

*Representación de la violencia y el trauma en la  
obra de Yu Hua*

Teresa Inés Tejada Martín

---

TESIS DOCTORAL UPF / 2019

DIRECTOR

Dr. Manel Ollé Rodríguez

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



**Universitat  
Pompeu Fabra**  
*Barcelona*



## AGRADECIMIENTOS

El proceso de investigación y escritura de una tesis puede resultar especialmente solitario, en cambio, su resultado no le pertenece a uno solo, pues son muchas las personas que intervienen en muy diferentes formas. Por eso me gustaría agradecer en estas líneas a los que me han acompañado en todo este tiempo.

Ante todo, tengo que darle las gracias a mi tutor, el Profesor Dr. Manel Ollé, por todo lo que me ha enseñado a lo largo de estos años con sus consejos y su paciencia, y por haber depositado su confianza en este proyecto. También a la Profesora Dra. Alicia Relinque, porque sus clases cambiaron el rumbo de mi vida y su pasión por la literatura china resulta tan contagiosa que ha motivado esta investigación.

Detrás de estas páginas está el apoyo incondicional de mis padres a los que no puedo agradecerles lo suficiente con unas pocas palabras.

Son muchos los amigos que me han acompañado en el camino: Rosa Benítez lo ha alumbrado en momentos de oscuridad; Rafael Caro y Manuel Pavón siempre camaradas en la lucha; gracias a Teresa Hermida mi *doppelgänger* y a Lucía Hornedo por los ratos dentro y fuera de las bibliotecas; a Eloísa Gómez porque siempre está a mi lado; a José Manuel Iglesias y a Delia Ortiz por ser mi familia; a Araceli Ballesteros por toda su ilusión; a Elizabeth Martín y Luna Villares por las largas conversaciones; a Tomás Villegas porque lo ha aderezado todo con sabores; a Naranjito porque con sus paseos por el teclado ha embellecido estas páginas; gracias también a Pablo López Carballo, Laura Zuheros, Esther Pérez, María Nieto, a mi familia y a otros muchos que siempre me han animado.

Por último, gracias a Miguel Espigado porque tras cada palabra que yo escribo siempre hay un pedacito de él. Estas páginas son para ti.



## **RESUMEN**

En esta investigación se lleva a cabo un análisis pormenorizado de la obra de Yu Hua (1960) para lo que nos hemos valido de las herramientas de conocimiento que nos ofrecen las principales teorías sobre la violencia y el trauma. Partimos de la hipótesis de que la violencia vertebra su obra y es el trauma el que la cataliza. Establecemos relaciones con los acontecimientos históricos, políticos, sociales y literarios que nos permiten explicar el cambio de estilo y de la representación de la violencia a lo largo de su obra. Sostenemos la idea de que se pasa de una violencia predominantemente directa que obedece a una representación traumática, y por tanto de gran subjetividad, en su etapa de vanguardia, a una violencia fundamentalmente estructural en sus últimas novelas publicadas, motivadas por una crítica mucho más explícita a la sociedad.

## **ABSTRACT**

In this investigation we perform a detailed analysis of Yu Hua's work (born 1960), making use of the knowledge tools provided by the main trauma and violence theories. We defend that violence underpins his works and trauma catalyzes it. We establish the pertinent relationships between the historical, political, social and literary events that will allow us to explain the way in which violence is represented and how his style change. We argue that his work shifts from a predominantly direct violence, which responds to traumatic and therefore highly subjective representation in his avant-garde period, to an essentially structural violence in his last published novels, driven by much more explicit critique of society.



# Índice

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>  | <b>5</b>   |
| <b>CAPÍTULO 1</b>   |            |
| <b>LA VIOLENCIA: HERRAMIENTAS PARA UN ANÁLISIS CULTURAL .....</b>                                     | <b>17</b>  |
| <b>1.1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de violencia? La (in)definición de la violencia</b><br>..... | <b>21</b>  |
| <b>1.2. Adoptando un modelo: el triángulo de Galtung.....</b>   | <b>27</b>  |
| 1.2.1. El triángulo de la violencia de Galtung.....   | 31         |
| <b>1.3. Violencia directa.....</b>  | <b>34</b>  |
| 1.3.1. Dimensión física y psicológica: el ataque a los bienes .....                                   | 36         |
| 1.3.2. Transgrediendo los límites entre lo directo y lo estructural.....                              | 40         |
| <b>1.4. Violencia estructural .....</b>   | <b>55</b>  |
| 1.4.1. Subtipos.....  | 58         |
| 1.4.2. ¿Paradigma social, político o económico?.....  | 59         |
| 1.4.3. La brecha social: de lo estructural a lo directo .....   | 66         |
| <b>1.5. Violencia cultural.....</b>   | <b>68</b>  |
| 1.5.1. La propaganda: violencia cultural de la revolución .....                                       | 73         |
| <b>1.6. Origen de la violencia: el contexto como detonador .....</b>                                  | <b>84</b>  |
| <b>CAPÍTULO 2</b>   |            |
| <b>EL TRAUMA: NARRACIÓN DE LA VIOLENCIA .....</b>   | <b>89</b>  |
| <b>2.1. A la caza del trauma: los avatares de una definición .....</b>                                | <b>94</b>  |
| 2.1.1. La base freudiana de las teorías actuales .....  | 96         |
| 2.1.2. Dos referencias de los enfoques actuales: principales rasgos y problemas .....                 | 109        |
| 2.1.3. Trauma en la teoría literaria.....   | 115        |
| <b>2.2. Trauma y violencia .....</b>  | <b>117</b> |
| 2.2.1. Trauma psicosocial, político, colectivo y cultural .....                                       | 118        |

|  |            |
|--|------------|
| 2.2.2. Ruptura del tejido social .....                                       | 123        |
| 2.2.3. Miedo: trauma real e imaginado.....                                   | 132        |
| 2.2.4. Trauma en la memoria colectiva .....                                  | 138        |
| <b>2.3. Trauma y literatura.....</b>   | <b>149</b> |
| 2.3.1. Investigación literaria del trauma.....                               | 150        |
| <b>CAPÍTULO 3</b>  |            |
| <b>YU HUA Y EL MARCO GENERAL DE LA LITERATURA CHINA</b>                      |            |
| <b>CONTEMPORÁNEA.....</b>  | <b>159</b> |
| <b>3.1. PRIMEROS AÑOS HASTA LA REVOLUCIÓN CULTURAL.....</b>                  | <b>163</b> |
| 3.1.1. Los años de formación a lo largo de la Revolución Cultural .....      | 166        |
| 3.1.2. Final de la Revolución Cultural y la primera etapa formativa.....     | 177        |
| <b>3.2. EL FIN DE LA REVOLUCIÓN Y EL PRINCIPIO DEL FANTASMA</b>              |            |
| <b>CULTURAL.....</b>   | <b>179</b> |
| 3.2.1. Subir a las aulas y bajar de las montañas .....                       | 184        |
| 3.2.2. El comienzo de la Nueva Era .....                                     | 186        |
| 3.2.3. La búsqueda de una nueva voz .....                                    | 197        |
| 3.2.4. Separatistas literarios .....   | 199        |
| <b>3.3. DE LA UTOPIÍA CULTURAL A LA CULTURA DE MERCADO .....</b>             | <b>218</b> |
| 3.3.1. Tiananmen 1989: del origen a la masacre invisible .....               | 219        |
| 3.3.2. Post-nueva era: hacia la comercialización.....                        | 225        |
| 3.3.3. Yu Hua y su nueva narrativa .....                                     | 246        |
| <b>3.4. Nuevo milenio, nueva voz.....</b>                                    | <b>252</b> |
| 3.4.1. Hacia la globalización literaria .....                                | 253        |
| 3.4.2. La discordancia social del milagro económico.....                     | 259        |
| <b>3.5. Intelectuales, internet y las nuevas maneras de (ex)presión.....</b> | <b>270</b> |
| <b>CAPÍTULO 4</b>  |            |
| <b>ANÁLISIS: DE LO DIRECTO A LO ESTRUCTURAL .....</b>                        | <b>279</b> |



|   |            |
|---|------------|
| <b>4.1. VANGUARDIA: LA DISTORSIÓN DE LA VIOLENCIA .....</b>                               | <b>279</b> |
| 4.1.1. Punto de partida: “Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años” .....   | 279        |
| 4.1.2. Presagio de violencia: “Incidente del tres de abril” y “1986” .....                | 286        |
| 4.1.3. La violencia en contenido y forma: “Error en la orilla del río” .....              | 301        |
| 4.1.4. La violencia como “Un tipo de realidad” .....                                      | 307        |
| 4.1.5. “Narración de la muerte” .....   | 319        |
| 4.1.6. Fantasía.....  | 323        |
| <b>4.2. TRANSICIÓN: HACIA EL REALISMO DE LOS AÑOS NOVENTA .....</b>                       | <b>342</b> |
| 4.2.1. <i>Gritos en la llovizna</i> .....   | 345        |
| 4.2.1. El abandono de la estética traumática: hacia el realismo de la violencia histórica | 353        |
| <b>4.3. NUEVO MILENIO: LA VIOLENCIA DE LA ESTRUCTURA .....</b>                            | <b>360</b> |
| 4.3.1. <i>Brothers</i> .....  | 361        |
| 4.3.2. <i>Séptimo día</i> .....   | 379        |
| <b>CONCLUSIONES.....</b>  | <b>391</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>   | <b>401</b> |
| <b>LISTA DE FIGURAS Y TABLAS .....</b>  | <b>427</b> |



## INTRODUCCIÓN

*For me, comparative literature has always meant not so much knowing as learning. It is a field without boundaries and limits; it marvels not at how many stars we see in the night sky, but how many stars in the night sky we do not see. It constantly reminds us that, however much we know, there is so much more that we are missing.*

Eugene Eoyang

## ORIGEN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta investigación se propone realizar un análisis pormenorizado de la obra de Yu Hua 余华 (1960), valiéndose de las herramientas de conocimiento que nos ofrecen las principales teorías sobre la violencia y el trauma. Queremos además ofrecer una visión de conjunto y continuidad en su obra desde su comienzo hasta la actualidad, pues si bien existen muchas investigaciones sobre la narrativa de este autor, se han realizado de manera parcial. Y para ello encontramos la mayor coherencia en hacerlo a través de estos ejes temáticos y estilísticos que dan sentido no solo a sus piezas de vanguardia sino a toda su obra. A través del análisis de su violencia comprenderemos sus motivaciones históricas y autorales, y el papel definitorio que el trauma tiene en su recurrencia y representación literaria. Partimos de la certeza de que la violencia se pone en primer plano impulsada por un contexto determinante y que el desarrollo de los tiempos la va haciendo evolucionar en el lenguaje artístico del autor.

Yu Hua es un autor reconocido tanto nacional como internacionalmente. Su obra ha sido galardonada con varios premios, como el Grinzane Cavour en 1998 o el James Joyce Foundation Award en 2002. Su paso a la escena internacional también se vio impulsada por la adaptación al cine de una de sus novelas, *Vivir* 活着 *huozhe*, por el director Zhang Yimou 张艺谋 (1951), que obtuvo un premio en el Festival de Cannes. Aún así, aunque la mayoría de sus novelas han sido traducidas a más de treinta y cinco

idiomas incluido el español, según el propio autor indicaba en un artículo en 2017, sus relatos de la primera etapa se han mantenido relativamente desconocidos, sobre todo por su dificultad para ser comercializados para un público general. En cualquier caso, no es nuestra pretensión sacar a la luz la obra de un autor ya reconocido, sino más bien ofrecer una lectura original de la misma desde un enfoque temático.

Por otra parte, su obra ha sido objeto de estudio en el ámbito académico tanto en China como en otros países con tradición en el campo de la sinología. Sus textos se han abordado desde diferentes ángulos, incluidos el trauma y la violencia, y nosotros tendremos en cuenta en cuenta a algunos autores destacados con los que este trabajo converge en ciertos puntos; investigadores de la talla de Yang Xiaobin 杨小滨, David Der-wei Wang 王德威 y Michael Berry han señalado ya la importancia del trauma y la violencia al determinar una gran cantidad de obras en la literatura moderna china, y han tenido en cuenta a Yu Hua en sus consideraciones. Ban Wang 王斑, por su parte, no profundiza tanto en la violencia ni en su obra en concreto, ni pero sí gravita sobre el concepto de trauma al estudiar la estética de algunos escritores y directores de cine contemporáneos, por lo que también lo tendremos en cuenta. Sus planteamientos nos inspiran aunque también difieren del nuestro en algunos puntos, como ya detallaremos en las páginas siguientes.

Además, también partimos de las tesis de los principales estudiosos de Yu Hua, que lo sitúan como máximo exponente de su corriente dentro de una generación de escritores nacidos a finales de la década de los cincuenta y en los albores de la de los sesenta. Desde esa perspectiva tomaremos como referencia el trabajo de Yang Xiaobin (2002) en el que analiza algunos de sus relatos de vanguardia centrándose en el trauma y la ironía pues nos ha servido en la concepción inicial de esta investigación, ya que parte de sus hipótesis nos ofrecieron una casilla de salida para dibujar nuestro propio recorrido. Y también tendremos en cuenta a Chen Jianguo (1998), quien ha reflexionado sobre los primeros relatos de Yu Hua teniendo en cuenta algunas teorías sobre la violencia. Todos estos trabajos, sin embargo, se centran exclusivamente en la etapa vanguardista del escritor chino, y aquí es donde radicará una de las novedades de nuestra investigación, que traspasa la barrera de los años noventa manteniendo el enfoque de la violencia y el trauma para analizar su obra posterior.

Más estudiosos sobre los que se apoya esta tesis son los de otros académicos consolidados como Anne Wedell-Wedellsborg, Liu Kang y Zhang Xudong, que han interpretado la obra de Yu Hua desde las teorías de la posmodernidad. Compartiendo enfoque con estos últimos hemos dado especial valor a la tesis doctoral de Olav Moen (1991), así como a otras más centradas en el cambio de estilo del autor entre la vanguardia y su etapa de tendencia más realista, como la de Liu Yanping (2005). Un trabajo minucioso que reúne una visión panorámica del autor y su obra, aunque sin un enfoque teórico determinado, es la biografía crítica de Hong Zhigang 洪治刚 (2004), pero al haberse publicado en el 2004, no incluye sus dos últimas novelas. Todos estos estudios y otros que mencionaremos tienen en cuenta la violencia o la muerte como parte de la obra del autor (entre otras cosas, porque es imposible de soslayar), pero de nuevo no persisten en su comentario más allá de la vanguardia, contribuyendo así a dejar el espacio en blanco en el que esta tesis halla su novedad y sentido.

Para completar nuestro punto de partida bibliográfico, cabe destacar también aquí un trabajo, que cae entre lo académico y lo divulgativo, realizado por la Universidad Normal de Zhejiang que fundó el Centro de Estudios de Yu Hua 余华研究中心 *Yu Hua Yangjiu zhongxin*, en cuya página se reúne desde información biográfica del autor, hasta artículos y noticias relacionadas con su obra. Por otra parte, existe un nutrido grupo de textos sobre el escritor fuera del ámbito académico, y menos sistemáticos (entrevistas, reseñas o críticas) que se encuentran en diferentes medios. Y es que Yu Hua atrae desde hace años un interés que traspasa los círculos culturales más restringidos, por lo que las publicaciones de sus novelas o libros de ensayos van acompañados de una buena cantidad de referentes. Estos textos nos serán de gran utilidad allí donde lo académico aún no ha llegado, pues si bien encontramos un amplio abanico de trabajos referidos a la vanguardia literaria y sus obras de los años noventa, su narrativa más reciente aún no ha sido objeto de análisis pormenorizado.

## **HIPÓTESIS**

En esta investigación partimos de la hipótesis de que la violencia vertebró la obra de Yu Hua, y si bien hay un cambio significativo de su tratamiento desde sus primeras obras

de ficción hasta las últimas, ésta no desaparece. Para nosotros resulta fundamental comprender no solo las razones por las que la violencia ha alcanzado ese protagonismo sino también por qué se representa de cierta manera. Por ello, iremos más allá del acto mismo para indagar cómo la literatura ha respondido a un contexto histórico donde la violencia se ha ejercido de manera casi sistemática y en muy diferentes formas según el momento. Defenderemos la idea de que las formas específicas de violencia están íntimamente relacionadas con los acontecimientos históricos, políticos y sociales más importantes que han determinado la vida de Yu Hua y sus contemporáneos. Y como pretendemos identificar los mecanismos que operan detrás de su ficción, nos resultará fundamental trabajar con el concepto de trauma, el verdadero catalizador de la estética de la violencia en gran parte de su obra. Y es que especialmente en sus relatos experimentales observaremos que la violencia aparece desconectada de un contexto específico, poniendo de manifiesto su carácter inefable, aunque no por ello vive de espaldas a la realidad histórica.

Son precisamente los tumultuosos acontecimientos del siglo XX, con especial relevancia de la Revolución Cultural, los que determinarán en gran medida la presencia recurrente de la violencia en muchos de sus textos. De hecho, muchos autores han identificado la evolución de estilo de Yu Hua en los años noventa a través de los cambios socioeconómicos que estaba viviendo el país, y se transmite la idea de que ahí acaba la estética violenta en su obra. Sin embargo, nosotros sostenemos que su presencia no termina donde lo hace el experimento narrativo sino que esta cambia su representación. De este modo, la violencia que aparece en sus últimas novelas no obedece en estilo ni en modalidad a la de sus primeros tiempos, sino que con las grandes transformaciones materiales, sociales y políticas sucedidas en los años noventa y principios del nuevo milenio cambia de forma y se camuflará en la estructura; y en eso en su obra, como analizaremos, se traduce en el paso de la representación de una violencia directa generalmente descontextualizada a una violencia predominantemente estructural mucho más cerca a la realidad circundante. Se hará pues fundamental indagar en las repercusiones literarias de la apertura económica, que en Yu Hua supondrá el abandono de una voz narradora fría y distante por un estilo adecuado a los nuevos tiempos.

Con todo, no pretendemos tomar la ficción por un documento riguroso, pero sí consideramos que la obra de Yu Hua nos ofrece un relato testimonial del sentir de su generación, o lo que es lo mismo, una verdad subjetiva de la historia. Por ello, en esta investigación no trataremos tanto de describir los hechos históricos, sino de aprehender el horror, el sufrimiento o la alienación que provocan y que se nos transmite a través del devenir de sus personajes en todas las etapas del autor. La libertad de despojarse de las constricciones de la crónica histórica, le ha permitido crear a través de la ficción un mundo que no se puede explicar con un discurso racional, pues se ha visto por completo moldeado por la irracional fuerza de la violencia. Y así, primero con la dislocación temporal e histórica de la trama, y más adelante con recursos como el humor, la exageración o el tránsito a un mundo fantasmal, veremos cómo Yu Hua conseguirá retratar los efectos devastadores que tiene este universo de agresiones como una suerte de catástrofe espiritual.

## **PROCEDIMIENTOS Y ESTRUCTURA**

Para cumplir con nuestros objetivos elaboraremos una herramienta de análisis específica, original y precisa que nos permita abordar el corpus de textos seleccionados del autor desde los años ochenta hasta la actualidad. Y para lograr esa total adecuación al objeto de estudio, en nuestra metodología adoptada no nos hemos limitado a las ramas del estudio literario o una sola disciplina, sino que recurriremos a la sociología, la psiquiatría y la historia, entre otras humanísticas. Esta construcción de un punto de partida inédito en el estudio del autor nos permitirá aportar por consiguiente nuevas ideas sobre su obra y por ello los dos primeros capítulos de la tesis estarán dedicados al desarrollo de dicho aparato metodológico.

En primer lugar nos detendremos en comprender la violencia en sí misma y para ello hemos seleccionado una serie de teorías que sobrepasan los límites de los estudios literarios más tradicionales, ampliando nuestra investigación a otros campos como la psiquiatría y la sociología. Eso, en muchos casos, significa acudir a las fuentes originales y rehacer de ellas la teoría literaria que las toma por referente. De entre los teóricos fuera del ámbito literario, prestaremos especial atención al sociólogo noruego Johan Galtung, una referencia mundial en los estudios sobre la violencia y la paz, pues sus planteamientos son los más pertinentes para nosotros.

Johan Galtung ofrece una definición asociada a la frustración de las necesidades básicas del ser humano, lo cual nos permite contemplar la violencia más allá del simple acto de matar, mutilar o torturar, y abarcar otros fenómenos con grandísima presencia en los textos de Yu Hua. Además Galtung no solo observa la violencia analizando el resultado sino que indaga en las causas, como también lo hace el profesor de psicología Ervin Staub, que se remonta al origen del proceso que conduce a la privación de esas necesidades básicas, y a quien también tendremos muy en cuenta. Ambos enfoques coinciden con la línea que se quiere seguir en esta investigación, pues nos permiten reflexionar no solo sobre la multiplicidad de formas, consecuencias y dimensiones existenciales y estéticas que adopta la violencia en el autor chino, sino también en los porqués de tal influencia.

Por esto, a pesar de que existen diversas categorizaciones, nos decantaremos sobre todo por la de Galtung por ser la que mejor puede aplicarse al conjunto y no solo una parte de la producción de Yu Hua. Ciertamente es que también completaremos sus ideas con la de otros investigadores, pues hay aportaciones relevantes al respecto en otras áreas de estudio (como por ejemplo, la reflexión sobre la denominada violencia espectáculo de Jacques Sémelin); pero al término dividiremos nuestro estudio en apartados diseñados según la división que Galtung denomina el triángulo de la violencia y cuyos vértices serían: violencia directa, estructural y cultural (esta última como una constante que subyace en las dos primeras). De este modo trascenderemos de la lectura superficial de los textos de Yu Hua en la que solo destaca la violencia directa, tanto física como psicológica, y que nosotros ampliaremos a violencia contra los bienes. Otros estudiosos como Sémelin se han referido a la violencia directa como de sangre, pero por razones obvias, este concepto resulta más limitado. En su lugar, ampliaremos más allá de la violencia que se concreta en el acto físico evidente y hablaremos de la violencia estructural, un tipo invisible que de un modo u otro atenta contra las necesidades básicas de supervivencia, bienestar, identidad o libertad.

Esta dicotomía entre violencia directa y estructural compone una línea muy adecuada para explicar el desarrollo literario de Yu Hua, observaremos pues cómo la primera va desapareciendo en sus textos más apegados a la estética de la vanguardia y en su lugar comienza a aparecer otro tipo de injusticia social, representada a través de la



ridiculización de la nueva sociedad determinada por un meteórico y desigual desarrollo económico en obras como *Brothers* 兄弟 *Xiongdì* o, más recientemente, *Séptimo día* 第七天 *Diqitian*. Pero, aunque podamos definir cada uno de los términos del triángulo de Galtung por separado, siempre tendremos en cuenta que existe una relación íntima entre ellos y que a la hora de analizar tanto la realidad como su representación en la literatura siempre encontraremos casos a medio camino entre un vértice y otro, como puede ser la violencia colectiva y social, y que también trabajaremos por su debida relevancia en el corpus.

Resulta importante resaltar aquí que todas nuestras hipótesis sobre la obra de Yu Hua están estrechamente ligadas al contexto en el que se gestó su obra, y así comulgamos con la idea de las *epistemes* de Foucault. Este término, recordemos, hace alusión a las superestructuras bajo las que se organiza el saber de una determinada época y su concepto de halla en plena sintonía con el concepto de violencia cultural propuesto por Galtung. Por ello, para comprender dicho contexto, llevaremos a cabo una labor descriptiva y comparativa entre diversos productos culturales coetáneos como fotografía, pintura, performance, propaganda política y testimonio a lo largo de esta investigación.

Una vez establecidas las bases teóricas de la violencia, pasaremos en el segundo capítulo a reflexionar sobre el trauma entendiéndolo como filtro que da forma a la creación y a la recreación de la violencia en los textos. Y es que nosotros partimos de la base de que las huellas que más perduran de la violencia son aquellas que se esclerotizan en la memoria y que permanecen vivas mucho más allá del fin del acontecimiento; y por eso al abordar la obra de Yu Hua exploraremos la forma particular en la que la violencia del contexto ha determinado su simbolización.

Los estudios académicos que relacionan el trauma con la literatura cuentan con una tradición ya consolidada como muestra la cantidad de trabajos vertidos sobre el tema. Autores que destacan en este ámbito y nosotros tomaremos como base son Cathy Caruth, Shoshana Felman, Dori Laub o Dominick LaCapra, Ann Kaplan y la más cercana a la teoría poscolonial, Susan Y. Najita. Muchos de estos estudios sobre el trauma en la literatura tienen posturas muy dispares entre sí, por lo que el tema no está

exento de controversia, ni existe una teoría definitiva. Además parte de ellos tienen una fuerte base freudiana, lo cual no resulta de ser llamativo, pues en otros ámbitos, como el psiquiátrico, muchas tesis del psicólogo austriaco han caído en cierto descrédito. Por esto, y por las razones aducidas sobre estas líneas, no nos limitaremos tampoco aquí al ámbito literario y acudiremos a otras reflexiones vertidas sobre el tema en el campo de la psicología, empezando por Freud, pero avanzando más allá a través de la sociología o la neurociencia, entre otros; como siempre, con el objetivo de crear una herramienta rigurosa y precisa que nos permitan además relacionar el trauma con la violencia.

El trauma representa una ruptura en el proceso mental habitual con el que procesamos y experimentamos el mundo, o en otras palabras, una respuesta a un suceso que no ha podido ser asimilado totalmente por el individuo. Y partiendo de esa base exploraremos diferentes conceptos que ya expuso Freud y que serán clave a la hora de analizar los textos, como la “compulsión de repetición” y el “período de latencia”, que ya considera Yang Xiaobin en su estudio sobre varios autores nacidos alrededor de los años sesenta.

Pero sobre todo centraremos nuestra investigación en los estudios que, además de relacionar trauma y violencia, ponen el acento en un enfoque social. Por ello daremos especial protagonismo a términos como trauma psicosocial, político, colectivo y cultural, pues reflexionan sobre los efectos que las atrocidades tienen a corto y largo plazo en las sociedades donde se cometen. Martín-Baró, pionero en este enfoque establece un vínculo directo en la violencia incorporada a la cotidianidad y las huellas que deja en la manera en la que los individuos se relacionan entre ellos, una conexión central para nosotros, pues en la obra de Yu Hua se reflejan los vestigios que ésta deja a nivel social. Dentro de sus consecuencias, destacaremos la ruptura del tejido social, pues la violencia hace que hasta los lazos más íntimos queden quebrantados y releguen a sus víctimas al aislamiento, como demostraremos al analizar los comportamientos de muchos de los personajes.

Otro aspecto al que le daremos importancia será a la tortura como fenómeno que puede conducir al colapso del sujeto, y a un nivel social puede destruir hasta la médula los valores de la comunidad. Y asimismo abordaremos el miedo como una patología corrosiva derivada de la violencia un aspecto central en la primera etapa del autor. Nos

interesa particularmente cuando provoca la alteración del sentido de la realidad y afecta a la representación simbólica en la ficción. Al respecto, tomaremos como punto de partida argumentos que defienden que lo traumático puede suceder en el mismo momento en el que ocurre el incidente, pero también antes de que suceda, como un tipo de anticipación o augurio, o cuando ya ha concluido, a la hora de reconstruirlo en la memoria. Estas nociones nos permitirán explorar la subjetividad con la que la realidad se presenta en los textos y cómo la violencia ha condicionado la mirada del autor en tal alto grado que puede verse como la principal materia de su diseño imaginario. Y al hilo de todo ello, también reflexionaremos sobre la memoria y cómo ciertos eventos históricos como la Masacre de Tian'anmen pueden llegar a convertirse en una especie de fantasma, pues se somete a las personas al silencio, sin permitirles escribir su pasado o emborronando su identidad.

Por otro lado consideramos imprescindible analizar tanto la violencia como el trauma en su contexto específico, pues de él se desprenden las particularidades de la obra de Yu Hua, evitando así ofrecer una visión angosta del tema que abordamos. Nos inspiramos en la visión de Susan Sontag cuando apunta que ser espectador de las calamidades que ocurren en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad y que “la conciencia del sufrimiento que se acumula en un selecto conjunto de guerras sucedidas en otras partes del mundo es algo construido” (2003: 13). Sontag llama así la atención sobre el peligro de reducir la complejidad de algunos acontecimientos si limitamos nuestra comprensión del mismo a cierta selección de imágenes que además puede venir determinada por su potencial comercial o sensacionalista. Aunque la teórica se refiera al relato visual, nosotros lo aplicaremos al terreno del narrativo, pues lo cierto es que la selección de obras que traspasan las fronteras nacionales también puede ofrecer una visión reducida de un conflicto que al lector le es ajeno. En relación a este problema y dentro de nuestro contexto literario específico, también tomaremos de referencia a Eugene Eoyang, que señala que hay una diferencia entre las versiones informativas y profundas y las estereotipadas y explotadoras de China; y pone por ejemplo el interés extranjero inagotable por las novelas y memorias de la Revolución Cultural en la que los personajes aparecen como víctimas pero nunca se individualizan los perpetradores. Para él y para nosotros, analizar China solo desde la lente de la Revolución Cultural puede en cierto modo distorsionar la experiencia de la china

contemporánea, pues a menudo se pasan por alto otros períodos de suma importancia pero menos espectaculares (2012: 58-59).

Teniendo en cuenta estas dos opiniones, queremos poner de manifiesto que esta investigación se ha realizado con el firme propósito de huir de visiones reduccionistas y orientalistas no solo de la China contemporánea, sino especialmente del período de la Revolución Cultural. Siendo consciente en todo momento de las limitaciones que supone enfrentarse a una tradición que no es la propia, se ha pretendido mantener una actitud no solo rigurosa sino también especialmente respetuosa al abordar el tema de la violencia. Con esta tesis no se pretende demonizar ni al pueblo ni al gobierno chino, ni señalar verdugos o víctimas, sino mostrar objetivamente cómo la violencia afecta a las personas y cómo eso se ha podido ver reflejado en el arte, concretamente en la literatura. En último término nuestro objetivo no será nunca juzgar los hechos ni conformar una imagen generalista del período, sino analizar su influencia en la obra de Yu Hua.

Además, no podemos hablar de la evolución de Yu Hua sin tener en cuenta las circunstancias externas que la rodearon, pues no solo las grandes transformaciones económicas y sociales la han influenciado, sino también una política que ha intervenido de forma muy dominante en la cultura. Por ello, en el tercer capítulo ubicaremos sus obras dentro de un contexto literario chino coetáneo, haciendo un recorrido por su biografía y a la vez relacionándola con los diferentes movimientos literarios, políticos, sociales y económicos que sucedían a su alrededor. En este apartado comenzaremos con su nacimiento y finalizaremos coincidiendo con la publicación de su última novela en 2013, apoyándonos en textos provenientes de la historia, el estudio literario y en los ensayos que el mismo autor ha escrito.

Nuestro recorrido abarcará sus años de formación y sus lecturas de la época, a las que Yu Hua se ha referido en varios de sus ensayos, y también nos detendremos en su breve experiencia como dentista para centrarnos posteriormente en su etapa creativa. Se hará alusión a los movimientos con los que se ha relacionado su obra, como la vanguardia literaria, que comenzó a fraguarse a mediados de la década de los años ochenta, y conformó una literatura marcada por la experimentación formal y alejada de otras más testimoniales del mismo periodo. Sin embargo, también observaremos en sus

características la respuesta a los tiempos convulsos de los que provenía, lo que más adelante pondremos en relación con las imágenes latentes o explícitas de la violencia en su narrativa.

Con la década de los noventa, observaremos ciertos cambios estilísticos que se asocian tanto con la desilusión provocada por la Masacre de Tian'anmen como con el principio de la comercialización de la cultura (es en estos años cuando el escritor alcanzará el reconocimiento fuera de las fronteras de su país). Y es que el cambio de panorama propició que muchos escritores antes asociados con la vanguardia, comenzaran a escribir novelas largas, y abandonaran el relato. Por ello, haremos hincapié en las reformas económicas, ya que determinarán no solo un nuevo estilo en muchos de estos escritores, sino también darán lugar a las desigualdades sociales que se acentuarán con el cambio de milenio. En esta época apreciaremos ciertos cambios respecto al tratamiento de la violencia y la historia en la obra de Yu Hua, como una especie de transición a su última etapa.

Por último en este capítulo nos detendremos en lo que consideraremos la tercera etapa creativa de Yu Hua y que coincide con la publicación de sus dos últimas novelas hasta la fecha y con las que cerraremos el corpus de esta investigación: *Brothers* 兄弟 *Xiongdi*, publicada en 2004 y 2005 y *Séptimo Día* 第七天 *Diqitian*, en 2013. El escritor emerge tras unos años publicando exclusivamente ensayos con un voz cargada de humor y crítica que hace eco de los problemas sociales que el nuevo milenio trajo consigo. Es en esta etapa donde identificaremos el cambio del protagonismo de una violencia directa a una violencia estructural.

Dibujado el contexto en el que se ubica su obra, el último y cuarto capítulo de esta investigación se lo dedicaremos al análisis más pormenorizado de las mismas. Se ofrecerá una reflexión sobre sus relatos y novelas más relevantes donde aplicaremos el aparato metodológico establecido al comienzo de la tesis. La selección de sus obras se dividirá en tres partes: primero, las obras de vanguardia principalmente asociadas con la representación de la violencia directa; segundo, los textos publicados en los años noventa con los que mostraremos la transición hacia un nuevo tipo de violencia; tercero,

las dos últimas novelas del escritor en las que se hace protagonista la violencia estructural.

Para terminar, aclaramos aquí ciertas normas respecto al idioma que se han seguido en la redacción de esta investigación. Cuando nos refiramos a un autor, nombre propio de una obra literaria, revista o período histórico, así como otro tipo de conceptos chinos, se pondrá su nombre en castellano o *pinyin*, después en caracteres y por último su transcripción fonética (en caso de no haber usado el *pinyin* en primer lugar). Se seguirá esta norma cada vez que aparezca por primera vez en cada capítulo, después se usará la palabra traducida o su transcripción fonética para no entorpecer la lectura. Cuando se cite literalmente a Yu Hua se ofrecerá la versión original del texto en una nota al pie. Por último, las citas en castellano del autor serán traducción propia excepto que se indique lo contrario.

## CAPÍTULO 1

# LA VIOLENCIA: HERRAMIENTAS PARA UN ANÁLISIS CULTURAL

*Understanding now the human condition, I dedicate this book to my dog.*

*To Babar: Would that all humans shared your beastliness*

*Our capabilities to build more powerful weapons increase each year;  
our capacity to experience compassion for humanity as a whole does not*

Donald G. Dutton.

Cuando nos enfrentamos a los textos de ficción de Yu Hua 余华 percibimos de inmediato un eje temático, incluso estilístico, que los atraviesa: la violencia. En la obra del escritor, como intentaremos demostrar en esta tesis, ésta se presenta tanto como recurso temático así como remático, entendiendo estos conceptos según la definición de Genette de literariedad (1991), en la que distingue aquello que se refiere al contenido de lo que alude al discurso, es decir, al lenguaje en su función estética y connotativa. La violencia de los textos nos impacta en muchas ocasiones más que por el hecho recreado en sí mismo, por la manera en que se representa. En este sentido algunos teóricos, entre los que destacan Armstrong y Tennenhouse, han propuesto hablar de la violencia de la representación más que de la representación de la violencia, queriendo distinguir así la violencia que está “fuera” en el mundo, de la violencia que se crea a través de las propias palabras (Armstrong y Tennenhouse, 2014: 9).

La presencia de la violencia en la obra de Yu Hua recoge esas dos dimensiones y no es un hecho aislado en la literatura china del siglo XX, como bien nos demuestra el investigador taiwanés David Der-Wei Wang 王德威 en su estudio *The Monster that is History*, en el que agrupa y conecta a una gran diversidad de escritores chinos en cuyos trabajos también se encuentra en primer plano la violencia y su representación. Sin embargo, en este estudio lo tomamos como máximo exponente de esta tendencia literaria de una generación de escritores nacidos en los albores de la década de los sesenta y finales de los cincuenta.

No es de extrañar que la violencia ocupe un lugar sobresaliente en la literatura del último siglo si volvemos la mirada hacia atrás. Como dice Der-Wei Wang, al hacer un repaso histórico no se puede pasar por alto la brutalidad, aparentemente interminable, que se suma a las descorazonadoras cifras que sucesivas guerras y campañas políticas dejaron tras de sí (2004: 2). Durante los últimos cien años encontramos un exceso de violencia generado tanto por las guerras que se han mantenido en territorio chino, (civiles o internacionales, con especial protagonismo de la contienda sino-japonesa), como por las sucesivas campañas que se lanzaron tras la formación de la República Popular China, entre las que destacan la hambruna provocada por el Gran Salto Adelante y la ampliamente retratada Revolución Cultural, que será clave en este estudio.

Mientras que la historia puede ofrecernos el registro, el análisis y las razones de estos eventos, la literatura permite y favorece la representación y la reinterpretación no sólo del hecho histórico sino del caso individual y el sufrimiento que impregna el imaginario popular. Daniel Terris, historiador americano encargado de escribir la introducción a la recopilación de las ponencias realizadas en las jornadas “Literary Responses to Mass violence”<sup>1</sup> celebradas en 2003, nos recuerda que hay quien dice que la respuesta adecuada a la violencia extrema es el silencio (claramente haciendo referencia a la famosa frase de Adorno en la que decía que escribir poesía después de Auschwitz era un acto de barbarie); pero que, sin embargo, la literatura siempre sobrevive incluso ante lo que se nos antoja inefable pues el impulso humano de responder con palabras e historias es imposible de reprimir, sin importar la magnitud del horror o la tragedia (2003: 7).

Por esto, la violencia como tema universal ha sido una constante literaria, aunque no siempre haya tenido la misma relevancia y así nos lo señala el intelectual francés Jean Marie-Domenach cuando dice que si bien la violencia es tan vieja como el mundo, lo que es relativamente reciente es el desarrollo de su estudio (1981: 37). Precisamente esa preocupación que ha llevado al desarrollo teórico de la violencia y su representación es lo que nos permitirá hacernos con las herramientas necesarias para

---

<sup>1</sup> Celebradas en la Universidad de Brandeis del 16 al 18 de septiembre del 2003, en la que participaron



analizar el significado particular que se da en los textos de ficción de Yu Hua. Es imprescindible que nos detengamos primero en comprender la violencia en sí misma, para después disponer de los instrumentos teóricos necesarios que nos permitan abordarlos con pleno conocimiento de su naturaleza. No queremos usar la palabra comprender en el sentido de “justificar” lo ocurrido, sino más bien como lo plantea la filósofa de origen alemán Hannah Arendt: “examinar y soportar conscientemente el fardo que los acontecimientos han colocado sobre nosotros –ni negar su existencia ni someterse a su peso como si todo lo que realmente ha sucedido no pudiera haber sucedido de otra manera” (1998: 8).

El politólogo francés Jacques Sémelin señala con acierto que una investigación que gira en torno a este tema desde fuera parece un poco sospechosa y que expele un “olorcillo a voyeurismo malsano” por lo que el investigador debe reforzar sus exigencias éticas y prestar una atención detallada tanto a los acontecimientos y al contexto, como a los comportamientos de los grupos y al de los individuos para intentar conseguir así una verdadera comprensión (Sémelin, 2002: 2). Y este es uno de los principales objetivos de este capítulo: comprender la violencia y así su posterior recreación, en la que incidiremos con más profundidad en el segundo capítulo.

El interés en este capítulo, por tanto, es generar una herramienta metodológica original y precisa que nos sirva para analizar la violencia en la literatura china de finales del siglo XX y principios del XXI, y más concretamente en los textos de Yu Hua, atendiendo a las circunstancias que lo rodean. Destacamos aquí la palabra original, pues a pesar de que los estudios que versan sobre la relación entre la violencia y la literatura son habituales (como demuestra el amplio repertorio de trabajos en la literatura hispanoamericana) hemos seleccionado una serie de teorías que difieren de esta praxis literaria establecida, poco ajustada y pertinente para nuestros objetivos. En su lugar, el corpus que presentamos aquí está al servicio de las formas de representación que encontramos en el escritor chino, para lo que hemos ampliado nuestra investigación a diversos campos que van más allá de la teoría literaria abriendo el abanico a otras disciplinas, como la psiquiatría y la sociología, para completar así una herramienta propia con la que ofrecer una mirada más rigurosa y actualizada sobre los textos.

En realidad no hacemos más que acudir a las fuentes originales en las que a menudo se ha basado la teoría literaria, saltándonos un intermediario que con frecuencia distorsiona las fuentes primarias para adaptarlas a su objeto de estudio. Nos unimos así a la corriente internacional de estudios culturales que, en lugar de retroalimentarse de un conocimiento literario encerrado en sí mismo, se abre a otras disciplinas para ganar rigor y profundidad, y crear sinergias epistemológicas.

Para ello, en primer lugar, realizaremos una revisión de las principales definiciones del fenómeno, así como de sus posibles clasificaciones. De entre estas, prestaremos más atención a la del noruego Galtung, una referencia mundial en los estudios sobre la paz, ya que la consideramos la de mayor utilidad metodológica para nosotros. El sociólogo divide la violencia en tres tipos: directa, estructural y cultural, división clave para nuestro análisis de los textos y por ello estructuraremos la siguiente parte del capítulo en función de esta clasificación. En cada apartado sus teorías serán relacionadas y completadas con las de otros autores de diferente procedencia.

Además, siempre analizaremos la violencia como un fenómeno universal, pues en ningún caso pretendemos juzgar con esta investigación la historia china ni a sus protagonistas, por lo que hemos considerado importante incluir una breve digresión final para evitar interpretaciones erróneas. Recordemos las palabras del pensador Domenach cuando dice: “la reflexión sobre la violencia no puede separarse de la consideración de los medios, de las circunstancias y de los fines. Condenar todas las violencias es absurdo e hipócrita. Hacer el elogio de la violencia es criminal” (1981: 39). Por ello, nuestra postura no será ni de condena ni de elogio de la violencia, sino de reflexión sobre su representación.

Nuestra pretensión es utilizar teorías de diversas procedencias para abordar la narrativa de ficción, pero en el curso de este capítulo las aplicaremos además a otros productos culturales de la contemporaneidad china, como fotografía, pintura, performance o propaganda política, con un doble objetivo: en primer lugar, comprobaremos si su utilización es pertinente o no en un análisis cultural; y en segundo lugar, iremos dibujando un contexto de la exploración estética de la violencia en China en estas manifestaciones coetáneas a Yu Hua.

## **1.1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de violencia? La (in)definición de la violencia**

El filósofo americano Richard J. Bernstein (2013) nos dice en el prefacio de su libro titulado *Violencia* que vivimos en un momento que bien podría ser conocido como “La edad de la violencia” puesto que sus representaciones reales o imaginarias resultan imposibles de eludir. No le falta razón, pues no sólo nos llegan infinidad de imágenes violentas a través de los medios, sino que parecen haber cobrado una importancia sobresaliente en la ficción, tanto del cine, la televisión, o los videojuegos. “Consumimos” violencia casi a diario y, sin embargo, esto no hace que podamos realmente definirla en su complejidad. Según el filósofo americano, más bien lo contrario, incluso inhibe la reflexión. No se puede negar que la sobreexposición a un tema acaba por crear cierta indiferencia para la sociedad en general, de modo, que el primer obstáculo al que nos enfrentamos cuando empleamos un concepto de uso tan extendido como “violencia” es determinar a qué nos estamos refiriendo exactamente.

Por otra parte, esa presencia en nuestra cotidianidad ha favorecido que haya sido abordada por profesionales de una gran diversidad de disciplinas, desde las Humanidades y las Ciencias Sociales (antropología, sociología, historia, filosofía, politología o lingüística) al ámbito científico (medicina, biología o neurobiología). La naturaleza poliédrica de la violencia hace que si nos circunscribimos a enfocarla desde uno sólo de estos ángulos, la observemos de manera parcial. Sin embargo, por razones obvias resulta imposible abarcarla en su totalidad. De modo que, siguiendo al politólogo Jacques Sémelin, siempre que se habla de violencia hay que preguntarse qué se entiende por ella, puesto que no hay una teoría capaz de explicar todas sus formas (1983: 17).

En este epígrafe, por tanto, haremos un repaso por algunas de las definiciones que hemos considerado más pertinentes para nuestra investigación y que nos llevarán a observar el fenómeno más allá del simple acto violento de matar, mutilar o torturar, que si bien es de suma importancia, no es lo único que el término puede nombrar. Nuestro objetivo no es crear una nueva definición o teoría sobre la violencia sino seleccionar lo que más nos interesa de cada una para después poder abordar el cuerpo analítico de la

tesis. Sí importa aclarar que en la selección de materiales hemos prescindido de las reflexiones filosóficas de las que se desprenden diferentes entramados de moralidad en los que se juzga o justifica la violencia, como puede ser la crítica a la violencia Walter Benjamin. A pesar de que estas lecturas sin duda son enriquecedoras, nos desvían de nuestro objetivo principal.

Al igual que ocurre con otros muchos conceptos universales, como el amor o la literatura, si los abordamos de manera diacrónica encontraremos que aquello que se considera ahora violencia, no se tomó por tal hace unas décadas. Jean-Marie Domenach nos remite al origen de la palabra, cuando aún no se diferenciaba entre “fuerza”<sup>2</sup> y “violencia”, para evidenciar que el concepto no existe desde siempre tal y como lo conocemos hoy. Según el pensador “hasta fines del siglo XVIII, la cultura occidental continuará eludiendo una cuestión que nuestra época considera esencial [...] o mejor sería decir que el concepto de violencia no existe, o por lo menos se forma lentamente” (Domenach, 1981: 34). Y es que la violencia como acto ha existido siempre, pero no es tan antigua su conceptualización. La filósofa Hanna Arendt nos llama la atención sobre el mismo asunto:

Nadie consagrado a pensar sobre la Historia y la Política puede permanecer ignorante del enorme papel que la violencia ha desempeñado siempre en los asuntos humanos, y a primera vista resulta más que sorprendente que la violencia haya sido singularizada tan escasas veces para su especial consideración (Arendt, 2006:16).

Será en el siglo XX cuando proliferen los estudios sobre la violencia, y no es casualidad ya que durante este periodo aumentaron dramáticamente la cantidad de democidios (muertes a manos del gobierno de más de un millón de personas) y de genocidios, como confirma el profesor de psicología Dutton: “The twentieth century, far from representing advances in post-Renaissance “civilization” witnessed the greatest number of separate large scale systematic slaughters of human beings of any century in history” (2007: 15). En realidad, no hay un período de historia en la que no podamos rastrear la violencia, pero quizás por el desarrollo de nuevas armas, tecnología y formas

---

<sup>2</sup> Proviene del latín *vis* que significa fuerza, vigor.

de combate, las cifras de muertos se han disparado desde el siglo pasado, y esto ha sido el impulso definitivo para reflexionar al respecto con más profundidad, especialmente tras los desastres de la Segunda Guerra Mundial.

El interés que ha suscitado este tema en muy diferentes campos, como hemos dicho, ha provocado que nos encontremos con una gran variedad de maneras de definir este concepto dependiendo de quién lo haga y con qué propósito, y de ahí que hablemos de una (in)definición de la violencia. Y es que mientras que puede existir una respuesta unánime desde un punto de vista penal, nos encontramos con otra definición diferente desde el antropológico, o el médico. Aquí podríamos resaltar que, además, en algunos trabajos también su análisis viene condicionado por la intención de cambiar nuestra manera de pensar en ella. Como dice el sociólogo Thomas Platt, la polémica del término puede deberse al intento de “alterar la percepción del mundo que tiene el lector, induciéndole así a una reacción negativa frente a estructuras o prácticas que antes parecían aceptables” (1992: 174). Es decir, que a través de una definición más amplia de la palabra, se busca despertar la conciencia de la gente sobre aquello que es violencia, pero no se percibía como tal de un modo convencional. Recordemos hasta hace unos años apenas se penaban los maltratos hacia la mujer o a los niños. Se trata pues de un concepto dinámico en constante reelaboración cuyos límites dependen en gran medida del momento histórico.

Una de las definiciones más completas, aunque no por eso definitiva, es la que hace la Organización Mundial de la Salud pues ha hecho grandes esfuerzos por dominar el término, movida por la necesidad de llegar a una definición que diera cabida tanto a los hechos como a las experiencias subjetivas de las víctimas, pero intentando que no fuera tan flexible que perdiera sentido y acabara siendo un cajón de sastre, ya que eran conscientes del peligro que la elasticidad de las palabras conlleva. En el reto de construir la definición se pretendió que tuviera validez internacional y este fue el resultado:

[Violencia es] el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones. La definición comprende

tanto la violencia interpersonal como el comportamiento suicida y los conflictos armados. Cubre también una amplia gama de actos que van más allá del acto físico para incluir las amenazas e intimidaciones. Además de la muerte y las lesiones, la definición abarca también las numerosísimas consecuencias del comportamiento violento, a menudo menos notorias, como los daños psíquicos, privaciones y deficiencias del desarrollo que comprometan el bienestar de los individuos, las familias y las comunidades (OMS, 2002: 5).

A pesar de dejar fuera fenómenos como la violencia contra lo material, considerada en otros estudios y más adelante en nuestra investigación, en nuestra opinión la de la OMS es una de las definiciones generales más completas, si descartamos aquellas que la explican a través de sus tipos o de los agentes que entran en juego. Lo más habitual cuando nos enfrentamos a textos de cualquier ámbito que tratan sobre este tema es encontrar una definición dividida por tipos, obviando en cierto modo la más general, implicando así la gran dificultad de dar con una respuesta definitiva. Citemos como ejemplo de esta tendencia un estudio de neuropsiquiatría en el que, después de destacar que la tónica general es el desacuerdo terminológico entre diferentes ámbitos del saber, se describe la violencia a través de tres perspectivas:

El término “violencia” ha pasado de su significado original como exceso de fuerza, a asumir la connotación negativa de la agresión. Al ir asumiendo en la práctica todo el campo semántico de la agresión, conviene abordar la descripción actual de la violencia desde una triple perspectiva: el acto (donde se incluiría la acepción etimológica de exceso de fuerza, sacar de su estado natural, etc.); los actores (habría violencia cuando un agresor, individual o colectivo, causara un mal a otra persona o grupo); la significación de la acción (violencia cuando el agresor, el agredido o un observador de la acción dieran al acto excesivo una significación negativa) (Moreno Martín, 2009: 19).

Como podemos observar, la definición está marcada por la disciplina que la genera, teniendo esta última un enfoque más subjetivo que la definición de la OMS. Y es que la violencia parece mostrarse reacia a ser descrita en una frase o en un párrafo capaz de englobar todos los fenómenos que se asocian directamente con ella. Jean Claude Chesnais, sociólogo y autor de *Histoire de la violence* (1981), nos habla de tres

definiciones implícitas en la palabra que se intercambian constantemente: la primera es la física, en su opinión la más grave y operativa, ya que es la que hace intervenir a las autoridades (policía, juez, médico) y pone en entredicho el orden social: “es el atentado directo, físico, contra la persona, cuya vida, salud, integridad física o libertad individual corren peligro” (1992: 205). La segunda es la violencia económica “que comprende todos los atentados contra los bienes, en su creciente y casi infinita diversidad”, una violencia que se ha llegado a considerar hacia la persona por la línea cada vez más delgada en las sociedades occidentales (y en nuestra opinión en la gran mayoría también) entre lo que se es y lo que se tiene. Y la tercera, más difícil de conmensurar, es la violencia moral (o simbólica<sup>3</sup>), que se identificaría con el intento de dominar al otro a través del poder o la seducción. Para el autor, este último término corresponde a una moda en la que se confunde violencia con el funcionamiento de la sociedad y la vida misma, por lo que no tendría validez por su alta subjetividad.

Aunque no concordamos totalmente con Chesnais en que la violencia simbólica sea fruto de una moda, su reflexión nos invita a pensar en esos posibles errores que nos vemos abocados a cometer cuando los límites de una palabra se ven desdibujados por su uso, sobre todo cuando la sociedad y los medios abusan del término muy a menudo con intenciones sensacionalistas. Esto provoca que este término al final no signifique nada, y desde luego su impacto sea mucho menor del que debiera, como ya citamos en la introducción parafraseando a Bernstein. La conclusión de Chesnais es que la violencia entendida como aquello que repercute sobre las personas que pone en riesgo su vida, su salud y su libertad (primer tipo que proponía) es la definición más pertinente, porque “se basa a la vez en fundamentos teóricos serios (el código penal) y en prácticas internacionales reconocidas y sólidamente arraigadas en los medios profesionales interesados en el fenómeno” (1992: 206). En otros ámbitos en los que se intenta aportar definiciones, también se restringe su significado a aquello que perjudica o atañe al ser humano, como se recoge en la descripción del Seminario de educación para la paz (1995), que dicta que la violencia es “la actitud o el comportamiento que constituye una

---

<sup>3</sup> El concepto de “violencia simbólica” fue creado por Bourdieu en la década de los setenta y se refiere a un tipo de violencia que no se ejerce mediante la violencia física, sino a través de la imposición de ciertas ideas, o roles sociales. Al ejercerse generalmente de manera encubierta es mucho más difícil de identificar o incluso de ser conscientes de ella.

violación o una privación al ser humano de una cosa que le es esencial como persona (integridad física, psíquica o moral, derechos, libertades)”.

Jean-Marie Domenach, también en sintonía con la idea de usar la palabra para referirse a un fenómeno humano, la definirá así: “uso de una fuerza, abierta u oculta, con el fin de obtener de un individuo o un grupo, algo que no quiere consentir libremente” (Domenach, 1981: 36). Según entiende él la violencia es un medio de conseguir un beneficio economizando palabras y trabajo aunque las ventajas de esto pueden ser fugaces y frágiles, ya que siempre que se emplea los resultados son impredecibles. En la definición de Domenach, mucho más abstracta, podríamos encontrar recogida la acepción de violencia simbólica.

Por su parte, el sociólogo noruego Johan Galtung, ofrece una definición asociada a la frustración de las necesidades básicas del ser humano. La entiende como “afrentas evitables a las necesidades humanas básicas, y más globalmente contra la vida, que rebajan el nivel real de la satisfacción de las necesidades por debajo de lo que es potencialmente posible. Las amenazas de violencia son también violencia” (Galtung, 2003: 9). El enfoque de este autor nos interesa especialmente, pues trata el fenómeno no sólo observando el resultado, es decir, el acto violento, sino desde sus causas. Del mismo modo lo hace Ervin Staub, profesor de psicología cuyo trabajo de investigación se ha centrado en la psicología de la paz y la violencia, al ofrecernos una explicación a través de su nacimiento y su desarrollo. En sus textos, Staub, usa el término *evil*<sup>4</sup>, que podríamos identificar como la semilla de la violencia, para referirse al comienzo de este proceso en el que se frustran las necesidades básicas y por tanto se pueden llegar a desarrollar modos destructivos para intentar colmarlas:

We human being have certain shared psychological needs that must be fulfilled if we are to lead reasonably satisfying lives. We need to feel secure. We need to develop a positive identity. We need to feel effective and to have reasonable control over what is essential to us. We need both deep connections to other people and autonomy or independence. We need to understand the world and our

---

<sup>4</sup> Concepto que Staub relaciona no con un acto aislado de violencia, sino más bien con un comportamiento que a través de su persistencia y repetición puede causar muchos daño, también con la omisión de cualquier acto que pueda ser responsable del mismo resultado (Staub, 1999: 181).



place in it. If people cannot fulfill them constructively, they will engage in destructive psychological processes and actions to satisfy them (Staub, 1999: 184).

El enfoque de Galtung, así como el de Staub, analizando la violencia desde su origen y su evolución, representa bien la línea que seguiremos en esta investigación, ya que nuestro propósito no es sólo cuantificar o clasificar los actos violentos que nos encontramos en los textos, sino analizar las razones por las que existe un protagonismo especial de la violencia en un momento determinado de la historia literaria en un grupo de autores, y más concretamente en la obra de Yu Hua. Teniendo en cuenta estas reflexiones intentemos concretar más sobre la violencia haciendo una exposición sobre los tipos que vamos a considerar en esta investigación.

## **1.2. Adoptando un modelo: el triángulo de Galtung**

Al igual que ocurre con la definición, a la hora de clasificar la violencia encontramos un gran abanico de posibilidades dependiendo del punto de vista desde el que lo abordemos, el tema que queramos tratar o el efecto que tratemos de causar en el lector. No existe un acuerdo en torno a la organización conceptual de sus tipos, sino que más bien podríamos hablar de tendencias a clasificarla de tal o cual modo atendiendo a la evolución de las diferentes teorías, ideologías y aportaciones académicas que se han dado en cada época. Bien es cierto que hay determinados términos que han destacado sobre otros, por su repercusión, por la cantidad de artículos, libros o congresos en los que se haya usado, o más prosaicamente, porque se han puesto de moda. En este sentido hay un ejemplo por todos conocido, como es la polémica sobre el término violencia de género, violencia machista, o violencia contra la mujer; todas ellas etiquetas que se han ido intercambiando según lo que se haya considerado políticamente correcto en cada momento pero que intentan dar nombre al mismo fenómeno. Como introducimos en el apartado anterior, lo que consideramos violencia en una época o en otra, en una sociedad o en otra puede diferir, por lo que en cierto sentido podríamos considerarlo un concepto (no una realidad) histórico que se halla en constante evolución.

Es por esta razón por la que nos encontramos con una gran variedad de tipologías que vienen a destacar diferentes aspectos del mismo fenómeno. Como anunciamos al principio del capítulo, nos decantaremos por la tipología de Galtung (violencia directa, estructural y cultural) pues es la que más se ajusta a las necesidades de este estudio. Sin embargo, no consideramos ninguna teoría definitiva por lo que también presentaremos brevemente otras posibilidades que vendrán a completar las ideas ofrecidas por el sociólogo noruego.

La Organización Mundial de la Salud ofrece una división basada en tres grandes categorías dependiendo del autor del acto (autoinfligida, interpersonal y colectiva) que se subdividen en grupos más específicos teniendo en cuenta la naturaleza del mismo (física, sexual, psicológica o privación), de la que más adelante nos interesarán especialmente las subclasificaciones de violencia colectiva (Tabla 1).

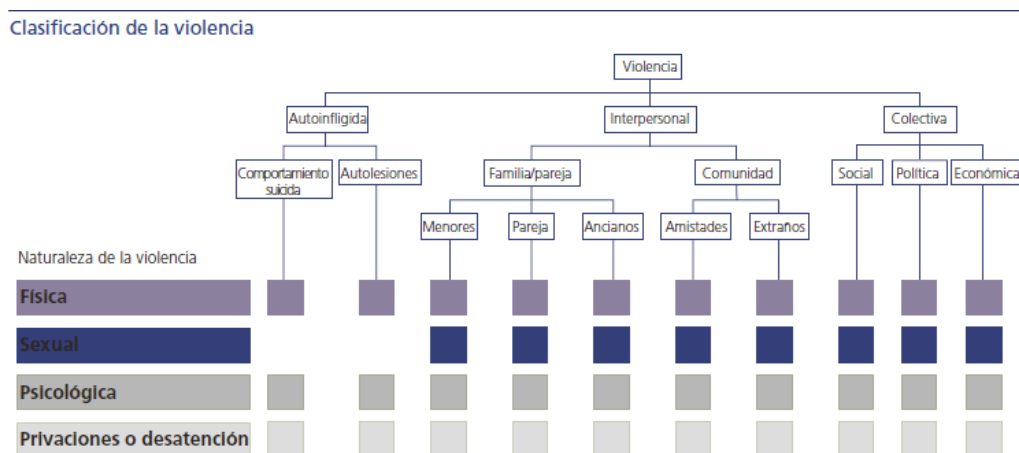


Tabla 1: Organización Mundial de la Salud (OMS), “Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud”, 2002, Washington, D.C., publicado en español por la Organización Panamericana de la Salud.

Otra clasificación a tener en cuenta es la que hace el filósofo español Sanmartín Esplugues, cuyas aportaciones giran en torno a la violencia, la tecnología y la sociedad. Su tipología atiende a varios factores: (1) la modalidad, que puede ser activa o pasiva, es decir, por acción o por inacción (cuando somos conscientes de la violencia ejercida pero no hacemos nada por detenerla); (2) según el tipo de daño causado, que puede ser físico, representada por la acción de pegar, emocional representada por el insulto, sexual que podría ser una mezcla de las dos anteriores, y económico que sería el uso ilegal o no autorizado de los bienes de otra persona; (3) según el tipo de víctima que pueden ser

maltratos contra la mujer, maltrato infantil o de ancianos; (4) según el escenario en el que ocurre, puede ser en el hogar, trabajo o escuela; y (5) finalmente según el tipo de agresor entre los que destaca la violencia juvenil, la psicópata<sup>5</sup>, la terrorista y la organizada (que en la otra lista podríamos identificar con violencia interpersonal y colectiva) (Esplugues 2007: 9-21).

De esta clasificación queremos llamar la atención sobre el primer factor que tiene en cuenta: la violencia por acción o inacción, que de algún modo aunque no tan claro ni con un papel tan relevante podría sobreentenderse en el apartado de la OMS como “violencia por privación o desatención”. Cuando nos referimos a la violencia por inacción podemos ejemplificarla con un caso a nivel internacional de genocidio en el que la violencia por acción sería la cometida por gobierno autor del genocidio mientras que violencia por inacción sería responsabilidad del gobierno que proporciona las armas a los ejecutores. Según Donald G. Dutton (2007) los genocidios y las masacres siempre implican complicidad internacional, ya que no es difícil saber qué está ocurriendo en el otro país, pero se toma la decisión de ignorarlo. A esta opinión se suma Ervin Staub (1999), argumentando que no sólo la acción sino también la omisión se encuentra detrás de los actos violentos, ya que la pasividad de personas, poblaciones o naciones, sirve de aliciente y reafirma a los que están ejecutando la violencia. Este matiz es importante pues durante la Revolución Cultural eran muy comunes las sesiones de denuncia pública donde se podía ejercer la violencia de manera directa pero también de modo indirecto a través del aliento y la complicidad de muchos, y así se reflejará en la literatura, donde la violencia a veces nos sobrecoge, más que por el hecho en sí, por la pasividad de los personajes ante la injusticia o desgracia ajena.

Podemos destacar que a pesar de que existan diferencias, hay algo que tienen en común estas dos clasificaciones: se centran en el acto. Jacques Sémelin, sin embargo, va un paso más allá y divide la violencia en cuatro tipos: violencia de sangre, que tiene que ver con lo físico y la voluntad de dañar a alguien (relacionada con el también controvertido término de “agresión”); violencia estructural, contenida en situaciones de miseria y opresión (definida por otros como violencia política); violencia cotidiana, que

---

<sup>5</sup> En este estudio no se tendrá en cuenta la violencia ejercida por problemas psicóticos, no entraremos a valorar los procesos mentales cuando se asocian a una psicopatía.

vivimos integrada en nuestra forma de vida<sup>6</sup>; y violencia espectáculo, que atrae la mirada y suscita la contradicción que se produce ante un acto que a la vez que nos asusta o desaprobamos, nos sentimos fascinados y atraídos por él (en Blair, 2009: 14). Mientras que la violencia estructural será tratada con más profundidad en otros autores como Galtung, Sémelin nos ofrece un concepto que rara vez veremos conceptualizado y que es central al pensar en la obra de Yu Hua: la “violencia espectáculo”, puesto que son abundantes las escenas donde la violencia se contempla como un entretenimiento público que causa verdadera fascinación. Recordemos que durante la infancia y juventud del escritor eran frecuentes no sólo las denuncias públicas sino también las ejecuciones, como así quedará representado en su obra, con especial protagonismo en los cuentos de su primera etapa.

La intelectual Susan Sontag en su ensayo *Ante el dolor de los demás* nos recuerda que cuando miramos fotografías que registran crueldades sobre el cuerpo deberíamos reflexionar no sólo sobre ellas sino sobre lo que implica mirarlas porque en gran medida estas visiones suscitan un interés lascivo. Pero incluso cuando el plano erótico del cuerpo no está presente puede persistir la fascinación, pues no es sólo la curiosidad lo que hace a la gente detenerse ante un accidente de tráfico: “también, para la mayoría, es el deseo de ver algo espeluznante. Calificar esos deseos como ‘mórbidos’ evoca una rara aberración, pero el atractivo de esas escenas no es raro y es fuente perenne de un tormento interior” (2003: 42). La razón por la que otros autores no tienen en cuenta este tipo probablemente sea porque no es una forma *per se* de violencia, sino más bien una forma de relacionarse con ella como espectador. Sin embargo, nos parece sumamente interesante tenerla en cuenta en nuestro análisis por la gran importancia que tiene en los textos que trataremos.

Por último, mencionaremos un modelo aplicado a un estudio literario del experto en literatura hispanoamericana, Ariel Dorfman, después aplicado también por el profesor alemán Kohut. Dorfman ofrece en su investigación sobre la violencia de la literatura hispanoamericana actual la siguiente modalidad: violencia vertical y social

---

<sup>6</sup> Según definiciones más generales, podríamos considerar la violencia cotidiana como de naturaleza psicológica, ya que se refiere a un tipo que todos vivimos en el día a día, como esos pequeños actos que nos violentan que pueden venir de nuestra pareja, por demasiada cercanía, o cuando conducimos y debido a los nervios de los conductores nos meten prisa en un atasco, entre otros ejemplos.

(dirigida contra los de arriba, es decir, como respuesta a la opresión política) y violencia horizontal e individual (dirigida contra otro ser humano considerado dentro de la misma categoría sin un claro sentido social) (1997: 394-399). Más tarde, aunque con reservas sobre la nitidez de las categorías, el también investigador alemán Kohut adopta este modelo (2002: 200). Sin embargo, estas categorías, aunque pueden servirnos para entender la literatura que ellos analizan no nos son de mucha utilidad para el contexto que nosotros trataremos, porque se limitan mucho al acto violento en el que nosotros no queremos encasillarnos. En los textos que nosotros tendremos en cuenta la violencia no se dirige contra los de arriba, sino más bien viene dada desde arriba y finalmente se convierte en violencia horizontal porque todos finalmente quedarán expuestos sea cual sea su posición dentro del sistema. Nuestra pretensión en este estudio es sobrepasar la frontera del acto violento y para ello el modelo más apropiado en conjunto es el de Galtung, que enriqueceremos con las teorías afines de otros autores.

### 1.2.1. El triángulo de la violencia de Galtung

Cualquier tipología siempre es artificial, pues se trata de un ejercicio en el que se ponen límites a la realidad para poder trabajar con ella de una manera práctica y sistemática. Sin embargo, por razones operativas tenemos que ajustarnos a algún sistema, y después de exponer y valorar otras opciones, tenemos claro que el modelo de Galtung es el que más se ajusta a la obra de Yu Hua y el contexto en el que se crea.

Johan Galtung para superar las limitaciones de las reflexiones que sólo contemplan el acto de violencia nos recuerda que la acción humana no surge de la nada: tiene sus raíces, por lo que cuando tratamos este tema habría que tener en cuenta cómo se ha gestado. En nuestra investigación este planteamiento es básico, pues no nos interesa sólo registrar los actos de violencia que podemos encontrar en los textos, sino identificar las razones por las que tienen esa relevancia con el fin de comprender su representación. Veamos el cuadro general de lo que Galtung ha llamado el “triángulo de la violencia” exponiendo los tres tipos que él considera que engloban todo lo anterior:



Tabla 2: Johan Galtung, “Triángulo de la violencia”, 2003.

Recuperado de: <http://them.polylog.org/5/fgj-es.htm>

El sociólogo noruego hace una clasificación en la que no sólo se tienen en cuenta los actos (es decir, violencia directa y visible), sino aquello que no vemos pero que es la base sobre la que estos se han cimentado (esto es, violencia cultural y estructural). Según Galtung, debemos analizar la formación de la violencia para comprender cómo se ha desarrollado el meta-conflicto que ha acabado afectando a las personas, a las sociedades, y que incluso llega a provocar guerras. El triángulo funcionaría como una especie de círculo vicioso, por lo que la violencia podría surgir desde cualquiera de los vértices. Dependiendo desde dónde surja nos encontraremos con un tipo de historia o con otra, pero en principio no funciona en una única dirección. Es un pensamiento muy extendido, también apoyado por el autor, el de que la violencia sólo engendra más violencia.

Por otra parte, ya expusimos en el apartado anterior que Galtung entendía la violencia como una falta o una amenaza de las necesidades humanas básicas, que identifica como las siguientes: supervivencia, bienestar, identidad o representación y libertad (2003: 9). Y al combinarlas con la violencia directa y estructural concluye que hay ocho tipos, con algunos subtipos. En la tabla siguiente se observa qué tipo de violencia provoca la negación de cada una de esas necesidades<sup>7</sup>.

También hay que tener en cuenta en esta clasificación que la violencia puede ser a gran escala. En ese caso, dice Galtung: “donde pone muerte, léase exterminio, holocausto, genocidio. Por sufrimiento, léase holocausto silencioso. Por alienación, léase muerte espiritual. Por represión, léase gulag/KZ” (2003:10).

---

<sup>7</sup> Añade que se podría añadir otra columna en la que se hablara de violencia hacia la naturaleza, pero al no ser de interés en esta investigación, vamos a prescindir de ello.

| Cuadro 1. Una tipología de la violencia |                            |   |   |                                     |
|---|----------------------------|---|---|-------------------------------------|
|   | Necesidad de supervivencia | Necesidad de bienestar                      | Necesidades identitarias                                    | Necesidad de libertad               |
| Violencia directa                       | Muerte                     | Mutilaciones<br>Acoso, sanciones<br>Miseria | Desocialización<br>Resocialización<br>Ciudadanía de segunda | Represión<br>Detención<br>Expulsión |
| Violencia estructural                   | Explotación A              | Explotación B                               | Penetración<br>Segmentación                                 | Marginación<br>Fragmentación        |

Tabla 3: Johan Galtung, “Una tipología de la violencia”, (2003: 10).

Otra idea que aporta en su reflexión es que “la violencia directa es un *acontecimiento*, la estructural es un *proceso*, y la cultural una *constante*, una *permanencia*, que se mantiene básicamente igual durante largos períodos, dadas las lentas formaciones de la cultura básica” (2003: 12). Se trata de matizaciones de gran relevancia para nuestro estudio, pues no queremos limitarnos a poner de relieve la violencia como un simple fenómeno disruptivo en la obra de Yu Hua, o en palabras de Galtung, como un mero *acontecimiento* (aunque sea lo que en un primer momento resulte más llamativo) sino que nos gustaría llegar al *proceso* y a la *constante* que lo han gestado.

En nuestro análisis de los textos de Yu Hua no vamos a buscar las claves de por qué la historia se ha desarrollado así, sino más bien aprovechar la explicación histórica para entender por qué la literatura ha tenido esa evolución. Estudiar la violencia en su contexto es fundamental para llegar a comprenderla, pues es ahí donde se forma el conflicto y entenderemos los valores que la sostienen y fomentan. Igualmente valiosa para nosotros es la puntualización que hace Galtung sobre el error que supone analizar la historia del conflicto con un principio y un final, haciéndolo coincidir con un limitado intervalo de violencia, como por ejemplo desde la primera erupción violenta hasta el alto el fuego en una guerra. Si tomamos la historia china en consideración, sería un error considerar que al acabar la Revolución Cultural la violencia desapareciera con ella, como podremos comprobar más adelante. Puede que el *acontecimiento*, esto es, la violencia directa, acabe, eso no significa que la violencia estructural o la cultural pongan su fin en el mismo punto. De ahí que Galtung nos llame la atención sobre que el alto el fuego no se debería confundir con la paz. Los datos objetivos del conflicto no

hacen que comprendamos la razón por la que ha sucedido. Por ello, con Yu Hua, iremos a la raíz del problema.

Con todo, aunque trabajar con clasificaciones tiene su ventaja, somos conscientes de que la realidad siempre se resiste a ser catalogada. Los límites entre las categorías no siempre están claros y no siempre hacen justicia a lo que ha ocurrido, por lo que a la hora de aplicar estas fórmulas a la obra de Yu Hua las tendremos solo en cuenta con fines organizativos, pero no se impondrán hasta el punto de que constriñan o reduzcan nuestras conclusiones. En los siguientes apartados seguiremos la clasificación que nos ofrece Galtung y reflexionaremos sobre las herramientas que esta teoría nos ofrece aplicándola a una serie de ejemplos que nos servirán para ir trazando un contexto de representación estética de la violencia en la China de nuestro autor.

### 1.3. Violencia directa

Al comienzo de este capítulo decíamos que cuando nos enfrentamos a la obra de ficción de Yu Hua podemos apreciar claramente el protagonismo de la violencia en la mayoría de sus textos. En una lectura superficial esto se hace muy evidente por la cantidad de escenas que hay de violencia explícita o, como diría Galtung, de violencia directa, la más fácil de identificar al ser la más visible (hasta el punto de que es lo que entendemos comúnmente por violencia). En una biografía crítica sobre Yu Hua realizada por el profesor Hong Zhigang 洪治刚 encontramos una tabla en la que se compara el número de personajes que mueren de manera violenta con los que mueren por causas “naturales” en una serie de relatos de diferente longitud escritos entre 1986 y 1989, una etapa del autor que destaca por su grado de experimentación artística.

|                                    | 死亡总人数<br>Nº de muertos | 非自然死亡总人数<br>Nº muertos causas<br>no naturales |
|------------------------------------|------------------------|---|
| 死亡叙述<br>Narración de muerte        | 3                      | 3   |
| 河边的错误<br>Error a la orilla del río | 5                      | 5   |



|                                    |   |   |
|------------------------------------|---|---|
| 一九八六年<br>1986                      | 1 | 1 |
| 现实一种<br>Un tipo de realidad        | 5 | 4 |
| 难挑劫数<br>Difícil escapar al destino | 4 | 4 |
| 世界如烟<br>El mundo como neblina      | 6 | 6 |
| 往事与刑法<br>El pasado y los castigos  | 1 | 1 |
| 古典爱情<br>Amor clásico               | 4 | 4 |

Tabla 4: Hong Zhigang, “Comparativa tipo de muertes de personajes”, (洪治纲, 2004: 66).

Hong descubre que de los veintinueve personajes que mueren en los ocho títulos citados, sólo uno de ellos lo hace de causa natural. Pero incluso esta muerte ocurrida en el relato “Un tipo de realidad” 现实一种 *Xianshiyizhong*, que es uno de los cuentos más importantes para nuestra investigación, resulta finalmente una de las más violentas, pues el ataque proviene del cuerpo mismo. Las investigaciones de Hong Zhigang demuestran así la importancia de la violencia, sobre todo en esta primera etapa relacionada con el movimiento de vanguardia chino (先锋派 *Xianfeng pai*) y la necesidad de contar con herramientas más sofisticadas que las ofrecidas por la teoría literaria para analizarla.

Ahora, puntualizamos que cuando hablamos de violencia directa no sólo nos referiremos a violencia física, sino también a la que se ejerce directamente contra las personas, y puede ser tanto física como psicológica, y asimismo puede ir dirigida contra la naturaleza y los bienes. Galtung se refiere a este tipo como aquella en la que encontramos un sujeto, un objeto y una acción, de manera que cuando un actor comete un acto violento estaríamos hablando de directa o personal, y cuando no es identificable o no existe, como estructural o indirecta. En sus palabras:

Violence with a clear subject-object relation is manifest because it is visible as *action*. It corresponds to our ideas of what drama is, and it is personal because there are persons committing the violence. It is easily captured and expressed

verbally since it has the same structure as elementary sentences in (at least Indoeuropean) languages: subject-verb-object, with both subject and object being persons. Violence without this relation is structural, built into structure (Galtung, 1969: 171).

Sémelin, por su parte, llama a este tipo violencia “de sangre”, relacionándola con lo físico y la voluntad de dañar a alguien, lo que suele confundirse con lo que llamamos “agresión”. En este grupo contemplaríamos por tanto la violencia física, aquella que afecta al cuerpo, como los asesinatos, palizas, violaciones, torturas, así como la violencia psíquica que afecta a la mente, tal como el maltrato psicológico, lavado de cerebro, adoctrinamiento, amenazas, y demás. Más adelante comprobaremos hasta qué punto estas distinciones resultan esenciales para comprender la estética de Yu Hua en toda su hondura.

### 1.3.1. Dimensión física y psicológica: el ataque a los bienes

Galtung también considera que la destrucción de bienes podría ser considerada violencia siempre cuando Yue Minjun o se den dos supuestos: en cuanto a que represente una amenaza para la persona, y en cuanto suponga un atentado contra algo muy querido por la persona, aspecto que ya apuntaba Chesnais en su definición. Claramente, la destrucción de los bienes se podría contemplar como un tipo de violencia psicológica en ese sentido. Del mismo modo se habla de la violencia contra naturaleza, pero nosotros la dejaremos fuera por no considerarla especialmente pertinente para analizar nuestro objeto de estudio.

La ampliación del concepto de violencia para abarcar el daño psicológico producido por la destrucción de bienes materiales, se desvela central para nosotros pues durante la Revolución Cultural, período determinante para nuestro autor, asistimos a la destrucción de una cantidad significativa de patrimonio cultural así como a la prohibición y quema de libros. En consonancia, acorde con la definición más general aquí aportada, consideraremos violencia cualquier daño causado contra la persona, pero no estrictamente físico sino también psicológico, es decir, que pueda causar un perjuicio también a su integridad, identidad o libertad. Nos gustaría ofrecer un ejemplo con el que

reflexionar sobre la pertinencia de entender la destrucción de bienes como violencia directa, y a través del mismo, aportar la visión de otros artistas chinos del fenómeno en la época que marcará la etapa de crecimiento de Yu Hua, quien fue testigo y de alguna manera víctima de los actos que se nos muestran a continuación.

Hemos seleccionado una serie de tres fotografías que forman parte del documental fotográfico realizado por Li Zhengsheng 李振盛 durante la Revolución Cultural. Este fotoperiodista trabajaba durante aquella época para el *Diario de Heilongjiang*, en Harbin, al noreste de China. Muchas de las imágenes que tomó en esos años permanecieron escondidas hasta varias décadas más tarde cuando el autor comenzó a enviarlas a una editorial de Nueva York. Su meticuloso trabajo (cuenta con alrededor de treinta mil negativos fechados) permitió que en 2003 el libro *Soldado rojo de las noticias*, una selección de ese magnífico retrato social, viera la luz por primera vez. Su publicación, resulta relevante en un mundo en el que, como dice Sontag (2003), cada vez estamos más acostumbrados a recordar con imágenes que además tienen la ventaja sobre el texto de hablar un lenguaje común.



Figura 1: Li Zhengsheng, “Quema de libros sagrados”, 1966 (Li Zhensheng, 2003: 95)



Figura 2: Li Zhengsheng, “denuncia de los monjes”, 1966 (Li Zhensheng, 2003: 98-99)



Figura 3: Li Zhengsheng, “Profanación de estatuas budistas”, 1966 (Li Zhensheng, 2003: 101)

Las denuncias públicas, el sufrimiento y la humillación que sufrieron muchas personas durante esos años de descontrol e histeria han sido ampliamente rememorados en la literatura, pero, sin embargo, no abundan los testimonios visuales. Por ello, esta clase de fotografías, a la vez que nos sirven para documentar la realidad, también tienen un increíble potencial para interpretarla, captando aquello que los ojos del autor seleccionan de entre la cantidad de posibilidades que un momento puede ofrecer.

Estas tres instantáneas (Figuras 1, 2 y 3) fueron tomadas el 24 de agosto de 1966 por Li Zhengsheng durante el saqueo del templo budista de Jile en Harbin, provincia de Helongjiang, en los albores de la Revolución Cultural. En aquel mes, más tarde recordado como el Agosto Rojo 红八月 *Hongbayue* o Terror Rojo 红色恐怖 *Kongse*

*kongbu*, se lanzó la campaña de “Destruir los Cuatro Viejos” 破四旧 *Posijiu*<sup>8</sup> (viejas ideas, vieja cultura, viejas costumbres y viejos hábitos) que provocó no sólo el saqueo de propiedades privadas y humillación (a veces asesinato) de aquellos considerados “burgueses” como profesores e intelectuales, sino también la destrucción de propiedades públicas de gran interés histórico como templos, teatros, o bibliotecas<sup>9</sup>.

En la primera de la serie vemos a la gente celebrar la quema de los libros sagrados y las esculturas; en la segunda se obliga a los monjes a autoinculparse sosteniendo una pancarta que reza: “Cualquier escritura budista no difunde más que chorradas” (什么佛经尽放狗屁 *Shenme Fojing jin fang goupi*)<sup>10</sup>; y en la tercera se muestran las estatuas profanadas del templo. La pretensión de acabar con todo lo que entorpeciera alcanzar la nueva sociedad (nueva ideología, nueva cultura, nuevos hábitos y nuevas costumbres) convirtió al budismo, religión mayoritaria en China durante siglos, en uno de los objetivos a aniquilar. A través de la destrucción y la profanación de ciertos bienes lo que se buscaba era atacar una ideología, o en este caso, una creencia, que a su vez sólo era peligrosa, o estaba activa porque está apoyada por personas, por lo que al final de este silogismo nos encontramos con que se produce un ataque directo hacia la integridad personal.

Las imágenes tomadas y más tarde seleccionadas por Li Zhensheng son relevantes, porque intercala la humillación pública de los monjes en una serie de violencia contra los bienes, alcanzando un nivel narrativo que nos hace reflexionar con más profundidad sobre la naturaleza de la agresión. Sin ellos en la secuencia aparentemente estaríamos presenciando un mero ataque contra el patrimonio cultural, pero con su presencia en la imagen se capta la violencia en sentido estricto como la hemos definido hasta ahora, es decir, como un daño hacia el ser humano, ya sea su

---

<sup>8</sup> El eslogan “Smash de Four Olds, Stablish de Four News” 破四旧，立四新 *Posijiu lisixin* apareció por primera vez en junio de 1966 en el *Diario de Pueblo*, aunque fue en agosto cuando adquirió verdadera fuerza y se puso en acción provocando innumerables daños, destrucción y muerte. El 8 de junio se publicó en el *Diario del Pueblo*: In order to construct the new world, we must smash the old world. In order to build the new ideology and new culture of socialism and communism, we must thoroughly criticise and eliminate the old ideology and culture of capitalism and its influences (我们要建设新世界, 就必须破坏旧世界, 我们要建设社会主义和共产主义的新思想、新文化, 就必须彻底批判和肃清资产阶级的旧思想、旧文化及其影响 (Wang, 2008: 143).

<sup>9</sup> Para más información consultar capítulo “Red Terror” en MacFaquhar y Schoenhals (2008).

<sup>10</sup> Traducción propia, en el libro del que se ha extraído la fotografía se traduce como “Al infierno con las escrituras budistas, están llenas de mierda de perro”.

integridad física, psíquica o moral, así como una privación de sus derechos y libertades. Esos bienes que vemos destruir representan las creencias y la identidad de esos monjes, representantes no sólo de una religión sino también de una cultura, por lo que en última instancia forman parte de ellos. Sin una persona que la apoye, una idea no tiene valor ninguno, y es por esto por lo que además de destruir los bienes la multitud obliga a autoinculparse a los monjes y a sostener ese mensaje degradante. La destrucción de los bienes venía acompañada pues de la humillación, tortura y maltrato de los propietarios o relacionados con ellos<sup>11</sup>, quienes constituían la verdadera amenaza.

La tercera imagen también es muy representativa, ya que en ella se observa cómo se ha sometido a las estatuas con forma antropomórfica al mismo ritual de humillación que se seguía con las personas, colocándoles un capirote, pancartas con mensajes, y se les ha pintado la cara y se las exhibe para su escarnio público (obsérvese que en la foto la gente camina alrededor de ellas como si estuvieran siguiendo un recorrido). Se trata del mismo protocolo que se llevaba a cabo con las personas, con la única diferencia de que esta vez son los espectadores los que hacen el paseíllo ya que los “inculcados” no se pueden mover. Queda con ello evidenciada la pertinencia de adoptar el concepto de violencia directa para la cometida contra los bienes cuando estos supongan un ataque contra el ser humano, añadiendo este tipo los dos supuestos que apuntaba Galtung. No sólo lo consideramos violencia por el estrecho apego que existe con los bienes en una sociedad consumista, como insinuaba Chesnais, sino más bien en casos donde esos bienes pongan en peligro la integridad moral, ideológica y física de la persona.

### 1.3.2. Transgrediendo los límites entre lo directo y lo estructural

Identificar violencia directa en los textos es una tarea sencilla, pues como venimos diciendo resulta muy explícita. Pero además resultará útil para nuestra investigación disponer de algunas herramientas para poder subclasificarla pues de este modo podemos también ver una tendencia en los textos que nos ayuden a interpretarlos. Para hacer una tipología de la violencia directa Galtung propone tres aspectos a tener en cuenta: las

---

<sup>11</sup> En otros casos las vejaciones a las que se sometía a los acusados llevaron a cometer suicidio a muchas personas, lo que podría realmente considerarse como una consecuencia de la violencia directa.

herramientas con las que se ha llevado a cabo (desde el cuerpo en una pelea, hasta todo tipo de armas), la organización (desde el individuo, pasando por grupos como mafia, o ejército), y el objetivo (el ser humano en sus dos dimensiones básicas: anatómica y fisiológica).

En todo caso, más allá de buscar una tipología se pretende reflexionar sobre algunas etiquetas que se usan habitualmente para hablar de violencia directa pero que según la interpretación podríamos también encontrar ligados a la violencia estructural. Recordemos que asumir categorías puras nos llevaría a un error, pues en la obra de Yu Hua siempre nos encontraremos con fenómenos que transgreden los límites que las ciencias sociales nos ofrecen. Además, Galtung nos advertía que la violencia no surgía de la nada y que habría que estudiarla desde su nacimiento: “pure cases are only pure as long as the pre-history of the case or even the structural context are conveniently forgotten” (1969: 178).

Entre estos tipos de violencia a medio camino entre la violencia directa y estructural, destacamos dos como los más pertinentes para nuestra tesis: violencia colectiva y violencia política. El término de violencia social también aparece a menudo en los textos pero lo rechazamos porque hoy en día se considera un pleonasma; aunque en el pasado se usó para diferenciarla de otros tipos de violencia, como la doméstica, o la del Estado, ha quedado como una etiqueta residual que ya sólo se encuentra en el lenguaje coloquial<sup>12</sup>.

### *1.3.2.1. Violencia colectiva*

El término de violencia colectiva nos será de gran utilidad, no sólo para el análisis de los textos sino también para entender el contexto de Yu Hua. Éste es muy usado en muchos estudios de la materia, sobre todo en aquellos que categorizan la violencia atendiendo a la relación entre el sujeto y el objeto, como es el caso de la OMS. Ésta la define así: “el uso instrumental de la violencia por personas que se identifican a sí

---

<sup>12</sup>El psiquiatra Moreno Martín nos dice: “En el lenguaje común se sigue utilizando como término genérico para aludir a la violencia “no política” cuando se habla en sentido general (“hay mucha violencia social”), o como sinónimo de tensión y problemas sociales fuera del hogar (agresiones verbales en la calle, destrozos de mobiliario urbano, conducción peligrosa, etc.)” (Moreno Martín, 2009: 24). Para referirnos a este último caso creemos mucho más pertinente el término que proponía Sémelin, violencia cotidiana, y que cada día gana más aceptación en el campo de la psicología.

mismas como miembros de un grupo frente a otro grupo o conjunto de individuos, con objetivo de librar objetivos políticos, económicos o sociales” (OMS, 2002: 6). Bajo este nombre podemos encontrar hechos muy diferentes como conflictos armados, genocidios, represión, terrorismo, crimen organizado, desplazamientos de población, u otras violaciones de los derechos humanos. Si atendemos al *acontecimiento* estaríamos hablando de violencia directa, pero muchos de los hechos mencionados anteriormente son la culminación de una situación, o como diría Galtung, de un *proceso*: ahí reside la diferencia que nos llevaría a hablar de violencia estructural.

Si pensamos en la Revolución Cultural, contexto básico de la obra de Yu Hua, comprobamos cómo la realidad supera las categorías con las que queremos restringirla y cómo el concepto de violencia colectiva rebasa los límites entre lo directo y lo estructural. Galtung nos pone el ejemplo de una situación en que la oligarquía defensora de cierta estructura social viera amenazado su sistema, y usara todos los recursos a su alcance, como ejército, policía y otros medios de los que dispusiera para luchar contra aquellos que le estorban, quedando ellos al margen de la violencia directa. En este caso, los agentes del “orden” cometerían violencia directa según la entendemos nosotros, sin embargo, su motivación es puramente estructural.

El ejemplo de Galtung recuerda a lo ocurrido en la Revolución Cultural lanzada por Mao, pues encontramos una motivación estructural que deriva en violencia directa en su aplicación. En esa línea, los historiadores MacFarquhar y Schoenhals han analizado exhaustivamente el plan urdido por Mao con el que pretendía reforzar su posición en el poder librándose de todos aquellos que le sobraban: “Mao expressed his determination to create “great disorder under heaven” for the purpose of ultimately achieving “great order under heaven”. To achieve this extraordinary end, Mao chose to employ extraordinary means” (MacFarquhar y Schoenhals, 2008: 52). Este método excepcional que ha quedado en la memoria es la violencia y el caos, provocado en gran parte por los Guardias Rojos 红卫兵 *Hongweibing*<sup>13</sup>:

---

<sup>13</sup> Este nombre se usó para referirse a las organizaciones de jóvenes que se formaron al principio de la Revolución Cultural, así como a sus participantes (en su mayoría estudiantes), que sirvieron a los propósitos de Mao para luchar contra la cultura tradicional y contra miembros del propio partido. El primer grupo fue formado por doce estudiantes de la Escuela Secundaria de la Universidad de Tsinghua. Eligieron el nombre en una reunión el 29 de mayo de 1966 para mostrar su lealtad a Mao: por un lado el rojo simboliza la revolución y el apodo de guardias porque querían proteger la sociedad que defendía el



In the autumn of 1966 the violence ranged from the destruction of private and public property, through expulsion of urban undesirables, all the way to murder. Although the human toll of some subsequent phases of the movement was greater, it was the in-your-face nature of the “red terror” of August-September 1966 that stuck in popular memory (MacFarquhar y Schoenhals, 2006: 102).

MacFarquhar y Schoenhals se centrarán en la estructura para explicar cómo la violencia va *in crescendo* y se va extendiendo por todas las capas de la sociedad convirtiéndose en un claro ejemplo de violencia colectiva. Es interesante este análisis pues a menudo la violencia que se representa en la literatura, sobre todo de Yu Hua está aparentemente desconectada de esas razones, y se presenta como un fenómeno disruptivo cuyo proceso puede parecer oculto en un primer momento al lector, aunque una lectura más profunda sí que identifique el contexto al que pertenece. Xiaobin Yang 杨小滨, reconocido crítico literario chino, también ha expresado esta idea al decir: “Rather than directly evoking the past, Chinese postmodern literature implies an immemorial, anachronistic, and thus unrepresentable past that entails even more attentive and penetrating examination of historical problems” (2000: 198). De este modo, cuando nos enfrentamos a los textos de Yu Hua como lectores podemos quedarnos en los hechos más superficiales que se refieren a la violencia directa, o bien comprender sus vínculos con la violencia estructural de la que proviene.

En otro orden de cosas, debemos señalar que cuando hablamos de violencia colectiva no sólo queremos basarnos en valores cuantitativos. Encontramos otras definiciones más extensivas como la de Moreno Martín en la que además de referirse a la violencia que se ejerce sobre un número significativo de personas, también: “alude a una tradición muy consolidada en la Psicología social para referirse a fenómenos de colectivos humanos, con nula o escasa organización que actúan violentamente en situaciones especiales” (2009: 23-24). Aquí se incluirían revueltas en las que no podemos hablar de organización, pues se producirían de forma más o menos espontánea.

---

Gran Timonel. El Presidente es recibido en varios mítines en Tian'anmen durante el año 1966. Los Guardias Rojos pronto se dividieron en dos secciones: los Viejos Guardias Rojos y los Rebeldes, cuyas luchas aumentaron el caos en el que se sumió el país. El movimiento fue disuelto en 1968 en nombre de la estabilidad, en algunos lugares con la intervención del Ejército Popular de Liberación, muchos jóvenes fueron enviados al campo.

Para explicar este fenómeno, en varios artículos encontramos referencias a la *Psicología de las masas* de Le Bon en las que se exponía la teoría de que el individuo en masa tiende a perderse en la colectividad, creándose una especie de unidad mental, por lo que la persona pierde voluntad y control tendiendo a cometer actos más irracionales, extremos o irresponsables<sup>14</sup>.

Sin embargo, teorías posteriores han desechado esta idea de manera estricta pues no siempre que el individuo está en situaciones de agrupación no reglada, como una manifestación o en un estadio, es violento. En su lugar, se han intentado determinar cuáles son los factores que pueden desencadenar semejantes comportamientos, en lugar de dar por hecho que se hacen por el simple hecho de estar en colectividad. El psicólogo Moreno Martín nos indica que “la explicación más sencilla es describir la acción espontánea de la masa como el resultado de una situación colectiva de privación (pobreza, explotación, etc.) que hace que la violencia ‘estalle’ ante cualquier excusa” (2009: 25). Este razonamiento nos lleva de nuevo a las teorías de Galtung, en las que situaba la violencia estructural y cultural como raíz de las diferentes formas de violencia directa, ya sea colectiva, interpersonal o autoinfligida. Una estructura violenta puede contener violencia directa en estado latente, que en algún momento encuentre un detonante que la haga explotar.

Por todo ello, con violencia colectiva nos referiremos a su descripción más general que atiende a términos cuantitativos de violencia directa, teniendo en cuenta que ésta puede tener mayor o menor grado de organización y que su origen generalmente puede ser rastreado hasta la estructura.

### *1.3.2.2. Violencia política*

Decíamos que la violencia colectiva podía tener objetivos políticos, económicos y sociales, pero lo cierto es que estos tres motivos son a menudo imposibles de separar. Sin embargo, sí que creemos que de alguna manera podemos encontrar la imposición de uno sobre los demás, según el caso. En el que a nosotros nos ocupa, advertimos que el objetivo de la violencia que rodea la vida y obra de Yu Hua, especialmente en la

---

<sup>14</sup> Le Bon dice: “In this group situation, the individual gains “a sentiment of invincible power which allows him to yield to instincts, which, had he been alone, he would have kept under constraint” (en Dutton, 2007: 24).

primera etapa, es predominantemente político, por lo que es necesario que nos detengamos en este término situado en la base de nuestro estudio literario. Una de las principales hipótesis de las que partimos es que las formas específicas de violencia que encontramos ligadas a los acontecimientos históricos del siglo XX y XXI en China son las responsables de que ésta se refleje en los textos de manera recurrente y concreta, aunque no sea haga alusión explícita a la historia en muchas ocasiones.

Yu Hua en su libro ensayístico *China en diez palabras* 十个词汇中的中国 *Shige cihui zhongde zhongguo* intenta responder a la pregunta sobre por qué la violencia de sangre tiene tanta presencia en sus primeras obras. Y para ello alude a la gran influencia que ejercieron las circunstancias en las que creció. Aunque se trata de una respuesta simple e insuficiente para explicarlo en toda su complejidad, sin duda ofrece una clave determinante, que no es exclusiva para su obra sino también para la de otros autores. Yu Hua escribe:

It's my conviction that the bloodshed and mayhem of my work in the 1980s were shaped by the experiences as a child. I was just entering primary school when the Cultural Revolution began and I had just graduated from high school when it ended. In my early years I witnessed countless rallies, denunciation sessions, and battles between rebel factions, not to mention a constant stream of street fights. For me it was a regular occurrence to walk down a street lined with big-character posters and run into people with blood streaming down their faces (Yu Hua, 2011: 89)<sup>15</sup>.

Debido a que en Yu Hua y otros autores cercanos encontraremos violencia directa despojada de contexto en algunas obras, tendremos que explorar más allá del texto para encontrar la explicación de lo que se podría interpretar como una estética. Y es en el contexto de los escritores donde la violencia política ha tenido un papel clave. Obviamente, política y violencia han sido dos elementos muy relacionados a lo largo de la historia, por lo que no es de extrañar que haya acabado existiendo un término para

---

<sup>15</sup>我觉得是自己成长的经历，决定了我在1980年代写下那么多的血腥和暴力。文化大革命开始时，我念小学一年级；文化大革命结束时，我高中毕业。我的成长目睹了一次次的游行、一次次的批斗大会、一次次的造反派之间的武斗，还有层出不穷的街头群架。在贴满了大字报的街道上见到几个鲜血淋漓的人迎面走来，是我成长里习以为常的事情。(Yu Hua: 2011: 114)

significarlo. La OMS se refería a ella como el uso de la violencia para conseguir un fin político, y otras definiciones están bastante en sintonía: “sería la ejercida por el Estado contra sus súbditos o contra quienes se rebelan ante su autoridad y también la que emplean quienes se oponen a este poder ya sean ‘militares sediciosos’, ‘organizaciones revolucionarias’, ‘grupos terroristas’ o ‘mercenarios pagados para derrocar un gobierno’” (Moreno Martín, 2009: 28). Se incluyen aquí los dos lados de la moneda, aludiéndose tanto a la violencia de quienes tienen el poder como a la de aquellos que se organizan para controlarlo o debilitarlo. Parece haber bastante consenso en cuanto a su definición, y, sin embargo, no consideramos tan clara su naturaleza (directa o estructural) ni su uso está exento de polémica, ya que los que detentan el poder suelen resistirse a usar el término violencia política, mientras que los grupos que aspiran al poder lo prefieren a etiquetas como “terrorismo” y otras palabras que desprestigian su movimiento.

En cuanto a su naturaleza el problema salta a la vista: un fin político nos lleva a pensar en la estructura, y cualquiera que sea su materialización en formas de violencia directa nos obligará una y otra vez a remitirnos a la estructura que la ha provocado. Además la violencia política es especialmente flexible por definición. Algunos teóricos proponen restringir el término a la violencia directa como el profesor de psicología social Corte Ibáñez, aún colocando en su base motivos estructurales:

Podemos sugerir el uso de la expresión violencia política<sup>16</sup> para referirnos a todos aquellos actos humanos que implican el uso de una fuerza física intencional y/o efectivamente dañina y/o destructiva, con el fin de influir sobre la distribución del poder, la autoridad y los recursos públicos que caracterizan a una cierta comunidad ya sea para preservarlas o para transformarlas (Corte Ibáñez, 2006: 79).

---

<sup>16</sup> Entendemos por política o político aquello que tiene que ver con las actividades e instituciones que regulan y determinan la distribución del poder, la autoridad y los recursos públicos de una comunidad, aunque su uso ha sido objeto de controversia: “El uso del término ‘político’ no es en absoluto inocuo ni unánimemente aceptado porque, a pesar de que parece un lugar común afirmar que la etiqueta «política» está desprestigiada, únicamente quienes detentan el poder se resisten a definir el uso de la fuerza que ejercen para mantener el orden y el statu quo como «violencia política», mientras que quienes aspiran a controlarlo, limitarlo o tomarlo se abrazan a la etiqueta como forma de ganar legitimidad y dar valor añadido a sus actos violentos descritos por sus oponentes con términos como «terrorismo», «fanatismo», «intereses particulares inconfesables», «comportamientos mafiosos», etc.” (Moreno Martín, 2009: 28).

El estado, que se resiste a la imposición de esta etiqueta, se sigue considerando como la única entidad legitimada para hacer uso de la violencia; idea que parte de las teorías de Max Weber sobre su monopolio y ha sido aprobada por la filosofía del derecho hasta hoy. Esta queda definida entonces como “aquella violencia que resulte imprescindible para garantizar el bienestar y tranquilidad del conjunto de los ciudadanos” (Corte Ibáñez, 2006: 80). Este uso legítimo se supone que está sujeto a ciertas condiciones, como que se use la indispensable o que no sirva para aumentar la violencia ya existente (aunque esto último es difícil de prever). Es decir, que el estado se reserva el derecho de hacer uso de la violencia directa en casos donde no vea otra opción para preservar el orden y se vea amenazado el bien común. Por supuesto, aquí podríamos discutir largo y tendido sobre si ese siempre se ejecuta dentro de los condicionantes que permite la ley, pero lo que nos interesa destacar aquí es la relación entre estado y violencia, ya que podemos encontrarnos con estados violentos y represores que se amparen en esa supuesta legitimidad para preservar o alcanzar una situación muy alejada del bien común. Ese será precisamente el caso del contexto embrionario de la estética de Yu Hua: la Revolución Cultural.

Cuando las órdenes para ejercer la violencia vienen de personas legítimamente elegidas, se encuentran dentro de las leyes que se han votado democráticamente, y se aplican sin saña, no suelen considerarse como “violencia política”, y de ahí que aquellos que desafían el poder del estado se esfuercen por tratar de deslegitimar precisamente esas actuaciones para que se consideren violencia política (Moreno Martín 2009: 29-30). En el caso chino no podemos hablar de representantes elegidos por un sistema democrático pero aún así la dicotomía de legítimo e ilegítimo funciona en todos los estados, en los que habría un pacto social implícito en el que se presupone que el estado velará por el bien común. En casos así, cabe esperar que esa violencia que se presente como inevitable, se aplique sin saña. Sin embargo, encontramos infinitos ejemplos en los que no es así en la historia, y la literatura que nos ocupa se ha preocupado ampliamente de darles representación.

Jean-Marie Domenach opina, y nos sumamos a su idea, que: “El Estado, tanto para quien cree que reduce la violencia como para quien considera que la desencadena, está ligado a ella” (1981: 42). Para el pensador francés toda institución política está en mayor o menor grado sumergida en la violencia, pues ésta ha sido el motor de la historia,

hasta el punto de que el mismo estado se podría acabar concibiendo como una institución cuya jerarquización fuera fruto en cierto sentido de la violencia. Por ello, podemos concluir que, se quiera poner el adjetivo de político o no, lo que no es discutible es que el estado es uno de los principales ejecutores de la violencia en la sociedad. Al final, ciertas precisiones no dejan de ser un juego de palabras que presenta la realidad más o menos amable a nuestros ojos.

En cuanto a las acciones que se podrían definir como violencia política tenemos diferentes ejemplos, aunque su uso suele estar condicionado ideológicamente. Por ejemplo: el secuestro, la piratería o el robo de grupos armados, incluso el narcotráfico cuando éste penetra en las estructuras de poder, se pueden considerar como tal, pero el estado prefiere calificarlos de violencia delincriminal, descalificando a su opositor a la vez que legitimando el uso propio de la violencia directa. Dutton, por el contrario, nos ofrece una lista con las prácticas llevadas a cabo por motivaciones políticas cuya responsabilidad suele recaer sobre el estado:

Aggression against individuals (state execution, execution of dissidents, “disappearing” suspected dissidents, as in Argentina) and groups (war, with victims defined nationally or geographically); pogrom or massacre, the victims more specifically defined by any characteristic as a devalued out-group as occurred in the United States (at the Sand Creek massacre of the Cheyenne in 1864), genocide, the victims defined by religious or ethnic group membership, as in Germany, and Rwanda; and systematic political slaughter (with victims defined by political ideology or expediency, as occurred in Cambodia and the Stalinist USSR). (Dutton 2007: 18).

Aunque podemos calificar a estos actos de violencia directa, no podemos separar las razones de su acometimiento de la llamada violencia estructural, y hasta podríamos tratar de identificar en la violencia cultural el discurso que las ha permitido y fomentado, por lo que dejaremos un análisis de algunas de esas prácticas a las que nos referiremos en nuestro estudio para otro lugar.

Con el objetivo de poner a funcionar toda esta teoría para analizar un producto cultural, hemos seleccionado dos casos referentes al arte chino de entre los años ochenta

y noventa que reflexionan sobre la violencia política. Por un lado ofreceremos un ejemplo sobre cómo el arte puede desafiar el monopolio de la violencia del estado en China, y por otro, cómo se puede representar esa violencia directa desmedida y discutible de la que hace gala a veces el poder.

En febrero de 1989 se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes de Beijing 中国美术馆 *Zhongguo meishuguan* una de las exposiciones más emblemáticas de la historia del arte contemporáneo chino: *China/Avant-garde* (Figura 4). Esta exposición tenía como objetivo mostrar los nuevos conceptos de arte que se habían estado desarrollando en la última década reuniendo a artistas provenientes de todo el país. Fue la culminación de una idea que se venía gestado entre un grupo de críticos y creadores vanguardistas, en la que participaron más de cien artistas y se expusieron unas trescientas obras de arte experimental considerado no-oficial por primera vez en un museo nacional, lo cual supuso ya en sí mismo una novedad, pues el arte no-oficial estaba entrando en la esfera de lo oficial.

La década de los ochenta supuso una revolución tanto en las artes plásticas como en la literatura, ya que la apertura y las reformas tras la muerte de Mao Zedong 毛泽东 habían permitido la entrada de nuevas corrientes en China así como cierta libertad a la hora de experimentar artísticamente. Un tiempo de laxitud en el gobierno de Deng Xiaoping 邓小平 permitió que se vivieran verdaderos cambios como este en la escena artística e incluso el propio museo se convirtió en un símbolo del cambio ya que se colocaron unas grandes alfombras negras a su entrada con la señal de “No U-Turn” que mandaban el mensaje de que no había vuelta atrás. La exposición, con Gao Minglu 高名潞 y Li Xianting 栗宪庭, como cabezas en el comité organizador, marcó un hito en la historia del arte contemporáneo chino no sólo por las piezas que se exhibieron sino también por su impacto social, según nos recalca el profesor Wu Hung 巫鸿 (2010: 113).



Figura 4: El Museo Nacional de Bellas Artes, Beijing, el día de la apertura de la exposición *China/Avant-garde*, 5 de febrero 1989.

Las obras que se exhibieron fueron seleccionadas de entre las propuestas mandadas por el comité de artistas y críticos que organizaron la exposición y después tuvieron que ser aprobadas por el museo, de modo que algunas quedaron fuera. Una de las opciones que se descartó desde el principio fue la posibilidad de escenificar performances, pues algunos miembros del comité habían desechado la idea, pero, sobre todo, porque las autoridades del museo habían dejado claro que estas no serían permitidas. Sin embargo, Li Xianting, que no estaba de acuerdo con la idea ayudó a algunos artistas como Wu Shanzhuan 吴山专 a enmascarar su propuesta para que fuera aceptada (Li Xianting, 2010: 117).

Como nos recuerda el especialista en arte chino Berghuis la situación era bastante compleja ya que había artistas cuyo principal objetivo era desafiar precisamente el marco institucional que había controlado la producción artística hasta el momento, y por ello se pretendía que precisamente la performance se considerara dentro de la selección. Berghuis señala: “Examining some of the available documentation of the China Modern Art Exhibition demonstrate that it essentially became a public art event, rather than a carefully curated exhibition” (Berghuis, 2006: 99). A pesar de todo, varios artistas cuyas propuestas no habían sido aprobadas comenzaron su performance tan pronto como se inauguró la exposición y fue precisamente una de ellas la que provocaría el cierre apenas unas horas más tarde de que se abrieran las puertas del museo.





Figura 5: Xiao Lu disparando a su obra *Diálogo* poco después de la apertura.

La artista Xiao Lu 肖鲁 apoyada por Tang Song 唐宋 (cuya autoría ha sido más tarde cuestionada por la artista), disparó dos veces sobre su instalación llamada *Diálogo* 对话 *Duihua*, convirtiéndola así en una performance (Figura 5). El hecho de que fuera esta y no otras de las que tampoco habían obtenido el permiso la que precipitó el cierre fue por su carácter violento, que alertó a las autoridades y condujo a la detención de Tang Song y el cierre inmediato de la exposición. Xiao Lu, que desapreció de la escena tras los disparos, se entregó horas más tarde a la policía y también fue detenida. La instalación consistía en dos cabinas telefónicas, en cuyo interior había dos maniqués vestidos, uno de hombre y uno de mujer, y en medio de las cabinas, un espejo y un teléfono descolgado. Xiao Lu se colocó delante del espejo y disparó dos veces sobre su propio reflejo, tras lo cual depositó el arma en manos de Tang Song y salió corriendo de la sala. En seguida tanto la comunidad de artistas, los críticos, los medios, el gobierno chino como la policía lo interpretaron como violencia y un desafío a la autoridad y el incidente atrajo inmediatamente la atención tanto de los medios nacionales como a nivel internacional<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> La noticia incluso fue recogida por *El País*, en donde se llega a calificar el acto como “atentado”. Se describe así la situación: “La confusión reinante fue aumentada por el ulular de las sirenas y el despliegue de fuerzas del orden; los organizadores dispusieron de inmediato el cierre de la sala por cuatro o cinco días”. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1989/02/06/cultura/602722815\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/02/06/cultura/602722815_850215.html)

De este modo, el episodio rápidamente adquirió una dimensión política de la que años más tarde la artista ha querido desvincularse. En el año 2010 la correspondencia mantenida entre Gao Minglu y Xiao Lu dio lugar a la publicación de un libro llamado *Diálogo* en el que la artista clamaba por la total autoría de su obra así como explicaba su performance con un sentido puramente emocional, ya que más que una reivindicación política, se trataba de una llamada de atención dirigida a sus padres por no haberse dado cuenta de que había sido violada años antes. Sin embargo, por lo que esta obra ha pasado a formar parte de la historia artística de China no es por la interpretación que hoy intenta defender su autora, por razones que se podrían discutir, sino la que llevó al cierre de la exposición. Varios han sido los autores que han querido dar explicación a *Diálogo*, entre las que destacan la de Thommas Berghuis que analiza esta obra en un sentido negativo observándola casi como una travesura por parte de dos artistas provenientes de familias con altos cargos que intentaban buscar la aprobación de sus colegas y hacerse un sitio entre ellos (Berghuis, 2006: 108-109), o la de otros críticos como Li Xianting que la quisieron ver como una premonición de la masacre que tendría lugar en Tian'anmen cuatro meses más tarde y que comenzaron a referirse a ella como "los primeros disparos de Tian'anmen (Gao Minglu, 2010: viii).

Lo que hace relevante en esta investigación la obra de Xiao Lu, es que nos sirve como ejemplo de cómo el estado se reserva el uso de la violencia y cómo un mero acto artístico puede desafiarlo. Al margen de las interpretaciones que se han ido superponiendo a lo largo de los años, desde nuestra perspectiva, esta obra adquiere valor no por lo que artísticamente quiso significar sino por lo que significó para las autoridades. Los disparos se ejecutaron contra un espejo, dentro de un contexto artístico, sin embargo, el estado no permitió ni la más mínima posibilidad de que la violencia rebasara los límites establecidos aún cuando fuera conceptualmente. Disparar una pistola se consideró violencia directa, en este caso ejercida contra un objeto, pues llevó a la detención de los dos artistas.

La paradoja se ve enormemente magnificada por el hecho de que cuatro meses más tarde el mismo gobierno fuera el responsable de la matanza de Tian'anmen en cuyas reivindicaciones muchos artistas de la exposición participaron y por lo que varios se exiliaron durante años. Todo esto nos invita a reflexionar tanto sobre la legitimidad del uso de la violencia como sobre las consecuencias del uso de la etiqueta violencia

política. Las autoridades y los medios interpretaron los disparos de Xiao Lu como una reivindicación, un acto en el que se usó la violencia con un fin político, y por tanto tuvo consecuencias perjudiciales tanto para los autores de los hechos, organizadores que fueron sancionadas con tres años en los que no podrían volver a exponer en el museo, como para la exposición, aunque logró más tarde ser reabierto por unos días. Sin embargo, la violencia ejercida por el estado contra los manifestantes de Tian'anmen difícilmente podría ser calificada de política por el gobierno, sino más bien como una llamada al orden que se había visto amenazado y que cambió radicalmente el ambiente cultural en China, como señala el experto y curador de arte chino Chang Tsong-zung 张颂仁:

After Tian'anmen, all "unofficial" culture – painting, writing, music-making, the whole lot- was again pushed to the periphery. In shock, artist came to a sudden realization of their impotence in the face of real politics. The idealism and utopian enthusiasm so typical of new art in the 1980's met its nemesis in the gun barrels of Tian'anmen (Chang, 1993: I).

Este cambio, en su opinión, conducirá a un nuevo ambiente creativo en el que se generará un tiempo de silencio necesario para reflexionar sobre el arte y permitirá que surjan obras y corrientes con gran fuerza y personalidad carentes del idealismo que había reinado en la época anterior a 1989, como por ejemplo el "Realismo Cínico" 玩世现实主义 *Wanshixianshizhuyi*. Ligada a esta nueva corriente es donde encontramos la obra que tomaremos como segundo ejemplo de violencia política titulada *Ejecución* 处决 *Chujue* (1995) de Yue Minjun 岳敏君, artista nacido en 1962 al noroeste de China, en la provincia de Helongjiang (Figura 6). Yue Minjun pertenece a una generación de artistas que comenzaron a hacerse un sitio en la escena artística a partir de los años noventa y que han llegado a tener una gran fama internacional, al igual que les ha sucedido a escritores de su misma generación como Yu Hua o Mo Yan 莫言.



Figura 6: Yue Minjun, *Ejecución*, 1995.

Este cuadro, de gran fama internacional, se considera uno de los trabajos más comprometidos de Yue Minjun por lo que lo hemos considerado un buen ejemplo para hablar de la representación política en el arte. A pesar de que el autor no ha querido hacer menciones directas sobre la masacre de 1989 o el significado detrás de esta obra, no es difícil relacionarla con lo ocurrido, entre otros detalles, por el muro que vemos al fondo de la imagen, que rápidamente identificamos con uno de los situados en la puerta de Tian'anmen.

En la escena podemos diferenciar a dos grupos de personas, ambos con cuatro individuos dotándola de simetría. Los de la izquierda, vestidos con pantalón negro y camisetas que comenzaron a estar de moda en aquellos años, parecen empuñar un fusil, aunque en sus manos no hay nada. Al estar de espaldas, el autor ha dado a uno de ellos la vuelta para que podamos ver su estridente sonrisa que inmediatamente intuimos idéntica en las caras que no vemos, mientras sujeta en posición de descanso otro fusil imaginario. Los cuatro que parecen estar a punto de ser fusilados, adoptando diferentes posiciones vestidos en calzoncillos, y casi nos recuerdan a unos futbolistas esperando en un penalti. La sonrisa exagerada de sus rostros es el sello de identidad de Yue Minjun que usa su propia imagen en la gran mayoría de su obra. La escena, que nos recuerda a *El 3 de mayo en Madrid* o *Los fusilamientos* de Goya, oculta una tensión violenta tras la hilaridad de las sonrisas, los alegres colores y la luz, muy diferentes en cuadros donde se representan ejecuciones.

La desigualdad entre los que representan el poder y los que están a punto de ser fusilados puede ser observada en varios detalles. Por un lado, unos están vestidos y otros no, quedando así los semi-desnudos en un estado de total indefensión. Los otros,

los ejecutores, al estar de espaldas, casi ocultos, protegen su identidad mientras que las víctimas dan la cara. Se muestra el dinamismo entre ejecutor y víctima como la relación entre el fuerte y el débil, el que tiene poder y lo ejecuta y el que está a su merced. En este caso pasa a significar la dicotomía gobierno-pueblo donde queda representada de una manera irónica un episodio de violencia política. Todo parece un juego, pero la dureza se halla precisamente en esa sonrisa loca, esa frivolidad que nos invita a pensar en la falta de responsabilidad que tiene el gobierno cuando es él quien ejecuta la violencia. Asimismo la sonrisa puede representar cierta actitud social que a veces se encuentra en China, y se vale de cierta jovialidad superficial como máscara para fingir bienestar y ocultar la tensión latente producida por los abusos a los que se ha sometido al pueblo.

Este cuadro, y sobre todo, su manera de abordar la violencia nos recuerda en ciertos aspectos al tratamiento que hace Yu Hua de la misma en algunos de sus textos. Aunque la reacción de los personajes retratados en los cuadros de Yue Minjun se caracteriza por una sonrisa histriónica, la asepsia de la narración de la violencia en el escritor nos produce un efecto similar de extrañamiento y nos hace reflexionar sobre el acto desde una distancia forzada que nos puede llegar a escandalizar por la falta de emoción y humanidad; una estética que desgranaremos con más detalle en el análisis posterior.

#### **1.4. Violencia estructural**

La violencia directa, como decíamos, es lo más llamativo en una primera lectura de los textos de Yu Hua, pero si seguimos a Galtung ésta sólo se trataría de la materialización de un proceso que aún no siendo visible, es la razón última de su existencia. En los textos del escritor chino, principalmente los de su primera etapa, la violencia directa se presenta a menudo desprovista de razones coyunturales, aunque en una interpretación más profunda aflora el contexto del que es fruto. Recordemos las palabras del crítico de literatura y arte Wu Liang 吴亮, cuando refiriéndose a la tendencia literaria en la que se inscribe Yu Hua en los años ochenta, afirma lo siguiente: “Avant-garde literature was a product of its time in spite of its refusal to become a mirror of its time, and certain

images of history, buried quietly in its works, are still discernible” (Wu Liang, 2000: 127). Serán esas imágenes históricas enterradas en los textos en las que podemos llegar a identificar la violencia estructural.

Según la obra del escritor chino se va desvinculando de la fase más experimental, va situándose más abiertamente en un contexto histórico en el que la violencia directa pasa a un segundo plano y la violencia estructural se convierte en protagonista. Su última novela publicada hasta el momento *Séptimo día* 第七天 *Diqitian* (2013) es quizás la culminación de este proceso, pues los personajes acumulan una serie de experiencias reflejo de los escándalos de injusticia social que han causado mucha polémica en los últimos años en China, como el tráfico de órganos humanos. No podemos dejar de resaltar que igual que este tipo de violencia se halla oculta en la estructura, su representación y crítica en los textos de Yu Hua se esconde tras la ironía y la carnavalización de los personajes. En próximos capítulos profundizaremos en esta idea, así como intentaremos dar respuesta a las razones por las que hay un cambio de estilo en la obra del escritor a partir de cierto momento. Es este epígrafe desarrollaremos las herramientas que nos permitan realizar dicho análisis.

El término violencia estructural comienza a usarse en los años setenta del siglo XX ante la necesidad de dar nombre a lo que se presenta como una violencia invisible, indirecta, que no es tan aprehensible como la directa, pero no por ello resulta menos dañina. Suele asociarse con el sistema gubernamental, pero ésta no atañe en exclusiva a un sistema nacional, sino que se extiende a todos los procesos de estructuración social, abarcando desde las relaciones entre individuos, hasta cómo se estructuran las familias, o el mundo. Mientras que la violencia directa es aquella que se concreta en el acto, la violencia estructural en muchas ocasiones es la que lo motiva, y por tanto nos conduciría a reflexionar sobre el sistema que ha provocado las privaciones de las necesidades básicas de supervivencia, bienestar, identidad o libertad (Galtung, 2004) que han conducido al estallido de la violencia.

Otra peculiaridad de la violencia estructural es que no tiene un sujeto o actor identificable como la violencia directa, pero no por ello es menos capaz de asesinar, mutilar, o dañar tanto física como psicológicamente a las personas. En todo caso al ser menos visible el daño es más trabajoso de cuantificar. Por eso el sociólogo González

Luna nos advierte que la violencia puede aparecer “como un proceso que organiza y estructura la vida social, pero que lo realiza de manera velada, enmascarada como normalidad” (2012: 112). Este tipo de violencia se desarrolla en un segundo plano, y por eso Galtung la identifica como invisible, hasta el punto de que los ciudadanos son totalmente inconscientes de su existencia. Cuanto más estable sea una sociedad más invisible será la violencia estructural, pues no se percibe como tal sino como una situación natural, mientras que la violencia directa se señala rápidamente como un fenómeno disruptivo. Y al contrario ocurre en una sociedad más dinámica o inestable: la violencia directa se seguirá percibiendo como algo dañino pero congruente con la situación, mientras que la violencia estructural será inmediatamente identificada como la causa de esta inestabilidad (Galtung, 1969: 173).

En una sociedad desarrollada y estable condenamos la violencia directa de inmediato cuando llena nuestros medios de comunicación y sin embargo nos mostramos mucho más permisivos y tolerantes ante un sistema llamado democrático en el que cada día nos quitan más derechos sanitarios o se permiten desahucios impulsados por los bancos que han provocado la crisis. Lo primero lo identificamos como algo impulsado por un impulso condenable y, a todas luces, evitable. Pero de lo segundo, al estar tan arraigado en nuestra estructura, no somos conscientes, y sus consecuencias nos parecen inevitables. Por esta razón encontramos que muchos estudios sobre la violencia se centran en la directa o personal, pero no tantos en la estructural. Dice Zizek al respecto:

¿No hay algo sospechoso, sin duda sintomático, en este enfoque único centrado en la violencia subjetiva<sup>18</sup> (la violencia de los agentes sociales, de los individuos malvados, de los aparatos de represión o de las multitudes fanáticas)? ¿No es un intento desesperado de distraer nuestra atención del auténtico problema, tapando otras formas de violencia y, por tanto, participando activamente en ellas? (Zizek, 2009: 21).

Un ejemplo muy sencillo de lo anterior se encuentra en la diferencia de esperanza de vida entre los países. Hace cientos de años morir a los 40 años se

---

<sup>18</sup> Zizek también divide la violencia en tres tipos fundamentales pero cambia la terminología. La violencia subjetiva se refiere a la violencia directa, la sistémica a la estructural y la simbólica a la que Galtung llama cultural.

consideraba normal, pero hoy en día esta se achaca a situaciones agravantes como guerra, pobreza o injusticia social. El sistema (ya sea nacional o internacional) ha posicionado a un grupo de ciudadanos, o incluso a países, en un lugar en la que la satisfacción de necesidades vitales no se cumple. Cuando esta situación se perpetúa hasta el punto de encontrar en ella la razón de la muerte estamos hablando de un caso muy claro de violencia estructural. La palabra clave para identificar casos de este tipo de violencia es “evitable”, pues no es lo mismo que una persona muera por una enfermedad que no tiene cura que debido a condición social, causada por el reparto de la riqueza en el mundo. A este tipo de violencia también se le ha venido llamando injusticia social. El politólogo Sémelin se refiere a ella como la contenida en situaciones de miseria y opresión, y la relaciona con la que otros titulan violencia política.

#### 1.4.1. Subtipos

En un cuadro anterior ofrecido en el epígrafe de tipologías se exponían los subtipos de violencia estructural, en el que la explotación ocupaba un gran espacio. Es que, según Galtung, es ésta la base de toda estructura violenta: un tejido social organizado con un arriba y un abajo. Un ejemplo prototípico de ello sería la sociedad feudal, en la que hay una clara e inamovible jerarquía. Cuanto más vertical sea la organización más violenta puede ser la estructura, y por el contrario, una estructura no violencia sería aquella en la que hay más igualdad, o por decirlo de otro modo, más justicia social. Recuperemos el cuadro para su comentario:

| <b>Cuadro 1. Una tipología de la violencia</b> |                                   |   |   |                                     |
|--|-----------------------------------|---|---|-------------------------------------|
|  | <b>Necesidad de supervivencia</b> | <b>Necesidad de bienestar</b>               | <b>Necesidades identitarias</b>                             | <b>Necesidad de libertad</b>        |
| Violencia directa                              | Muerte                            | Mutilaciones<br>Acoso, sanciones<br>Miseria | Desocialización<br>Resocialización<br>Ciudadanía de segunda | Represión<br>Detención<br>Expulsión |
| Violencia estructural                          | Explotación A                     | Explotación B                               | Penetración<br>Segmentación                                 | Marginación<br>Fragmentación        |

Tabla 3. Johan Galtung, “Una tipología de la violencia”, (2003: 10).

La explotación de tipo A se da cuando la población está en tal desventaja que muere, ya sea por hambre, por enfermedades, u otro tipo de causa relacionada con estas



circunstancias; la de tipo B se refiere a un estado permanente de miseria no deseado que suele incluir también malnutrición y enfermedades. Cuando de lo que se priva a la población es de sus necesidades identitarias encontramos dos daños: la penetración, que es la implantación de los dominantes de los de arriba en los de abajo, combinada con la segmentación, que es proporcionar a la gente de abajo una visión parcial de lo que ocurre. Y en la última columna relacionada con la necesidades de libertad tenemos la marginación del grupo en desventaja y la fragmentación que consiste en mantener a esas personas separadas entre sí (Galtung, 2003: 11).

El concepto de violencia estructural vino a abrir un nuevo campo de posibilidades en estos estudios, y a pesar de que este nombre sea el que finalmente se ha impuesto porque ha sido el más utilizado por los académicos, en realidad se han postulado varios para referirse a lo mismo: violencia sistémica, ocultada, indirecta o institucional (La Parra y Tortosa, 2003: 60). En otros estudios se presenta el mismo triángulo de Galtung, pero con otro enfoque y otras etiquetas: “La violencia tiene tres dimensiones que se articulan: la estructural (u objetiva), la subjetiva y la simbólica, siendo la primera la que sostiene las otras dos (González Luna, 2012: 130)”, correspondiendo la violencia subjetiva a la directa y la simbólica a la cultural. En este nuevo triángulo abordado desde un punto de vista económico la violencia estructural está condicionada principalmente por el sistema económico capitalista, y ocurre a través de lo que se consigue subordinar a una clase con el fin de conseguir una ganancia material. Si bien nosotros nos ceñiremos al triángulo de Galtung, también tendremos en cuenta valiosos matices que aproximaciones análogas al mismo fenómeno ofrecen para analizar la obra de Yu Hua.

#### 1.4.2. ¿Paradigma social, político o económico?

Como ya hemos visto, la violencia en algunos estudios se asocia con lo social, lo político o lo económico pero la realidad supera normalmente estas categorías haciendo difícil hablar de un aspecto sin tener en cuenta los otros. La injusticia social no sólo se puede achacar a la economía sino que también se puede explicar a través de la opresión política y sus muchas maneras de marginación como la discriminación institucional o la legislación. En el contexto que se tiene en cuenta en esta tesis, la China del siglo XX

con especial interés en las últimas décadas y el cambio de siglo y sus primeros años, observamos grandes cambios sociales que convirtieron una sociedad prácticamente feudal en un régimen comunista que finalmente se ha transformado en un sistema económico capitalista, con una política monopartidista, que dan lugar a diferentes formas de violencia que evolucionan con los tiempos.

Si tomamos en cuenta la historia del último siglo y la comparamos con la literatura publicada desde los años ochenta, especialmente la de Yu Hua, podemos establecer muchos puntos de conexión desde el punto de vista de la violencia. Se podría decir que los más prominentes se refieren a los casos de violencia directa con un trasfondo de violencia estructural predominantemente política, destacando en este ámbito las campañas de la nueva República Popular China con especial importancia de la Revolución Cultural. Poco a poco ésta pasa a un segundo plano junto con lo político dándonos una falsa sensación de estabilidad, pues es la violencia estructural, ahora con un matiz más económico, la que comienza a presentarse como el factor dañino de la sociedad. Tras la muerte de Mao Zedong y la caída de Banda de los Cuatro 四人帮 *Sirenbang*<sup>19</sup>, las reformas económicas del país hicieron que la marginación social ya no viniera dada sólo por razones políticas, por ser derechistas u opositores al régimen como venía sucediendo hasta entonces, sino que comienzan a abrirse la brecha social entre ricos y pobres cambiando así la dinámica de la violencia.

La aparición de un tipo de violencia no provoca la desaparición de otra, pero sí defendemos la idea de que mientras los primeros años de la historia literaria que trataremos estuvieron marcados por los avatares políticos y la violencia directa asociada a ellos, a partir de los años ochenta, el cambio de paradigma hace que esta violencia comience a perder importancia frente a un nuevo orden económico que no sólo trae riqueza y desarrollo, sino que también tiene inherente una nueva forma de violencia, la estructural. Estos cambios se reflejan muy bien en el desarrollo literario de Yu Hua, en

---

<sup>19</sup> Grupo formado por la mujer de Mao Zedong 毛泽东 como líder, Jiang Qing 江青, y tres ultraizquierdistas, Zhang Chunqiao 张春桥, Yao Wenyuan 姚文元, Wang Hongwen 王洪文 afincados en Shanghai. Alcanzaron un gran poder durante la Revolución Cultural dominando el panorama político y cultural. Su gran impopularidad causada por su papel en el desgraciado movimiento hizo que a la muerte de Mao se les detuviera y responsabilizara de los atropellos cometidos (aunque no está claro que Mao no fuera quien tomara realmente las decisiones) y Hua Guofeng 华国锋 fuera nombrado sucesor, aunque pronto fue también reemplazado por Deng Xiaoping 邓小平.

el que veremos cómo el protagonismo de la violencia directa, o la violencia de sangre como decía Sémelin, va desapareciendo en sus textos y en su lugar comienza a aparecer otro tipo de injusticia social o violencia estructural, representada a través de la ridiculización de la nueva sociedad en obras como *Brothers* 兄弟 *Xiongdi* y más recientemente en *Séptimo día* 第七天 *Diqitian*.

Aunque en ocasiones podamos enfatizar cuál es la fuerza que opera o motiva la estructura violenta siempre hay que tener en cuenta que está determinada por un conjunto de acciones económicas, políticas y sociales, casi imposibles de discernir en su totalidad. Quizás esto sea más complejo aún en el caso chino donde a pesar del giro en la política económica gracias a la Reforma y Apertura 改革开放 *Gaige kaifang* de Deng Xiaoping se sigue manteniendo la misma estructura gubernamental monopartidista. En uno de los ensayos que conforman el libro *China en diez palabras* titulado “Revolución” 革命 *Geming* Yu Hua reflexiona sobre cómo el milagro económico chino tiene mucho que ver con la falta de transparencia política y el uso de la violencia al estilo de la Revolución Cultural. El autor usa el caso de las demoliciones y los desalojos forzosos que se han llevado a cabo para enriquecer el sector inmobiliario como ejemplo de que la violencia ha seguido marcando los cambios del país:

As China's economy has raced forward, violence reminiscent of the Cultural Revolution has taken place not only on the popular level but also with official backing. [...] To suppress popular discontent and resistance, some local governments send in a large numbers of police to haul away any residents who refuse to budge. Then a dozen or more giant bulldozers will advance in formation, knocking down a blockful of old houses in no time at all. When the residents are finally released, they find only rubble where their homes once stood. Vagrants now, they have no option but to bow to reality and accept the housing offered. [...] Our economic miracle –or should we say, the economic gain in which we so revel- relies to a significant extent on the absolute authority of local governments, for an administrative order on a piece of paper is all that's

required to implement drastic change. [...] Violent evictions are all too common in China today (Yu Hua, 2011: 126-128)<sup>20</sup>.

Esta reflexión, que viene acompañada de varios casos particulares, nos muestra cómo al hablar de violencia estructural, especialmente en el caso particular de China, no podemos separar la política de la economía y lo social, a la vez que nos desvela cómo una estructura violenta opera en la sociedad haciendo uso en este caso de la violencia directa. No es de extrañar que se refleje un desencanto y una ridiculización de la sociedad en la literatura pues es el mismo gobierno que luchó por la supuesta igualdad de clases blandiendo la bandera comunista el que ahora impone una sociedad dividida en clases donde unos tienen acceso a los bienes de consumo y los que son productores de esa riqueza social a través de su trabajo no pueden acceder a ellos.

El neoliberalismo hacia el que el gobierno chino se ha dirigido es un sistema al que le es inherente por definición la violencia estructural y supone, entre otras muchas cosas, el que se privaticen muchos bienes públicos, se desplace a campesinos de sus tierras de trabajo, la precarización de las condiciones laborales, y por tanto el resurgimiento de nuevas formas de explotación laboral; todo lo que conduce a crear una sociedad cada vez más polarizada.

El reflejo de esta nueva sociedad que sigue ahogando a las personas pero ahora bajo distinto lema también se encuentra ampliamente representado en el arte. En esta ocasión, acudiremos a la figura de Su Xiping 苏新平 artista nacido en 1960 en Jining, Mongolia Interior, y su serie de cuadros “El mar del deseo” 欲望之海 *Yuwangzhihai*, para nuestros propósitos. Sus manifestaciones creativas no han sido relacionadas con las corrientes artísticas post-1989, como el Realismo Cínico 玩世现实主义 *Wanshixianshizhuyi* en el que se encasilla la obra de Yue Minjun, ni tampoco encontramos en ellas alusiones directas políticas, sino más bien sentidos alegóricos.

---

<sup>20</sup>在中国经济发展的高速进程里，文革似的暴力行为不仅仅存在于民间，同样也存在于官方。[...] 为了压制因此而引发的民间不满情绪和反抗行为，一些地方政府派出大批警察，将不肯搬迁的居民强行拉走，十多台大型推土机同时前进，迅速推倒大片的旧房。当那些被警察强行拉走的居民们再度返回时，迎接他们的不是家园，而是废墟。他们成为了无家可归者，只能接受现实，住进了地方政府为他们安置的房子里。[...] 我们的经济奇迹，或者说我们为之骄傲的经济效益，从某种程度上来说，就是得益于地方政府的绝对权威，一纸行政命令，足以改变一切。[...] 暴力拆迁在今日中国已成泛滥之势，从而也引发了更多的民众抗拒的群体性事件。(Yu Hua, 2011: 187-190).



Figura 7: Su Xiping, *Expresión N° 5*, 1998.

Al igual que Yu Hua y los artistas mencionados en los ejemplos anteriores, Su Xiping tiene la edad suficiente como para haber vivido la Revolución Cultural, la apertura del país, los movimientos democráticos que acabaron en decepción y finalmente el abrazo al sistema capitalista que ha marcado la política nacional de los últimos años. Como hemos explicado en este epígrafe, ese desarrollo económico tiene ciertas consecuencias para el pueblo que podemos denominar violencia estructural. Los dos cuadros que hemos seleccionado de la serie “El mar del deseo” reflejarían esa idea. Este cuadro (Figura 7) está dividido en tres partes; las dos laterales forman una composición con anuncios de periódico en inglés, precios en dólares, la cara de una mujer occidental y coches. Todos ellos constituyen símbolos de una recién adoptada política económica que se asocia con el mundo occidental, y más concretamente con los Estados Unidos y el capitalismo, que pretende llevar a China a una modernización basada en el consumo y el dinero, dos valores que parecen haber sustituido a la ideología socialista. De esta especie de *collage* emana lo que se puede identificarse como sangre a la vez que sus márgenes aplastan la cara de una persona, de la que podemos ver aún un gesto de sufrimiento y cuyo rostro también está teñido de un tono rojizo sanguinolento.

Por todo ello, esta pieza puede bien representar la violencia estructural provocada por la economía. Las personas se ven literalmente exprimidas por la imposición de una sociedad de consumo, en la que son explotadas como mano de obra a la vez que impulsadas por el deseo de un ideal de vida que pocos pueden alcanzar. Su Xinping que vivió, como otros miembros de su generación, la persecución de los llamados derechistas, capitalistas o terratenientes, también ha sido testigo de cómo ese mismo gobierno promueve ahora una sociedad cuyo nuevo timonel es el dinero. El valor que parece imponerse ahora es la riqueza y la avaricia, muy difíciles de entender para una generación educada para condenarlo. Y como hemos venido repitiendo, esa persecución de la riqueza es en parte responsable de volver a abrir una brecha social entre las clases que el comunismo quiso eliminar.



Figura 8: Su Xinping, *El mar del deseo* N° 9, 1996.

Igual que el anterior, este cuadro (Figura 8) del que toma el nombre de la serie, puede dividirse en tres planos: en un primero un hombre nada completamente vestido, en un segundo dos hombres se alzan con gran destreza como si fueran dos peces en el agua también vestidos, y finalmente en un tercer plano aparecen una serie de manos que bien podrían ser de personas a punto de ahogarse o pidiendo ayuda. Esta obra admite su interpretación como retrato de una sociedad inmersa en una rápida transformación, en la que las personas luchan por sobrevivir de un modo primario y darwinista. En los diferentes personajes observamos esa brecha social que se ha abierto entre los que sobreviven y los que no a una nueva estructura social y al igual que encontramos en la

definición de violencia estructural, tanto en este cuadro como en el anterior, no hay un sujeto que sea el responsable de que nadie se ahogue o sea aplastado, ningún culpable explícito señalado. Cuando la violencia es directa, hay un sujeto responsable de la acción, como se podía ver en el cuadro de Yue Minjun, hay unos ejecutores y unas víctimas, mientras que en la violencia estructural ese sujeto desaparece pero no el daño o las consecuencias.

En el caso de *El mar del deseo* se observan unas aguas muy tranquilas, en las que no hay olas, lo cual nos recuerda a la idea de Galtung en la que explica que cuanto más estable sea una sociedad, más invisible nos puede resultar la violencia estructural. Todo parece estar en calma, pero bajo la superficie de las cosas podemos encontrar a los que sufren esa estructura. Por ello, la pintura de Su Xiping capta a la perfección la esencia de la violencia estructural, pues sugiere una violencia soterrada, que no vemos pero que aún así es capaz de hundir o arrastrar a gran parte de la población.

En una segunda lectura podríamos interpretarlo de otro modo, si bien nos conduciría al mismo concepto. Si estas son personas arrastradas por el mar del deseo y de la avaricia de una nueva sociedad de consumo donde el dinero es el conductor, estaríamos ante una pintura que refleja cómo la mayor parte de los individuos se habrían visto inmersos en esa nueva dinámica, pero solo unos pocos habrían sido capaces de situarse en un plano moral superior y mantener otra escala de valores. Las lecturas de un cuadro son infinitas, del mismo modo que señalaba Umberto Eco al hablar de la “obra abierta” cuando nos enfrentamos al significado de un libro, y podemos observarlo desde puntos de vista diferentes y otorgarle otros significados. Gordon Laurin, experto en arte chino, hace una lectura sensiblemente diferente de esta serie:

While the Sea of Desire series presents its subjects, with their uncertain and detached gazes caught in fast social currents racing past them. The painting show individuals driving, running, leaping or otherwise surveying a sea of hands that are guiding the clearly disoriented subjects, and is an obvious metaphor to the rampant commercialization of society and the related temptations for self-advancement swirling within a society with new rules (Laurin, web).

En lo que muchos críticos se muestran de acuerdo es en que las pinturas de Su Xiping tienen una gran profundidad a la hora de reflejar la nueva sociedad, no sólo por los dos ejemplos seleccionados, sino por toda una obra que puede ser leída en términos alegóricos encontrando en cada pieza cierto sentimiento de aislamiento, desolación y pesimismo, o como expresa otro crítico de arte chino, Jonathan Goodman: “The loss of faith, an existential fall, seems to be central to Su’s dark, atmospheric scenes, that appear to reference humanity in the broadest terms” (Goodman, web). Aunque Yu Hua no recurre a la alegoría en la etapa en que es más evidente su crítica a la sociedad de los últimos años y la violencia estructural que ello supone, sí apreciaremos que el mensaje resulta plenamente afín.

#### 1.4.3. La brecha social: de lo estructural a lo directo

Los conceptos de violencia estructural y violencia directa son claros e independientes, pero no así su relación. Si retomamos la idea del triángulo de Galtung, observamos cómo una puede ser el germen de la otra creando una dinámica que las vuelve difíciles de separar. La brecha social que separa a las clases altas (ya sean por razones culturales, étnicas, políticas o históricas) de las clases bajas fractura la cohesión y la solidaridad social por lo que se prepara un escenario propicio para diferentes manifestaciones de violencia directa.

En el epígrafe anterior citábamos unas palabras de Yu Hua en el que se hablaba de las demoliciones forzosas de edificios. En el mismo ensayo se habla de la resistencia violenta de algunos ciudadanos que se negaban a abandonar sus casas y, entre otros, menciona a Tang Fuzhen 唐福珍, que causó bastante polémica en los medios. Esta mujer, residente en Chengdu, después de atacar a los encargados de la demolición de su edificio con un cóctel molotov y oponiendo resistencia durante más de tres horas, finalmente se roció con gasolina y se quemó a sí misma hasta morir. Las autoridades calificaron su actuación como resistencia violenta a la autoridad, llegando incluso a detener a su marido<sup>21</sup>, mientras que la opinión pública se posicionó a favor de la mujer, aunque su caso desgraciadamente no sirvió para que nada cambiara en la política de las demoliciones (Yu Hua, 2011: 129). Quede como uno de los tantos ejemplos tenidos en

---

<sup>21</sup> Más información sobre este caso: <http://news.sohu.com/20091203/n268635575.shtml>



cuenta por el autor para explicar su pensamiento, y en los que se refleja cómo una estructura violenta está detrás de los estallidos de violencia directa más actuales, en los que resulta difícil trazar una línea e los que podamos separar los dos conceptos de los que hablamos.

Según Galtung una sociedad en la que se mantiene una estructura violenta nunca es estable a largo plazo, aunque lo parezca pues mientras haya una clara segregación de clases se genera un espacio que favorece el estallido de violencia por parte de los oprimidos. Es en esos casos cuando el estado, que no se plantea a sí mismo como una estructura violenta, hace gala de su poder y del uso “legítimo” de la violencia del que hablaba Weber, con el fin de defender el supuesto orden social, descalificando cualquier respuesta a sus acciones. Yue Minjun nos muestra con gran cinismo esta dinámica en su cuadro *Ejecución*, al recordarnos la respuesta desproporcionada del gobierno ante el movimiento que pedía una reforma democrática y que culminó con la Masacre de Tian’anmen. El gobierno recurrió a la violencia directa para mantener una estructura violenta escudándose en el pretexto de mantener la estabilidad y el orden social. Merece la pena reflexionar en estos casos sobre qué condena y qué oculta el poder cuando condena algo de violento. Como dice Hannah Arendt la violencia ha sido y seguirá siendo una herramienta del poder: “existe un acuerdo entre todos los teóricos políticos, de la Izquierda a la Derecha, según el cual la violencia no es sino la más flagrante manifestación de poder” (Arendt, 2006: 48).

Galtung nos advierte de que incluso en los casos en los que la violencia directa se use con el fin de luchar contra una estructura violenta (lo que se conoce comúnmente como revolución) se corre el riesgo de que simplemente se cambien los nombres de los de arriba pero se perpetúe la estructura, o que la estructura surja tras un tiempo debido a “internal dynamism or because it has after all been firmly imprinted on the minds of the new power-holders and has thus been present all the time in latent form” (Galtung, 1969: 181). En cierto sentido, consideramos que este ha sido el caso de China, en el que se luchó contra un sistema feudal por una estructura más justa que, aunque en su planteamiento y en sus primeros años llegó a lograrse, con el tiempo se convirtió a una sociedad de clases muy estratificada como la que encontramos actualmente. Respecto a este problema dice Corte Ibáñez:

Muchas rebeliones emprendidas contra estados autoritarios que podrían considerarse inicialmente legítimas suelen evolucionar hacia niveles y formas de violencia desproporcionadas y execrables que desembocan en auténticas catástrofes humanitarias y que generan más problemas que los que solucionan (Corte Ibáñez: 2006: 81).

Sin entrar a hacer un juicio sobre si el cambio de régimen en el caso chino fue positivo o negativo, simplemente queremos mostrar que una vez que la violencia estalla sea cual sea el motivo por el que recurrió a ella en primer lugar siempre hay un factor impredecible, por el que no podemos anticipar si será mejor que el mal que intenta solventar. La racionalidad con la que se intenta planear una lucha en la que la violencia se usa como herramienta, es imperfecta y difícil de controlar una vez se pone en marcha. Hannah Arendt decía que la acción del hombre queda más allá del control de quien actúa, y cuando estas acciones tienen que ver con la violencia ese factor incontrolable que es la fortuna, puede ser fatal. No hay manera de controlar o calcular sus efectos (Arendt, 2006: 11).

Resumiendo, aunque podemos definir y tratar cada uno de los términos del triángulo de Galtung por separado, siempre debemos tener en cuenta que existe una relación íntima entre ellos y que a la hora de analizar tanto la realidad como su representación en el arte y la literatura es más que probable que no podamos prescindir de ninguno de sus vértices

## **1.5. Violencia cultural**

Galtung define la violencia cultural como “cualquier aspecto de la cultura (no la cultura en sí misma) que se use para legitimar la violencia directa o estructural. [...] y que hace que aparezcan, o incluso se perciban cargadas de razón, o por lo menos no malas” (2003: 8). Con esta definición completamos el triángulo de la violencia, y encontramos en este concepto la manera de nombrar la justificación, el discurso o la ideología que la presenta como algo inevitable, necesario o incluso que ni se llega a considerar como tal. Otros autores han llamado a este tipo de violencia, simbólica y la describen así: “una de

sus concreciones se expresa por medio de la elaboración de discursos que presentan la dominación y la desigualdad como algo dado, inevitable, y no como un producto histórico susceptible de ser transformado” (González Luna, 2012: 124). Ciertamente, a lo largo de la historia podemos encontrar innumerables ejemplos de cómo se ha conseguido manipular el pensamiento de naciones enteras para cometer los actos más atroces imaginables en nombre de Dios, del bien, del progreso, o de cualquier otro objetivo que se presentara en aras de un bien ulterior.

En el contexto de Yu Hua tras el metarrelato del comunismo se encuentran muchos casos de violencia cultural, destacando la justificación de la violencia de la Revolución Cultural, presentada como algo necesario para restaurar los verdaderos valores revolucionarios y acabar con las tendencias derechistas de algunos miembros del partido y de la sociedad. Como ya citamos anteriormente Mao alentó a los Guardias Rojos a recurrir al uso de la violencia contra aquellos que supusieran un peligro para la nueva República Popular desde que se hizo pública la Revolución Cultural. En una carta dirigida al primer grupo de Guardias Rojos (formado por estudiantes de la escuela secundaria de la Universidad de Tsinghua) en julio de 1966, Mao ensalza su actitud tan predispuesta a la revolución y apoya su iniciativa con mucho entusiasmo. En esta misiva encontramos una frase que se convirtió más adelante en uno de los eslóganes más repetidos durante aquel periodo: *Rebelarse está justificado* 造反有理 *Zaofan youli*. MacFarquhar y Schoenhals señalan esta frase como algo tóxico: “a phrase that echoed throughout the country and served as the justification for murder and mayhem over the next few years” (MacFarquhar y Schoenhals, 2008: 88). Bajo estas líneas se muestra uno de los carteles ampliamente difundido durante aquellos años.



Figura 9: Autor desconocido, “La revolución no es un crimen, rebelarse está justificado”, 1966.

En la figura (9) vemos a un joven sosteniendo el conocido en español como Pequeño Libro Rojo<sup>22</sup>, una imagen muy habitual durante ese período, con el eslogan detrás 革命无罪造反有理 *Geming wuzui zaofan youli* que significa: “la revolución no es un crimen, rebelarse está justificado”. La manipulación del lenguaje y el recurso eufemístico para distanciarse de una realidad violenta es muy habitual en la propaganda. Albert Bandura, psicólogo de tendencia conductual-cognitiva, expresa bien cómo a través de la flexibilidad del lenguaje podemos manipular nuestra propia percepción de la realidad: “Activities can take on different appearances depending on what there are called. Euphemistic language is used widely to make harmful conduct respectable and to reduce personal responsibility for it. [...] is an injurious weapon” (2002: 104). Asimismo, Yu Hua 余华 nos recuerda en su ensayo sobre la revolución que durante la Revolución Cultural todos podían recitar de memoria las famosas palabras con las que la definió:

A Revolution is not a dinner party, or writing an essay, or painting a picture, or doing embroidery; it cannot be so refined, so leisurely and gentle, so temperate, kind, courteous, restrained, and magnanimous. A revolution is an insurrection,

---

<sup>22</sup> El nombre original del libro es *Citas del Presidente MaoTse-Tung* 毛主席语录 *Mao zhuxi yulu* libro originalmente publicado en 1964 para el uso del Ejército de Liberación Popular que se convirtió en un libro elevado casi a la categoría de sagrado durante la Revolución Cultural, siendo una de las pocas lecturas autorizadas del momento.

an act of violence (Cita extraída de *Selected Works of Mao Tse-Tung*, vol.1 por Yu Hua, 2011: 130)<sup>23</sup>.

Podemos ver cómo el discurso oficial promovido por Mao se valió de los jóvenes para lanzar un movimiento que sembraría el caos durante los siguientes diez años. El hecho de que fuera un sector muy joven de la sociedad el encargado de llevar a la práctica esta purga puede verse como la elección de un objetivo fácilmente manipulable,<sup>24</sup> aunque otros lo han interpretado como la evidencia de que el Gran Timonel carecía de apoyos dentro del partido (MacFarquhar y Schoenhals, 2006: 87). En todo caso, lo importante para nosotros es observar cómo a través del discurso cultural se consigue legitimar la violencia y hacer que la población participe en ella como un medio válido para alcanzar un fin. El relato de la Revolución Cultural estaba perfectamente orquestado hasta el punto de que en la mayoría de la literatura autobiográfica que trata de aquel período podemos encontrar cómo en un primer momento muchos escritores que son hoy críticos con lo sucedido soñaban con formar parte del movimiento. Dice Yu Hua: “At the time the people I most admired were boys ten years older than me, for they had been able to participate in the nationwide “networking” by Red Guards” (2011: 131)<sup>25</sup>.

El poder encuentra un gran vehículo para su imposición en la producción del saber, es decir, a través de los discursos. Foucault, a propósito de la relación entre el discurso y el poder, señala: “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1992: 11). Al hablar de violencia cultural, estamos gravitando precisamente sobre estos procedimientos que sirven de catalizador

---

<sup>23</sup> 革命不是请客吃饭，不是做文章，不是绘画绣花，不能那样雅致，那样从容不迫，文质彬彬，那样温良恭俭让。革命是暴动。(Yu Hua, 2011: 193)

<sup>24</sup> Albert Bandura que ha conducido muchos de sus experimentos con niños para mostrar la continuidad del aprendizaje social desde la infancia a la madurez especialmente las experiencias entre la niñez y la adolescencia (tanto fuera como dentro del ámbito familiar), destaca la relevancia de los primeros años de formación y educación “para provocar, moldear, mantener pautas de conducta que siguen manifestándose, aunque, naturalmente, con modificaciones, en períodos posteriores de la vida” (Bandura y Walters, 1974: 5). Bandura nos ofrece el término “determinismo recíproco”, para referirnos a la influencia mutua que tienen tanto los factores personales (creencias, conocimientos, actitudes), como el ambiente donde nos criamos y desarrollamos, y la conducta (acciones y elecciones individuales).

<sup>25</sup> 那时候我最羡慕的是比我大十来岁的人，我们赶上了 1996 年 10 月开始的红卫兵全国大串联。(Yu Hua, 2011: 194)

para aceptar realidades que de otra manera no podrían ser toleradas, como una guerra, una revolución, un genocidio, incluso la violencia contra la mujer durante tanto tiempo aceptada por la sociedad.

Foucault superó la concepción clásica del poder que lo reducía a un plano represivo y jurídico para apuntar la existencia de “micropoderes” que estaban presentes por toda la sociedad. Según el filósofo el poder no es algo que emana y se ejerce exclusivamente desde el Estado, sino que se encuentra en toda relación social, sólo que de manera menos evidente y centralizada. Por eso cuando hablamos del contexto de la Revolución Cultural no podemos olvidar que aunque el discurso provino del gobierno fueron esos “micropoderes” los que sembraron el terror haciendo uso directo de la violencia.

El filósofo francés propuso un término que nos parece clave al hablar de violencia cultural: *epistemes*. Con él se refiere a las superestructuras bajo las que se organiza el saber de una determinada época. Los individuos viven y piensan dentro de la *episteme* vigente durante su vida, de modo que su discurso por muy libre que parezca siempre estará condicionado por esas estructuras epistémicas. Un discurso que durante muchos años justificaba la violencia doméstica o la necesidad de eliminar a ciertos individuos por su raza o condición social, no se consideraba tan escandaloso dentro de su *episteme*, pues realmente fueron prácticas que se aceptaron como algo que abogaba por el bien común. Dentro de esa *episteme* se podía entender cierta tolerancia, mientras que hoy, fuera ya de su contexto, lo condenamos. Al igual puede ocurrir con la literatura: aunque quiera salir de un discurso realista como podemos observar en la literatura de vanguardia china y ser libre de connotaciones políticas o históricas, acaba estando condicionada por su *episteme*.

El teórico literario Edward Said hace uso de estas ideas para desmontar el discurso sobre el que se apoyó Occidente para apropiarse de la idea de Oriente y justificar sus fines imperialistas en su libro *Orientalismo*, libro clave de la crítica poscolonial. A través de la exposición del retraso de ciertas naciones, se presentó para la sociedad europea, la necesidad de ocupar y dominar a ciertos países. Y así se puede apreciar en la literatura de muchos autores de la época. Al igual que Said pone de relevancia la manipulación a través del discurso para aventurarse a la dominación, otras

voces de los países colonizados, como la de Frantz Fanon, se alzan para contrastar esas ideas desde el otro lado:

Hace siglos que [Europa,] en nombre de una pretendida “aventura espiritual”, ahoga a casi toda la humanidad. [...] ha asumido la dirección del mundo con ardor, con cinismo y con violencia. [...] nunca ha dejado de hablar del hombre, ahora sabemos con qué sufrimientos ha pagado la humanidad cada una de las victorias de su espíritu (Frantz Fanon, 1985: 159).

La colonización siempre se ha amparado en un discurso que la presentaba como algo positivo, no sólo para la nación colonizadora, sino también para la colonizada. Sin embargo, testimonios como el de Frantz Fanon pueden correr el velo del discurso pacificador tras el que se oculta la violencia cultural.

### 1.5.1. La propaganda: violencia cultural de la revolución

La violencia cultural, como hemos dicho, no es violencia en sí misma, sino que se refiere al uso de elementos culturales como la religión, el arte, el lenguaje o la ideología, entre otros, para justificarla. El elemento que sirvió por excelencia al discurso de la Revolución Cultural fue la propaganda política que lo copó todo, ya que el mismo sistema escolar<sup>26</sup> se convirtió en un medio de propaganda y adoctrinamiento, en el que habían desaparecido prácticamente todos los contenidos escolares ordinarios. La manipulación del lenguaje y el recurso eufemístico para distanciarse de una realidad violenta es muy habitual en este discurso.

La investigadora Lu Xing 吕行 en su estudio sobre la retórica de la Revolución Cultural nos señala que no se puede pasar por alto el uso de esta disciplina, pues desempeñó un papel determinante a la hora de legitimar y justificar el comportamiento violento y la violación de los derechos humanos (2004: 7). Añade que esta costumbre

---

<sup>26</sup> Zimbardo, psicólogo especializado en la investigación sobre el comportamiento violento, nos indica el papel tan importante que juega la educación no sólo a nivel familiar o social, sino dentro del propio sistema escolar: “A prime example is the way in which German children in the 1930s and 1940s were systematically indoctrinated to hate Jews, to view them as the all-purpose enemy of the new (post–World War I) German nation” (Zimbardo, 2004: 37). Controlando la educación y, como veremos a continuación, los medios propagandísticos, se puede conseguir el escenario propicio para cometer actos violentos.

no solo sirvió de catalizador para la movilización de las masas sino que también fue un medio para transformar el modelo de pensamiento chino recurriendo a la exposición de certezas absolutas (2004: 93). Durante aquella década se hizo un extenso uso de eslóganes políticos para simplificar y unificar el pensamiento común hasta el punto de promover las prácticas violentas que tuvieron lugar; una imaginería revolucionaria que inundó las calles durante años, y que fue la que marcó los primeros años de aprendizaje de Yu Hua:

The third stage in my early reading career opened with street reading – big-character posters, in other words, a unique spectacle bequeathed to us by the Cultural Revolution. In those days, to tear big-character posters off the walls would have counted as counterrevolutionary activity, so new posters had to be stuck on top of old ones and walls became thicker and thicker, as though out town were swathed in a oversize padded jacket (Yu Hua, 2011: 46)<sup>27</sup>.

Los pósters con grandes caracteres 大字报 *dazibao* se convirtieron en la forma por excelencia de discurso y de comunicación de masas en esa década y hacían gala de un lenguaje crudo, profano y violento, lo cual claramente dejó huella en el escritor chino y en una serie de artistas contemporáneos. El profesor de arte chino Jiang Jiehong 姜节泓 insiste en cómo la estética de la Revolución Cultural cambió el rumbo del arte contemporáneo del país, y nos hace reflexionar sobre si más que una carga habría que considerarlo un legado, pues su influencia está incrustada completamente en la cultura china contemporánea: “From a contemporary perspective, rather than a 'desert', the Cultural Revolution can be seen as a cultural complex and, indeed, a significant visual legacy giving birth to the new Chinese art in the context of today's art world” (2007: 32). Podemos citar brevemente a dos artistas cuya obra ha estado marcada por el lenguaje de la propaganda como son Wu Shanzhuan 吴山专 y Wang Guangyi 王广义 (Figuras 10 y 11).

---

<sup>27</sup>第三个版本从街头阅读说起。我说得是大字报，这是文化大革命馈赠给我们小镇的独特风景。在当时，撕掉墙上的大字报属于反革命行为，新的大字报只能贴在旧的大字报上面，墙壁越来越厚，让我们的小镇看上去像是穿上了臃肿的棉袄。(Yu Hua, 2011: 62)





Figura 10: Wu Shanzhuan, *Big Character Posters*, 1986. Figura 11: Wang Guanyi, *Chanel N°19*, 2002.

Mientras la instalación de Wu Shanzhuan 吴山专 nos remite a los pósters de grandes caracteres y a la imagen que recrea Yu Hua de su ciudad vestida por los carteles, el cuadro de Wang Guanyi 王广义, relacionado con la corriente más pop, utiliza la estética pero sustituye los eslóganes de la revolución por las marcas que la nueva sociedad materialista ha colocado en primer plano. Si bien diferentes en su expresión, nos muestran la gran influencia que efectivamente el lenguaje de la Revolución Cultural ha dejado en su creación artística.

En nuestra opinión, la propaganda no se limita a los carteles y los pósters con grandes caracteres sino que podría abarcar la creación artística de toda la década, ya que ésta se puso al servicio de la revolución. Yang Lan 样岚, investigador de literatura y lengua china, hace un análisis de la novela oficial que se publicó durante aquella década<sup>28</sup> mostrando cómo la creación literaria estaba fuertemente condicionada por las directrices que Mao ofreció en las *Charlas en el Foro de Yan'an sobre Literatura y Arte* 在延安文艺座谈会上的讲话 *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* en 1942. En el Pequeño Libro Rojo se recoge la siguiente cita de aquel encuentro: “Nuestra literatura y nuestro arte sirven a las grandes masas del pueblo, y en primer lugar a los obreros, campesinos y soldados; se crean para ellos y son utilizados por ellos” (Mao, 1996: 316). Yang Lan nos señala que durante la revolución se le añadió que además

<sup>28</sup> Durante los primeros cinco años de la Revolución Cultural se suspendió la publicación de novelas, así como se condenaron las ya existentes. Fue en 1972 cuando se comenzó a publicar de nuevo, si bien fueron muy pocas las obras que vieron la luz: un total de 126 hasta 1976. (Yang Lan, 1998: 4)

debía servir para cantar las alabanzas y crear imágenes heroicas de los obreros, campesinos y soldados, de manera que se condenaba cualquier tema que no estuviera directamente relacionado con ello, desapareciendo otro tipo de novelas como las de crímenes, históricas o incluyeran intelectuales (1998: 15).



Figura 12: Autor desconocido, “Alza la gran bandera roja del pensamiento de Mao Zedong. Destruye por completo la línea contrarrevolucionaria revisionista del arte y la literatura” (高举高举毛泽东思想伟大红旗 - 彻底砸烂反革命修正主义文艺路线), *Gaoju Mao Zedong sixiang weida hongqi - chedi za lan fangeming xiuzheng zhuyi wenyi luxian*, 1966.

El propio Yu Hua en su ensayo “Lectura” 阅读 *yuedu* narra cómo en 1973 vuelve a abrir la librería de su ciudad pero en su interior prácticamente no había nada pues todo había sido calificado de contrarrevolucionario, y lo único que podían leer eran los títulos que contaban las hazañas de la revolución: “The kind of reading has left no traces in my life, for in these books I encountered neither emotions nor characters nor even stories. All I found was grindingly dull accounts of class struggle” (Yu Hua, 2011: 37)<sup>29</sup>. Este tipo de lecturas junto con los pósters de grandes caracteres y algunas novelas prohibidas que circulaban clandestinamente marcaron los años de aprendizaje de Yu Hua, por lo que podemos presuponer que el discurso tras el que se transmite la violencia cultural ejerció cierta influencia a tener en cuenta sobre su posterior estilo narrativo.

<sup>29</sup>这样的阅读在我后来的生活里没有留下什么痕迹，我没有读到情感，没有读到人物，就是故事好像也没有读到，读到的只是用枯燥乏味的方式在讲述阶级斗争。(Yu Hua, 2011: 50).

### *1.5.1.2. El discurso de la alteridad*

La propaganda sirvió para poner en funcionamiento mecanismos en los que se radicalizaba la participación en el movimiento, así como se conseguía alienar y deshumanizar a grandes sectores de la sociedad basándose en criterios como pertenencia a cierta clase antes de la revolución o tener un bagaje cultural burgués, a la vez que defendía el pensamiento de Mao como única opción correcta. Este tipo de práctica discursiva no es exclusiva del entorno chino, sino que se pueden encontrar muchos ejemplos en la historia. Said, en su investigación sobre el orientalismo, nos desvela el filtro a través del que había llegado a “Occidente” la información sobre la idea de un “Oriente”, la imagen del “otro” inmutable y reducido al estereotipo.

Esta dicotomía (nosotros-ellos) se halla en la base de muchos discursos que han justificado y que seguirán justificando todo tipo de violencia. El psicólogo social James Waller argumenta que este tipo de pensamiento reside en nuestros primeros patrones de comportamiento, en el que el niño desarrolla un fuerte sentido del “nosotros” esencial en la supervivencia del ser humano. Según el psicólogo en los primeros años de vida, cuando los lazos sociales se están desarrollando, se observa un comportamiento universal de ansiedad ante los extraños, lo que en la edad adulta llamamos xenofobia. Cuanto más estrechos son nuestros lazos, más ansiedad crean los desconocidos. Alrededor de los seis años un niño ya muestra una fuerte preferencia por su propia nacionalidad aunque aún no haya sido capaz de entender lo que significa el concepto de nación: “Hence, ethnocentrism and xenophobia may be human universals based on the attachment process itself, literally a dark side of attachment” (en Dutton, 2007: 142).

Sin entrar a discutir si las teorías de Waller son estrictamente correctas, lo cierto es que es tremendamente común y visible en cualquier sociedad este tipo de comportamiento. Quizás en la propaganda política es donde alcanza su mayor grado cuando busca justificar o enmascarar ciertas acciones violentas, en la que el “nosotros” se presenta siempre con unas características positivas, exaltadas y el “otro” negativo, degradado y peligroso. Sam Keen, profesor y filósofo autor del libro y documental *Faces of the Enemy*, ha dirigido parte de sus investigaciones a descubrir cuáles son los factores que permiten a los individuos y a las naciones matar sin remordimiento. Sus

reflexiones nos llevan a encontrar estas razones en cómo se representa al enemigo, cómo formamos una figura de él, deshumanizada, a la vez que la contraponemos con una imagen ensalzada de lo que consideramos que somos “nosotros”.



Figura 13: Sam Keen, *The Art of Enemy Making* [fotograma extraído del documental (10´10´)], 2012.

Para Keen la retórica que justifica una guerra es como un cuento de hadas para adultos en el que hay una batalla entre los buenos y los malos. En su documental, *The Art of Enemy Making*, Keen va narrando sus teorías a la vez que se muestran una sucesión de imágenes usadas en la propaganda de guerras de todo el mundo, como son la Guerra Civil Española, las imágenes de la propaganda nazi o japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. Gracias a su recopilación, comprobamos que la construcción del “otro” siempre funciona igual: es el sujeto responsable de traer el mal o la muerte a nuestro pueblo justificando con ello la lucha contra él. Esta imagen a menudo se representa como una especie de monstruo, grande y poderoso al que hay que abatir porque pone en peligro nuestros valores, nuestra seguridad y nuestra vida. La metáfora de este tipo más usada durante la Revolución Cultural fue 牛鬼蛇神 *niugui sheshen* que literalmente significa “monstruo vaca” y “demonio serpiente”<sup>30</sup>; otros términos que se usaban eran diablo 魔鬼 *mogui*, demonio 鬼怪 *quiquai*, monstruo 魔怪 *moquai*, vampiro

<sup>30</sup> El editorial en el que se publicó la campaña de “Destruir los cuatro viejos” que mencionamos anteriormente el 1 de junio en el Diario del Pueblo se titulaba: “Barre a todos los demonios y monstruos” 横扫一切牛鬼蛇神 *Hengsao yiqie niugui sheshen* (Wang, 2008, 143).

吸血鬼 *xixuequi*<sup>31</sup>. Algunos de los pósters de la Revolución Cultural (Figura 13), muestran ese mecanismo de creación de alteridad a través de las imágenes.

Lo más llamativo del primer póster es la gran diferencia de tamaño entre el pie rojo y las personas a las que está aplastando, desproporción (muy recurrente) que implica la grandeza de uno y la bajeza del otro. Mientras que el vigoroso pie representa a los seguidores de la revolución, coloreado con el rojo característico de la iconografía comunista<sup>32</sup>, las personas desprovistas de color, son identificados como los responsables que conspiran contra la nueva sociedad y la ponen en peligro, por lo que hay que acabar con ellos. El texto reza: “Abajo con Li Jingquan así como con la panda de conspiradores” 打倒李井泉以及一小撮同伙 *Dadao Li Jingquan yiji yixiaocuo tonghuo*. Li Jingquan 李井泉 fue gobernador de la provincia de Sichuan, que alcanzó cierto poder también a nivel nacional. Durante la Revolución Cultural fue perseguido por su colaboración con otros políticos acusados de derechistas como Deng Xiaoping 邓小平 y Liu Shaoqi 刘少奇<sup>33</sup>.

En el segundo póster un joven se lleva una mano al pecho mientras sostiene el Pequeño Libro Rojo de Mao, elevado casi a la categoría de libro sagrado durante aquellos años. El eslogan dice así: “El pensamiento de Mao Zedong educa a la gente nueva” 毛泽东思想育新人 *Mao Zedong sixiang yu xinren*, mostrando así la absoluta devoción de las nuevas generaciones por las ideas recogidas en el libro. Esta estrategia política en la que se unifica el pensamiento nos lleva a recordar las palabras de Hannah Arendt cuando dice que “el poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras el grupo se mantenga unido” (2006: 60).

En esta segunda imagen propagandística vemos que la figura de este majestuoso joven pretende ser realista, pero enseguida recaemos en la desproporción entre las partes

---

<sup>31</sup> Para consultar imágenes visítese: <http://chineseposters.net/themes/monsters-demons.php>

<sup>32</sup> Especialmente durante la Revolución Cultural el rojo se convirtió en un símbolo no sólo usado en lo visual sino también en lo textual. Son muchas las expresiones y canciones que contenían el carácter de “rojo” 红. Helen Wang nos pone el siguiente ejemplo: “The establishment of revolutionary committees throughout the country was celebrated as ‘the whole country has turned red’ (全国山河一片红 *Quan guo shan he yi pian hong*) (Wang, 2008: 139).

<sup>33</sup> Para más información sobre este caso particular consultar: <http://laogai.org/document/chronicle-two-lines-struggle-chengdu-area-march-1967>

de su cuerpo, siendo esta práctica muy común en esculturas y representaciones comunistas, en las que se quiere transmitir una sensación de fuerza y grandeza. En este caso, la palma de la mano es prácticamente igual que el rostro, perteneciendo a una escala ajena a las proporciones humanas naturales. Detrás del leal joven vemos esbozada una multitud típica de las concentraciones de la época, también teñida del rojo de la revolución. Puede apreciarse aquí el contraste entre la juventud y la fuerza que transmite el póster de la derecha con la decrepitud de los viejos de la izquierda; mientras la revolución sostiene unas ideas nuevas, jóvenes, vigorosas, sus opositores pertenecen a un pasado ya en declive que hay que aplastar. Estas imágenes propagandísticas son un buen contrapunto para las fotografías de Li Zhensheng. Recordemos que comunistas de todo el mundo se vieron atraídos por las ideas de esta revolución al observarla bajo el prisma de un romanticismo utópico, tras el que encontramos abundantes ejemplos de violencia cultural. Sin embargo, hoy no podemos dejar de asociar este momento con las numerosas persecuciones, humillaciones y asesinatos que se cometieron, una realidad muy alejada de ese idealismo.

Tanto en este póster como el del epígrafe anterior, se muestran las figuras de los acusados con un tamaño muy reducido y en blanco y negro, lo cual se puede asociar no sólo a la calificación de los cinco elementos negros 黑五类 *heiwulei*<sup>34</sup> sino también a un proceso de deshumanización del enemigo a través del cual se facilita el uso de la violencia contra él. Dice Galtung: “Cuando el Otro no sólo está deshumanizado sino que se ha logrado convertirle en un Ello, privado de humanidad, está dispuesto el escenario para cualquier tipo de violencia directa. El exterminio se vuelve en una obligación psicológicamente posible” (2003: 17). El psicólogo Pérez-Sales también nos dice al respecto que reconocer el sufrimiento del otro sería humanizarlo, por lo que alguien sin rostro es más fácil de atacar que alguien con él y por tanto más parecido a nosotros (2007: 3). De ahí que en la propaganda se presente al enemigo convertido en una especie de sub-humano, a menudo representado metafóricamente por un animal con

---

<sup>34</sup> Durante los años de la Revolución Cultural se usó esta etiqueta para clasificar a la gente (y a sus descendientes) que había que perseguir y contra la que se cometieron todo tipo de humillaciones, maltratos e incluso asesinatos. Se incluía a terratenientes, campesinos ricos, contrarrevolucionarios, malos elementos o derechistas. Más tarde se añadieron a la lista los seguidores del capitalismo y reaccionarios, llegando a ser siete categorías. En contraste existían las cinco categorías rojas 红五类 *hongwulei* para referirse a los trabajadores, campesinos pobres o de clase baja, cuadros revolucionarios, soldados revolucionarios y mártires revolucionarios, miembros honorables de la nueva sociedad.

alguna connotación negativa, como pueden ser las ratas<sup>35</sup>, o incluso como si fuera una enfermedad letal, por ejemplo, el cáncer.

El reconocido psicólogo de tendencia conductual-cognitiva, Albert Bandura también tiene en cuenta este mecanismo para conseguir la desvinculación moral del agresor respecto al acto cometido. Iris Chang, escritora y periodista reconocida por su trabajo sobre la Masacre de Nanjing, recoge en su investigación el relato de un soldado japonés que participó en la matanza y justifica su actuación siguiendo este razonamiento: “Perhaps when we were raping her, we looked at her as a woman but when we kill her, we just thought of her as something like a pig” (1997: 95). Es bastante habitual encontrar en el ejercicio de la violencia un distanciamiento de la víctima en la que el agresor la coloca por debajo de su estatus de humano. Subyace una incuestionable creencia en la superioridad del grupo, tanto moral como de otros tipos, cuya estabilidad o prosperidad se ve amenazada por la existencia del otro. Este pensamiento se racionaliza a través del discurso, la religión, la política o la propaganda y prepara el camino hacia la ejecución de la violencia.

#### *1.5.1.2. La inculcación del miedo*

Tanto Galtung como Staub señalaban como causa de la violencia el que nuestras necesidades básicas no estuvieran satisfechas, entre las cuales Staub resaltaba las siguientes: “(1) security, (2) effectiveness and control, (3) a positive identity, (4) connection, and (5) comprehension of reality to be basic, and the needs for longterm satisfaction and transcendence to be advanced basic needs” (2004: 54). Cuando nuestra integridad, la de nuestro círculo más cercano, o nuestra comunidad en un marco más amplio, se ve amenazada, somos capaces de justificar y de recurrir a la violencia. Este procedimiento es el que subyace bajo todo el discurso de la Revolución Cultural, en el que la violencia se justificaba para defender la sociedad que tanto había costado crear, ahora amenazada por las tendencias corruptas y capitalistas tanto de miembros del

---

<sup>35</sup> En la Alemania nazi se presentaba a los judíos como un virus que había que erradicar antes de que se expandiera, identificándolos como los verdaderos culpables de la crisis que precedió a la guerra. Para conseguir que esa imagen se implantara en la sociedad se mostraban películas en las que se les asociaba con hordas de ratas. Así el mensaje de que los judíos eran el mal que había que erradicar de la sociedad antes de que acabara con ella resultaba mucho más efectivo.

partido como de otras personas acusadas de ocultarse tras una apariencia revolucionaria<sup>36</sup>.

Cuando hay una situación conflictiva en la sociedad (o se presenta como tal), ya sea por problemas económicos, como por conflictos políticos o de intereses, o su combinación, los individuos, sintiéndose indefensos, buscan identidad en su grupo a la vez que un chivo expiatorio al que culpar: “They adopt or create destructive ideologies, hopeful visions of social arrangements, but visions that also identify enemies who supposedly stand in the way of the fulfillment of these visions” (Staub 1999: 184). La ideología casi siempre forma parte de la base sobre la que se cometen genocidios o suceden otros tipos de violencia colectiva.

El grupo que se identifica como la amenaza puede ser construido en torno a la raza, como sucedió en el Holocausto, pero también por otros criterios todavía aún más difíciles de determinar y por tanto muy flexibles, como en Camboya, donde bajo el gobierno de los Jemeres Rojos se persiguió y eliminó a las personas con educación (aunque paradójicamente el mismo Pol Pot tuviera un doctorado de la Sorbona). Por su parte, Stalin y Mao tuvieron como objetivo a la burguesía, los derechistas o enemigos de clase. Dutton señala que en algunos casos como los conflictos de Armenia, Ruanda o Bosnia, podemos encontrar problemas históricos reales entre los grupos enfrentados, pero en otros casos como el de Camboya (o China) está totalmente basado en parámetros ideológicos inventados, pues carecen de fundamento real: “Out-groups can be viewed as a kind of lightning rod for the collective frustration and rage that builds at a societal level fueled by accumulated frustration and directed by rhetoric” (2007: 110-111).

Una vez que se ha conseguido señalar al grupo, aunque sea como en el caso de la Revolución Cultural cuestión de retórica, se consigue lo que Staub llama “inversión de la moralidad” que consiste en que aquellas acciones que antes se presentaban como

---

<sup>36</sup> Staub expone que tanto los individuos como los grupos tienden a justificar sus acciones, incluso a sí mismos, diciéndose que lo están haciendo sólo en aras de conseguir algo bueno: “Persons or groups who act destructively tend to claim self-defense, or to claim that their victims are morally bad and dangerous or stand in the way of human betterment and therefore deserve suffering or death” (Staub, 1999: 183). En ocasiones usan el razonamiento simplemente como justificación pero también pueden estar profundamente convencidos de ello aunque sea totalmente falso.



condenables se perciban a ojos de la sociedad como loables. De este modo podemos encontrar una razón por la que la sociedad puede realizar actos que fuera de su contexto nos resultan inexplicables.

La inculcación del miedo o el sentimiento de amenaza es una de las formas de conseguir unanimidad para recurrir a la violencia o fomentar la xenofobia que a veces la precede. Dutton cita un comentario de Hermann Göring durante los juicios de Nuremberg que nos invita a reflexionar sobre lo relativamente fácil que resulta en cualquier tipo de régimen, ya sea una dictadura o una democracia, convencer a la población de obedecer los deseos de los líderes: “All you have to do is tell them they are being attacked, and denounce the pacifist for lack of patriotism and exposing the country to danger. It works the same in every country” (en Dutton, 2007: 134). La percepción del miedo, sea real o inventada, lleva a la polarización de la sociedad y a que nazca hostilidad entre los individuos que se consideran de diferentes grupos. Esto nos recuerda al antiguo lema de “dividir para vencer”. Además al actuar en grupo las personas se pueden escudar en el anonimato y por tanto perder todo sentimiento de responsabilidad. Por supuesto que podemos encontrar excepciones en este patrón común pues siempre hay individuos o grupos, que se opondrán a este proceder, lucharán e incluso darán su vida por lo que ellos consideran una aberración, sin embargo, son normalmente excepciones<sup>37</sup>.

Este proceso para conseguir dividir a la sociedad no sólo es exclusivo de procesos de violencia directa, sino también es propio de la violencia estructural. Según González Luna, el discurso político del neoliberalismo también busca romper los lazos de cooperación y de solidaridad entre las comunidades instaurando miedo y odio hacia el otro (2012: 124). Este coloca el dinero como un valor supremo, lo cual hace que los intereses individuales o de un colectivo primen sobre el bien común consiguiendo en cierto modo desalentar la resistencia política. Además sostiene la idea de que las desigualdades sociales se deben a las capacidades personales, circunstancias o al camino que personalmente ha tomado cada uno, y no a un sistema de segmentación que necesita

---

<sup>37</sup> Zimbardo dice al respecto: “When the majority of ordinary people can be overcome by such pressures toward compliance and conformity, the minority who resist should be considered heroic. Acknowledging the special nature of this resistance means that we should learn from their example by studying how they have been able to rise above such compelling pressures” (Zimbardo 2004: 47).

esa división para mantenerse, de modo que se podría responsabilizar al individuo de su situación personal y no a la estructura. Es la cortina de humo que encubre la violencia estructural; la desigualdad y la explotación es una necesidad del sistema, sin embargo, se presenta ante nuestros ojos como algo inevitable, sin serlo.

Con este apartado completamos el triángulo de Galtung que nos permite analizar la violencia en todas sus dimensiones, sobre todo cuando nos enfrentamos a episodios de violencia a gran escala. La cultura juega un papel muy importante ya que a través de ella se colectivizan las ideologías, que por diversos procesos psicológicos podemos ver convertida en un arma capaz de apoyar o justificar la violencia. En nuestro análisis de los textos de Yu Hua siempre tendremos en cuenta los tres conceptos pues son necesarios para llegar a comprender las líneas de tensión fundamentales que estructuran los textos de ficción.

## **1.6. Origen de la violencia: el contexto como detonador**

Para cerrar este capítulo nos queremos permitir una breve digresión respecto al origen de la violencia con el objetivo de evitar interpretaciones erróneas de esta investigación. El profesor de Literatura Comparada y Estudios Asiáticos, Eric Hayot, en su libro *The Hypothetical Mandarin* nos explica cómo desde comienzos del siglo XVI desde Europa y América se ha fomentado un discurso sobre la naturaleza cruel china apoyado en la circulación de imágenes sobre torturas o ejecuciones, dando lugar a un estereotipo que llega hasta nuestros días (2009: 14-16)<sup>38</sup>. Nuestra intención con este estudio no es engrosar la lista de textos que ayudan a reforzar esa imagen, pues no compartimos la idea de que el pueblo chino tenga una predisposición especial hacia la violencia o sea más cruel en comparación con otros, sino hacer un estudio lo más objetivo posible sobre un hecho literario dentro de un contexto concreto. Nuestra hipótesis es que este contexto ha sido determinante a la hora de crear una tendencia, pero en ningún caso lo tenemos

---

<sup>38</sup> The stereotype has been reinforced over the years in a wide variety of genres and figures, including illustrated guides to Chinese punishments, photographs of Chinese executions, sociological accounts of “Chinese characteristics,” Harry Houdini’s performances of his “Chinese Water Torture” box, cartoonish villains like Ming the Merciless or the notorious Doctor Fu Manchu, and expose’s of the laogai prison system in the People’s Republic of China, to give only a partial accounting (Hayot, 2009: 16).

en cuenta como prueba de una crueldad específica o diferente a la de otras naciones, como bien nos advertía Hayot.

Es habitual cuando nos enfrentamos a un tema tan peliagudo como este trazar una línea divisoria entre nosotros y aquellos que han cometido o podrían llegar a cometer crímenes violentos. Sin embargo, como apunta Zimbardo, conocido psicólogo conductista, al hacerlo estamos ignorando la situación o las circunstancias que llevaron a esas personas a realizar un acto que cualquiera o casi cualquiera podría realizar en ese preciso contexto (2004: 26). Todas las hipótesis que manejamos están basadas en la idea de que es el contexto lo que lleva a los seres humanos a actuar de determinada manera o a representar la realidad de un modo, y no comulgamos con la idea de que puede haber una predisposición biológica (ni a nivel universal y menos nacional) para la violencia. Por esta razón, y aunque no entre dentro de los límites de esta investigación ahondar sobre si el origen de la violencia se relaciona con una determinación biológica o es algo cultural, sí que nos gustaría ofrecer algunas líneas que marcan nuestro posicionamiento al respecto para evitar malentendidos.

La disyuntiva sobre el origen de la violencia y la predisposición humana hacia ella es una cuestión a la que en mayor o menor profundidad se han tenido que enfrentar todos los investigadores de este campo. Hanna Arendt nos dice al respecto: “Los resultados de las investigaciones, tanto de las ciencias sociales como de las naturales, tienden a considerar al comportamiento violento como una reacción más ‘natural’ de lo que estaríamos dispuestos a admitir sin tales resultados” (2006: 81). Después añade que muchos de estos estudios han llegado a considerar la agresividad como un impulso instintivo a la altura del sexual y el nutritivo. Sin embargo, no todos los autores están de acuerdo con estas conclusiones.

Galtung se opone a este determinismo biológico argumentando que hay un alto grado de variabilidad en los comportamientos agresivos y de dominación: “La gente busca comida y relaciones sexuales en (casi) cualquier circunstancia extrema. Pero la agresividad y la dominación muestran enormes variaciones, dependiendo del contexto, incluidas las condiciones estructurales y culturales” (2003: 13). Por ello puntualiza que el impulso puede estar ahí, pero quizás no sea lo suficientemente fuerte como para tomar forma en todas las situaciones. El pensador y matemático noruego que siempre

muestra un gran optimismo en sus teorías afirma que el potencial humano para la violencia existe, pero del mismo modo defiende que existe en el mismo grado el potencial para la paz. Zimbardo se muestra de acuerdo con esta idea al afirmar:

I argue that the human mind is so marvelous that it can adapt to virtually any known environmental circumstance in order to survive, to create, and to destroy, as necessary. We are not born with tendencies toward good or evil but mental templates to do either. What I mean is that we have the potential to be better or worse than anyone who has existed in the past. [...] It is only the recognition that no one of us is an island, that we all share human condition (Zimbardo, 2004: 26).

El antropólogo Santiago Genovés (1991) también se suma a la idea de que la violencia no es de origen genético, ni es instintiva y lo mismo hace González Luna que afirma que cuando se trata de violencia no hay que buscar las razones en la condición biológica del ser humano, sino en su condición de sujeto social (2012: 112)<sup>39</sup>. En definitiva, muchos son los autores que aún reconociendo que la agresividad puede ser algo apegado al instinto humano, defienden que la violencia es algo cultural que se puede desatar por un determinado contexto; algo así como si la violencia fuera la agresividad fuera de control. Algunos autores, entre los que se cuenta Sanmartín, abogan por la idea de que el desarrollo cultural ha hecho que en ciertos momentos la agresividad se haya convertido en violencia al no haber tenido mecanismos propiamente desarrollados para inhibir ese impulso. Mientras los animales han quedado sujetos a su condición biológica, no así el hombre, que determina su comportamiento culturalmente. La agresividad sería un rasgo biológico que ha ayudado al hombre en su supervivencia, pero puede controlarlo. Como dice Ursua, el hombre sería “agresivo por naturaleza, pero pacífico o violento por cultura. El que seamos agresivos por naturaleza no conlleva aceptar que también por naturaleza seamos violentos. La violencia es el resultado de la evolución cultural” (2006:149). También se puede comprobar en cómo ha cambiado nuestra tolerancia hacia la violencia a lo largo de los años.

---

<sup>39</sup> Recordamos que no se tienen nunca en consideración actos violentos cuyos autores sean psicópatas o estén afectadas por algún trastorno o enfermedad mental.

Las limitaciones de esta investigación nos impiden ahondar en la discusión sobre la biología o genética del ser humano, pero sí nos parecía relevante destacar la idea de que a pesar de que el potencial de la agresividad esté en nuestras características, nos sumamos a la línea que defiende que la violencia es algo cultural o condicionado por el contexto. Varios autores que se han tenido en cuenta en esta investigación, como Dutton, Staub o Zimbardo, han centrado sus estudios en comprender precisamente cuáles son esos motivos que llevan a las personas a involucrarse en actos violentos, a comportarse de modo “*evil*” coincidiendo en una serie de factores entre los que destacan siempre el análisis situacional y la educación.

Una vez hemos establecida la base teórica de la violencia que emplearemos en el análisis de los textos de Yu Hua, ahondaremos en el siguiente capítulo en el concepto de trauma para completar nuestro aparato metodológico.



## CAPÍTULO 2

### EL TRAUMA: NARRACIÓN DE LA VIOLENCIA

*La literatura es la que puede aclarar la relación entre el misterio y la cotidianeidad, entre el individuo y su época, es la que puede producir un enunciado del agencement, una composición entre el dolor y lo social. La literatura nos cuenta el daño cometido por hombres contra otros hombres; por ejemplo, una casa o un pueblo vacíos que “gritan” la violencia perpetrada y el abandono, ponen en evidencia el dolor-duelo.*

Yolanda Gampel

En el capítulo anterior nos referimos a la violencia en la obra de Yu Hua 余华 como un recurso temático y remático, por su evidente protagonismo en su narrativa y estética. Si nuestro objetivo entonces era acercarnos a la violencia intentando comprenderla dentro de un marco teórico y contextual determinado, ahora pretendemos identificar las razones de su presencia y analizar su representación. Y para ello debemos recurrir a la exploración del trauma ya que partimos de la hipótesis de que si la violencia adopta una importancia y una forma concreta en la literatura del escritor chino se debe a una respuesta traumática casi general en su generación aunque con matices diferentes en su narración.

Al investigar sobre la violencia estamos indagando sobre el sufrimiento humano, por lo que nos resulta imposible hablar de su representación artística sin tener en cuenta aquello que la mediatiza, como las emociones, el raciocinio, el proceso de comprensión, de creación y recreación, y el contexto en el que se produce, esto es, la historia. Como nos señala Michael Berry, profesor de estudios culturales de la contemporaneidad china, cada vez son más los monográficos que han superado un enfoque exclusivamente histórico de la violencia del último siglo en ese país, para en su lugar abordar el tema a través de su representación en el arte, el cine o la literatura. Autores como Yang Xiaobin 杨小滨, David Der-wei Wang 王德威, ya citados en el capítulo anterior, y el mismo Berry, han llamado la atención sobre cómo el trauma y las múltiples respuestas al mismo constituyen un tema central en la literatura moderna china, analizando para ello cómo la violencia histórica ha sido presentada y representada en textos culturales

creados a la sombra de una historia con grandes turbulencias (Berry, 2008: 2). Y a estos autores también hay que sumar a Ban Wang 王斑, que si bien no centra su foco en la violencia, sí gravita sobre el concepto de trauma en su estudio de la estética de algunos escritores y directores de cine de contemporáneos.

Y es que, a pesar de que son evidentes y visibles las marcas físicas que deja la violencia tras de sí (muerte, mutilaciones, enfermedades), no son esas las que más perduran, sino las que se quedan grabadas o enquistadas en la memoria y que permanecen activas más allá del acontecimiento en muy diferentes formas. Por ello, para indagar en sus implicaciones más profundas, tenemos que preguntarnos qué se esconde indeleble en la psique y qué implica sobrevivir a, o convivir con, la violencia. La psiquiatra Yolanda Gampel nos advierte:

La exposición a dolorosas escenas de guerra y violencia social conmueve la estructura de su comprensión y sus representaciones psíquicas. Cuando un hombre se halla atiborrado de semejantes estímulos, cuya violencia puede llegar a destruir determinadas estructuras psíquicas, queda afectada su capacidad de simbolización (Gampel, 2002: 26).

Por tanto, al hablar de violencia en la obra de Yu Hua debemos explorarla asumiendo que posee una manera particular de simbolización, cuya explicación reside en un modo determinado de responder a ese trauma condicionado por un contexto histórico y cultural concreto, pues son muchas las maneras en que el arte, y más concretamente la literatura, ha recreado la historia y ha dialogado con ella, como bien se aprecia en la misma obra de nuestro escritor. El profesor canadiense Ronald Granofsky, en un intento por hallar unos rasgos comunes a lo que él denomina “trauma novel” engloba bajo ese paraguas a diferentes géneros o subgéneros (ciencia ficción, realismo, realismo mágico, humor negro y ficción distópica) para mostrarnos que si bien éstos pertenecen a estéticas diferentes subyace en todos un intento por lidiar simbólicamente con un trauma colectivo (1995: 5)<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Dice Granofsky: “As I have intimated, not all novels dealing with trauma are symbolic, nor do all symbolic novels deal centrally with collective trauma. I reserve the term “trauma novel” for those contemporary novels which deal symbolically with a collective disaster. (I use the more general term “literature of trauma” for works of any genre and any period which deal centrally with trauma.)” (1995: 5).



En el caso chino observamos la proliferación de una serie de corrientes después de la muerte de Mao que se enfrentan al trauma histórico desde diferentes enfoques, abarcando los modos más tradicionales de narrar, como la literatura de las cicatrices 伤痕文学 *shanghen wenxue*, la búsqueda de las raíces 寻根文学 *xungen wenxue*, hasta las estéticas más experimentales asociadas a los escritores de la vanguardia 先锋派 *xianfengpai*. El profesor de literatura comparada Ban Wang nos advierte que son muchas las formas literarias que han querido enfrentarse a la incomprendida experiencia traumática de la Revolución Cultural: crónicas, memorias, testimonios hasta tratamientos más artísticos de las heridas psíquicas (2004: 115). Dado que no hay una sólo manera de responder al trauma de la violencia, nuestro último objetivo será ofrecer la originalidad y particularismos de la narrativa ficcional de Yu Hua.

Los estudios sobre el trauma cuentan con una tradición ya consolidada en el ámbito de la investigación humanística conocida como *trauma studies*, y se encargan desde el análisis de las consecuencias psicológicas de la violencia política o desastres naturales hasta las conexiones existentes entre el trauma y la literatura. Su origen se puede situar en la década de los noventa en el contexto de las investigaciones sobre el Holocausto y su proliferación se vio además impulsada por la atención mediática que recibió el reconocimiento oficial del Síntoma de estrés post-traumático como enfermedad (en él nos detendremos más adelante), tras observarse los desórdenes psíquicos que mostraban los veteranos de la Guerra de Vietnam. Fue en ese ambiente en el que las víctimas del genocidio judío ya de edad avanzada y que arrastraban esos síntomas sin que se les prestara la debida atención, encontraron la manera de hacerse oír, en parte gracias al proyecto que Dori Laub y Geoffrey Hartman dirigían en la Universidad de Yale (Kaplan, 2005: 33).

En este ambiente académico encontramos a autores a los que hoy nos atrevemos a llamar ya clásicos de los estudios sobre el trauma como Cathy Caruth, Shoshana Felman, Dori Laub o Dominick LaCapra, todos ellos con una marcada base freudiana. Sus investigaciones han marcado en gran medida el desarrollo de estos estudios que después se han ido acercando a otras áreas como la teoría poscolonial, en la que ha destacado Susan Y. Najita. Todos estos trabajos se tendrán en cuenta en esta

investigación, si bien con algunas reservas; en la línea de E. Ann Kaplan, profesora de teoría y análisis cultural, opinamos que la manera de entender el trauma en cada caso está influida también por el ámbito desde el que se aborda, que en el caso de Caruth y Felman se siente muy influido por el discurso de la deconstrucción de Paul de Man, y eso hace que el enfoque pueda llegar a resultar parcial porque se dejan de lado aspectos a los que otros autores dan mucha importancia. Kaplan nos dice, y estamos de acuerdo, que ninguno de estos teóricos está equivocado, sino que dado que no hay un proceso único por el que una persona responde a un trauma, sino que depende de muchos factores, habría que tener en cuenta otros procesos que se dejan fuera en algunos casos (2005: 38).

El profesor de literatura moderna y contemporánea, Robert Luckhurst, de acuerdo a su vez con Dominick La Capra, nos advierte que dada la gran cantidad de documentos específicos provenientes de muy diferentes disciplinas vertidas sobre este tema, resulta una tarea prácticamente imposible adquirir un grado de experiencia que no acompañe algún lapso de conocimiento o de entendimiento (2008: 4). Y es que el trauma se ha convertido es una especie de brecha entre disciplinas tan variadas como la neurociencia, el psicoanálisis, la psicología, la historia, la sociología o la teoría literaria. Por ello, hemos considerado oportuno volver a traspasar los límites de los estudios literarios tradicionales, si bien somos conscientes de que abarcar todo el corpus está fuera de nuestro alcance como decía Luckhurst. Con todo, acudiremos a teorías de distinta naturaleza, desde la fuente de la que ha bebido la teoría literaria, como es el psicoanálisis, a contribuciones más recientes, entre las que destacan las de un grupo de psiquiatras que han trabajado en el terreno de las dictaduras militares de América Latina, así como de otros autores que han realizado sus investigaciones en otros contextos de similares características. Nos proponemos así romper el canon en torno a unos mismos autores en los que la teoría literaria parece haberse enquistado, indagando más allá de sus convenciones.

A lo largo de estas páginas sostendremos e intentaremos demostrar la idea de que la representación de la violencia en la literatura viene mediada por un trauma, que no sólo se puede comprobar en la recurrencia del tema en una determinada corriente o época, sino que también la condiciona estéticamente. Siguiendo la estructura del capítulo anterior, expondremos el concepto de trauma para después profundizar en

aquellos puntos que nos sirvan para conectar violencia, trauma y literatura. Para ello recorreremos la historia del trauma desde Freud hasta las teorías más actuales que nos hablan del trauma colectivo y cultural. Asimismo se aportarán ejemplos a los que aplicar la teoría con los dos objetivos que venimos persiguiendo desde el comienzo de este marco teórico: comprobar que la metodología es válida, y continuar perfilando el universo sociocultural chino en el que se inserta la obra de Yu Hua. Si en el capítulo anterior recurrimos a la imagen, tanto fotografía como pintura o performance, aquí nos centraremos en un género narrativo mucho más productivo para explicar el trauma, así como más cercado a ciertos registros de la obra del escritor: el testimonio. Son varias las razones que hacen de esta particular forma narrativa una clave en este capítulo: en primer lugar, teniendo en cuenta las palabras de Richard Mollica “ni la historia del trauma ni sus consecuencias existen a menos que exista comunicación entre el narrador y el oyente” (1998: 30). Esto significa que para comprender el trauma es básico que haya una historia que contar y alguien que la escuche o lea, pues de otro modo tanto lo que pasó como el dolor que causó caería en el olvido. Shoshana Felman señala que el testimonio se ha convertido en el modo crucial de relacionarnos con los acontecimientos de nuestro tiempo, y nos sirve de vínculo con los traumas de la historia contemporánea, como la Segunda Guerra Mundial y otras atrocidades cometidas durante el siglo XX (1992: 5). El testimonio formado por fragmentos y piezas de un recuerdo, imposible de aprehender de otro modo, no responde a la totalidad de lo que ocurrió, pero sí a la manera en que el trauma permite reelaborar la historia:

The testimony will thereby be understood, in other words, not as a mode of *statement of*, but rather as a mode of *access to*, that truth. In literature as well in psychoanalysis, and conceivably in history as well, the witness might be the one who (in fact) *witnesses*, but also the one who *begets* the truth, through the speech process of the testimony (Felman, 1992: 16).

En segundo lugar, todos los autores que han investigado sobre el trauma que se han tenido en cuenta han destacado el valor terapéutico del testimonio; Pérez-Sales matizará que lo que quiere la persona es confirmar las emociones y no los hechos, ya que éstos no son a menudo capaces de reflejar el sufrimiento particular, ni la visión de la víctima sobre lo ocurrido (2004: 35), aseveración que nos servirá más adelante para explicar por qué en la literatura encontramos el terreno idóneo para procesar, explorar y

superar el trauma. El testimonio sirve no sólo para nombrar las violencias, como dice Ortega Martínez, sino que también “pone en evidencia el temple y la recursividad de los seres humanos para sobrellevar el sufrimiento, para apropiarse de las perniciosas marcas de la violencia y re-significarlas a través del trabajo de domesticación, ritualización y re-narración” (2011: 5). Con el testimonio asistimos a esa primera reelaboración de la historia que nos permitirá después entender con más profundidad la ficción.

Los testimonios que hemos seleccionados provienen fundamentalmente de dos formatos: la entrevista y la memoria. Tanto en uno como en otro se puede apreciar ya cómo el recuerdo del testigo se ordena para adaptarlo a sus respectivas narrativas. Por lo que sin ser ficción, sí podemos hablar al menos de una doble elaboración: primero por parte del testigo y después por parte del que edita o escribe. El testimonio se entenderá por tanto como el paso previo a la reelaboración definitiva de la violencia en la literatura y por ello, nos parece el género narrativo idóneo para comprobar la teoría que más adelante usaremos en un terreno puramente literario, que sin considerarlo estrictamente testimonial sí que da cuenta, no de los hechos, sino de las emociones que el contexto histórico provocó. Con estos ejemplos seguiremos explorando cómo la violencia y sus huellas en la población han afectado al arte.

## **2.1. A la caza del trauma: los avatares de una definición**

La profesora E. Ann Kaplan al principio de su libro *Trauma culture* se preguntaba con espíritu crítico qué tipo de fuentes estaban usando los investigadores de humanidades al abordar este concepto dado que no eran psicólogos o especialistas en este campo hasta ahora restringido a las ciencias de la salud (2005: 34). Su opinión, al igual que la de Roger Luckhurst (2008: 4) es que su enfoque podría resultar algo estrecho, refiriéndose concretamente en ambos casos a Cathy Caruth, uno de los grandes referentes sobre los que se ha cimentado la crítica literaria posterior en este ámbito. Para superar esta y otras limitaciones, en nuestro caso, vamos a abordar el trauma siempre en relación con la violencia, por lo que sumaremos el enfoque desde las humanidades, al de los estudios de otros ámbitos que han desarrollado sus teorías en contextos de similares características.

Al igual que en el capítulo anterior adoptamos como modelo el triángulo de Galtung para abordar la violencia en la obra de Yu Hua aquí seleccionaremos las herramientas adecuadas que nos permitan analizar los textos de manera efectiva y rigurosa, si bien no contaremos con un solo autor que guíe nuestro trabajo. Resaltamos la palabra rigurosa ya que Pérez-Sales nos llama la atención sobre la banalización que ha sufrido en los últimos años el concepto de trauma, no sólo refiriéndose a su uso en el lenguaje cotidiano (pues en ese caso no habría ninguna trascendencia a tener en cuenta) sino dentro del mundo académico:

Un sector del mundo académico, siempre dispuesto a ser experto en algo, se ha lanzado en estos últimos años a la caza del trauma, cuestionario en mano y han aparecido publicaciones en revistas de prestigio poniendo epidemiología al sinsentido. Así, vivimos aparentemente en una sociedad traumatizada por las imágenes de la televisión, acudir al dentista, un parto, los insultos del jefe o las broncas del padre (Pérez-Sales, 2004: 312).

La crítica al abuso del término no sólo viene desde el campo psiquiátrico sino desde la misma teoría. Roger Luckhurst nos da irónicamente la bienvenida a la cultura del trauma en la introducción de su libro *The Trauma Question*, en el que además propone dejar de lado la polémica que provocan las teorías rivales para empezar a desenmarañar la madeja que se ha tejido alrededor de la noción (2008: 15). De modo que, siguiendo estas advertencias, comenzamos acotando nuestro propio enfoque a partir de definiciones más generales que se hallan en la base tanto de las Humanidades como del ámbito médico, para después adentrarnos en las teorías relacionadas estrechamente con la violencia y así abordar los textos de Yu Hua con un firme enfoque metodológico.

“Trauma” viene del sustantivo griego de igual pronunciación τραῦμα cuyo significado original es “herida” y deriva de la raíz indoeuropea \*terǵ- que significa “perforar” y su uso se limitaba al ámbito físico<sup>41</sup>. Cuando en el siglo XIX, se

---

<sup>41</sup> Las palabras trauma y traumatismo ya se usaban antiguamente en el ámbito médico, pero su uso se limitaba para referirse a una “lesión resultante de una violencia externa” (Laplanche y Pontalis, 2004: 447). Hoy en día se sigue empleando el término “traumatismo” para denominar al resultado de un golpe, como se hacía en su origen, asociado exclusivamente a lo físico.

desarrollaron las investigaciones médicas del sistema nervioso, comenzamos a encontrarlo en relación al impacto de las emociones en el comportamiento humano, como el susto, el pavor o el terror. Y poco a poco esas lesiones que no resultan visibles y sólo pueden ser apreciadas por sus síntomas (por ejemplo conductas extrañas o la recurrencia de memorias involuntarias y disociadas) van cobrando importancia. En la evolución de estas novedosas teorías nos señala Francisco A. Ortega, investigador en teoría crítica y filosofía de la historia, que: “por esa misma época aparece el término memoria traumática para referirse a los modos en que el cuerpo recuerda, involuntariamente, eventos de particular intensidad y dificultad emocional” (2011: 21). Sin embargo, la cristalización y popularización del término casi como lo conocemos hoy se la debemos a Sigmund Freud, referencia de la que parten la gran mayoría de los estudios posteriores. Gracias a la formulación de la Teoría del Inconsciente encontramos la base sobre la que fundamentar los estudios del trauma y de ahí que el considerado padre del psicoanálisis sea una figura central en la evolución de este concepto.

### 2.1.1. La base freudiana de las teorías actuales

Las teorías del psicoanálisis han sufrido cierto descrédito y pérdida de prestigio en el ámbito académico en las últimas décadas, y sin embargo, en el desarrollo de los estudios del trauma han tenido un peso indiscutible. De manera significativa, en la inmensa mayoría de los monográficos de la crítica literaria y cinematográfica en torno a este tema (Caruth 1995, Felman y Laub 1992, Kaplan 2005, Butler 2006, Boulter 2011, por mencionar algunos, o LaCapra 2009, aunque de manera más crítica) Freud aparece siempre como una figura de referencia, si bien contrastada con opiniones más actualizadas. Por contraste, en estudios del ámbito de las ciencias de la salud parecen haberse alejado de ese enfoque, aunque siempre se reconozca su papel como precursor.

Incluso Kaplan, que clama una posición más avanzada y abierta que la de alguno de sus predecesores, no puede evitar retroceder casi un siglo al decir: “It all begins with Freud, of course. And the more I read of contemporary trauma theories, the more I believe that Freud had already said a great deal” (2005: 25). Ciertamente, no podemos sino mostrarnos de acuerdo con la teórica, con el interés añadido de que el crítico Yang Xiaobin, a quien nosotros tomaremos muy en cuenta, ha basado sus opiniones sobre la

representación del trauma en la generación de escritores contemporáneos a Yu Hua en conceptos establecidos por el padre del psicoanálisis, en los que además ha tenido en gran consideración el modelo de Caruth en este aspecto y en consecuencia la escuela de la deconstrucción. El crítico chino usa la idea de Freud sobre una reacción retardada o diferida de una experiencia traumática vivida en la infancia para explicar por qué aparece una generación de jóvenes escritores que lidian con ese pasado en sus escritos a mitad de los años ochenta, casi una década después de que se acabara la Revolución Cultural (Yang Xiaobin, 2000: 196).

A la importancia que se le ha dado en la crítica literaria, y más específicamente en el análisis de textos de Yu Hua y sus contemporáneos, se le añade el hecho de que los textos de Freud también obtuvieron un renovado interés entre los intelectuales chinos en la década de los ochenta dentro del contexto de lo que se ha conocido como Fiebre Cultural 文化热 *Wenhuare*<sup>42</sup>, un período en el que hubo una avalancha de textos de pensamiento occidental en el país como reacción a muchos años de aislamiento (Hill, 2007: 77, Zhang, 1994: 129). Todas estas razones nos motivan para hacer un breve repaso por algunos de los conceptos que Freud desarrolló a principios del siglo XX y que consideramos adecuados para nuestro objetivo. No obstante, somos conscientes de que otros autores contemporáneos al padre del psicoanálisis también desarrollaron conceptos muy cercanos y nada desdeñables, pero lo cierto es que son las teorías del austriaco las que sirven como referencia en la mayoría de los estudios actuales y las que han conseguido incorporarse al imaginario popular.

#### *2.1.1.1. Compulsión de repetición: recurrencia temática*

En el capítulo anterior recogíamos una cita de Yu Hua en la que éste se declaraba convencido de que la presencia constante de la violencia en los cuentos de su primera etapa se debía a los innumerables episodios violentos de los que había sido testigo desde niño durante la Revolución Cultural. Y en verdad, aunque la violencia no haya dejado de ser un aspecto protagonista de su obra, es en esa primera etapa cuando la encontramos de manera más directa. Este hecho no sólo se puede explicar a través de un

---

<sup>42</sup> Xudong Zhang define el período de la conocida como *cultural fever* así: “a nationwide discussion of notion such as culture, tradition, modernity, and particularly the meaning and implications of Western theories, emerged in China in early 1985 in the heyday of their Reforms. It evolved into a full-blown social-cultural movement in the years to follow, and was brought to a sudden end by the crackdown on Tiananmen Square on 4 June 1989” (Zhang, 1994: 129).

razonamiento histórico, sino que se puede establecer una clara relación entre la repetición de la violencia y la forma en cómo opera el trauma en la mente y por tanto acaba afectando a la creación artística. Freud lo llamó “compulsión de repetición”, y no sólo nos servirá para reflexionar sobre la obsesión en los textos del escritor chino por la violencia, sino para entender el ambiente creado así como el comportamiento de sus personajes.

En su libro *Más allá del principio de placer*, publicado en 1920, Freud y algunos de sus colegas contemporáneos comenzaron a observar una serie de síntomas en personas que habían sufrido la Primera Guerra Mundial a los que apodaron “neurosis traumática”: “La espantosa guerra que acaba de llegar a su fin ha hecho surgir una gran cantidad de estos casos y ha puesto término a los intentos de atribuir dicha enfermedad a una lesión del sistema nervioso producida por una violencia mecánica” (Freud, 1967: 1099). El concepto de neurosis traumática empezó a ganar importancia y se señaló como la consecuencia de haber sufrido graves conmociones como choques de trenes y otros accidentes en los que había peligro de muerte, es decir, como el resultado de haber pasado por sucesos repentinos que habían sobrecogido al sujeto de tal forma que algo se quebraba en su interior dando lugar a un cuadro determinado de síntomas. El psiquiatra ya advierte que éstos se podían encontrar con relativa frecuencia en personas que habían sido víctimas de violencia, como bien lo demostraban los casos de los soldados que habían vuelto de la guerra.

Cathy Caruth explica la idea que sugiere Freud en este libro diciendo que la herida en la mente no es como una herida en el cuerpo que se puede curar, sino que provoca una ruptura en el proceso habitual por el que experimentamos el mundo. Por tanto, deberíamos entender el trauma como el resultado de un evento que: “is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor” (Caruth, 1996: 9). El trauma, por tanto, sería la respuesta a un suceso que por su índole excesiva no ha podido ser asimilado completamente por el individuo, y en un intento de la mente por dominar la experiencia, vuelve a ella repetidamente en forma de pesadillas o pensamientos repetitivos. Es como si el sujeto quedara sometido a volver a vivir justo aquello que desea reprimir y al fracasar en tal intento (dominar voluntariamente la experiencia) se produce una



conducta compulsiva acompañada por ataques de ansiedad (Ortega Martínez, 2011: 24). Freud denomina a este impulso por el que el individuo se ve sometido a sus recuerdos recurrentes “compulsión de repetición”, noción clave del libro al que nos estamos refiriendo.

La compulsión de repetición se puede definir en relación con otros dos conceptos que expuso Freud en trabajos previos: el principio de placer y el principio de realidad. De una manera muy breve podríamos decir que el principio de placer es lo que nos lleva a evitar el displacer y buscar el placer, tendencia que se puede ver trastocada por la compulsión de repetición, por la que el individuo actuaría en contra de lo esperado. Laplanche y Pontalis, referencias obligatorias en el campo, lo definen como un proceso involuntario y de origen inconsciente “en virtud del cual el sujeto se sitúa activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual” (2004: 68). La compulsión de repetición sería la responsable de que la persona afectada por un trauma se vea sometida a constantes embates de aquel pasado incomprendido que retorna al presente en busca de una solución o manera de liberarse.

Este impulso se puede situar en la repetición de temas en la obra artística así como en su representación. Dominick LaCapra nos indica que esa tendencia a “repetir, revivir, ser poseído o pasar al acto compulsivamente las escenas traumáticas del pasado, a través de procedimientos artísticos controlados o en descontroladas experiencias existenciales de alucinación” pone de manifiesto que lo que es negado o reprimido en la memoria no desaparece sino que vuelve en otra forma, transformado, desfigurado o disfrazado (2009: 23). Por ello nos atrevemos a declarar que el trauma causado por los avatares históricos del siglo XX en China con especial importancia la Revolución Cultural, afectó en diferente grado a un número significativo de artistas que se vieron en cierto modo atrapados en ese juego entre pasado y presente. Y entre ellos destaca Yu Hua, cuya obra sobrepasa la explicación mimética del arte para situarse en un plano simbólico, pues nace no sólo de la experimentación estética generacional de los años ochenta sino también de un proceso traumático individual y colectivo.

Michael Berry situará la violencia, la persecución y las injusticias de aquella década en el centro de un sinfín de trabajos literarios y cinematográficos que no sólo se inspiran en ella sino que están poseídos por su recuerdo. Se atreve incluso a afirmar que ningún otro período de la historia moderna china ha producido esta importancia en cuanto a su representación artística directa (2008: 254). En el caso de la literatura de la búsqueda de las raíces, hay una vuelta al pasado, a lo lejano y primitivo, con la intención de dar sentido a la historia, mientras que si nos referimos a la literatura de vanguardia, encontramos una representación indirecta, ya que autores como Yu Hua o Can Xue 残雪, escritora asociada con este movimiento y de tendencias similares, no suelen situar sus escritos de esta época en un período concreto y aún así podemos identificar la memoria, representada a menudo fragmentada grabada de ellos. Yang Xiaobin se reafirma en esta opinión poniendo de ejemplo a dicha escritora: “Can Xue’s fiction creates nightmarish atmosphere that indirectly, or unconsciously on her own part, refers to the historical catastrophe that incapacitates rational representation and coherent subjectivity” (2000: 198).

Como analizaremos más adelante, algunos escritores recurrieron a un nuevo lenguaje que se adaptara a las necesidades de esta nueva historia imposible que contar. Ban Wang nos indica que tras la serie de catástrofes históricas los artistas chinos carecían de un lenguaje creíble y no confiaban en que el viejo esquema fuera capaz de dar cuenta de su pasado, por lo que había que encontrar un nuevo lenguaje y una nueva forma de articulación que recurre una y otra vez a la memoria, a menudo privada y marginal, que es explorada como fuente de significado e identidad (2004: 107-108).

#### *2.1.1.2. Desarrollo del concepto: periodo de latencia y otros puntos clave*

Dentro de las teorías de Freud, hay otro concepto en el que creemos necesario detenernos y es el período de latencia que se relaciona con lo expuesto en el punto anterior. Su importancia, como explicaremos a lo largo del epígrafe, viene dada por la tesis de Yang Xiaobin en la que sostiene que es por el período de latencia por lo que precisamente a mitad de la década de los ochenta y no antes, la literatura se vio capacitada para responder a las atrocidades cometidas durante la Revolución Cultural. En la introducción ya habíamos sugerido que varios movimientos se habían enfrentado al fantasma de “los diez años perdidos”, como sucedió con la literatura de las cicatrices

伤痕文学 *shanghen wenxue*, que proporcionó una manera de liberar el dolor, el enfado y la desilusión provocada, la literatura de la reflexión 反思文学 *fansi wenxue*, que supuso una reflexión más profunda sobre las heridas no sólo físicas sino emocionales, o la conocida como literatura de búsqueda de las raíces 寻根文学 *xungen wenxue*, que para Berry es más madura en relación a esta temática (2008: 255) y que Ban Wang 王斑 también resalta en este sentido (2004).

Yang Xiaobin, por su parte, señala el fracaso de la literatura de las cicatrices porque seguía repitiendo el mismo discurso al que precisamente se quería oponer, y es la literatura de vanguardia, en la que se inserta parte de la obra de Yu Hua y Can Xue, la que a través de su retórica simbólica y deformada puede realmente reflejar el trauma: “they also reveal the difficulties of representing inhumane and agonizing scenes in order to evoke and exonerate inmemorial trauma within the unconscious” (2002: 55). La concepción del trauma como aporía, está fuertemente arraigado en el pensamiento de Caruth y como hemos dicho ha tenido una gran influencia también en el crítico chino. A estas ideas volveremos más adelante, por el momento señalemos cuál es la base teórica del trauma según Freud que podemos rastrear en ambos investigadores.

El hecho de que los dos libros más importantes de Freud respecto al trauma fueran escritos en el período de entreguerras no se puede pasar por alto, pues vemos que ya desde los comienzos existe una clara correlación entre la violencia histórica y el desarrollo de la teoría del trauma. Justamente movido por la invasión del ejército nazi alemán en Austria, el padre del psicoanálisis publicó el otro libro clave al que nos referiremos en las siguientes líneas. A finales de la década de los años treinta, Freud se vio obligado a huir a Inglaterra por la invasión alemana y la persecución del pueblo judío, a cuya comunidad pertenecía. Esta situación propició la ocasión perfecta para dar a conocer un libro que ya había comenzado años antes, pero que por razones de prudencia no se había atrevido a sacar a la luz. Convencido en este momento de que ya no sólo se le perseguiría por sus ideas sino por su raza, el famoso psiquiatra publica *Moisés y la religión monoteísta* en 1938. En sus páginas, asociará el trauma a la historia de Moisés y el pueblo judío, lo cual abriría el camino para ideas posteriores sobre el trauma colectivo. También se puede percibir en este hecho una relación entre el

desarrollo de esta teoría y el propio trauma que su propia condición de perseguido le pudo provocar. El psiquiatra austriaco lo define así:

Llamamos trauma a las impresiones precozmente vivenciadas y olvidadas más tarde [...] debemos conformarnos con decir que sólo existe una reacción anormal y extraordinaria frente a sucesos y emergencias que, afectando a todos los individuos restantes, suelen ser elaborados y resueltos por estos de una manera distinta, que es dable considerar normal (Freud, 1968: 234).

De estas líneas destaca una idea que se mantendrá en teorías posteriores que llegan hasta la actualidad: no todas las personas reaccionan por igual a las mismas vivencias. Un soldado que ha participado en una guerra especialmente cruenta puede sufrir las consecuencias de un trauma mientras que otro soldado que ha pasado por lo mismo no. Casi setenta años después de que las palabras de Freud se publicaran, Pérez-Sales nos repite que ante hechos traumáticos graves son más personas las que los superan de manera espontánea con sus propios recursos que las que no<sup>43</sup>. También se nos dice desde la neurociencia que entre los factores de riesgo hay que valorar tanto las características del evento como las personas, ya que aunque en teoría son dos dominios diferentes, podrían estar conectados en la práctica, y es un reflejo tanto del contexto demográfico y socioeconómico en el que sucede como de la predisposición genética del individuo (Yehuda y LeDoux, 2007: 20).

Esto se explica de la siguiente manera: el trauma psíquico siempre se concibe como una interacción entre lo externo y lo interno de cada uno, por lo que un hecho no es suficiente para considerar la existencia de un trauma, pues éste sólo se producirá al entrar en relación con los recursos que tenga la persona para procesar dicho acontecimiento. El modo en que resulte afectada la persona dependerá de varios factores, como el sistema de creencias previo a esa ruptura que supuso el trauma, el tipo de situación traumática y las circunstancias que lo rodearon. Esas circunstancias, nos indica Pérez-Sales también son determinantes, siendo más probable que la violación por parte de un ser querido sea más impactante que si el daño viene provocado por un desconocido (2004: 31). Cathy Caruth también apoya esta línea repitiendo que la

---

<sup>43</sup> Según su artículo alrededor del 70% de la gente se enfrenta a hechos traumáticos graves en su vida, sin embargo sólo del 1 al 7% presentan trastornos de estrés postraumático (Pérez-Sales, 2004: 30).

patología no se puede establecer basándonos en el hecho en sí, sino que tiene que ver con su recepción (1995: 4). Asimismo Kaplan indica que la reacción puede depender de qué conflictos psíquicos anteriores hayan sido detonados por el trauma (2005: 32). De modo que a la hora de hablar de trauma psíquico debemos tener en cuenta este diálogo entre lo exterior y lo interior.

Otro de los puntos esenciales en la formulación del trauma en Freud es que se sitúa su origen en la temprana infancia, hasta los cinco años aproximadamente, y de ahí que en la definición se haga referencia específica a experiencias precoces. Además, se expone que por regla general las vivencias traumáticas son completamente olvidadas, ya que “caen en el período de amnesia infantil” (Freud, 1968: 235); siendo dichas impresiones de índole sexual y agresiva. Freud relacionaba así sus formulaciones sobre el trauma con el desarrollo sexual del individuo, aspecto que las teorías actuales han descartado<sup>44</sup>. Ya Ferenczi, médico y psicoanalista contemporáneo de Freud, alejaba sus ideas sobre el trauma de la libido exclusivamente (Mészáros, 2012: 6). Según el padre del psicoanálisis los seres humanos experimentan un florecimiento sexual precoz que concluye alrededor de los cinco años, y después se produce una fase de latencia en el que ese desarrollo no sólo cae en el olvido sino que también se ve anulado hasta la pubertad.

Durante ese período de latencia el trauma permanecería oculto a nuestro recuerdo, y sería en la pubertad cuando coincidiendo con el florecimiento sexual podría desarrollarse la neurosis. Freud nos advierte que algo puede ser olvidado y aún así aparecer de nuevo al cabo de cierto tiempo en nuestra mente: “lo olvidado no está extinguido, sino sólo ‘reprimido’.[...] No pueden establecer contacto con los demás procesos intelectuales; son inconscientes, inaccesibles a la consciencia” (1968: 252). Aunque en algunos casos, esos recuerdos también podrían llegar a penetrar en la consciencia. El recuerdo reprimido puede volver a nuestra mente, en forma de sueños por ejemplo, alterados o deformados y de manera recurrente, como ya explicamos por medio de la compulsión de repetición. El fuerte estímulo con el que la persona se ve

---

<sup>44</sup> Como nos dice Ortega “a la luz de la experiencia de los hibakusha (sobrevivientes de la bomba de Hiroshima), de los sobrevivientes de los campos de concentración y, posteriormente, de la guerra de Vietnam y de las experiencias dictatoriales del Cono Sur” limitar el trauma a lo sexual caería de sentido (Ortega Martínez, 2011: 26). Después de la Guerra Mundial las ideas de Freud respecto al trauma serán reelaboradas por los adeptos al psicoanálisis y por otras disciplinas.

incapacitada de lidiar en el momento y que es responsable del trauma, lleva por tanto asociado una especie de período de incubación. El recuerdo de ese momento queda en lo más profundo del inconsciente, y podrá ser reactivado por algún otro estímulo que se produzca pasado el tiempo.

Aunque las teorías actuales no respalden de manera absoluta estas tres características, pues el trauma no se restringe a experiencias infantiles ni de índole sexual, Yang Xiaobin hace ciertos paralelismos para explicar el impacto, o podríamos ya decir: el trauma que supuso la Revolución Cultural para cierto grupo de escritores, entre los que se encuentra Yu Hua, que la vivieron durante su infancia y comenzaron a destacar a mediados de los años ochenta. Siguiendo el razonamiento de Freud, argumenta que esos años de caos supusieron un estímulo demasiado fuerte como para comprenderlo en el momento, y fue necesario un período de latencia para que volviera a salir a la superficie. El crítico chino parece sustituir las impresiones de índole sexual con la violencia asociada al omnipresente discurso de Mao no entendido como una amenaza verbal sino como un poder real que condujo a actos de homicidios, torturas, mutilaciones y suicidios. Y explica:

Such a master discourse was thus too colossal to embrace, too “mature” for children or adolescents (which the avant-garde writers were at the time), to comprehend. It should be noted that the original response to this historical violence was not pure repugnance or pain, rather, there was also a great pleasure associated with it [...] This is analogous to the “scene of seduction” in Freudian theory: an excitation in which the affective shock is too strong, too complex, and too incoherent for the prepubescent child to articulate (Yang Xiaobin, 2002: 51).

De esta manera, Yang postula que esta generación de escritores pasó por un período de incubación o latencia y el trauma engendrado durante el mandato de Mao terminó aflorando por un estímulo concreto que él asocia con la violencia histórica recurrente del régimen de Deng Xiaoping, refiriéndose a la supresión de los movimientos democráticos y la persecución de los intelectuales disidentes a mediados y finales de los ochenta. Además relaciona la narrativa fragmentada de estos escritores con esas imágenes provenientes de lo reprimido que vuelven a la mente distorsionadas o alteradas, sin un orden racional, recordándonos en esta afirmación a lo que Freud llamó

compulsión de repetición: “Chinese avant-garde fiction revises the modern paradigm of direct, unmediated representing obscure, distorted, or inconsistent pictures, ambiguous perceptions, and uncertain feelings about reality” (2002: 49). Por tanto, el verdadero origen del trauma nunca se representa en los escritos de estos literatos, pues no hay alusiones históricas y éste sólo puede ser detectado de manera fragmentada. Esa ruptura temporal que lleva consigo implícita el trauma, en la que el pasado se revive compulsivamente en el presente, y pasado y futuro se condicionan estructurando el presente, es aquello que Yang ve reflejado en la fragmentación del lenguaje vanguardista.

Estudios más recientes en el campo de la neurociencia han venido a confirmar que algunas de las personas que sufren un trauma pueden no responder inmediatamente a él, y también demuestran que el que los síntomas no se hagan notables hasta un tiempo después sólo sucede en la minoría de los casos. Así nos lo confirman los neurocientíficos Yehuda y LeDoux, y nos aclaran que aún desconocemos si los mecanismos que están bajo este proceso de retardo son similares a aquellos puestos en marcha por la gente que ha fracasado en recuperarse pronto de un trauma. Además, aquellos que incluso han conseguido recuperarse pueden sufrir un recrudecimiento de los síntomas años más tarde que se suele asociar a un detonante como algún acontecimiento adverso o algo que recuerde al origen del propio trauma (2007: 20). En sus experimentos con ratas sí han conseguido demostrar que si se las exponía al trauma a una edad más temprana eran más vulnerables a desarrollar ciertos síntomas como miedo frente a las de edad más avanzada (24).

Por todo ello, aunque coincidimos con el crítico chino en que el trauma ocasionado en una etapa infantil o preadolescente en el caso de Yu Hua se relaciona con una representación simbólica y un discurso disociado en su etapa vanguardista, habría que preguntarse en qué términos podríamos entonces explicar el resto de su obra. ¿El trauma es superado? ¿Es la narrativa vanguardista la única capaz de representar lo irrepresentable? Además no podemos dejar de interrogarnos si son sólo los acontecimientos históricos de los años ochenta los que podemos señalar como detonantes del trauma o es simplemente que el escritor comienza su carrera y por tanto la ficción sirve como continente de algo ya predestinado a existir. Obviamente, Yang

Xiaobin ha sabido utilizar el período de latencia a favor de sus afirmaciones, sin embargo, nosotros las tomaremos con algunas reservas.

### *2.1.1.3. Distorsión y repetición en un análisis coetáneo*

Traslademos ahora toda esta problemática al campo de la cultura coetánea a Yu Hua. La experta en arte chino Katie Hill realizará un estudio con ciertas semejanzas al de Yang Xiaobin, centrándose en una serie de pinturas realizadas en China entre finales de los ochenta y principios de los noventa. La selección le sirve para ejemplificar un estado mental generacional producido por el trauma de la Revolución Cultural que se refleja en su obra no de una manera realista sino en otra variedad de códigos en su mayoría descontextualizados. Y afirma:

The paintings may be read as a unified narrative of posttraumatic expression, which gives the impression of an artistic movement intent on revealing a state of mind for China, by the depiction of self with the face and also in the depiction in (predominantly male) groups (Hill, 2007: 73).

Aunque efectivamente los casos que menciona Hill son significativos para hablar de trauma en autores que crecieron durante la Revolución Cultural, ésta recurre al término freudiano de histeria para unificarlos, lo que nos parece muy arriesgado, si no erróneo, pues el concepto pertenece a las formulaciones más tempranas de trauma de Freud, y está asociado estrechamente a una patología femenina. Sin embargo, obviando ese desliz sobre el que además no acaba de concretar, su reflexión nos sirve para poner en marcha los conceptos que venimos perfilando hasta ahora: la compulsión de repetición y la representación distorsionada del origen del trauma. Preferimos entender el término histeria como lo hace el escritor Lin Jinlan 林斤澜<sup>45</sup>, comprendido como una epidemia social detectable en las décadas posteriores a la Revolución Cultural que no se cura con los años y que aún una serie de síntomas desconcertantes difíciles de clasificar (en Ban Wang, 2004: 116) (más adelante veremos cómo esta especie de

---

<sup>45</sup> Según el escritor el término 癡 *yí* se usaba tradicionalmente para referirse a enfermedades mentales y actualmente el diccionario lo traduce como histeria, concepto que se comenzó a usar en la era del Cuatro de Mayo para referirse a la presencia de síntomas como hipersensibilidad, efusividad emocional, cambios de humor, incoherencia, etc. (en Ban Wang, 2004: 116).



histeria social ha sido ampliamente estudiada en años posteriores). Por su parte, Hill señalará como un rasgo definitorio de estas pinturas la repetición, que incluso llega a la réplica, entre las que encontramos la obra del ya mencionado Yue Minjun 岳敏君, Geng Jianyi 耿建翌 o Yang Shaobin 杨少斌 (2007: 74). Las caras del cuadro de Yue Minjun, por ejemplo, no sólo se repiten dentro del mismo cuadro sino a lo largo de su obra lo cual nos deja no sólo la impresión de un énfasis en un estado mental sino una obsesión con el mismo. Hill añade refiriéndose al conjunto de pinturas: “Any possible narrative is suspended in a primarily psychological state of being that seems to imply a blockage of expression, an inability to diffuse emotion and a paralytic fixation” (2007: 75).

El autor que queremos destacar entre este grupo es Yang Shaobin, pues encontramos ciertos paralelismos en la representación de la violencia como leitmotiv en su obra con la de Yu Hua. Subrayaremos aquí la repetición constante de imágenes de violencia directa descontextualizada, combinada con un estilo más realista en el que se representan problemas sociales concretos como observamos en la serie *800 Meters Under* centrada en la vida de los mineros o la serie *Blue Room* (expuesta en el UCCA en 2010)<sup>46</sup> donde se exponen retratos de famosos políticos y de refugiados, responsables y víctimas respectivamente de una violencia estructural, no explícita y no visible, relacionada con el cambio climático<sup>47</sup>. Guo Xiaoyan 郭晓彦, crítica y comisaria de arte chino, relaciona este giro no con una transformación de estilo sino como un cambio en el pensamiento y por tanto en el nivel de compromiso social y político (2011: web).

El artista nació en Tangshan, en la provincia de Hebei en 1963, y a principios de la década de los noventa se mudó a la famosa villa de artistas en Yuanmingyuan 圆明园 (Antiguo Palacio de Verano de Pekín) donde artistas como Yue Minjun o Fang Lijun comenzaban a forjar el Realismo Cínico y el Pop Político que les brindaría fama internacional (Guo Xiaoyan, 2011: web). Yang Shaobin pronto se desligó de este movimiento y comenzó a destacar por un estilo propio, que sin poder claramente situarlo en ninguna escuela, también le ha conducido al reconocimiento internacional.

---

<sup>46</sup> Se puede visitar aquí: <http://ucca.org.cn/en/exhibition/yang-shaobin-blue-room/>

<sup>47</sup> Dice Yang Shaobin “In fact, audiences tend to overlook the element of soft violence in my work, which is a natural reaction to an oppressive power structure” (en Guo Xiaoyan, 2011: 2).

La selección de cuadros aquí recogidos (Figuras 14, 15 y 16) pertenece a una serie llamada *La esencia de la violencia* 暴力的本质 *Baoli de benzhi*, que recoge piezas desde finales de los noventa hasta los primeros años del nuevo milenio.

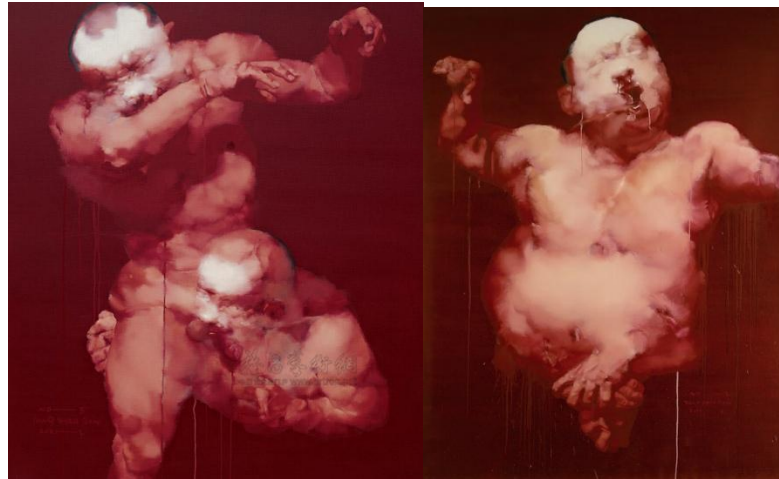


Figura 14: Yang Shaobin, *Sin título*, 2001. Figura 15: Yang Shaobin, *Sin título*, 2000.



Figura 16: Yang Shaobin, *Sin título*, 2000.

Los tres cuadros seleccionados pertenecen a la primera etapa de la serie que muestra figuras humanas ejerciendo y siendo víctimas de la violencia, sin que quede muy claro el papel de cada uno, como en el primer cuadro, en el que la misma persona a la que parecen estar castrando de un mordisco a su vez está mordién dose a sí mismo. En los tres vemos una violencia directa representada de manera deformada, distorsionada

hasta el borde de la de la disolución en un amasijo de carne y sangre. En estos cuadros el cuerpo aparece como el principal campo de batalla, no sólo de una violencia ejercida desde el exterior sino con un gran componente masoquista, como el que también se observará en algunos personajes de Yu Hua. Un rasgo que bien podríamos relacionar con el daño que ha sufrido el pueblo a la vez que ha sido su propio verdugo. La repetición y la representación de una imagen que podría ser la misma si lo observáramos como una secuencia temporal, nos lleva de nuevo al concepto de compulsión de repetición, a la imagen deformada no ya en la mente sino en el lienzo, que sin referirse a ningún episodio político concreto podemos relacionar con la violencia ejercida sistemáticamente que ha traumatizado no sólo a las personas sino en cierto modo al arte y a su lenguaje.

Situar las obras en su contexto en esta investigación es clave, ya que si lo obviamos sólo podremos hablar de una estética del oscurantismo, feísta o grotesca, que busca provocar en el espectador o lector una repulsión atractiva. Parafraseemos a Kaplan cuando dice que el trauma sólo puede ser entendido con referencia al contexto en el que ocurre, teniendo en cuenta sus normas culturales, su política, la naturaleza del evento o la organización social (2005: 39). Y partiendo de esa base el concepto de Freud nos ayudará a explicar la recurrencia constante de temas y el comportamiento de algunos personajes de Yu Hua, como el protagonista de “1986” “一九八六” *Yijiubaliu*, al que nos referimos anteriormente, que huye temiendo ser torturado por los guardias rojos para finalmente reaparecer casi veinte años más tarde como un vagabundo loco e infligiéndose (o pasando al acto según términos freudianos) todo ese daño imaginado que le hizo escapar. La anticipación del desastre, el miedo, como señalaremos más adelante, puede ser tan traumático como un evento real.

### 2.1.2. Dos referencias de los enfoques actuales: principales rasgos y problemas

Como ya dijimos al comienzo, la teoría del trauma, especialmente cuando ésta se quiere usar como herramienta para un análisis literario, llega a ser conflictiva pues dentro de la crítica se han tomado posiciones muy dispares y poco compatibles entre sí. Es un claro ejemplo de ello el que, siendo Caruth la autora de uno de los estudios más influyentes,

haya sido también una de las más criticadas (LaCapra 2001, Kaplan 2005, Luckhurst 2008, entre otros). El principal problema al observar el corpus con el que se trabaja en este campo es que está íntimamente ligado al tipo de literatura a estudiar y, por tanto, a ciertas respuestas previstas de antemano. Nuestro reto en este estudio será precisamente encontrar herramientas propias que nos sirvan para enfrentarnos a las cualidades específicas de un autor como Yu Hua cuyo estilo y temática están sujetos a una gran evolución. Ciertamente lo que nos sirve para explicar sus cuentos de vanguardia, quizás ya no será tan pertinente a partir del giro que da en los años 90 hacia un estilo más realista. Por lo que no nos limitaremos a definiciones que constriñan nuestro análisis sino que ampliaremos nuestros horizontes tanto como sea necesario.

Para ello ofrecemos en este epígrafe dos de las definiciones de trauma más relevantes en la actualidad, no sólo en el ámbito de la teoría literaria sino operativos fuera de ella. Reflexionaremos sobre las ventajas y desventajas que nos pueden ofrecer, para más adelante ir acercándonos a trabajos más específicos. Comenzamos por abordar una de las definiciones clásicas a la que se refieren varios autores, la ofrecida en el *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis:

[Trauma:] Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica. En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones (Laplanche y Pontalis, 2004: 447).

Dicho de otra manera, el trauma es una consecuencia de estímulos externos, tanto físicos como psíquicos, que exceden el nivel de tolerancia o entendimiento de la etapa de desarrollo en la que se encuentra el individuo, por lo que éste es incapaz de procesar de forma efectiva lo sucedido por los medios habituales y esto resulta en una serie de daños que no permiten restablecer el equilibrio anterior. Laplanche y Pontalis dan una gran importancia a la herencia freudiana, como se puede apreciar, pues realizan la definición desde el punto de vista del psicoanálisis. Sin embargo, no encontramos teorías que la contradigan ya que de una manera muy general queda recogida en estas palabras la esencia del trauma.

Unos años más tarde, en 1980, los síntomas que se relacionan con el trauma, fueron oficialmente reconocidos por la Asociación Norteamericana de Psiquiatría y se publicaron bajo el nombre de “trastorno por estrés postraumático” en la tercera edición del DMS<sup>48</sup>. Su inclusión en el manual, atendiendo a las razones aducidas por el antropólogo experto en etnografía psiquiátrica Allan Young, se debe a una lucha política llevada a cabo por psiquiatras y activistas que pelearon por el reconocimiento de los veteranos de guerra de Vietnam que sufrían de los efectos del trauma pero seguían sin ser diagnosticados (Young, 1995: 5). A pesar de que Young encuentra algunos problemas fundados en relación con la motivación, lo cierto es que este paso resultó de gran relevancia, pues la influencia que supuso en el mundo médico propició un nuevo estatus a este problema, ya que el psicoanálisis a pesar de haber establecido las bases se ha ido rodeando de cierto descrédito en los últimos años.

En el manual se enuncia que la característica principal del trauma es la aparición de ciertos síntomas después de que la persona haya estado expuesta a acontecimientos estresantes y traumáticos en los que exista un peligro para la vida o la integridad física. En esta definición se amplía el abanico incluyendo no sólo a las víctimas directas, sino también a los testigos o conocedores (a través del relato de familiares y de otras personas, lo que podría incluir a terapeutas y amigos) de acontecimientos donde hay muertes, heridos, o peligro para esas personas, a lo que más tarde Kaplan se referirá como trauma indirecto con la particularidad de incluir los efectos de los medios de comunicación (2005)<sup>49</sup>. Como consecuencia de esto la persona puede responder con episodios de temor, desesperanza y horrores intensos, así como la reexperimentación persistente del evento traumático, lo cual no se aleja en absoluto del cuadro de síntomas que venimos contemplando hasta ahora.

También se menciona en la definición que el sujeto que ha sido víctima o testigo tiende en lo sucesivo a evitar situaciones en las que pueda exponerse a hechos

---

<sup>48</sup> *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* publicado cada ciertos años por la Asociación Estadounidense de Psiquiatría y de referencia en el mundo de la medicina.

<sup>49</sup> Kaplan argumenta que el lector o espectador de historias o películas sobre eventos traumáticos puede sufrir de trauma indirecto o secundario y desarrollar sus efectos. Esta noción ya era común entre los terapeutas que tratan con pacientes con trauma, pues se han observado casos en los que los primeros desarrollaban los mismos síntomas que los segundos quedando fuertemente afectados física y mentalmente por sus historias (2005: 39-40).

similares, ya que ante ciertos estímulos que recuerden o sean iguales que los que le han provocado el daño puede quedar como embotado. Dentro de los episodios de reexperimentación, se especifica que se pueden tener recuerdos recurrentes intrusos o pesadillas. Otros síntomas que se contemplan son ansiedad, aislamiento, depresión y pérdida de capacidad para sentir emociones, entre otros (DMS-IV, 1995: 434-435).

Entre los muchos acontecimientos que pueden causar estos síntomas la mayoría se relacionan con violencia, entre los que destacan los combates de guerra, agresiones de tipo físico y sexual, secuestros, torturas, encarcelamiento, internamientos en campos de concentración así como desastres naturales, accidentes automovilísticos y enfermedades graves (DMS-IV, 1995: 435)<sup>50</sup>. El problema de esta definición, señala Allan Young, se debe a que se hizo a medida para los veteranos de guerra (1995: 288), lo cual hace que se encuentre íntimamente ligada a encuentros con la muerte y la violencia, además resalta que incluso esos eventos pueden resultar problemáticos porque no sólo afectan a las personas de diferente manera como ya se especificaba en Freud, sino que podemos encontrar muy diferentes concepciones sobre los que es una amenaza “real” (299). Pero no sólo el antropólogo se ha mostrado crítico al respecto, sino que en el mundo de la psiquiatría y las humanidades también ha sido objeto de controversia.

Pérez-Sales, valorando la gran variedad de definiciones que existen en la literatura académica, apunta a que suele haber consenso en definir el trauma como lo hace la DMS: “una experiencia que constituye una amenaza para la integridad de la persona” (2004: 29). Pero llama la atención sobre el hecho de que en ella sólo se están considerando eventos traumáticos las amenazas contra la integridad física. Tanto

---

<sup>50</sup> La enumeración sigue así: “En los niños, entre los acontecimientos traumáticos de carácter sexual pueden incluirse las experiencias sexuales inapropiadas para la edad aun en ausencia de violencia o daño reales. Entre los acontecimientos traumáticos que pueden provocar un trastorno por estrés postraumático se incluyen (aunque no de forma exclusiva) la observación de accidentes graves o muerte no natural de otras personas a causa de la guerra, accidentes, ataques violentos, desastres o ser testigo inesperado de muertes, amputaciones o fragmentación de cuerpo. Los acontecimientos traumáticos experimentados por los demás y que al ser transmitidos al individuo pueden producir en él un trastorno por estrés postraumático comprenden (aunque no de forma exclusiva) actos terroristas, accidentes graves o heridas de envergadura vividos por un familiar o un amigo cercano, o la constancia de que el propio hijo padece una enfermedad muy grave. El trastorno puede llegar a ser especialmente grave o duradero cuando el agente estresante es obra de otros seres humanos (p. ej., torturas, violaciones). La probabilidad de presentar este trastorno puede verse aumentada cuanto más intenso o más cerca físicamente se encuentre el agente estresante” (DMS-IV, 1995: 435).

Mészáros como él, puntualizan que no sólo podemos considerar traumático lo que supone una amenaza contra la integridad física, sino que hay que tener en cuenta las experiencias que amenazan psicológicamente al sujeto. Recordemos que cuando hablamos de violencia en el capítulo anterior nos encontrábamos con un desarrollo conceptual donde primero se señalaba lo físico pero pronto se añadió el factor psicológico. Pérez-Sales nos propone como ejemplo mixto la tortura, en la que hay un gran componente psicológico, como veremos en más profundidad en el siguiente bloque del capítulo.

Ya dentro de la teoría literaria, también se han pronunciado, por ejemplo, la investigadora Irene Visser objeto que el síndrome por estrés postraumático ofrece un controvertido y divergente espectro de síntomas tan variados que difícilmente podría ser válido para un entendimiento consistente y para su aplicación a la interpretación literaria (2011: 272). Por un lado nos mostramos de acuerdo con Visser pues ciertamente es difícil conseguir un aparato crítico firme, como creemos que consigue Galtung con la violencia. Sin embargo, también es precisamente esa vaguedad lo que ha permitido especular y crear modelos a medida en los estudios del trauma realizados desde la teoría. En nuestra opinión, la etiqueta de trauma pone nombre a una serie de fenómenos muy amplios, por lo que recae sobre el investigador la tarea de poner sus propios límites al hacer uso de ella para aplicarla al objeto literario. No podemos perder de vista que en el ejercicio hermenéutico ninguna respuesta ha de darse por definitiva y está constantemente abierta a una nueva interpretación.

#### *2.1.2.1. La universalización del concepto de trauma*

Otro de los problemas que se han puesto de relevancia tanto en el ámbito terapéutico como en el literario a la hora de usar este concepto es el problema de su universalización. Hay que tener en cuenta que el significado o la respuesta que se le dé, así como la estigmatización de la víctima, puede variar de unas culturas a otras, y desde los estudios poscoloniales ya se criticó este concepto por su etnocentrismo, pues se basa en modelos occidentales, y pueden surgir problemas al aplicarse en otros territorios (Visser, 2011: 272). El psiquiatra Richard Mollica, cuyo trabajo terapéutico con supervivientes en contextos internacionales de situaciones de violencia extrema ha sido ampliamente reconocido, nos recuerda que “cada narrador, al revelar la historia de su

trauma proporciona al oyente unas aproximaciones culturales únicas del significado de sus experiencias dentro de su entorno cultural” (1998: 28). Él mismo muestra sus dudas sobre la pertinencia de aplicar este concepto en terapias en sociedades asiáticas, concretamente en Vietnam y Camboya.

Adoptamos aquí también una postura precavida, siguiendo a Kaplan cuando dice que no se puede separar el contexto de la investigación del trauma (2005: 68). Si bien siempre tendremos en cuenta el contexto, no rechazaremos las teorías desarrolladas dentro de un modelo occidental, pero nos fijaremos en aquellos rasgos que son de corte universal y de aplicación a otros escenarios. No somos pioneros en esta empresa, sino que otros autores chinos ya lo han llevado a cabo con éxito en sus investigaciones previamente, como las que hemos venido citando hasta ahora. Si bien tendremos en cuenta las características intrínsecas de la sociedad china queremos a la vez alejarnos de prejuicios o ideas preconcebidas que restrinjan nuestras opiniones. En este sentido nos gustaría citar unas palabras de la introducción de Xue Xinran 薛欣然 a su libro *China Witness. Voices from a silent generation*. La periodista, nacida en 1958, gracias a su programa de radio y sus viajes ha reunido una cantidad significativa de entrevistas como las que recoge en este libro, donde se propone salvaguardar para las siguientes generaciones el testimonio de la vida que sus padres y abuelos durante un siglo, que en muchos sentidos ha estado lleno de sufrimiento y trauma. En él expone que para la gente china no es fácil hablar abierta y públicamente sobre lo que realmente piensa o siente y precisamente es eso en lo que ella quiere ahondar. Continúa así:

Many Chinese would think this a foolish, even crazy thing to undertake – almost no one in China today believes you can get their men and women to tell the truth. But this madness has taken hold of me, and will not let me go: I cannot believe that Chinese people always take the truth of their lives with them to the grave (Xue Xinran, 2009: I).

La periodista expondrá cómo podría explicarse este comportamiento ya que históricamente, y aquí se remonta a más de dos mil años, la ley ha castigado no sólo al criminal sino también a toda su familia, por lo que los miembros de un núcleo familiar son a la vez responsables de un mismo crimen aunque no lo hayan cometido directamente y han sufrido las devastadoras consecuencias con la misma dureza. Esta



política se extendía a la comunidad o al ejército en algunas ocasiones. Xue explica que se ha enraizado de tal modo en la sociedad el sistema de “culpa por asociación” que ha dado lugar a una gran lealtad dentro del grupo, así como al miedo a hablar abiertamente por implicar a otros. Tengamos en cuenta que hasta en la Revolución Cultural muchos matrimonios se divorciaron para no arrastrar a sus familias si caían en desgracia. Hongda Harry Wu en su libro sobre los gulag en China menciona que, a pesar de que les estaba permitido a los presos recibir visitas una vez al mes, una de las razones por las que no eran frecuentes es porque los familiares temían que se tomaran represalias políticas contra ellos y querían marcar distancias con el prisionero. Por este motivo, explica, cuanto más larga era la condena, menos frecuentes eran las visitas (Wu Hongda, 1992: 65)<sup>51</sup>. En palabras de Xue Xinran:

Even though almost fifty years have passed since Mao’s “Liberation” of the country, the Chinese people have not yet succeeded in escaping the shadow of three millennia of imperial totalitarianism and a twentieth century of chaotic violence and oppression, to speak freely without fear of being punished by the prevailing regime (2009: 7).

Como se ve aquí, pueden existir ciertos particularismos sociales en la gestión individual, familiar y colectiva del trauma dependiendo del país. En nuestro estudio de Yu Hua, tendremos muy en cuenta esta naturaleza problemática de la transmisión de la verdad y el testimonio que acertadamente Xue Xinran pone de manifiesto. Con todo, queremos concluir que a pesar de que podamos señalar algunas características propias del trauma en una determinada cultura y darles una explicación a través de su historia, no vamos a limitar nuestras herramientas metodológicas a los conceptos que se hayan creado específicamente para analizarla. Creemos en la utilidad de ciertas teorías como universales, siempre y cuando nos tomemos el trabajo de matizar los particularismos del contexto de aplicación.

### 2.1.3. Trauma en la teoría literaria

---

<sup>51</sup> Otra razón que no hay que olvidar es que las visitas eran de una media hora y los gulag se ubicaban en zonas apartadas y de difícil acceso.

Por último recogeremos algunas contribuciones relevantes provenientes de la teoría crítica en contraposición con otras del campo psicológico con el fin de mostrar cómo las primeras han bebido de las últimas. Caruth entiende el trauma de manera muy similar a cómo se ha definido ya: como una experiencia abrumadora, repentina o catastrófica, que supera lo que puede procesar la persona, cuya respuesta a menudo es de acción retardada, (siguiendo la teoría de Freud) fuera de control y puede provocar la aparición de alucinaciones u otros fenómenos intrusivos (1996: 14). LaCapra de manera muy similar se reafirma en la idea de que el trauma es justamente “la brecha, la herida abierta del pasado que se resiste a cerrarse, curarse por completo o armonizarse en el presente. En un sentido es una nada que permanece innombrable” (2009: 130) Además nos llama la atención sobre que la memoria está sujeta a falsificaciones, represiones, desplazamientos y negaciones, por lo que no podemos pretender un relato objetivo sino más bien intentar entender a través de él la recepción y la asimilación del evento traumático, a menudo emborronada por la angustia, tanto de los participantes en él como por las generaciones posteriores (33).

En esta línea, Pérez-Sales considera el trauma inenarrable; dado el carácter confuso de la experiencia, también resulta difícil evocarla con coherencia. Se pide, por ejemplo en un testimonio, una reconstrucción de los hechos a la persona cuando no existe una secuencia ordenada mental para él (2004: 29). Asimismo Kaplan se manifiesta al respecto diciendo que el sujeto frecuentemente tiene recuerdos, o recuerdos parciales de lo que ha ocurrido, pero probablemente están influenciados por fantasías y deseos, incluso por la esperanza de que las cosas hubieran sido diferentes (2005: 42).

Desde del psicoanálisis encontramos la opinión de la psicóloga israelí Yolanda Gampel que se resumen en que el trauma es la imposición directa de una realidad inevitable que toma posesión en nuestra mente y que no tiene posibilidad de ser controlada. Así todo evento traumático, ya sea la guerra, el terror o la tortura, nos plantea la cuestión del significado y valor de los sufrimientos humanos. Y dice que procesar la experiencia constituye: “un combate entre el impulso a palpar el núcleo mismo de la quemante experiencia, y el de mantener una distancia que permita representar la experiencia en una manera acotada” (2002: 24). La psicóloga no considera los recuerdos traumáticos como ensoñaciones o imágenes, sino como un

conjunto de recuerdos concretos de la realidad sufrida en el pasado. Por lo que volvemos a encontrarnos con una diferencia de opinión que atañería directamente sobre la representación. Como comprobamos en estos párrafos, a pesar de que la teoría literaria haya desarrollado un sistema aplicable al estudio de productos culturales, como el cine o la literatura, debe sus planteamientos principales al estudio de la mente humana.

## **2.2. Trauma y violencia**

Después de exponer una definición general de trauma vamos a centrarnos en aquellos estudios que ponen el foco en su relación con la violencia y los problemas derivados de ella, no sólo a nivel personal sino también social. Para delimitar nuestra indagación, no perderemos de vista que la noción de trauma nos interesa en cuanto a que nos sirve para explicar la presencia de la violencia como eje temático así como para especular sobre su representación, y que la obra de Yu Hua representa un despunte original dentro de una tendencia colectiva.

El psiquiatra Richard Mollica nos indica que las secuelas de la violencia desde un punto de vista mental tienen una mortalidad relativamente baja, y sin embargo, se asocian a una alta tasa de morbilidad (1998: 27). Así lo entiende también el teórico Yang Xiaobin al analizar la violencia del discurso de Mao durante la Revolución Cultural, recordándonos que el auténtico daño no debemos relacionarlo con los homicidios en sentido estricto, sino con la carnicería espiritual (1994: 230). Al indagar en las diferentes teorías del trauma para perfilar conceptos más concretos que nos ayuden a establecer relaciones con el contexto histórico, social y literario con el que nos enfrentamos, encontraremos varios términos de utilidad, como trauma psicosocial, colectivo, político, social, transgeneracional o cultural. Todos ellos se refieren a casos donde el trauma rebosa los límites del individuo y se aborda como un fenómeno que afecta a una comunidad, lo cual es clave aquí pues más allá de la experiencia y el caso personal, tanto la violencia como el trauma han sido fenómenos que indiscutiblemente han afectado a nivel social. Haremos un repaso por las diferentes teorías, que en nuestra

opinión retratan un mismo problema con leves matices terminológicos, comenzando por el “trauma psicosocial”.

### 2.2.1. Trauma psicosocial, político, colectivo y cultural

El esfuerzo de fijar el término de trauma psicosocial se lo debemos a Ignacio Martín-Baró, sacerdote jesuita cuyo trabajo se desarrolló en El Salvador hasta que fue asesinado por militares salvadoreños en 1989. Psiquiatras posteriores a los que tendremos muy en cuenta parten de su profundo y alabado trabajo para seguir desarrollándolo aun varias décadas después, y su teoría es determinante para comprender el contexto en el que se inserta la obra de Yu Hua. Martín-Baró desarrolló su pensamiento en la realidad en la que se encontraba inmerso, El Salvador, donde le resultaba obvio que la violencia sistemática tenía que repercutir de alguna manera en la población en su conjunto, y no sólo al individuo, quien por supuesto puede o no manifestar una serie de síntomas y/o síndromes a nivel particular. Una situación donde la violencia se incorpora a la cotidianidad, y las personas viven expuestas a semejante estrés, tiene que dejar alguna huella, no sólo en el que sufre la violencia de manera directa sino en el que la vive y la incorpora a su vida como una amenaza constante.

Martín-Baró quería apartarse del enfoque tradicionalmente adoptado por la salud mental, que reducía la atención al análisis de las consecuencias de una guerra u otra situación de violencia colectiva a cada persona o a cada caso concreto. En su lugar, adoptará una perspectiva más amplia y analizará el cuadro general desde las relaciones humanas dentro de un grupo o una sociedad, claramente alteradas por la situación. Concreta Martín-Baró que esto no indica que haya un efecto uniforme en toda la población o que haya una respuesta mecánica ante la violencia. Por eso, nos dice, hay que tratar el trauma psicosocial desde su carácter dialéctico para recalcar que la herida o el grado de afectación “dependerá de la peculiar vivencia de cada individuo, vivencia condicionada por su extracción social, por su grado de participación en el conflicto así como por otras características de su personalidad y experiencia” (1990: 78).

El trauma psicosocial parte de dos presupuestos básicos: primero, que la herida o el trauma ha sido producida socialmente, ya que el origen no ha partido de una situación

personal sino social; y segundo, que se alimenta y se ampara en las relaciones entre el individuo y la sociedad, dada a través de diversos tipos de lazos, desde los familiares a los institucionales. Así podríamos distinguir entre lo que se llama trauma psíquico y que hemos señalado anteriormente como la particular herida que una experiencia difícil deja en una persona concreta, y trauma psicosocial, que enfatiza el carácter dialéctico de una herida a nivel social causada por una situación de violencia prolongada. En definitiva, Martín-Baró trata de establecer un vínculo entre lo que le acontece al sujeto y lo que le pasa a la sociedad, y no tratarlos como dos entes separados.

Este enfoque nos resulta de vital importancia ya que vamos a abordar una época en que la colectivización se llevó al extremo, y aunque podemos por supuesto señalar interminables historias de casos individuales de violencia, injusticia y persecución en la Revolución Cultural, nos interesa sobre todo destacar lo que el periodo tuvo de debacle común. Tanto es así que sin destacar en la biografía de Yu Hua una historia excesivamente desgraciada en comparación con las vivencias de otros escritores, tanto en la década de caos, como más tarde en Tian'anmen, destaca como uno de los grandes portadores del trauma en su obra. En ella se refleja precisamente lo que se ha definido como trauma psicosocial: “la cristalización en los individuos de unas relaciones aberrantes y deshumanizadas basadas en la violencia, como única forma de resolución de conflictos, la polarización social y la mentira institucionalizada” (Ibáñez y Díaz, 1998: 19).

Partiendo de este concepto, aludimos ahora a la etiqueta que nos propone la psicóloga chilena Elizabeth Lira al hablar de las consecuencias de la dictadura militar de su país: el trauma político. Éste quedará definido como el causante de la ruptura del funcionamiento institucional de la sociedad, así como de la “introducción de la amenaza política como un factor constituyente de las relaciones sociales bajo condiciones de violencia y terrorismo de estado” (1993: 99). Bajo este paraguas se ha clasificado en el ámbito latinoamericano de la psicología la literatura académica que versa sobre el exilio, la tortura y los efectos de la guerra que provienen tanto del trabajo clínico como de la investigación psicosocial.

Pero no sólo encontramos estas formulaciones en el contexto latinoamericano, pues durante los años setenta y ochenta las ciencias sociales se centraron en explorar la

experiencia colectiva, determinantes cuando nos enfrentamos a situaciones donde predomina la violencia política, ya que los eventos traumáticos tienen un claro efecto desestructurante sobre los grupos sociales. Según nos indica Ortega Martínez hubo que esperar hasta bien pasada la Segunda Guerra Mundial para encontrar reflexiones importantes sobre el trauma colectivo, como por ejemplo las de los sociólogos alemanes, Alexander y Margaret Mitscherlich, que se centraron en la incapacidad de sentir un duelo en la sociedad alemana que les permitiera elaborar la derrota y reconocer su responsabilidad en la guerra y el Holocausto, para comenzar a explorar el comportamiento colectivo ante una tragedia de tal magnitud (2011: 28).

El sociólogo Kai Erikson también se encuentra entre estos pioneros, al haber propuesto en 1976 el concepto de trauma social. Éste llama la atención sobre cómo la violencia colectiva incide sobre el tejido de la sociedad, la descompone y deja una huella. Según Erikson, se puede mirar el problema desde dos puntos de vista; por un lado a través del daño que se produce en los lazos de la comunidad y, por otro, a través del clima emocional generado en el que el daño acaba dominando la manera en la que los miembros de una sociedad se relacionan y ven el mundo. Para Erikson un trauma individual provoca una especie de ruptura interna por la que el individuo se ve sin recursos para defenderse, y cuando hablamos de un trauma colectivo estamos frente a otro tipo de ruptura en la que lo que queda dañado son los lazos que unen a la comunidad y afectan a las estructuras sociales. La importancia de estos lazos es muy importante para la superación de un trauma ya que el individuo suele acudir a su círculo en busca de apoyo, pero cuando estos vínculos se han quebrantado el sujeto se ve desprovisto de ese recurso (Alexander, 2004: 4).

Neil Smelser, que prefiere el término trauma cultural, resalta que lo más importante (y aquí retoma las ideas de Freud) a la hora de que algo se convierta en traumático en una sociedad, no es el evento en sí o su gravedad, sino su interpretación y cómo se ha procesado. El sociólogo defiende la idea de que: “cultural<sup>52</sup> traumas are for the most part, historically made, not born” (2004: 37), y lo define así: “an invasive and overwhelming event that is believed to undermine or overwhelm one or several essential ingredients of a culture or the culture as a whole” (38). Idea con la que el también

---

<sup>52</sup> Al hablar de cultura nos estamos refiriendo al conjunto de elementos que definen a un grupo, como son sus valores, normas, creencias, ideología, conocimientos que, entre otros, conforman un sistema propio.

sociólogo Jeffrey Alexander se mostrará de acuerdo al decir que el trauma cultural ocurre cuando las personas que forman una comunidad sienten que han sido sometidas por un evento espantoso que deja marcada su conciencia colectiva y ha alterado su identidad cultural de manera irreversible (2004: 1). Ban Wang, en este sentido, se refiere a la Revolución Cultural como el colapso de la ideología hegemónica que cercenó el orden simbólico por el que la sociedad podía “pensar con claridad” y situarse en su propia historia, observando también el trauma no sólo por su efecto en el cuerpo y la mente individual sino como: “a wholesale shattering of the symbols, affective linkages, and language that sustain the bonds of the individual with the community” (2004: 95). Durante el período de la post- revolución también será la memoria colectiva la que quedará presa de las pesadillas del pasado más reciente, al cual lucha por dar sentido.

Aunque en esta investigación nos centramos en los años en los que se ha desarrollado la vida y obra de Yu Hua, es necesario mencionar el trauma cultural e histórico que supusieron las sucesivas guerras contra Japón y que marcaron la trayectoria histórica y literaria china<sup>53</sup>, y cuyas derrotas sumaron vergüenza nacional al desastre de las Guerras del Opio, que minó la confianza del país. Especialmente traumático en este período fue la Masacre de Nanjing, sobre la que Michael Berry señala: “For although their origins lie on the outside, they often inspire a renewed examination or articulation of the Chinese nation” (2008: 5). La ocupación japonesa supuso una crisis en la identidad que llevó, junto con otros factores, a luchar por una nueva nación. Y hoy en día sigue siendo una fuente de conflicto que se reaviva ante ciertos detonantes, no sólo por el hecho de que supusiera grandes pérdidas humanas y materiales, sino también por el trauma cultural que provocó, y que ha quedado arraigado en la sociedad, hasta el punto de que las nuevas generaciones aún muestran síntomas de rechazo y desprecio frente a la nación nipona.

Kaplan defiende que la cultura también puede ser traumatizada y, por tanto, mostrar algunos síntomas propios del trauma análogos a los que sufren los individuos (2005: 68). Nosotros identificamos como uno de los síntomas de ello el que un tema

---

<sup>53</sup> Son muchos los que se refieren a la decapitación del espía chino por parte de los japoneses que relatará Lu Xun 鲁迅 en sus escritos como la escena primigenia que anuncia la sucesión de desgracias que se sucederán en la China moderna (Ban Wang, 2004:97).

aparezca recurrentemente en diferentes formas culturales, siempre teniendo en cuenta que a menudo la manera de recordarlos o de obviarlos puede estar alterada por razones políticas o sociales. Añade la teórica: “individuals and cultures, then, perform forgetting as a way of protecting themselves from the horror of what one (or the culture) has done or what has been done to oneself or others in one’s society” (74). Son ideas que exploraremos con más detalle a lo largo este capítulo.

Por último, debemos señalar otra de las características relevantes al hablar de trauma colectivo y es su “radiactividad”. Gampel, haciendo referencia al contagio de ciertos comportamientos o actitudes, usa el término “radiactivo” como metáfora para referirse a cómo la violencia socio-estatal penetra en la sociedad sin que ésta pueda hacer nada para frenarla. Con esta imagen quiere mostrarnos cómo el trauma puede difundirse en toda una sociedad sin que sea visible, como “una turbulencia emocional”. Para la autora israelí es la manera de mostrarnos que ningún individuo está a salvo de los efectos dañinos que pueden provocar las personas unas contra otras: “Todos podemos ser receptores pasivos o transmisores de esa radioactividad en forma totalmente aleatoria, tan sólo por pertenecer a una nación o a un territorio, por vivir en sociedad y en este mundo” (Gampel, 2002: 25). Y además señala que el trauma puede circular de forma impredecible, no sólo en el mismo espacio geográfico y en el mismo tiempo, también puede operar a distancia y así se puede hablar de traumas heredados, heridas que pasan de generación en generación.

Estas razones han llevado a algunos teóricos, como Kaplan, a hablar de trauma transgeneracional, que nos sirve para referirnos no sólo a las secuelas de la violencia presentes en el mundo socio cultural de las víctimas sino también en el de las siguientes generaciones, como se puede observar en el ejemplo de la Guerra sino-japonesa, que está frecuentemente incluido en las sagas familiares a las que se refería Ban Wang como exploraciones históricas del trauma. Un punto de partida de este pensamiento en las humanidades es el trabajo de los psicoanalistas Nicolas Abraham y Maria Torok, quienes formularon la idea de que los síntomas se transmiten de generación en generación incluso cuando la vergüenza y la experiencia inenarrable es reprimida o se mantiene en secreto. El trauma se puede distinguir incluso sin hablar y permanece en la siguiente generación como una presencia silenciosa o un fantasma. Usan el término



“cripta” para referirse al contenedor que aloja el pasado irrepresentable (Whitehead, 2004: 14, Kaplan, 2005: 68).

LaCapra también recupera esta idea para advertirnos del peligro que supone recordar de manera parcial o enterrar ciertos eventos ya que esto no permite elaborar el trauma. El autor se refiere al riesgo de que pudiera surgir de nuevo una ideología fascista si se mantenía “encriptado” (en términos de Abraham y Torok) el Holocausto<sup>54</sup>. Teniendo en cuenta todo ello, nosotros nos centramos en la exploración del trauma más influyente en Yu Hua, aunque también habría que interrogarse sobre qué riesgos supondrá la represión de la memoria a largo plazo de sucesos como la Masacre de Tian’anmen.

Resumiendo, no podemos tratar al individuo sino en relación con los valores de su entorno social, que le determinan y constituyen, incluso aquellos que permanecen ocultos. Como seres humanos estamos condicionados por lo que ocurre a nuestro alrededor, y aun conservando cierta autonomía, dependemos de los otros a la hora de conformar nuestra propia imagen. Este simple hecho nos hace partícipes de los avatares que nuestra sociedad pueda sufrir, quedando mucho más expuestos en situaciones límite, como en una guerra, o de violencia prolongada. Nos enfrentamos no sólo a los daños físicos, sino a los daños invisibles que se derivan de ello y que atraviesan todas las esferas de la cotidianidad, desde las relaciones hasta la propia cultura. Dentro de estas, destacamos dos que no sólo son observables en los testimonios sino que después adquirirán especial importancia en la obra de Yu Hua: la ruptura del tejido social, observada a través de la tortura, y el miedo.

### 2.2.2. Ruptura del tejido social

---

<sup>54</sup> Refiriéndose a lo sucedido en el Holocausto, un secreto abierto durante y después de la guerra, dice que una capacidad reducida de recordar podría conllevar el riesgo de que los aspectos “encriptados” del régimen nazi se transmitieran a las siguientes generaciones como “fantasma” desorientador y destabilizador “o como una herencia no elaborada que podría acosar a veces misteriosamente a los descendientes y crear posiblemente las bases para una renovada fascinación por el fascismo.” (LaCapra, 2009: 68)

Cuando introdujimos la etimología de trauma hablábamos de una ruptura en el tejido, que podría, siguiendo la analogía, aplicarse a una ruptura del tejido social cuando lo abordamos a nivel colectivo. Gampel nos dice que el sufrimiento nos amenaza desde tres lugares: el cuerpo, el mundo exterior (refiriéndose más bien a las fuerzas destructoras de la naturaleza) y los vínculos con los seres humanos, siendo éste último el que nos resulta más doloroso de todos (2002: 17). Ese dolor causado por nuestros semejantes es el que causará que quede dañado, a veces irreparablemente, el vínculo que sentimos con nuestra sociedad, sometiendo a las personas a un proceso de traumatización progresiva. Yu Hua al reflexionar sobre la revolución escribe: “In revolution the social ties that bind one person to another are formed and broken unpredictably, and today’s brother-in-arms may become tomorrow’s class enemy” (2011: 136-137)<sup>55</sup>. Así podemos señalar que el periodo al que nos estamos refiriendo estará caracterizado por esta peculiaridad, que además suele arrojar a las personas a tomar partido por el que más poder tiene, dejando a las víctimas desamparadas como se refleja habitualmente en la literatura.

En una situación normal nos relacionamos con otros en calidad de sujetos. Sin embargo, en situaciones donde hay violencia, esta equivalencia se desiguala, pasando una de las partes a convertirse en el objeto de la locura o perversión de la otra, y arrebatándole así la posición que ocupaba en el intercambio social, obligándola a plantearse su lugar en el mundo. Se ha definido a las víctimas de un conflicto como el objeto de aquellos que aprovecharon un puesto de poder para abusar sin límites y con impunidad, por lo que a estas les resultará muy difícil volver a entrar en el juego social y recuperar la confianza; más bien, será la desconfianza la que guiará las relaciones pudiendo alcanzar dimensiones patológicas importantes (Guerrero, 2013: 272). La Revolución Cultural nos ofrece una infinidad de ejemplos, tanto en su reflejo en la literatura como en el testimonio, de la desconfianza que sesgó las relaciones sociales y de algún modo sigue perviviendo hoy.

Francisco Ortega nos recuerda lo difícil que es para los miembros de una comunidad que padecen un alto grado de sufrimiento social, injustificable moralmente,

---

<sup>55</sup>人和人之间的社会纽带也在革命里时连时断，今天还是革命战友，明天可能就是阶级敌人。(Yu Hua, 2011: 200).

articular su experiencia en el conflicto, percibiéndolo como el derrumbamiento de las jerarquías sociales, o en términos más populares, la visión de que “el mundo está al revés” (2011: 43). En este sentido, podemos abordar la tortura como el grado máximo de la caída del orden social, así como un punto para cruzar la teoría de la violencia y el trauma, pues por definición está a caballo entre los dos marcos. Como veremos, la tortura se hace especialmente presente en la literatura de Yu Hua, especialmente en su etapa vanguardista.

### 2.2.2.1. *La tortura y el orden simbólico*

La psicoanalista uruguaya Maren Ulriksen Viñar nos ofrece una visión esclarecedora de la tortura al apuntar como su objetivo último el quebrar psíquica y físicamente al sujeto torturado. La define como una acción intencional llevada a cabo por una gran variedad de métodos “destinados a destruir las creencias y convicciones de la víctima, para despojarla de la constelación identificatoria e identitaria singular que lo constituye como sujeto” (2009: 215). Añade que al llevar al sujeto a tal extremo de angustia innombrable, se produce el colapso del yo y su mundo simbólico, que sin conducirlo a la muerte abre “un espacio de agonía interminable, en el que el sujeto se percibe a sí mismo como desecho de su propia humanidad” (216). Si nos fijamos, todo ello apela a la formulación del trauma: “la evocación de la tortura no se organiza en el recuerdo; ella se vuelve repetición, presencia actual del horror, que se expresa como pérdida de identidad, como demolición” (216). El trauma se presenta de manera similar, como una vivencia que sobrepasa los límites mentales del individuo que le impide habitualmente recordarla con normalidad, se enquistada y toma forma de pensamientos recurrentes o pesadillas que desequilibran al individuo.

Tengamos en consideración que el recuerdo fragmentado o la ruptura de un orden lógico, como apuntaba Yang Xiaobin, se puede ver reflejado en la tendencia literaria de la vanguardia y especialmente en cuentos de Yu Hua como “Un tipo de realidad” “一种现实” *Yizhong xianshi*, “Amor clásico” “古典爱情” *Gudian aiqing* y “1986” “一九八六” *Yijiubaliu*. Dice el teórico chino refiriéndose a la obra de Can Xue y Yu Hua: “[they] use the same strategy: to invoke the (dis)figural power in order not to indicate the primary shock, but to represent the deforming effect of that shock” (1994:

239). Nosotros observamos la violencia o la tortura más concretamente, no sólo en términos individuales sino como un trasunto de la sociedad en la que se proyecta.

Son varios los autores que resaltan que los efectos residuales de la tortura no se pueden limitar a la figura del torturado, sino que por medio de su efecto corrosivo, se manda un mensaje a toda la comunidad. Así el martirio de unos pocos tiene el potencial para marcar psicológicamente a todo su contexto social, intimidarlo, marcar una vida anclada en el terror, el miedo, la sumisión, e incluso la culpabilidad, o llevar a la rebelión de un grupo. El psicólogo Ziveri nos propone usar el término de tortura social, cuando el objetivo sea esencialmente dañar las relaciones dentro de una comunidad, o cuando no se inflige a un individuo, sino a un grupo, comunidad o sociedad concebida como un solo cuerpo a torturar (2009: 226). Uno de los objetivos principales de la tortura social es “disgregar el tejido social, romper su sistema de valores y atomizar la sociedad en individuos desarraigados. No se pretende ganar una guerra [...] sino desvertebrar una comunidad con sus valores” (Ibáñez y Díaz, 1998: 20); todos efectos que se evidenciarán en el comportamiento del protagonista de “1986”, traumatizado por el miedo y la desconfianza hacia los que le rodean.

Observemos la relación entre la teoría y la narración con un ejemplo de testimonio. Recurrimos a Liao Yiwu 廖亦武, escritor, reportero y poeta chino nacido en 1958 (cuya actitud crítica con el gobierno le ha llevado a la cárcel y más tarde al exilio en Alemania) que ha publicado varios libros en los que compila entrevistas con gente que proviene de los sectores más castigados de la sociedad, o que por razones políticas han sufrido una marginación similar. En la colección publicada en español como *El paseante de cadáveres* encontramos una conversación con el conocido compositor chino Wang Xilin 王西麟<sup>56</sup>, nacido en 1937. Su experiencia nos sirve para observar la relación entre lo físico y lo psicológico en la tortura así como ejemplificar uno de los muchos casos individuales que sirvieron como mensaje dirigido a la comunidad.

---

<sup>56</sup> Wang Xilin se unió a muy temprana edad, tan solo 12 años, al ejército comunista, donde aprendió a tocar varios instrumentos con el fin de entretener a las tropas. Pronto su talento le hizo destacar por lo que tuvo una buena educación musical. En la universidad no sólo se centraba en la música sino que siguió muy activo políticamente hasta después del desastre del Gran Salto Adelante, cuando su familia empezó a sufrir problemas políticos. Fue a partir de entonces cuando se enfocó realmente en la música y la composición.

Su historia de calamidades comienza en 1962 a la zaga de una de las campañas que lanzó Mao en la que abría el debate crítico contra los líderes con la intención real de destapar a los “contrarrevolucionarios”. Wang, al contrario que sus compañeros más prudentes, se atrevió a criticar la política musical del Partido, por lo que comenzó para él una etapa de denuncias insoportables que le pasó factura mental y le hizo perder el control de sí mismo: “Las reuniones de denuncias públicas se colaban en mis sueños y me despertaba gritando. Ya despierto, corría la cortina y me asustaba de la misma luz. Vivía en una constante sensación de miedo a ser arrestado” (en Liao Yiwu, 2012: 247). Relata que incluso al escuchar por los altavoces la canción revolucionaria “Mao Zedong es nuestro salvador”, saltaba de la cama, temblando, asustado; paranoia que le ha perseguido más de veinte años.

La tortura, no sólo se entiende así como castigo físico, sino como manera de quebrar al sujeto, y el hecho de que sea pública, un medio para lanzar un mensaje a toda la comunidad. Wang fue enviado finalmente a un psiquiátrico y cuando se recuperó le trasladaron a una zona rural de Shanxi donde continuó con su labor musical hasta que en 1966 llegó la Revolución Cultural y los guardias rojos sacaron a relucir su historial. El compositor se convirtió en uno de los blancos más odiados, junto con otros acusados de terratenientes y oficiales deshonorados. En la entrevista relata uno de los episodios más cruentos para él en el que le metieron, junto con otros acusados, en un almacén que había servido como campo de concentración de militares japoneses, donde dormían en el suelo y se les privaba de luz. Resalta lo siguiente:

Nuestros captores utilizaban una técnica a la que llamaban “llegar al alma a través de la tortura física” y nos pegaban a menudo. [...] Con suerte, la mayoría de las reuniones se hacían en las plazas de los pueblos o dentro de almacenes, aunque otras veces, las más dolorosas, se hacían dentro de casas. Digo dolorosas porque al ser un espacio pequeño y cerrado, la gente, al estar muy junta, solía pegarnos. Los más sádicos incluso me hacían arrodillarme sobre paneles de madera con clavos y los niños me tiraban del pelo o de las orejas (en Liao Yiwu, 2012: 251).

En su narración observamos cómo la tortura quiebra la relación entre iguales, dejando a la víctima, contemplada en la mayoría de los casos no como un individuo sino

como el representante de esa idea que se quiere aniquilar, como un objeto a la merced del que ostenta la calidad de sujeto. Se le despoja, a través del castigo físico y psicológico, de su rol social previo, con el objetivo de anular una posible oposición a la ideología dominante, destruir una cultura y contaminar la memoria, quedando así establecido un clima de desconfianza que atraviesa todas las relaciones (Ziveri, 2009: 228). Decía Wang Xilin al principio de la entrevista que cuando ve a la gente caminando por las calles una de las preguntas que le asaltan de manera recurrente es si esas personas habrán perseguido o torturado a gente: “si habrán traicionado a sus camaradas o pisoteado a sus compañeros para mejorar sus carreras políticas, cuántos padres tendrán las manos llenas de sangre” (en Liao Yiwu, 2012: 238). Este sentimiento, además, también aflora en su obra, determinando su estética, definida por Liao Yiwu por su dureza y oscuridad, al igual que se reflejará en la de muchos artistas con vivencias similares:

En mi música no hay sentimientos de amor. Es como un lago enorme oscuro lleno de barro, lágrimas y sangre, llantos y gritos que provienen de los ríos de alrededor. Por eso es profunda y oscura. Los artistas que dicen que el amor lo es todo son unas nenazas. Una mierda. Cuando tu derecho a vivir está basado en amenazas, ¿de dónde sacas el amor? Ni siquiera mil disparos de amor podrían haber parado una sola bala de las que dispararon los soldados contra estudiantes y civiles el 4 de junio de 1989 (en Liao Yiwu, 2012: 254)<sup>57</sup>.

Abordamos el caso del músico como trasunto de un sentimiento que atraviesa las relaciones de toda una comunidad. Y aquí seguimos las palabras de Ulriksen cuando nos advierte que, aunque el discurso oficial defienda la normalidad en la población que no está directamente afectada por el conflicto político, hasta las relaciones más íntimas y sagradas, como la de padres e hijos, así como la memoria de las siguientes generaciones, se ven terriblemente dañadas en contextos donde se dan prácticas de tortura. El psicoanalista René Kaës denominará a este fenómeno como “catástrofe psíquica” que se produce cuando las maneras habituales empleadas para afrontar “la

---

<sup>57</sup> El compositor fue liberado a mediados de los años setenta aunque sus encontronazos con el partido no han cesado, en años más recientes también ha sido víctima de la censura. El músico considera que quizás “tiene la boca demasiado grande” y que por mucho que haya compuesto música para complacer al partido nunca ha alcanzado la fama o la posición que correspondería a su talento.

negatividad inherente a la experiencia traumática se muestran insuficientes, especialmente cuando no pueden ser utilizadas por el sujeto debido a cualidades particulares de la relación entre realidad traumática interna y medio ambiente” (1991: 142). Dicho de otro modo, los recursos usuales a los que recurre el ser humano para superar situaciones negativas se han visto truncados, pues no hay entorno al que recurrir para sentirse reconfortado o apoyado, por lo que el fracaso humano no hace más que incrementar el desamparo y se acentúa la desintegración social.

Además de a un nivel social, la tortura o humillación tienen un efecto aún más evidente dentro del ámbito familiar. A menudo encontramos en Yu Hua al narrador asociado con el punto de vista de un niño que presencia abusos contra sus progenitores, como en “Tímido como un ratón” “我胆小如鼠” *Wo danxiao rushu*. El escritor recuerda en su libro de ensayos una de las imágenes que se le han quedado grabadas de la etapa de la Revolución Cultural y es precisamente la historia de un compañero suyo de clase y su padre. El padre fue acusado de ser un seguidor del capitalismo y comenzó a sufrir todo tipo de vejaciones públicas. Yu Hua observó un cambio total de actitud en el niño que hasta entonces había sido abierto, pero a partir de ese momento no volvió a sonreír, evitaba la compañía de los demás niños, y el terror se reflejaba en sus ojos. Finalmente el padre se suicidó:

I had seen him in the street just a few hours before. Blood was trickling down his forehead, and he was walking with a limp. In the failing light of that afternoon, his right hand rested on his son's scrawny shoulders, and as he talked to the boy he wore a smile of seeming nonchalance. Many years later, as I wrote *Brothers* at my home in Beijing, I was always haunted by that spectacle of a father walking with his son on the last evening of his life. It was out of that indelible image, perhaps, that Song Fanping emerged to live and die in the pages of my book (2011, 137-138)<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> 就在他投井的前一天傍晚，我还在大街上见到他，他额头流着鲜血，走路的样子有些瘸，他和儿子一起走过来。在夕阳的余辉里，他的右手搂着儿子弱小的肩膀，一副轻松愉快的模样，微笑着和儿子说话。很多年以后，我在北京的家中写作《兄弟》之时，这对父子在黄昏里走来的温馨情景一直缠绕着我。我觉得，宋凡平可能就是从这个挥之不去的情景里走出来的人物。(Yu Hua, 2011: 201-202).

Yu Hua no fue víctima directa de situaciones tan duras como la que él mismo narra, pero podemos observar en su obra el efecto corrosivo que éstas tienen a nivel social. Omar Guerrero nos introduce un término útil para analizar el problema en su derivación familiar: “efecto de transparencia”, que se refiere a casos de extrema violencia donde un niño ha presenciado una violación, tortura u otro abuso similar ejercido sobre sus progenitores. La caída del “velo” que marcaba la relación entre el niño y sus padres, supone la ruptura de ese vínculo que resulta traumatizante para ambas partes porque se han desdibujado los roles; así sucedió durante la Revolución Cultural donde las jerarquías sociales implícitas, como la de alumno-profesor, quedaron completamente invalidadas. Un padre que ha sido humillado o torturado frente a su hijo difícilmente podrá recuperar su valor simbólico de autoridad del que gozaba previamente (Guerrero, 2013: 270). La quiebra de dicho valor, ya sea de un padre, un profesor o incluso el mismo estado, se traducirá en la total indefensión de un sujeto que queda a la deriva del sinsentido. Es por esto, como señala Ban Wang, que tanto escritores, historiadores y directores de cine, como otros sectores culturales, se vieron en la necesidad en los años ochenta de redefinir los lazos de su nación con el pasado y reescribir la historia, dando lugar a narrativas personales y a menudo incoherentes plagadas de escenarios fantasmagóricos (2004: 113).

#### 2.2.2.1.1. Principios y representación

Por último destacamos uno de los elementos que puede resultar más incomprensible para la víctima y por tanto devenir en trauma: que la violencia forme parte de un plan racionalizado y obedezca a una estrategia. Así lo remarca el psicólogo Ziveri: “la producción del dolor, aunque mecanizada, es una disciplina que requiere aprendizaje, conocimiento, ejercicio, voluntad y esfuerzo” (2009: 231). Denuncia de esto toma forma de indignación en libros como *Laogai: the Chinese Gulag* del activista Hongda Harry Wu 吴弘达 en el que nos describe exhaustivamente el funcionamiento de los campos de trabajo forzado en China como ejemplo de la enorme maquinaria organizativa que hay detrás de cada uno de ellos. También la escritora de *Cisnes Salvajes*, Jung Chang 张戎, muestra su dolor e indignación al observar la Revolución Cultural como un plan estratégico de Mao para afianzar su sistema de poder en el que se mantuvo a las personas en un estado de incertidumbre y sufrimiento (2006: 370). A pesar de caer en lo que Carles Prado tilda de narrativa sensacionalista (2008: 22), la saga familiar de la



escritora puede ilustrar en muchos aspectos las ideas que se perfilan en este capítulo, por ejemplo, sobre la tortura que describe con bastante detalle<sup>59</sup>.

La tortura en concreto, raramente podría entenderse como un acto improvisado. Más bien obedece a unas bases, técnicas y estrategias, entre las que destacamos tres principios que se encuentran recurrentemente en las prácticas de tortura social y se han retratado ampliamente en el arte. Primero tendríamos el principio de privación, que consiste en cortar los suministros de una población, en desplazar la población a la que previamente se les ha confiscado sus casas o incluso acabar con sus medios de subsistencia (como plantaciones) y economía. En segundo lugar, estaría el principio de producción vicaria del dolor, es decir, la ejecución de la violencia en lugares públicos para conseguir que el efecto de miedo dolor y angustia se propague por toda la comunidad, alcanzado su grado máximo cuando se obliga a presenciar o incluso a participar a familiares y amigos (recordemos las humillaciones o ejecuciones públicas de la Revolución Cultural).

En el texto que mencionábamos sobre estas líneas del exiliado chino encontramos el siguiente comentario cuando expone los casos de pena capital: “prior tu execution they are often paraded through the streets –kill the chicken to frighten the monkey. Mass participation is encouraged” (Wu, 1992: 71). Él mismo dice haber presenciado el 23 de septiembre de 1983, en la ciudad de Zhengzhou, provincia de Henan, junto con otros cien mil ciudadanos la ejecución masiva de cuarenta y cinco criminales. Es relativamente habitual encontrar menciones a estas ejecuciones públicas en la literatura, siendo especialmente relevante para nosotros la brillante escena en la que se ejecuta a uno de los protagonistas de “Un tipo de realidad”.

Y por último, encontraríamos el tercer principio: el de producción directa del dolor, realizada a través de ataques militares o tortura individual, que, como ya

---

<sup>59</sup> “Encontramos a mi padre reclinado sobre un muro del patio del departamento. Su postura revelaba que había intentado ponerse de pie. Tenía el rostro negruzco, amoratado e increíblemente hinchado, y le habían afeitado la mitad de la cabeza con evidente violencia. No había habido asamblea de denuncia. Tras llegar a la oficina, había sido inmediatamente arrojado al interior de un cuartucho y media docena de robustos extraños se habían arrojado sobre él. Le habían golpeado y pateado en toda la parte inferior del cuerpo, especialmente en los genitales. Le habían insuflado agua en la garganta y la nariz y habían saltado sobre su vientre. Su cuerpo había expulsado agua, sangre y excrementos y, al fin, se había desvanecido” (Chang Jung, 2006: 264). Después de este episodio el padre sufrió un brote de esquizofrenia.

explicamos, tiene el efecto de la mancha de aceite cuando se conoce en la sociedad (Ziveri, 2009: 231). Si bien con un criticado estilo sensacionalista, Chang Jung recoge en sus memorias diversos casos de tortura, tanto de altos funcionarios como de otras personas a las que conoció personalmente. Señala que, según algunos documentos oficiales que salieron a la luz posteriormente, más de catorce mil personas murieron en la provincia de Yunnan, y en Hebei, donde además hubo ochenta y cuatro mil detenidos y torturados (2006: 320). Entre los métodos habituales que se practicaron durante aquella época estaban la presión psicológica, la brutalidad física, la negación de cuidados médicos o la administración de medicamentos que pusieran fin a la vida de las víctimas. Esta clase de muerte recibió el nombre especial de 迫害治死 *pohaizhisi* “perseguidos hasta morir”. Todo esto resulta traumático a nivel particular y social, y aún más cuando la violencia se ejerce con total impunidad, no sólo durante determinado régimen, sino que una vez acabado no se juzga apropiadamente.

### 2.2.3. Miedo: trauma real e imaginado

El miedo es uno de los factores corrosivos de la violencia que se relaciona íntimamente con la noción de trauma y que se reflejan en la literatura así como en los comportamientos sociales. Nos indica Lira que a menudo en sociedades víctimas de violencia encontramos, entre otras cosas, un temor generalizado a morir, perder la poca libertad que nos quede, a sufrir torturas, a expresarse u opinar, que se aprecia en la reducción del ámbito vital: “el miedo puede provocar conductas específicas que pueden ser descritas como procesos adaptativos frente a algo que se anticipa como un desastre, o como una catástrofe personal inminente e imprevista” (1989: 7). Estas dinámicas que favorecen un estado paranoide están además fundadas en una situación objetivamente amenazadora. Martín-Baró se sumaba a las ideas desarrolladas por el grupo de psiquiatras encabezado por Lira, al explicar que, a pesar de que el miedo pueda ser una experiencia subjetiva y en cierto modo privada, cuando se produce al mismo tiempo en la mayor parte de las personas que conforman una sociedad, alcanza una importancia insospechada en la conducta social y la política. Cuatro procesos destacan entre los más habituales desatados por el miedo:

La sensación de vulnerabilidad, un estado exacerbado de alerta, el sentimiento de impotencia y pérdida de control sobre la propia vida, y una alteración del sentido de la realidad, al volverse imposible validar objetivamente las propias experiencias y conocimientos (Martín-Baró, 1990: 79)<sup>60</sup>.

El miedo nos interesa especialmente cuando provoca la alteración del sentido de la realidad y afecta, por tanto, a la representación simbólica en la ficción. Alexander, argumenta en esta línea que lo traumático puede suceder en el mismo momento en el que ocurre el incidente, pero también antes de que suceda, como una especie de anticipación o augurio, o cuando ya ha concluido, a la hora de reconstruirlo en la memoria. Y nos recuerda a las teorías de Freud cuando exponía que el acto que desencadenaba el trauma incluso podría no haber sucedido como tal y podría ser fruto de una fantasía.<sup>61</sup> Este presagio o miedo es terriblemente dañino: “Sometimes, in fact, events that are deeply traumatizing may not actually have occurred at all; such imagined events, however, can be as traumatizing as events that have actually occurred” (Alexander, 2004: 8). Alexander nos da así una clave para abordar un texto central de Yu Hua en esta investigación “1986”, en el que un profesor huye ante el miedo de ser torturado por sus estudiantes durante la Revolución Cultural y regresa años más tarde convertido en un vagabundo loco que se inflige así mismo un daño incluso superior al que podía haber sido sometido. Siempre que abordemos el trauma debemos tener en cuenta que se trata de explorar no tanto la objetividad de los hechos como la subjetividad de los mismos.

El sociólogo nos señala que a lo largo del siglo XX podemos encontrar varios ejemplos de estos “traumas imaginados” en los nacionalismos exacerbados que llevaron a la guerra e incluso en las limpiezas étnicas en varios países. El caso más llamativo y

---

<sup>60</sup> El sacerdote jesuita añade que no sólo el miedo puede atravesar a la sociedad sino que la mentira suele ser asumida como forma de vida, obligando al sujeto a vivir en dos planos que ocasionan una confusión ética y vivencial, una devaluación de la propia imagen y en muchos casos sentimientos de culpabilidad por no ser capaz de vivir de acorde a las propias ideas o haber abandonado a otros compañeros de lucha (Martín-Baró, 1990: 81-82).

<sup>61</sup> Actualmente esta teoría no tiene mucho respaldo académico tal y como la propone Freud ya que el trauma se asocia a un evento real, de ahí que se evite la palabra fantasía y se sustituya por “imaginado”. El problema principal de las ideas del psiquiatra austriaco recae en que se encontraban íntimamente ligadas a sus conjeturas sobre el desarrollo sexual del individuo y la confusión que se produce al respeto a temprana edad. En hipótesis más recientes se pone el acento en la interpretación del evento por parte de la persona más que en la fabricación de una fantasía y es por esta razón por la que en la psicoterapia actual se han querido desterrar términos como “verdad”.

estudiado en Europa es el Holocausto, plan urdido en base a las ideas defendidas por los nazis que achacaban a la conspiración judía su traumática pérdida en la Primera Guerra Mundial. Este fenómeno es al que se refiere Alexander al decir que algo que no ha sucedido puede ser traumático; no es que el trauma forme parte de una fantasía, sino que el evento imaginado es aquello que no se puede comprobar empíricamente. Así, el estatus de traumático puede ser atribuido a un fenómeno real o imaginado, no por su daño objetivo, sino por lo que afecte a la identidad colectiva: “It is the meaning that provide the sense of shock and fear, not the events themselves” (2004: 9-10).

El miedo, cuando además se basa en criterios objetivos, es a menudo usado como método represivo recurrente para someter el comportamiento de las personas. La situación se agrava si el clima de amenaza perdura en el tiempo, pues se convierte en un tipo de violencia invisible difícil de eludir, ya que es el propio psiquismo de los sujetos el que los hace vulnerables, o parafraseando a Lira, el miedo se convierte en otro ataque violento que se halla a caballo entre la realidad exterior y la realidad interna del individuo (1993: 100). Cuando el miedo, concebido como una respuesta específica ante una amenaza, se convierte en un estado permanente de la vida cotidiana, altera definitivamente el comportamiento de las personas, fenómeno al que Lira se refiere a como “miedo crónico”, mientras que Gampel nos hablará de lo “siniestro”.

La psiquiatra israelí nos advierte de que en personas expuestas a violencia social es frecuente que surjan sentimientos como amenaza, miedo y alienación, quedando afectada su capacidad de simbolización. Siguiendo a Freud, distingue entre lo que provoca miedo y lo que provoca una forma exacerbada de miedo o terror, una experiencia muy difícil de traducir en palabras. Se trataría de una situación en la que todo aquello que conocíamos se vuelve amenazante: “Cuando la combinación entre lo conocido y tranquilizador con lo no familiar y peligrosos coloca el Ego frente a una paradoja que no puede resolver, la experiencia se vuelve traumática y traba la capacidad de funcionamiento del Ego” (Gampel, 2002: 27). Para la psiquiatra israelí la violencia social convertiría la realidad en ambigua por lo que el individuo se halla bajo una extraña amenaza de destrucción. En su razonamiento entiende el miedo como una especie de advertencia, mientras que lo que llama terror conduciría al sujeto al borde de la desintegración.

En *El libro de un hombre solo* 一个人的圣经 *Yige ren de shengjin* de Gao Xinjiang 高行健, escritor chino perteneciente a la diáspora y ciudadano francés en la actualidad, encontramos precisamente un sujeto escindido entre el presente y el pasado, que no sólo se refleja en los saltos temporales de la narración sino también en el cambio de la voz narrativa entre la segunda y la tercera persona, intentando recomponer una historia que se ha negado a sí mismo durante mucho tiempo y que llega como embates del pasado a un presente ya muy lejano. A través de breves capítulos, nos llegan ráfagas de las vivencias que giran, en su mayoría, en torno a los años de la Revolución Cultural. Lo que nos interesa del “tú” y el “él” de aquellos años en este epígrafe es que revela un personaje atravesado por el miedo, que aparece siempre en estado de alerta como víctima potencial y observando al prójimo como amenaza, reflexionando a menudo sobre la condición o la bajeza humana en general, y la suya en particular. El personaje se ve obligado a reducir cada vez más su círculo, hasta el punto de irse voluntariamente a una zona rural remota para ocultar cualquier gesto susceptible de ser transformado en un arma con la que atacarle. Lira asocia este comportamiento en el que se privatizan los miedos y dolores a una estrategia de supervivencia. El personaje recurre a sus escritos como único desahogo, lo cual le aterroriza también pues es consciente de lo peligroso que podría ser si descubrieran sus textos:

Bajo esa luz tan pura, todavía había ojos que te espiaban, te observaban, te cernían. Te habían tendido una emboscada, esperando que tú cayeras en ella. No te atrevías a abrir la puerta o la ventana, no te atrevías a hacer el menor movimiento. Estaba claro que no todo el mundo dormía en esa apacible noche de luna llena. Si perdías la calma todos los que permanecían agazapados en la oscuridad se te echarían encima y te atraparían para juzgarte. Estaba prohibido pensar, tener sentimientos, desahogarse, estar solo. [Después de imaginar cómo le condenarían, humillarían y finalmente fusilarían continúa] Nadie vendría a buscar tu cuerpo, tu propia mujer te habría denunciado, tu padre trabajaba en una aldea de reeducación [...] guarda tu bolígrafo y detén el galope al borde del precipicio. Dices que no eres idiota, tienes un cerebro, no puedes dejar de pensar (Gao Xingjian, 408-409).

Las reflexiones salpicadas por el constante miedo a ser denunciado, a ser una víctima, a su actuación basada en su propia supervivencia y no en ideales o superchería política, nos muestran precisamente a un individuo consciente de su desintegración en su reflexión desde el presente. Gampel nos propone dos términos para comprender los efectos de la violencia: el sustrato de seguridad y el sustrato de lo siniestro. El primero genera un sentimiento de estabilidad derivado de un marco familiar y social estable, que permite al individuo desarrollarse, mientras que el segundo respondería a la “sensación de amenaza provocada por la violencia que fractura la continuidad existencial” (2002: 28), como bien se puede observar en *El libro de un hombre solo*. Cuando el marco que producía seguridad se fractura, convierte lo cercano y familiar en amenazante. Aquellas personas que han sufrido violencia social y más tarde han vuelto a una vida rutinaria, ven su existencia marcada por la convivencia de estos dos estratos difícilmente reconciliables y así son forzadas a vivir en un mundo escindido. Escisión que podríamos observar en el cambio de persona en la narración de Gao Xingjian, cuyo narrador acude al pasado desde la distancia del presente. René Kaës también apunta que el primer acto de la violencia social catastrófica es el de instaurar el terror mediante la desarticulación de los procesos normales del pensamiento, y añade que “la angustia que suscita el terror no puede ser reprimida ni proyectada, ni ligarse a representaciones de cosas y de palabras, ni encontrar representaciones y objetos en el simbolismo lingüístico y social” (Kaës, 1991: 145).

Si retomamos el ejemplo de la tortura podemos observar igualmente cómo tras el castigo físico lo que permanece es el efecto aterrador, por eso Ziveri nos señala que la tortura social, al contrario del genocidio, no busca conseguir la desaparición física de un determinado grupo, sino que intenta que la víctima siga viva para así poder propagar el miedo como factor de control, pues el verdadero objetivo no es acabar con su vida sino que sea un testimonio del sufrimiento. La meta es que la víctima después de “aplicados los procesos de interiorización del trauma y una vez liberada del control directo de su verdugo, pueda reproducir el daño a su comunidad otorgando un testimonio vivo de destrucción” (Ziveri, 2009: 228). Se reduce así al sujeto al silencio, reescribiendo su pasado, sus ideas y su identidad sociopolítica, extendiéndose las consecuencias no sólo en la sociedad, sino también en el tiempo. Lira especifica que sus efectos en la sociedad se hacen visibles “en el miedo, en la negación social, en la autocensura, en el aislamiento, en la pasividad, en la resignación, en la impotencia, en el escepticismo y en

la alteración de la relación de los sujetos con la realidad” (Lira, 1993: 101). Terminaremos esta sección con varios fragmentos del *Libro de un hombre solo*, en los que se transmiten los efectos que hemos descrito en el epígrafe:

El hombre es incapaz de resistir la violencia del poder, sólo puede huir (103). Has tenido la impresión de que te violaran, de que te violara el poder político, que ha hecho lo que ha querido contigo, sin tener en cuenta tu opinión o deseos. [...] De hecho no fuiste consciente de que te habían sometido a una especie de violación hasta que conseguiste la libertad. Hasta entonces te veías obligado a someterte a la autocrítica y sólo podías decir lo que ellos esperaban que dijeras. (155). [...] La lucha a muerte desarrollaba el odio entre las personas; la insignación se extendía como una avalancha. En olas sucesivas, las ráfagas de viento lo empujaban a enfrentarse a cada uno de los funcionarios del Partido. Él no sentía ningún odio especial hacia aquellas personas, pero de todos modos se veía obligado a hacer de ellos enemigos. ¿Todos lo eran realmente? Era imposible asegurarlo (237).

Además del miedo podemos observar aquí la polarización de la sociedad en dos posiciones en la que la existencia de unos depende de la destrucción de los otros, eliminando toda posibilidad de crítica o posición intermedia. Lira nos dice al respecto que el sistema paranoide que se da en estas circunstancias puede resultar absurdo para los que los observan desde fuera, pero imposible de discernir si estás atrapado dentro de él, pues se sostiene en un sistema de creencias: “sólo un sector muy minoritario puede denunciar el proceso —como una suerte de metacomunicación— confrontando la realidad sobre la base de otros sistemas de creencias” (Lira, 1993: 105). Ibáñez y Díaz, por su parte también nos señalaban que es muy difícil sobrevivir en situaciones de violencia social sin identificarse con una de las partes en las que la sociedad que se ha polarizado, de modo que la participación en el conflicto es casi inevitable, la alternativa sería “quedarse fuera del grupo, sentirse un traidor, la depresión, el suicidio” (1998: 18). En la voz del narrador de Gao Xingjian encontramos a menudo una disyuntiva en este sentido, pues no quiere participar en el conflicto pero no se cree o pretende ser un héroe, por lo que se tilda al personaje a la vez de perverso y de inocente. Lo que nos transmite el escritor en este texto de manera global es a un sujeto dando pasos a través de un proceso traumático en el que desde su formación se impuso la idea de la supervivencia.

#### 2.2.4. Trauma en la memoria colectiva

La filósofa Adrian Parr argumenta que el trauma, además de una forma de organización y proceso de conmemoración social, también es la organización de un hábitat particular (2008: 6). En este epígrafe queremos explorar precisamente ese “hábitat” creado en el que situamos la obra de Yu Hua y de algunos de sus contemporáneos que han pasado por los mismos avatares históricos y que han intentado preservar en la literatura u otras formas artísticas la memoria de la Revolución Cultural o más tarde Tian’anmen. Sin embargo, no nos centraremos en el hecho en sí mismo, sino en cómo la elaboración y la fijación en la memoria colectiva<sup>62</sup> han agravado los síntomas que veremos reflejados más tarde en el arte, en muchos casos usado como válvula de escape y única vía de conciliación con el recuerdo. Ban Wang nos recuerda cómo los escritores y críticos de los años ochenta se apropiaron de la alegoría, la memoria y la experiencia para reconstruir y reformular su cultura de las ruinas (2004: 96).

Al hablar de memoria colectiva debemos tener en cuenta que las sociedades no recuerdan de igual manera que un individuo (por ejemplo, no podemos hablar de pesadillas o recuerdos recurrentes a nivel colectivo). Incluso algunos analistas prefieren decir que los grupos no recuerdan sino que conmemoran, atribuyendo la memoria a un proceso exclusivamente individual. Por ello, habría que tener en cuenta que para que se produzca un trauma cultural, no sólo podemos hablar de una suma de memorias individuales, sino de la constitución de una memoria colectiva (Ortega Martínez, 2011: 40), a la vez que sus consecuencias hayan conducido a modificar sus instituciones, creencias y valores.

Ortega Martínez nos indica que las representaciones traumáticas se distinguen por su gran intensidad emocional y porque suelen acompañarse de una lucha de significados, ya que los hechos devenidos en traumas no pueden ser ni olvidados ni recordados adecuadamente, y es esa ambigüedad lo que afecta a la visión del grupo sobre la realidad (2011: 41). Páez, por su parte, nos dice que los hechos traumáticos son

---

<sup>62</sup> Maurice Halbwachs acuñó el concepto de memoria colectiva en 1925, y lo definió como “la memoria de los miembros de un grupo, que reconstruyen el pasado a partir de sus intereses y marco de referencias presentes” (en Páez, 1996: 50).



muy difíciles de asimilar, y el sujeto hace lo posible por olvidar eventos tan dolorosos, aunque éstos se resistan y aparezcan una y otra vez en la memoria; al hablar de sociedades la tendencia suele ser la misma, se suele reprimir el hecho en sí y desplazar su significado (1996: 50). Esto provoca con frecuencia un conflicto a nivel social, pues nos encontraremos a sectores reacios a olvidar lo sucedido, por varias razones que difieren en cada caso, a la vez que otros que buscan justificar, reivindicar su estatus de víctima, y demás.

El caso de la Revolución Cultural es particularmente delicado en este sentido pues la responsabilidad no puede recaer exclusivamente sobre Mao o la Banda de los Cuatro, como la versión oficiosa ha querido establecer. En realidad, se necesitó de la participación de la gran mayoría de la sociedad para que sucediera, lo cual se suma como obstáculo para la elaboración de una memoria colectiva conciliadora. Por esto nos encontramos testimonios como el de un miembro del Partido Comunista que había ostentado cargos de importancia en Shanghai, entrevistado por la periodista Xue Xinran que declara: “I am a victim of the Cultural Revolution, but I don’t brood on it. As we say nowadays, “no recriminations, no regrets”. This was not something one person did, we were all responsible, and maybe it was something Chinese society had to go through” (Xue Xinran, 2009: 301).

En contraste con esta postura se alza la voz del poeta Yang Lian 楊煉, nacido en 1955 y asociado con la corriente de poetas conocidos brumosos 朦胧诗人 *menglong shiren* así como con la escuela de la búsqueda de las raíces y exiliado por causas relacionadas con las revueltas de Tian’anmen. Yang se lamentará por lo rápido que olvida la sociedad, refiriéndose no sólo a los hechos del 4 de junio, sino a todo lo que se lleva reprimiendo desde hace décadas:

We forget all too quickly. The Cultural Revolution, Wei Jingsheng, “eliminating Spiritual Pollution”, the “Four Basic Principles” —the crystal clear executioner’s manifesto of Deng Xiaoping. Has the slaughter ever stopped? What difference does it make if the blood is shed on Tiananmen Square or in the labor camps of Qinghai? If the shock of the Peking Massacre comes as something totally new and disturbing, it is proof that people forget their past all

too easily. [...] Cry we must, but let us hope that memory is not washed away in the flood of tears (Yang Lian en Barmé y Jaivin, 1992).

Sus palabras son muestra de cómo las sociedades pueden ir reprimiendo acontecimientos a los que no se les ha dado la oportunidad de fijarse más allá de la memoria individual, o incluso se ha intentado barrer de ella. Mientras, muchos escritores han vuelto a la historia para preservar esas heridas traumáticas. Yu Hua nos transmite un sentimiento similar en su ensayo dedicado al “Pueblo” 人民 *renmin* en el que relata cómo tras el incidente de Tian’anmen la televisión estaba constantemente emitiendo imágenes de los estudiantes perseguidos y detenidos, hasta que pocos días después desaparecieron por completo y se sustituyeron por escenas de prosperidad, quedando fuera de los medios nacionales para siempre:

And memories seemed to fade even among those who took part in the protest of spring 1989; the pressures of life, perhaps, allowed little room to revisit the past. Twenty years later, it is disturbing fact that among the younger generation in China today few know anything about the Tian’anmen Incident, and those who do say vaguely, “A lot of people in the streets then, that’s what I heard.” Twenty years may be gone in a flash, but historical memory, I am certain, does not slip away so quickly. No matter how they currently view the events of 1989, I think everyone who participated in them will find those experiences etched indelibly profoundly in their minds when one day have occasion to look back at that chapter of their lives (Yu Hua, 2011: 12)<sup>63</sup>.

Se ha hecho tanto esfuerzo por borrar este acontecimiento de la memoria colectiva que Berry llega a referirse a él como la “masacre invisible” que ha obligado a los creadores a expresarse en un lenguaje alegórico, pues la representación directa ha sido imposible en la China continental (2008: 11). Ante acontecimientos de violencia colectiva es definitorio el resultado del conflicto para determinar el significado del

---

<sup>63</sup> 即便是经历过一九八九年春夏游行的人，也似乎淡忘了，可能是后来的生活压力让他们无暇回忆往事。二十年过去以后，一个令人不安的事实出现了，就是在今天中国年轻的这一代里面，很少有人知道一九八九年的天安门事件，就是知道的人，也是含糊不清地说：「听说过很多人的游行。」二十年的光阴转瞬即逝，我相信历史的记忆不会转瞬即逝。我想，参与了一九八九年天安门事件的每一个人，不管今天是什么立场，在某一天突然回首往事的时候，都会有属于自己的铭心刻骨的感受。(Yu Hua, 2011: 20)

mismo, y la lucha por definirlo se da tanto en el terreno político, como en otras arenas institucionales: la religión, el ámbito académico, legal o como queremos demostrar en esta tesis, en el ámbito artístico. Cuando las reparaciones simbólicas o la dignificación oficial de los afectados no se realiza, o la memoria se ha tildado de ilegítima y se la ha expulsado de la esfera pública, como en el caso de Tian'anmen, y su recuerdo se ve obligado a subsistir de manera clandestina (leyendas, rumores, chismes, y otro tipo de comunicaciones anónimas) aumentan las posibilidades de esclerotizarse en la memoria colectiva<sup>64</sup>. Más que el hecho en sí, lo que deviene traumático es su proceso de elaboración. Con todo, no sólo en la tradición oral se pueden encontrar rastros de la memoria, sino que también se hallan en los hábitos, algo de gran interés para nuestro estudio, en la literatura, si bien aquí se encuentran a menudo de una manera más velada o incluso metafórica.

LaCapra, al hilo de la conciliación de la memoria y la historia, nos señala cómo una debe complementar a la otra, pues la historia no puede capturar elementos como los sentimientos, tanto de alegría como el sufrimiento; sin embargo, sí nos sirve para comprender factores (demográficos, ecológicos, económicos) que no acaban con la memoria (2009: 34). O dicho de otro modo, la historia nos serviría para analizar y cuestionar críticamente la memoria<sup>65</sup>, que a menudo se erige como el lugar en el que reside el trauma. El historiador nos señala, recurriendo al psicoanálisis, dos conceptos clave para no quedarse paralizado en el trauma y poder lograr un discurso que dialogue entre este y la historia: la melancolía y el duelo. La melancolía se define como “una experiencia aislante que permite una intersubjetividad especular que encierra al yo en su desesperado aislamiento”, permitiendo en algunos casos que el sujeto pueda llegar a tener consciencia del trauma y por tanto desarrollar un sentido más crítico (LaCapra, 2009: 210). La melancolía, según la entendía Freud, nos paralizaría en un estado en el pasado fantasmagórico, que nos investiría de manera compulsiva.

---

<sup>64</sup> Por el contrario la conciliación se promovería erigiendo físicamente museos, monumentos conmemorativos, archivos históricos, etc.

<sup>65</sup> “En realidad, una vez que la historia pierde contacto con la memoria tiende a ocuparse de temas muertos que ya no atraen intereses o inversiones evaluativas o emocionales. Aquí se puede plantear que la historia tiene al menos dos funciones: la adjudicación de exigencias de verdad y la transmisión de recuerdos puestos críticamente a prueba” (La Capra, 2009: 34).

El duelo, por su parte, aunque se relacione íntimamente con la melancolía, e incluso puede estar amenazado por ella, nos permite elaborar el trauma, reconocer la pérdida, salir de la depresión o la parálisis y seguir hacia adelante. Para el historiador lo fundamental y efectivo en este proceso de duelo, tanto individual como ante problemas sociales y políticos más amplios, es poseer un contexto social que lo sostenga e incluso que sea solidario con él. Si bien no existe una fórmula definitiva sobre cómo debe actuar ese contexto social, justamente el estudio histórico “del acontecimiento-límite” podría facilitarnos la liberación del fantasma y permitirnos pensar en lo impensable y así contrarrestar aquello que fomenta la ocurrencia de acontecimientos traumáticos (La Capra, 2009: 212).

Esta idea de LaCapra subyace en el estudio de Ban Wang cuando señala a un grupo de escritores que, debido al trauma, se debate en la brecha entre la historia y la memoria. Y aunque sin coincidir en los mismos recursos simbólicos para reconstruir la historia, esta urgencia también se pone de manifiesto en la plétora de escritos literarios históricos (sagas familiares, historias personales y regionales, memorias, etc.) que parecen buscar sentido a través de la reescritura de la historia más reciente (2004: 114). La variedad de los recursos narrativos para ello no sólo se aprecia entre diferentes escritores o corrientes, sino dentro de la misma obra de Yu Hua, quien evolucionará de un lenguaje más estético y experimental al más convencional empleado en una saga familiar como es *Vivir* 活着 *Huozhe*.

#### 2.2.4.1. *Los fantasmas de la memoria: Revolución Cultural y Tian'anmen*

La historia oficial ha reconocido la Revolución Cultural como catastrófica y ha permitido cierta revisión en la literatura, a pesar de que no existan estudios a día de hoy que nos ofrezcan datos definitivos<sup>66</sup>, ni daños cuantificados que no sean por provincias o aproximados. Sin embargo, de la masacre Tian'anmen ni siquiera se ha reconocido su estatus como “acontecimiento real”, convirtiéndose así en una herida abierta que nosotros identificamos con un trauma atrapado en el estado melancólico del que hablaba

---

<sup>66</sup> Recordamos aquí la reflexión que hace el disidente Fang Lizhi 方励之 en el prólogo de *Laogai: the chinese gulag*, en la que refiriéndose a los derechos humanos en China, apunta que la ausencia de registros es el peor dato del que se puede disponer: “Therefore, one of the task of protesting human rights in China is to unmask the real records in the past four decades, and un present days. The 1989 Beijing massacre is, in fact, only the tip of the iceberg” (Fang Lizhi, 1992, IX).

Freud, y sigue esperando ser elaborado como duelo a través de muchas formas, como arte, denuncia, reivindicación anónima.

Pérez-Sales señala como procesos comunitarios y formas sociales de mitigación del daño elementos como conmemoraciones, monumentos u otros espacios de reconocimiento simbólico, así como la lucha legal contra la impunidad de aquellos que participaron y tienen responsabilidades. También incluye procesos de recuperación de la memoria histórica, compensaciones o reparaciones de carácter económico, social con perspectivas individuales o colectivas, y espacios de reconocimiento social como pueden ser el arte, el cine, la literatura u otros, donde tenga cabida el sufrimiento individual así como el colectivo (2004: 35). Lo cierto es que aún teniendo la Revolución Cultural más terreno ganado en este sentido que la masacre de Tian'anmen, tampoco se han dado los pasos necesarios para que haya dejado de ser un fantasma del pasado más reciente.

Tras la Revolución Cultural se promovieron políticas para restaurar la dignidad de los que habían sido castigados y torturados durante el período y hubo una condena pública de la Banda de los Cuatro, pero aún no existe un espacio o museo que sirva para conmemorar a aquellas personas que murieron o sufrieron terriblemente durante aquellos años. Hemos encontrado, en cambio, una página con un proyecto virtual de dicho museo cuya iniciativa comenzó apoyada por el grupo editorial 华夏文摘 *Huaxia wenzhai* en 1996<sup>67</sup>. En el portal, inaccesible desde China continental a fecha de la redacción de esta investigación, se reúnen todo tipo de documentos entre los que encontramos un prefacio firmado por el famoso escritor Ba Jin 巴金 en junio de 1986, en el que opina sobre la importancia de recordar para no volver a cometer los mismos errores, lo que nos recuerda al concepto tantas veces discutido en nuestro país de la memoria histórica. Queremos ofrecer algunos fragmentos de dicho texto como reflexión que entronca con la del poeta Yang Lian comentada más arriba. Su extensión se justifica por el gran valor al reflejar cómo afloran los sentimientos traumáticos en la reivindicación de un pasado silenciado:

---

<sup>67</sup> [www.cnd.org/CR](http://www.cnd.org/CR)

I am by no means exaggerating these events, which unfolded twenty years ago and still clearly continue to pass before my eyes: those days without end, when cruelty left an indelible trace, when humiliation and inhuman tortures were inflicted on our compatriots, that great chaos in which truth and falsehood were reversed, white and black confounded, loyalty and treason mistaken for each other, when only with difficulty could one discern truth from lies, and when all those injustices occurred which will never be fully rectified, and all the accounts which will never be put in order! [...]

It is not that I refuse to forget, put shadows of blood-stained demons hold me helpless in their claws and won't let me forget. I am completely disarmed; how can the catastrophe come; how can the tragedy began; how can I play a role that fills me with horror, proceeding step by step toward the abyss? It all seems as if it were yesterday. They did not break me, but how many were torn apart and broken down? How many bright and gifted talents have been destroyed in front of me! How many dear lives have been lost at my side! "Such things will not be repeated; it would be better to dry your tears and think of the future". My friend say to reassure me. Cynically I say to myself, we will see. I thus waited until the moment when the campaign for the elimination of spiritual pollution began<sup>68</sup>. [...] [Ba Jin muestra su miedo a que el ambiente imperante lleve a una nueva Revolución Cultural].

To build a museum of the "Cultural Revolution" is not the business of any one person in particular: it is of the responsibility of all to build one so our descendants, generation after generation, will learn the painful lessons of these ten years. "Let history not be repeated" must not be an empty phrase. In order that everyone sees clearly and remembers clearly, it is necessary to build a museum of the "Cultural Revolution", exhibiting concrete and real objects, and reconstructing striking scenes which will testify to what took place on this Chinese soil twenty years ago! Everyone will recall the march of events there, and each will recall his or her behavior during that decade. Masks will fall, each will search his or her conscience, the true face of each one will be revealed, large and small debts from the past will be paid. If we free ourselves from our

---

<sup>68</sup> En 1983 se lanza una campaña por las facciones más conservadoras del partido llamada 清除精神污染 *qingzhu jingshen wuran* destinada a eliminar la contaminación espiritual asociada con la popularización de algunas ideas liberales que comenzaron a irrumpir en China tras la apertura del país.

selfishness we will no longer fear deception. Let us dare to proclaim the truth, and we will not so easily swallow such lies any longer. It is only by engraving in our memory the events of the “Cultural Revolution” that we will prevent history from repeating itself, that we will prevent another “Cultural Revolution” from recurring. The construction of this “Cultural Revolution” is absolutely necessary, because only those who do not forget the past will be masters of the future (Ba Jin, 1986: web).

Como se aprecia, el texto nos transmite la imposibilidad de olvidar la experiencia traumática, pues ésta acude constante al pensamiento, junto con el miedo persistente de que el horror se repita. Por ello, se desea que el sufrimiento de las víctimas no sea en vano, que sirva de enseñanza para las nuevas generaciones. Ba Jin aboga por la construcción de ese espacio que albergue una memoria reconciliada con la historia para facilitar la reflexión así como para saldar deudas. Aunque, como nos advierten Parr y Allan Young, estos lugares conmemorativos donde se deposita la memoria no son neutrales, sino que depende de quién y cómo se construyan, tienen ciertas implicaciones políticas o ideológicas, la negación del espacio es potencialmente más traumática. Young dice que estos lugares ofrecen un lugar donde llorar la tragedia y ritualizar el recuerdo público, advirtiendo que así, más que representar la memoria, lo que hacen es desplazarla, suplantándola por una forma impuesta (Parr, 2008: 16).

En este sentido deberíamos interrogarnos respecto a la literatura entendida como “espacio” donde se ha permitido cierta revisión histórica, preguntarnos sobre qué nos dice pero también qué calla el texto o por qué se ha desplazado la narración. En todo caso, la literatura (y más en el caso de la vanguardia cuya estética dificulta que llegue a una vasta cantidad de público) no deja de ser un elemento más de un proceso mucho mayor que no ha terminado de llevarse a cabo. Además, como decía LaCapra ni la memoria ni la historia están completas la una sin la otra. En nuestro caso, nos centramos en la memoria pues lo que nos interesa es cómo ha sido percibido y procesado un acontecimiento y de qué modo ha sido fijado en el arte como consecuencia de ello. Trataremos de este modo tanto la Revolución Cultural como Tian’anmen, no desde su objetividad, sino desde su recepción y cómo su recuerdo se ha visto obligado a mantenerse vivo de varias formas, tanto en la clandestinidad como de manera más abierta o incluso en el exilio. Si en los ejemplos anteriores nos hemos centrado en la

Revolución Cultural, veamos ahora algunos esfuerzos de los que se niegan a olvidar lo ocurrido en Tian'anmen.

Barmé y Jaivin recogen en su libro *New Ghosts, Old Dreams* varios textos que hacen mención al incidente, entre ellos, el poema "The Howl", que circuló de manera anónima hasta que se encontró a los escritores relacionados con el mismo y fueron arrestados en mayo y junio de 1990. Recogemos una parte bajo estas líneas:

The toothless old machinery of the state rolls on toward those with the courage to resist the sickness [...]

These heartless robots are incapable of trembling!

Their electronic brains possess only one program, an official document full of holes

In the name of motherland slaughter the Constitution! Replace The Constitution and slaughter righteousness! In the name of mothers throttle children! In the name of children sodomize fathers! In the name of wives murder husband! In the name of citizens blow up cities! OPEN FIRE! FIRE! FIRE! FIRE! Upon the elderly! Upon the children! OPEN FIRE on woman! On students! Workers! Teachers! OPEN FIRE! On peddlers! (Anónimo en Barmé y Jaivin, 1992: 100-101).

Otro ejemplo de cómo circularon de manera anónima escritos que dieron a conocer lo ocurrido lo encontramos en una entrevista de Liao Yiwu 廖亦武 a un preso en una cárcel de Sichuan en 1993. Wan Baocheng era el director de un banco en Sichuan que tuvo que ir por negocios a Pekín cuando estaban sucediendo las protestas estudiantiles. Se mantuvo alejado de los acontecimientos hasta el 4 de junio cuando fue testigo de lo ocurrido desde la ventana de su hotel perforada por un disparo perdido. Relata cómo vio a los soldados pasando con tanques y cómo mataron a una persona por la espalda que por miedo echó a correr cuando le ordenaron pararse. Esto le empujó a salir a la calle para hablar con la gente de lo ocurrido:

Me acerqué a dos hospitales y vi a estudiantes y ciudadanos a los que habían disparado. Sin embargo, cuando por la tarde encendí la televisión, ningún canal hablaba de la masacre que había tenido lugar. La versión oficial fue que los



soldados habían defendido la ciudad de unos “salvajes” y que no había habido muertos (Wan Baocheng en Liao Yiwu, 2012: 229).

Después Wan escribió todo lo que había visto y averiguado en un artículo, lo fotocopió en secreto y lo distribuyó en el tren de vuelta a casa. Un tiempo más tarde fue arrestado y condenado a cuatro años de cárcel por ese escrito. En su libro el poeta también recoge una entrevista relevante en este sentido con Wu Dingfu 吴定富 padre de Wu Guofeng 吴国锋, uno de los asesinados el 4 de junio. Sus padres han hablado abiertamente no sólo con el poeta chino sino que también han concedido entrevistas a medios como *The Telegraph*, preocupándose de que su historia sea lo más conocida posible. Y es que aún hoy la lucha por mantener viva la memoria sigue activa, como lo demuestra, entre otras iniciativas, el grupo de las “Madres de Tian’anmen”, en el que destaca la voz de la profesora Ding Zilin 丁子霖 que perdió a su hijo en la masacre y no ha cejado en su empeño de que se reconozca lo ocurrido. Gracias a su trabajo de investigación se conocen los nombres y las historias de algunos de los estudiantes asesinados aquel 4 de junio<sup>69</sup>. En una carta enviada al cuerpo de consejeros políticos del gobierno poco antes de la celebración de la decimo segunda Asamblea Popular Nacional de China anual de cara al 25 aniversario del incidente, se reflejaban sus esfuerzos por no dejar que este incidente cayera en el olvido, reclamando que se admita la verdad de algo de lo que miles de personas fueron testigo. Después se reclama al gobierno:

You say our economy has grown to become the second largest in the world, and in a few more years, the largest, but you are still left with only cowardice and foolishness. [...] And we? Even though we have lost a lot, a lot in this quarter century—we have lost loved ones, freedom, happiness, and the life and rights of normal people—we have preserved our morality, our conscience, the things that are most precious in life. [...] Truth, compensation, accountability—these three things are our consistent appeal. They, together with our morality and conscience, will be maintained until the day they are realized (Tiananmen Mothers, 2014 web).

---

<sup>69</sup> En esta página se muestran brevemente algunos de los testimonios de los familiares de las víctimas de la masacre de Tian’anmen recogidos por Ding Zilin, así como sus fotografías: <http://www.hkhkhk.com/64name/64.html>

En la carta se capta el sufrimiento por la pérdida de los seres queridos, que se vuelve aún más traumático por el hecho de no ser reconocido. Y se especifican tres demandas básicas que permitirían procesar el trauma: verdad, compensación y responsabilidad. Otro ejemplo destacable y especialmente interesante para nosotros, pues nace de la lucha por la libertad de expresión, lo encontramos en un artículo publicado por Ma Jian 马建, nacido en 1953 y autor de *Pekín en coma* 北京植物人 *Beijing zhiwuren*<sup>70</sup>, aparecido en el mismo año que la carta anterior. El autor recalca un aspecto importante cuando hablamos de traumas colectivos, y es la idea de su significación, pues el número de muertos no es comparable con los del Gran Salto Adelante o la Revolución Cultural, pero: “Its significance, however, lies not in the number of casualties but in the nobility of its aspirations and the power of its legacy” (2014: web). Ma Jian relaciona la represión psicótica de cualquier mención sobre Tian’anmen con la culpabilidad por un pasado manchado de sangre y un terror a la verdad, añadiendo después que la lista de víctimas seguía aumentando en el momento de su publicación pues fueron varios los casos de detenciones alrededor del 25 aniversario relacionadas con conmemoraciones del movimiento democrático y su desgraciado desenlace. Concluye con la siguiente reflexión:

Tiananmen was a defining moment for my generation. [...] Then I will hope that before another 25 years pass, the mausoleum and portrait of the mass murderer Mao will have been removed for ever from Tiananmen Square and replaced by a Monument to the Heroes of 1989, and that the Chinese people will be free to assemble there, punch themselves in the nose if they wish, mourn all the victims of past tragedies, discuss liberty and democracy, and sing their odes to joy (Ma Jian, 2014: web).

Con el conjunto de estos testimonios y reflexiones vemos cómo la lucha por el reconocimiento a través de diferentes géneros y canales se esfuerza por mantener viva la memoria que contradice la versión oficial. La superación de un trauma a nivel colectivo ha de elaborarse en conjunto con el apoyo institucional, siendo el primer paso el reconocimiento que permita elaborar el duelo. Consideramos aquí importante la idea de LaCapra de establecer un diálogo entre la historia y la memoria, entendiendo la historia

---

<sup>70</sup> Libro censurado en China.

no sólo como una narración objetiva y crítica sino también como el lugar donde se elabora el reconocimiento oficial. Mientras que esto no suceda, el pasado queda condenado a sobrevivir como un fantasma en el que sus protagonistas quedan atrapados en una repetición que no permite el avance, de ahí que lo encontremos tanto velada como abiertamente en un gran corpus de trabajos literarios. Si bien, apunta finalmente LaCapra, es sospechosamente utópico creer que nos podemos librar por completo de los residuos del pasado (2009: 214).

### 2.3. Trauma y literatura

Después de exponer la teoría del trauma que aplicaremos en nuestro análisis queremos añadir una reflexión que atañe directamente a su relación con la literatura acudiendo para ello a los estudios más relevantes al respecto. La literatura es un terreno ideal para la exploración del trauma, no sólo desde el punto de vista del investigador sino del propio escritor, por diversas razones, entre las que destaca el valor terapéutico que se le ha otorgado al testimonio<sup>71</sup> y a su reelaboración, para preservar la memoria histórica o como una manera de repensar el pasado y conectarlo con el presente<sup>72</sup>. La literatura se ha mostrado a lo largo de los años como un terreno inmensamente prolífico para la representación de la violencia y el trauma por la multiplicidad de formas discursivas capaz de adoptar, como demuestra el trabajo de artistas, intelectuales o escritores coetáneos a Yu Hua, que han vertido en diferentes géneros aquello que ha quedado como una marca en su memoria individual y colectiva. El crítico Ban Wang resaltaba la efectividad de las sagas familiares de autores como Mo Yan 莫言 o Su Tong 苏童, mientras que Yang Shaobin se centraba en el lenguaje de la vanguardia de Yu Hua y Can Xue, considerando esta forma narrativa la ideal para transmitir un trauma generacional, que esta y aquella corriente se ve motivada por la misma obsesión por retratar el pasado reciente directa o indirectamente.

---

<sup>71</sup> Felman nos dice que nadie encuentra paz en el silencio, aunque éste sea voluntario: “Moreover, survivors who do not tell their history become victims of a distorted memory, that is, a forcibly imposed external evil which causes and endless struggle with and over a delusion” (79).

<sup>72</sup> Felman señala cómo en Camus encontramos una nueva forma de testimonio pues no se hace una referencia directa al Holocausto sin embargo nos invita a repensarlo de una nueva manera (95). Esta idea aparece en más autores, como LaCapra o Ban Wang cuando reflexionan sobre la relación entre historia, memoria y narratividad.

En este sentido nos gustaría utilizar el término tomado de la sociología de la religión de Max Weber por el sociólogo Jeffrey Alexander “carrier groups” para referirnos a este grupo de escritores que han sido la voz de una generación. Con el concepto de grupo portador Alexander se refiere a los agentes colectivos del proceso del trauma encargados de proyectarlo en su público o su sociedad, a los que también identifica con los “hacedores de significado” por tener un talento discursivo especial para articular aquello que demandan (2004: 11), en un sentido muy similar al que se refería Ban Wang a la revisión histórica realizada por los escritores de los ochenta en adelante. Estos grupos portadores del trauma pueden pertenecer a una élite, pero también a una clase marginada, representar los intereses de un grupo en una sociedad supuestamente homogénea pero realmente fragmentada o los de una nación frente a un enemigo real o imaginado (11). Por todo ello, la idea de “carrier groups” nos parece sumamente interesante, pues es en la literatura donde encontraremos no sólo una exploración personal, histórica o estética, sino el reflejo de un mal común que ha encontrado la fuerza en la homogeneidad de un mensaje dentro de la heterogeneidad de sus estilos.

Este concepto, que puede encontrarse o desarrollarse en varias esferas (legal, religiosa, medios de comunicación, y demás), será tenido muy en cuenta en esta investigación por su importancia en el terreno literario, donde se hace uso de los recursos simbólicos para propagar un mensaje en la población, dentro de las limitaciones y oportunidades que se les ha brindado dentro de la estructura social. Según Alexander, ciertos géneros o narrativas, a través de la experimentación estética del trauma, consiguen producir una identificación social, lo cual supondría el éxito de la función de este grupo, así como una especie de catarsis emocional (15). Sobre cómo construir este discurso, cuáles son las posibilidades de transmitir lo inefable, característica inherente al trauma según diversos estudios, y cuáles son las limitaciones éticas impuestas por la sociedad, es algo sobre lo que se ha discutido ampliamente en el terreno artístico y literario.

### 2.3.1. Investigación literaria del trauma

En realidad, nuestro enfoque no está exento de obstáculos, tanto Kaplan como Visser nos advierten en sus respectivos estudios de la parcialidad o incluso la incompatibilidad de la teoría del trauma aplicada a la literatura en los últimos años, como muestra la oposición de la concepción de trauma en Caruth como algo inaccesible e inefable, y la concepción de Herman sobre el uso de la narración como herramienta terapéutica (Visser, 2011: 274). En este estudio dejaremos de lado estas polémicas, pues no es nuestro objetivo poner de manifiesto las contradicciones o carencias a las que se tiene que enfrentar la teoría, sino más bien nos centraremos en aquellas herramientas originales que ha aportado la teoría literaria sobre el trauma. Concordando con Kaplan, advertimos de que mejor que hablar de teorías erróneas, deberíamos llamarlas teorías parciales, debido a que no existe una sólo respuesta al trauma, ni siquiera físicamente, como lo demuestran estudios como los de Yesuda y LeDoux en los que exploran los diferentes mecanismos implicados en el desarrollo de síntomas de estrés postraumático. Si bien está claro que se producen alteraciones en regiones del cerebro determinadas, éstas no son unitarias (2007: 23).

Por todo ello no es erróneo defender que el trauma no es accesible a la memoria o al conocimiento como hace Caruth, ni todo lo contrario; de hecho, las dos opciones son posibles incluso pueden llegar a ser simultáneas (Kaplan, 2005: 38). En el caso particular que nosotros investigamos, la afirmación de Kaplan nos ayudaría a explicar el cambio estilístico que se produce a partir de los años noventa en la obra de Yu Hua, cuando abandona una narración disociada y comienza a explorar la memoria y la historia desde un ángulo contextualizado.

Caruth, siempre enfocada a los estudios literarios o cinematográficos, nos propone a través de la noción de trauma la posibilidad de reconstruir una historia que nuestro entendimiento no pudo procesar en el pasado. De ahí que tome como una de sus principales referencias el trabajo de Freud sobre Moisés y la religión monoteísta, en la que se reconstruye la historia del pueblo judío y encuentre en la ficción un campo ideal en el que rehacer la historia traumática. Y nos indica que el trauma es mucho más que una patología o una simple “herida” en la mente: “it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” (9). Es decir, en la mente se entremezcla no sólo lo que conocemos,

sino también aquello que sigue desconociéndose y que no fuimos capaces de comprender, porque va más allá de nuestro entendimiento.

Otra visión interesante para abordar el relato del trauma en la literatura es la que Caruth resalta cuando nos dice que la historia de un trauma también es la historia de la supervivencia al mismo<sup>73</sup>. Es más, el hecho de seguir viviendo después de una experiencia que nos ha superado puede ser traumático en sí mismo, ya que se dan abundantes casos de gran culpabilidad por haber sobrevivido cuando otros no lo hicieron. Shoshana Felman considera que la importancia de la supervivencia es precisamente poder legar el testimonio: “The story of survival is, in fact, the incredible narration of the survival of the story, at the crossroads between life and death” (1992: 44). Por todo ello es por lo que la recreación literaria podría llegar a leerse en clave conmemorativa, que en el caso que nosotros tratamos vendría a ocupar el vacío en otras arenas institucionales al respecto, como comentamos en el epígrafe de la memoria histórica.

### 2.3.2. Inefabilidad: un problema entre la ética y la estética

Una de las características que señalan muchos autores del trauma, tanto en los estudios literarios como en el ámbito terapéutico, es su inefabilidad y por tanto el problema de su representación y su posible narración. Encontramos a la crítica dividida en este sentido, entre los que creen en la posibilidad de articular lingüísticamente el trauma y aquellos que lo consideran imposible. Felman al hablarnos de la inefabilidad del trauma se basa en su experiencia recopilando testimonios sobre el Holocausto para el archivo de la Universidad de Yale, mientras que algunos de los supervivientes prácticamente no podían hablar, otros, a pesar de haberlo hecho incesantemente, tenían la sensación de no haber podido transmitir lo que realmente querían (1992: 79). Sin embargo, estas opiniones están tan apegadas a una situación tan concreta que resulta difícil tomar su experiencia como universal.

---

<sup>73</sup> De hecho, el psicoanálisis en una de sus vertientes se centra precisamente en esa parte, mientras que otros prefieren centrarse en la recuperación del Yo anterior a la aparición del trauma.

Con todo, el lenguaje literario o artístico en general puede convertirse en un terreno ideal para su representación, pues permite jugar con imágenes, metáforas o alteraciones temporales, todas ellas características que se suelen considerar intrínsecas a la literatura del trauma. Gampel recoge las palabras esclarecedoras de un escritor israelí, Aharon Appelfeld, al responder a una pregunta sobre la oblicuidad de sus representaciones narrativas de los horrores de la Shoah. Ante semejante cuestión respondió: “No es posible mirar de frente al sol” (en Gampel, 2002: 24), dando a entender la gran dificultad de narrar, representar y entender un suceso cuando la mente no ha podido mediatizarlo. Y Yang Xiaobin, compartirá esta idea cuando analiza a los escritores de vanguardia chinos, a los que adjudica un lenguaje especial por similares motivos. Whitehead por su parte, también nos indica, siguiendo a Caruth, que si el trauma puede ser representable, entonces requiere una forma narrativa que se aleje de la forma convencional de secuencia lineal (2004: 6). En algunos casos además, se puede observar en la narración literaria el olvido selectivo de algunos hechos que hagan sentir a la persona culpable, o que suponga un menosprecio de sí mismo o incluso a que la historia misma se mezcla con las vivencias de otros, siendo cada vez más difícil diferenciar lo que realmente se vivió, pero en todo caso esto sólo sería determinante si estuviéramos buscando un testimonio de valor histórico en el texto, lo cual no es nuestro caso.

Volviendo a Kaplan, ésta señala como síntomas de la representación en la literatura, basándose en textos de Duras y de Freud, momentos de parálisis, repeticiones constantes y circularidad, así como pensamientos que irrumpen en la narración, lo cual estaría en sintonía con lo que proponía Caruth, esto es, es una estética que nos muestra una narración con alteraciones en la secuencia lineal que asociamos con formas más clásicas: “Fragments, hallucinations, and flashbacks are modes trauma often adopts” (2005: 65). Analizando otras formas narrativas, Kaplan vuelve a poner de manifiesto que se aprecia el trauma que está bajo una prosa más realista y tranquila, porque los recuerdos no están siempre en orden cronológico y aparecen como fragmentos, lo que muestra una falta de linealidad, y mientras que unos recuerdos no tienen referencia a emociones, otros más traumáticos están acompañados de gran carga emocional. Nos decía la filósofa Parr que la memoria es dinámica y difícil de aprehender en su constante movimiento, por lo que no puede ser claramente situada en el tiempo y en el espacio: “Memory, unlike remembrance itself, is not in space and time, although it can be said to

produce space-times. Memory does not happen to a body, it subsists throughout it” (Parr, 2008: 1).

Así podemos pensar que el lenguaje vanguardista de la primera etapa de Yu Hua puede significarse por ser el mejor formato para reflejar la fragmentación traumática del recuerdo; aunque narraciones más apegadas al estilo íntimo y realista como la de Gao Xingjian en *El libro de un hombre solo* o las novelas largas del mismo Yu Hua publicadas después de los años noventa, también pueden interpretarse como literatura del trauma a pesar de tener un estilo muy dispar. En este punto cabe la pena reflexionar y plantearse varias preguntas para nuestra investigación: ¿estas dos literaturas responden al mismo impulso? ¿Qué recursos simbólicos y discursivos se prestan mejor para la representación del trauma? Mucha teoría crítica sobre el trauma se basa en la idea de dar testimonio, pero en nuestro escritor encontramos enfoques y estilos muy diferentes en los que no siempre apreciamos una clara voluntad de verdad o de mimesis de la realidad. Hay una evolución que va desde un ejercicio estético tras el cual se adivina un remanente traumático interpretado por su simbolización, a un estilo más realista como el de *Vivir*. En esta novela hará un repaso del siglo XX a través de las calamidades de una familia al estilo de las sagas familiares de la época, mientras que en la última publicada alcanzará un tono más crítico y cínico, y refleja lo que podrían ser varios de los problemas sociales más relevantes en China de los últimos años. En conclusión; si en su primera etapa podríamos destacar las emociones traumáticas sobre un trasfondo de realidad, en un segundo momento será la realidad traumática la que se imponga sobre el juego simbólico.

Y es que si se asume como característica del trauma la infabilidad, la imposibilidad de transmitir una historia, ¿cómo es posible entonces que no se dejen de editar testimonios y ficciones, producir películas que además son fácilmente identificados como tal? La cantidad de productos culturales del Holocausto y la Guerra Civil española, así como de la Revolución Cultural en la literatura china, muestran cómo esta presunción puede resultar errónea si se toma al pie de la letra ya que hay narrativas que casi responden a una fórmula<sup>74</sup>, como las sagas familiares tan frecuentes

---

<sup>74</sup> La investigadora Anna Richardson dice en un artículo al respecto de cómo la literatura del Holocausto se ha convertido casi en un género: “I myself have become acutely conscious of this, given that my own



a las que se refiere Ban Wang. Habría que matizar la afirmación tan radical de que el trauma es inefable, señalando más bien la dificultad de transmisión o de representación de un evento que puede no haber sido comprendido totalmente por el sujeto si hablamos de trauma individual, no sería el caso de un trauma a nivel colectivo, cuyas características serían otras.

Además hay que tener en cuenta que estas teorías giran en torno a la experiencia del Holocausto y no siempre son extrapolables a otros contextos. Un hecho muy simple pero determinante que lo demuestra es que mientras el genocidio judío podía antojarse en la mente de los que no lo vivieron como “imposible”, esto no puede entenderse así en casos como la Revolución Cultural, porque no fue un movimiento “secreto”, sino un evento en el que toda la población participó en mayor o menor medida sin poder escapar o mantenerse al margen. En este sentido, coincidimos con Visser cuando cuestiona la operatividad de las teorías que se recogen en las bibliografías literarias sobre el trauma, pues muchas se reducen a la experiencia de la Shoah y no son realmente aplicables a otros contextos.

### *2.3.2.1. El debate ético de la representación*

Nos dice Ortega que gran parte de la filosofía del siglo XX se puede interpretar como un intento “por encontrar criterios éticos y epistemológicos que permitan responder a la inquietante presencia de la violencia genocida en el presente”, añadiendo que cualquier comprensión crítica del presente ha de partir de la teoría del trauma (2011: 58). Esta reflexión no sólo se ha centrado en comprender la violencia sino en cómo representarla en arte y literatura. De hecho, cuando se habla de inefabilidad del trauma no sólo debemos pensar en la imposibilidad de contar una historia sino en la especulación ética que lo ha acompañado. Nos recuerda Berel Lang, profesor de filosofía, que desde la famosa frase de Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz la polémica no ha cesado, a pesar de que él mismo modificara la afirmación muchos críticos se lo tomaron al pie de la letra (2000: 5).

---

research heavily relies upon the fact that Holocaust survivor testimonies follow similar narrative patterns, almost to the point of become formulaic” (2005: 6).

En realidad, Adorno no pretendía imponer una prohibición sino más bien plantear la dificultad de la representación, algo que LaCapra interpreta como la problemática de una situación postraumática en la que interactúan memoria e imaginación, indicando que los eventos traumáticos tocan a la imaginación y habitualmente las metáforas se asumen de modo literal, mientras que nuestras peores pesadillas pueden verse superadas por la realidad de los hechos que transgreden el poder de la representación de la imaginación (2009: 208). Este debate se pretende plantear la relación entre la estética y la ética. ¿Cuáles son las formas adecuadas o aceptadas por la crítica para tratar literariamente un tema de profunda gravedad como un genocidio o situaciones de violencia extrema, como las que nos venimos refiriendo hasta ahora?

También Francisco Ortega recoge la opinión de otros teóricos como Hayden White o Andreas Hyussen, que proponen el uso de estrategias vanguardistas como una “escritura intransitiva, la voz intermedia, incorporación de fragmentos y una autorreflexibilidad constante para acercarse respetuosamente al sufrimiento, dar cuenta de las autoimplicaciones y atestiguar reflexivamente el desconcierto al recibir el concierto herido” (2011: 54). El autor sostiene que el arte y la literatura tienen un papel muy importante a la hora de reconstruir la memoria, o reflexionar sobre la identidad, pues permiten en su producción recoger y elaborar los síntomas de una sociedad traumatizada (56). Cómo se debe hacer es otra cuestión.

Encontramos muchas opiniones vertidas sobre la representación del Holocausto, como por ejemplo la defensa de la crudeza de las imágenes, en el interesante ensayo del historiador de arte Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, escrito en torno a la polémica surgida por la publicación de unas imágenes retocadas con Photoshop, en las que se veía a un grupo de mujeres dirigiéndose a la cámara de gas. El pensador francés se plantea el concepto de lo inimaginable tantas veces repetido en este contexto, abogando que precisamente por no creerlo posible son aún más necesarias esas imágenes que incomodan, que obligan a enfrentarse a la realidad:

Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles. [...] *Pese a todo*, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecían, pese a nuestro propio

mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria (Didi-Huberman, 2004: 17).

Didi-Huberman distingue así dos regímenes opuestos en cuanto a la representación de lo inimaginable, uno que tiende al esteticismo y a ignorar las singularidades concretas de la historia, y otro al historicismo, negando el anterior (2004: 49). Este debate nos resulta muy interesante pues en Yu Hua distinguimos una etapa que tiende al esteticismo y otra al historicismo, aunque sin renunciar a la elaboración del discurso literario en ningún momento. Se ha discutido también sobre cómo y con qué gravedad es lícito representarlo, exigiendo una gravedad y apego a la realidad cuando se abordaba el tema, siendo más criticada su formulación en géneros como el cómic.<sup>75</sup> Pero volvemos a encontrarnos con el mismo problema que antes, y es que la literatura no tiene por qué estar apegada a la realidad o hacerle justicia. Incluso el humor puede ser objeto de discusión. LaCapra nos indica analizando el cómic *Maus* de Art Spiegelman que el “humor patibulario debe combinarse con el trabajo serio de la memoria en un contexto de pesar y tristeza que resulta tan aliviado como intensificado por la ironía, las incoherencias y las bromas” (2009: 200), concluyendo que éste es un magnífico trabajo pues sus dimensiones carnavalescas aparecen siempre atrapadas e incluso superadas por el pasado espantoso que representan. Yu Hua hace gala precisamente de una ironía que podría tildarse de irreverente, sin embargo, es esto lo que nos hace llegar la violencia y el trauma de la situación que recrea.

LaCapra hará mención al concepto de kitsch, como término para referirse a las obras que brindan un placer fácil y prematuro, y al que a veces se ha recurrido para retratar armónica y sentimentalmente temas desagradables y traumáticos (2009: 126). Él se refiere a representaciones del Holocausto, pero también podemos encontrar retratos de la Revolución Cultural en esta línea, que resultan soportables e incluso agradables a quien los contempla. Esto sucede si comparamos las fotos propagandísticas que muestran a un país unido y exultante en la revolución y las fotos de Li Zhensheng 李振盛 que mostramos en el anterior capítulo, o en el caso de la literatura novelas como *Balzac y la joven costurera china*, de Dai Sijie 戴思杰 comparada con un relato de Yu

---

<sup>75</sup> Encontramos en LaCapra una reflexión sobre la representación del Holocausto en cómic y su pertinencia (2009: 163 y ss).

Hua. De este modo encontramos obras con “imágenes ideales que permiten todo tipo de identificación consoladora” (LaCapra, 2009: 127); sin embargo, estos esfuerzos armonizantes fallan en aceptar que hay una parte no transmisible del trauma. Pese a todo ello, nuestra posición en este debate ético será mantenernos al margen de la polémica, defendiendo siempre la libertad en la creación.

Con este capítulo terminamos la exposición teórica de los conceptos que manejaremos en el análisis de los textos, y con ello, el aparato metodológico. En el siguiente capítulo ubicaremos la obra de Yu Hua en su contexto histórico, social, político y literario, pues como ya hemos expuesto, las circunstancias en las que se crean estos textos de ficción son las que los condicionan.

### CAPÍTULO 3

## YU HUA Y EL MARCO GENERAL DE LA LITERATURA CHINA CONTEMPORÁNEA

*Es verdaderamente fácil, e ineficaz,  
condenar la violencia como un fenómeno exterior al hombre,  
cuando en realidad le acompaña sin cesar*  
Jean-Marie Domenach.

La literatura china desde principios del siglo XX ha estado en constante búsqueda de su camino, muchas veces condicionada abruptamente por aspectos, en principio, ajenos a lo literario; por ello, hablar de política y cuestiones relacionadas con ella resulta de igual importancia que hablar de la literatura misma. El fin de la Revolución Cultural, a pesar de marcar un punto de inflexión en la literatura, también trajo una época de confusión para los escritores por las cambiantes políticas del Partido respecto a la libertad creativa<sup>76</sup>. Y por mucho que éste fuera cambiando posteriormente sus políticas desde 1976, también mantuvo en gran medida una postura autoritaria ante la literatura por considerarla de gran influencia social. Liu Kang, en sus investigaciones sobre la imagen global de China, llama la atención sobre el modo en que los académicos en Occidente normalmente ignoran los discursos oficiales desechándolos como “mera propaganda comunista”, y sin embargo, éstos son de vital importancia para intentar comprender la sociedad a la que se dirigen (Liu Kang, 2003: 49). Y es que, como ya dijimos al principio de esta investigación, nadie puede escapar totalmente de su *episteme* y, tomando en consideración que este discurso era omnipresente para la sociedad a la que nos enfrentamos, debemos situarnos en la línea de Liu Kang al abordar la creación literaria.

---

<sup>76</sup> Hay seis principales purgas político-culturales después de que Deng Xiaoping iniciara la reforma del régimen: 1979 campaña antiliberalización en la que se detuvo al famoso disidente Wei Jingsheng y a otros activistas, también se prohibieron las publicaciones no oficiales; 1980 Hu Yaobang llamó a los artistas a ser más socialmente responsables por los efectos negativos que podían tener sus obras en la sociedad; 1981 contra la liberación burguesa; 1983 contra la polución intelectual que prevenía sobre las influencias corruptas de Occidente que minaban el liderazgo del partido y la cohesión social; 1987 otra campaña contra la liberación burguesa lanzada después de las manifestaciones de estudiantes de 1986; 1989 purga cultural que siguió a la masacre de Tiananmen (Barmé: 1999: 11).

Wang Meng define esos años como un camino condicionado por un semáforo: “Now a green light, now a red light, as if one were navigating through hazardous traffic” (en Mu Ling, 1996: 424). A este respecto, Perry Link nos señala la importancia que tenían términos como “pequeño burgués”, tan recurrentes desde la fundación de la República Popular, a la hora de controlar a los escritores, ya que su flexibilidad semántica suponía una gran ventaja para acusar y advertir a los escritores de que mantuvieran distancia con ciertos temas candentes y se movieran en límites más seguros (Link, 1984: 5). Por todo ello, no podemos hablar de la evolución de la literatura en general, ni de la de Yu Hua en particular, sin atender a razones externas tan determinantes en las décadas a las que nos enfrentamos, de grandes transformaciones económicas y sociales, y con una política que no ha dejado de intervenir contundentemente en la sociedad.

Por tanto en este capítulo ubicaremos la figura de Yu Hua dentro de su contexto literario, haciendo un recorrido por su biografía y a la vez relacionándola con los diferentes movimientos literarios, políticos, sociales y económicos que sucedían a su alrededor. Tendremos también en cuenta una amplia colección de ensayos en los que el escritor recuerda momentos clave en su vida que afectarán a su obra. Aún así, siempre contrastaremos con el contexto histórico y cultural, porque en ocasiones la figura del artista devora a la persona real y es necesario ir más allá del personaje que él mismo ha podido crear para realizar una investigación veraz. A través de la revisión de la vida y el contexto de la obra de Yu Hua, daremos claves de cómo su estilo, y sobre todo la presencia de la violencia y el trauma, se han formado y evolucionado en sus escritos, destacando los elementos más originales dentro de su contexto. Abarcaremos desde su nacimiento hasta la publicación de su última novela en 2013, e iremos viendo cómo su evolución no siempre guarda correspondencia con la cronología de la historia literaria china, pues Yu Hua se vio antes influido por escritores más modernos que por Lu Xun, a quien prestó atención más tarde, por la discontinuidad a la que fue accediendo a determinadas lecturas.

En este sentido, merece la pena detenerse brevemente en el debate sobre la continuidad que hay entre estas dos generaciones de escritores separadas por más de tres décadas. Algunos críticos e historiadores han querido ver en la literatura posterior a la muerte de Mao en 1976 una continuidad literaria con la previa a la instauración de la

República Popular China en 1949, principalmente relacionándola con los escritores del Cuatro de Mayo. No sólo en la literatura en general, sino también en corrientes más específicas como la tradición de la literatura femenina, se han realizado investigaciones para demostrar cómo las escritoras del Cuatro de Mayo fueron las precursoras de la literatura posterior escrita por mujeres. Así lo intentó demostrar un grupo de críticas liderado por Li Xiaojing, que estableció en 1985 el Centro de Investigación de Mujeres (Liu, 1993: 194-195)<sup>77</sup>.

Parte de la literatura previa a 1949 se dirigía en una dirección cada vez más militante al servicio de los intereses del Partido Comunista, que vio en ella otra poderosa arma con la que combatir en su lucha de clases, hasta culminar en la formulación de las directrices que marcarían no sólo la literatura sino la vida personal de los escritores en las próximas décadas, esto es, en las *Charlas en el Foro de Yan'an sobre Literatura y Arte* 在延安文艺座谈会上的讲话 *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* en 1942. Ya mencionamos en el primer capítulo que en ellas se estipulaba que la literatura debía de estar al servicio de obreros, campesinos y soldados. En principio, sus directrices sólo afectaron a la parte de China que estaba bajo el dominio comunista, pero con su victoria se aplicaron a todo el país. En el periodo entre 1949 y 1976 la “cultura como maza”, como la denomina Barmé (1999: 1), alcanzó su apogeo.

Tras la muerte de Mao y la posterior laxitud ideológica, el arte y la literatura entraron en una nueva fase denominada Nueva Era 新时期 *Xin shiqi*, que muchos quisieron identificar con la segunda fase o el renacer del Movimiento por la Nueva Cultura que había ocupado la escena intelectual de la década de los años veinte. Sin embargo, otros autores como Ellen Widmer, especialista en literatura china, llega a la conclusión expresada en el prefacio de *From May Forth to June Forth*<sup>78</sup>, de que hay más discontinuidad que lo contrario, no sólo por los años que los separan sino por otras tres razones a tener muy en cuenta. En primer lugar, muchos escritores que comienzan a

---

<sup>77</sup> La profesora Lydia H. Liu se pregunta cuáles son las circunstancias que han llevado a la crítica a identificar, legitimar o inventar dicha tradición más que a desmentir o legitimar su existencia.

<sup>78</sup> En este libro se recogen los artículos presentados en una serie de conferencias en torno a este tema en las que se intentaba mostrar la continuidad del movimiento en los escritores activos después de la muerte de Mao. Referencia completa: Widmer y Wang (ed.) (1993) *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-century China*, Cambridge: Harvard University Press.

publicar tras la Revolución Cultural no tuvieron acceso a Lu Xun 鲁迅 (o más bien, a un Lu Xun despolitizado) o Mao Dun 茅盾 hasta que volvieron a entrar en China desde el extranjero o en un momento tardío<sup>79</sup>. En segundo lugar, si bien es cierto que en las dos generaciones de escritores la literatura extranjera ejerció una gran influencia, también lo es que cada una tuvo un modelo diferente. Mientras que los del Cuatro de Mayo se fijaron mucho en la literatura rusa, como vemos en la influencia de Nikolái Gógol (1809-1852) en el “Diario de un loco” de Lu Xun, en los escritores de los ochenta es mucho más destacable la gran influencia del realismo mágico y otras evoluciones muy dispares de la literatura (Widmer, 1993: Prefacio). Yu Hua y otros de su generación quedaron más impactados por Kafka o García Márquez que por los rusos, como lo corrobora el propio escritor en su artículo “Viaje cálido y rico en experiencias” 温暖和百感交集的旅程 *Wennuan he baiganjiaoji de lüchheng* de 1999, en el que habla de las diez obras de ficción que más le han influido y donde solo encontramos una escrita por un autor chino, Lu Xun<sup>80</sup>.

Por último, observamos una gran diferencia en sus motivaciones políticas. Mientras que la corriente principal del Cuatro de Mayo nace de la frustración de la debilidad política de la nación China, la literatura de finales de los años setenta y los ochenta se crea a la sombra de la Revolución Cultural, donde la autoridad central era casi todopoderosa. No podemos negar, como tampoco lo hace Widmer, que en los dos períodos tanto la nación, la sociedad china, como la crítica al gobierno, son temas centrales, pero aún así son de naturaleza muy dispar (Widmer, 1993: XI). Por estas razones, tomaremos en cuenta la literatura de principios de siglo cuando sea oportuno, pero no como la influencia más directa para muchos escritores de la Nueva Era. En el caso de Yu Hua en concreto, desarrollará su gusto por Lu Xun en 1996 cuando lo volvió a releer con motivo de un encargo, libre ya del filtro ideológico con el que lo había conocido durante su infancia. Hasta ese momento el conocido como padre de la literatura moderna china suponía para él poco más que un lema político omnipresente durante la Revolución Cultural (Yu Hua, 2011: 107). Paradójicamente, a menudo los críticos han encontrado semejanzas entre ellos.

---

<sup>79</sup> En el capítulo de *China en diez palabras* que Yu Hua dedica un capítulo a Lu Xun, el mismo escritor confirma la idea sostenida por Widmer. Véase: Yu Hua, 2011: 95-112.

<sup>80</sup> El resto de escritores son: Kafka, Yasunari Kawabata, García Márquez, Bruno Schulz, Joao Guimaraes Rosa, Halldór Laxness, Stephen Crane, Jorge Luis Borges, Isaac Bashevis Singer (Yu Hua, 2008 b: 8-17).



### 3.1. PRIMEROS AÑOS HASTA LA REVOLUCIÓN CULTURAL

Yu Hua nace el 3 de abril de 1960 en el Hospital de Hangzhou, en la provincia de Zhejiang, en medio de una gran hambruna que el gobierno posteriormente calificó como los Tres años de desastres naturales 三年自然灾害 *Sannian ziran zaihai*, en los que en realidad no sólo la naturaleza jugó su papel sino una serie de políticas erróneas adoptadas durante el Gran Salto Adelante 大跃进 *Dayuejin* (1958-1961)<sup>81</sup>. Este hito histórico aparecerá frecuentemente reflejado en la literatura y el mismo Yu Hua lo recogerá en sus novelas, que muestran una tendencia más realista, como *Vivir* 活着 *Huozhe* y *Crónica de un vendedor de sangre* 许三观卖血记 *Xu Sanguan mai xue ji*. Con todo, gracias a la posición de sus padres, su familia pasó estos años mejor que la mayoría (Hong, 2004: 3). Sus progenitores Hua Ziqia 华自洽 y Yu Peiwen 余佩文 practicaban la medicina, y tras varios traslados se instalaron finalmente en Haiyan 海盐 (provincia de Zhejiang, prefectura de Jiaying) en 1963, donde el escritor pasaría su infancia y parte de su juventud. Este paisaje, según el autor ha confesado, ha quedado reflejado en sus escritos:

Aunque ya me haya ido de Haiyan, lo que escribo no ha podido alejarse de allí. Viví en Haiyan unos treinta años, lo conozco todo a la perfección. Mientras crecía, también vi crecer las calles y el río. En mi cabeza puedo recrear cada rincón de ese lugar. Incluso cuando hablo conmigo mismo, me sale su dialecto. Mi inspiración pasada proviene de allí, y desde entonces puedo encontrarla en ese lugar (Yu Hua, 2008a: 62)<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> El número de muertes provocadas por la hambruna oscilan drásticamente dependiendo de la fuente. No existen cifras oficiales. El historiador John K. Fairbank estima que se produjeron entre 20 y 30 millones de muertes entre 1959 y 1960 por malnutrición y hambre (Fairbank, 2006: 368). Sin embargo, estudios más recientes apuntan a que al menos fueron 45 millones de personas las que murieron entre 1948 y 1962 (Dikötter, 2011: xii).

<sup>82</sup> En lo sucesivo, las citas al castellano de Yu Hua, excepto que se indique lo contrario, serán traducción propia. Cita original: 如今虽然我已离开了海盐，但我的写作不会离开那里。我在海盐生活了差不多三十年，我熟悉那里的一切，在我成长了的时候，我也看到了街道的成长了，河流的成长了。那里的每个角落都能在脑子里找到，哪里的方言在我自言自语时会脱口而出。我过去的灵感都来自于那里，今后的灵感也会从那里产生。(Yu Hua, 2008 a: 62).

Ya comentamos en el capítulo anterior que las intensas experiencias vividas durante la infancia dejarán una especial marca en esta generación de escritores, y así lo ha repetido Yu Hua en varias ocasiones a lo largo de su carrera. Recordemos también que al reflexionar sobre el trauma, apuntamos que no todas las personas reaccionaban igual a las mismas vivencias, ya que había algo en la personalidad y el bagaje de cada individuo que le predisponía a quedar más o menos marcado por éstas. En este sentido, es muy interesante el retrato que el investigador Hong Zhigang 洪治纲 hace de él a través de sus testimonios. Lo describe como un niño obediente y reservado al contrario que su hermano mayor Hua Xu 华旭, mucho más activo y travieso. Estas características se vieron acrecentadas por todo el tiempo que pasaron sin la supervisión de sus padres, pues en aquella época los trabajadores estaban muy volcados en su trabajo y tenían poco tiempo para atender a sus hijos, especialmente en este caso, pues ambos eran médicos. Mientras que para el Hua Xu supuso un tiempo de mucha libertad, Yu Hua lo ha recordado como una época de soledad.

En la biografía crítica a la que nos referimos, Hong Zhigang, analiza pormenorizadamente la vida del escritor relacionando muchas de sus vivencias y circunstancias personales con lo que después se refleja en su obra; de ahí que vea en cuentos como “Niño en el crepúsculo” 黄昏里的孩子 *Huanghun li de haizi*, “Explosiones en el aire” 空中爆炸 *Kongzhong baozha*, “¿Por qué no hay música?” 为什么没有音乐 *Weishenme meiyou yinyue*, “Amigos” 朋友 *Pengyou* y más aún en “Tímido como un ratón” 我胆小如鼠 *wo danxiao rushu* las características del niño Yu Hua (Hong Zhigang: 2004: 9). Estos cuentos fueron escritos a mediados de los años noventa, pero anteriormente también hay ecos de su soledad infantil como muestra el personaje de Pipi en “Un tipo de realidad” (aunque éste se muestra mucho más osado). Hong Zhigang le define como un niño tímido pero no débil, que gracias a su carácter desarrolló un gran mundo interior y las virtudes de un buen observador.

En nuestra investigación, más que características de su personalidad, nos centraremos en el recorrido biográfico del autor que hace el crítico chino, que nos permite entender mejor sus ficciones. Nos sirve, entre otras cosas, para resaltar que, aunque la familia de Yu Hua no sufriera al nivel de otras durante la Revolución Cultural,

al vivir en un hospital el autor observó los efectos de la violencia de un modo muy directo, lo que le permitió reflejarlos con especial crudeza en muchas de sus narraciones posteriores. El escritor creció en un ambiente donde se enfrentaba diariamente a tres aspectos que impresionarían fácilmente a cualquier niño: la sangre, la enfermedad y la muerte, protagonistas de sus cuentos de los años ochenta. Cuenta Yu Hua en *Ningún camino se repite* 没有一条路是重复的 *meiyou yidiaolu shi zhongfu* que cuando estaba en el cuarto curso de la escuela primaria se trasladaron a un *hutong* 胡同<sup>83</sup> enfrente del hospital donde se alojaba el personal. Delante de su casa se ubicaba el depósito de cadáveres, por lo que a menudo escuchaba los lamentos de la gente que tenía que acudir allí. Lo que se deduce de sus palabras es que, lejos de darle miedo, le producía cierta atracción o curiosidad:

En una noche podías llegar a escucharlos dos o tres veces. A menudo me despertaban en medio del sueño. A veces durante el día podías encontrarte a los familiares del fallecido llorando a gritos en la puerta del depósito de cadáveres, entonces yo me cogía un taburete y me sentaba en mi puerta a verlos llorar y consolarse los unos a los otros. Hubo unas cuantas veces que, movido por la curiosidad, entré a ver a los muertos, pero lamentablemente no podía ver sus caras, lo único que alcanzaba a ver era un cuerpo cubierto por una tela. Sólo una vez llegué a ver una mano que había quedado destapada. Estaba muy demacrada, levemente doblada y con un aspecto ceniciento (Yu Hua, 2008 a: 60)<sup>84</sup>.

Pasajes así se explican por su falta de temor a los muertos, y lo atractivo que le resultaba el lugar para pasar el tiempo, con grandes ventanas siempre abiertas, por las que entraban las hojas de los árboles. Esa aparente frialdad y calma son las que después encontramos en las descripciones de la muerte que se mantienen en su del lenguaje de principio a fin.

---

<sup>83</sup> Nombre de los callejones típicos de las edificaciones tradicionales chinas.

<sup>84</sup> 最多的时候一个晚上能听到两三次，我常常在睡梦里被吵醒；有时在白天也能看到死者亲属在太平间门口嚎啕大哭的情景，我搬一把小凳坐在自己门口，看着他们一边哭一边互相安慰。有几次因为好奇我还走过去看看死人，遗憾的是我没有看到过死人的脸，我看到的都是被一块布盖住的死人，只有一次我看到一只露出来的手，那手很瘦，微微弯曲着，看上去灰白，还有些发青。(Yu Hua, 2008a: 60).

### 3.1.1. Los años de formación a lo largo de la Revolución Cultural

La infancia y educación de Yu Hua, como ya hemos incidido en los capítulos anteriores, estuvo marcada por la década del desastre y la cultura (o falta de ella) que la acompañó. A mediados de los años sesenta el panorama literario se había convertido en una especie del teatro de lo absurdo, como lo denomina David Der-Wei Wang (2000: XVII). Muchos de los escritores que habían gozado de fama y reconocimiento hasta entonces fueron silenciados, o peor aún, “suicidados” como fue el caso de Lao She 老舍 (1899-1966), etiquetado como “enemigo del pueblo” al principio del movimiento y obligado a quitarse la vida en agosto de 1966.<sup>85</sup> Muchos de los intelectuales del Movimiento del Cuatro de Mayo, de las corrientes izquierdistas, modernistas, innovadores o antiimperialistas de las décadas de los años veinte y treinta que se habían asignado la misión de ser los portavoces de la conciencia de la nación, se integraron más adelante en el sistema tanto literario como administrativo de la República Popular (en ministerios, escuelas, universidades, y demás instituciones) pues nadie era capaz de trabajar fuera de él. Esto supuso que en muchos casos abandonaran o minimizaran su labor creativa, y se dedicaran a tareas de gestión, edición o traducción. Un caso paradigmático es el de Qian Zhongshu 钱钟书 (1910-1998), cuya obra de ficción es anterior a 1949, fecha tras la cual se dedicó, entre otras cosas, a traducir las obras de Mao Zedong al inglés y fue otro de los perseguidos durante la Revolución Cultural. Además, a estos intelectuales se les exigió reeducarse dentro de las nuevas directrices. Fueron constantes las campañas en su contra, especialmente desde 1956, obligándoles a remodelar su pensamiento a través de la autocrítica, los campos de reeducación u otro tipo de medidas habituales, siendo el culmen de todas ellas la Revolución Cultural.

Este contexto hizo que tanto Yu Hua como sus contemporáneos sufrieran un desarrollo educativo desordenado e irregular, pues pasaron mucho tiempo en las calles sin más que hacer que ver los desfiles de masas y las denuncias públicas. Es por esto por lo que debemos preguntarnos cuáles fueron los estímulos con los que crecieron, las

---

<sup>85</sup> Der-wei Wang nos señala que fueron miles los escritores que sufrieron e incluso que pagaron con su propia vida el hecho de intentar escribir: “Their ambivalence about their vocations can best be illustrated by the statement of a character in Lao She’s play *Chaguan* [Teahouse]: “I love my country, but does my country love me?” or by the final scene of Bai Hua’s script *Kulian* [Bitter love], in which the protagonist’s corpse is laid out like a question mark on a wintry landscape (2000: XVIII).

lecturas con las que se formaron o el arte que marcó sus primeros años de aprendizaje. En este sentido, nos parece muy interesante la reflexión de la sinóloga alemana Barbara Mittler al atreverse a poner en duda que los diez años de desastre fueran realmente diez años de desierto cultural, pues el arte propagandístico no nacía de la nada sino que bebía de una mezcla de los géneros populares así como de los de más alto nivel (Mittler, 2007: 471)<sup>86</sup>.

Con esta osada afirmación la sinóloga no pretende endulzar la violencia cultural que podemos encontrar tras esas formas artísticas sino analizar por qué la propaganda de la Revolución Cultural fue tan efectiva, pues aun siendo completamente manipuladora y un recuerdo del terror y la violencia, sigue siendo hoy en día tan popular que se ha convertido en todo un *merchandising* que decora escaparates, bares y restaurantes. Y es que, como nos dice la investigadora Julia Andrews, el arte de la Revolución Cultural es un arte contradictorio en sí mismo, pues habla de los sueños utópicos de una generación a la vez que de las mentiras que se propagaron. Los que vivieron en aquellos años encontrarán en estas imágenes recuerdos de su infancia a la vez que visiones terroríficas (Andrews, 2010: 27). Estas reflexiones nos invita a tener aún más en cuenta estos estímulos que Yu Hua recibió siendo un niño y un adolescente, no sólo desde un sentido negativo, como el motivo de un trauma causado por la violencia, sino también como la *episteme* de la que uno no puede escapar por haber nacido cuándo y dónde lo ha hecho.

Dado que nuestro objeto de estudio es literario, reflexionemos sobre cuál era la literatura disponible en aquellos años y de mano de la que Yu Hua dio sus primeros pasos en el encuentro con la escritura creativa. Mencionamos en páginas anteriores que durante la campaña de “Destruir los Cuatro Viejos” 破四旧 *Posijiu*, en 1966, se redujo a pedazos una cantidad significativa de patrimonio cultural, con actos destructivos entre los que se encuentran las sistemáticas quemadas de libros. Asimismo se censuró y criticó duramente la mayor parte de la literatura china clásica, toda la escrita después de 1949

---

<sup>86</sup> También el investigador chino Yang Lan nos recuerda que el hecho de que se criticara la literatura extranjera en la propaganda no significa que se consiguiera eliminar por completo la influencia en las obras que se produjeron durante la Revolución Cultural, sobre todo de las que siguieron circulando de manera clandestina. El heroísmo de los protagonistas de varias novelas extranjeras era muy similar al promovido en las obras que se escribieron en ese periodo. Los escritores que siguieron publicando en aquella década habían leído o seguían leyendo obras extranjeras (Yang Lan, 1998: 22).

que no contuviera temática revolucionarias y también la extranjera (Yang Lan, 1998: 28). MacFaquhar y Schoenhals nos señalan que en esta fiebre iconoclasta tanto las bibliotecas públicas, como las colecciones privadas sufrieron un gran daño en el otoño de 1966 en pleno frenesí revolucionario (2008: 121). Sin embargo, la pérdida de libros fue pequeña en comparación con lo que supusieron los recortes del estado y la casi prohibición de las bibliotecas después de esa fecha. Al final de la Revolución Cultural un tercio de las más de 1.100 que había sólo en las provincias de Liaoning, Jilin, Henan, Jiangzi y Guizhou, habían cerrado y más de 7 millones de libros habían desaparecido o habían sido destruidos o robados (MacFaquhar y Schoenhals, 2008: 121). El historiador Frank Dikötter también apunta como significativa la quema de miles de volúmenes de un repositorio de textos académicos iniciado por los jesuitas en 1847, un acto que en algunos lugares se habían convertido casi en un espectáculo de masas (Dikötter, 2016: 23%).

A pesar de la terrible pérdida que esto supuso, no por eso se dejó completamente de leer, pues a través de testimonios de la época sabemos que era bastante habitual que circularan manuscritos o copias de libros prohibidos de manera clandestina. Barbara Mittler incluso llega a sugerir que cuando el entusiasmo revolucionario se fue apagando, muchos de los libros que eran saqueados de las casas o de las bibliotecas no estaban destinados a ser destruidos sino más bien a la circulación clandestina. En su investigación recoge varios de estos testimonios en los que se demuestra que más allá de los impedimentos había una verdadera sed por acceder a toda esa cultura que se les estaba siendo negada de manera oficial:

During that time the “8 model Works”八个样板戏 *bage yangbanxi*<sup>87</sup> were being performed, there was really nothing else. The rest was all considered “feudal, capitalist, and revisionist”封资修 *fengzixiu*. But we read all kinds of

---

<sup>87</sup> En 1967 las autoridades declararon ocho obras teatrales como modelo, entre las que había cinco óperas de Pekín: *La linterna roja* 红灯记, *El riachuelo de la familia Sha* 沙家浜, *La conquista de la Montaña del Tigre* 智取威虎山, *Ataque por sorpresa al regimiento del Tigre Blanco* 奇袭白虎团, *El puerto* 海港; dos dramas con danza: *El batallón rojo de mujeres* 红色娘子军, *La chica con el pelo blanco* 白毛女, y una sinfonía: *El riachuelo de la familia Sha* 沙家浜. Excepto una las demás habían sido seleccionadas y modificadas por Jiang Qing de un festival de óperas en Beijing de 1964 (Yang Lan, 1998: 28). Se suponía que eran modelos sobre las que crear pero se tenía tanto miedo a Jiang Qing y sus colegas, que por lo general nadie se atrevía a cambiar el detalle más mínimo (Link, 1984: 17).

things that were *fengzixiu* anyway, Balzac and Romain Rolland! (Musician with working-class background, born in 1942)

We all did our own thing, studying by ourselves. We read books it was not so easy to get and read, especially "feudal" and "capitalist" or "bourgeois" titles. They were not supposed to be read, but we read them anyway (Artist from a family of intellectuals, born in 1954, en Barbara Mittler, 2013: web)<sup>88</sup>.

Yu Hua formaba parte de ese grupo de personas que mostraban un gran interés por la lectura y leía todo aquello que caía en sus manos, fuera cual fuera su procedencia. Él mismo, cuando estaba en cuarto de primaria, consiguió de manos de su hermano la mayor parte de una novela extranjera, que no tenía ni principio ni final, ni tampoco sabía el nombre del autor. Aún así, los dos la leyeron con gran entusiasmo. Yu Hua descubrió años después, cuando se podían comprar libros de nuevo, que se trataba de *Una vida* de Maupassant (Hong Zhigang, 2004: 16). Esta anécdota la recoge también Yu Hua en *China en Diez Palabras* como uno de los hitos de su aprendizaje literario (2011: 43). A este libro, se sumarían otras “semillas envenenadas”, como *La dama de las camelias* de Dumas, que llegó a copiar a mano con un compañero y que consiguió conmoverle profundamente (Yu Hua, 2011: 44).

Fueron estas novelas que circulaban de manera clandestina, los *dazibao* o diarios murales de grandes caracteres y las novelas revolucionarias permitidas, los que determinaron sus años de aprendizaje, como mencionamos en el epígrafe dedicado a la violencia cultural. En el verano de 1973, año en que se graduó de la escuela primaria, sus padres sacaron a los dos hermanos el carnet de la biblioteca para mantenerles ocupados e inculcarles interés en el conocimiento (Hong Zhigang, 2004: 17). El biógrafo obvia el detalle, a nuestro parecer muy importante, de que ese fue el momento en que la biblioteca de Haiyan volvió a abrir sus puertas, pues como acabamos de exponer, casi todas habían cerrado sus puertas al principio de la Revolución Cultural. Como bien nos recuerda Barbara Mittler, tanto los libros prohibidos como el hecho de que las bibliotecas estuvieran abiertas o cerradas variaba considerablemente entre un lugar y otro. Pese a que existía un estado general en el acceso a la lectura también influían las grandes diferencias locales, así como la procedencia de cada uno y el lugar

---

<sup>88</sup> En su artículo podemos ver una lista de libros prohibidos durante esos años [http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/10798/4665#\\_ednref20](http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/10798/4665#_ednref20)

que ocupaba en la sociedad (Mittler, 2013: web); de ahí que haya que tener en cuenta las circunstancias concretas de Yu Hua, pues como se muestra en su desarrollo estilístico, está muy influido por aquello que leía. Es más, hasta cierto punto se le podría considerar autodidacta (en cuanto a su bagaje literario se refiere) por haber carecido de una educación reglada hasta una edad más avanzada.

Las novelas revolucionarias a las que Yu Hua tuvo acceso son aquellas que se escribieron supuestamente al servicio del pueblo y que se suelen asociar con los planes de Jiang Qing 江青, quien ya en 1962 había comenzado a oponerse a toda la literatura anterior, tanto a la china clásica tildada de feudalista, como a la extranjera o a la escrita después de 1949<sup>89</sup>. En este período se suele clasificar la literatura en dos grandes bloques: la oficial y la no oficial, de cuyas novelas Yang Lan hace un estudio muy interesante. Durante los cinco primeros años de la Revolución Cultural no se publicó nada; es en 1972, cuando se produce un viraje hacia un modelo más estable que dejaba atrás los años más caóticos del movimiento, cuando se retoma de manera muy discreta la actividad creativa, pues entre este año y 1976 se publicaron oficialmente solo 126 novelas (Yang Lan, 1998: 4). No sólo se retomó la publicación de nuevas obras de ficción, también volvieron a ocupar las estanterías libros prohibidos hasta el momento, aunque apuntan MacFaquhar y Schoenhals, que la venta de los nuevos volúmenes impresos no sucedió sin trabas pues aún los encargados de la tarea tenían miedo de sufrir un nuevo revés y que fueran acusados de feudelistas (2008: 348)<sup>90</sup>. Los historiadores señalan estos años en los que hubo una discreta apertura, como el inicio de algunas corrientes artísticas *underground*<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup>我在小学毕业的那一年，应该是1973年，县里的图书馆重新对外开放，我父亲为我和哥哥弄了一张借书证，从那时起我开始喜欢阅读小说了，尤其是长篇小说。我把那个时代所有的作品几乎都读了一遍，浩然的《艳阳天》、《金光大道》、还有《牛田洋》、《虹南作战史》、《新桥》、《矿山风云》、《飞雪迎春》、《闪闪的红星》……当时我最喜欢的书是《闪闪的红星》，然后是《矿山风云》。(Yu Hua, 2008a: 60-61).

<sup>90</sup>La intervención de Zhou Enlai a este respecto se presenta como significativa, pues gracias a sus quejas, los chinos pudieron volver a adquirir copias de los clásicos chinos, reservados hasta aquel momento exclusivamente a los extranjeros (MacFaquhar y Schoenhals, 2008, 348).

<sup>91</sup>In Beijing, an ex-Red Guard by the name of Xu Haoyuan organized an informal literary “salon” among her elite friends, which met in the homes of their various families. 57 Budding singers, painters, and poets, as well as their groupies, exchanged forbidden books, sang banned songs, and dreamed impossible dreams. Invisible to foreign observers, and under conditions of extreme adversity and danger, the level of intellectual ferment in China was in fact rising, if ever so slowly (MacFaquhar y Schoenhals, 2008: 350).



Entre los escritores más destacados y reconocidos oficialmente está Hao Ran 浩然, pero también se encuentran obras de escritores jóvenes como Chen Rong 谌蓉, Gu Hua 古华 o Zhang Kangkang 张抗抗 que siguieron publicando tras la muerte de Mao. Der-wei Wang nos invita a no rechazar a estos autores, como han hecho los críticos de los años ochenta que denigraron su obra por estar al servicio de la propaganda de la política de Mao, pues conocían de primera la mano las desgracias del movimiento. Se puede pensar que no desafiaron al sistema y mantuvieron una posición a priori cobarde y oportunista; sin embargo, tenían que practicar una cautela sobrehumana y ni siquiera así tenían claro si se mantenían dentro de los parámetros de seguridad (Wang 2000: XVII). En menos medida, encontraremos una autocensura similar en décadas posteriores.

Yu Hua recuerda en su ensayo “Escritura” su propia experiencia con un escritor conocido como un gran “bolígrafo rojo”<sup>92</sup> de su ciudad, que había publicado varios poemas y ensayos ensalzando la revolución. Cuando Yu Hua era adolescente, se decidió a escribir una obra de teatro influido por uno de los temas más populares del momento: un terrateniente que tras habersele confiscado sus posesiones intenta sabotear las reformas socialistas en el campo, pero es detenido por campesinos pobres pero muy inteligentes y llenos de recursos (Yu Hua, 2011: 74). Se decidió a presentárselo al escritor más popular de su ciudad, que le señaló la falta de un contundente soliloquio en boca del terrateniente y la falta de profundidad psicológica de los personajes. Este autor, del que no se desvela el nombre, le mostró su última obra en proceso de lectura por parte del equipo de propaganda y de un tema idéntico. Los encargados de darle el visto bueno (personas que solo habían terminado la escuela primaria) llegaron a la conclusión de que las palabras del personaje del terrateniente eran la representación de su propio pensamiento. Y pasó en un momento de ser un amigo de la revolución a ser un “bolígrafo negro” y representar el papel de contrarrevolucionario en las denuncias públicas en los siguientes dos años, en las que tenía que llevar un gran cartel de madera sobre el pecho, mientras mantenía la cabeza gacha. Yu Hua recuerda la imagen del escritor temblando de terror, a la vez que su propio miedo al darse cuenta de que él

---

<sup>92</sup> “Bolígrafo rojo 红笔 *hongbi* se refiere a aquellos escritores que reflejaban en sus textos el verdadero espíritu revolucionario comunista. El opuesto era “bolígrafo negro” 黑笔 *heibi*.”

mismo podía haber caído con él (Yu Hua, 2011: 74-78)<sup>93</sup>. En este momento Yu Hua era una adolescente, pero podemos destacar dos aspectos de esta experiencia: la gran influencia del discurso político en sus primeros pasos hacia la ficción y el aprendizaje del peligro que suponía ser escritor.

Yang Lan señala que este tipo de novelas revolucionarias podían estar escritas sólo por un autor pero también se escribían de manera colectiva, aunque después figurara una firma, ya colectiva, o de uno de ellos (Yang, 1998: 15)<sup>94</sup>. Algunas de estas obras se escribían por encargo pero también había iniciativas personales, si bien tenían que ser muy cuidadosos para poder pasar la escrupulosa revisión de la censura. Como acabamos de comentar incluso los autores más propagandísticos arriesgaban mucho al persistir en su oficio. Yang denomina este estilo como Romanticismo Revolucionario, que no es más que un idealismo revolucionario en el que se cantan las alabanzas de héroes idealizados y se critica a personajes tipificados (1998: 18). En este estilo, que ya se venía practicando antes de la Revolución Cultural y formaba parte de la doctrina literaria de Mao, nos indica Perry Link, que era básico plasmar las “tres prominencias”, lo que significaba que los personajes positivos debían sobresalir de la gente común, los héroes deberían resaltar sobre estos, y los superhéroes sobre todos los anteriores (1984: 17). No es de extrañar que Yu Hua encontrara a estos personajes insulsos, planos y sin ninguna emoción, como recogimos ya en una de sus citas en el primer capítulo.

No estaban tan tipificados los personajes de los diarios murales, que en realidad supondrían la lectura más intensa para el escritor en esa década, pues encerraban una gran violencia, tanto directa como cultural, que después afloraría en su obra. Los *dazibao* fueron la verdadera arma de la Revolución Cultural pues consiguieron ocupar cada rincón de las ciudades. El escritor recuerda que ambas fachadas de la calle que iba desde la puerta del hospital de Haiyan hasta la escuela donde estudiaba estaban completamente cubiertas por ellos, y unos se superponía a otros con bastante rapidez. Le resultaban más interesantes que las novelas que podía leer en la biblioteca porque

---

<sup>93</sup> 我每次见到他站在那里时，脖子后面就会感到冷风飕飕的，心想真是惊险。多亏了我的剧本里的地主没有心理独白，多亏了我在他的剧本后面吹捧地主独白评语被他撕掉了。要不在公判大会时，主席台上面也可能会给我留出一个陪斗的位置。(Yu Hua, 2011: 100).

<sup>94</sup> En arte sucedía lo mismo, muchas de las pinturas que se realizaron en esta época eran de grandes dimensiones, y los jóvenes encargados de realizarlas no habían recibido el entrenamiento necesario para realizarlas. Además si Mao aparecía en la pintura su retrato tenía que aparecer especialmente bien hecho, de modo que incluso los pintores más experimentados buscaban colaboradores (Andrews, 2010: 35).

además tenían el incentivo de que él mismo conocía a los “personajes expuestos”, hasta el punto de que llegó a buscar a una de las parejas de adúlteros a las que se había denunciado<sup>95</sup>. Según cuenta, cada día se quedaba embelesado más de una hora al salir de la escuela en el camino de vuelta a casa:

A mediados de la década de los setenta todos los *dazibao* transmitían sin tapujos ataques personales. Yo leía aquellos que hablaban de la gente que conocía. Veía cómo usaban un lenguaje malicioso para vituperarse mutuamente, y empezaban rumores para calumniar a sus rivales. Había algunos que se remontaban hasta la tumba de los ancestros, otros que inventaban historias eróticas, y también podían estar acompañados de caricaturas. Estos últimos tenían más proyección, pues mostraban de todo, incluso acciones sexuales (Yu Hua, 2008a: 61)<sup>96</sup>.

Aunque Yu Hua fuera entonces un niño, la lectura de ese tipo de textos día tras día le dejó una huella innegable, que de modo más o menos consciente le llevó a interiorizar la fragilidad de las relaciones humanas. Recordemos que los daños de la violencia van más allá de lo físico y permean de manera invisible por todas las capas de una sociedad, desde la manera en la que se relacionan los individuos hasta las expresiones culturales. Y uno de los temas que más resalta en las obras de Yu Hua es precisamente la ruptura del tejido social, reflejada en la deshumanización de los personajes de su etapa de vanguardia principalmente y después en la desconfianza y crueldad con la que a menudo se comportan los de las novelas más largas escritas a partir de los años 90. La situación de desamparo de las víctimas, la ruptura de vínculos sociales o la desconfianza hasta el punto de la paranoia se colocan en un primer plano en relatos como “Incidente del 3 de abril” 四月三日事件 *Siyue sanri shijian* o “1986” 一九八六 *Yijiubaliu* reflejo del trauma social de su generación, que analizaremos en el siguiente capítulo. Citamos unas palabras esclarecedoras del artista Xu Bing 徐冰,

---

<sup>95</sup> “Such was the barren aridity of that time: to see in the flesh the people featured in a wall-poster love affair was enough top ut us in a good mood for days” (Yu Hua, 2011: 50). 这是我们当时沉闷枯燥生活的真实写照，因为认识了大字报上偷情故事的人物原型，我们会兴高采烈很多天。(Yu Hua, 2011: 66).

<sup>96</sup>到了七十年代中期，所有的大字报说穿了都是人身攻击，我看着这些我都认识都知道的人，怎样用恶毒的语言互相谩骂，互相造谣中伤对方。有追根寻源挖祖坟的，也有编造色情故事，同时还会配上漫画，漫画的内容就更加广泛了，什么都有，甚至连交媾的动作都会画出来。(Yu Hua, 2008a: 61).

nacido en Chongqing en 1955, quien conoció de primera mano el poder de las denuncias y de la escritura en ese momento: “At that time you really felt the power of characters. If you want to kill somebody, you did it not by gun but by brush” (en Jiang Jiehong, 2007: 14).

Este ambiente no sólo afectó a la narrativa, el profesor de arte chino Jiang Jiehong 姜节泓 afirma con contundencia cómo la estética de la Revolución Cultural tuvo una gran influencia en el desarrollo del arte contemporáneo chino. Su punto de vista difiere del que se adopta habitualmente al respecto, pues él lo considera más que una carga, un legado, dado que se pueden encontrar sus rasgos en toda la cultura, coincidiendo con la posición de Barbara Mittler. La influencia no siempre salta directamente a la vista en las obras pero es imposible no darle importancia a un movimiento del que nadie pudo escapar. Asimismo, no existen únicamente representaciones traumáticas, sino que también encontramos recuerdos románticos e incluso heroicos.

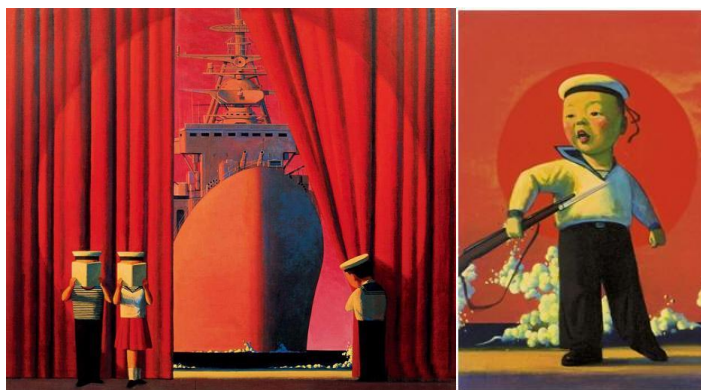


Figura 17: Liu Yue, *Sin título*, 1998.

Figura 18: Liu Yue, *Soy un soldado*, 1999.

Así lo muestra el testimonio del artista Liu Ye 刘野, nacido en Pekín en 1964, conocido por sus cuadros de figuras femeninas aniñadas. El pintor todavía recuerda perfectamente su primera clase de dibujo en la guardería en la que le enseñaron a pintar un sol rojo y un barco sobre grandes olas, una ilustración del famoso eslogan de Lin Biao 林彪 “Navegando en el océano dependes del timonel” 大海般行靠舵手 *Dàhǎi hángxíng kào duòshǒu*<sup>97</sup>. Añade que no tenían otra elección que repetir una y otra vez el

---

<sup>97</sup> Aunque la artista se refiere a Lin Biao como el creador de este eslogan, parece que pertenecía a una canción y que se le atribuyó durante la Revolución Cultural. Sea como sea, la metáfora de Mao como el

tema del sol rojo: “All these memories are rooted deeply in my unconscious mind. Although now I am not attempting to focus on the Cultural Revolution, my understanding of contemporary issues, such as love and sex, were addressed on the canvas somehow as revolutionarily red” (en Jiang Jiehong, 2007: 7-8). Y así lo comprobamos en sus cuadros de finales de los noventa donde saltan a la vista las relaciones con la iconografía de la revolución, pero recreadas con romanticismo a través de un filtro infantil (Figuras 17 y 18).

No hay ninguna duda de que los *dazibao* y la imaginería del momento tuvieron una gran influencia en toda una generación. Contemporáneos a las primeras publicaciones de vanguardia de Yu Hua, encontramos a un grupo formado por siete artistas de la Academia de Bellas Artes de Zhejiang (tierra de nuestro autor) que fundaron en 1986 y se conoció como “Humor Rojo” 红色幽默 *Hongse youmo*, por su uso del humor para subvertir el lenguaje y la escritura. Entre los artistas implicados destacó Wu Shanzhuan 吴山专, ya mencionado en el primer capítulo. Tres meses después de su creación, el grupo comisarió la exhibición llamada *70% Rojo, 25% Negro, 5% Blanco* 红色70%, 黑色25%, 白色5% en su escuela, en los meses mayo y junio de 1986 (Figura 19). En ella se mostraron setenta y seis obras de llamativos caracteres chinos que no seguían los preceptos de la caligrafía tradicional, sino eran simples caracteres pintados en tableros de madera de varias formas, y solo se valían de los tres colores que se anunciaban en el título, con una tipología inspirada en la propaganda de la Revolución Cultural (Davis, 2005: 695-696). En ellos encontramos una reminiscencia visual muy clara de los diarios murales, a la vez que llevan el lenguaje al absurdo sacando de su contexto eslóganes, anuncios, incluso frases sobre religión y filosofía. De este modo conseguían efectos como desacralizar algunos textos a la vez que sacralizar el lenguaje común.

---

Timonel del país es un icono nacional. Para más información <http://lco.org/sailing-the-seas-depends-on-a-helmsman/> Véase también el vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=8c4LU-eVPwo>



Figura 19: Wu Shanzhuan y otros, *70% Rojo, 25% Negro, 5% Blanco*, 1986.

Según el profesor y comisario de arte de arte Zhou Yan 周彦: “It may not be a coincidence that several Chinese artists rethought and reinterpreted Chinese written language or characters. For them, the critique of language was the most critical step in the subversion of hegemonic discourse, leading to a critique of culture” (Zhou Yan, 2015: 37). Una subversión de ese discurso hegemónico, en nuestro caso literario, es lo que encontraremos en la etapa de vanguardia de Yu Hua, donde juega con el lenguaje y rompe con la convención literaria anterior.

### 3.1.1.1. *Los dazibao y la escritura*

Según recoge en su biografía Hong Zhigang, cuando Yu Hua entró en la escuela secundaria, en comparación con sus compañeros ya tenía una buena base de lectura y escritura. Su profesor le admiraba por las redacciones tan largas que escribía, lo que a su edad resultaba sorprendente y resaltaba por ello (Hong, 2004: 21). En el instituto fue delegado de la clase de lengua y literatura y era el encargado de escribir en la pizarra la propaganda, los eslóganes del momento y las directrices sobre cómo estudiar. Barbara Mittler nos recuerda que muchos de estos artistas aprendieron a escribir durante la Revolución Cultural y que incluso escribir los *dazibao*, que estaban al servicio de la propaganda política y la denuncia, no dejaba de ser un ejercicio para ellos (Mittler, 2007: 468). Esta apreciación la confirma la vivencia personal de Yu Hua, pues en su ensayo “Escritura” recuerda que sus primeros escritos relevantes fueron los diarios murales, ya que al revés que sus redacciones, éstos tenían más público: “In the Cultural Revolution era we were even more passionate about writing big-character posters than people are today about writing blogs” (Yu Hua, 2011: 63)<sup>98</sup>. También explica las razones por las

---

<sup>98</sup>文革时期人们热衷于写大字报，更甚于今天人们对于博客的热衷。(Yu Hua, 2011: 83).

que escribió su primer *dazibao*: su abuelo había poseído un terreno que afortunadamente fue vendiendo para mantener su extravagante estilo de vida (en consonancia con la historia del protagonista de *Vivir, Fugui*), y cuando llegó 1949 ya no tenía apenas nada, por lo que se libró de ser ejecutado por terrateniente. Aún así, cuando comenzó la Revolución Cultural su padre no pudo librarse de que le acabaran tildando de “capitalista” por su ascendencia. El escritor menciona aquellos momentos con verdadero pánico. Su padre fue enviado al campo pero allí consiguió esconderse y librarse de la violencia de esos primeros años de revolución (69). Al entrar en la escuela secundaria fue cuando comenzó a escribir pósters a gran escala, llegando a ser conocido a finales de 1973 como “bolígrafo rojo” durante la campaña en la que se atacaba a los profesores (71).

### 3.1.2. Final de la Revolución Cultural y la primera etapa formativa

A mediados de los 70, la política de contención demográfica del momento<sup>99</sup> establecía que las familias que tuvieran dos hijos podían dejar a uno trabajando en la ciudad mientras que el otro debía irse al campo a aprender de los campesinos. Al graduarse su hermano, sus padres decidieron que, dada la sensibilidad de Yu Hua, debería ser él quien fuera al campo, y dejaron a Hua Xu trabajando en una fábrica de la ciudad. Pero justamente cuando iba a llegar el momento de marcharse, llegó el fin de la Revolución Cultural (Hong Zhigang, 2004: 24). Este cambio de rumbo en la vida personal del escritor también condicionó la temática de su obra y la diferenció de la de otros escritores unos años mayores que él que sí que fueron al campo, como Wang Xiaobo 王小波 (Beijing, 1952-1997). En *Crónica de un vendedor de sangre*, ambientada en esa época, dos de los tres hermanos son enviados al campo, mientras el más pequeño se queda en una fábrica de la ciudad. Sin embargo, el escritor no describe realmente la vida rural sino que más bien se centra en las consecuencias de esa experiencia para los dos

---

<sup>99</sup> Nos referimos a la política conocido como “Subir a las montañas y bajar al campo” 上山下乡 *shangshan xiaxiang* que se lanzó como campaña masiva el 22 de diciembre de 1968. Mediante su aplicación se mandó al campo a los estudiantes de las ciudades que se graduaban de secundaria y el instituto, para aprender de los campesinos y los pobres. Dice Guo Jian: “Ideologically, the movement was supposedly part of Mao Zedong’s Cultural Revolution project to temper book-educated youths against the corrupting influence of the city-dwelling bourgeoisie and to bridge the gap between the city and the country, between mental and manual labor” (2006: 298). Tuvo también mucho que ver con alejar a los Guardias Rojos de las ciudades donde había sembrado el caos.

hermanos. Una vez más, queda aquí patente lo apegado que se encuentra todo su mundo narrativo a sus experiencias personales.

El 9 de septiembre de 1976 muere Mao con ochenta y dos años, tras verse debilitada su salud por varios ataques al corazón<sup>100</sup>. Casi un mes después, el 6 de octubre de 1976, la Banda de los Cuatro 四人帮 *sirenbang* es detenida en Pekín por Hua Guofeng 华国锋, político que había sido nombrado sucesor en vista de la impopularidad y el aislamiento que el cuarteto tenía dentro del partido<sup>101</sup>. La detención de la banda marca oficialmente el fin de la Revolución Cultural, que al hacerse pública días después provocó celebraciones espontáneas a lo largo del país (Guo Jian, 2006: 103). A ellos se les hizo responsables de los excesos cometidos durante toda la década; fueron retirados de sus cargos oficiales y expulsados del partido, marcando así el final de una era.

Yu Hua rememora el día en que se murió Mao en su ensayo “Líder” con su habitual ironía. Él estaba en el segundo curso del instituto cuando todos los alumnos fueron reunidos en el auditorio para escuchar un gran anuncio. Tras una retahíla de títulos por fin se informó de la muerte del Gran Timonel. En seguida el lugar se llenó de llantos, pero la reacción del escritor difería de la del resto: “If it had been just a few people weeping, I would certainly have felt sad, but a thousand people all weeping at the same time simply struck me as funny” (2011: 34)<sup>102</sup>. Entonces le comenzó a entrar una risa que no podía aguantar. Muy consciente de que si se reía en ese momento sería acusado de contrarrevolucionario, se abrazó a la silla de enfrente y metió su cabeza entre sus brazos, por lo que sus compañeros pensaron que estaba realmente afectado por la muerte de Mao. Yu Hua dedica el ensayo a hablar del liderazgo indudable de Mao y de la falta de ese tipo de personajes carismáticos en la actualidad (algo muy propio no sólo de China sino de la sociedad posmoderna en general). Sin embargo, este final, nos

---

<sup>100</sup> En 1976 Mao ya tenía la salud muy deteriorada: In late January 1975, a four-day medical examination of the CCP Chairman found that he “had cataracts, amyotrophic lateral sclerosis, coronary heart disease, pulmonary heart disease, an infection in the lower half of both lungs, three bullae in his left lung, bedsores on his left hip, and a shortage of oxygen in his blood (anoxia). He also had a slight fever and a severe cough” (MacFarquhar y Schoenhals, 2008: 413).

<sup>101</sup> Según MacFarquhar y Schoenhals el verdadero peligro de la Banda de los Cuatro una vez que Mao murieran y se quedaran sin su protección no era una revuelta popular, sino que el Ejército de Liberación Popular estaba contra ellos (2008: 438).

<sup>102</sup> 当几个人哭的时候，我感受到的肯定是悲痛，可是当一千多人同时在一间大屋子里哭，我感受到的却是滑稽。(Yu Hua, 2011: 47).



recuerda a las reacciones que recogen MacFarquhar y Schoenhals tras la muerte de Mao, que indican que a pesar de que hubo muestras de pena por todo el país, no se podían comparar a las mostradas ante la muerte de Zhou Enlai 周恩来, primer ministro de China que había muerto pocos meses antes<sup>103</sup>. Si bien no podemos negar (como también muestra Yu Hua en sus memorias) que Mao era un verdadero líder para el país, lo cierto es que entre los llantos de decenas de familias que habían sufrido terriblemente durante la Revolución Cultural necesariamente tenía que haber lágrimas de cocodrilo (MacFarquhar y Schoenhals, 2008: 441); y nosotros añadimos que quizás también de emoción ante la oportunidad del cambio.

### 3.2. EL FIN DE LA REVOLUCIÓN Y EL PRINCIPIO DEL FANTASMA CULTURAL

Después de la muerte de Mao el ascenso definitivo hacia el poder de Deng Xiaoping 邓小平 iba a ser inminente. El político había sido denunciado como capitalista durante la Revolución Cultural y rehabilitado en 1973 obteniendo de nuevo cargos en el gobierno con el apoyo de Zhou Enlai, pero tras la muerte de éste se le volvió a destituir de sus cargos (Ollé Rodríguez, 2005: 23) Aunque Hua Guofeng<sup>104</sup> había sido nombrado sucesor e insistiera en seguir con “cuales fueran” las decisiones del Gran Timonel, fue inevitable que se quedara cada vez más aislado dentro del partido mientras Deng recibía el apoyo necesario para recuperar su posición y retomar las riendas del país. Este hecho finalmente sucedería en el Tercer Pleno del Decimoprimer Comité Central de Partido Comunista Chino en diciembre de 1978, fecha que marca el comienzo de las reformas y la apertura del país.

---

<sup>103</sup> La muerte de Zhou Enlai 周恩来, que representaba la modernización que le estaba siendo negada al pueblo chino, desencadenó lo que se conoció como el Incidente de Tiananmen 四五天安门事件 *siwu Tiananmen shijian*. La Banda de los Cuatro suprimió toda muestra de duelo provocando que la gente explotara en protestas en la capital, y que expresara su malestar contra ellos. Una clara muestra de la falta de apoyo hacia la banda y una tendencia general hacia la modernización.

<sup>104</sup> El profesor Manel Ollé nos indica que aunque Hua Goufeng no representaba al ala de izquierdas más radical dentro del partido, sí que era “un hombre fiel y de compromiso” y “presentaba un perfil oportunista y maleable.” En realidad la banda de los cuatro que hasta ese momento parecía mover los hijos del poder habían puesto en su contra a grandes sectores del partido (Ollé Rodríguez, 2005: 24).

En este Pleno se tomaron tres decisiones muy relevantes que determinarán la naturaleza del trauma que estudiaremos en Yu Hua. La primera fue rehabilitar a las víctimas de la Revolución Cultural, que había comenzado tímidamente bajo la mano de Zhou Enlai antes de la muerte de Mao. Suponía todo un reto, pues éstos tendrían que volver a trabajar mano a mano con sus verdugos. La segunda consistió en llevar a juicio a la Banda de los Cuatro<sup>105</sup>, aunque la gran mayoría de la gente que cometió crímenes durante esta época salió indemne (la purga dentro del partido tampoco se llevó a cabo, debido a la nueva dirección de la política de Deng hacia la armonía y su rechazo hacia ese tipo de luchas internas). La última se centró en ofrecer una explicación histórica a lo ocurrido que criticara los actos de Mao pero sin deslegitimar o minar la confianza en el Partido, que pretendía seguir liderando el país.

Estas tres decisiones, que pretendieron ser conciliadoras, fueron las que, en nuestra opinión, consiguieron alimentar el fantasma de la Revolución Cultural que después se hizo visible en la literatura. En el capítulo anterior analizamos cómo ciertos procesos sociales ayudan a superar eventos históricos potencialmente traumáticos para la población (conmemoraciones, monumentos, lucha legal contra los que participaron, compensaciones, etc.) y cómo éstos no se habían realizado o al menos no en su totalidad. Por ejemplo, sólo cuatro personas fueron condenadas, dejando a las víctimas convivir con el resto de sus maltratadores o incluso asesinos de sus familiares. Al fin y al cabo, como resaltan los historiadores MacFarquhar y Schoenhals con notable ironía, lo único que habían hecho algunos cuadros del partido (si es que ellos mismos no se habían convertido en víctimas en el proceso) había sido seguir las órdenes de Mao y dado que la base del Partido era la disciplina, no habían tenido otra opción, por lo que quedaban exculpados de todo mal infligido (MacFarquhar y Schoenhals, 2008: 457-458)<sup>106</sup>. No es de extrañar este razonamiento si tenemos en cuenta el trabajo del psicólogo social Stanley Milgram *Obediencia a la autoridad*, en el que demostraba que en un contexto

---

<sup>105</sup> Aunque Jiang Qing y Zhang Chunqiao fueron en principio condenados a muerte, se les permutó la pena por cadena perpetua. Sin embargo, ninguno la llevó a cumplir exactamente: Jiang Qing alternaba entre la cárcel y el hospital por un cáncer de garganta hasta que finalmente se suicidó en 1991, mientras que a Zhang le liberaron tras veinte años y vivió en libertad sus últimos años. Wang Hongwen, también condenado a cadena perpetua, murió en la cárcel en 1992 y Yao Wenyuan, con una pena de veinte años, vivió Zhejiang sus últimos años pues se le prohibió volver a Shanghai (MacFarquhar y Schoenhals, 2008: 455).

<sup>106</sup> An attempt was made to ensure that former Red Guards attempting to enter or reenter universities had not been guilty of murder or assault, but how successfully this distinction was drawn is uncertain (MacFarquhar y Schoenhals, 2008: 458).

determinado muchas personas se involucrarían en actos crueles y desalmados sin sentir remordimientos o sin cuestionarlos por el simple hecho de seguir una cadena de mando (2013).

Asimismo, la versión oficial e inalterable de los hechos que se ofreció, *Resolución de ciertas cuestiones en la historia de nuestro partido desde la Fundación de la República Popular de China*<sup>107</sup>, con la que se quiso zanjar el asunto prohibiendo después de eso la investigación académica, no resultó suficiente. Además no debemos olvidar que el reconocimiento del desastre<sup>108</sup> que supuso la Revolución Cultural era altamente interesado, pues con él se evitaba dañar la imagen de Mao para no dañar en consecuencia la del Partido. Así quedó demostrado, no sólo el monopolio del Partido en el poder, sino también en otros terrenos como en la construcción y la interpretación de la Historia. En esta línea, el sinólogo francés Michel Bonnin hace una interesante reflexión sobre qué historias se han permitido y cuáles no sobre la Revolución Cultural, señalando que, a pesar de existir investigaciones en China acerca de este tema,<sup>109</sup> (que divide en oficiales y semi-oficiales y no-oficiales) la gran mayoría no se publican en la parte continental ni son accesibles desde ella (Bonnin, 2007: 54). Las autoridades se han mostrado extremadamente reacias a permitir las, llegando a advertir a las editoriales, periódicos y revistas que la Revolución Cultural es una “zona prohibida” o, al menos, muy susceptible de ser sometida a serias restricciones (58).

Es relevante en esta investigación recordar también la inexistencia de conmemoraciones. En el cuadragésimo aniversario de su lanzamiento (normalmente fechado en el 16 de mayo de 1966) dice Bonnin: “not only did the authorities remain completely silent, but they also issued strict instructions that it was not to be mentioned in any of the media. There was even a prohibition on any academic activities around the

---

<sup>107</sup> Aprobada en la Sexta Sesión Plenaria del XI Comité Central del Partido Comunista de China en 1981, en el que Deng haciendo balance de la política de Mao pronunció la famosa frase “70% malo, 30% bueno”.

<sup>108</sup> En la *Resolución* se dice textualmente: “The “cultural revolution”, which lasted from May 1966 to October 1976, was responsible for the most severe setback and the heaviest losses suffered by the Party, the state and the people since the founding of the People’s Republic. It was initiated and led by Comrade Mao Zedong” <https://www.marxists.org/subject/china/documents/cpc/history/01.htm>

<sup>109</sup> Bonnin pone el ejemplo el período de tolerancia entre 1978 y 1979 pero resalta que su objetivo fue servir a Deng para volver al poder y una vez conseguido, se puso fin al movimiento conocido como el “muro de la democracia” (Bonnin, 2007: 54).

subject” (2007: 59). Y así sucedió de nuevo en el 50º aniversario<sup>110</sup>, momento en el que incluso se redobló la presencia policial en algunos puntos sensibles como cementerios o lugares de posible conmemoración<sup>111</sup>. Como vemos una y otra vez, los esfuerzos del gobierno se han dirigido a eliminar este episodio de la memoria de la gente, impidiendo elaborar el trauma provocado y negando toda posibilidad de construir una memoria histórica.

A la actitud por parte del Gobierno de no tener gestos de conciliación relevantes, hay que contraponerle las iniciativas personales que persiguen ese objetivo a partir del comienzo del nuevo milenio. Así deben entenderse las disculpas públicas de algunos Guardias Rojos, entre las que destaca la de Song Binbin 宋彬彬, muy conocida en su momento por liderar el grupo que mató a la primera profesora durante la Revolución Cultural en agosto de 1966, y después obtener el reconocimiento de Mao Zedong<sup>112</sup>. La historia de esta profesora llamada Bian Zhongyun 卞仲耘 se narra en el interesante documental del 2006 *Though I am gone* 我虽死去 *wo sui siqu*, realizado por Hu Jie 胡杰, nacido en 1958 y autor también de *Searching for Lin Zhao's Soul* 寻找林昭的灵魂 *xunzhao Lin Zhao de linhun*. Estos dos documentos fílmicos forman parte de la creación de una memoria no-oficial posible gracias al fácil acceso a las cámaras en la actualidad. Otra iniciativa reseñable es la de Chen Xiaolu 陈小鲁, antigua Guardia Roja que creó un blog para disculparse y preservar la memoria de los hechos<sup>113</sup>.

El mismo Yu Hua publicó en 2014 un artículo en *The New York Times* en el que mostraba su indignación por la actitud del gobierno frente a este tema. Comenta el caso de un hombre que se sentía culpable por haber denunciado a su madre por criticar a Mao, ya que a los dos meses de la denuncia la fusilaron. Pero Yu Hua cree que los verdaderos culpables de lo que pasó, son aquellos que no se han disculpado: “In contrast to these

---

<sup>110</sup>Más información:

[http://internacional.elpais.com/internacional/2016/05/15/actualidad/1463306681\\_582078.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2016/05/15/actualidad/1463306681_582078.html)

<sup>111</sup> Es interesante en este sentido el artículo en el que se cuenta la visita de un antiguo Guardia Rojo al cementerio de las víctimas de la Revolución Cultural en Chongqing. Véase:

<http://www.elmundo.es/internacional/2016/04/03/56ffb797ca474155728b465d.html>

<sup>112</sup> El artículo que recoge la ceremonia de disculpa ante el busto de la profesora en el periódico chino The Beijing News 北京报 [http://epaper.bjnews.com.cn/html/2014-01/13/content\\_489916.htm?div=-1](http://epaper.bjnews.com.cn/html/2014-01/13/content_489916.htm?div=-1), en inglés se puede consultar <http://blogs.wsj.com/chinarealtime/2014/01/13/fresh-cultural-revolution-apology/> y [https://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/13/bowed-and-remorseful-former-red-guard-recalls-teachers-death/?\\_r=0](https://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/13/bowed-and-remorseful-former-red-guard-recalls-teachers-death/?_r=0)

<sup>113</sup> [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_59b9ea270101hr6d.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_59b9ea270101hr6d.html)

conscience-stricken individuals, the Communist Party has never had trouble forgiving itself for the appalling blunders it has committed during its 64 years in power, and it tries hard to erase from the historical record all traces of those errors” (Yu Hua, 2014: web). Al final relaciona la actitud que ha adoptado el gobierno japonés respecto a las atrocidades que cometió en China, y que tanto indigna a la nación, con la que mantiene al gobierno chino frente a su propia historia. Los gestos a nivel casi individual nos sirven para recaer en lo poco que se ha hecho a nivel oficial al respecto, y también para comprobar cómo durante mucho tiempo la única vía de escape para exorcizar al fantasma de la Revolución Cultural fue la literatura que a nosotros nos ocupa.

Hemos de citar antes de finalizar este epígrafe al investigador político Richard Curt Kraus, pues no comparte nuestro punto de vista, ya que afirma que los occidentales generalmente ignoran el alcance de la disculpa del Partido Comunista sobre esta cuestión, así como las compensaciones por los movimientos de Mao, entre las que incluye los juicios de la Banda de los Cuatro, la rehabilitación de las víctimas y la restauración en los puestos de trabajo perdidos durante esa década (Kraus, 2012: 103-104). Nosotros nos oponemos a esta valoración, pues no consideramos que ninguna de las medidas comentadas sea suficiente para evitar el trauma sino que sólo se pretendió hacer una especie de borrón y cuenta nueva, con la que la incontestable versión oficial dejaba de nuevo sin voz a las víctimas o a los testigos de la tragedia. La literatura de Yu Hua puede considerarse prueba de ello.

Bonnin concluye en su artículo (y con esto zanjamos nuestra objeción a la llamada de atención de Kraus), que es incompatible el desarrollo de una historia crítica con el monopolio político de la interpretación histórica. Por tanto, mientras no haya libertad para investigar sobre el tema, las disculpas del Partido no tendrán el alcance que Kraus les parece conceder. Ahora bien, tampoco perdemos de vista que no toda la población está disconforme con esta versión, y que muchos se sentirán personalmente cómodos con esta amnesia oficial<sup>114</sup>. Son más bien los que tienen una actitud crítica con ese pasado (ya fueran víctimas o verdugos) los portadores del trauma cuyas conciencias se reflejan en el arte.

---

<sup>114</sup> No debemos olvidar como comentamos anteriormente que siempre existes diferentes versiones de los eventos históricos, provocando a menudo luchas entre ellas. En el caso de la Revolución Cultural vemos en la literatura la superposición de trabajos altamente críticos como otros de corte nostálgico.

### 3.2.1. Subir a las aulas y bajar de las montañas

El fin de la Revolución Cultural trajo muchos cambios positivos en todos los ámbitos, lo que reconduciría el futuro de Yu Hua. En el verano de 1977, un año más tarde de que se pusiera fin a la década del desastre y coincidiendo con la graduación del instituto del escritor, se reinstaura el examen de acceso a la universidad: 高考 *gaokao*, vigente hasta el día de hoy (Hong Zhigang, 2004: 24). Este cambio supuso una nueva esperanza tanto para los jóvenes que acababan el instituto como para los que volvían del campo, ya que no se estableció límite de edad ni se exigía un bagaje específico para participar en ese examen. Muchos profesores alentaron a sus alumnos a presentarse, Yu Hua no fue una excepción. Pero al igual que les pasó a muchos de su generación que no habían tenido una verdadera educación, no tenía los conocimientos suficientes para enfrentarse a esa prueba:

En aquel momento las clases eran igual de ruidosas que los mercados de ahora. La voz del profesor que impartía la clase desde la tarima no se oía claramente, y los estudiantes que estaban abajo hablaban de sus cosas entre risas. Además, entonces podías entrar y salir de la clase cuando quisieras, incluso podías hacerlo por la ventana si te apetecía (Yu Hua, 2008a: 85)<sup>115</sup>.

También recuerda que los que se habían graduado años antes que él (sobre todo antes de la Revolución Cultural) fueron los que realmente tenían los conocimientos que se requerían en el examen porque sí habían tenido una educación seria. Muchos habían ido al campo o estaban ya trabajando en fábricas, y se agarraron a esta oportunidad para cambiar sus destinos y dejar atrás una vida mucho más dura (2008a: 85). Yu Hua no consiguió pasar el examen, como la mayoría de sus compañeros a los que esta oportunidad les había llegado de manera muy repentina. A pesar de que sus padres le motivaron para que lo volviera a intentar, él no tenía ninguna esperanza y decidió ponerse a trabajar. Señala Bonnin que fueron muy pocos los miembros de la “generación perdida” que consiguieron pasar los exámenes de 1977 y 1978 y por tanto

---

<sup>115</sup>那时候课堂上就像现在的集市一样嘈杂，老师在上面讲课的声音根本听不清楚，学生在下面嘻嘻哈哈地说着自己的话，而且在上课的时候可以随便在教室里进出，哪怕从窗口爬出去也可以。(Yu Hua, 2008 a: 85).

conseguir una educación superior (2007: 59). El escritor Wang Xiaobo 王小波, nacido años antes que Yu Hua, en 1952, sí formaría parte de ese grupo de jóvenes mejor preparados que fueron enviados al campo y después consiguieron entrar en la Universidad del Pueblo en 1978, donde estudió hasta 1982.

En 1978, con la ayuda de sus padres, Yu Hua logró entrar en la institución de salud del distrito de Wuyuanzhen 武原镇, en la ciudad de Haiyan para formarse como dentista. Según recoge Hong Zhigang, el padre de Yu Hua pensó que sería un buen trabajo para él, sobre todo porque le permitiría mantenerse alejado de las idas y venidas de la política, y le proporcionaría una vida estable para formar una familia (2004: 29). Después de haber recibido un somero entrenamiento, comenzó a ejercer, aunque al principio se pasaba el día observando lo que hacía su maestro Chen, con quien llegó a tener una buena relación (Yu Hua, 2008a: 89-90). Sin embargo, como el escritor ha repetido en muchas entrevistas, a él no le gustaba su ocupación de dentista: “era un trabajo de ocho horas al día, en el que me pasaría toda la vida mirando a la boca de los demás, que es el lugar menos atractivo del mundo. Mi perspectiva como dentista me hacía sentir un gran desánimo” (2008a: 94) TP<sup>116</sup>. El ambulatorio donde trabajaba se situaba enfrente del Departamento de Cultura, en una de las calles más concurridas de la ciudad. Cuando no había clientes salía con el maestro a fumar y a charlar a la calle, o miraba por la ventana para ver la gente pasar. Fue dándose cuenta de que las personas que trabajaban en el centro cultural se pasaban el día de allá para acá, como si no hicieran nada. Así que un día se acercó a preguntarles y le contestaron que ese era precisamente su trabajo: buscar la inspiración para crear (Hong Zhigang, 2004: 31).

Según la interpretación del biógrafo de Yu Hua, la falta de disciplina de los niños crecidos durante la Revolución Cultural hacía que un trabajo de ocho horas diarias fuera demasiado duro para ellos (2004: 31). Pero en la versión del escritor la explicación recae en una especie de envidia por esa vida tan aparentemente ociosa, lo que le llevó a interesarse por cómo conseguir ese trabajo, siendo uno de los caminos precisamente el de escribir. Nosotros no creemos que fuera la falta de disciplina lo que movió a Yu Hua a buscar un trabajo más “relajado”, sino la vocación como escritor que

---

<sup>116</sup> 我实在不喜欢牙医的工作，每天八小时的工作，一辈子都要去看别人的口腔，这是世界上最没有风景的地方，牙医的人生道路让我感到一片灰暗。(Yu Hua, 2008a: 94).

ya destacaba en sus primeros años, y que ahora se le presentaba como una verdadera ocupación laboral. Creemos que el hecho de que Yu Hua haya repetido en tantas ocasiones la misma explicación sobre su cambio de destino se debe más bien a la creación de esa suerte de “leyenda” que rodea al personaje que el escritor crea de sí mismo, más que a la realidad que le define como persona.

### 3.2.2. El comienzo de la Nueva Era

Al igual que el fin de la Revolución Cultural supuso un cambio de rumbo en la trayectoria de Yu Hua, también fue el inicio de una nueva etapa en la producción artística conocida como Nueva Era 新时期 *xin shiqi*, que el profesor de Literatura Comparada Hsiao-Peng Lu (también conocido como Sheldon Lu, 鲁晓鹏) establece entre 1977 y 1989, aunque en otros investigadores oscila entre el año anterior o posterior. La profesora Rong Cai adelantan la fecha de inicio un año, a 1976, haciéndolo coincidir con la muerte de Mao (Rong Cai, 2004: 2), mientras que Liu Kang sitúa su comienzo en 1979, justo después de que Deng Xiaoping lanzara la campaña de “Emancipar la mente” 解放思想 *jiefang sixiang*<sup>117</sup>, a menudo caracterizada como una revolución contra las ideas de Mao, y el comienzo de la etapa del “socialismo con características chinas” que justificaba la Reforma y Apertura 改革开放 *gaige kaifang* (2003: 46). El nuevo discurso intelectual giró en torno a la modernidad, a la búsqueda de un nuevo sujeto, proyecto que fue interrumpido por la fundación de la República Popular y que comenzó con el Movimiento del Cuatro de Mayo (Hsiao-Peng Lu, 1996: 142). Ya comentamos en la introducción de este capítulo la continuidad o discontinuidad de estos dos períodos en un sentido artístico, y resaltamos ahora, que hay unas semejanzas innegables en algunos aspectos, como, por ejemplo, la crítica del pasado para construir una nueva China, un nuevo sujeto y una nueva subjetividad.

---

<sup>117</sup> Estas palabras forman parte de varias ideas lanzadas por Deng Xiaoping en la clausura de una reunión de trabajo que preparó las bases de la Tercera Sesión Plenaria del XI Comité Central del Partido, dicho discurso llevaba por título: “Emancipar la mente, actuar en función de la realidad y mirar unidos hacia adelante” 解放思想, 实事求是, 团结一致向前看 *jiefang sixiang, shishi qiushi, tuanjie yizhi xiangqian kan*. (Deng Xiaoping, 1984: 168). Eslóganes como 实事求是, también traducidos como “Buscar la verdad en los hechos”, una frase reescrita por Deng a partir de las palabras de Mao, resultaban un ataque frontal a las políticas del Gran Timonel (Ollé, 2005: 28).



A finales de los años setenta, incluso antes de que Deng Xiaoping subiera al poder, Hu Yaobang 胡耀邦<sup>118</sup>, que en ese momento era jefe del Departamento de Propaganda, relajó los controles sobre los intelectuales, a los que se les permitió volver a sus vidas (incluyendo los que estaban en campos de trabajo), haciendo revivir así muchas de las ideas que también había alentado a sus predecesores del Cuatro de Mayo. También se les permitió retomar el contacto con Occidente, como apunta la historiadora americana experta en China, Merle Goldman (1996: 36). La recuperación de este tipo de lecturas significó poder adoptar “nuevos” modelos de literaturas como el *fluir de conciencia*, la introspección psicológica o la carencia de un mensaje didáctico social de fondo.

Al igual que había sucedido con los precursores de la modernidad, los intelectuales de la era post-Mao también acudieron a conceptos occidentales para crear y alimentar un nuevo discurso crítico propio, a la vez que buscaban su libertad individual e intelectual. Rong Cai destaca que entre ellos el de subjetividad 主体性 *zhutixing* y modernización 现代化 *xiandaihua*, fueron de los más discutidos, pues juntos tenían el objetivo de convertir China en una nueva potencia mundial (Rong Cai: 2004: 1-2). Para muchos de los intelectuales la modernización de la cultura era básica para conseguir una sociedad moderna, y la modernización económica y social era inseparable de esta. Para ello, señala el director del Centro de Innovación de la Universidad de Peking, Yu Keping 俞可平, había que reformar la cultura tradicional, eliminando los elementos que la lastraban y resaltando los positivos, y además, absorber los avances de otras civilizaciones para incorporarlos a la cultura nacional (2009: 114). Este equilibrio entre la cultura china y la occidental ha sido siempre objeto de controversia, ya que no nunca existe consenso sobre qué tradición mantener y qué heredar de Occidente. A lo que hay que añadir que los planes de los intelectuales no siempre coincidieron con los del gobierno, pues las políticas de Deng caminaron hacia la modernidad y el desarrollo económico del país, pero no tanto a la reforma política y la verdadera liberación del pensamiento.

---

<sup>118</sup> Hu Yaobang (1915-1989) pertenece a la segunda generación de dirigentes del partido. Discípulo de Deng Xiaoping, fue Presidente del Partido Comunista Chino, aunque fue obligado a dimitir después de las revueltas estudiantiles en 1986. Hu formaba parte del grupo liberal del Partido que estaba a favor de una reforma política y no sólo económica. Su repentina muerte de un ataque al corazón el 15 de abril de 1989 desencadenó las protestas de Tian'anmen que se venían fraguando desde hacía unos años. Para los estudiantes era el símbolo de las reformas liberales (Nathan y Perry, 2002: 25-26).

Aún así, el ambiente de aquellos primeros años fue el de una libertad sin precedentes, favorecida por una política de puertas abiertas, en la que el sujeto necesitaba reinventarse o reconstruirse tras la alienación a la que había sido sometido durante la Revolución Cultural. Comentamos en el primer capítulo cómo la violencia (englobando en este término todas las variedades que hemos descrito) anulaba al sujeto y en ocasiones lo despojaba de su humanidad, por lo tanto, no es de extrañar que la primera tarea de muchos escritores en este momento fuera explorar una nueva subjetividad que los ubicara en su nuevo mundo.

Liu Zaifu 刘再复, crítico muy renombrado nacido en 1941, y que ha sido objetivo de varios de las campañas contra los intelectuales a lo largo de los años<sup>119</sup>, es uno de los primeros en proponer la discusión de la subjetividad para reaccionar contra el realismo social que había sido la línea de creación permitida hasta la muerte de Mao. Para él, el verdadero propósito de la literatura sería restaurar una subjetividad libre que se había perdido principalmente durante la Revolución Cultural (Hsiao-Peng Lu, 1996: 143). Aunque después de este periodo los artistas comenzaron a pensar con más libertad, la literatura inmediatamente posterior a 1976 no consiguió desapegarse por completo de la tradición con la que pretendía romper. Se adoptó un estilo realista, como reacción al romanticismo revolucionario, pues era una opción segura para los escritores aún en busca de una técnica propia (Larson, 1989 38-39). Como decíamos, muchos escritores acudieron a técnicas prestadas del extranjero, como el *fluir de conciencia*, detectable en autores como Wang Meng, aunque todavía de una manera muy discreta. Esta primera se ha categorizado en movimientos como la Literatura de las Cicatrices 伤痕文学 *shanghen wenxue*, la Literatura de la Reflexión 反思文学 *fansi wenxue* y la Literatura de la Reforma 改革文学 *gaige wenxue*, que buscaban indagar sobre el pasado más reciente.

---

<sup>119</sup> Durante la Revolución Cultural, la Campaña contra la Polución Intelectual de 1983, la Campaña contra la Liberalización Burguesa de 1986 se le puso bajo arresto domiciliario, en 1987 fue expulsado del Partido Comunista Chino, y en 1989 tras la masacre de Tian'anmen pasó a integrar la lista de los más buscados por el gobierno, precipitando su marcha del país. Actualmente reside en Colorado, EEUU. (Davis, 2005: 490).

La Literatura de las Cicatrices es a menudo considerada como el primer síntoma de laxitud censora en el terreno narrativo. Esta corriente se inauguró con la publicación en 1978 de *Cicatriz* 伤痕 *shanghen*, la historia del sufrimiento de una familia durante la Revolución Cultural escrita por el joven escritor Lu Xinhua 卢新华. Ciertamente es que no toda la crítica está de acuerdo, pues investigadores como Mu Ling y Perry Link señalan como la primera voz literaria crítica la de Liu Xinwu 刘心武, y su libro *The Class Monitor* 班主任 publicado un año antes, en 1977 (Mu Ling, 1995: 422; Link, 1984: 19). En todo caso, estos dos relatos dieron pie a otros escritores a poner sus tragedias familiares por escrito, lo cual también se considera literatura aunque quizás sería mejor denominarla narrativa de no-ficción, por su intención más testimonial. También destaca en este período el reportaje literario de denuncia de la corrupción “Entre personas y monstruos” de Liu Binyan 刘宾雁 publicado en la revista *Renmin wenxue* 人民文学 (*Literatura del Pueblo*) en 1979<sup>120</sup>.

Esta corriente indagaba en las heridas que había dejado tras de sí la década del desastre, y al igual que su sucesora, la Literatura de la Reflexión profundizaba en el fanatismo y llamaba a la recuperación de la conciencia humana. Sus autores trataban de proyectar las tragedias individuales como desastres sociales, o de acuerdo con la teoría del trauma, pretendían dar voz a los traumas colectivos. Pero los críticos parecen estar de acuerdo en que no consiguieron alejarse de la narrativa propia de la literatura maoísta: “By delivering accusations against the Maoist regime, scar writers may have unwittingly recharged the discourse they meant to abandon” (Wang, Der-wei, 2000: XXIV-XXV). Li Tuo 李陀, por su parte, dice que no representaba nada nuevo y que más bien parecía una nueva versión del “arte obrero-campesino-militar” (2000: 140).

También Perry Link llama la atención sobre que entre los años 1979 y 1980 la mayoría de la gente, incluidos los escritores, se hallaban aún demasiado cerca de sus experiencias para darles una buena interpretación, y lo más importante de todo, que carecían (paradójicamente) de una visión completa del cuadro de lo que había pasado en los años más recientes, ya que sólo poseían un conocimiento sólido de lo que les había ocurrido a ellos (Link, 1984: 22). Y es que como expusimos en el capítulo anterior, el

---

<sup>120</sup> Véase: <http://www.liubinyan.com/selectedworks/demon.htm>

trauma necesita no sólo un tiempo de ser elaborado en la mente, sino que quizás un discurso realista no sea capaz de transmitir la esencia del mismo. Por lo que no será, en nuestra opinión, hasta los primeros escritos de vanguardia, entre los que encontramos textos de Yu Hua, cuando por fin veamos representado ese sujeto escindido que consigue realmente esa nueva subjetividad.

En el arte encontramos la misma evolución: Jiang Jiehong etiqueta esos primeros años como Realismo Crítico 批判现实主义 *Pipan xianshizhuyi*, cuyo cometido fue repensar y narrar de manera realista la década de la Revolución Cultural. Y también en el terreno plástico encontramos el Arte de las Cicatrices 伤痕艺术 *Shanghen yishu*, en el que sobresale el artista Gao Xiaohua 高小华, nacido en 1955 y su obra “Por qué” 为什么 *weishenme* (Jiang Jiehong, 2007: 5-6), que pertenece a una serie de cuadros donde se retrataban las batallas callejeras de los Guardias Rojos protagonizadas por los mismos artistas (Figura 20).



Figura 20: Gao Xiaohua, *Por qué*, 1978.

Si lo comparamos con otras muestras de arte que hemos ido ofreciendo a lo largo de las páginas anteriores podemos extraer fácilmente diferencias clave. La más importante está en el realismo con el que se muestra esta imagen, no encontramos distorsión ninguna, ni estridencia ni ironía, que sí podemos apreciar en el arte más vanguardista, que relacionamos con el estilo de Yu Hua. En estas primeras obras, tanto en arte como en literatura, observamos un lenguaje realista, incapaz aún de desapegarse de la narrativa tradicional. Los personajes aparecen deprimidos, confusos y heridos, retratados en los tonos grises que nos remiten a un pasado oscuro y sin luz. Jiang Jiehong nos recuerda que muchos artistas de esta generación también se enfrentaban a la

contradicción de haber dedicado su juventud a colaborar con este desastre, lo cual les impedía negarlo o criticarlo de una manera sencilla (2007: 7). Algunos incluso recordarán estos años con nostalgia.

### 3.2.2.1. *La nueva era de Yu Hua*

Durante los cinco años que ejerció como dentista (de los 18 a los 23 años) Yu Hua siguió recibiendo influencias a través de las lecturas que realizaba y que marcarían su estilo posterior. Aparte de estudiar conocimientos médicos, que al parecer no le resultaban nada interesantes, casi siempre estaba en su dormitorio leyendo novelas que se habían publicado recientemente, ya fueran de la Literatura de las Cicatrices, del extranjero, o bien intentando escribir sus propias historias (Hong Zhigang, 2004: 32). Y es que al acabar la Revolución Cultural volvieron a publicarse no sólo obras extranjeras sino también obras chinas antes prohibidas. El autor recuerda el momento en el que estas llegaron a las librerías en 1977, lo que compara con la expectación que hoy en día puede despertar un personaje famoso, ya que llegaron a hacer cola para que les asignaran un cupón que les permitiría comprar un máximo de dos libros (2011: 53-54).

Uno de los descubrimientos que hizo en estos años de exploración autodidacta en los que se dedicó a hacerse una base de lectura y a hacer sus propios borradores, fue *La bailarina de Izu* (1955) de Kawabata Yasunari, un escritor japonés que vivió entre 1899 y 1972, muy influyente en sus primeros trabajos. Lo que le ofreció este escritor frente a la Literatura de las Cicatrices, que en ese momento ocupaba casi todo el panorama literario chino, es que a pesar de escribir sobre historias trágicas y usar un tono confesional, tenía una estética y un ritmo diferente, más bello y cálido. Quizás el aspecto que más le influyó fue su manera de describir, muy detallada (Hong Zhigang, 2004: 33). Y estas lecturas dieron sus frutos, dado que en 1982 consigue que acepten su primer relato en la revista mensual de Hangzhou *Lago Oeste* 西湖 *Xihu*. Su historia, “Primera habitación” 第一宿舍 *Diyi sushe*, fue publicada en el primer número de 1983 y cuenta su experiencia en un curso de formación que hizo en Ningbo. Poco después le siguieron los relatos: “Dentista Venecia” “威尼斯” 牙齿店 *Weinisi yachidian* y “Paloma, paloma” 鸽子, 鸽子 *Gezi, gezi*, también basados en anécdotas de su propia vida (Hong Zhigang, 2004: 39). Estos primeros textos no se incluyeron después en las antologías publicadas de Yu Hua pues carecían de la innovación y la calidad de los

posteriores. En este momento aún no ha conseguido esa voz de la que hará gala cuando comience su etapa de vanguardia, y por tanto no las tendremos en cuenta en nuestra investigación.

Otro hito que cambió definitivamente el rumbo de su vida fue cuando a finales de 1983 recibió una llamada de la revista *Beijing wenxue* 北京文学 (*Literatura de Pekín*). La editora Zhou Yanru 周雁如 le comunicó que publicarían los tres relatos que había enviado, aunque uno de ellos, “Estrella” 星星 *Xingxing* tendría que ser revisado. La revista le pagó un viaje a Pekín, donde pasó varios días corrigiendo el texto y visitando la ciudad por primera vez, gracias a un permiso expedido por la publicación para que pudiera ausentarse de su trabajo (Hong Zhigang, 2004: 40). El relato, que cuenta la historia de dos jóvenes aficionados al violín, fue publicado a principios de 1984. Aunque no tuvo mucha repercusión en los círculos literarios, sí que le brindó la oportunidad de darse a conocer y de entrar a formar parte del personal del Centro Cultural que tanto había admirado durante años: “En aquel momento tenía una sensación verdaderamente fantástica, pensaba que había encontrado un trabajo en el paraíso” (2008a: 98)<sup>121</sup>.

### 3.2.2.2. *La figura del escritor y el intelectual: los límites*

En los años 80 la figura del escritor y del intelectual volvió a recuperar el prestigio que había tenido a principios de siglo, pues significaba ser el portavoz de la sociedad, tener cierta influencia sobre el público y además una manera de ganarse la vida. Se creó todo un sistema para institucionalizar a los escritores, en los que los sueldos tenían más que ver con el prestigio de la persona que con la productividad<sup>122</sup>. Algunos intelectuales llegaron a ser consejeros de políticos tan importantes como Hu Yaobang o Zhao Ziyang (Goldman, 1996: 38)<sup>123</sup>, por lo que ser escritor implicaba tener ciertas responsabilidades, alcanzar prestigio y, además, un medio de vida. Aunque durante el régimen de Deng Xiaoping también hubo campañas contra ellos, nunca alcanzaron las proporciones ni la

---

<sup>121</sup> 我当时的感觉真是十分美好，我觉得自己是在天堂里找到了一份工作。(Yu Hua, 2008a: 98).

<sup>122</sup> Perry Link menciona que los sueldos solían oscilar en 1980 entre los 80 y los 300 yuanes (Link, 1984: 25).

<sup>123</sup> Deng Xiaoping también había estado abierto a las peticiones democráticas de algunos intelectuales pero después de que llegara al poder y los activistas del Muro de la Democracia se negaran a frenar el movimiento, lo suprimió y prohibió sus revistas. En 1979 activistas como Wei Jingsheng fueron encarcelados. Sin embargo, algunos protegidos de Hu Yaobang siguieron hablando, lo cual comenzó a abrir la brecha entre los dos políticos (Goldman, 1996: 39).

violencia de las anteriores. Más bien se dirigían a obras o personas concretas, no a grandes grupos, ni se extendían a sus familiares, como lo demuestra la primera campaña después de la muerte de Mao en 1981, dirigida principalmente al escritor, dramaturgo y guionista Bai Hua 白桦 (1930), acusado de excederse en su pensamiento burgués liberal.

Para Barmé, el que los intelectuales y escritores tuvieran esa aparente libertad y a la vez dependieran del estado económicamente, no era más que una táctica del régimen, al que denomina como “Prisión de terciopelo”, para que formaran parte de la rueda y así se anulara su crítica (1999: 4). También coincide con él Link, ya que la modernización no sólo era el objetivo del discurso artístico, sino también del gobierno, por lo que necesitaba a los intelectuales de su lado (incluyendo aquí a profesionales de otros campos que quizás habían sufrido menos durante los años anteriores, como científicos y médicos). Como ya dijimos, las campañas no eran tan agresivas como las de los años anteriores, pero cuando la literatura comenzó a desviar sus críticas de la Banda de los Cuatro a otros problemas sociales, Deng Xiaoping recordó a los escritores que no debían de cuestionar los “cuatro (principios) inamovibles”: el socialismo, el liderazgo del partido, la dictadura del proletariado y el pensamiento marxista-leninista-maoísta (1984: 20-21). En estos primeros años de reforma y apertura nos topamos constantemente con un problema de equilibrio entre la modernización a un nivel económico y a un nivel más social, relacionado estrechamente con la búsqueda de consenso dentro del propio partido y sus diferentes secciones, en el que se intentaban compensar ciertas medidas económicas reformistas con endurecimientos en el terreno político cultural.

Esa aparente libertad que se había promovido se vio comprometida de manera más clara en 1983 con la llamada “Campaña de anti-polución espiritual” 清除精神污染 *Qingzhu jingshen wuran*, a la que ya hicimos mención a través del texto de Ba Jin en el capítulo anterior. En el fragmento que seleccionamos el escritor mostraba el miedo a que la historia se repitiera, y es que como también recuerda la profesora Wang Jing 王瑾 gran parte del pueblo chino estaba profundamente marcado por las campañas del régimen de Mao, que les había provocado una opresión que les venía desde dentro (1996: 20). Para nosotros es una reacción que refleja un trauma social, más acusado aún

en generaciones de escritores que ya habían sufrido amargamente las represalias por los contenidos de su obra, lo que inevitablemente conducía a una autocensura que posiblemente fuera más allá de lo consciente.

Con la campaña de 1983 se reiteraba la necesidad de corregir la comercialización de la literatura, propia del liberalismo capitalista (o en otras palabras, de la influencia occidental con la que no todos estaban de acuerdo). El sinólogo Márian Gálik señala como una de las razones del lanzamiento de esta campaña el miedo de las consecuencias que el Realismo Mágico pudiera tener en la escena literaria china, corriente de la que se estaban traduciendo muchos títulos en el momento y que gozaba de una gran acogida entre los autores chinos, y la disolución de las tendencias social-realistas (2000: 155-156). Se quería recordar a los escritores su responsabilidad en los efectos que pudiera provocar su obra en la sociedad. Se publicó un artículo de Deng Xiaoping en el que llamaba a continuar las pautas creativas marcadas por Mao Zedong por las que la literatura debía servir al mayor número de personas, y primero y sobre todo a los obreros, los campesinos y los soldados<sup>124</sup>. También se mencionaba la responsabilidad de atender a las necesidades espirituales de la nación en las áreas de pensamiento, cultura y moralidad, y dejar de lado el extremo individualismo (Larson, 1989: 43- 44). Y es que durante los años 80, el juego con los límites que se pensaban no establecidos en la construcción de la nueva China, provocó muchas tensiones entre conservadores y progresistas, tanto dentro como fuera del Partido.

Incluso algunos de los escritores nacidos antes de la Fundación de la República, se manifestaron en contra de la evolución estilística. Larson recoge el comentario que hace el crítico Dong Dazhong 董大中 (1935) en un artículo titulado “Don’t forget the Popularization” en el que se lamenta de que con la introducción de nuevas técnicas narrativas la literatura no podía ser entendida por la mayor parte de la población (1989: 45). Al igual que ésta, Link cita a Liu Baiyu 刘白羽 (1916-2005) argumentando que si él no podía entender esta nueva literatura, tampoco podrían las masas, por lo que esto ya no se podía considerar arte socialista (1984: 24). Estas opiniones nos remiten a las ideas ya presentes en el debate literario de los años treinta en el que había una clara tendencia

---

<sup>124</sup> Se publicó en el Diario del pueblo 人民日报 *renmin ribao* el 17 de julio de 1983, y se titulaba “Programa de corrección para la Literatura socialista de la Nueva Era”. Aunque no se ha podido acceder a ese título en concreto, son abundantes los artículos a lo largo de 1983 que hacen referencia a la campaña.



a usar la literatura como herramienta ideológica. En esos años la literatura jugó un importante papel en la transmisión de ideas tan relevantes como las del movimiento del movimiento anti-japonés, como se observa en la obra de escritoras como Xiao Hong 萧红 (1911-1942) que destaca como escritora de la resistencia, o en la transmisión de las ideas comunistas, como se deduce del cambio estilístico de Ding Ling 丁玲, y que culminará en el Foro de Yan'an en 1942.

Sin embargo, escritores jóvenes como Yu Hua, cada vez se alejarán más de estos preceptos, irónicamente alentados no sólo por una necesidad de liberarse de la política sino también por el apoyo económico del estado que les permitía no limitar su obra a los gustos generales del público. Esta nueva generación llevará la literatura a una verdadera experimentación estética, al menos hasta 1989. Algo que fue posible gracias a la alternancia de períodos de más flexibilidad política con los de más control. La campaña de 1983 acabó meses después por el miedo a poner en peligro la inversión extranjera y el desarrollo económico, ya que al contrario que a Mao, al nuevo presidente sí que daba gran importancia a la imagen que se proyectaba en el exterior, además de que necesitaban su ayuda para alcanzar los planes que había puesto en marcha.

### *3.2.2.3. Los comienzos de Yu Hua en el panorama literario*

Entre 1984 y 1985 Yu Hua siguió publicando relatos en varias revistas como “La chica del bambú” 竹女 *Zhuniu*, “La luna te ilumina, la luna me ilumina” 月亮照着你, 月亮照着我 *Yueliang zhaozhe ni, yueliang zhaozhe wo*, “Uvas dulces” 甜甜的葡萄 *Tiantian de putao* o “Los verdaderos hombres no lloran fácilmente” 男儿有泪不轻弹 *Nan'er youlei bu qingtan*, que presentaban ciertas similitudes con la Literatura de las Cicatrices. Pero así como en el ambiente literario estos primeros relatos no tuvieron mucha repercusión, tampoco los tendremos en cuenta en esta investigación, pues no suponen ninguna innovación en el tratamiento de la violencia y el trauma en la literatura como sí lo serán los relatos posteriores.

Es esta una época en la que el autor publica con mucha regularidad. Estos textos tienen en común descripciones muy exhaustivas, sobre todo de la psicología de los personajes, así como una estética narrativa triste, ambas características propias de las lecturas que más le habían influenciado, y principalmente de Yasunari Kawabata (Hong

Zhigang, 2004: 43). Con todo, aunque en el análisis de la obra de Yu Hua se descubre fácilmente una relación muy directa con sus lecturas y experiencias personales, en ningún caso partimos de la presunción de que tiene intenciones autobiográficas. Más bien ocurre que, al igual que muchos escritores, establece vínculos entre las historias de ficción y sus propias experiencias vitales (desde lo que ha visto y oído hasta lo que ha leído).

Un ejemplo de esta estrecha relación se comprueba en el siguiente detalle. Como ya dijimos antes, Yu Hua no había formado parte de la gran movilización de los jóvenes de las ciudades al campo para aprender de los campesinos y los pobres, sin embargo, sí tuvo la oportunidad de entrar en contacto con la vida rural gracias a su principal ocupación en el centro cultural, donde además de escribir, debía recopilar canciones folklóricas. Podemos relacionar fácilmente esta tarea con el marco narrativo de una de sus primeras novelas de más impacto, *Vivir*, en la que un joven que recoge canciones de la gente del campo se encuentra con Fugui, personaje principal, que le contará la trágica historia de su familia desde principios del siglo XX. Esta novela formará parte de ese subgénero de sagas familiares tan típico de los años noventa. En cuanto a sus lecturas, son las que marcarán en gran parte el cambio de estilo que le situará entre los escritores más destacados de su generación.

Después de haber escrito varios relatos detallados e intimistas, como los mencionados arriba, Yu Hua había llegado a un estancamiento creativo en el que ya no le satisfacían sus escritos: “Mis esfuerzos no se correspondían con los resultados. Todavía era muy inmaduro” (en Hong Zhigang, 2004: 48)<sup>125</sup>. Además sentía que el estilo que había extraído de las obras de Kawabata le estaba limitando: “Estos escritos tan intimistas me hacían sentir que mi espíritu estaba cada vez más bloqueado” (Yu Hua, 2008a: 105)<sup>126</sup>. Sin embargo, pareció solventar este problema al descubrir a otro de sus grandes maestros: Kafka.

En aquel momento los intercambios entre los escritores eran bastante comunes, así como los congresos y simposios auspiciados por el estado, y en un viaje a Hangzhou

---

<sup>125</sup> 我的努力并没有得到相形的效果，我还很稚嫩。(en Hong Zhigang, 2004: 48).

<sup>126</sup> 这十分内心化的写作，使我感到自己的灵魂越来越闭塞。(Yu Hua, 2008 a: 105).

en la primavera de 1986 para ver a un editor, tuvo la oportunidad de hacerse con una colección de Kafka. Después de leerlo confiesa que tuvo una especie de iluminación en la que por fin comprendió la libertad de la literatura, que no debía guiarse por la lógica narrativa tradicional sino por sus deseos, lo que permitía expresar su pensamiento y sus sentimientos mucho mejor (2008a: 106). Este fue el punto de inflexión con el que concluyó la etapa de “entrenamiento creativo” del escritor, tras encontrar ahí la inspiración para su narrativa y el tono subversivo que caracterizará los siguientes años, asociado a la escuela de vanguardia. A partir de este momento dará mucha más libertad a su imaginación y su literatura finalmente se aleja de la realidad para dar cabida a una serie de personajes e historias cada vez más rocambolescas.

### 3.2.3. La búsqueda de una nueva voz

No solo la obra de Yu Hua se había estancado, sino que toda la literatura a mediados de los años ochenta estaba en plena búsqueda de un nuevo estilo, después de haber “agotado” las posibilidades de la predecible Literatura de las Cicatrices. Tampoco la influencia de Kafka en el autor fue algo anecdótico o aislado, ya que muchos escritores de la China post-revolucionaria fueron susceptibles a esta literatura del absurdo. Recordemos que una de las consecuencias más graves de la violencia es la ruptura del tejido social, y este tipo de narrativa permitía mostrar esa alienación del ser humano. Wang Jing describe el panorama de los años 80 como una sociedad en la que las personas vivían alienadas los unos de los otros por los constantes movimientos políticos que además causaron la escisión del sujeto: “as the politics of survival and victimization turned every individual into an eyewitness of the psychic split between his or her own public (i.e., political) and private self” (1996: 34). Wang añade también que la Revolución Cultural no se puede enmarcar en mejor escenario metafórico que en el absurdo kafkiano, algo con lo que nos mostramos de acuerdo. Precisamente la reflexión en la literatura sobre ese sujeto escindido será la que abra paso a las dos corrientes literarias que conseguirán darle una voz propia a la narrativa; y así, a mediados de los años ochenta, aparecerán la llamada Literatura de la Búsqueda de las raíces y la denominada Escuela de Vanguardia, en donde se enmarcan los primeros relatos relevantes de Yu Hua.

### 3.2.3.1. La década de la fiebre cultural

Los años ochenta son una época de máxima actividad cultural, o como dice Wang Jing, de constantes “embestidas de fiebres” tanto en escritores, artistas e intelectuales. Se vive la fiebre por *Cien años de soledad* en 1984, la fiebre por la búsqueda de las raíces y nuevas metodologías en 1985, la llamada Fiebre Cultural 文化热 *wenhua re* en 1986, o la fiebre por el conocimiento en la época post-revolucionaria, aparición de nuevos héroes de la anticultura como la estrella de rock Cui Jia, entre otras (1996: 39). Además intelectuales y escritores aparecen como los verdaderos portavoces de la modernidad china, ya que son constantes sus intervenciones en el proceso de reforma del país. Por ello, no es de extrañar que se produjera lo que se denominó “Discusión Cultural” 文化讨论 *wenhua taolun*, un debate nacional a nivel académico provocado por las diferentes opiniones sobre cómo tenía que actuar la cultura, factor primordial en la modernización del país, que estaba en medio de grandes reformas económicas. En este debate no sólo participaron los intelectuales, sino que también los escritores jugaron un papel tan importante como los primeros (Wang Jing 1996: 40)<sup>127</sup>. En el proceso, se podrían distinguir dos posturas generales: los que se inclinaban por basar la modernización en la tradición china cultural, y más concretamente en su fundamento, el confucianismo; y los que condenaban este pensamiento y tendían a un modelo basado en lo occidental.

En cuanto a la integración de lo occidental en el pensamiento chino, Zhang Xudong advierte sobre la confusión que se producía a menudo entre diferentes teorías pues se mezclaban corrientes de pensamiento radicalmente opuestas, al igual que se englobaba bajo una misma etiqueta la literatura contemporánea occidental, encontrando en la misma categoría a autores tan dispares como Dostoyesvsky, Updike o García Márquez (1994: 138-139). Se tradujeron muchos títulos en un corto plazo de tiempo y esto también provocó cierta lectura indiscriminada de textos<sup>128</sup>. La escritora Zhang Kangkang 张抗抗, nacida en 1950, dijo durante un encuentro de escritores celebrado en Pekín en junio de 2011 en la Academia de Ciencias Sociales de China, con el motivo de la visita de Vargas Llosa, que tenían tantas ganas de conocer la literatura extranjera que

---

<sup>127</sup> La Discusión Cultural no aparece de la nada, desde principios de los años 80 se habían producido varios actos en los que se estaba fraguando. Para más información consultar Wang Jing, 1996.

<sup>128</sup> Por ejemplo, a principios de los años 80 se traducen y publican en una de las revistas más importantes del país, *Arte y Literatura extranjera* 外国文艺 *waiguo wenyi* (Shanghai), cuentos de García-Márquez, Borges y Vagar Llosa (Gálik, 2000: 155).

lo hacían de cualquier manera<sup>129</sup>. Se podría definir este momento como una fase de cierto caos y confusión, que según Zhang Xudong devino en dos extremos opuestos entre los intelectuales tras la desilusión de 1989: una ciega euforia y una ciega condena de esta fiebre cultural (1994: 134).

En esta discusión muchos han querido ver la continuación del debate de los intelectuales del Cuatro de Mayo que se entabló a principios del siglo XX, como si la intención fuera completar aquel proyecto inacabado de modernización. Pero igual que este se vio cercenado por la guerra y la instauración de la República Popular, en estos momentos se irá apagando por la intervención política a finales del año 86, coincidiendo con la destitución de Hu Yaobang y la subsiguiente campaña contra el liberalismo burgués que dio pie a una gran lista de obras censuradas. Este ambiente, para algunos de inocencia y utopía, se irá crispando por las desavenencias entre progresistas y el Estado, hasta acabar drásticamente en el desastre de Tiananmen en 1989.

#### 3.2.4. Separatistas literarios

En los albores de este debate, se celebró la Cuarta Conferencia Nacional de la Asociación de Escritores entre los últimos días de 1984 y los primeros de 1985, en la que se demandaba más libertad para desarrollar el trabajo creativo en diferentes estilos, y poder seguir o perseguir nuevos métodos y escuelas, lo que fue apoyado por el Líder del Partido Hu Qili 胡启立, que lideraba el encuentro (Xu Luo, 2002: 83). Para muchos escritores esto suponía la oportunidad de participar en una profunda revolución de la ficción, y es que entre los que después se conocieron como los de la escuela de vanguardia como en los de la búsqueda de las raíces se estaba fraguando una gran transformación narrativa en la que se liberaba a la literatura de la política, la economía y la moralidad, para profundizar en temas como la naturaleza, la historia, el humanismo y la cultura (Li Qingxi, 2000: 111). En estos años, jóvenes escritores como Han Shaogong 韩少功, Mo Yan 莫言 o Can Xue 残雪, comenzaron a experimentar estéticamente, gracias a ese resquicio de libertad que se abría frente a ellos; situación a la que según Wu Liang 吴亮, también ayudará la buena posición de algunos de escritores en el gobierno (2000: 126). Recordemos que el escritor Wang Meng fue Ministro de Cultura

---

<sup>129</sup> Nota tomada por la autora de esta tesis durante dicho encuentro.

entre los años 1986-1989, marcados por una relajación en el control cultural. Yu Hua se unirá a la vanguardia en 1986.

Este grupo de jóvenes escritores, que venían tanto de la “juventud educada” 知青 *zhiqing* como de una generación más joven conocida por algunos como “la generación sin raíces”, y que aún carecían de un estilo definido, fueron los que se alejaron de la corriente principal y consiguieron expresar a través de la ficción lo que sus predecesores no habían logrado, el trauma de la Revolución Cultural. El crítico literario Wu Liang señala como el bagaje común para estos “separatistas” los siguientes factores: estar al margen de los debates ideológicos del *mainstream*, la emergencia de un espacio para una escritura más libre, el crecimiento del hedonismo y del individualismo, la estimulación por un amplio rango de lecturas, una conciencia más estética e imaginativa y mayor conocimiento e imitación (Wu Liang, 2000: 125). Características todas ellas que encontramos en Yu Hua, que, al contrario que otros de sus antecesores, irrumpe en la escena literaria a mediados de los 80 y aunque sus primeros escritos son de corte más tradicional, es evidente el cambio que hay entre sus relatos publicados a partir del 1986. Es una figura que se ha mantenido al margen de los debates políticos más encendidos de la época, aunque la crítica política y social se encuentre por toda su obra. Asimismo se presenta como un ávido lector cuyas influencias más destacables son, como para muchos de sus contemporáneos, Bruno Schulz, Faulkner y Mijaíl Bulgákov, Kawabata Yasunari, Karka, García Márquez o Borges, así como otros escritores chinos como Lu Xun, cuya obra se revalorizó tras 1976, y otros<sup>130</sup>. Respecto a la imitación, él mismo reconoce sus deudas, aunque no creemos que se trate de una innovación parasitaria, sino más bien de un aprendizaje.

A partir de mediados de los años ochenta muchos escritores querían independizarse del estado y de su intención de convertirlos en los portavoces de los avances de las reformas. En lugar de eso se alejaron de la crítica directa y comenzaron a moverse en un terreno más despolitizado y experimental (Mu Ling, 1996: 425). Además, con el desarrollo y la internacionalización, algunos pudieron liberarse de la dependencia económica del estado. Según la historiadora Merle Goldman los más renombrados comenzaron a alejarse de las organizaciones y las empresas del estado para convertirse

---

<sup>130</sup> Véase nota 79. Para más información consúltese Yu Hua, 2008b.

en escritores independientes, y expertos contratados en varias áreas. Asimismo, el régimen permitió que se establecieran organizaciones y periódicos autónomos (conocidas como 民办 *minban* “de gestión privada”), aunque aún tenían que registrarse con una organización oficial (Goldman, 1996: 41-42).

En este ambiente aparece una literatura experimental 试验文学 *shiyān wénxué* que recoge varias tendencias, como la Búsqueda de las Raíces o la Vanguardia. Estos son dos claros ejemplos del nuevo camino que se abre hacia la independencia en un sentido literario; incluso algunos como Tao Dongfeng la denominan “literatura pura” 纯文学 *chūn wénxué*, dado que más que incidir en qué escribir, ponían el foco en cómo hacerlo (2016: 100). Mientras que la literatura de la búsqueda de las raíces se ubica en lugares remotos e incluso imaginarios alejados del núcleo candente de la reformas, la vanguardia retrataba un mundo absurdo, carnavalesco y fantasmagórico generalmente deslocalizado y anacrónico. Esta ausencia de tiempo definido y lugar les permite moverse en terrenos más políticamente seguros y adoptar claramente una actitud distanciada del proyecto de la modernidad

Y es que, a pesar de que los años 1985 y 86 volvieron a prometer esa ansiada libertad creativa (siempre y cuando no dañara la imagen del Partido ni pusiera en duda su soberanía), no debemos nunca olvidar el hecho de que la censura no sólo venía del sistema estatal, sino que había un acuerdo tácito entre este y el escritor, el crítico y la audiencia. Barmé toma prestado el término de Haraszti “Prisión de terciopelo”, pero otros escritores, como el checo Václav Havel, lo llaman “violencia invisible” (en Barmé, 1999: 7), etiqueta que describe a la perfección el entorno que se refleja en la obra de Yu Hua. Lo cierto es que tanto en la literatura de la búsqueda de las raíces como de la vanguardia, encontramos críticas muy duras a la sociedad y al sistema, del pasado y del presente, pero siempre de una manera distanciada que emerge en una “lectura entre líneas”.

#### 3.2.4.1. *Literatura de las raíces*

Han Shaogong 韩少功 (1953) y su artículo “Las raíces de la literatura” 文学的根 *wénxué de gēn*, publicado en el cuarto número de 1985 en la revista *Zuojia* 作家 (*Escritores*), da nombre al movimiento de la Búsqueda de las Raíces, y más tarde

adquirirá la condición de manifiesto. Si bien no es objeto de estudio para nosotros, merece la pena situarla en este contexto, pues en su base está la exploración estética que rechaza las corrientes en boga del momento, al igual que ocurre con la vanguardia. Las dos comparte esa “búsqueda”, tanto de una nueva estética como de indagación interior, y una reacción ante el realismo literario imperante y los valores que se le querían dar a la literatura. La diferencia radica en que cada una de estas corrientes tomará una dirección diferente.

La búsqueda de las raíces vuelve a la tradición, al origen, a las costumbres locales, al campo, para reflexionar sobre los problemas de la actualidad, pues si bien el modernismo occidental les aportó una nueva visión artística, no les ofrecía las herramientas para identificar esa nueva subjetividad con la que se pudieran identificar plenamente. Como dice Li Qingxi, estos artistas y escritores buscaban la manera de encontrar una herramienta cognitiva para acercarse a su verdadera esencia (2000: 115). Mientras que la nación ponía toda su atención en mirar hacia adelante, estos escritores vuelven su mirada hacia el pasado y el interior, no solo por el simple hecho de recordar, sino con la intención de encontrar una solución para el presente y la crisis de valores de la sociedad actual. A ese respecto apunta Der-Wei Wang:

Rather, the “search for roots” questions the cultural/political motivations that legitimate the form and content of the “remembrance”, (re)discovers the hidden or forgotten layers of history and memory in a rigorous genealogy of the present, and maps out the trajectories that have instrumented the current polyphony of literary voices (Der-Wei Wang, 1993: 2).

Esta literatura conecta con la literatura nativista de algunos escritores de principios de siglo, ya que también acudieron al mundo rural como una suerte de refugio ante la invasión de la modernización y la occidentalización, como se ve en las obras de Shen Congwen 沈从文 (1902-1988), aunque esta corriente tuvo muchas diversificaciones. Shen Congwen, atacado tanto por la derecha como por la izquierda por no haberse comprometido con ninguno y permanecer en una postura apolítica, abandonó su carrera como escritor después de 1949, e incluso intentó suicidarse sin éxito por la crueldad de los ataques contra él, que volverán a repetirse durante la Revolución Cultural, a pesar de haber abandonado ya la escritura (McDougall, 2013:



29-31). Una de los rasgos comunes entre sus ideas y las de los autores de la búsqueda de las raíces, es la huida de una persecución acrítica de los estilos y los valores occidentales (Ying Lihua, 2010: 165-166). Estos escritores buscarán una vuelta a la esencia de la humanidad, liberándose de los valores impuestos por la cultura. También es importante tener en cuenta que muchos de estos escritores formaron parte de los jóvenes enviados al campo durante la Revolución Cultural, 知青 *zhiqing*, por lo que si bien no provenían de zonas rurales como Mo Yan, sí que pasaron temporadas allí, como Han Shaogong. Estamos de acuerdo con la profesora Wang Jing cuando afirma que el discurso utópico de estos escritores<sup>131</sup> no se puede comprender por completo si no se tiene en cuenta su pasado como Guardias Rojos<sup>132</sup>. En nuestra opinión, el hecho de que Yu Hua se decantara por otro tipo de literatura no sólo tiene que ver con una tendencia estética, sino que también se explica por su propia experiencia y bagaje durante la década anterior.

#### 3.2.4.2. *La vanguardia*

La vanguardia literaria comenzó a fraguarse paralela a la de la búsqueda de las raíces, y aunque no tienen ningún manifiesto como ésta, Wang Jing los reúne alrededor de la revista literaria *Harvest* 收获 *shouhuo* (1998: 2). Por lo que, al igual que Yang Xiaobing, nos referiremos a ella no como un movimiento sino como una tendencia literaria. El nombre con el que la crítica se ha referido a este grupo de escritores, entre los que destacan Yu Hua, Can Xue, Su Tong o Ge Fei, ha variado dependiendo del autor y de las intenciones de este. Algunos se han referido a su obra como posmodernidad literaria, nueva ola literaria, literatura experimental o literatura de la Post-Nueva Era (Yang Xiaobing, 2000: 193). Del mismo modo, el calificativo de vanguardia no solo se ha adjudicado a su obra, sino también a la de escritores que transgredían el realismo imperante hasta el momento, como Han Shaogong o Mo Yan, ambos iconos de la literatura de las raíces. Por ello, hemos de tener en cuenta que bajo este paraguas encontraremos a escritores de estilos muy diferentes pero que poseen un denominador común inequívoco: la renovación o revolución literaria y la búsqueda de un nuevo estilo.

---

<sup>131</sup> Gálik define el ensayo de Han Shaogong, en el que analiza una zona de su Hunan natal, como demasiado impresionista y llena de entusiasmo (Gálik, 2000: 159).

<sup>132</sup> The confessional excess of the school will appear in a new light once we provide the missing link between its aesthetic vision and the particular process of individuation to which its writers were subjected in their formative years—a period that coincided with the Cultural Revolution and with its utopian politics of thought reform (Wang Jing, 1996: 46).

En esta tesis preferiremos usar el término vanguardia o literatura experimental que otros más controvertidas y discutibles como lo es el de “posmodernidad”. A continuación, haremos una breve reflexión sobre este último término con el fin de disipar algunas dudas planteadas en estudios que tendremos en cuenta aquí, y posicionarnos al respecto.

#### 3.2.4.2.1. La vanguardia y la posmodernidad

Para el investigador Wang Ning, los escritores considerados vanguardistas dentro del panorama literario chino, Mo Yan, Ge Fei, Can Xue, Liu Suola, Wang Shuo, y el mismo Yu Hua, se podrían agrupar en un concepto literario global: la posmodernidad (1997: 29). Si abordamos a estos escritores en un contexto chino y queremos diferenciar su literatura de la anterior, hablaríamos de vanguardia; mientras que con posmodernidad nos referiríamos a un fenómeno más extendido y global, consecuencia de las influencias llegadas del exterior. Sheldon Lu identifica las siguientes características compartidas entre la vanguardia y la posmodernidad: oposición a la cultura *mainstream* y al lenguaje convencional, uso de la metaficción, juegos con el lenguaje, y utilización de la parodia y el pastiche, entre otras (1996: 144-145). Pero la posmodernidad abarcaría un período más amplio y no acabaría en 1989 como sí lo hace el experimento estético de la mayor parte de estos escritores, sino que seguiría identificándose en la literatura posterior, más apegada a un tono realista pero que aún refleja la fragmentación social, a través de una narración descreída, cargada de violencia y encarnada en personajes perdidos en un mundo plagado de contradicciones.

Para Wang Ning, tanto la literatura de vanguardia como la poesía experimental, son la primera versión del posmodernismo en China, pero no la única, al igual que en Occidente tampoco hay una sola tendencia asociada a él (1997: 29)<sup>133</sup>. El crítico Xiaobing Tang vería en los escritores de vanguardia el paso hacia el postmodernismo, más que la inauguración del mismo en China. Para él sería más acertado hablar de “modernismo residual” ya que identifica el narrador de la mayoría de los trabajos experimentales como un héroe moderno (Xiaobing Tang, 2000: 198-199).

---

<sup>133</sup> Para Wang ning habría seis versiones de posmodernidad en China. Véase: Wang Ning, 1997.

La posmodernidad como concepto se introduce en China en los círculos de intelectuales a mediados de los años 80, poniéndose en correlación con otros términos culturales propios del país como “post-Maoísmo, post-revolución, post-socialismo, post-utopía, post-Nueva Era, post-experimentalismo o post-Quinta Generación que estaban en boga en ese momento (Zhang y Dirlik, 2000: 12). El momento clave es cuando Jameson da una serie de conferencias en la Universidad de Pekín alrededor de este término en 1985<sup>134</sup>, aunque para Wang Ning, su irrupción en los círculos chinos es anterior y se remontaría al principio de la década con la traducción del ensayo de John Barth “The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction” en la revista *Report of Foreign Literature* 外国文学报道 *waiguo wanxue baodao*, que dejó de publicarse a finales de los ochenta. A partir de entonces se comienzan a publicar en varias revistas obras y ensayos de autores posmodernos extranjeros, como por ejemplo la obra de García Márquez, Nabokov, Barth, Salinger y Pynchon, entre otros, así como ensayos de Lyotard, Jameson, Fokkema y Hutcheon, acompañados por introducción y crítica de investigadores chinos (Wang Ning, 1997: 26). Lo que sí que parecen compartir todos los investigadores es que al principio no suscitó mucho interés, pero poco a poco los intelectuales y escritores chinos comenzaron a identificar elementos posmodernos en su sociedad. Será la traducción de dos ensayos de los teóricos más influyentes en China lo que encenderá finalmente el debate entre los intelectuales chinos: “Postmodernism and Cultural Theories” de Jameson y “Approaching Postmodernism” de Fokkema, ambos en 1987 (27).

Estas traducciones se producen en el período de la antes mencionada Fiebre Cultural y la entrada en masa de todo tipo de teorías occidentales, como el post-colonialismo. Muchos críticos las recibieron con entusiasmo porque ofrecían la posibilidad de abordar los estudios literarios de otra manera además de poder liberarse de la ortodoxia maoísta que había lisiado tanto la literatura como la crítica. El problema fundamental de la adaptación de las teorías del posmodernismo que se halla en la base de toda polémica al respecto, no sólo entre los intelectuales chinos sino también en el

---

<sup>134</sup> Jameson influyó de una manera especial en China pues amplía su definición de posmodernismo ante la adopción del capitalismo en países emergentes, considerando que ya no se puede considerar como un fenómeno exclusivo de occidente. Él mismo comienza a analizar textos de autores chinos como Lao She y Lu Xun en 1984 para hablar de la tensión entre lo moderno y lo posmoderno, analizando éstos como alegorías nacionales. No sólo él, sino que Yang Xiaobin se remonta a “Diario de un loco” de Lu Xun para señalar los orígenes del posmodernismo en China (2000: 193).

panorama internacional, es si esta teoría planteada como euro-americanocentrista es aplicable a sociedades que no han experimentado y agotado la modernidad *per se*, pues en la mayoría de sus planteamientos omite a las sociedades no desarrolladas o en vías de desarrollo. En el caso de China la modernidad, presente en el panorama cultural desde los del Cuatro de Mayo, aparece como un proyecto inacabado o en todo caso, en proceso, por lo que, ¿cómo podríamos hablar de su fin?

El crítico Li Tuo reflexiona precisamente sobre cómo debería relacionarse la crítica con este concepto: “Is Chinese modernization entirely a reprint or copy of Western modernization? Or does it have its own particular quality, its own particular experience? If the two are not entirely the same, wherein lies the difference? If they are the same, wherein lies the similarity?” (Li Tuo, 2000: 144). Mientras que no encontramos una única respuesta a estas preguntas, nos inclinamos por la opinión de Zhang y Dirlik al señalar que es inevitable y necesario hacer algunas adaptaciones para poder reflexionar con coherencia a través de estos conceptos en este nuevo contexto. Para ellos, la modernidad se habría experimentado como revolución y socialismo, y la posmodernidad llegaría con la contradicción de la cohabitación en un mismo estado de una política socialista con un extremo capitalismo. Defienden que la convivencia del precapitalismo, con el capitalismo y con la política y economía pos-socialista, nos sitúan ante una clara ruptura con lo “moderno”:

A category such as the postmodern may be applicable only to a limited sector of society, leaving out large segments of territory and population. [...] We would like to suggest, to the contrary, that it is precisely such a situation of spatial fracturing and temporal desynchronization that justifies the use of the postmodern against the spatial (as in the nation-form) and temporal (as in the development of a nation market and culture) teleologies of modernity (2000: 3).

El discurso de la Modernidad de la Nueva Era, continuación del proyecto iniciado de los intelectuales del Cuatro de Mayo, se asociaría con el metarrelato, al igual que en el terreno político lo haría con el comunismo. El rumbo que tomaron las reformas del país iniciadas después de la muerte de Mao nos permite vislumbrar la disolución gradual de estos dos discursos hegemónicos que a final de la década de los ochenta se contemplarán como utópicos. Estamos de acuerdo con los críticos en señalar la vanguardia literaria como el primer síntoma de la posmodernidad china en lo literario,

ya que es un síntoma evidente del agotamiento del proyecto de la anhelada modernidad en el ámbito cultural. La huida hacia delante de este grupo de autores significa una renuncia a seguir participando en esa utopía al servicio de los intereses de la nación y una búsqueda de una nueva subjetividad, incluso de reivindicar el individualismo, que conlleva una sociedad en desarrollo. Pero no será la única tendencia, pues el posmodernismo se hace mucho más evidente a partir de 1989 y la rápida comercialización de la cultura.

Zhang Longxi, profesor de Literatura Comparada, nos señala también la necesidad de adaptar estas teorías al entorno, y no cogerlas y aplicarlas mecánicamente a la lectura de textos chinos sin haber hecho una reflexión previa de la teoría propia, como se hacía con frecuencia (1993: 79). Es por esto que investigadores como Zhang Xudong descatan que la posmodernidad en China debe ser entendida no sólo como la consecuencia de la lógica cultural del capitalismo global sino en relación con esa lógica cultural posrevolucionaria, todavía residualmente socialista de la forma de vida china (2000: 111). Lo cual quiere decir que esta nueva etapa social, cultural e histórica, no debería ser analizada exclusivamente desde una teoría de globalización, sino que se deben captar cuáles son las características concretas de esta nueva sociedad en su nuevo contexto mundial. Chen Xiaoming y Zhang Yiwu, dos grandes defensores del postmodernismo en China declaran que Occidente no tiene los derechos sobre este concepto y que los escritores de vanguardia lo demuestran (Wang Jing, 1998: 10). Es por esto que debemos romper con la imagen de China como un mero receptor de las tendencias en Europa y América, y considerarla como una potencia activa dentro de ese nuevo mundo globalizado, es decir, como un actante capaz de producir también posmodernidad como lo demuestran las obras de Yu Hua y de sus contemporáneos.

Ahora bien, debemos resaltar que algunos de los escritores de la vanguardia china no eran plenamente conscientes en esos primeros momentos de ser partícipes de la posmodernidad como concepto, ni siquiera contemplaban como tal las lecturas de autores como García Márquez o Borges, que fueron grandes influencias en su obra. Wang Ning resalta que incluso algunos escritores como Ma Yuan han sido incapaces de reconocer su deuda con esta literatura (1997: 29-30). Nosotros en este estudio preferiremos referirnos a esta literatura como vanguardia, sin negar su valor como pionera de la posmodernidad. Pero dado que nuestro objetivo no es defender su

existencia en el contexto chino o en la obra de Yu Hua, no ahondaremos más en este debate.

### 3.2.4.2.2. Los orígenes y rasgos de la vanguardia

La mayor parte de los escritores de la vanguardia pertenecen a la generación de Yu Hua y comenzaron a publicar en los años ochenta. Sin embargo, los orígenes de esta tendencia los encontramos en dos escritores de una generación anterior. Yang Xiaobin señala que las obras que darán paso a la vanguardia serán la de Can Xue, *Calle de lodo amarillo* 黄泥街 *huangnijie*, escrita en 1983 pero no publicada hasta 1985, en la que se retrata un mundo en el que las comunicaciones y las relaciones son completamente irracionales, y el relato de Ma Yuan “La diosa del río Lasa” 拉萨河的女神 *lasa he de nüshen* de 1984, donde se hace uso de la polifonía de voces (2000: 193). Pronto comenzarán a publicar los más jóvenes, principalmente entre 1987 y 1988, en cuyas obras también han desaparecido tanto las críticas políticas directas, como la obsesión con el tema de la nación que había invadido la literatura anterior y la llamada al atavismo de los escritores de la búsqueda de las raíces. De ahí que se considere como una literatura pura, pues estaba más preocupada por la estética y la experimentación que con enviar un mensaje a la sociedad. Para los escritores de vanguardia la literatura anterior no era ni “pura” ni “nueva”, pues no había supuesto más que un cambio de temática pero no de estilo. Aunque debemos ser precavidos a la hora limitar este cambio a ciertas corrientes o tendencias literarias, pues también el escritor Gao Xingjiang, difícilmente clasificable, criticaba el estilo realista y defendía su superación ya que existían otras técnicas literarias a su alcance que permitían romper con él<sup>135</sup>. Todos parecían estar de acuerdo en que las novelas que estaban basadas en el argumento estaban pasadas de moda (Wendy Larson, 1989: 56).

---

<sup>135</sup> Al respecto encontramos una reflexión en *El libro de un hombre solo*: “La literatura y las formas literarias que llamamos puras, esos juegos de estilo, de lengua y de escritura y las diversas fórmulas y estructuras lingüísticas que podrás hacer con autonomía, sin recurrir a tu experiencia, a tu vida, a tus dificultades, a la cruda realidad, a ese “tú” tan repugnante; ese tipo de literatura pura, ¿vale realmente la pena que la escribas? Aunque no sea una forma de escapar o un escudo, supone, por lo menos, una restricción, y es mejor que encerrarte una jaula construida por los demás o por ti mismo.” (Gao Xingjian, 2008: 244).

Los escritores de la vanguardia no pusieron su obra al servicio de las Cuatro Modernizaciones 四个现代化 *sigexiandaihua*<sup>136</sup> sino al servicio de la literatura misma, a través de los juegos del lenguaje y la forma. Tao Dongfeng nos indica que si los “escritores ilustrados” veían a las masas como aprendices de sus ideas, los de vanguardia usaban a las masas como estudiantes de las formas artísticas. Y a pesar de que ambos anhelaban una literatura autónoma, los primeros buscaban la libertad de pensamiento y crítica, y los segundos, separar el lenguaje cotidiano del literario y dedicarse al “arte por el arte” y no al “arte para el bien común” (Tao Dongfeng, 2016: 101-102). Estos escritores parecen ignorar esas “necesidades sociales” y desconectarse de su propio tiempo, lo cual era definitorio de la época; la resistencia, el desacuerdo, el experimento y una creciente importancia del individuo y su propia experiencia. Precisamente, apuntan Wendy Larson y Wu Liang, esta sería una de las principales razones por las que la vanguardia no podría durar mucho, apenas tres o cuatro años, ya que la política de Deng seguía siendo marcadamente conservadora, aunque en un primer momento pudiera haber parecido lo contrario. Y es que el estilo realista al fin y al cabo tiene un carácter más utilitario que una literatura que se llegó a tachar de elitista. Hay que tener en cuenta, como nos indica Wang Ning, que si bien los novelistas llegaron a tener influencia y un público más amplio, los poetas postmodernos rara vez conseguían publicar en revistas con impacto, pues la audiencia era aún más limitada (1997: 30-31).

Wu Liang se refiere a la relación de los escritores de vanguardia con su tiempo no como la de un pintor que retrata un paisaje sino como la de un prisionero rogando libertad desde su prisión (2000: 126). Y si bien es cierto que estas obras no retratan su realidad, sí que es nuestro propósito en esta tesis demostrar que reflejan a la perfección su tiempo, ya que el pasado más reciente había dejado una herida en la sociedad que difícilmente se podía narrar en un tono realista, sino que necesitaba esta mirada caleidoscópica para mostrar los pedazos en los que se había fragmentado. La oscuridad, la falta de orden, las tramas sin resolver de los relatos de vanguardia son justamente lo que encontramos en la psique de una generación que creció en el caos de la violencia y

---

<sup>136</sup> Las Cuatro Modernizaciones eran objetivos ya establecidos por Zhou Enlai, aunque sin éxito, en 1963 para fortalecer y desarrollar la agricultura, la industria, la defensa nacional, y la ciencia y la tecnología. Deng Xiaoping lo recuperará en su empeño por modernizar el país, en 1978 pronuncia un discurso ante la comunidad científica en la que aboga por materializar esas modernizaciones. Culpa a la banda de los cuatro de haberlo impedido y saboteado por la excusa de que conducían al capitalismo, sin embargo, lo que consiguieron fue que la economía nacional de China estuviera “por algún tiempo al borde del colapso” (Deng Xiaoping, 1984: 113).

que después se vio precipitada a una comercialización del país sin que les hubieran dado la oportunidad de conciliar sus recuerdos del pasado. Por eso es importante tener en cuenta que, aunque la influencia de la literatura extranjera sea notable en cuanto a lo formal, la literatura de vanguardia no es ninguna imitación sino otra de las consecuencias lógicas de la Revolución Cultural.

Dice también el investigador chino que la vanguardia es un producto de su tiempo, y que a pesar de su rechazo de convertirse en un espejo de época, son discernibles ciertas imágenes históricas enterradas silenciosamente en sus obras (Wu Liang, 2000: 127). El crítico Huang Ziping 黄子平 durante los años que se exilió en América, a donde se fue en 1990, escribió que la literatura de la Nueva Era se debería llamar “la literatura de después de los desastres” porque estaba íntimamente ligada a la pesadilla de la Revolución Cultural. Él mismo veía en su práctica crítica una obsesión inconsciente con las imágenes de sangre y oscuridad al analizar la literatura contemporánea (en Mu Ling, 1996: 428). Analizar esas imágenes latentes o explícitas en la narrativa de Yu Hua será nuestra tarea en el siguiente capítulo así como reflexionar sobre cómo la violencia marcó un estilo en el que aflora un trauma generacional. Curiosamente, sin pretender darle voz a su generación, como quizás sí pretendían los escritores realistas, los escritores vanguardistas consiguen retratar la contradicción en la que han crecido y hacia la que caminaban. Así nos encontramos con el desplazamiento del sujeto narrativo en el que de una voz fuerte y única que controla la narración y el retrato del mundo que habita, se pasa al uso de una voz irracional, y a una forma narrativa que sospecha de sí misma, que no es más que la representación de las contradicciones de su realidad.

En el arte encontramos tendencias similares, pues al mismo tiempo que se introducían teorías occidentales, también se comenzaban a programar exposiciones de artistas tales como Picasso, Edward Hopper o Jackson Pollock (Manonelles, 2006: 12). También en este terreno destacan artistas, como el antes comentado Wu Shanzhuan, o Gu Wenda y Xu Bing, en cuyas obras se pone el lenguaje en un primer plano para transgredir su forma tradicional, separando conscientemente la forma del significado. Así lo vemos en la obra llamada *El Libro del cielo* 天书 *Tianshu* (1987-1991) de Xu Bing 徐冰, nacido en Chongqing en 1955 (Figura 21). Este artista, perteneciente a la



generación de jóvenes enviados al campo que crecieron con la cultura impuesta por Mao, coincide con sus contemporáneos a la hora de reflexionar sobre el pasado más reciente a través de su creación: “Whether it was good or bad is another question, but it was neither traditional nor Western... this is what our generation was presented with. We can’t forget it or we would have nothing. We have had to identify ways in which to rethink it and use it” (en Smith, 2005: 331). El artista nos propone un nuevo acercamiento a esa tradición alterada a través de una instalación en la que la sala queda completamente vestida de textos impresos usando una escritura asémica en libros colocados en el suelo, abiertos por la mitad, y rollos colgando del techo y de las paredes.

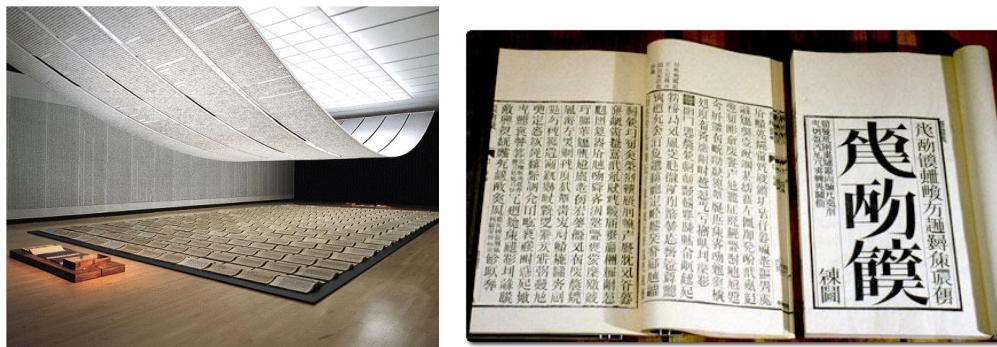


Figura 21: Xu Bing, *El libro del cielo*, 1987-1991.

Nos enfrentamos a un mar de textos de los que, sorprendentemente, el espectador familiarizado o conocedor de los caracteres chinos no puede extraer ningún significado, pues cada uno de ellos es una invención del artista. Solo es al acercarse cuando el público descubre que no es capaz de leerlos, frustrando no sólo sus expectativas sino su capacidad de interpretación. Xu Bing, que comenzó a trabajar en este proyecto en 1986 y se exhibió por primera vez en 1988, paralelo a la vanguardia literaria, usó radicales reales junto con otros inventados para crear esta escritura asémica que hacía imposible tanto la extracción de significado como la pronunciación. Hecho que estaba escondido tras la estética de la caligrafía de la Dinastía Song y el uso de la imprenta tradicional (Gao Minglu, 2011: 229). En el monumental trabajo del artista, que llegó a tallar unos dos mil caracteres en tacos de madera, encontramos la clara intención de desafiar las convenciones sociales y estéticas como lo hacen los escritores de la vanguardia que buscaban un nuevo uso del lenguaje.

Wu Shanzhuan coincide con este razonamiento: “If character is the key to the national soul, losing Chinese character is to lock the most powerful soul ever in a safe” (en Jiang Jiehong, 2007: 11). Lo más impredecible de este trabajo reside en la interacción entre la apariencia de la obra y su falta de significado, así como sucederá en muchos de los relatos de los escritores de la vanguardia, en los que aparentemente no se persigue dar un significado a su obra sino una forma llamativa. Lo cual no quiere decir que esté falto de sentido, sino que deberemos profundizar más allá de lo que apreciamos en un primer plano para poder interpretarlo. El crítico Wu Hung argumenta que suprimiendo el contenido de un texto escrito a mano el escritor puede enfatizar el valor estético de su pincel, sin embargo, ningún calígrafo tradicional lo había hecho hasta entonces: “none of them tried to completely divorce form from content. A radical departure from this ancient tradition only occurred in contemporary Chinese art” (en Jiang Jiehong, 2007: 11). De manera similar a estos planteamientos estéticos, encontramos un énfasis en la forma literaria sobre la trama que no se había dado en la narrativa hasta las tendencias vanguardistas. Por consiguiente, se podría decir que no sólo encontraremos violencia en el contenido sino que también se observa violencia en la propia forma del lenguaje, en el modo en que se desafía al lector y lo increpa con su complejidad.

#### 3.2.4.2.2. Yu Hua: a la cabeza de la vanguardia

A finales de 1986, después de que Yu Hua hubiera leído a Kafka comienza una nueva etapa en su obra. Ese mismo año la revista *Beijing Wenxue* había convocado una reunión de escritores en la que se pedía a todos los asistentes que llevaran una pieza original. Una vez en Pekín el escritor se encontró con el crítico Li Tuo al que le pasó el borrador que había realizado para la ocasión a partir de una noticia que le había llamado la atención: un camión cargado de manzanas había volcado en la provincia de Zhejiang y el conductor presenció cómo le robaban toda la mercancía. Yu Hua convirtió esta historia en “Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años” 十八岁出门远行 *sibasui chumen yuanxing*<sup>137</sup>, y fue este relato el que le brindó el apoyo del renombrado crítico, que al leerlo sintió que acababa de encontrar narrador que se iba a poner al frente de la literatura contemporánea (Hong Zhigang, 2004: 50). Esto supuso un gran impulso para nuestro autor, que fue muy prolífico entre 1986 y 1987. Además, en 1987,

---

<sup>137</sup> Traducido en inglés por Andrew F. Jones como “On the road at eighteen”.

entró en la Escuela Literaria de Lu Xun en Pekín 鲁迅文学院 *Lu Xun wenxueyuan*, para participar en un curso de medio año, durante el cual estrechó relaciones con el ambiente cultural de la capital y otros críticos y escritores.

En este período escribió otros dos relatos cortos, además del recién mencionado, y cuatro de extensión media claves en esta investigación: “La tarde de los alaridos del viento del noroeste” 西北风呼啸的中午 *Sibefeng huxiao de zhongwu*<sup>138</sup>, “Narración de la muerte” 死亡叙述 *Siwang xushu*, “El incidente del tres de abril” 四月三日事件 *Siyue sanri shijian*, “1986” 一九八六年 *Yijiubaliunian*, “Error en la orilla del río” 河边的错误 *Hebian de cuowu*, “Un tipo de realidad” 现实一种 *Xianshi yizhong*. Estos se publicaron entre 1987 y 1988 en las revistas literarias más importantes del país como *Beijing Wenxue* 北京文学, *Shanghai Wenxue* 上海文学 (*Literatura de Shanghai*), *Harvest* 收获 *Shouhuo*, entre otras, y atrajeron mucha atención de los círculos literarios (Hong Zhigang 2004: 51).

En la recopilación de ensayos *Ningún camino se repite*, Yu Hua hace una llamativa reflexión sobre el movimiento de vanguardia del que muchos críticos le han considerado uno de los mayores representantes:

Siempre he creído que realmente la literatura de vanguardia china solo ha sido un pretexto y que su carácter vanguardista bien merece la pena ser discutido. Además en el panorama mundial, este movimiento ya se había acabado cuando surgió aquí. Personalmente, la razón por la que escribí esta serie de relatos fue movido por nueva manera de entender el concepto de autenticidad. ¿Qué es en realidad la literatura? [...] Ahora, en general, la literatura de vanguardia se considera como la revolución de la forma de la década de los ochenta. Yo no creo que fuera una revolución, simplemente que se enriqueció la literatura en cuanto a la forma (Yu Hua, 2008: 106-107)<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Traducido en inglés por Andrew F. Jones como “The Noon of Howling Wind”.

<sup>139</sup> 我一直认为中国的先锋派文学其实只是一个借口，它的先锋性很值得怀疑，而且它是在世界上范围内先锋文学运动全结束后产生的。就我个人而言，我写下这一部分作品的理由是我对真实性概念的重新认识。文学的真实是什么？[...] 现在，人们普遍将先锋文学视为八十年代的一次文学形式的革命，我不认识是一场革命，它仅仅只是使文学在形式上变得丰富一些而已。(Yu Hua, 2008a: 106-107).

Aun teniendo en cuenta esta interpretación, nosotros entenderemos “vanguardia” en esta investigación, no por su posible relación con las vanguardias occidentales, sino más bien como apelativo de una tendencia experimental que colocaba a cierto grupo de obras a la cabeza de la renovación estética. Yu Hua argumenta que cuando sus primeros escritos se leyeron en Occidente, los críticos no veían una relación entre sus vanguardias y la china (Yu Hua, 2008 a: 106). Pero en nuestra opinión, esta no es razón para no merecer ese apelativo, pues el término no es exclusivo de Occidente. Quizás debamos de tener en cuenta al considerar estas palabras del escritor que las escribió en 1998, casi una década después de que se diera por acabada la vanguardia china y un momento en el que su estilo había cambiado por completo, por lo que podríamos considerar su comentario como una defensa de su obra escrita en los años 90. Como él mismo reconoce, la crítica que se enfrentó a sus obras de corte más realista no las identificaba con el característico estilo de su obra anterior (Yu Hua, 2008a: 107). Por eso reincidimos en el hecho de que a pesar de que los escritores que siguieron este camino estuvieron influidos por la literatura extranjera, sus obras tienen unas características propias que las diferencia de ésta.

En todo caso, todos los relatos que escribió Yu Hua en estos dos años compartían las particularidades que Wu Liang asocia a la tendencia vanguardista: evitan la vida urbana, hay una falta de interés en las reformas económicas, cierta satisfacción (o recreación) en el pasado o en las pesadillas, atención a los instintos humanos, burla de la realidad, exposición del mal en la naturaleza humana, y una actitud burlona (2000: 127). Y es que estos primeros textos destacados del autor chino generalmente se sitúan en lugares no identificados que no suelen pertenecer ni a un entorno estrictamente rural ni a una gran urbe, y no representan el desarrollo del país. En su lugar, se recrean en la violencia, y la paranoia de los personajes se hace protagonista, condicionando la narración, a la vez que se pone en un primer plano un carácter despiadado de los seres humanos sin explicación o coherencia, pues no encontramos una estructura lógica en las historias, sino que fluyen en una nueva y absurda realidad.

Otra característica común de este grupo de escritos es que todos comparten dos temas: la violencia y la muerte. En los textos anteriores a 1986, la muerte aparecía ocasionalmente, sin embargo, después muchas historias parecen centrarse en la

experiencia de la muerte misma, como claramente ocurre en “Narración de la muerte”. En este último, el narrador, responsable a su vez del fallecimiento de un niño, nos cuenta el proceso que le lleva a su propio asesinato a manos de la gente de un extraño pueblo al que acude buscando ayuda para una niña que acaba de atropellar. También en “Error en la orilla del río” el hilo conductor de la historia será la periódica aparición a la orilla del río de cabezas de gente supuestamente asesinada por un loco sin que nunca se nos llegue a revelar el móvil. La violencia y la muerte también es protagonista en “Un tipo de realidad”. Todos estos fallecimientos comparten un carácter marcadamente violento, cruel, e incluso burlón.

De este grupo, “Un tipo de realidad” es el que más sobresale y por el que el autor obtuvo críticas muy positivas. Li Tuo, con quien Yu Hua volvió a encontrarse en otra convención de escritores promovida por la revista *Beijing Wenxue* que se celebró en Huangshan, evaluó esta obra antes de ser publicada como sobresaliente, señalándole que había alcanzado en ella la madurez creativa (Hong Zhigang, 2004 55)<sup>140</sup>. Salió en el primer número de dicha revista en 1988, y gira en torno a la avalancha de venganzas que se desata en un núcleo familiar tras un desgraciado accidente. Según avanza la narración, se produce una escalada de violencia y crueldad, paralela a la anulación de los privilegios (o el respeto) asociados a los lazos de sangre, la ética moral y la ley, en un clima de clara supresión de la racionalidad. Yu Hua admitió que tras esos relatos había una firme intención de destruir el sentido común de lo real y de hacer que su obra se rigiera por una realidad propia:

Siento que el mundo tiene sus propias reglas, y que no siempre se pueden inferir a través del sentido común. También escribo así para decirle a la gente que el valor de los hechos no se limita a los hechos mismos, pues cualquier hecho, en cuanto entra a formar parte de una obra, puede simbolizar todo un mundo (Yu Hua, 2008 a: 173)<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Literalmente las palabra de Li Tuo fueron: “已经从一只鸡蛋变成鸡了” “De un huevo te has convertido en un pollo”.

<sup>141</sup>我感到世界有其自身的规律，世界并非总在常理推断之中。我这样做同时也是为了告诉别人事实的价值并不只是局限于事实本身，任何一个事实一旦进入作品都可能象征一个世界。(Yu Hua, 2008a: 173).

El autor añade que para cuando escribió “El mundo como neblina” 世事如烟 *shishi ruyan* en 1988<sup>142</sup>, ya había abandonado la imitación de la realidad. El carácter subversivo de su obra también era percibido por sus compañeros de vanguardia como Mo Yan que comentó en una entrevista refiriéndose a Yu Hua: “Si le pides que te dibuje un árbol, te dibujará su reflejo” (en Hong Zhigang, 2004: 57)<sup>143</sup>. También Li Tuo hizo un comentario al respecto en un artículo publicado en la revista *Wenyibao* 文艺报 (*Diario de literatura y arte*) en 1988 en el que decía que las obras de Yu Hua poseían un carácter subversivo, y al leerlas parecía como si el cuerpo no pudiera escapar de esa rebelión: “Todo lo que lo que te es familiar o a lo que estás acostumbrado se pone patas arriba, es un gran caos, hasta el punto de que tu propia mente también se confunde y se comporta irracionalmente” (Li Tuo, 1998: web). También añadiría que Yu Hua es un ejemplo de una tendencia visible en otros escritores jóvenes coinciden a la hora de subvertir muchos elementos sagrados de la literatura china abriendo un nuevo camino creativo<sup>144</sup>. Y es que en 1988 ya se había convertido en una estrella de la vanguardia junto con Su Tong o Ge Fei, considerados los continuadores de los pioneros Ma Yuan y Can Xue. De este tiempo es el cuento “Difícil de escapar al destino” 难逃劫数 *Nantaojieshu* y el arriba mencionado “El mundo como una neblina”, en los que la muerte y la violencia aparecen como un requisito imprescindible de la narración, dándoles un carácter sanguinario, depresivo, y que para muchos resulta desagradable y cruel, al igual que la paranoia tiene su papel. Y ciertamente su narrativa de entonces transmite una falta de afectación emocional o una sobriedad, que se añaden al hecho de que ninguno de sus protagonistas parece capaz de escapar a su fatídico destino.

En septiembre de 1988 Yu Hua volvió a entrar en la Escuela Literaria de Lu Xun, esta vez para cursar un máster de escritura creativa de dos años y medio que se realizaba en colaboración con la Beijing Normal University 北京师范大学 *Beijing Shifan Daxue*. En pleno apogeo de la Fiebre Cultural era habitual que los departamentos de chino de las universidades más importantes del país ofrecieran cursos para escritores,

---

<sup>142</sup> Traducido al inglés por Andrew F. Jones como: “World like mist”.

<sup>143</sup> 如果让他画一棵树，他只画树的倒影。(en Hong Zhigang, 2004: 57).

<sup>144</sup> 我以为余华小说具有一种颠覆性。读书余华小说犹如身不由己地加入一场暴乱，你所熟悉和习惯的种种东西都被七颠八倒，乱成一团，连你自己也心意迷乱，举止乖张。[...] 余华也不过是个例子，他不能代表 1987 年以来新崛起的一批青年作家的创作倾向。但我有这样一个感受，他们似乎在不约而同地颠覆我们文学中许多神圣不可侵犯的东西，从而使文学发展呈现出一种不同以往的全新面貌。(Li Tuo, 1988: web).

en parte con la intención de suplir las carencias de conocimientos literarios de los jóvenes que no habían recibido una educación superior, como era el caso de Yu Hua. Aquí sería compañero de los escritores más sobresalientes del país como Mo Yan 莫言, Liu Zhenyun 刘震云 o Hong Feng 洪峰, y además de proporcionarle una educación más sistemática de la literatura, que no había tenido hasta el momento, Pekín como ciudad le ofreció un ambiente más propicio para desarrollarse como escritor (Hong Zhigang, 2004: 78). En la capital no sólo tenía más fácil acceso a la educación, sino también a otros bagajes, como el cine contemporáneo extranjero, del que recibió mucha influencia. Según recoge su biógrafo, los compañeros de la escuela se juntaban a menudo para ver películas, y directores como Fellini, Antonioni o Fassbinder, le causaron una gran impresión y ampliaron su horizonte (79).

En 1989, mientras estaba en Pekín, escribe varias de sus obras donde la violencia y la muerte se hacen de nuevo protagonistas: “Amor clásico” 古典爱情 *Gudian aiqing*<sup>145</sup>, “El pasado y los castigos” 往事和刑罚 *Wangshi he xingfa*, “Sangre y flores de ciruelo” 鲜血梅花 *Xianxue meihua*,<sup>146</sup> “Este escrito es para la señorita Yang Liu”, “此文献给少女杨柳 *Ciwen xiangei shaonü Yangliu*<sup>147</sup>. También son de este año otros relatos que difieren de estos: “Suceso casual” 偶然事件 *Ouran shijian*, “Cuento de amor” 爱情故事 *Aiqing gushi*, e “Historia de dos personas” 两个人的历史 *Lianggeren de lishi*.

Aunque estos cuentos, en su mayoría, mantienen aún la estética propia del Yu Hua de vanguardia, se pueden percibir ya algunos cambios en cuanto al uso de la violencia y el tratamiento de la realidad. Mientras que en “Amor clásico” o “El pasado y los castigos” aquella sigue estando en primer plano incluso llegando al canibalismo y una extrema crueldad, en “Cuento de amor” y “Historia de dos personas” se prescinde completamente de ella. En el primero sí apreciamos cierta experimentación estética, pues hay varios cambios de focalización narrativa a lo largo de la historia, no así en el posterior, en el que ya encontramos un marco histórico identificado como será lo habitual en sus novelas. En todo caso, ambos se encuentran en una línea más realista

---

<sup>145</sup> Traducido al inglés por Andre J. Jones como “Classical Love”.

<sup>146</sup> Traducido al inglés por Andre J. Jones como “Blood and Plum Blossoms”.

<sup>147</sup> Traducido al inglés por Andre J. Jones como “This Story is for Willow”.

como la que seguirá a partir de los años noventa. En el Epílogo de *Error a la orilla del río* en 1992, el autor ya dejó patente que aboga por un escritor en perpetuo cambio más que por un modelo aferrado a una única teoría: “Un escritor que nunca cambia sólo se puede precipitar rápidamente a su propia tumba. Nos enfrentamos a una era de incertidumbre, gusto por lo nuevo y rechazo de lo viejo” (Yu Hua, 1992: web)<sup>148</sup>. Pero como bien dejan entrever sus palabras, no sólo es el escritor el que cambia de estilo, sino que también le acompaña la sociedad la que se encamina hacia un nuevo modelo. Y es que pronto se desatarían las protestas de Tiananmen, que supondrá otro de los puntos de inflexión en el desarrollo artístico y literario tanto del país como de Yu Hua. Si bien no fue el único factor, pues la rápida comercialización de la cultura también tuvo mucho que ver en un cambio de estilo casi generacional. Yu Hua, así como otros narradores experimentales como Ge Fei, Su Tong o Mo Yan se unirán así a una tendencia a medio camino entre lo comercial y lo puramente literario.

### **3.3. DE LA UTOPIA CULTURAL A LA CULTURA DE MERCADO**

A finales de la década de los ochenta la literatura de vanguardia estaba en pleno apogeo, pero a pesar de que había intentado mantenerse al margen de los debates políticos, su declive no puede comprenderse fuera de su contexto. Y es que al igual que la muerte de Mao y la ascensión al poder de Deng Xiaoping cambió el panorama cultural, la masacre de Tiananmen supone de nuevo otro punto de inflexión. En esta década se vivieron agitados debates, en los que temas como la modernización y el equilibrio entre las reformas económicas y la apertura política tenían gran protagonismo. También las políticas intelectuales oscilaban entre períodos de mayor libertad y campañas en las que se intentaban controlar los movimientos que desencadenaron en las protestas estudiantiles de 1989. Obviamente éstas no surgieron de la nada y se puede situar su germen en las demostraciones de 1986, que pusieron claramente de manifiesto la lucha entre la facción más conservadora y la más progresista del partido. Las razones que

---

<sup>148</sup>“一成不变的作家只会快速奔向坟墓，我们面对的是一个捉摸不定与喜新厌旧的时代。” (Yu Hua, 1992: web).



desencadenaron estas protestas son varias, siendo las más destacables los deseos de más libertad de expresión y la denuncia de la corrupción oficial<sup>149</sup>.

### 3.3.1. Tiananmen 1989: del origen a la masacre invisible

Aquellos que a mediados de los años ochenta esperaban que las transformaciones políticas acompañaran al crecimiento económico, fueron sintiéndose cada vez más frustrados ante la inoperancia del Partido en este sentido. Intelectuales como Fang Lizhi 方励之, Liu Binyan 刘宾雁 y Wang Ruowang 王若望 abogaban por un camino democrático al que el Gobierno se mostraba reacio. El primero de estos, astrofísico de la Universidad de Hefei, instigó a los estudiantes a salir y luchar por sus derechos, ya que éstos no eran algo que podía o no otorgarse desde el poder, sino que los hombres nacían con ellos (Goldman, 40). Los historiadores Pantsov y Levine, que han realizado una extensa biografía de Deng Xiaoping, señalan que el presidente ya había advertido a Hu Yaobang para que expulsara a estos intelectuales del partido, pero no lo hizo, dejando visible con este desaire la irreparable brecha entre las dos tendencias que representaban (2015: 398). Precisamente en Hefei comenzaron a mitad de diciembre de 1986 las protestas de estudiantes, a las que se unieron algunos trabajadores, en las que se pedían reformas democráticas; pronto se extendieron por otras grandes ciudades como Shanghai, Nanjing o Pekín. Las autoridades no tardaron mucho en suprimirlas, sin embargo, tuvieron consecuencias relevantes para lo que estaba por venir, pues precipitaron la caída de Hu Yaobang, que después de verse obligado a dimitir fue sustituido por Zhao Ziyang y se convirtió en blanco de las críticas, acusado de violar los principios de liderazgo colectivo, practicar al liberalismo e incluso pasar por encima de Deng Xiaoping (2015: 402). Además el Partido, en vista de lo sucedido, lanzó otra campaña contra la liberación burguesa en enero de 1987 (反对资产阶级自由主义 *Fandui zichan jieji ziyou zhuyi*) en la que se volvía a recordar la importancia de las

---

<sup>149</sup> Los historiadores Pantsov y Levine añaden: “The upwelling of discontent with the dictatorship of the Communist party was natural, especially since during the previous year there had been a significant deterioration in the economic situation of students, and the part of the urban population that had been unable to gain its footing in the new economy. Rising prices and inflation, the inevitable side effects of market reforms, were taking their toll. Prices began to rise sharply in the first half of 1985: in six months they shot up 14 percent, while inflation was 16 percent. In the second half of 1985 and in 1986 the situation did not improve” (2015: 400).

Cuatro Modernizaciones y se rechazaba la completa occidentalización opuesta al régimen socialista.

Así, los intelectuales que habían gozado del favor de Hu Yaobang fueron perdiendo posiciones y cada vez estaban más relegados de los asuntos del estado, ya que muchos empezaron a considerarse serios opositores del régimen. Goldman resalta que el vínculo entre intelectuales y el gobierno de Deng estaba más que dañado para 1988 (1996: 41). Algunos de ellos, como señala Barmé, se movían dentro de los límites que permitía el partido con una censura autoimpuesta, sin embargo, otros como Fang Lizhi sobrepasaban ese acuerdo pseudo-tácito. Siguiendo a Haraszti, Barmé denomina “héroes *naive*”, a los que acabarían llenando la cárcel de buenas intenciones y “artistas disidentes” a aquellos que realmente operaban completamente fuera del sistema y de sus beneficios, como algunos de los poetas nebulosos o brumosos 朦胧诗人 *menglong shiren* (1999: 12). Aunque el gobierno siempre ha permitido la existencia de algunos de estos personajes que se movían en los límites de lo permitido con fines propagandísticos, técnica que parece seguir vigente hoy en día, hay que resaltar que la mayor parte de los artistas y escritores se adaptarían para sobrevivir dentro del régimen.

Otro de los síntomas del final de la utopía cultural podemos situarlo a principios de 1989 cuando se publicó en el People's Daily “The Party Central Committee's Opinions on the Increased Enhancement of Art and Literature”, que Barmé compara con las Charlas de Mao de Yan'an en 1942, ya que no había grandes diferencias en sus principios subyacentes. Mientras que el Gran Timonel ponía la cultura al servicio de los trabajadores, campesinos y soldados, ahora se ponía al servicio del pueblo y el socialismo (1999: 15). Claramente un recordatorio para que los artistas siguieran “colaborando” con el desarrollo del país y no obstaculizaran los planes de la reforma con sus peticiones de reforma política. Sin embargo, la repentina muerte de Hu Yaobang el 15 de abril de 1989 precipitaría el enfrentamiento entre un gobierno que se negaba al cambio y un sector cada vez más amplio que lo exigía. Al principio, los estudiantes comenzaron a reunirse en la emblemática plaza con el fin de rendir homenaje a quien representaba las ideas reformistas que ellos anhelaban. Pero algunos participantes comenzaron a tratar asuntos más peliagudos, como la democracia o la libertad de prensa y lanzaron críticas directas a ciertos líderes del partido (Nathan y Perry, 2002: 25). Cada vez acudían más estudiantes a la plaza y no mostraban señales de

abandonarla. El 18 de abril al atardecer varios cientos de estudiantes de la Universidad de Pekín y la Universidad del Pueblo comenzaron una sentada enfrente del Palacio del Pueblo exigiendo que un líder del partido les recibiera para presentarles sus peticiones, entre las que estaba la admisión de que las campañas contra la polución intelectual y la liberación burguesa habían sido un error. No recibieron la atención que esperaban por parte del gobierno<sup>150</sup>.

Michael Berry ve en las protestas de Tiananmen la vía en que se canalizaron y expresaron años de desilusión, frustración y rabia contra el gobierno (2008: 299). Por eso, no es de extrañar que pronto los estudiantes se ganaran el apoyo de trabajadores, intelectuales y ciudadanos de muchos sectores. El descontento era generalizado e iba más allá de peticiones de democracia y libertad de prensa. Nathan y Perry señalan la corrupción dentro del partido como uno de los desencadenantes del apoyo de otros grupos.<sup>151</sup> Dentro del ejército también se dieron protestas por el deterioro de sus condiciones principalmente materiales, y dentro del partido también se hicieron peticiones de reformas que acabaran con la corrupción. Entre la acción de los intelectuales destaca una carta escrita por Fang Lizhi a principios de 1989, quien fuera expulsado del partido tras la caída de Hu Yaobang, en la que se pedía la puesta en libertad de Wei Jingsheng 魏京生 (destacado disidente) y otros presos políticos, que pronto ganó el apoyo de otros y motivó otras peticiones de reforma urgentes (2002). Respecto a la corrupción, Yu Hua comenta en su ensayo “Pueblo” que, mirado en retrospectiva, ni siquiera era tan grave como lo es hoy, pues esta ha crecido a la misma velocidad que la economía (2011: 6). Y nosotros añadimos que es precisamente esto lo que marca el final de la utopía, y se deja de respirar ese espíritu de lucha por el cambio, en la actualidad desplazado por otros intereses de corte más material.

---

<sup>150</sup> Las peticiones eran: “(1) affirm as correct Hu Yaobang's views on democracy and freedom; (2) admit that the campaigns against spiritual pollution and bourgeois liberalization<sup>9</sup> had been wrong; (3) publish information on the income of state leaders and their family members; (4) end the ban on privately run newspapers and permit freedom of speech; (5) increase funding for education and raise intellectuals' pay; (6) end restrictions on demonstrations in Beijing; and (7) hold democratic elections to replace government officials who made bad policy decisions. In addition, they demanded that the government-controlled media print and broadcast their demands and that the government respond to them publicly” (Nathan y Perry, 2002: 34).

<sup>151</sup> En 1988 las cortes tuvieron que lidiar con más de 55 mil casos de crímenes económicos, número que aumentó en 1989. Para más información véase: Nathan y Perry, 2002: 7.

Sin querer detenernos en cada una de estas razones, sí que nos parece oportuno resaltar que fueron muchos y diferentes los motivos detrás de este movimiento estudiantil, por lo que su violenta supresión no afectó solo a jóvenes estudiantes sino al sentir de muchos millones de personas. Las protestas continuaron durante seis semanas en las que la plaza permaneció constantemente ocupada, atrayendo la atención de los medios internacionales y provocando manifestaciones en otras ciudades. La tensión entre el gobierno y los manifestantes fue creciendo, así como la falta de cooperación entre las dos partes. Mientras que Zhao Ziyang veía la necesidad de responder a algunas de las peticiones con verdaderas reformas, Li Peng 李鹏<sup>152</sup> se mostraba reacio a tomar ninguna en consideración hasta que no se restaurara el orden. En todo caso, ambos coincidían en que había que controlar las protestas (Nathan y Perry, 2002: 132). A mitad de mayo Deng Xiaoping optó por el camino que ofrecía el más conservador de los dos, declaró la ley marcial y retiró a Zhao Ziyang del poder, ante su incapacidad de frenar a los estudiantes que se habían declarado en huelga de hambre (231).

Yu Hua también nos habla de ese momento crucial en el desarrollo de las protestas, a las que le dedica una atención especial en *China en diez palabras*. En aquellos días se había unido a una de las asociaciones de intelectuales que se reunían en la Academia de Ciencias Sociales y en uno de esos encuentros uno de los protegidos de Zhao Ziyang acudió para comunicarles que éste “estaba en el hospital”, eufemismo que significaba que había perdido poder o que había huido. Al entender los allí presentes lo que implicaba para los pensadores aperturistas, nos relata Yu Hua cómo los participantes que habían reclamado más protagonismo en la Coalición de Intelectuales que acababan de formar fueron dispersándose en silencio “como hojas cayéndose en un vendaval de otoño” (2011: 8). Yu Hua en ese momento estaba estudiando en el Instituto Literario de Lu Xun y casi a diario iba a Tiananmen, desde la tarde hasta altas horas de la madrugada.

El gobierno ordenó la ley marcial, firmada por Li Peng el 20 de mayo con entrada en vigor a partir de las 10 de la mañana.. Medida que fue criticada no solo por

---

<sup>152</sup> Li Peng 李鹏 político nacido en 1928. Primer ministro de la República Popular China entre 1987 y 1998 y más tarde presidente de la Asamblea Popular Nacional entre 1998 y 2003. Se le ha considerado conservador sobre todo por su actuación respecto a las protestas estudiantiles de Tiananmen ganándose el apodo de “carnicero de Pekín” por dar la orden al ejército de intervenir y ponerles fin.

muchos estudiantes y ciudadanos, sino también por oficiales (Nathan y Perry, 2002: 309). Los participantes en las protestas instalaron puntos de vigilancia y levantaron barricadas para evitar que el ejército, instalado en los suburbios, entrara en la ciudad. También algunos intentaron ganarse su apoyo. Nos recuerda Yu Hua en su ensayo que en estos días estudiantes y ciudadanos se reunían espontáneamente para defender las intersecciones más importantes, así como las salidas de metro, con el fin de evitar que las tropas armadas entraran en la Plaza (2011: 13). Pero también para entonces algunos estudiantes habían comenzado a dejar la Plaza para volver a sus campus, y los que provenían de otras provincias volvían a sus ciudades. Algunos consideraban que ya habían conseguido una pequeña victoria y que seguirían la lucha de otra manera (Nathan y Perry, 2002: 361). Quienes se quedaron seguían buscando apoyo para resistir pacíficamente, recibéndolo de estudiantes procedentes de fuera. Yu Hua recuerda que una noche de finales de mayo, mientras volvía a la escuela, vio unas luces brillando en la distancia, y al acercarse comprobó que se trataba de una de las intersecciones donde se habían juntado miles de personas para hacer guardia:

They were fervid with passion, lustily singing the national anthem under the sky: “With our flesh and blood we will build a new great wall! The Chinese people have reached the critical hour, compelled to give their final call!” [...] Although unarmed, they stood steadfast, confident that their bodies alone they could block soldiers and ward off tanks. Packed together, they gave off a blast of heat, as though every one of them was a blazing torch (Yu Hua, 2011: 13-14)<sup>153</sup>.

Mientras el Partido demonizaba a políticos como Zhao Zhiyang, la oposición al Partido por parte de los ciudadanos y los estudiantes también se intensificaba. Los investigadores Perry y Nathan señalan que algunos de los manifestantes habían jurado no retirarse, incluso si tenían que pagar con su vida y que de hecho, la retirada cada vez se volvía más problemática pues el conflicto se había intensificado hasta tal punto que los que perdieran iban a sufrir inevitablemente severas consecuencias (2002: 366). Las

---

<sup>153</sup> 他们激情满怀，在夜空下高唱国歌：「把我们的血肉，筑成我们新的长城！中华民族到了，最危险的时候，每个人被迫着发出最后的吼声！」[...]他们虽然手无寸铁，可是坚定自信，他们认为自己的血肉之躯可以阻挡部队和坦克。他们聚集在一起热气腾腾，仿佛每个人都是一支熊熊燃烧的火把。(Yu Hua, 2011: 22).

protestas continuaban, a pesar de que en algunos momentos parecía perder energía, en otros parecían ganar nuevos apoyos.

Yu Hua dejó Pekín a finales de mayo por un asunto familiar, para volver justamente la mañana del 4 de junio, llegando a la estación cuando cientos de estudiantes pretendían salir de la ciudad (2011: 10). El 2 de junio el Gobierno ya había tomado la decisión de mandar a las tropas a desalojar Tiananmen por la fuerza, alegando dos motivos: acabar con los opositores del régimen que lo ponían en peligro y asegurar el desarrollo de las reformas económicas (Nathan y Perry, 2002: 420). El ejército comenzó a marchar hacia la plaza en la noche del 3 al 4 de junio, recuperando su control hacia las 6 de la mañana. El número de estudiantes, civiles, soldados y meros espectadores que fueron asesinados nunca ha sido aclarado, como ya comentamos en el anterior capítulo. Pero según Michael Berry, la Cruz Roja China estima el número en 2.600, mientras otras fuentes más conservadoras hablan de unos 200 (2008: 300). En todo caso este incidente se convirtió inmediatamente en la “masacre invisible”, porque a pesar de todos los documentos gráficos existentes y el testimonio de los que lo presenciaron, nunca se ha reconocido oficialmente, provocando otro de los traumas sociales más relevantes de la historia china del siglo XX.

El Gobierno sólo ha permitido mostrar imágenes de la violencia empleada para poder sofocar la “revuelta”, cuando los manifestantes también agraden a los soldados, como atestigua la fotografía difundida del cadáver de Liu Guofeng, un soldado que tras ser asesinado fue calcinado (Berry, 2008: 301-303). Esta imagen nos sirve para reflexionar sobre cómo la historia ha sido reinterpretada en beneficio del gobierno, puesto que aún siendo cierto que algunos manifestantes respondieron con violencia, también lo es que lo hicieron para defenderse de la ofensiva de un ejército armado. Esta censura ha provocado con el tiempo una amnesia general sobre lo ocurrido (excepto para los directamente afectados y agentes críticos con el gobierno), hasta el punto de que la tragedia ha quedado mucho más presente en los medios extranjeros que en China, donde parece haberse vuelto invisible. Incluso grandes políticos como Zhao Ziyang desaparecieron de la vista del país hasta que en 2005, a través de la Agencia de Noticias Xinhua, se hizo público un breve comunicado en el que se anunciaba su muerte, pues después de Tiananmen vivió hasta ese día bajo arresto domiciliario.

Yu Hua fue capaz de abandonar Pekín el 7 de junio entre masas de estudiantes que huían de la ciudad y llegó a Shijiazhuang, en la provincia de Hebei, donde se quedó un mes escribiendo para una revista local, ante la imposibilidad de continuar el viaje hasta su ciudad natal (2011: 11). Con todo, en la biografía crítica del escritor publicada en China no se hace ninguna mención directa a estas vivencias. Hong Zhigang sí cuenta que en abril él y otros compañeros de la Escuela Literaria de Lu Xun planeaban hacer una serie de documentales para la televisión de Shandong sobre un viaje al oeste de China (que incluía las provincias de Xinjiang, Gansu, Qinghai y Tíbet) pero que por “diferentes razones” el programa no se emitió. Resume su vida desde mitad de 1988 hasta finales del 1990 como una vida tranquila en la que básicamente estaba en la escuela escribiendo, excepto algún viaje ocasional por trabajo (2004: 84). Una omisión interesada, dado que, aunque Yu Hua no se pueda considerar uno de los intelectuales o escritores más comprometidos de los ochenta, sí que fue testigo de todo lo ocurrido y su obra está influenciada por los grandes cambios que el 4 de junio provocó. Pero no se puede negar, como dice Merle Goldman, que formó parte de aquellos intelectuales que se quedaron en los márgenes de las zonas prohibidas, por lo que después de la masacre siguió disfrutando de una relativa libertad en su vida personal y profesional (1996: 48).

### 3.3.2. Post-nueva era: hacia la comercialización

Los desgraciados eventos del 4 de junio de 1989 supusieron inevitablemente un punto de inflexión en la historia cultural e intelectual de China, dando inicio a lo que los críticos han llamado “post-nueva era” 后新时期 *hou xin shiqi*. Algunos escritores y artistas se exiliaron, otros se quedaron y fueron detenidos, otros se mantuvieron silenciados por un tiempo, y muchos fueron censurados. Aunque hubo algunas excepciones a este ambiente como la sátira política de Wang Shuo *Haz el favor de no llamarme humano* 千万别把我当人 *Qianqan bie ba wo dangren*, que consiguió salir a la luz serializada en los últimos meses 1989. También observamos ciertas concesiones que tenían como fin controlar a aquellos que seguían oponiéndose al régimen. Otras de las consecuencias directas fueron las purgas dentro del partido, la destitución de muchos gestores culturales y escritores e intelectuales con altos cargos, como Wang Meng que había sido ministro de cultura los últimos tres años, y la reinstauración de propagandistas del viejo estilo.

En los últimos años algunos de los escritores veteranos y acérrimos del realismo habían lamentado el ascenso de escritores jóvenes más transgresores que habían acaparado la atención no sólo dentro sino también fuera del país. Después de Tiananmen, fueron estos últimos los que recibieron el apoyo del Gobierno, que pretendía dejar claro su poder y recuperar el control de las artes (Barmé, 1999: 22-25)<sup>154</sup>. Nos recuerda Xudong Zhang que éstos fueron los mayores estabilizadores del régimen tras 1989, y que serían después recompensados con poder, beneficios materiales y laxitud con su corrupción, algo que refleja el nuevo carácter de la clase gobernante (2008: 31). A principios de los 90 el partido abogó por un arte políticamente correcto y se atacó la pluralidad cultural.

Además de las evidentes consecuencias para el panorama cultural y para el sentir de los que habían soñado con el cambio, hay otro factor determinante y que se podía prever, dada la importancia que daba el régimen de Deng Xiaoping a las reformas económicas: la comercialización de la cultura. Para Sheldon Lu, así como para la mayoría de los sinólogos, hay dos aspectos que cambian claramente con esta nueva crisis cultural: el rápido ascenso de una cultura consumista y la redefinición de la postura del intelectual con cada vez menos influencia en la sociedad. Incluso hubo algunos que ante la gran desilusión de final de la década se lanzaron a la búsqueda de la fama y la riqueza (1996: 140). Es por esto que el fin de la vanguardia literaria no sólo tiene que analizarse desde un punto de vista político, sino también hay que tener en cuenta la creciente importancia de una economía de libre mercado.

Con todo, la práctica de la “literatura pura” ya arrastraba antes de Tiananmen su propia controversia desde un punto de vista político, ya que la separación de lo estético y lo social se podía interpretar como una falta de compromiso con la situación del país. Como Wang Jing nos señala, la mayor parte de las críticas venían de las mismas élites, ya que en 1988 había un renovado interés en la literatura realista, que si bien había sido atacada por estar asociada al pasado, no había perdido realmente su público. Pero lo más

---

<sup>154</sup> El poeta Zang Kejia refleja el sentir de ese grupo en la siguiente declaración recogida por Barmé: “Just look at them; they’re intoxicated with themselves. They think that the more incomprehensible a work is, the better. All the classics and [socialist] realist works have been attacked as conservative and dated. Then one has these younger writers who are constantly flitting off overseas, and it is becoming increasingly difficult for older writers even to get a look in. (Barmé, 1999: 22).



destacable en este cambio de década, al margen de lo político, es que los escritores vanguardistas no gozaban de una gran audiencia, un aspecto nada desdeñable en una economía cada vez más liberalizada:

Having separated themselves from the danger of politicization, writers and artists faced the formidable task of reinventing a *raison d'être* for their creative activities. But before they had time to absorb their hard-won freedom and readjust to their single status, they found themselves face-to-face with the possibilities of colonization by a new historical nemesis, commercialization (Wang Jing, 1996: 162).

En los años noventa la literatura, que hasta entonces parecía haber seguido el son que marcaban los diferentes vaivenes políticos y asuntos ideológicos, se ve arrojada al gusto de una población cada vez menos cohesionada por un mercado en expansión. Esta transformación se ve claramente en la obra de Yu Hua, que pasa de ser el representante de la vanguardia literaria a ser conocido por libros más adaptados a una audiencia más amplia y muchos menos experimentales como *Vivir* y *Crónica de un vendedor de sangre*, escritas con una tendencia mucho más cercana al realismo. Mientras, otros escritores de su generación, o se decantaron por escribir historias de corte más nostálgico o abandonaron la ficción. Y es que, como apunta Liu Kang, la vanguardia literaria que nació con una pretensión revolucionaria estética pero no política, se vio precipitada a su final antes de terminar de desarrollarse por los cambios sociopolíticos (2004: 103). El desarrollo de lo económico y la comercialización de la cultura hacía su estética cada vez menos atractiva, por lo que algunos escritores de este grupo buscaron la manera de volver a conectar con el público dirigiendo su obra hacia un gusto más popular.

Paradójicamente, las reformas que podían haberse puesto en riesgo por la masacre de Tiananmen, parecen verse aceleradas desde entonces. Deng inmediatamente lanzará un mensaje a través del *Diario del Pueblo* 人民日报 *renmin ribao* (periódico oficial del Partido) en el que deja claro que las reformas continuarían: “We certainly must not stop eating for fear of choking” (en Fewsmith, 2008: 37). Y aunque delegó el

poder en Jiang Zemin 江泽民<sup>155</sup>, siguió dirigiendo las reformas en la sombra, como se comprobará en el triunfante “Viaje al Sur” 南巡 *nanxun* en 1992, en el que visitaría las ciudades sureñas más importantes económicamente, reafirmando ante el mundo entero y las facciones más conservadoras del partido que la liberación económica no tenía marcha atrás. El profesor y analista político Willy Wo-Lap Lam apunta: “Almost singlehandedly, the patriarch succeeded in giving the appearance of blotting out the disgrace of June 4 and re-anchoring the nation on the path of reform” (1995:18). Este viaje parece abrir una época despolitizada tanto para los cuadros del partido como para la población. La mayoría de la agenda política de Deng se basó en evitar controversias y conflictos, e incluso para no enturbiar sus relaciones con los EEUU, llegó a permitir a varios disidentes, como Fang Lizhi, que se exiliaran y así librarse de estos agitadores (1995: 31, 35). Jiang Zemin se encargará también de apagar el debate dentro del Partido<sup>156</sup>. Y paulatinamente se abandonará la especulación sobre el camino hacia modernización y el país se vuelca en la búsqueda desaforada de la riqueza.

Durante los tres años transcurridos entre 1989 y 1993 hay más bien silencio en el campo cultural, pero cuando poco a poco esas voces silenciadas vuelven a escucharse serán ya muy diferentes: “Chinese intellectuals would re-emerge in a very different society, and their reactions to the surrounding socioeconomic and political events polarized them in a way not apparent in the 1980s or even, perhaps, before” (Fewsmith, 2008: 21). Irónicamente, cuando ya es obvio que el gobierno no va a llevar a cabo ninguna reforma política, tanto estudiantes como intelectuales parecen estar mucho más en sintonía con él. Aunque no todas las posturas fueron acomodaticias y se entregaron a la comercialización, la mayor parte de los escritores experimentales abandonaron su estética original. Wang Ning nos recuerda que alrededor de 1993 se comienza a hablar de la “crisis del espíritu humanístico” 人文精神的危机 *renwen jingshen de weiji* frente a la emergencia de una cultura popular de mercado (1997: 33). Liu Kang puntualiza en relación a los temas que se plantearon a mediados de los noventa en la crisis

---

<sup>155</sup> Jiang Zemin 江泽民, nacido en 1960, fue asumiendo progresivamente el control después de 1989 y representaba a la facción del Partido que se centraba en las reformas económicas negando las políticas.

<sup>156</sup> En este momento Jiang, aunque no ofreció números concretos, sí que dio a entender que aproximadamente mil de las industrias más importantes que poseía el estado se fusionarían en grandes conglomerados, siguiendo la línea de los *chaebols* de Corea del Sur, que seguirían perteneciendo principalmente al gobierno pero se gestionarían de manera autónoma, lo cual aceleraría el desarrollo económico (Baum, 2000: 19).

humanística, girarán predominantemente en torno a asuntos sociales, políticos y económicos, mostrando una tendencia general hacia cuestiones más pragmáticas (2004: 70).

Precisamente en 1993 el escultor y artista performativo Wang Jin 王晋, nacido en 1962 en Datong, comienza a reflexionar con su trabajo sobre el papel del dinero en esta nueva sociedad. Además del Pop Político y el Realismo Cínico, muy populares en los años noventa, había otras tendencias relacionadas con la vanguardia artística que retrataban la esfera pública, como el *Apartment Art* 公寓艺术 *gongyu yishu* en la que Gao Minglu incluye a Wang Jin. Algunos de estos artistas que ya eran activos a mediados de los 80 se habían visto obligados a abandonar la inocencia que les había caracterizado y ahora se centraban en representar los cambios que se estaban viviendo entre ellos y su entorno, explorando la significación de los objetos en su contexto o recontextualizados (Gao Minglu, 2011: 269). En la obra de Wang Jin *Llamando a la puerta* (21 piezas) 叩门 *koumen*, el artista pintó dólares americanos en la superficie de viejos ladrillos de la Ciudad Prohibida y después los reinstaló en las paredes que rodean el palacio. Además, en 1995, llevó a cabo una performance en el mercado nocturno de Donganmen en la que freía un kilo de monedas haciendo alusión a la expresión coloquial 炒 *chao* (freír) que se refiere a hacer dinero rápido (Manonelles, 2006: 160).



Figura 22: Wang Jin, *Llamando a la puerta*, 1993-1996.

En *Llamando a la puerta* (Figura 22) nos vemos obligados a repensar la relación económica entre EEUU y China. El hecho de que Wang Jin haya pintado billetes de dólar en un espacio tan emblemático de la sociedad china nos invita a reflexionar sobre la política económica de ese momento que antepone los intereses del mercado internacional a la ideología propia o a la base sobre la que se había cimentado hasta

entonces el país. China caminaba irremediabilmente hacia la globalización y la lógica del capitalismo que coloca al dinero como denominador común de todos los pueblos y relega a un segundo plano las diferencias que subyacen entre ellos. Asimismo, en la performance que llevó a cabo en el mercado Donganmen, popular desde los años 80 y con gran afluencia de turistas tanto locales como extranjeros, vemos la trayectoria que adoptó el país en su crecimiento económico vertiginoso, que también aceleró la aparición de desigualdades en la sociedad. En un artículo publicado por el antiguo protegido de Zhao Ziyang, el político Bao Tong 鲍彤, se critica la frase pronunciada en el Viaje del Sur de Deng Xiaoping “Dejad que algunos se hagan ricos primero” 让一部分人先富起来 *rang yibufenren xian fuqilai*, pues esa gente no se estaba refiriendo a las clases más desfavorecidas, ni a los intelectuales que podrían guiar al país con sus conocimientos, sino a los miembros del partido y sus familias, ya que se auspició desde entonces una política corrupta en la que la riqueza acabaría en manos de una minoría (Bao Tong, web). Por tanto, al fin y al cabo, el dinero rápido lo podrían hacer solo algunos, a costa del trabajo de los demás, lo que eliminaba la posibilidad de un mercado de libre competición. Xudong Zhang también apunta que China se situaría a partir de entonces entre los países con más desigualdades del mundo: “The 1990s in particular witnesses the epidemic of corruption of power in the marketplace, or rather the “marketization of power” in the form of rent-seeking, insider trading, or stealing of public property” (2008: 34).

### 3.3.2.1. Yu Hua: el cambio de estilo hacia la fama

El cambio de panorama propició que Yu Hua comenzara a experimentar con novelas largas, al igual que muchos de sus compañeros que llevaban alrededor de siete u ocho años escribiendo relatos cortos o de longitud media. Aunque Hong Zhigang no haga mención a ello en la biografía crítica que dedica al autor, creemos que el hecho de que la mayor parte de los escritores fueran dejando de lado los relatos tiene mucho que ver con que las novelas son más fáciles de comercializar. En esta nueva etapa la literatura tendría además que competir con un gran desarrollo de los medios de comunicación, como la producción de series de televisión, películas y el uso de internet. En 1991, dentro de dicho contexto, Yu Hua escribe su primera novela larga *Gritos en la llovizna* 在细雨中呼喊 *Zai xiyu zhong huhan*, que se podría clasificar como una novela de aprendizaje o *coming-of-age novel*, pues cuenta el paso de la niñez a la edad adulta del

protagonista Sun Guanglin a la vez que reflexiona sobre temas como la muerte, el sufrimiento o la soledad. Narrada desde un “yo” ya adulto, el protagonista recuerda los años entre 1966 a 1978, mostrando la soledad en la que crecieron muchos niños en aquellos momentos, así como la perplejidad y el desamparo que marcó la Revolución Cultural. Comenzamos a encontrarnos de una manera explícita, al contrario que en la mayoría de sus relatos anteriores, un tiempo reconocible históricamente, característica que seguirá presente en las siguientes publicaciones que siguieron la corriente de las sagas familiares tan populares en los años noventa.

Algunos han señalado esta novela como el punto de inflexión en el estilo de Yu Hua, pero Hong Zhigang señala que muchas de sus características distintivas ya estaban presentes en relatos de 1989 como “Este escrito es para la señorita Yang Liu”, en el que los personajes tienen conciencia de estar sufriendo calamidades (2004: 92); algo que no ocurría en otros relatos como “El pasado y los castigos”, también de la misma época. Lo que sí se aprecia claramente es un abandono de la estética experimental así como la tendencia a realizar más introspección psicológica de los personajes. A pesar de que se mantiene la presencia de la violencia no encontramos en las obras siguientes la excitación por la sangre, aunque habrá excepciones como “La muerte de un terrateniente” 一个地主的死 *yige dizhu de si*, escrita en 1992 y ambientada en la Guerra Sino-japonesa. La principal diferencia respecto al uso de la violencia a partir de esta época es que comenzamos a encontrarla asociada con el sufrimiento, los personajes se humanizan e incluso las muertes comienzan a tener un sentido histórico, pues en muchas historias se muestra una correlación entre el destino de éstos y los avatares que realmente sufrió el país. Hong Zhigang interpreta, en parte, esta vuelta al arte más tradicional como una contraofensiva a la vanguardia (2004: 100). Y no es de extrañar que opine así ya que el mismo autor, como citamos en páginas anteriores, también parece negar la existencia de la vanguardia como tal. Este cambio de estilo, sobre todo en cuanto al uso de la violencia y en relación al trauma, será uno de los puntos a tratar en nuestros análisis del próximo capítulo.

En el año 1991, tras graduarse de la Escuela Literaria de Lu Xun en Pekín, el autor no tenía un rumbo fijo y según él mismo no fue una época especialmente tranquila. En este año, además de su primera novela, también publicó “Temblor” 战栗 *Zhanli*, un

relato de longitud media. Será en 1992 cuando empiece a encontrar la estabilidad que parece haberse mantenido hasta ahora. En este año se casa con Chen Hong 陈虹, compañera poeta de la Escuela Literaria con la que formará una familia. Además pronto acabarán las idas y venidas entre Beijing y Jiaxin que tanto le fatigaban y conseguiría establecerse definitivamente en la capital con su mujer, que tendrá mucha influencia en su obra proporcionándole más motivación espiritual y compasión hacia sus personajes (Hong Zhigang, 2004: 106-107). En septiembre de ese año acaba una de sus obras más relevantes y que le convertiría en el escritor reconocido internacionalmente que es hoy: *Vivir*, que fue publicada un año más tarde. Vuelve a recuperar la actividad creativa que había tenido en años anteriores, pues también escribe tres relatos de longitud media y uno corto: “Tifón de verano” 夏季台风 *Xiaji taifeng*, “Ancestros” 祖先 *Zuxian*, “La muerte de un terrateniente” 一个地主的死 *Yige dizhu de si* y “Predestinado” 命中注定 *Mingzhong zhuding*.

Pero sería *Vivir* la novela que marcaría un antes y un después en la vida del escritor, ya que fue un éxito de ventas no sólo dentro sino también fuera de la China Continental. En 1993 la Editorial de Arte y Literatura del Yangtze 长江文艺出版社 *Changjiang wenyi chubanshe* la publicó como libro independiente, y un año después el hoy reconocido director chino Zhang Yimou 张艺谋, le propuso adaptarla al cine para lo que tuvo que añadirle 50 mil caracteres a la versión original<sup>157</sup>. Después, fue de nuevo publicada por otras dos editoriales (Hong Zhigang 2004: 111), y en los siguientes diez años fue reeditada más de veinte veces y llegó a vender más de 100.000 copias convirtiéndose en un gran éxito de ventas. También tuvo un gran éxito en Hong Kong y Taiwán, y se tradujo en los siguientes años a otras lenguas como inglés, francés, alemán, italiano u holandés, entre otras. La versión traducida al castellano llegará con retraso respecto a otros países, de mano de la traductora Anne-Hélène Suárez en 2010, encargada de traducir también en años sucesivos *Crónica de un vendedor de sangre* en 2014 y *Gritos en la llovizna* en 2016<sup>158</sup>. El orden de los títulos traducidos nos indica la relevancia que han tenido sus novelas a nivel internacional.

---

<sup>157</sup> Este director de cine, hoy de fama internacional, ha influenciado la carrera de otros escritores como Su Tong o Mo Yan, adaptando sus novelas al cine y consiguiéndoles más fama tanto dentro como fuera del país.

<sup>158</sup> La editorial donde se han publicado estas novelas, *Seix Barral*, también publicó en 2009 *Brothers* pero traducida del inglés, no del chino.

Hong Zhigang también nos recuerda los premios que recibió la obra, como por ejemplo, en Italia, donde fue galardonada con el premio Grinzane Cavour en 1998. Otros de los grandes éxitos que cosechó fue la de colocarse entre los diez libros más aclamados en Taiwán y entre los quince en Hong Kong (donde también obtuvo grandes beneficios) en 1994. Asimismo se situó en el tercer lugar del Premio Literario Bing Xin en 2002 (concedido a literatura escrita en lengua china a nivel mundial). La revista *Asiaweek*<sup>159</sup> la ubicó entre las cien novelas más influyentes en lengua china publicadas en el siglo XX, y entre las diez escritas en la década de los noventa (2004: 111-112). Toda la atención recibida durante estos años cambiaría el estatus del escritor dentro y fuera del país.

Otro gran cambio personal se produjo en 1993, en el que nació su hijo Yu Haiguo en Haiyan, ciudad elegida debido a que los padres de Yu Hua eran médicos allí. En su ensayo “Nacimiento de mi hijo” 儿子的出生 *Erzi de chusheng* el autor confiesa cómo le cambió la mentalidad en ese momento: “Me dije a mismo que tenía que ganar dinero, tenía que mantener a una familia, tenía que hacer estas cosas porque era padre, tenía un hijo” (2008a: 26).<sup>160</sup> Hasta entonces su mujer y él habían vivido en una habitación de nueve metros cuadrados en Pekín, en la que las estanterías con libros lo ocupaban casi todo (25). Pero gracias al creciente éxito de *Vivir*, que cada vez era más influyente en los círculos literarios, a que Zhang Yimou le comprara los derechos para adaptarla al cine y a que la Asociación de Escritores de Guangdong le contratara con motivo de fundar una Escuela de Escritores Jóvenes, pudo obtener los ingresos que le liberarían de la presión de cómo mantener a su familia (Hong Zhigang, 2004: 146).<sup>161</sup> Yu Hua fue uno de los escritores que se benefició del nuevo sistema cultural que se impuso en los años noventa.

---

<sup>159</sup> Revista publicada en Hong Kong sobre actualidad que dejó de publicarse en 2001.

<sup>160</sup> 我告诉自己要去挣钱，要养家糊口，要去干这干那，因为我是父亲了，我有了一个儿子。(Yu Hua, 2008 a: 26).

<sup>161</sup> La Asociación de Escritores de Guangdong se fundó en 1953, aunque hasta 1991 se llamó Asociación de Escritores de Guangzhou, y está bajo el liderazgo del Partido Comunista Chino. Más información en <http://www.chinawriter.com.cn/zx/2007/2007-01-05/1676.html>.

### 3.3.2.2. *Pérdida de estatus del intelectual y auge de la cultura popular*

A raíz de Tiananmen, como ya comentamos, se produjo una gran diáspora cultural e intelectual, que según Barmé, no se había visto desde la huida de los miembros del Kuomintang a Taiwán en 1949 (1999: 40). Estos disidentes, entre los que se encontraban Fang Lizhi, Liu Bingan o Liu Zaifu, se unieron a las comunidades chinas que ya se habían establecido en el extranjero, aunque no siempre su relación fue fluida. Por ello al hablar de la figura del intelectual habría que tener en cuenta que sus voces no sólo se escucharán en la China Continental sino que tendrán su origen a nivel mundial. Sin embargo, por razones prácticas nos centraremos en lo que sucede principalmente a nivel nacional, pues Yu Hua no abandonó el país y por tanto siguió el mismo designio que otros de sus contemporáneos, adaptando su estilo a los nuevos tiempos. Los intelectuales chinos que se quedaron como él perdieron la posición de la que habían gozado en el terreno político y su estatus como “conciencia social”, quedando marginados también económicamente.

Los debates culturales que tan relevantes fueron durante la Fiebre Cultural quedaron prácticamente confinados a los círculos académicos (Liu Kang, 2004: 71). En cierto modo, la sociedad plural que trajo consigo la comercialización hizo que hasta las figuras políticas fueran desmitificándose, pues ninguna ha conseguido tener la relevancia que tuvieron Mao Zedong, o en menos medida, Deng Xiaoping, que moriría en febrero de 1997, cuando ambos seguían aún muy presentes en el imaginario popular. Yu Hua en su ensayo “Líder”, escribe sobre la falta de una figura de esa envergadura dentro de los nueve miembros del Politburó, entre los que ninguno parece ya destacar. Al imaginarse una escena en la que éstos saludan juntos escribe: “This always makes me think of Mao on Tiananmen, and of how impressive it was that he waved and everyone else clapped. Reflecting on the past in the light of the present, I have a sense that in today’s China we no longer have a leader – all we have is a leadership (2011: 19)<sup>162</sup>.

Durante la década de los noventa la sociedad china comenzará a sumar cada vez más características de la sociedad posmoderna, amorfa y contradictoria en sí misma, lo

---

<sup>162</sup>. 这时候我就会想起站在天安门城楼上的毛泽东，旁人鼓掌他一人挥手的情景十分突出。抚今追昔，我感到今天的中国已经没有国家领袖了，只有国家领导人。(Yu Hua, 2011: 28).



que según Xiaobing Tang supondrá una especie de alivio al permitir romper con la época de idealismo revolucionario que había marcado la etapa anterior (2000: 196). Las contradicciones del “socialismo con características chinas” en el que una economía capitalista se combina con una burocracia basada en el sistema de Mao, provocarán un descrédito hacia la totalidad y el autoritarismo político. A la vez que se desvía la atención hacia asuntos más frívolos como los que trajo consigo el auge de la nueva cultura de masas. Y es que, como nos señala Liu Kang la tercera generación de políticos liderados por Jiang Zemin cambiará su estrategia en el terreno cultural promoviendo la emergencia de productos culturales propios tales como karaokes, telenovelas o películas de kung fu, que aminoraron la demanda de otros que provenían de occidente y no permitían mantener el control ideológico (2004: 83); fenómenos todos ellos con los que tendrá que competir la literatura.

Barmé también apunta que las nuevas generaciones de propagandistas conocidos como “PR people”, eran conscientes de los cambios que se estaban produciendo y se mostraban ansiosos por hacerse un lugar en el creciente mercado cultural (1999: 115). Observamos en consecuencia cómo en estos años se pasa del uso de una propaganda idealista a campañas con sentido más pragmático, a través de las cuales se buscaba mantener el orden y la estabilidad promoviendo con otros códigos el nacionalismo y el patriotismo, como por ejemplo lo muestra el hecho de que se introdujeran en los karaokes canciones propagandísticas. Esta estrategia no le era del todo ajena al Partido pues ya antes de 1949 había recurrido al uso de géneros folklóricos para difundir su ideología entre la población. Yu Hua comenta en un artículo publicado en el New York Times cómo el Partido ha promovido desde sus inicios una educación en la que el amor al país se mezcla con el amor a sí mismo y al gobierno, por lo que las críticas al gobierno a menudo se confunden deliberadamente con las críticas al pueblo chino (2013: web).

En la Post-Nueva era no hay una vuelta a los géneros tradicionales, como sí la hubo en la época de Mao, sino que se promueven las nuevas formas comerciales. Sheldon Lu señala como signos de este cambio desde llevar gafas de sol y pantalones vaqueros, escuchar las canciones de cantantes taiwaneses como Teresa Deng (Deng

Lijun 邓丽君), conocida por sus baladas románticas<sup>163</sup>, hasta leer las célebres novelas de Jin Yong 金庸 que versan sobre las aventuras de héroes de las artes marciales (pertenecientes al género *wuxia* 武侠). Todo ello era sensiblemente diferente al discurso oficial usado por el partido o al lenguaje de los intelectuales que anteriormente pretendía copar la atención del público (1996: 151). Kong Shuyu añade que también se hizo tremendamente popular la literatura *pulp* cargada de sexo y violencia (2005: 15). En este panorama, que se ha ido acentuando hasta la actualidad, es la alta cultura la que tendrá que luchar por sobrevivir en un mercado liderado por una industria del entretenimiento mucho más atractiva para el gran público, que además era impulsada por primera vez a la fuerza de la publicidad y el mercado.

Por todo ello fue inevitable una gran transformación en la producción cultural así como en la vocación de muchos creadores, pues desde los editores y críticos hasta los escritores, todos tuvieron que pasar de estar centrados en mantener un decoro político a sentir la presión de triunfar en el mercado. Algunos incluso, comenta Kong Shuyu, se resistían a formar parte de la rueda del mercado y seguían aferrándose a sus ideales, negándose a sacar beneficios de sus escritos y a doblegarse ante la literatura popular (2005: 16). Otros, en cambio, pusieron esto a un lado y abrazaron el nuevo giro del país, como el escritor Zhang Xianliang 张贤亮 (1936-2014), conocido hasta entonces por sus testimonios traumáticos en cárceles y campos de trabajo, desde el Movimiento Antiderechista de 1957 hasta el final de la Revolución Cultural, y haber simpatizado con las protestas de Tiananmen. Pero que a partir de 1992 aprovechó las oportunidades que le brindaban los planes de Deng Xiaoping y se estableció en el mundo de los negocios. Esto extrañó a mucha gente, sin embargo, no parece descabellado que tras años de sufrimiento, muchos bajaran el estandarte de la revolución y se dejaran llevar por la marea que arrastraba al país. Quizás la gran paradoja, en este caso particular, es que el Estudio de Cine que montó en Ningxia (donde fue prisionero en campos de trabajo), hoy permite que turistas recreen escenas de los años más caóticos de la Revolución Cultural<sup>164</sup>. Estas contradicciones, serán las que marquen el espíritu general de la nueva sociedad y que Yu Hua acabará reflejando

---

<sup>163</sup> Aunque en los años ochenta sus casetes fueron confiscados y quemados, como los de otros cantantes venidos de fuera (Barmé, 1999: 117).

<sup>164</sup> Para más información, véase:

[http://www.china.org.cn/china/Ningxia/2008-07/08/content\\_15973062.htm](http://www.china.org.cn/china/Ningxia/2008-07/08/content_15973062.htm)

en su obra *Brothers*, en cuya primera parte volvemos a asistir a las penurias de los mártires de la Revolución Cultural mientras que en la segunda, los nuevos héroes serán los ricos.

### 3.3.2.2.1. La transformación del mundo cultural

El giro que dio la vida de Yu Hua a principio de los años noventa por el que se pudo permitir abandonar su empleo en Haiyan y establecerse definitivamente en Pekín como escritor a tiempo completo se puede poner en directa relación con los cambios que estaba atravesando el país en general y la industria editorial en particular. Y es que, si bien la comercialización de la cultura provocó que la literatura se tuviera que adaptar al gusto de la mayoría de consumidores, también permitió que todo un grupo de escritores acabara independizándose de las ayudas y los premios el estado.

El profesor de literatura contemporánea de la Universidad de Pekín, Hong Zicheng 洪子诚, nos habla de las reformas que se llevaron a cabo para reconducir el mundo literario dentro del nuevo plan económico, para lo que tanto escritores, revistas literarias como editoriales, tendrían que entrar en el mercado y dejar de depender de los subsidios del estado. Los salarios que podrían recibir los escritores que formaran parte de las Asociaciones de Escritores o de la Federación de Literatura<sup>165</sup>, así como las tarifas de compra de sus manuscritos, ya no serían tan sustanciosos como habían venido siendo hasta ahora (2007: 438). La reducción de los fondos recibidos por el gobierno, provocaron la paulatina desaparición de los escritores profesionales, y las diferentes filiales de las provincias comenzaron a amoldar sus contratos con los autores a la nueva situación. Precisamente la de Guangdong, nos señala a investigadora Kong Shuyu, dio un paso más allá contratando por un tiempo limitado a jóvenes promesas de todo el país, en lugar de apoyar a los creadores locales (2005: 14); lo muestra el hecho de que reclutara a Yu Hua, Han Dong 韩东, nacido en 1961<sup>166</sup> y a Chen Ran 陈染 nacida en

---

<sup>165</sup> Las dos instituciones colaboran a menudo en seguir manteniendo unos estándares morales y políticos en la creación literaria que se produce en el país. La Asociación de escritores ha funcionado desde su fundación como el mediador entre los escritores y el Departamento de Propaganda del Partido (Kong Shuyu, 2005: 11).

<sup>166</sup> Han Dong 韩东 comparte algunas características propias de sus contemporáneos como reflejar en su narrativa la locura de la sociedad en la que y la recreación en lo escatológico que también está muy presente en Yu Hua. Este escritor ha intentado escapar del control del partido negándose en el año 1998 a formar parte de la Asociación de Escritores China (en epílogo de su novela *Banished!*, 2009: 249),

1962<sup>167</sup>. Estos contratos ahora estaban limitados en el tiempo, diferenciándose así de los que pudieron mantener los viejos escritores.

Resultó inevitable en este contexto que casas editoriales y escritores se guiaran por gustos más populares, dando lugar a lo que algunos describen como la década de los best-sellers. Shuyu Kong nos aporta el significativo dato de que fue en 1992 la primera vez que una editorial pagó derechos de autor en lugar de una cantidad establecida por un manuscrito, siendo también la primera vez en cuatro décadas en que el valor de un libro se establecía por su relación directa con los beneficios que produjera en el mercado (2005: 4). Y es que a pesar de que a principios de la década se había promulgado la primera ley en relación con los derechos de autor, normalmente se ignoraba. Pero Wang Shuo cambió esta realidad consiguiendo este nuevo modelo de contrato e incitando a otros autores a que vendieran sus manuscritos al mejor postor y dejaran de aceptar cantidades estándar que solían estar muy por debajo de los beneficios que conseguiría la industria con ellos.

El conocido como “fenómeno Wang Shuo”, representa bien la tendencia literaria comercial en estos años. Atacado por intelectuales pero muy popular entre el público general, Wang Ning lo identifica como la personalización de la tercera versión del posmodernismo en China (1997: 33). Al escritor de la paródica novela *Haz el favor de no llamarme humano* se le reconoce por ser el impulsor de la literatura *liumang* 流氓, un término con connotaciones negativas que se podría traducir como “gánster, pícaro, matón”. Sus historias reflejan la actitud de una juventud urbana que juega con los límites de la delincuencia y se entrega a los vicios, trapicheos y a las mujeres, y que representa nuevos grupos sociales que se desarrollaron al amparo del caos de la Revolución Cultural y la caída del metarrelato comunista con las reformas económicas. El uso de un lenguaje cínico, humorístico y obsceno se rebela justamente contra el elitismo así como contra el discurso oficial. Wang es conocido como “escritor autónomo” 写作个体户 *xiezuo getihu* por su estilo idiosincrático y por su audaz sentido

---

aunque hasta donde hemos podido comprobar, la Asociación de Escritores de Guangdong es miembro de ésta.

<sup>167</sup> En el portal de noticias perteneciente a Sohu se publicó un artículo sobre las diferencias de esta Asociación de Escritores respecto a la de Pekín o Shanghai, para lo que se remonta precisamente a 1994: <http://news.sohu.com/2003/12/21/21/news217192178.shtml> .

de los negocios, convirtiéndose en un modelo de cómo adaptar la literatura a las masas y sacar el máximo partido de ella (Kong Shuyu, 2005: 22).

Wang Shuo cosechó sus mayores éxitos en la televisión, como en 1990, cuando pasó a formar parte del equipo de guionistas de la popular serie *Yearning* 渴望 *kewang*. En este drama se retrataba la historia de dos familias, una de trabajadores y otra de intelectuales, desde la Revolución Cultural hasta los años ochenta; aunque como destaca Sheldon Lu, la segunda sale peor parada en su descripción pues se la dibuja a menudo con falta de fe, de perseverancia y de la pureza de los trabajadores (1996: 161). El éxito fue rotundo, e incluso el político Li Ruihuan 李瑞环, miembro del Politburó entonces, alabó la serie porque representaba los valores socialistas que debían inculcarse en la sociedad así como la forma subliminal en que lo hacía, ya que los espectadores estaban siendo educados sin darse cuenta. Sin embargo Wang Shuo rechazó esa interpretación respondiendo con sarcasmo sobre la verdadera fórmula en la que habían basado la serie: “We tortured all these characters, making everyone suffer. We made sure all the good guys had a heart of gold, but we made them as unlucky as possible; and the bad guys are as bad as you can imagine. That’s the sure way to a good drama” (en Sheldon Lu, 1996: 161). Y lo cierto es que podemos identificar un planteamiento parecido en la novela *Vivir* de Yu Hua, y en menor medida en *Crónica de un vendedor de sangre*, en la que el autor no da tregua al protagonista apelando constantemente al lado más emocional del lector, incluso rayando lo lacrimógeno<sup>168</sup>. La “literatura pura” y la vanguardia se desvanecían rápidamente en este panorama en el que muchos escritores e intelectuales se “lanzaron al mar”<sup>169</sup>.

Sin embargo, el hecho de que las editoriales comenzaran a gestionarse de manera privada, no significó que dejaran de estar bajo la supervisión del estado, pues, como nos señala McDougall, en el Sexto Congreso de la Federación de Escritores y Artistas (el primero desde 1984) que se celebró junto con el Quinto Congreso de la Asociación de Escritores en 1996, se reiteró la intención del Partido de seguir controlando la “civilización espiritual” (1999: 724). Esta situación, que se ha

---

<sup>168</sup> También otros escritores como Mo Yan o Su Tong se adaptaron a los nuevos tiempos, dejando atrás la literatura de las raíces para escribir novelas más melodramáticas, llenas de sucesos, caracteres más potentes y descripciones más gráficas de sexo y violencia (McDougall: 1999: 725).

<sup>169</sup> Esta expresión, 下海 *xiahai*, se usó para referirse a aquellos escritores que entraron en la lógica del mercado (Wang Hui, 2011: 50).

prolongado de algún modo hasta la actualidad, ha provocado el despertar de cierta nostalgia de los años de la República China en la que se proyecta una imagen exenta de la censura y el control que existe hoy en día. Pero apunta la profesora Lydia H. Liu al respecto en una entrevista, que no deja de ser una fantasía pensar que entonces había libertad de expresión, poniendo a Lu Xun como ejemplo: “[Él] sí vivió la época republicana, en ese Shanghai que tanto añoran los admiradores de la era republicana. Él cuenta cómo le censuraban una y otra vez sus escritos, y no le quedaba más remedio que usar muchos pseudónimos y metáforas” (2016: web). Al fin y al cabo, el Shanghai de entonces, al igual que en muchos sentidos la sociedad actual, era solo cómoda para aquellos que provenían de familias acomodadas o eran extranjeros. Este factor, que se suma a la desilusión tras Tian’anmen, es sumamente importante para explicar cómo muchos escritores abandonaron la experimentación estética y optaron por estilos más tradicionales. Curiosamente, comenta Barmé, también escritores de vanguardia que se exiliaron, fueron también relajando su estilo y adaptándose a aquel más convencional contra el cual se habían rebelado con tanta pasión (1999: 49). No es de extrañar, pues no es difícil encontrar una relación entre el abandono de la revolución estética y la gran desilusión de las razones que la motivaron en primer lugar.

#### 3.3.2.2.1. Nostalgia de pasado, crítica del futuro

Mientras el Partido parecía adaptarse a una nueva forma de comunicación en la que se pretendía mostrar la prosperidad y las oportunidades que ofrecían las reformas económicas, algunos artistas e intelectuales sintieron de nuevo una decepción ante los acelerados cambios y volvieron a refugiarse en el pasado. Ya en 1997 llamaba la atención de la investigadora Dai Jinhua sobre cómo la agresiva y rápida urbanización que estaba llevándose a cabo había provocado un sentimiento contradictorio entre la gente china, especialmente entre las élites intelectuales. Pequeños pueblos como Shenzhen o Haikou se convirtieron en grandes ciudades, y las que ya estaban desarrolladas fueron sometidas a una gran renovación, lo que significaba que la modernización se estaba materializando a la vez que se destruía el entorno hasta ahora conocido. Se pasó de los *hutong* y el patio a los bloques de apartamentos.

Una vez que se abrió la caja de Pandora que supuso abrazar el capitalismo, se descubrió que el mundo hacia el que se caminaba era, según Dai Jinhua “a labyrinthine

palace and a dangerous wilderness constructed out of concrete, stainless steel, and glass enclosures” (1997: 147). Esta polémica se ve retratada en la película *La ducha* 洗澡 *xizao*, estrenada en 1999 y dirigida por el actor y guionista Zhang Yang 张杨, nacido en 1967. En ella asistimos a una historia de reencuentro entre un padre y su hijo disminuido, que regentean una casa de baños, con el hijo de uno y hermano de otro que abandonó el negocio familiar para irse a buscar fortuna a Shenzhen. Se muestran así las diferentes reacciones ante la inminente demolición del barrio y el traslado de sus habitantes a bloques de apartamentos y de nuevo las tensiones presentes a lo largo de todo el siglo entre la modernización y tradición.

Estos imparable cambios conducirán, según Dai Jinhua, a convertir la nostalgia en un espacio espiritual necesario para la imaginación y el consuelo (1997: 147). Mucha gente comenzará a sentir nostalgia por la época de Mao tras la desilusión al comprobar qué es lo que traían las reformas económicas. La figura tan controvertida del Gran Timonel comenzará a ser en esta época también un icono pop y se convertirá en un objeto de consumo, inundando su imagen camisetas, chapas o tazas. Matiza Sheldon Lu que mientras que para los más jóvenes esta imagen no tenía gran relevancia sí poseía mucha importancia para generaciones más mayores que habían crecido bajo las directrices de un discurso ideológico que ahora no sólo se contradecía, sino que además no había sido sustituido por otro de igual relevancia (1996: 156). Esta nostalgia del pasado no es más que una muestra de insatisfacción con el presente que, como demuestran las siguientes palabras escritas por Yu Hua, en cierto sector de la sociedad no hizo sino acrecentarse en los siguientes quince años:

Many Chinese have begun to opine for the era of Mao Zedong, but I think the majority of them don't really want to go back in time and probably just feel nostalgic. Although life in the Mao era was impoverished and restrictive, there was no widespread, cruel competition to survive, just empty class struggle, for actually there were no classes to speak of in those days and so struggle mostly took the form of sloganeering and not much else. People then were on an equal level, all alike in their frugal lifestyles (Yu Hua, 2011: 25)<sup>170</sup>.

---

<sup>170</sup> 很多人开始怀念过去的毛泽东时代, 我想他们中间的大多数可能只是怀念而已, 并非真正想回到那个时代。对于这些人来说, 毛泽东时代虽然生活贫穷而且压抑人性, 可是没有普遍的和残酷

Y es que en la China que comenzaba a dibujarse a principios de los años noventa, las desigualdades en la sociedad comenzaron a hacerse cada vez más presentes. Mientras unos consiguieron enriquecerse, otros se empobrecían cada vez más, dando lugar a una verdadera sociedad de clases. En autores como Yu Hua no encontraremos la nostalgia que la teórica Dai Jinhua atribuye a algunas obras de Wang Shuo en las que se representa la revolución como un espacio para el romance (1997: 153). Sin embargo, no podemos dejar de interrogarnos si en las sagas familiares que fueron habituales en esos años, no hay una huida hacia el pasado, que si bien resultaba cruel y traumático en muchos aspectos, no dejaba de ser un tiempo conocido y familiar, al contrario que el mundo de vertiginosos cambios que se abría ante ellos. Con todo, aunque en la obra de Yu Hua no existe un recuerdo romántico del siglo XX, sí que hay una innegable mirada hacia atrás. Y no será hasta la publicación de *Brothers* entre 2005 y 2006 cuando el escritor haga una ácida crítica sobre el nuevo presente de la sociedad, aunque sí lo hubiera tratado con ironía en una serie de relatos previos.

Por contra, en el arte de los noventa sí encontramos ejemplos de críticas directas con la cambiante realidad, y no solo reflexiones desde el pasado. En el primer capítulo ya comentamos una de las obras más relevantes de Yue Minjun, *Ejecución* de 1995 y perteneciente a la corriente de Realismo Cínico, con la que critica la masacre de Tiananmen. En aquella década, también se desarrollaron otros estilos, como el importado Arte Pop (después analizado como Pop Político Chino), al que se unieron muchos artistas, y también el *Gaudy Art* 艳俗艺术 *yansu yishu*, una tendencia propiamente china. Este último término fue acuñado por el crítico de arte Li Xianting para referirse a un grupo de artistas que combinaban elementos del arte folk con otros de la cultura de consumo que se estaba desarrollándose en esos momentos.<sup>171</sup> *Yansu* es un neologismo que en principio se creó para traducir “kitsch”, pero más tarde se tradujo como “gaudy” para diferenciar el primero del fenómeno propiamente local (Davis, 2005: 302). Según Berghuis, la exhibición organizada por el mismo Li Xianting y Liao Wen,

---

的生存竞争，只有空洞的阶级斗争，当时的中国其实没有阶级的存在，所以这样的斗争仅仅停留在口号里。那个时代人们节衣缩食平等相处。(Yu Hua, 2011: 35).

<sup>171</sup> Para más información sobre la incorporación del folk al arte consultar el libro del profesor de historia del arte australiano Wes Hill, *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics*.



*Gaudy Life*, en abril de 1996, marcó el inicio del discurso de esta corriente en China y fue seguida rápidamente por otras del mismo estilo (2006: 331).

Lo que diferencia principalmente esta corriente del Arte Pop, además de que una proviene de un contexto occidental y la otra es exclusivamente nacional, es la disparidad de los elementos que toma prestados del imaginario popular. En una entrevista, el artista Wang Qingsong, cuyas obras se han relacionado con esta corriente, apunta que el Arte Pop refleja los gustos de la clase media, mientras que el *Gaudy Art* toma elementos de una clase más humilde, pues la mayor parte de la población en China está formada por campesinos y obreros: “El *Gaudy Art* utilizó colores muy brillantes y desarrolló la estética de lo *kitsch*, lo ridículo, y, para mí, representa mejor el presente de la sociedad China que el Pop Art” (Manonelles Moner, 2006: 174). Es por esto que, Yi Ying, profesor de arte en la Academia Central de Bellas Artes (CAFA) en Pekín, define el movimiento como una vulgarización del Arte Pop. Asimismo lo identifica con la búsqueda del éxito de muchos artistas que sabían que estas producciones captarían rápidamente el gusto del público occidental, a pesar de que aún no hubieran conseguido calar en el público chino (2011: 27-28).

Podemos encontrar en estos años una gran variedad de obras realizadas bajo los parámetros de esta corriente, no sólo pinturas, como la serie llamada *Welcome, Welcome* 欢迎, 欢迎 *Huanying, huanying*, que se extendió a lo largo de más de una década, y fue realizada por los Hermanos Luo 罗氏兄弟, tres hermanos nacidos en la provincia de Guangxi en 1963, 1964 y 1972; sino también escultura, representada por conocidas porcelanas de Xu Yihui 徐一晖, como *Caja de comida rápida* 快餐盒饭 *kuaican hefan* o *Pequeño Libro Rojo de Mao* 小红书 *xiaohongshu*, ambas de 1994, aunque encontraremos variaciones de las mismas en años posteriores. Vamos a comentar con detalle dos obras relacionadas con esta corriente (Figuras 23 y 24).

La primera, *Tío McDonald N° 8* 麦当劳叔叔之八 *Maidanglao shushu zhiba* de Yuan Wenbin 袁文彬, realizada en 1996, no se incluye en las enumeraciones de *Gaudy Art*, quizás por no haber obtenido tanta fama como otras obras, pero que aquí identificamos con esta corriente; la segunda, *Compitiendo por la belleza* 争奇斗艳

*Zhengqidouyan* de Hu Xiangdong 胡向东, hecha en 1995, si bien no es la obra más destacada del autor, sí nos parece la más relevante para esta investigación.



Figura 23: Yuan Wenbin, *Tío McDonald N° 8*, 1996.



Figura 24: Hu Xiangdong, *Compitiendo por la belleza*, 1995.

La obra de Yuan Wenbin, nacido en 1968, retrata a tres niños rodeados de símbolos de McDonald y otros personajes de ficción como Hello Kitty (en la camiseta del niño de la izquierda), en un marco vacacional o de diversión, en el que se adivinan sombrillas, mar y una gran zona verde. Queda así representada representada la nueva cultura del ocio que se ha importado de otros países, en este caso dirigida a un público infantil, a la vez que encontramos elementos propios de la cultura china, como el hecho de que los niños vayan vestidos de rojo (un color tradicional muy relevante). Los tres infantes, que por edad ya han nacido en la era post-Mao, muestran una actitud risueña y feliz al estar inmersos en ese nuevo mundo; la niña del medio lleva una bolsa, que se puede adivinar llena de artículos, y en la que distinguimos el carácter escrito en chino tradicional 發 *fa*, actualmente 发, entre cuyas acepciones está la de “prosperar” o “enriquecerse”, que dado el contexto nos parece la más adecuada. En la sociedad de los años noventa, la cultura de consumo irrumpió en China cambiando las aspiraciones y la realidad de mucha gente, ilustra esta imagen en la que la frívola y vacía sonrisa del Tío McDonald es secundada por los tres niños.

En ese sentido, Li Xianting apunta que los artistas relacionados con esta corriente estaban respondiendo intuitivamente a la actitud de muchos ciudadanos deseosos de hacerse ricos rápidamente. Lo más importante en sus obras no era resaltar

el consumo en sí mismo, sino el hecho de que China carecía de los valores sociales de esta sociedad modernizada (Li Xianting, web). En *Tío McDonald N° 8* vemos un abandono del tema político para centrarse en el nuevo *leitmotiv* de la década: la riqueza, dominada por la idea de que solo el dinero podría abrir las puertas de ese mundo de consumo, y por tanto, de la prometida felicidad. Debemos de tener en cuenta que mientras en algunos países el McDonald pueda resultar una opción barata de comida, no lo es en China donde puede costar hasta tres veces más que un restaurante de comida casera 家常菜 *jiachangcai*.

El segundo cuadro de Hu Xiangdong, artista nacido en Wuxi en la provincia de Jiangsu en 1961, se engloba en una serie en la que se retratan los cuerpos de hombres y mujeres musculados sobre o rodeados de verduras en una pose exhibicionista. Algunos de ellos también llevan el título *Competir por la belleza* 争奇斗艳 *Zhengqidouyan* más el nombre de la verdura que aparece; estos cuatro caracteres son un *chengyu* que significa competir por belleza o atención, que en la traducción al inglés de esta obra se ha resumido como “competir por glamour”. En el cuadro seleccionado observamos en la parte central a una mujer sonriendo en bikini, con una sonrisa perfecta y el pelo rizado. El detalle del pelo es relevante pues en general el pelo natural en China es más bien liso. Sin embargo, hay una moda que pervive hasta la actualidad, sobre todo en las capas de menos cultura de la sociedad, de hacerse la permanente. Rodeando a esta mujer apreciamos varias viñetas que parecen pertenecer a un lenguaje publicitario en las que se nos muestra un método (bastante peregrino) para el aumento de pecho. Adivinamos así por qué la mujer del centro nos muestra sus voluptuosos senos. El marco termina de completarse por un círculo de coles chinas, coronado por la forma de dos peces, símbolo de la riqueza en China, hechos con vegetales. La integración de símbolos populares, como los peces o la col, con el aumento de pecho, nos habla de nuevo de una realidad en la que nuevos elementos han irrumpido en un contexto ajeno a ellos.

Pensemos que apenas dos décadas antes las mujeres vestían prácticamente despojadas de elementos femeninos, y ahora se estaba promoviendo todo lo contrario. Esta obra refleja una pulsión también presente en la segunda parte de *Brothers*, en la que uno de sus protagonistas, Song Gang, se verá abocado por su precariedad laboral a vagar por China vendiendo una crema milagrosa que aumenta el pecho, para lo que

llega incluso hasta a operarse para aumentarse los suyos y así darle mayor credibilidad al producto que pretende vender. Aunque esta novela se publicó casi una década más tarde de la realización de esta obra, la realidad que representa es la misma, y en ambas la crítica irónica es central. Se está vendiendo un producto engañoso a una población ciegamente entusiasmada e ilusionada con formar parte de ese paraíso de la abundancia, del que en realidad sólo disfrutarán unos pocos.

Con esto comprobamos que la desorientación que se vivió en estos primeros años de rápido desarrollo marcó, más tarde o más temprano, las obras de muchos artistas vieron cómo las esperanzas de democratización que habían marcado los años ochenta se habían transformado en ansia por enriquecerse. Esta nueva cultura permitía una satisfacción instantánea para olvidar la historia más reciente. Barmé señala: “During the early 1990s, this vision of the consumer’s paradise, rather than the state religion of Marxism-Leninism and Mao Thought, became the true opiate of the masses” (1999: 123). La industria publicitaria vendía todo tipo de productos que prometían con su adquisición la soñada realidad de formar parte de una emergente clase media o alta que vivía en nuevos edificios de apartamentos.

El *Gaudy Art* consiguió captar la esencia de ese momento igual que lo hará Yu Hua más adelante en su ácida novela *Brothers*. Para entonces, según Wu Hung, la corriente artística ya había agotado sus posibilidades, ya que al final el lenguaje resultaba repetitivo por la presencia de coles, flores o niñas en la mayoría de los trabajos, además de beber de los modos publicitarios (2010: 200). Aún así, creemos que la ironía contenida en estas obras, ya señalaba el camino por el que se desarrollará la nueva forma de violencia que se expandirá por toda la sociedad y con la que se cambiará de milenio: la violencia estructural.

### 3.3.3. Yu Hua y su nueva narrativa

En los años noventa Yu Hua mantendrá un estilo en el que destaca la gran sencillez y la ausencia de complicación estética. La estructura realista que caracteriza *Vivir* también seguirá presente en los cuentos que escribirá entre 1993 y 1996 y su siguiente novela *Crónica de un vendedor de sangre* 许三观卖血记 *Xu Sanguan maixue ji*, publicada en

1995. A este respecto, encontramos una cita en la que el autor defiende la importancia que da a la precisión del lenguaje, comparando la tarea del escritor con las palabras con la de un terrateniente que oprime a sus campesinos, pues ambos tienen que expresar al máximo sus capacidades. Es en esta nueva etapa cuando Yu Hu revaloriza la obra del padre de la literatura moderna: “Lu Xun era ese tipo de escritor, su lenguaje parecía energía nuclear, pues tenía un volumen muy pequeño, pero su capacidad era infinita” (en Hong Zhigang, 2004: 150-151). Y efectivamente: en las obras de este momento, sobre todo en sus relatos, su lenguaje es sencillo y conciso pero encierra mucho significado. El autor de su biografía apunta:

Esta simpleza, que se puede apreciar en la narrativa, es la búsqueda de una estética concisa. No importa si hablamos de los personajes o de la historia, Yu Hua ya no persigue la complicación ni la heterogeneidad, sino que da valor a la fuerza de lo breve y brillante. Una fuerza que procede de la narración misma (Hong Zhigang, 2004: 148)<sup>172</sup>.

Cuando Yu Hua publica *Crónica de un vendedor de sangre* en 1995 ya había comenzado a tener éxito en los países sinófonos así como en Francia y EEUU, y se habían publicado antologías de sus mejores relatos en China. En esta novela, el autor vuelve a tomar al padre de familia como núcleo para retratar las penurias que atraviesa durante varios años del régimen de Mao. Al igual que en *Vivir*, el marco histórico vuelve a ser determinante para el destino de los personajes, si bien en esta novela el tono humorístico se hace más patente y la resolución de los conflictos tiende a ser agrídulce. Lo que ambas comparten es una gran emotividad que puede conmover fácilmente al lector, conseguido gracias a un tono mucho más compasivo al narrar las desgracias de sus personajes. Yu Hua, consciente de este cambio patente en sus tres novelas, escribe en 1998 que en parte se debe a que en el proceso de escribirlas se hizo consciente de que los personajes tenían su propia voz y desde entonces dejó de ser un narrador que imponía su voluntad sobre ellos, pasando a ser un transmisor de sus experiencias (2008 a: 107). Lo que habría que interrogarse desde el foco de nuestra

---

<sup>172</sup>这种朴素，从叙事上看，是一种简约化的审美追求。无论是人物还是故事，余华都不再追求繁复与驳杂，而是推崇一种简约明净的力量，一种来自于叙述自身的力量。(Hong Zhigang, 2004: 148).

investigación es si, por tanto, debemos deducir que su narración anterior reflejaba mucho más de su propio yo.

Hong Zhigang comenta que otro aspecto en común de estas novelas es que se aprecia una fascinación con el pasado (2004: 158)<sup>173</sup>. Pero consideramos que el hecho de que ahora enmarque su obra en un pasado histórico no significa que éste no haya sido también el motor de los relatos anteriores pertenecientes a la etapa de vanguardia, pues estos son fruto directo del pasado más reciente.

Los relatos que escribe entre 1993 y 1996, que se publicarán en diferentes medios y revistas, mantienen un tono realista a través del cual pretende mostrar algunos aspectos íntimos de la realidad social. En su gran mayoría estos cuentos giran en torno a dos temas: las dificultades a las que se enfrentan los débiles (también leitmotiv de sus novelas) y los problemas del matrimonio. En el primer grupo destacan: “No tengo nombre propio” 我没有自己的名字 *Wo meiyou ziji de mingzi* (1994), “El juego de brincar y saltar” 蹦蹦跳跳的游戏 *Bengbengtiaotiao de youxi*, “Su hijo” 他们的儿子 *Tamen de erzi* y “Niño en el atardecer” 黄昏里的男孩 *Huanghun li de nanhai* (1995), “Tímido como un ratón” 我胆小如鼠 *wo danxiao rushu* (1996). En ellos no encontramos la violencia de sangre propia de su etapa de vanguardia, sino más bien otra de corte más psicológico e infligida por la opresión de un ambiente social.

En el segundo grupo, en el que podíamos clasificar estos cuentos, encontramos los siguientes: “¿Por qué tengo que casarme?” 为什么要结婚 *Weishenme yao jiehun*, “En el puente” 在桥上 *Zai qiao shang* (1993), “Discusión” 吵架 *Chaojia* (1994)<sup>174</sup>, “Explosiones en el aire” 空中爆炸 *Kongzhong baozha* “Victoria de mujer” 女人的胜利 *Nüren de shengli* (1995) y “¿Por qué no había música” 为什么没有音乐 *Weishenme meiyou yinyue* (1996). Aunque en ellos se hace patente la ironía característica de Yu Hua, y algunas historias rayen el cómico absurdo del que hace gala su narrativa, como

---

<sup>173</sup> El investigador hace un juego de palabras con la expresión “el pasado se desvanece como el humo” 往事如烟 añadiéndole una partícula negativa: 往事并不如烟 para significar todo lo contrario, y el título del famoso relato de Yu Hua 世事如烟 que viene a decir que el mundo es como ese humo.

<sup>174</sup> Este relato no se ha incluido en ninguna de las antologías de cuentos del autor. Al menos en las antologías en chino a las que hemos tenido acceso durante esta investigación.

“¿Por qué tengo que casarme?”<sup>175</sup>, las escenas que presentan tienden a recrear imágenes de tipo más costumbrista. En ellas también se intuye el objetivo de profundizar en una realidad de emociones del ámbito privado, como son las infelicidades del matrimonio. De ahí que la antología bajo la que se han recogido estos títulos *Boy in the twilight*<sup>176</sup>, publicada en EEUU en 2014 y traducida por Allan H. Barr, habitual traductor de Yu Hua al inglés, se haya subtulado *Stories of the hidden China*.

También hay otros dos relatos, incluidos en la mencionada antología y escritos durante 1993 y 1996, que no encajan exactamente con esta clasificación: “Verano sofocante” 炎热的夏天 *Yanre de xiatian* y “Apéndice” 阑尾 *Lanwei*, en los que se abordan diferentes temas. Una de sus novedades es que en algunos de los textos van haciéndose patentes aspectos de la nueva realidad social de los años noventa, que si bien no son el centro de la narración, aparecen como parte indispensable de ella. Por ejemplo, en “¿Por qué tengo que casarme”, el narrador y protagonista no pasa por alto que se acaba de mudar a un nuevo apartamento ni el mencionar algunas de las nuevas modas de los jóvenes, como la obsesión del personaje femenino con los globos de color rosa. Lo que puede parecer baladí a un lector falto de contexto, se convierte en un detalle relevante cuando lo ubicas en un momento en que la gente comenzaba a mudarse del *hutong* tradicional a los nuevos edificios. Barmé nos apunta que a mediados de los años noventa redecorar las casas se había convertido en una moda, promovida en la publicidad para incentivar el consumo: “While the outside world and the work unit remained in many ways unchanged, people with the economic wherewithal were anxious to transform their immediate environment, translating their visions of individual comfort and bourgeois life into their personal living space” (1999: 123).

También en “En el puente”, aunque la trama gire en torno a la separación de la pareja, se deja entrever lo caro que resulta tener un hijo en esa nueva realidad. Nos dice Xudong Zhang al respecto que cada vez menos residentes urbanos podían permitirse un seguro de salud y educación para sus hijos, mientras que los habitantes rurales que aún era más del setenta por ciento de la población se los había dejado de lado para que se las

---

<sup>175</sup> En este relato un malentendido provoca que un joven se vea obligado a casarse con la mujer de su amigo.

<sup>176</sup> También en China todos los relatos escritos entre 1993 y 1996, excepto “Discusión”, se publicaron bajo este título en 2008 en la Writers Publishing House 作家出版社 *zuojia chubanshe*. En dicha antología también se incluye “Friends” 朋友 *pengyou*, escrito en 1998.

arreglaran por su cuenta (2008: 36). Destaca “Verano sofocante” entre todos, por ser el que más redundaba en el absurdo de la nueva cultura de consumo y porque concuerda con las obras de arte que analizamos en el anterior epígrafe. En él, dos chicas, después de reírse de lo fanfarrón que es un joven que trabaja en el Centro de Cultura, se van dejando seducir por sus supuestos contactos, como es el haber conocido y pasado una noche con una famosa cantante extranjera, y los bienes que pueda poseer, como corbatas de importación. Se pone de manifiesto tanto la fascinación con todos los productos que vinieran de fuera, como la frivolidad de los nuevos valores que se van extendiendo entre la juventud. Y es que mientras que seguían existiendo voces que mantenían el fervor ideológico, cada vez era más la población que, como dice Xudong Zhang, estaba ocupada olvidándose de asuntos de política e ideología, y se mostraba orgullosa de preocuparse exclusivamente de su mundano bienestar (2008: 107).

De igual modo, Sheldon Lu opina que las columnas de cotilleo sobre dinero, sexo, violencia, famosos o incluso las vidas secretas de los líderes comunistas, eran perfectas sustitutas de los periódicos oficiales que propagaban las nuevas conquistas económicas y los asuntos de estado, pero seguían omitiendo temas como la opresión política (1996: 163). La industria del ocio no sólo les permitía aparcar los problemas políticos, sino que constituía un verdadero opio para el pueblo. Centrarse en las necesidades y los placeres del día a día podía ser apreciado como un lujo para una población que había atravesado todo tipo de avatares movidos por una fuerte ideología. Sin embargo, ahí reside el engaño del mundo posmoderno en el que, tras la aparente normalidad de la (emergente) clase media, se esconden las grandes desigualdades sociales sobre las que se cimenta.

### 3.3.3.1. *Música, lecturas y ensayo*

Entre 1996 y el año 2000, Yu Hua se dedicó fundamentalmente a escribir ensayos informales, denominados 随笔 *suibi*, con la excepción del relato “Amigos 朋友 *Pengyou* en 1998. Este cuento, en el que se retrata de nuevo la expectación que suscita la violencia, pero con un final feliz muy diferente a lo que acostumbraba anteriormente, suele agruparse con los mencionados en el epígrafe anterior, pues comparte el mismo tono. Sin embargo, en estos años, el autor parece estar más cómodo cultivando este nuevo género, y no será hasta el principio del nuevo milenio cuando comience a



plantearse volver a la ficción. Estos ensayos, que acabarán publicándose posteriormente en antologías, tuvieron su motivación en dos razones: las lecturas y la música.

En la última mitad de 1996, Yu Hua recibió la invitación de Wang Hui 汪晖, editor jefe de la revista *Dushu* 读书 (*Leer libros*)<sup>177</sup>, una de las revistas que se convirtió en un importante referente intelectual en la década de los noventa y principios del 2000, para escribir una serie de ensayos informales sobre sus lecturas. Aunque antes había escrito alguna pieza de este estilo, trataban sobre temas generales o reflexiones sobre la escritura, con la excepción de uno dedicado a una obra de Mo Yan escrito en 1995 (Hong Zhigang, 2004: 173). Estas impresiones sobre algunas de sus lecturas, que comenzarán a publicarse en 1997 en las revistas más importantes del país, tuvieron muy buena acogida. Wang Hui alabó su labor diciendo que había pocos escritores que pusieran tanto interés en analizar y aprender realmente de la obra de otros (2004: 174).

También en estos años desarrolla una fuerte afición por la música clásica, llegando a recopilar más de cuatrocientos Cds de música en menos de medio año, lo cual supuso también una influencia en su concepción del arte y de cómo éste captaba las emociones humanas (Yu Hua, 2008c: 4). Analizar el desarrollo de la estructura de las obras de los grandes maestros de la música le ayudaba a concebir la estructura de sus propios escritos. Esta experiencia quedará plasmada en varios ensayos que publicará a partir de 1999 en la revista *Harvest*. Además de estas publicaciones, Hong Zhigang, también hace referencia en su biografía a los viajes que realizó en esta época por varios países invitado por diferentes universidades o para participar en reuniones de escritores, lo que le brindó la oportunidad de entrar en contacto con una comunidad de escritores internacional (2004: 188-190). Al comenzar el milenio será cuando Yu Hua vuelva a plantearse volver a escribir una novela larga. En 1996 ya había escrito un ensayo en el que reflexionaba sobre las batallas que tiene que librar el escritor en el proceso, coincidiendo con la opinión de Su Tong al pensar que escribir novelas largas era una lucha con uno mismo y con la inspiración, pues hay que hacer un esfuerzo por buscar en el interior, escribir y probar:

---

<sup>177</sup> Revista fundada en 1979 bajo el eslogan “No zonas prohibidas en la lectura”. Primero dirigida por Chen Yuan, después por Wang Hui y Huang Ping desde 1996 al 2007. Para más información véase el artículo “No forbidden zone in Reading? *Dushu* and the Chinese Intelligentsia” de Zhang Yongle.

El escritor tiene que luchar por un lado con su propio cuerpo y por otro con la inspiración, porque ésta no es como coger un taxi, algo que puedes conseguir esperando en la calle. El escritor, después de tener que pagar por toda la ansiedad, la intranquilidad, el sufrimiento y la dificultad al respirar, y tras haber estado sentado durante horas o días frente a la mesa, empieza a ser capaz de visualizar la luz a través de las oscuras capas de la narración y que la inspiración le ilumine (2008a: 114)<sup>178</sup>.

Esta nueva lucha le llevará varios años pues no es hasta 2005 cuando se publica la primera parte de *Brothers*, en la que apreciamos un nuevo cambio de estilo en el escritor. Después de casi diez años escribiendo ensayos sobre diferentes temas nos sorprenderá con una novela de humor negro.

### 3.4. Nuevo milenio, nueva voz

En este apartado final del capítulo presentaremos el contexto que rodea a la publicación de las dos últimas novelas de Yu Hua hasta la fecha y con las que cerraremos el corpus de esta investigación: *Brothers* 兄弟 *Xiongdì*, publicada en 2004 y 2005 y *Séptimo Día* 第七天 *Diqitian*, en 2013. Estas dos obras marcan una nueva etapa creativa en el autor, no sólo por el protagonismo del humor negro de una y la huida del estricto realismo de la otra, sino también por el análisis que encontramos en ambas sobre los problemas actuales de la sociedad china. Por esta razón, y por el hecho de que en estos años el estudio del panorama literario al que nos referiremos se resiste a las clasificaciones, en las próximas páginas abordaremos la realidad social que se aborda casi en su totalidad en los dos textos y que nos servirán como guía para el estudio del nuevo tipo de violencia imperante, la violencia estructural. Asimismo comprobaremos cómo la evolución narrativa del autor sigue respondiendo al desarrollo del país, pues

---

<sup>178</sup>作家一方面要和自己身体战斗，另一方面和灵感战斗，因为灵感不是出租汽车，不是站在大街上等待就可以得到的东西，作家必须付出内心全部的焦虑，不安，痛苦和呼吸困难之后，也就是在写字桌前坐上几个小时，或者几天以后才能够看到灵感之光穿过层层叙述的黑暗，照亮自己。(2008a: 114).

encontramos una respuesta a los vertiginosos cambios de una sociedad que ha conseguido acaparar la atención del mundo entero en las dos últimas décadas.

Y es que el paso al nuevo milenio trajo consigo más novedades en el plan de reformas que había comenzando Deng Xiaoping y el crecimiento económico parecía imparable. Sin embargo, a la vez que se desarrollaba el país también aumentaba la creciente brecha entre los ricos y pobres, y el campo y la ciudad, lo que dará lugar a la mayor contradicción de este nuevo modelo de sociedad capitalista con una política aún en manos del monolítico Partido Comunista. Al igual que el tema de la modernidad había liderado los debates intelectuales de los años ochenta, en esta nueva década los tópicos a discutir serán la injusticia, la inseguridad de la población frente a los frenéticos cambios y las desigualdades. Yu Hua, al igual que muchos de sus contemporáneos como Yan Lianke 阎连科 (1958), comenzará a reflexionar en sus obras de ficción sobre todos estos problemas y a parodiar la nueva sociedad a la que han conducido las reformas. La violencia descarnada de la etapa de vanguardia y el tono más realista de las novelas de los años noventa, dan paso a un humor basado en la exageración, que retrata un mundo plagado de grandes contradicciones. El desarrollo económico y la rápida modernización también provocan un cambio en el significado de la violencia, pues tanto dentro como fuera de la narrativa se impone la violencia estructural por encima de la directa.

### 3.4.1. Hacia la globalización literaria

Durante las décadas anteriores la literatura se ajustaba hasta cierto punto a ciertos patrones, por lo que su estudio se podía realizar de manera más o menos sistemática. Sin embargo, en nuestra opinión, en los últimos años esto dejará de ser así por varias razones. En primer lugar, la situación específica de China provocó la aparición de corrientes artísticas que, de modo a veces impuesto y otras, más espontáneo, respondían directamente a su desarrollo histórico, como puede apreciarse fácilmente en la literatura de propaganda o en la aparición de la Literatura de las Cicatrices. Por otro lado, el aislamiento durante el régimen de Mao, que alcanzó su culmen en la última década de su mandato, hizo que fuera relativamente fácil analizar las influencias literarias que los escritores recibían provenientes tanto de dentro y como de fuera del país. Y por último,

los escritores dependían en muchos sentidos del estado por lo que su relevancia así como el desarrollo de su obra estaba condicionada por su accesibilidad al gremio de los escritores profesionales. Sin embargo, durante los años noventa comprobamos como estos tres parámetros van desdibujándose hasta que en la entrada del nuevo milenio, desde el punto de vista del investigador, resulta ya más difícil clasificar las obras de los autores. Además podemos destacar que aún no ha pasado el suficiente tiempo como para mirar con retrospectiva aquellas corrientes que sobrevivirán o destacarán con el paso de los años.

En nuestro caso, podemos identificar a Yu Hua con la escuela de vanguardia durante los años ochenta, y con una tendencia más comercial y la creación de sagas familiares a la que se sumaron muchos de sus contemporáneos en la década siguiente. Pero llegada la época más reciente toma un camino que nos resulta difícil de clasificar por la creciente cantidad de influencias potenciales y posibilidades que ofrece el nuevo contexto cultural. China en el siglo XXI entra de lleno en un mundo globalizado con una infinita variedad de géneros, estilos, tendencias, incluso obras no clasificables en el terreno literario. Si bien es posible establecer relaciones entre ciertos escritores, sobre todo por su coincidencia al criticar las desigualdades e injusticias de la nueva sociedad, esta nueva etapa estará más en consonancia con la independencia creativa (aunque esto no quiere decir que escapen al control de la censura).

Uno de los aspectos que favorecerá la gran variedad literaria de este nuevo milenio tiene que ver con el desarrollo de la industria editorial de los años noventa. Encontramos una multiplicidad de estilos que va desde los géneros más asentados en la tradición, como las historias de horror o fantasía, a la aparición de nuevas líneas como la “literatura de la intimidad”,<sup>179</sup> la literatura adolescente y otras más provocativas como la que se ve representada por un grupo de autoras conocidas como “escritoras guapas” 美女作家 *meinü zuojia*. Este último fenómeno literario, protagonizado por escritoras nacidas en los años setenta, fue respaldado por la prensa y se nutre de historias de jóvenes materialistas, entregadas a la filosofía del *carpe diem* y sin destacables

---

<sup>179</sup> La “literatura de la intimidad” 隐私文学 *yinsi wenxue*, término acuñado por un periodista en 1994, se refiere a una serie de novelas autobiográficas en el que mujeres escritoras hablan de su vida privada, especialmente de sus experiencias sexuales. A partir de los años ochenta se pueden encontrar varios esfuerzos por crear una tradición de escritura de mujeres, de la que en los años noventa se quiso sacar beneficio económico.

principios morales, que pretenden reflejar a las nuevas generaciones urbanas que se han sacudido de encima el pasado ideológico de sus progenitores. En este grupo encontramos a Zhou Weihui 周卫慧, nacida en 1973 y famosa por *Shanghai Baby* 上海宝贝 *Shanghai baobei* publicada en 1999 (aunque censurada poco después) y a Mian Mian 棉棉, nacida tres años antes, y autora de otro best-seller, *Candy* 糖 *tang* que vio la luz en el 2000. El caso de estas dos escritoras, ambas en una polémica de plagio, nos sirve para ejemplificar la proliferación de un tipo de ficción (o semi-ficción) de poca calidad, pero que gracias a sus escandalosos contenidos consiguió triunfar, no sólo en el mercado nacional (donde se las tildó de decadentes), sino también en un público extranjero deseoso de descubrir esa “China censurable”.

Las editoriales, en busca de nuevos nichos de mercado, también dieron voz a una nueva generación de adolescentes, nacidos en los ochenta, que hablaba sobre sus problemas; una tendencia a la que dio pie el éxito del “escritor rebelde” Han Han 韩寒, nacido a principios de los ochenta y que en el 2000 publicó el éxito de ventas *Triple Door* 三重门 *sanchongmen*. Para Kong Shuyu, aunque el libro no representa ninguna innovación estilística, sí que tiene relevancia por la crítica que hace del absurdo de la vida materialista de los estudiantes de instituto, así como de las carencias del sistema de educación chino (2005: 51). Pero lo que realmente llevó a la fama a este autor, como hemos visto con las escritoras anteriores, es la polémica que les rodeó, y por supuesto, el personaje público (no tanto el verdadero autor) que alimentó la prensa, clave en este proceso.

El hecho de que editoriales y escritores se tuvieran que emancipar ya en la década pasada, ha hecho que la opresión a la que se enfrentan los creadores no sea tanto la ejercida por el gobierno sino por la solvencia que tengan dentro del mercado cultural; un aspecto que amenaza a su vez la libertad de expresión. Para Kong Shuyu, Yu Hua es un caso afortunado, pues no todos los escritores han gozado de la misma libertad y suerte al dejar de depender del Estado, como se comprueba en el hecho de que haya bajado su ritmo de publicación de ficción (aunque no así de ensayo). Otros escritores, como Zhang Kangkang se han visto empujados por el mercado a ser más prolíficos, hasta el punto de publicar una novela por año. Apunta Kong: “This makes it virtually impossible for them to provide any fresh social insights or to experiment with language

or forms” (2005: 35). Aún así, la investigadora ve positiva la emancipación de los autores de la monopolizadora Asociación de Escritores, pues al menos ahora, pueden elegir cómo capitalizar su talento (36).

#### *3.4.1.1. Rompiendo el silencio con el humor negro*

Después de varios años sin publicar obras de ficción, Yu Hua sacó a la luz su novela más larga hasta el momento, *Brothers* en dos tomos entre 2005 y 2006, y que, como hemos anticipado, se escapa a cualquier intento de clasificación. En ella cuenta la historia de dos hermanastros y su diferente suerte desde la Revolución Cultural hasta el frenesí del crecimiento económico de la actualidad. Tras el largo silencio del autor, esta obra fue acogida con gran entusiasmo para el público convirtiéndose en un éxito de ventas desde el primer momento. Sin embargo, las críticas no le resultaron del todo favorables, como sí fueron en las anteriores. Su primera parte, se centra principalmente en los años de la Revolución Cultural y, a pesar de las estrambóticas escenas y del uso de un humor escatológico, parece estar más en sintonía con los gustos del público. Quizás lo facilite el hecho de los acontecimientos que narra, por mucho que le pese a algunos, corresponden fielmente al surrealismo que en muchos sentidos se vivió en aquella década. Además, incluye una historia de amor, siempre atractiva para el gran público

La segunda parte se centra en los años que vinieron después de las reformas de Deng Xiaoping, y la principal crítica que ha recibido es la exageración y el exceso de humor negro<sup>180</sup>. Sin embargo, críticos como Liu Kang han defendido tanto a la novela como al escritor, señalándola como su mejor obra (en Barboza, 2006: web). Yu Hua aclaraba en una entrevista realizada por el también escritor indio Pankaj Mishra, que la principal razón por la que el libro había sido tan atacado es porque dejaba al descubierto el peor lado de China. Añadía que, curiosamente, las peores valoraciones provenían de críticos jóvenes que, según él, suelen vivir de espaldas a la cruda realidad: “Younger writers don’t like to see books that reveal the dark side of China; they live very comfortable lives; they don’t believe in the dark side of China; they are not even aware of the hundreds of millions of people still living in extreme poverty” (en Pankaj, 2009:

---

<sup>180</sup> En el programa de tertulia de Hong Kong llamado “Behind the headlines with Wen Tao” 锵锵三人行 se comentan las reacciones del público frente al segundo libro. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=VzZe1w8sh8s>

web). En nuestra opinión, el valor de esta novela precisamente radica en esa deformación de la sociedad que algunos han criticado, pues a través de ella consigue transmitir el lado menos admirable del milagro económico.

Lo cierto es que en muchas ocasiones, las horribles historias de ficción que encontramos en esta obra tildada de exagerada se ven superadas por la realidad. Yu Hua ofrecía varios ejemplos en la entrevista con el autor indio: como el de uno de los torturados durante la Revolución Cultural que en la primera parte de *Brothers* se suicida clavándose un clavo en la cabeza después de haber sido torturado varias veces. Aunque pueda parecer exagerado no se aleja en absoluto de la trágica realidad: “After the book was published, an academic friend wrote to me to say that his father had also killed himself by hammering a nail into his skull” (Yu Hua en Pankaj, 2009: web). Otras historias que aparecen en la novela también fueron señaladas como exageradamente crueles, como el que tuvieran que partir los huesos al padre y padrastro de los dos hermanos para que cupiera en el ataúd; o demasiado paródicas, como el concurso de belleza de vírgenes en el que las candidatas se sometían a una reconstrucción de himen. Sin embargo, tampoco surgían de la nada: “Three readers said that their father’s corpse had to be mutilated in order to fit into the coffin”. Un periodista que le entrevistó en 2006 le increpó por haber ido demasiado lejos al querer dar sentido a un negocio de reconstrucción de hímenes, pero más tarde descubriría por sí mismo que existía por toda China (Yu Hua en Pankaj, 2009: web). En páginas anteriores ya hablamos de una obra de Hu Xiangdong que parodiaba los productos que se comercializaban para aumentar el pecho, negocio al que acabará dedicándose el más desgraciado de los dos hermanos.

Uno de los aspectos más destacables de *Brothers*, y que también se mantendrá en su siguiente obra, es el compromiso que establece con los problemas de la sociedad contemporánea china. En la década de los noventa ya podíamos apreciar en algunos de sus relatos que su mirada se comenzaba a dirigir hacia el presente, aunque será a partir de ahora cuando lo aborde de manera incisiva. Hasta las historias más disparatadas conectan con el espíritu del momento y el trasfondo político y económico. Él mismo reconocía que escribiendo la segunda parte de esta novela había encontrado el coraje para hablar sobre su entorno actual:

Best novels usually depict past events because they are much easier to handle after being discussed widely and having largely reached a consensus. As to those things still on the way, they remain an unclear picture to people, so it is a much harder work to deal with. I dared not to have a think of it in my past writing experience (Yu Hua en *People's Daily*).

No sólo en la ficción, sino también sus ensayos adquirieron un tono crítico más directo con la realidad circundante, como podemos comprobar en *China en diez palabras* 十个词汇里的中国 *shigecihui li de zhongguo*. La publicación de este libro de ensayos siguió un orden un tanto peculiar: aunque fue escrita originalmente en chino, vio la luz por primera vez en Francia como *La Chine en Dix Mots* en 2010; después se publicaría el original en Taiwán en 2011, debido a problemas de censura en China, y seguidamente apareció su versión en inglés. La idea de este libro surgió durante una conversación con uno de los traductores habituales de Yu Hua al inglés, Allan H. Barr, en una visita que el escritor hizo a EEUU en relación con la publicación de su última novela, *Brothers*. Hablando con el traductor sobre la conferencia que daría en su universidad acabó dándose cuenta de que en el tema que habían elegido había mucho más que una charla, por lo que en los días siguientes decidieron colaborar en la elaboración de esta colección de ensayos<sup>181</sup>. En estos, como se apreciará en las citas que incluimos, el autor habla sobre su propia vida y experiencia en momentos cruciales de la historia como la Revolución Cultural y Tiananmen, además de exponer su opinión sobre temas más actuales.

También en el 2009 encontramos un artículo de opinión de Yu Hua en el *The New York Times*, una colaboración que se mantendrá de manera esporádica hasta el 2015. En estos textos reflexionará sobre diferentes aspectos de la sociedad china de hoy, muchos de los cuales se relacionan estrechamente con sus dos últimas novelas. Los tomaremos como punto de partida para comprender a continuación tal contexto, cuando daremos cuenta de los principales acontecimientos del nuevo milenio que han dado forma a la realidad actual y a los problemas que se derivan de ella.

---

<sup>181</sup> Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=tYArZoJfWV4&t=592s>



### 3.4.2. La discordancia social del milagro económico

China, el país que durante años condenó y persiguió el capitalismo, se alzará como icono del mismo y conseguirá ganarse el puesto de segunda potencia económica mundial con la llegada del nuevo milenio. Varios son los hitos que cambiarán la posición de esta nación en el orden internacional en los primeros años del 2000. El 15 de noviembre de 1999 China recibió finalmente el apoyo de EEUU para entrar a formar parte de la Organización Mundial del Comercio, a la que se uniría en 2001 (OMC)<sup>182</sup>. Según el periodista y analista Wu Xiaobo 吴晓波, esto alteraría ciertos aspectos de la economía, como fue la entrada de capital de más multinacionales, que ahora se podrían establecer en el país de manera independiente (hasta el momento se les requería tener un socio chino que poseyera el 51% de la compañía). También las empresas estatales retomaron fuerza, mientras las privadas<sup>183</sup> luchaban por hacerse lugar y participar del enriquecimiento del país (2009: 239). La entrada de China en la OMC y su futuro económico se convirtió en el centro de debates, aún hoy vigentes en los círculos financieros internacionales.

China se plantó en el siglo XXI con un gran protagonismo en el plano económico y, como nos indica el historiador Manel Ollé, se ha convertido en una “potencia clave en el ámbito asiático”, pues las relaciones con casi todos sus vecinos se basan ahora en la cooperación, y en “un referente ineludible a nivel mundial” (2005: 136). En los años noventa el “Made in China” había anegado los mercados internacionales, pero será en este nuevo milenio cuando este fenómeno se afianzaría convirtiendo al país en unos de los principales productores de los bienes que se consumen en el mundo (Wu Xiaobo, 2009: 250). No es por nada que se la conozca como la “fábrica del mundo”, un puesto, que a pesar de las predicciones de algunos entendidos, por ahora, no han podido arrebatarse<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Estas negociaciones llevaban en punto muerto desde 1991 por el bombardeo que América provocó en la Embajada China de Belgrado (Wu Xiaobo, 2009: 239).

<sup>183</sup> Según el politólogo Zheng Yongnian en los 20 años comprendidos entre 1990 y 2009, el número de empresas privadas nacionales pasó de ser de menos de un millón a 7,2 millones (2014: 86).

<sup>184</sup> Ya en el 2005 informaba José Reinoso en El País que China producía el “75% de los juguetes, el 30% de los televisores, el, el 25% de las lavadoras y el 20% de los teléfonos móviles que se venden en el mundo. Para más información, véase: [http://elpais.com/diario/2005/01/16/eps/1105860410\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/01/16/eps/1105860410_850215.html) .

Otra gran noticia de esos años fue que en el 2001 el Comité Olímpico Internacional recibió de mano de Samaranch (una figura muy popular y querida en China) la invitación para celebrar los Juegos Olímpicos del 2008 en Pekín; un triunfo que se celebraría por todo el país y se acogería con orgullo, pues su candidatura había sido rechazada en años anteriores. Este evento pondría todos los ojos en la nación, por lo que China tendría la oportunidad de ofrecer una imagen renovada que se alejara del negativo estereotipo que se proyectaba (y se proyecta generalmente) en los medios internacionales. Y aunque los Juegos tuvieron un efecto espectacular también sacaron a la luz candentes problemas sociales, como las demoliciones y los traslados forzosos, las condiciones de los trabajadores, la contaminación, la corrupción<sup>185</sup> y otros asuntos de los que se hicieron eco muchas figuras, entre ellas la escritora y directora Guo Xiaolu y su documental *The concrete revolution* en 2004. En este denunció el hecho de que a menudo los intereses del gobierno resultaban abusivos para ciertos sectores de la población, por lo que el enriquecimiento de algunos casi siempre se basaba en la explotación de otros.

Y realmente la persecución de estos beneficios no solo ha operado en detrimento de los sectores más desprotegidos, sino también del medio ambiente. En los últimos años el problema de la contaminación se ha ido agravando hasta convertirse en una de las grandes preocupaciones del país. Karl Gerth, historiador americano experto en la China contemporánea, pone de manifiesto cómo las prioridades económicas y estratégicas se han venido anteponiendo a otras tan básicas, como que el pueblo disponga de aire respirable (2017: 221). E incluso cuando se han tomado medidas para mejorar la situación medioambiental no se ha hecho por motivos de salud pública, como las que se adoptaron durante los Juegos Olímpicos del 2008, donde en Pekín se pudo disfrutar de un cielo azul. Esto se debió, entre otras razones, al bombardeo de las nubes con productor combinados con yoduro de plata y a la reubicación de algunas de las fábricas más contaminantes a las provincias limítrofes.

---

<sup>185</sup> Yu Hua comentaba en la entrevista mencionada con el escritor Pankaj que cuando él intentó comprar entradas de primera fila para los partidos de baloncesto que supuestamente serían para los primeros en solicitarlas no pudo conseguirlas. Después, cuando esos partidos se retransmitieron, los asientos estaban vacíos claramente porque habían sido vendidos a los peces gordos del partido. Lo que era muestra de: “Typical Communist Party corruption” (Yu Hua en Panjak, 2009: web).

Por desgracia, las condiciones medioambientales no han dejado de empeorar durante los últimos años. El ingeniero belga afincado en China, Gilbert Van Kerckhove, recoge interesantes datos al respecto en su libro *Toxic Capitalism*, entre los que se cuenta el hecho de que el 65% de la contaminación en China esté causada por la industria, mientras que en los grandes centros urbanos los vehículos serían la principal fuente, junto con la fuerte dependencia del uso del carbón en ciudades como Pekín o Tianjin (2012: 81). Pero el problema no solo tiene impacto sobre el medio ambiente sino un grave impacto sobre la salud.

En 2013 Yu Hua escribía un artículo en el que contaba que le habían detectado irregularidades en el funcionamiento de los pulmones relacionados con la contaminación del aire (web). El año anterior la polémica ya se había desatado entre la opinión pública por unos informes publicados por la Embajada de Estados Unidos en Pekín sobre los altos niveles de PM 2.5<sup>186</sup> en el aire<sup>187</sup>. Según el escritor, antes de esa publicación, pocos conocían en China los graves efectos que esas cotas de contaminación podrían tener para la salud<sup>188</sup>. No es de extrañar, por tanto, que una de las primeras escenas de su última novela, *Séptimo día*, sea la del protagonista caminando por una ciudad en la que resulta imposible ver por la densa contaminación. También recalca el escritor que el gobierno intentó minimizar la información filtrada pero no tuvo mucho éxito. La preocupación social había llegado a tal punto que, según nos indica el ambientalista chino Ma Jun 马军, se puede observar hasta en los hábitos de compra de los consumidores, pues en el primer mes de 2013 la venta de purificadores de aire de marcas importadas aumentaron hasta tres veces, mientras que las domésticas registraron ventas record en febrero de 2014 (2017: 1). El gobierno no ha podido evitar el tomar cartas en el asunto; quizás porque los políticos también tienen que salir fuera de sus oficinas con purificadores o porque también están sufriendo enfermedades respiratorias, como Yu Hua escribe con ironía (2013: web).

Lo cierto es que la presión social ha sido tal que los líderes del país han tenido que enfrentarse al problema y dejar de negar la evidencia. Ma Jun nos informa de que se

---

<sup>186</sup> Partículas en suspensión respirables de menos de 2.5 micras, como puede ser las emisiones de un vehículo, que se asocian principalmente con enfermedades de tipo respiratorio.

<sup>187</sup> Después de la polémica la página de la embajada donde se publicaban los niveles de contaminación fue bloqueada.

<sup>188</sup> Para más información consultar la síntesis de Ma Juan sobre los estudios que versan sobre este tema.

está diseñando un plan de reforma para conseguir reducir la contaminación casi en un 50 % a nivel general (teniendo en cuenta las variaciones de un lugar a otro) (2017: 3). El principal reto es cómo conseguir ese objetivo sin que la economía se desplome, pues esta depende en gran medida de la industria pesada. A su vez, el crecimiento económico es lo que actualmente sostiene al Partido en el poder, pues ya no puede apoyarse en la ideología, por lo que no hay una fácil solución al problema ni a corto ni a largo plazo. El milagro económico con el que China consiguió sorprender al mundo entero es una moneda con dos caras, como salta a la vista casi en cualquier parte del país, donde la faceta próspera y la degradante conviven haciendo de este sorprendente fenómeno una de las mayores contradicciones de su sociedad.

#### *3.4.2.1. Nuevas políticas, viejos problemas*

El 2002 también trajo cambios en el terreno político, pues se comenzó la transición de poder a un nuevo grupo de líderes que se completaría un año más tarde con el nombramiento de Hu Jintao 胡锦涛 (1942) y Wen Jiabao 温家宝 (1942), como Presidente y Primer Ministro respectivamente, cuyo mandato se extendería hasta el 2013. Algunos expertos, como el politólogo Fewsmith, señalan que este traspaso de poder aunque no fue muy problemático no estuvo exento de tensión, pues en principio los elegidos no formaban parte de los protegidos de Jiang Zemin y sus ideas chocaban en algunos aspectos. El investigador nos señala como principal contraste entre éstos la atención que prestarían los nuevos líderes a la brecha cada vez más grande entre la pobreza de las zonas rurales y la riqueza de las ciudades costeras (2008: 244). Jiang Wenran, experto medioambiental afincado en Canadá, nos advierte de que las desigualdades sociales cada vez más acentuadas también dentro de las propias ciudades han favorecido la creación de una situación potencialmente explosiva que acabe conduciendo a una crisis social que tambalee la estabilidad del país (2009: 19).

Si bien el nuevo presidente no desacreditó el legado que había provocado esta situación (recordemos el famoso eslogan que había resonado durante años de Deng Xiaoping “hacerse rico es glorioso” 致富光荣 *zhifu guangrong*), aquel pronto marcó diferencias en sus políticas con la introducción de dos nuevos eslóganes que apelaban a la nueva situación y serían claves a partir de entonces: la “sociedad armoniosa” 和谐社会

会 *hexie shehui*<sup>189</sup>, y el “concepto de desarrollo científico” 科学发展观 *kexue fazhan guan*. El sociólogo Chan Kin-Man 陳健民 nos apunta que estos dos eslóganes formaban dos facetas complementarias. Según el presidente Hu (2005) una sociedad armoniosa es: “democratic and ruled by law, fair and just, trustworthy and fraternal, full of vitality, stable and orderly, and maintains harmony between man and nature”, mientras que el desarrollo científico es la manera de conseguir esa sociedad sostenible (en Kin-Man Chan, 2009: 821); en otras palabras, se promulgaba un mensaje de estabilidad ante una situación cada vez más impredecible. Y es que la promesa de prosperidad y enriquecimiento de la que todos esperaban beneficiarse en algún momento, finalmente se había cumplido en gran parte, generando un sentimiento de injusticia social, y la sucesión de denuncias y protestas que han ido en aumento.

Como ya hemos mencionado, no todos los efectos de este milagro económico sin precedentes han sido positivos. Además de la contaminación y la corrupción, en la actualidad han aumentado aún más las diferencias sociales que ya existían entre el campo y la ciudad y entre diferentes sectores de la sociedad. A pesar de los fascinantes números en el papel, éstos no han sido suficientes para dar lugar al nacimiento de una clase media más o menos generalizada. Según los datos que recoge Jiang Wenran referidos a un estudio del 2005, el coeficiente Gini<sup>190</sup> de China ha crecido más del 50% en los últimos 20 años, posicionando al país entre los más desiguales del mundo (2009: 17). La investigadora Sun Wanning recalca que China ha pasado de ser una de las sociedades más igualitarias a mediados del siglo XX a una de las más desiguales en los últimos treinta años, convirtiendo a la masa obrera y campesina sobre la que se cimentó la revolución en el grupo subalterno marginado por la economía (2014: 27-28).

Yu Hua nos recuerda en su último libro de ensayos publicado hasta la fecha, *Vivimos en una enorme brecha* 我们生活在巨大的差距里 *women shenghuo zai juda*

---

<sup>189</sup> Nos indica el expert hongkonés Chan Kin-man: “Harmony is a central concept in traditional Chinese philosophy, especially in Confucianism. It is a social ideal that governs not only family and interpersonal relations but also those of the rulers and the ruled. In the Confucian classic, the pursuit of social harmony does not mean absence of conflicts and disagreements and there is even room for loyal opposition. Later interpretations, however, tend to put emphasis on order and stability, which might inevitably minimize and ignore social disparities and conflicts” (Chan Kin-man, 2009: 821).

<sup>190</sup> El coeficiente Gini es una medida para calcular la desigualdad dentro de un país creada por el estadístico italiano Corrado Gini.

*de chaju li*<sup>191</sup>, las grandes disparidades que existen en la sociedad hoy, sobre todo entre el campo y la ciudad, pues a pesar de que China se haya colocado como segunda potencia económica a nivel mundial, sigue estando entre los puestos noventa y cien en cuanto a los ingresos medios *per capita* (2015: 13). Para ejemplificarlo Yu Hua nos expone las diferencias de los deseos entre dos niños, uno de Pekín y otra de la zona Noroeste del país, que es una de las más desfavorecidas. Durante el Día del Niño les preguntaron a ambos en un programa de la televisión cuál sería el regalo que les gustaría recibir. El primero contestó que un Boeing, pero no uno de juguete sino uno real, mientras que la segunda sería feliz con unas zapatillas blancas de deporte. Si bien este caso no deja de ser anecdótico y notablemente estereotipado, representa una triste realidad, que el escritor describe así:

Esta es nuestra vida hoy, una vida desequilibrada. Desequilibrio entre regiones, desequilibrio en el desarrollo, desequilibrio en la vida personal, etc., Después viene el desequilibrio de los pensamientos, y por último hasta los sueños están en desequilibrio. Los sueños son la riqueza que cada persona tiene al nacer y también la última esperanza. Incluso cuando no tenemos nada, si aún tenemos sueños, podríamos volver a empezar. Pero nuestros sueños hoy ya han perdido el equilibrio (Yu Hua, 2015: 13-14)<sup>192</sup>.

Las diferencias entre el campo y la ciudad no son precisamente nuevas, Yu Hua especifica que también durante la época de Mao eran patentes las disparidades entre estos dos dominios, pero igualmente cierto es que el enriquecimiento de la nación no ha hecho sino acentuarlas más (2011: 155). Quizás los pobres en la actualidad sean menos pobres, pero como apunta Fewsmith, el crecimiento económico de las zonas rurales sigue siendo muy lento, en comparación con las zonas urbanas (2008: 17). Esto ha conducido al nacimiento de otro de los grandes problemas con los que se enfrenta el Gobierno: la migración del campo a la ciudad en busca de trabajo y oportunidades conocida como 民工潮 *mingong chao*. Los migrantes rurales se conocen habitualmente

---

<sup>191</sup> Este libro publicado en la China continental contiene versiones y fragmentos de los ensayos previamente publicados en *China en diez palabras*, además de otros originales.

<sup>192</sup> 这就是我们今天的生活，不平衡的生活。区域之间的不平衡，经济发展的不平衡，个人生后的不平衡等等，然后就是心里的不平衡，最后连梦想都不平衡。梦想是每个人与生后具有的财富，也每个人最后的希望。即便什么都没有了，只要还有梦想，就能够卷土重来。可是我们今天的梦想已经丢去平衡。(Yu Hua, 2015: 13-14)

como *nongmingong* 农民工 lo que se puede traducir literalmente como “campesino obrero”, un término que ahora, según la socióloga Sun Wanning, se usa de una manera más vaga para referirse a cualquiera con residencia rural que haya dejado el campo para trabajar en la ciudad en las áreas suburbanas (2014: 3). Según datos recogidos por la también socióloga Myra Pong del Departamento Nacional de Estadística 中华人民共和国国家统计局 *Zhonghua renmin gongheguo guojia tongjiju* la población urbana sobrepasó la población rural por primera vez en 2011, con el 51'27 % de las personas residiendo en ciudades, de las cuales 262'61 millones eran trabajadores emigrantes (2015: 1).

En China existe desde antiguo un sistema de registro de la vivienda que permite controlar los movimientos de población entre el campo y la ciudad; hoy ha evolucionado en lo que hoy conocemos como *hukou* 户口. El *hukou* indica la residencia permanente de su propietario así como el lugar donde tiene derecho a servicios sociales y derechos como educación, sanidad y empleo, por lo que si éste cambia de lugar de residencia no tendrá acceso a los mismos. Por tanto, si se traslada de una zona rural a una urbana sin un cambio de *hukou*, el ciudadano se convertirá en poco menos que en un inmigrante ilegal dentro de su propio país. Según el intelectual Wang Hui, este grupo carece de una posición tanto en el terreno político como cultural pero es la base sobre la que se cimientan las industrias y los servicios de las ciudades y las zonas costeras. Y así conforma una de las nuevas clases de pobres que ya no encaja con el viejo sistema de clasificar a la población y que en la actualidad solo protege el estilo de vida de unos pocos privilegiados (2014: 50). Según se indica en los datos recogidos por el Departamento Nacional de Estadística en 2013, dentro de este nuevo grupo el 27'5% se dedica al sector de la manufactura, 20% a la construcción<sup>193</sup>, y el resto al sector servicios (Wang Hui, 2014: 53).

En el año 2015, el Gobierno anunció un plan de reforma para el sistema de *hukou*, por los problemas sociales que éste ha planteado en la sociedad actual. Pero la

---

<sup>193</sup> Según un estudio llevado a cabo por la Universidad de Pekín, Qinghua y la Politécnica de Hong Kong en 2011 a lo largo de todo el país, el 75'6% de estos trabajadores no habían firmado ningún contrato, y de los que lo habían firmado, el 63'6% no había recibido ninguna copia. (Wang Hui, 2014: 53) Según las reformas del *hukou* actuales es requisito fundamental para conseguir legalizar la situación de estos trabajadores mostrar un contrato de trabajo.

solución aún está muy lejos de ser efectiva a corto plazo<sup>194</sup>. A día de hoy la manera más “fácil” o rápida de conseguir un *hukou* urbano sigue siendo a través del matrimonio o del acceso a la universidad; pero como nos indica Manel Ollé ni lo uno ni lo otro está al alcance de todos, pues “es tan difícil pasar de ser ciudadano chino a ser ciudadano de la Unión Europea como pasarse de ser ciudadano de un recóndito pueblo de la provincia de Sichuan a pasar a ser ciudadano de Nanjing, Chengdu o Pekín” (Ollé, 2005: 52). Además, existe un evidente rechazo en la sociedad a la gente que procede de zonas rurales, que se extiende a la gente de provincias. Es significativa la introducción al estudio de las costumbres culturales de este grupo de inmigrantes realizado por Sun Wanning en el que se tiene que defender de aquellos que las consideran inexistentes, pues consideran que el único interés de estas personas es hacer dinero y lo demás carece de interés (2014: 3). Incluso estudiantes que han conseguido entrar en las mejores universidades de Pekín se enfrentan a la desconfianza de sus potenciales familias políticas<sup>195</sup>. Por otro lado, el acceso a las universidades de primera está casi reservado para aquellos que ya están predestinados a formar parte del sistema, quedando muy pocas oportunidades para los que han nacido fuera de las zonas más favorecidas; este círculo de exclusión que se completa por el hecho de que el nivel de educación en China es tremendamente desigual entre diferentes provincias, regiones e incluso distritos.

Entre aquellos que se ven expulsados hacia la marginalidad por el sistema debemos considerar a los conocidos como “niños negros” 黑孩子 *heihazi*, entre los que se encuentran los hijos de los trabajadores emigrantes (cuyos padres arrastran consigo creyendo que en las ciudades sus hijos tendrán un mejor porvenir) así como los nacidos fuera de la política del hijo único. Estos niños, que no se encuentran registrados en el Sistema de Residencia, son inexistentes para él, por lo que quedan abocados a subsistir en la marginalidad. Aunque la Ley de Educación de China estipula que el gobierno debe proveer con nueve años de educación gratuita para todos los niños de educación primaria y secundaria, la realidad es que aquellos que no tienen el *hukou* apropiado quedan fuera del sistema público. Lo que ha dado lugar a la aparición de escuelas no-oficiales; en Pekín, estas escuelas que surgieron en los años noventa, se conocen como

---

<sup>194</sup> Para más información, véase: <http://thediplomat.com/2017/02/chinas-hukou-reforms-and-the-urbanization-challenge/>

<sup>195</sup> Aquí habríamos de tener en cuenta la presión que los padres ejercen sobre sus hijos, en parte como consecuencia de la política del hijo único, y la gran influencia que aún mantienen sobre ellos.



escuelas de emigrantes 打工自己学校 *Dagong ziji xuexiao* (Pong, 2015: 3). A pesar de que se mantienen en condiciones paupérrimas, ofrecen una educación de poca calidad y carecen de reconocimiento del estado, siguen siendo la opción más factible para estos niños debido a la inaccesibilidad al sistema de educación público local.

En el estudio de campo que Mary Pong condujo entre 2009 y 2010 en tres distritos de Pekín, se comprueba la irregularidad de estos centros, ya que a menudo son clausuradas o demolidas por el gobierno. Por ejemplo, en el distrito de Fengtai la investigadora consiguió registrar dos escuelas oficiales para niños emigrantes, frente a las aproximadamente diecinueve sin licencia (2015: 10). A través de la realidad de estos niños podemos ver que la brecha entre zonas rurales y urbanas también se encuentra dentro de las ciudades mismas. Mary Pong nos insiste en que este problema no se deriva exclusivamente del sistema de *hukou*, sino que también está estrechamente relacionado con las desigualdades entre las propias escuelas. El sistema de educación en China se podría definir en la actualidad como fuertemente jerárquico, lo que hace que tanto la escuela como el instituto al que un niño asiste, determine en gran medida las oportunidades de entrar en universidades de primera <sup>196</sup>. No existen muchas posibilidades reales de prosperar si provienes de cierto sector social, lo que recuerda tristemente a un sistema de castas.

Yu Hua cuenta en *China en diez palabras* que es habitual que desempleados o campesinos que han acudido a la ciudad monten puestos de venta en las calles o los puentes de las ciudades para sobrevivir. (Yu Hua, 2011: 151). A los ojos de los oficiales municipales estos vendedores ambulantes dañan la imagen de la “sociedad armoniosa”, por lo que se ha creado un cuerpo especial para perseguirlos y confiscar su mercancía, incluso las bicitaxis con las que se ganan la vida:

I saw crushed looks on the faces of the disposed drivers, who had used all their savings and borrowed right and left to buy a pedicab, then pedaled the streets day and night, dripping with sweat in summer and winter alike, to support their families and pay for their children's schooling. When the pedicabs they

---

<sup>196</sup> Este asunto ha llegado hasta el punto de alterar el precio de las viviendas en ciertos barrios con escuelas de primera. Los padres compran la casa, dentro de sus posibilidades, en aquellos distritos con mejores posibilidades educativas.

depended on for their livelihood were confiscated, their futures were confiscated too (2011: 152)<sup>197</sup>.

Estos procedimientos han devenido en enfrentamientos violentos, hasta el punto de que uno de estos conductores apuñaló a uno de los encargados de la administración municipal cuando iba confiscar su carrito. Según Yu Hua, esto no sirvió para nada excepto para que el cuerpo municipal recibiera más equipamiento y entrenamiento para poder defenderse de los posibles ataques (2011: 152). En una conferencia de Yu Hua el 14 de marzo de 2012 en la librería *Bookworm* en Pekín, el autor hacía especial referencia a la violencia que está alimentándose día tras día en esta nueva sociedad. Se trata de una especie de violencia contenida en la estructura que de vez en cuando se libera en episodios de violencia directa que salpican las noticias y escandalizan a la sociedad. El miedo del autor es que ésta explotara a gran nivel, como lo hizo en la Revolución Cultural o en Tian'anmen, si el país siguiera sin hacer reformas significantes en el ámbito político.

Durante la época de Mao las diferencias se basaban en especulaciones ideológicas. Sin embargo hoy, las enormes y palpables disparidades sociales están detrás de los estallidos de violencia y movimientos de protesta y resistencia. El escritor también recoge en *China en diez palabras* algunas historias de suicidio provocadas por la violencia estructural a la que la mayor parte de la población está sometida en el libro. Sin embargo, añade refiriéndose a las personas que deberían comprometerse con la causa: “Surrounded by images of China’s growing prosperity, they have not the slightest inclination to concern themselves with the hundred million who still struggle in almost unimaginable poverty” (2011: 161)<sup>198</sup>. La verdadera tragedia al final es la indiferencia con la que muchos se enfrentan a la pobreza y el hambre.

El trabajo del artista performativo y fotógrafo Li Wei 李伟, nacido en 1970 en la provincia de Hubei, refleja en varios de sus trabajos esta nueva violencia estructural.

---

<sup>197</sup>我见到过几个伤心的三轮车夫，他们都是动用家里所有的钱或者向亲友们借了钱才购买了三轮车，卖力蹬车来养家糊口，还要供孩子上学。在炎热的夏天里他们挥汗如雨，在冬天的寒风里也是浑身汗水。当他们赖以生存的三轮车被城管没收以后，他们生活的前景也被没收了。(Yu Hua, 2011: 155).

<sup>198</sup>他们沉浸在中国日益繁华的景象里，却不去关心还有超过一亿的人生活在难以想象的贫困之中。(2011: 168).

Nos indica Manonelles Moner que este autor a través del humor y la ironía crea “escenas surrealistas, arriesgadas y violentas para visualizar la agresividad, el estrés y la sensación de inestabilidad y fragilidad en la que viven muchos individuos en las grandes metrópolis” (2006: 91-92). Se trata de un mecanismo que nos remite inmediatamente al estilo del que Yu Hua hace gala en la última etapa creativa que nos ocupa aquí. Li Wei pertenece a un grupo de artistas que ha aprovechado el desarrollo tecnológico para explorar nuevas formas de arte. Según Berghuis en el año 2001, ante esta nueva vía, el CAFA creó un departamento en el que los estudiantes podían especializarse por primera vez en fotografía, vídeo, manejo de los gráficos en el ordenador y un amplio rango de producción digital, aunque la performance seguía quedando al margen (2006: 148). Li Wei, que dejó la universidad sin graduarse, integrará la performance con los nuevos medios tecnológicos, pues su obra se compone de escenografías muy preparadas, fotografía y una posterior modificación de la imagen (Figuras 25 y 26).



Figura 25: Li Wei, *Manos estirándose hacia la luz*, 2003. Figura 26: Li Wei, *Grado de caída libre desde la planta 25*, 2004.

Tanto en *Manos estirándose hacia la luz* 伸向光的手 *shenxiang guang de shou* como en *Grado de caída libre desde la planta 25* 25层自由度 *ershiwocheng ziyoudu*, el artista pretende reflejar los sentimientos que la sociedad está experimentando en los últimos años. El periodista Wu Xiaobo, resalta en las reflexiones sobre la contemporaneidad que a partir de finales de los noventa, China entró en una nueva fase de reformas en la que ya no estaba tan claro quién se beneficiaría de ellas, dando lugar a que los conflictos se tornaran en violencia (2009: 217). En una entrevista realizada por *The Creators Project*, Li Wei manifiesta haberse sentido también profundamente

afectado por los rápidos cambios que estaba experimentando China alrededor del 2004; mucha gente estaba llegando del campo a las ciudades en donde vivían en malas condiciones (2012: web). En las dos fotografías que hemos seleccionado podemos apreciar tanto el cambio del paisaje urbano como la opresión y violencia a la que se enfrentan los ciudadanos. En la primera, en la decadente luz del atardecer unas manos emergen buscando luz de entre las ruinas de un hutong demolido, a la vez que apreciamos un trasfondo de naturaleza muerta. Con los rápidos cambios urbanísticos, muchas casas tradicionales fueron demolidas para reubicar a sus habitantes en edificios como los que vemos en la fotografía de la izquierda. El paisaje grisáceo de las nuevas ciudades ahora llenas de torres de hormigón y una neblina casi constante provocada por los altos niveles de contaminación, es el testigo de la agresiva competitividad entre sus habitantes que luchan por hacerse un hueco en las hostiles zonas urbanas.

A pesar del contraste urbanístico en las dos fotografías, ambas captan la opresión, la violencia y el sentimiento de inseguridad que viven en la era contemporánea cientos de millones de ciudadanos. No se puede negar que las disparidades son la consecuencia más evidente a la que han abocado las reformas emprendidas en las últimas décadas. Y esas quizás resulten mucho más frustrantes para la población que pertenece o descende directamente de la generación que luchó para eliminarlas. Li Wei por fecha de nacimiento pertenece a la generación que creció prácticamente en la época de reforma y apertura, sin embargo, no es indiferente a los problemas causados por la subida al carro de la rápida globalización.

### **3.5. Intelectuales, internet y las nuevas maneras de (ex)presión**

Los conflictos que han surgido con el rápido crecimiento económico y desarrollo del país, han permitido a la figura del intelectual recuperar, en parte, una posición más privilegiada que en los años noventa. La inevitable crisis ideológica que ha acompañado las reformas de los últimos años ha provocado que las voces de los pensadores se vuelvan a oír, pero ahora ya no serán consejeros del gobierno u ocuparán posiciones relevantes en el plano político como lo hicieron a lo largo de los años ochenta, sino que se convertirán en los portavoces de las preocupaciones y la precaria situación de algunos sectores de la sociedad a un nivel más divulgativo. Entre ellos destaca un grupo

de intelectuales etiquetado como “Nueva Izquierda”<sup>199</sup>, con el que se vincula a Wang Hui 汪晖, que se hará notar por su crítica tanto al marxismo como hacia la nueva liberación económica de corte occidental. Gracias a un conocimiento más profundo sobre occidente y trabajos como el de Said y Foucault, estos pensadores se vieron más capacitados para ser más críticos con el modelo que habían perseguido anteriormente. Pero estos no tendrán peso en las altas esferas del gobierno, ya que como nos indica Fewsmith, la nueva generación de líderes procede de un grupo más educado y especializado que sus predecesores, siendo a menudo ellos mismos considerados como intelectuales. Aunque esto podría facilitar la comunicación entre los dos grupos, la necesidad de consejeros cada vez más especializados en ámbitos específicos, se convirtió en un obstáculo más entre ellos, ya que no necesitaban opiniones generales sobre las reformas como en décadas anteriores, sino más bien propuestas de especialistas de cada sector (2008: 12). Las opiniones generales de los intelectuales sobre el estado de la sociedad comenzaron a considerarse irrelevantes en ese sentido por el gobierno.

Sin embargo, el desarrollo de las comunicaciones, concretamente la expansión del acceso a Internet y la consecuente aparición de nuevos canales de expresión menos controlables por el gobierno, hará que sus voces tengan más peso a un nivel social e incluso lleguen a ejercer cierta presión sobre aquel. China se conectó a la red en 1994, pero fue en 1995 cuando se hizo accesible al público en general a través de dos compañías de comunicación nacionales. A pesar de que los ordenadores personales e incluso internet se puedan considerar un lujo para muchos, según los datos recogidos por el estudio del antropólogo Tom McDonald en 2014, China alcanzó en 2014 los 649 millones de usuarios, ocupando el primer puesto en el mundo (2016: 5). La expansión de la red también ha servido como una plataforma para difundir la cultura. En los albores de la expansión del acceso a Internet, el propio Yu Hua se mostró muy positivo en cuanto a su desarrollo. Mientras otros de sus compañeros de profesión temían que supusiera la desaparición del libro, él lo entendió como una nueva vía para expresarse

---

<sup>199</sup> Este grupo adoptó varias posiciones metodológicas y postmodernas con el fin de avanzar en las opiniones que se habían mantenido en las dos décadas anteriores. Se les conoce como “Nueva Izquierda” para diferenciarlos de pensadores marxistas-leninistas que comenzaron a ser conocidos como la “Vieja Izquierda”. La corriente opuesta a esta sería la “derecha” asociada con el pensamiento liberal. El apelativo de Nueva Izquierda tiene cierta intención peyorativa por lo que ellos mismos prefieren identificarse como “intelectuales críticos” (Fewsmith, 2008: 124-125).

(Yu Hua, 2008a: 121); en 1999 el escritor formó parte de los creadores de la página [www.chineseall.com](http://www.chineseall.com) 中文在线 *zhongwen zaixian* (inaugurada en el 2000), un espacio para publicar literatura que se convirtió en una referencia cultural para la comunidad China global así como en una plataforma para que los extranjeros accedieran a ella (Hong Zhigang, 2004: 183). Según el escritor Xu Linzheng 徐林正, Yu Hua atrajo para participar en el proyecto a escritores como Ba Jin 巴金 y Yu Qiuyu 余秋雨, y críticos como Wang Hui, desde la idea de que la red y la literatura tenían una importante característica en común: su capacidad para crear un mundo virtual que la realidad no permite (2000: web).

Son muchos los estudios académicos que han versado sobre los cambios que Internet ha provocado en la sociedad, siendo quizás el aspecto más destacable la manera de hacer activismo. El sinólogo francés Jean-Philippe Béja pone el ejemplo del caso de 2003 del diseñador de Hubei, Sun Zhigang, que había muerto por la paliza que recibió en el Centro de Acogida y Repatriación de Guangzhou, donde fue enviado por no haber sido capaz de enseñar su *hukou*. El detenido realmente tenía la documentación, pero murió antes de que hubiera podido mostrarla. Esta historia se publicó en el *Southern Metropolis* 南方都市报 *Nanfang dushi bao* provocando un gran escándalo, puesto que antes de que las autoridades prohibieran su difusión ya había llegado a las redes donde desató la indignación de los usuarios. Un grupo de abogados se implicaron en el caso y ese mismo año, para su sorpresa, Wen Jiabao ordenó la abolición de los Centros de Acogida y Repatriación (2008: 85). Acorde con la opinión del investigador, fue la primera victoria de la opinión pública desde 1989, y a partir de ésta se entendió que a través del trabajo conjunto de abogados, periodistas y ciudadanos se podría ejercer la presión necesaria para conseguir hacer valer los derechos civiles.

El sociólogo y experto en comunicaciones Yang Guobin destaca otro exitoso caso a finales de ese año en el que se denunció la discriminación de un candidato a un puesto público por tener Hepatitis B (2009: 17). Tanto Béja como Yang, coinciden en la gran importancia que ha tenido este nuevo canal de expresión a la hora de difundir información o denunciar injusticias que sin él hubieran quedado probablemente reducidas a un ámbito local si no directamente silenciadas. Pero no debemos olvidar que el gobierno ha desarrollado a su vez un sistema de censura, no tan eficaz como el que se

puede llevar a cabo en el papel, pero sí evidente para cualquier usuario. En el año 2000, con este cometido, el Comité Permanente de la Asamblea Popular China promulgó la *Decisión de salvaguardar la seguridad en internet*, esto es, la mayor legislación para Internet y la industria de comunicación en general hasta el momento. Para el profesor y periodista Shao Guosong 邵国松, ésta se ha desarrollado combinando leyes ya existentes pero adaptándolas a las características de este nuevo medio (2012: 31-33). Por eso no es de extrañar que, a pesar de que en la Constitución se contemple la libertad de expresión que incluye el derecho a expresarse, a hacer críticas y a la información, no sea difícil coartarlos, ya que solo se pueden ejercer dichos derechos mientras no interfieran con los intereses del estado, la sociedad y otros ciudadanos (53)<sup>200</sup>.

El gobierno emplea principalmente dos métodos para restringir aquello que se difunde: la censura previa a través de aparatos del estado y, en caso de haberse publicado, un castigo posterior; todo ello envuelto en formulaciones muy vagas. Además el celo en este ejercicio varía según la atmósfera política sea más o menos abierta. Manel Ollé indica que tras la llegada al poder de Hu Jintao hubo ciertas esperanzas de apertura política, pero dos años más tarde ya habían reaparecido “campañas de adoctrinamiento por la pureza ideológica, detenciones selectivas a destacados intelectuales como Liu Xiaobo 刘晓波<sup>201</sup> y la prohibición de libros, páginas web y weblogs perniciosos” (Ollé, 2005: 116-117). Yu Hua, en este sentido, se considera afortunado, porque hasta ahora ha conseguido ir esquivando estos obstáculos. A este respecto, en un artículo de opinión publicado en *The New York Times* en 2014, hacía mención a la apertura de otro período de mayor libertad de expresión tras la Decimoctava Asamblea Nacional del Partido Comunista Chino en 2012. Fue entonces, tras años en los que la voz de los ciudadanos resonaba en varios canales de expresión, cuando se había por fin tomado en serio la relevancia de su opinión (Yu Hua, 2014:

---

<sup>200</sup> Estas restricciones se han recogido en varias regulaciones y prohíben la publicación o difusión de: “Anything that goes against the basic principles determined by the Constitution; Anything that endangers the unification, sovereignty, and territorial integrity of the country; Anything that endangers state security, reputation and interests; Anything that instigates national separatism, infringes on the customs and habits of minority nationalities and disrupts solidarity of nationalities; Anything that discloses state secrets; Anything that publicizes pornography and superstition or plays up violence, endangers social ethics and the fine traditions of national culture; and Anything that insults or slanders others” (Shao Guosong, 2012: 53).

<sup>201</sup> Disidente que ha muerto en la cárcel el 13 de julio de este mismo año de cáncer tras haber sido condenado en 2009 a once años de cárcel por incitar a la subversión contra el poder del Estado. Según el periodista australiano afincado en Pekín, Chris Buckley, a pesar de haber conseguido permiso para ser tratado en el hospital, fue aislado y condenado al silencio hasta el último momento (2017: web).

web). Sin embargo no duraría mucho, pues hubo un recrudescimiento de ciertas políticas con la llegada del nuevo presidente un año más tarde.

Uno de los principales canales a través de los que se realizan las críticas dirigidas al gobierno en la actualidad es el portal de microblogs llamado Weibo 微博, que desde que se inauguró en 2009 ha conseguido más de 500 millones de usuarios. Aunque los medios tradicionales siguen teniendo importancia, por norma general, es internet el que ahora se ha convertido en el mayor aliado del pueblo. Con todo, la libertad de expresión también encuentra sus límites en este espacio, ya que a pesar de permitirse la crítica, la compañía colabora activamente con la censura del gobierno, en parte para no poner en peligro una actividad empresarial que da tantos beneficios (Yu Hua, 2014: web). En este sentido, el profesor y crítico Gary D. Rawnsley ya nos indicaba en 2008 (aunque su opinión sigue siendo válida hoy), que para una parte de la crítica la situación invita al pesimismo ya que, a pesar del gran desarrollo de Internet, se sigue ejerciendo una fuerte censura sobre los medios, como es el bloqueo de ciertas páginas, agresiones a periodistas o cierres de periódicos, entre otras represiones (2008: 118). Sin embargo, también hemos de tener en cuenta que este sistema es un dique con muchos escapes, pues un usuario con cierta pericia y conocimientos adecuados es capaz tanto de mantener el anonimato en sus comentarios en Internet (por lo que no habría castigo posible) como de acceder a las páginas bloqueadas por el gobierno.

En la China de hoy encontramos grandes contradicciones con el tema de la censura, incluso en el mundo editorial tradicional. Por ejemplo, Yu Hua publicó *China en diez palabras* en Taiwán en 2011, pues ninguna editorial se habría atrevido hacerlo en la China continental por temor a las represalias. Sin embargo, él mismo presentó la traducción al inglés en el Festival Internacional de Literatura de Bookworm, una librería ubicada en Pekín, en marzo de 2012<sup>202</sup>. Y tres años más tarde una versión de esos mismos ensayos (sin apenas cambios) vio la luz en China bajo el nombre *Vivimos en una enorme brecha* 我们生活在巨大的差距里 *women shenghuo zai juda de chaju li*. Como ya citamos al comienzo de este capítulo, la censura funciona como un semáforo en China, en la que a veces la luz es roja y a veces verde. Tomando la obra de Yu Hua

---

<sup>202</sup> Con el cambio de gobierno y el nombramiento de Xi Jinping 习近平 como presidente en 2013 hubo cierto giro conservador en las políticas frente a los extranjeros. En concreto esta librería se vio obligada a retirar de la venta muchos de sus libros de autores chinos traducidos al inglés.



de nuevo, no deja de ser sorprendente que *Brothers* no fuera censurada. El escritor apunta que fueron los editores más que el estado quienes quisieron cortar partes de la novela, pero accedieron finalmente a publicarla sin esas amputaciones porque sabían que obtendrían grandes beneficios con ella: “They knew that the book would sell; they are willing to take more risks with the censors because they are not state-supported anymore and have to fend for themselves in the marketplace” (Yu Hua en Pankaj, 2009: web).

De la experiencia de Yu Hua, que no difiere mucho de la de otros muchos autores, podemos inferir dos aspectos. El primero, que los beneficios económicos suelen imponerse sobre los ideológicos, por lo que la práctica de la autocensura es más que habitual. Y segundo, que al fin y al cabo la censura está dirigida al grueso de la sociedad, a aquellos que por estatus o educación no pueden saltar esa barrera, pero no parece efectiva ya para los sectores más educados de la sociedad. Estas contradicciones son muy evidentes en el plano literario, donde autores como Yu Hua o Yan Lianke publican obras controvertidas en China, y cuando eso no es posible, publican en Hong Kong y Taiwán sin que se tome medidas en su contra. En el caso del último, es muy evidente. La publicación de su obra *Los besos de Lenin*, que contiene fuertes críticas al gobierno, le brindó la expulsión del ejército en 2014, y sin embargo ha seguido ejerciendo de profesor de literatura en la Universidad del Pueblo de China 人民大学 *Renmin daxue*. Su última novela, *Los Cuatro libros*, directamente se ha publicado en Hong Kong y Taiwán en 2011 porque, según él mismo ha contado en varias entrevistas, coincidiendo con Yu Hua, la censura no es algo exclusivo de los políticos, sino que tiene mucho peso la que se aplican las editoriales, e incluso los escritores a sí mismos (Yan Lianke, 2016 a: web). Y nosotros añadiríamos, que no sólo escritores literarios, sino autores de cualquier ámbito en general.

Yu Hua comentaba respecto a las críticas que ha recibido el director de cine Zhang Yimou, acusado de venderse al Partido por intereses comerciales, que para muchos no hay más remedio que adaptarse a la sociedad en la que viven<sup>203</sup>. Si el

---

<sup>203</sup> Yu said he profited from his experience with Zhang Yimou, who cannily altered the story of “To Live” in order to make the film version palatable to Chinese authorities: among other things, Zhang made the son’s death seem like a tragic accident. “As he made the changes I became very impressed by how well

director hubiera seguido haciendo películas como *Vivir*, cuya historia tuvo que alterar para que el gobierno consintiera difundirla, su carrera ya habría terminado: “And it is different for filmmakers. I can always publish in Taiwan if I am restricted in China” (Yu Hua, en Pankaj, 2009: web). Y es que para muchos autores, tanto la divulgación de su obra como el obtener beneficios de ella tiene que estar por encima de la necesidad de criticar públicamente al gobierno, y eso no debería condenarse sino verse como parte de la realidad cultural de la actual China.

Otro factor que se tiene muy en cuenta a la hora de censurar, no es sólo la opinión sino el alcance que tenga. En una entrevista Yan Lianke explicaba que si no hubiera tenido ya cierto renombre en el mundo literario, quizás su última novela hubiera podido ver la luz en China, pero ahora, el aparato censor del gobierno examina detalladamente todo lo que escribe (Yan Lianke, 2016b: web). Pero también es cierto, que como su obra no es de fácil acceso a nivel estilístico y esto le aleja de convertirse en un autor de masas, el gobierno le sigue permitiendo ejercer de profesor en la universidad. No sólo es importante el qué se diga, sino quién y a través de qué medio.

Resulta evidente la necesidad de un gobierno autoritario de controlar la información que se difunde para que ésta no ponga en riesgo su legitimidad. Aunque esta política no se vale exclusivamente de la censura, resulta asimismo eficaz para ello, la promoción de un sentimiento patriótico entre la población. Liu Kang nos indica cómo la oferta televisiva, dirigida a una población que en su mayoría sigue estando formada por trabajadores con perfiles bajos de educación, se rige en gran medida por este aspecto. En el paso de un milenio a otro, momento en que se desarrolla ampliamente el sector de las comunicaciones, ha habido un repunte de la promoción de la cultura de temática revolucionaria, como demuestra la oferta de una amplia variedad de telenovelas cuyos temas son la lucha contra la corrupción, el heroísmo y el idealismo de la época previa a la fundación de la República Popular China, así como la aparición de una considerable cantidad de adaptaciones de los clásicos de la época comunista (2004: 92) En palabras de Manel Ollé: “En un momento en el que el marxismo-leninismo con más o menos acento chino suena a broma, en China el discurso nacionalista es el máximo generador de consenso” (2005: 147). Tanto el control de los medios como el

---

Zhang Yimou seemed to understand the Chinese Communist Party. But the film still got banned. After that, I stopped caring about what the censors would think” (Pankaj: 2009: web).

auge de la cultura de consumo con sus productos vacíos de contenido, son dos grandes factores a la hora de despolitizar a la población, así como útiles para generar una pasividad que les prive del estímulo para movilizarse.

Yu Hua ha mostrado su preocupación respecto al auge de un nuevo nacionalismo en varios de sus artículos. En el 2009, ya comentaba con el escritor indio Pankaj, cómo se desataba la polémica en las redes cada vez que en algún medio extranjero se escribían críticas sobre China: “I tell these angry youth that The New York Times doesn’t criticize China as much as it criticizes America. Basically they are ignorant. They think the American media is always praising American presidents” (Yu Hua en Pankaj, 2009: web). Para el autor una de las razones por la que está resurgiendo ese espíritu patriótico arrogante es que las jóvenes generaciones no han vivido la pobreza, el colectivismo y situaciones tan dispares como las que ha experimentado su generación. Cuatro años más tarde escribía el artículo “Censorship’s Many Faces” en *The New York Times* que volvía sobre el mismo tema. A raíz de un altercado en internet por los desafortunados comentarios de un político, el autor reflexionaba sobre cómo mucha gente, entre los que incluía a algunos intelectuales, seguía confundiendo criticar al gobierno con criticar al país (2013: web). Y así, señalaba cómo el Partido Comunista a través de la educación patriótica que ha promovido desde su fundación ha conseguido igualar el amor hacia el país con el amor hacia el Partido y el gobierno: “when the distinction between country and ruler is erased, patriotism ends up being hijacked, and easily manipulated by a narrow-minded nationalism” (2013: web). Los medios nacionales de comunicación, como la Agencia de Noticias Xinhua 新华社 *Xinhua She*, han jugado un importante papel en este sentido ofreciendo a la población una imagen próspera del país y creando un sentimiento de cohesión nacional, obviando aquellos aspectos que contradicen este reflejo sesgado de la realidad. Decía Yan Lianke al respecto en una entrevista en 2016: “Eliminar la cultura es eliminar el pensamiento independiente” (Yan Lianke, 2016: web).

Con el nuevo siglo también apareció, según Wu Xiaobo, una mirada sarcástica y crítica hacia aquellos que se habían enriquecido increíblemente en los últimos años (2009: 253). Las extravagancias de los conocidos como nuevos ricos han sido a menudo motivo de mofa universal, y Yu Hua no deja pasar la oportunidad retratando así a uno de los protagonistas de *Brothers*. Sin embargo, su última novela *Séptimo día* nos dejará

un sabor más amargo ahondando en los estragos que causan las necesidades de los más poderosos en las capas más bajas de la sociedad, haciéndose mucho más visible la violencia estructural. Se abordarán temas que van desde las condiciones de vida de los jóvenes que tratan de prosperar en las grandes ciudades, hasta un suicidio ridículo o el tráfico de órganos. Con la publicación de estas dos novelas cerramos el corpus literario de esta investigación que pasaremos a analizar en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISIS: DE LO DIRECTO A LO ESTRUCTURAL

*La violencia no mantiene nada unido.  
De ella no brota ningún sostén estable.  
En realidad, una presencia masiva de la violencia  
es un signo de inestabilidad interior*  
Han Byung-Chul.

En este capítulo trataremos de analizar, con las herramientas conceptuales de las teorías que se han expuesto como marco, una selección de textos representativos de Yu Hua. Wu Liang dice que la literatura no se puede juzgar de manera aislada, y que para obtener una crítica objetiva debíamos hacerlo en su contexto (en Li Xue, 2013: web). De acuerdo con el crítico, los análisis de las siguientes obras se pondrán en relación con el momento en el que fueron creadas y se expondrán en orden cronológico para mostrar la evolución de la representación de la violencia en el tiempo.

#### 4.1. VANGUARDIA: LA DISTORSIÓN DE LA VIOLENCIA

En esta etapa es cuando encontraremos la representación traumática de la violencia directa con más intensidad. Se han tenido en cuenta para el análisis casi la totalidad de relatos publicados en estos años, con excepción de algunos que se alejaban del interés de esta tesis como así se detallará en las siguientes páginas.

##### 4.1.1. Punto de partida: “Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años”,<sup>204</sup>

“Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años”, 十八岁出门远行 *Bashinian chuman yuanxing* escrito a finales de 1986 y publicado en el primero número de *Beijing Wenxue* 北京文学 en 1987, fue el relato corto que abrió a Yu Hua las puertas de los

---

<sup>204</sup> Este título se ha traducido de forma literal para resaltar su significado completo a pesar de no resultar estilísticamente llamativo. Es interesante en este sentido tener en cuenta la traducción al inglés realizada por Andrew F. Jones, que lo titula “On the road at Eighteen”, haciendo un claro guiño al escritor de la Generación Beat, Jack Kerouac, probablemente con un fin comercial.

círculos literarios, y se considera como el comienzo de su etapa de vanguardia. Como ya comentamos en el capítulo anterior, lo escribió para conseguir formar parte de una reunión de escritores jóvenes que había convocado la revista, y logró un resultado mucho mejor de lo esperado, pues se publicó como relato destacado en la revista en el primer ejemplar del año.

Este relato cuenta en primera persona la historia de un joven de dieciocho años que, animado por su padre, se embarca en un viaje para conocer mundo. Al comienzo del viaje el joven se muestra entusiasmado con el paisaje y lo que tiene por delante, pero pronto su encuentro con el mundo exterior se tornará en una experiencia violenta e inexplicable. Estas líneas generales del cuento han llevado a críticos como Li Hua y Tang Xiaobing a considerarlo una *bildungsroman* en miniatura. El primero encuentra en él muchos de los motivos básicos de este género: el joven que deja su casa, la ausencia de la guía del padre, la vivencia de una experiencia difícil y al final un nuevo reconocimiento del mundo, además del diálogo existente entre la individualidad y la socialización (Li Hua, 2011: 134). Tang Xiaobing, por su parte, la considera una *bildungsroman* con el añadido del humor y el absurdo kafkiano (1993:10). Otros críticos como Rong Cai, sin asociarla a ningún género o subgénero, también destacan como su tema principal el viaje hacia la madurez. Además, llama la atención sobre la dicotomía que se muestra ya en el título al contraponer “salir de casa” 出门 *chumen* con “emprender un largo viaje” 远行 *yuanxing*, relacionando lo conocido (casa) con lo desconocido (el mundo exterior) (Cai, 1998: 183).

Li Hua explica que tradicionalmente en este género nos encontramos un equilibrio entre el desarrollo subjetivo individual y la integración social, ya que el héroe acaba encontrando una vocación o consigue un matrimonio feliz, es decir, encuentra su lugar en el mundo. Pero en este relato no se consiguen ninguna de las dos cosas; Yu Hua nos relata un viaje frustrado e inacabado en el que además el protagonista fracasa en sus intentos de socialización (Li Hua, 2011: 135-136). Se puede interpretar, al igual que sucede con otros cuentos de esta etapa, como una parodia del propio género, como comprobaremos que hace en más de una ocasión.

Desde nuestro punto de vista lo más relevante es que en este viaje hacia la madurez el primer encuentro con el mundo se resuelva como un acto violento, aparentemente inexplicable. Incluso el contacto verbal con la gente que se encuentra en el camino resulta desconcertante. Por un lado nadie le da una respuesta clara cuando pregunta dónde puede encontrar una pensión, solo le responden que lo verá cuando llegue; y por otro, en un momento dado no es capaz ni de articular palabra. Al principio del relato, el joven, que camina sin destino predeterminado, comienza a impacientarse al ver que anochece y no llega a ningún lugar. Después de que un coche pase de largo a pesar de sus señales, se arrepiente de no haber cogido una piedra para obligar a parar al conductor y piensa que la próxima vez que vea un coche se tirará en el suelo para hacerlo, lo cual muestra cierta contradicción, pues por un lado se arrepiente de no haber usado la fuerza y por otro, confía en que alguien parará para no atropellarle. Y así, aunque él mismo cree que necesitará hacer uso de la violencia, al mismo tiempo se fía de que los demás no le harán daño.

Tras subir y bajar numerosas colinas por fin aparece un camión que viene en dirección contraria, al que consigue parar ofreciéndole un cigarrillo y haciendo así que le lleve, a pesar de la reticencia inicial del conductor y de que esto le lleve a desandar el camino ya hecho. La inocencia del narrador vuelve a desvelarse cuando tras un breve intercambio de palabras con el conductor siente que son verdaderamente amigos. Todo da un giro cuando el motor falla y se quedan en medio de la carretera. La imagen con la que describe la avería ya presagia un acontecimiento violento: “El camión se estropeó subiendo la ladera, de repente dejó de rugir, igual que al matar a un cerdo de repente se detiene” (Yu Hua, 2008d: 4-5)<sup>205</sup>. También el absurdo comienza a desplegarse cuando el conductor, lejos de intentar solucionar el problema del camión, se pone a hacer una serie de ejercicios físicos que están retransmitiendo por la radio y a hacer jogging alrededor del camión.

En medio de esta situación, el joven verá cinco bicicletas equipadas con cestas en la parte trasera bajando de la colina. Los desconocidos no responden a la pregunta del joven sobre si hay una pensión cerca, sino que le preguntan qué hay en el camión. Él

---

<sup>205</sup>“汽车是在上坡时抛锚的，那个时候汽车突然不叫唤了，像死猪那样突然不动了” (Yu Hua, 2008: 4-5).

responde que manzanas y entonces empiezan a robarlas sin más explicación. Cuando el joven intenta detenerlos le dan un puñetazo: “Entonces un puño me golpeó con fuerza la nariz, y me lanzó para atrás varios metros. Al levantarme me toqué con la mano, tenía la nariz blanda, ya no parecía pegada a mi cara, sino que colgaba de ella mientras la sangre me corría como las lágrimas de un corazón roto” (Yu Hua, 2008d: 6).<sup>206</sup> Mientras tanto, el conductor sigue ejercitándose, indiferente a lo que está ocurriendo, y cuando el protagonista se acerca a advertirle solo consigue arrancarle una expresión de felicidad al ver su nariz sangrando. Parece que todos excepto él aceptan con normalidad lo que está sucediendo.

Después otro grupo de ciclistas seguirá robando la fruta, lo que da pie al autor a hacer un nuevo símil con la sangre: “Unas cuantas personas se habían subido al camión, e iban bajando una a una las cestas cargadas con manzanas, que se desbordaban de sus canastos rotos como la sangre de mi nariz” (Yu Hua, 2008d: 7)<sup>207</sup>. Después aparecerán más usurpadores en tractores y al gritarles “ladrones” recibe una paliza en la que siente que todas las partes de su cuerpo hubieran sido golpeadas a la vez. Cuando se levanta del suelo unos niños le tiran manzanas que se rompen en su cabeza, pero al intentar frenarles le dan una patada en la cintura, que le dejará sin poder articular palabra y sin moverse. Desde ese momento solo puede quedarse mirando cómo lo roban todo. El hecho de que el conductor le mire partiéndose de risa es lo que más indigna al joven.

Hasta este momento se hace obvia la violencia directa, física o de sangre, ejercida deliberadamente contra el joven. Sin embargo, él percibe aún con más desasosiego la reacción del conductor ya que la violencia también se produce cuando se rompen nuestra sensación de seguridad, control o cuando no podemos comprender el mundo (Staub, 1999: 184)<sup>208</sup>. Esta pasividad se vuelve aún más incomprensible para el agredido que la propia agresión, a la vez que empodera a los que ejecutan la violencia, sirviendo en cierto modo de legitimador de la misma, ya que al que suponemos como mayor agraviado no interviene para frenarla, a pesar de que el joven esté luchando por su mercancía. Así pues, no solo hay omisión de ayuda sino además disfrute ante la

---

<sup>206</sup>这时有一只拳头朝我鼻子下狠狠地揍来了，我被打出几米远。爬起来用手一摸，鼻子软塌塌地不是贴着而是挂在脸上，鲜血像是伤心的眼泪一样流。(Yu Hua, 2008d: 6)

<sup>207</sup>好些人跳到汽车上面，于是装苹果的箩筐纷纷而下，苹果从一些摔破的筐中像我的鼻血一样流了出来。(Yu Hua, 2008d: 7).

<sup>208</sup> Para más información, véase capítulo 1 epígrafe 1.1.



violencia. A este respecto Johan Galtung explicaba que la violencia directa frustraba las necesidades identitarias y por tanto podría conducir a la desocialización del individuo (2013:10), y así lo observamos en este relato en el que el protagonista está completamente desamparado ante el mundo, ya que la única persona que podría interceder por él, disfruta de su sufrimiento.

Después de que hayan robado todas las manzanas, los que han llegado más tarde comienzan a saquear el camión, arrancándole desde las ruedas hasta los cristales. Para entonces el joven ya ha dejado de resistirse y lo único que puede hacer es mirar, sin fuerza ni para sentir rabia. Y cuando ya no queda nada que llevarse del camión le roban hasta la mochila roja que le había dado su padre para que emprendiera el viaje. Recordemos que siguiendo la opinión de Galtung, consideraríamos la destrucción de los bienes como violencia cuando represente una amenaza para la persona, y/o cuando supusiera un atentado contra algo muy querido para ella. Y así podemos considerar la destrucción del camión y el robo de la mochila como tal. Aunque el camión no es del protagonista, representa su único refugio, lo único que puede identificar como familiar en un entorno completamente desconocido, junto con su mochila. Esto se hace mucho más evidente cuando el protagonista se identifica con el vehículo e incluso lo humaniza, como si fuera un reflejo de sí mismo:

El cielo está oscuro, no hay nada alrededor, solo queda el camión tan magullado como yo. Miro inconmensurablemente triste al camión, y él también me mira inconmensurablemente triste. Le acaricio suavemente. Tiene el cuerpo helado. Entonces comenzó a levantarse el aire, un viento muy fuerte. Los árboles que se agitaban en lo alto de la montaña sonaban como las olas del mar. Ese sonido me atemorizó y me dejó el cuerpo helado como el del camión. (Yu Hua, 2008d: 8)<sup>209</sup>.

Cuando por fin se ha quedado solo se resguarda en su interior y compara su estado con el del camión y asocia el olor del gas que se escapa como el de la sangre de

---

<sup>209</sup> 天色完全黑了，四周什么都没有，只有遍体鳞伤的汽车和遍体鳞伤的我。我无限悲伤地看着汽车，汽车也无限悲伤地看着我。我伸出手去抚摸了它。它浑身冰凉。那时候开始起风了，风很大，山上树叶摇动时的声音像是海涛的声音，这声音使我恐惧，使我也像汽车一样浑身冰凉。(Yu Hua, 2008d: 8).

su nariz. Pero aunque a los dos les han dañado aún tienen calidez en el corazón, lo cual aporta algo de esperanza frente a la desolación. El crítico Tang Xiaobing argumenta que el camión le da la posibilidad de percibirse como una víctima y le hace ser consciente de su propia vulnerabilidad, pues se da cuenta de que puede ser tratado de la misma manera que el camión, como si fuera un mero objeto (1993: 16)<sup>210</sup>. La cosificación del ser humano, recordemos, forma parte del ejercicio de la violencia, pues así se permite al perpetrador distanciarse moralmente de su acción. Por otro lado, la mochila que le arrebatan era su vínculo con el hogar que ha dejado, el lugar donde su padre le había metido las cosas necesarias para que se fuera a experimentar el mundo en un momento que ahora recuerda como feliz.

En resumen, vemos cómo el tejido social para el protagonista se descompone en su primer encuentro adulto y lejos de su círculo cercano, lo cual nos llevaría a presuponer un daño en la percepción de los lazos sociales del individuo y una alteración en su manera de percibir el mundo. Recuperando la idea del texto como una *bildungsroman*, podríamos destacar que el protagonista llega a comprender que vive en una sociedad rota, lo que si bien no responde a las expectativas del género, no deja de ser una revelación. Si somos conscientes del contexto en que fue escrito nos daremos cuenta de que existía un trauma social de fondo que había afectado a la estructura social, y la experiencia del joven en el mundo no es más que su representación.

Yu Hua comentó que este relato está inspirado en una noticia que leyó en un periódico sobre un grupo de gente que había atracado un camión de manzanas en el camino de Xinchang: “Después de leerla escribí directamente ‘robar manzanas’ [...] y de forma inesperada creé mi primera obra verdaderamente importante, ‘Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años’. Todo el proceso de escritura fue muy placentero, tanto que en medio día la había acabado de escribir” (en Li Xue, 2013: web)<sup>211</sup>. Siguiendo nuestra hipótesis planteada, situamos en esta obra el comienzo en el que aflora la violencia como tema que se mantendrá a lo largo de su obra de una forma

---

<sup>210</sup> También ve en ello una lucha contra la modernidad, haciendo un análisis sobre la simbología de los vehículos. Ver Tang Xiaobing (1993).

<sup>211</sup> 我读了以后就想干脆就写抢苹果吧 [...]无意中写出了我第一篇真正重要的作品, 《十八岁出门远行》。整个写作过程非常的愉快, 半天时间就写完了。(en Li Xue, 2013: web).

u otra. A través de una lectura sin aparentemente ninguna connotación especial, Yu Hua recrea una historia de violencia social que va más allá de un robo anecdótico.

En el segundo capítulo citábamos a Yolanda Gampel cuando decía que el sufrimiento que proviene del vínculo con otros seres humanos resulta el más doloroso y que el dolor causado por nuestros semejantes nos somete a un proceso de traumatización progresiva. (2002: 17). En este sentido este relato resulta el punto de partida para el resto de la obra de Yu Hua, pues a partir de este momento observaremos en todos una clara ruptura de los vínculos sociales provocada siempre por la violencia o la amenaza de violencia. Tang Xiaobing destaca que en “Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años” se refleja un estado de ánimo común en la China contemporánea, en la que se desintegra la unidad y la protección paternalista, y el sentido de familia desaparece, por lo que la gente se ve obligada a buscarse una posición segura por sí mismo (1993: 13). También Cai Rong identifica en él la sociedad carnavalesca de la era post-Mao (1998: 174), pero en nuestra opinión este sentimiento no tiene tanto que ver con el cambio que se vive en los años ochenta, como con el trauma social que se arrastra de los desastres de la Revolución Cultural.

En su tesis Olav Moen identifica la violencia que se produce en el relato como carente de sentido (1993: 14), pero nosotros creemos que solo carece de razón en apariencia, ya que si vamos más allá nos damos cuenta de que el motivo de su aparición es canalizar el trauma a través de la representación obsesiva de la violencia<sup>212</sup>, Yu Hua reconoce que a partir de esta época siempre tenía que matar a alguien en sus escritos, incluso en algunos de sus relatos posteriores los muertos se podían contar por decenas: “Soñaba toda la noche con ese tipo de cosas, no que yo mataba a gente, sino que venían a matarme a mí” (Yu Hua en Hong Zhigang, 2004: 67)<sup>213</sup>. Esto podría estar también detrás de la compulsión de repetición que se mantendrá a lo largo de toda su etapa de vanguardia. El mismo autor escribió que este cuento supuso un punto de inflexión en el que encontró una nueva manera de expresión: “Después de acabar [este relato] en 1986, vislumbré que estaba a punto de forjar una actitud al escribir completamente nueva. [...]

---

<sup>212</sup> En su tesis Olav Moen también identifica la manzana con la tentación y el pecado de la religión cristiana, para argumentar que el protagonista no llega a “morderla” y por tanto permanece inocente hasta el final. Pero no estamos completamente de acuerdo con esta interpretación ya que el protagonista se sube al camión ya seducido por el olor de la fruta y esperando comerse alguna.

<sup>213</sup> 晚上尽做这中梦，不是我在杀人就是别人来杀我。(Yu Hua en Hong Zhigang, 2004: 67).

Debía buscar una nueva forma de expresión” (Yu Hua, 2008a: 164-165)<sup>214</sup>. Y será esta forma de expresión la que le permitirá expresar su realidad con libertad.

#### 4.1.2. Presagio de violencia: “Incidente del tres de abril” y “1986”

En 1987 Yu Hua publicó también en la revista *Beijing Wenxue* el relato corto “La tarde de los alaridos del viento del noroeste” 西北风呼啸的中午 *Sibeifeng huxiao de zhongwu*, una historia con una evidente influencia kafkiana. A su narrador, que se llama Yu Hua, se le informa de que su amigo está en el lecho de muerte, pero él no conoce a tal persona. Se ve obligado a asistir a la casa del difunto porque llevar la contraria no parece tener ningún sentido y al final asume el papel de la persona cuya identidad se le ha impuesto. No podemos evitar pensar en Josef K. del *El Proceso*, en su arresto y su entrada finalmente en ese mundo de la ley del que no parece poder escapar. Sin embargo, a pesar de que este cuento contenga algunos de los rasgos compartidos con otros de esta etapa, como la presencia de una muerte (de causa desconocida) o la de un destino que se impone a un personaje indefenso, no destaca dentro de la línea de análisis que proponemos en esta investigación, por lo que no extenderemos más su comentario.

Ese mismo año se publicaron otros dos relatos de longitud media en la revista *Harvest* 收获 que afianzaron definitivamente la posición del escritor como uno de los más destacados de la vanguardia. Estos son “El incidente del tres de abril” 四月三日事件 *Siyue sanri shijian* y “1986” 一九八六年 *Yijubaliunian*. Ambos comparten la presencia del miedo, la paranoia y la locura provocadas por una supuesta amenaza de violencia. Recordemos que las amenazas de violencia también se consideraban violencia (Galtung, 2003: 9), y en los dos casos es una de estas amenazas, hasta cierto punto imaginadas, la que desencadena una serie de desafortunados hechos que lleva a los dos protagonistas a provocar de alguna manera aquello que más temen. El miedo se ha considerado como una de las consecuencias más corrosivas de la violencia y se relaciona estrechamente con el trauma. Aunque el desencadenante de la paranoia es muy diferente en cada caso, pues en “Incidente del tres de abril” no hay aparentemente

---

<sup>214</sup> “在一九八六年写完《十八岁出门远行》之后，我隐约预感到一种全新的写作态度即将确立。我就必须去寻找新的表达方式。(Yu Hua, 2008a: 164-165).

ningún contexto objetivo que justifique su explosión mientras que en “1986” un contexto histórico motivará un comportamiento completamente irracional, en ambos subyace la sensación de vulnerabilidad ante un contexto que se intuye o se conoce como violento.

#### *4.1.2.1. Incidente del tres de abril*

En este relato de longitud media se nos cuenta la historia de un chico que cumple dieciocho años y acaba de terminar el instituto. Pero nadie parece haberse acordado de su aniversario, lo que le provoca una sensación de soledad que se hace cada vez más fuerte. A través de diferentes encuentros con padres y amigos comienza a sospechar que quieren matarle el tres de abril, que coincide con el cumpleaños de Yu Hua. No es de extrañar que el escritor haya elegido esa fecha pues en muchas de sus historias podemos encontrar datos y experiencias autorreferenciales, como ya señalamos en los dos cuentos anteriores.

Sin embargo, al contrario que en aquellos dos cuentos, Yu Hua aquí escoge una omnisciencia selectiva, lo que según Norman Friedman provoca que “el lector, en lugar de ver la historia a través de varias conciencias, se halle limitado al pensamiento de un único personaje” (Sullá, 2001: 85). Este tipo de voz, que será recurrente en varios relatos, favorece la distorsión de la realidad a favor de la percepción del protagonista, pues no podemos acceder al pensamiento de los demás o conocer sus actos cuando éste no está presente. Además, las diferentes secciones en las que está dividido también contribuyen a la sensación de fragmentación y la falta de un orden estrictamente cronológico, que se ve aún más alterado por la mezcla entre sueños y realidad. Por todo ello, según avanza la narración nos veremos cada vez más impedidos para discernir entre lo que es real y lo que no. Si bien lo más lógico sería pensar que los cuchicheos de sus allegados están provocados por una posible fiesta sorpresa con motivo de su cumpleaños, siempre se nos induce a la duda, como si el narrador también pretendiera arrastrarnos a un estado paranoide.

Lo sensorial alcanza una especial importancia desde el comienzo, pues es a través de lo que oye, ve o siente el protagonista como se va construyendo una atmósfera inundada por la sospecha y la desconfianza. Además, la eliminación de un pensamiento

más racional favorece la representación traumática, que escapa así de una articulación más lógica. Los primeros párrafos resultan determinantes para ir adentrándonos en ese estado; en ellos el narrador nos describe con gran detalle cómo el protagonista introduce la mano en su bolsillo y, al sentir el tacto de algo metálico y frío, se altera, aunque en realidad no se trata más que de una llave. Otras sensaciones se agolpan: un sonido y el olor del sudor que no sabe con certeza si es suyo o de su padre. A pesar de que aparecen olores, los principales sentidos que se recrean son la vista y el oído. Cuando el protagonista sale por primera vez a la calle ya nos transmite esas sensaciones de extrañeza:

No había duda, ya estaba caminando en la calle. Sin embargo, no tenía en absoluto la sensación de estar andando, parecía como si siguiera frente a la ventana dentro de casa, como antes. En otras palabras, él solo lo sabía, pero no tenía la percepción de que ya estuviera por la calle. Se sorprendió secretamente. (Yu Hua, 2008e:102)<sup>215</sup>.

Precisamente son la sorpresa, la estupefacción, el sobresalto o la alerta las impresiones que más se repetirán. Yu Hua usa hasta cuarenta y ocho veces el carácter 惊 *jīng*, que alude a estas emociones, empleado con diferentes variaciones: 惊讶 *jīngyā* (pasmado) lo emplea siete veces, 吃惊 *chījīng* (asustarse, sobresaltarse) once, 吃了一惊 *chīle yījīng* (asustarse) cinco, 惊慌 *jīnghuāng* (alarmado, aterrorizado) cuatro, 心惊肉跳 *xīnjīng ròutiào* (encogersele el corazón a alguien) una, 一惊 *yījīng* (un susto) cuatro, 惊愕不已 *jīng'é buyi* (no parar de sorprenderse) cuatro, 大吃一惊 *dàchīyījīng* (recibir un gran susto) ocho, 惊奇 *jīngqí* (sorprender a alguien, quedarse asombrado) una, 大惊失色 *dàjīng shìsè* (quedarse pálido del susto) dos, y una vez aparece el carácter solo. Su frecuencia pone al lector en estado de alerta constante. Además, no sabemos nada del pasado o personalidad del protagonista, solo conocemos sus acciones y las sensaciones que le embargan, por lo que no podemos predecir ningún desenlace. En los cuentos de esta etapa solemos encontrar personajes planos como este joven abúlico, desocupado y abstraído todo el día en sus pensamientos. Sin que los personajes se vean del todo

---

<sup>215</sup> 不用怀疑，他已经走在街上了。然而他并没有走动的感觉，仿佛依旧置身于屋内窗前。也就是说他只是知道，却并没有感到自己正走在街上。他心里暗暗吃惊。(Yu Hua, 2008e:102).

despojados de su humanidad, sí que parecen privados de profundidad, como si vivieran solo en la superficie sensorial y su interior se hubiera secado.

Los encuentros que se suceden desde el primer momento siempre resultan desconcertantes, principalmente para el protagonista, pero acabarán siéndolo también para los demás. De manera recurrente el protagonista se muestra intrigado y preocupado por sus repetidos encuentros con Nieve Blanca, una ex compañera del instituto que le hace sentirse incómodo pues cree que le sigue como un fantasma y aparece allí por donde pasa, y un hombre de mediana edad, que se le aparece fumando apoyado en un árbol. Uno de sus encuentros con Nieve Blanca se describe así: “Al ver que sus conjeturas se hacían inesperadamente tan reales, no paraba de sorprenderse. Empezó a ponerse nervioso” (Yu Hua, 2008e: 112-113)<sup>216</sup>.

Asimismo sus encuentros con sus amigos y sus padres le ponen alerta, pues cree que susurran a sus espaldas y se ríen de manera incomprensible. Serán sus padres los que desaten todas sus sospechas, ya que oye a su madre preguntarle a su vecina si ya lo tiene todo preparado y más adelante menciona con su padre la fecha tres de abril. Sin embargo, no es capaz de establecer ninguna comunicación efectiva con ellos, se limita a conjeturar sobre lo que ve; parece casi enmudecido ante ellos. Cada vez lo vemos más ensimismado, y sus emociones, al igual que sucedía en el cuento anterior, también se reflejan en los objetos: se compara con un carromato aburrido o unos colores que le hacen sentirse bien. Esta escena resalta en este sentido:

El cristal del escaparate de la tienda hacía un poco de espejo. Al pasar por allí su cara se inclinó para mirar su imagen, muy vaga por el movimiento. Además los productos que se exhibían borraban su imagen. Cuando se paró frente al escaparate de una farmacia se dio cuenta de que tres cajas de *Shuanbaosu*<sup>217</sup> hacían ingeniosamente la forma de su tripa, mientras que sus hombros habían sido sustituidos por unos botes de calcio colocados en forma de ángulo, cuyo pico llegaba justo hasta la parte de arriba de su nariz, aunque no le desfiguraba

---

<sup>216</sup>看到自己的假设居然如此真实，他惊愕不已。(Yu Hua, 2008e: 112-113).

<sup>217</sup> Una marca de un compuesto de ginseng.

los ojos. Miró sus ojos, como si fueran el par de ojos de otra persona los que le estuvieran mirando (Yu Hua 2008e: 118)<sup>218</sup>.

La primera vez que se siente en peligro es al comerse unos churros del desayuno que habitualmente compra su madre. Cree que podrían estar envenenados y siente un fuerte dolor de tripa, aunque acaba desapareciendo. Pronto pensará que todos los ojos recaen en él, la sensación de que le vigilan se hará constante y la actitud de todo el que le rodea, digna de sospecha: “Toda la ciudad bajo la luz de la luna se mostraba tan oscura que daba miedo, como si estuviera en coma. Esto es una conspiración, pensó” (Yu Hua, 2008e: 136)<sup>219</sup>.

Los sueños se intercalan en la narración como si fueran realidad, y no será hasta que se despierte o alguna voz le devuelva a la realidad cuando seamos conscientes de ello. La visita a casa de uno de sus amigos, Yazhou, es una de las más llamativas, pues incluso la estufa parece cambiar de sitio o las personas con las que habla desaparecen de un momento para otro. En un sueño que él asume como premonitorio sus amigos y Nieve Blanca aparecen a los pies de su cama y le arrastran a la calle, donde es incapaz de huir. Ve también a su padre y se da cuenta de que un camión viene a toda velocidad contra él. Cuando le va a atropellar llaman a la puerta y vuelve a encontrarse en la cama otra vez, pero lejos de recaer en que es un sueño se lo toma como un aviso: “Había sentido lo que iba a suceder, claramente lo llevaban tramando mucho tiempo. Su padre había cambiado repentinamente su actitud con él, lo que mostraba que se habían dado cuenta de que estaba alerta.” (Yu Hua, 2008e: 139). Todo se confirma para él cuando sus amigos aparecen en su casa excepto Nieve Blanca, entonces se ve abocado a repetir las mismas frases que en sus sueños: “Era incapaz de no repetir la frase de su sueño” (141)<sup>220</sup>, y hasta sus amigos repiten los mismos gestos que él cree haber anticipado. Una vez más vemos representaciones traumáticas bien identificables, esta vez en forma de fracturas temporales y la confusión entre lo que es real y lo que no.

---

<sup>218</sup>商店的橱窗有点镜子的作用。他在那里走来走去，侧脸看着自己的形象，这移动的形象很模糊，而且各式展品正在抹杀他的形象。他在一家药店的橱窗前站住时，发现三盒竖起的双宝素巧妙地组成了他的腹部，而肩膀则被排成二角形的瓶装钙片所取代，三角的尖端刚好顶着他的鼻子，眼睛没有被破坏。他看着自己的眼睛，恍若另一双别人的眼睛在看着自己。(Yu Hua 2008e: 118).

<sup>219</sup>整个小镇在月光下显得阴郁可怖，如昏迷一般。这是一个阴谋。他想。(Yu Hua, 2008e: 136).

<sup>220</sup>他情不自禁地重复了睡梦中那句话。(Yu Hua, 2008e: 141).



También podemos observar que en los relatos de Yu Hua hay ciertas similitudes que nos llevan a confirmar que es una misma idea la que los guía. Cuando los amigos del protagonista le sacan de casa, y él pregunta dónde van, recibe la misma respuesta que el protagonista del primer cuento de Yu Hua: cuando llegues lo sabrás. Por otra parte, tampoco nos parece baladí que tenga dieciocho años, pues la supuesta entrada en la madurez será cuando estos personajes se enfrenten irremediabilmente a un mundo violento que hasta entonces parecía estar oculto.

En la escena antes descrita los amigos se ponen a decir unas frases que parecen remitir a algún tipo de juego, pero de repente el protagonista ve un camión acercarse como en su sueño: “Sabía que cuando llegara a la mitad de la calle, el camión le atropellaría.” (142)<sup>221</sup>. El protagonista sale corriendo pero un sonido le persigue, un sonido que no es capaz de dejar atrás. Entonces se encontrará a su padre, que le manda a casa. De camino se para bajo un edificio en construcción del que cae un ladrillo y cuando mira hacia arriba ve al hombre de mediana edad que se le aparece de manera recurrente. Consigue llevarse a este sujeto a un lugar tranquilo donde comienza a pegarle y a interrogarle, por lo que el hombre acaba confesándole sus planes: sus amigos harían que le atropellase el camión y en caso de que eso fallara, su padre le llevaría a ese edificio donde él le tiraría un ladrillo. Cuando el protagonista pregunta qué ocurrirá después, el hombre de mediana edad ya está de nuevo apoyado en un árbol fumando y mirándole con crudeza (145-146). En este punto podemos intuir que no es más que un producto de su imaginación, pues el narrador incluye en paréntesis al final de esta escena un “piensa él”.

En el episodio siguiente el protagonista está en casa de Nieve Blanca pero no sabe cómo ha llegado hasta allí. A pesar de que la chica se comporta con él de manera normal, incluso insinuándole por sus palabras que podría estar interesada en él, el protagonista no se cree nada y asume que está actuando dentro de su papel en la conspiración. Él intenta sonsacarle por qué se le había insinuado en su primer encuentro, pero ella se sonroja y no le entiende. También le pregunta por el hombre de mediana edad, pero ella no lo recuerda. En este punto el lector duda de si ese hombre no

---

<sup>221</sup> 他知道等到他走到街中央时，卡车就会向他撞来。(Yu Hua, 2008e: 140).

es más que un producto de su propia imaginación. El chico le dice que desde que se encontraron aquel día le están vigilando, ella siente la tentación de reírse pero se contiene al ver que el chico lo dice en serio y que está verdaderamente enfadado.

El protagonista vuelve a mostrar su inestabilidad al asustarse por ver que la ropa de la chica no es amarilla como él pensaba, sino roja. Entonces va a la cocina, coge un cuchillo y se lo pone en el cuello. Ella aterrada le señala en el calendario la fecha del día siguiente, el tres de abril, insinuándole que algo bueno va a pasar. Él entiende que ella no le habla claro porque esto podría traerle problemas y decide irse. Otra vez la percepción le falla al darse cuenta de que la cocina que antes estaba a la derecha, ahora está a la izquierda. Sin saber qué hacer, el chico se esconde en un edificio en construcción. Finalmente el sonido de un tren le hará reaccionar y decide huir. Una vez en el tren imagina a todo el pueblo tratando de encontrarle y se siente orgulloso de haber escapado a sus planes. Será el protagonista quien al final sea el causante del incidente del tres de abril: su fuga.

En este relato, al contrario que sucederá en “1986” no tenemos un contexto dentro de la ficción que justifique tal estado de paranoia. Sin embargo, sí que lo encontramos en el contexto social del que este cuento es heredero. En las sociedades víctimas de violencia, como es el caso de China durante la Revolución Cultural, suele darse un miedo generalizado a morir o a sufrir que acaba desembocando en un miedo irracional y una actitud de alerta ante el anticipo del desastre. Martín-Baró señalaba la sensación de vulnerabilidad, un estado exacerbado de alerta y la alteración del sentido de la realidad como las consecuencias más destacadas de las sociedades que habían sufrido violencia sostenida en el tiempo (Martín-Baró, 1990: 79). Y todo ello lo vemos representado en este relato, pese a que no se nos indica ninguna fecha ni parece haber relación ninguna con hechos históricos, nosotros defendemos la idea de que se transmite de manera más inconsciente.

El investigador Olav Moen compara este cuento con “Diario de un loco” de Lu Xun por la percepción paranoide del protagonista de odio y violencia que sirve como reflejo de los sentimientos que se ocultan bajo la superficie de la sociedad china (1993: 20). En ese sentido, creemos que en este cuento, si bien con trasfondos diferentes, también afloran los sentimientos que en la década de los ochenta quizás habían quedado

enterrados, pero no extintos, debido al cambio de rumbo del país. Yu Hua nos retrata en este texto en el que la vida ya transcurre con aparente normalidad, a un individuo que representa el miedo y la paranoia que se vivió unos años antes en los que los vecinos, los amigos o incluso los familiares se podrían volver unos contra otros. Y en “1986” se volverá a encarnar ese sentimiento de manera más extrema en la figura del profesor, otro personaje que parece ser un recuerdo latente buscando su camino a través de la ficción.

Al igual que en otros cuentos (como el primero comentado aquí), encontramos similares relacionados con imágenes violentas, aunque precisamente en este no se ejerza de manera directa. Observemos, por ejemplo, esta visión del atardecer: “En ese momento las nubes del ocaso se esparcían como la sangre en todas direcciones” (134)<sup>222</sup>; o al final del relato la visión de un puente: “el puente parecía un hombre yaciendo muerto, después se fijó en el siniestro riachuelo que fluía, en su superficie había reflejos brillantes, como si innumerables miradas parpadeantes le vigilaran. Sonrió fríamente” (150)<sup>223</sup>.

En el último párrafo, cuando el joven se aleja en el tren, evoca la melodía de la armónica que escuchaba tocar a un vecino desde su ventana cuando era pequeño. Luego el vecino murió a los dieciocho años de hepatitis y con él murió el sonido de la armónica. Para Li Hua la armónica simboliza la inocencia de la infancia, pues con la extinción de su música desaparece la felicidad y la belleza del mundo exterior (Li Hua, 2011: 146). Nosotros percibimos también este final como la propia desaparición del protagonista, pues al igual que el tren y el sonido, él también se va para no volver, en un sentido físico pero también mental, pues ha dejado de percibir la realidad como los demás y sus sentidos parecen haber quedado definitivamente alterados.

#### 4.1.2.2. *De 1968 a “1986”*

En el relato “1986” 一九八六年 *Yijiubaliu nian* sí que encontramos, al contrario que en “Incidente del tres de abril” un contexto histórico explícito en el interior de la narración

---

<sup>222</sup>那个时候晚霞如鲜血般四溅开来。(Yu Hua, 2008e: 132).

<sup>223</sup>他站起来时首先看到的是一座桥，桥像死去一样卧在那里，然后他注意到了那条阴险流动着的小河，河面波光粼粼，像是无数闪烁的目光在监视他。他冷冷一笑。(Yu Hua, 2008e: 150).

que explica el comportamiento del protagonista. Li Hua usa precisamente este texto para rebatir la afirmación de Jing Wang en la que dice que las obras de la vanguardia literaria no tienen base en la realidad personal, histórica o sociopolítica, e incluso cita unas palabras del mismo Yu Hua para reforzar su argumento: “Mi experiencia es que escribir puede evocar constantemente la memoria. Creo que estos recuerdos no me pertenecen solo a mí, sino que pueden ser la imagen de una era o de una marca profunda en el interior de una persona” (en Li Hua, 2002: 39-40)<sup>224</sup>. En esta investigación partimos de la idea de que no solo en este cuento se manifiesta la importancia de la memoria, sino que la presencia de la violencia y la experiencia traumática demuestran su lugar central en la articulación de la ficción. También Yang Xiaobin resalta que aunque muchos de los relatos de Yu Hua no estén enmarcados en una catástrofe histórica, la indiferencia de la voz narradora al relatar los asesinatos y las mutilaciones horroriza más que una persecución política directa y muestra una reacción traumática hacia la atrocidad (Yang Xiaobin, 2000: 197). A la afirmación de Yang nosotros le añadimos la relevancia de la indolencia de los personajes ante la violencia, pues refuerzan el impacto y el significado de estos relatos.

En este texto se nos cuenta la historia de un profesor que aterrado por la posibilidad de lo que sus estudiantes le podrían llegar a hacer en una detención durante la Revolución Cultural, huye para aparecer de nuevo en su ciudad diez años más tarde como un vagabundo loco que se inflige las torturas más crueles frente a una sociedad que mira hacia otro lado. Su ex mujer y su hija, que rehicieron su vida tras su marcha, forman parte de la nueva sociedad que prefiere olvidar las atrocidades del pasado, pero no pueden evitar que su existencia se trastoque por la presencia de este hombre, ahora desconocido para ellas.

Al comienzo de la narración, cuando los estudiantes informan a la mujer de que su marido ha desaparecido, le dicen que ni siquiera le torturaron porque él siempre había sido amable con ellos. Este comentario nos da la clave de la huida del profesor. El miedo suele ser una experiencia subjetiva, pero en casos en los que su origen se encuentra en un constante ejercicio de la violencia en la sociedad, puede desencadenar

---

<sup>224</sup> 我的经验是写作可以不断地去唤醒记忆，我相信这样的记忆不仅仅属于我个人，这可能是一个时代的形象，或者说是一个世界在某一个人灵深处的烙印。(Li Hua, 2002: 39-40).

comportamientos imprevisibles, e incluso provocar un trauma anticipado, que puede afectar tanto al individuo como si hubiera ocurrido (Alexander, 2004: 8). El miedo que podía provocar el comportamiento agresivo de los Guardias Rojos o de los que lideraban las denuncias públicas habría creado un ambiente en el que la amenaza de violencia podría resultar difícil de eludir. Los miedos del profesor se expresan claramente antes de su detención, pues ya tres meses antes de que le detengan le había dicho a su mujer que no saliera de casa:

Siempre que salía a la calle veía a unas cuantas mujeres con escobas y tapas del váter colgadas del cuello, y con la cabeza afeitada como si fueran el símbolo del *yin-yang*. Siempre temía que destrozaran las preciosas trenzas de su mujer, le aterrorizaba que esas fascinantes mariposas rojas fueran destruidas. (Yu Hua, 2008f: 112)<sup>225</sup>.

Pero no es solo la tortura lo que le amenaza sino también la actitud de la gente ante la muerte violenta de los demás:

Vio a un hombre reclinado delante de un buzón de correos que ya estaba muerto. La sangre que le caía estaba fresca, aún no se había solidificado. Un panfleto que venía volando desde arriba le tapó la mitad de la cara. Los que desfilaban con todo tipo de capirotos o pancartas colgando, pasaron por aquí. Echaron un vistazo al hombre muerto, pero no mostraron sorpresa. Su mirada estaba calmada como el agua. Parecían tan indiferentes como si al levantarse por la mañana se hubieran mirado en el espejo. Entre ellos, empezó a ver las caras de algunos compañeros. Pensó que quizás había llegado su turno. (Yu Hua, 2008f: 112-113)<sup>226</sup>.

---

<sup>225</sup>他外出时总在街上看到几个胸前挂着扫帚、马桶盖，剃着阴阳头的女人。他总害怕妻子美丽的辫子被毁掉，害怕那两只迷人的红蝴蝶被毁掉。(Yu Hua, 2008f: 112).

<sup>226</sup>他看到一个人躺在街旁邮筒前，已经死了。流出来的血是新鲜的，血还没有凝固。一张传单正从上面飘了下来，盖住了这人半张脸。那些戴着各种高帽子挂着各种牌游街的人，从这里走了过去。他们朝那死人看了一眼，他们没有惊讶之色，他们的目光平静如水。仿佛他们是在早晨起床后从镜子中看到自己一样无动于衷。在他们中间，他开始看到一些同事的脸了。他想也许就要轮到他了。(Yu Hua, 2008f: 112-113).

Imaginando que le detienen no puede evitar incluso gritar, lo que provoca el sobresalto de la mujer. La violencia social puede convertir la realidad en algo ambiguo para el individuo que se encuentra bajo la amenaza de la destrucción, y es precisamente el momento de la detención cuando el profesor comienza a tener una visión alterada del mundo. Cuando los estudiantes le van a buscar a causa de unos apuntes sobre la tortura en la China antigua que han encontrado en su despacho, el sujeto comienza a mostrar un pensamiento alterado. El narrador describe cómo el personaje percibe su propia sombra como un gran agujero negro, una vía de escape que se encoge cuando se acerca. Decide arrojarse contra ella, pero se golpea contra la pared. Después el viento abre la puerta, que ve como un nuevo agujero negro rectangular que no cambia su tamaño aunque se acerque. Con una actitud precavida por el golpe, intenta adentrarse en la oscuridad con mucha precaución hasta que finalmente consigue atravesarla y huir:

Esta vez no se volvió a golpear la cabeza, sino que estiró un dedo de la mano con mucho cuidado. Notó que su dedo se había introducido en el oscuro agujero, después metió también el brazo. Entonces inclinó su cuerpo con más cuidado aún para colarlo hacia el interior del oscuro agujero. En seguida sintió que ya había escapado, porque se había adentrado en un espacio completamente negro e incomparablemente inmenso (Yu Hua, 2008f: 116)<sup>227</sup>.

Con ese gesto el profesor entra en una realidad presidida por las imágenes y los actos violentos. Diez años más tarde, al comienzo de la primavera volverá a entrar en su pequeña ciudad como un vagabundo, pelo y barba larga, pantalones rasgados, pecho desnudo excepto por una estopa en sus hombros y pies agrietados y descalzos. Su aspecto contrasta con la animación y la belleza que ha provocado la llegada de la primavera, así como de un estado de bienestar del que disfrutaban los ciudadanos; los años de la Revolución Cultural parecen haberse desvanecido: “cuando caminan por la calle ya no ven el pasado, solo ven el presente” (Yu Hua, 2008f: 120)<sup>228</sup>. Un presente que no ve el antiguo profesor, pues su mirada sigue estando condicionada por una tremenda violencia. Al igual que en el cuento anterior se repite la imagen de un cielo

---

<sup>227</sup>这次他没再一头撞去，而是十分小心地伸过去一个手指。他感到手指已经进入黑洞了，然后手臂也进去了。于是他侧着身体更加小心地往黑洞里挤了进去。随即他感到自己已经逃脱了，因为他感到自己进入了漆黑而且广阔无比的空间。(Yu Hua, 2008f: 116).

<sup>228</sup>他们走在街上时再也看不到过去，他们只看到现在。(Yu Hua: 2008f: 120).

ensangrentado: “Un enorme y dorado rayo de sol de repente le perforó, lo que le cegó un poco. Pero no cerró los ojos, por el contrario levantó la mirada y vio una cabeza espléndida de la que chorreaba sangre” (Yu Hua, 2008f: 122)<sup>229</sup>. El loco percibe así el sol, y lo que el narrador nos deja intuir que son farolas, el profesor las ve como cabezas ya sin sangre, insertadas en palos. Pero no solo aprecia el exterior con violencia sino que interactúa violentamente con él, pues más adelante imaginará cómo tortura a los demás: “Sintió que estaba empuñando un machete, que cortaba el aire de alrededor en fragmentos. Después de sujetarlo un momento lo dirigió a la nariz de las personas para cortárselas, y empezó a ver cómo las narices salían volando por los aires con cada corte” (Yu Hua, 2008f: 128)<sup>230</sup>.

Como en cuentos anteriores, tampoco se profundiza en el pensamiento de los personajes que nos permita comprender por qué actúan así, solo se nos informa de lo que ven, lo que oyen o lo que perciben, a través de una voz en tercera persona. Algunos autores como Liu Yanping han denominado esta narración de “emoción cero”, por la tranquila y calmada actitud que mantiene el narrador al describir los actos de cruel violencia o las muertes, sin mostrarse afectado por las emociones del autor o las de los personajes (2005: 52). En este caso se aliena de manera más radical al profesor privándole de la palabra. Su mente ha quedado atrapada en una dinámica de violencia extrema, algo que Gambel denomina como lo “siniestro” y que es muy difícil de traducir en palabras. Es como si el profesor se hubiera quedado atrapado en ese estado y su única manera de comunicarse con el mundo fuera través de sus actos, pues las únicas palabras que articula son los nombres de las torturas que se inflige y ni siquiera resultan comprensibles para los espectadores.

A pesar de sus intentos, su manera de relacionarse con los demás por medio de sus acciones tampoco resulta efectiva, ya que después de que el profesor se inflija la primera tortura quemándose el brazo, dice el narrador: “Lo vieron y lo oyeron absolutamente todo, pero no tenían ni el tiempo ni las ganas de prestar atención al loco,

---

<sup>229</sup>一大片金色的阳光猛然刺来，让他头晕眼花。但他没闭上眼睛，相反却是抬起了头。于是他看到了一颗辉煌的头颅，正在喷射着鲜血。(Yu Hua: 2008f: 126).

<sup>230</sup>他感到自己手中挥舞着一把砍刀，砍刀正把他四周的空气削成碎块。他挥舞了一阵子后就向那些人的鼻子削去，于是他看到一个鼻子从刀刃里飞了出来，飞向空中。(Yu Hua: 2008f: 128).

así que pasaron sin más” (Yu Hua, 2008f: 127)<sup>231</sup>. En otra ocasión, aunque causa cierta fascinación entre unos jóvenes, rápido se cansan de él. De este modo, comprobamos que la comunicación entre esas dos realidades no es posible, y si bien los habitantes de esa pequeña ciudad llevan una vida aparentemente normal, sus reacciones nos hacen preguntarnos si no serán ellos los que viven alienados de la violencia latente de su alrededor.

Solo su ex mujer parece consciente del terror que ha traído a la ciudad. Desde que encuentra un papel en el centro de reciclaje en el que están escritas las torturas que después el antiguo profesor llevará a cabo, todo el miedo que ha intentado enterrar durante los últimos diez años reaparecerá. Siente los pasos de su ex marido cada vez más pesados, le oye gritar y según avanza el relato su estado se va deteriorando: deja de salir de casa, tiene miedo hasta a la luz del día, se abandona a su estado de angustia. Li Hua considera a la madre y a la hija miembros de la masa que, acomodada en su nueva vida quiere olvidar, mientras que el profesor es la encarnación del pasado histórico (2002: 43). Pero la actitud de la mujer es diferente de la actitud de la hija, quien le ignora igual que el resto de la gente. Ella sentirá claramente la amenaza que supone la vuelta de su marido, o según Li Hua, del pasado. Representa el enlace entre el pasado y el presente, la encarnación de un mundo escindido por la violencia que solo se puede reconciliar con la eliminación de la memoria. Este personaje solo volverá a la normalidad cuando el profesor muera y desaparezca finalmente de sus vidas. Solo entonces retomará la vida jovial y familiar que había tenido en los últimos años:

[La hija] se dio cuenta de que el pelo de la madre estaba peinado y arreglado, su cara, aunque chupada y pálida, había recuperado su expresión de antes. Viendo su sorpresa, la madre le dijo suavemente: “Al amanecer he escuchado sus pasos alejarse.” La voz de su madre sonaba exhausta, pero sonrió con gran alivio (Yu Hua 2008f: 153)<sup>232</sup>.

---

<sup>231</sup>所有一切他们都看到都听到，但他们没有工夫没有闲心去注意疯子，他们就这样走了过去。(Yu Hua: 2008f: 127).

<sup>232</sup>她发现母亲的头发已经梳理整齐了，那从前的神色又回到了母亲脸上，尽管这张脸已经憔悴不堪。看着惊讶的她，母亲轻轻说：“天亮时我听到他的脚步，他走远了。”母亲的声音很疲倦。她如释重负地微笑了。(Yu Hua 2008f: 153).



Ya expusimos cómo las representaciones traumáticas pueden entrar en conflicto entre diferentes sectores de la sociedad, y que en muchas sociedades se reprime el hecho en sí y se prefiere dejarlo en el olvido. El profesor aquí encarna una visión traumática del pasado que contrasta con una sociedad que ha decidido mirar hacia adelante. Éste habría quedado atrapado en lo que llamamos melancolía, una experiencia aislante en la que el sujeto queda atrapado en su propia subjetividad, que le paraliza en un pasado fantasmagórico que se ve abocado a repetir. En este relato la violencia se muestra como una compulsión con la que el sujeto incluso llega a disfrutar y el sufrimiento se representa de manera catártica. El profesor se infligirá a sí mismo los cinco castigos que había anotados al comienzo de sus apuntes: 墨 *mo* tatuarse con una barra de hierro incandescente, 剞 *yi* cortarse la nariz, 剝 *fei* amputarse los miembros, 宮 *gong* castrarse, 大辟 *dapi* darse pena de muerte (que en su caso será la desmembración, un castigo que consiste en atar los cuatro miembros del cuerpo y la cabeza a cinco caballos que estiran el cuerpo hasta que lo separan). Siempre se indica su grado de satisfacción al acabar con una de las torturas por mucho dolor que le causen: “Su expresión mientras se cortaba la nariz con la sierra hacía pensar que en ese momento acababa de empezar a tocar felizmente la harmónica” (Yu Hua, 2008f: 134)<sup>233</sup>.

Los demás (incluida su hija, quien huye de él en varias ocasiones sin reconocerle) se muestran indiferentes al profesor y por tanto a todo lo que representa. En uno de los momentos más cruentos del relato, cuando se corta la nariz, se amputa las piernas y se castra, sí que conseguirá atraer la atención de los viandantes, incluso alterar el tráfico, pero la gente no reacciona, incluso parece perder interés tras la primera tortura. Así lo observa la hija:

Vio que la forma ovalada comenzaba poco a poco a dispersarse. Las sombras de los que se quedaban y las de los que se iban, a qué le recordó. Pensó en que era como la tinta que se ha caído de un puesto por accidente y la mancha se hubiera ido expandiendo gota a gota. Los niños que estaban subidos en los árboles

---

<sup>233</sup>那锯子锯着鼻骨时的样子，让人感到他此刻正怡然自乐地吹着口琴。(Yu Hua 2008f: 134).

parecían gatos bajando rápidamente, las bicicletas se iban reduciendo (Yu Hua, 2008f: 135)<sup>234</sup>.

Tras el terrible espectáculo la gente se dispersa y continúa con completa indiferencia. Yu Hua resume esta actitud de las masas al describir cómo la gente en la feria de primavera se olvida de los demás y vive simplemente la excitación del momento, mientras es arrastrada en alguna dirección y ensordecida por el sonido de los megáfonos; creando la imagen de un rebaño de seres inconscientes y manipulables. Pronto, el profesor resultará molesto para esa masa entregada a las nuevas posibilidades que les ofrece el consumo, pues se ha convertido en un foco de hedor insoportable y los alaridos de su última tortura, en la que se corta pedazos de carne de las piernas, empiezan a ser insoportables. Por fin se deciden a intervenir, pero no para ayudar sino para amordazarlo:

No podían soportarlo, pero tampoco se podían ir. Pensaban que si no lo ataban, nunca se librarían de ese sonido que les ponía los pelos de punta, por muy lejos que se marcharan, seguiría reverberando incesantemente en sus oídos (Yu Hua, 2008f: 146)<sup>235</sup>.

Un policía y cuatro jóvenes finalmente lo amordazan, acción que el profesor percibe como su sentencia de muerte: el desmembramiento con los caballos, y así recrea otra escena de tremenda violencia:

Vio a los cinco verdugos acercarse, pisando un suelo repleto de calaveras y cuerpos sanguinolentos y mutilados, con un amasijo de costillas que apuntaban ligeramente hacia arriba. Sus pasos parecían nivelar el suelo de manera sorprendente. Vio que les seguía detrás una gran masa de gente empapada en sangre, a los que habían cortado la mitad de la piel y la carne, lo poco que les quedaba no era suficiente para cubrir sus huesos y los dejaba al aire. Los que venían detrás no hacían ningún ruido. Vio que los verdugos tiraban de cinco

---

<sup>234</sup> 她看到那个椭圆形状正一点一点地散失开去，那些走开的人影和没走开的人影使她想起了什么，她想到那很像是一小摊不慎失落的墨汁，中间黑黑一团，四周溅出去了点滴滴的墨汁。那些在树上的孩子此刻像猫一样迅速地滑了下去，自行车正在减少。(Yu Hua, 2008f: 135).

<sup>235</sup> 他们无法忍受，却又没有离开。他们感到若不把疯子捆起来，这毛骨悚然声音就不会离开耳边，哪怕他们走得再远，仍会不绝地回响着。(Yu Hua, 2008f: 146).

carros de caballos, pero las herraduras no sonaban. Las ruedas que rodaron por encima de las calaveras y los cuerpos, tampoco sonaban (Yu Hua, 2008f: 147)<sup>236</sup>.

Esta escena, que culmina con su desmembramiento, contrasta con la cotidianeidad de la siguiente imagen en la que las familias se reúnen alrededor de las mesas para cenar y cotillear sobre lo más destacado de la ciudad. Algunos comentan lo que ha ocurrido con el loco, pero no con pena sino más bien con estupor, ni tampoco con más interés de lo que hubiera provocado cualquier otra novedad.

En lo referente a la tortura, tengamos en cuenta que, por un lado, el profesor parece ser el testimonio vivo de la violencia, incapaz de reintegrarse en la normalidad y de percibir la realidad, y por otro, para el resto de la población el miedo a largo plazo ha desembocado en la negación, la autocensura y la pasividad. Yu Hua nos muestra este mundo escindido e irreconciliable, pues cuando el profesor parece recobrar el juicio ya es demasiado tarde, no puede volver a casa, no tiene cuerpo. El relato termina con otro loco volviendo a la ciudad en busca de su mujer y su hija, pero ellas le ignoran, lo cual indica una circularidad o una recurrencia de la que no es posible escapar. A pesar de la muerte del profesor, la violencia del pasado es una constante amenaza imposible de erradicar. Uno de los logros del autor en este relato es conseguir que resulte a veces más violenta la pasividad de los ciudadanos que las propias torturas.

#### 4.1.3. La violencia en contenido y forma: “Error en la orilla del río”

“Error a la orilla del río” 河边的错误 *Hebian de cuowu*, un relato largo, escrito en 1987 y publicado en el primer número de la revista *Zhongshan* 钟山 en 1988, gira en torno a una serie de crímenes perpetrados por un loco. Al igual que hace en otros relatos como en “Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años” y las historias de *coming-of-age*, Yu Hua parodia aquí el género policiaco rompiendo sus convenciones y las

---

<sup>236</sup> 他看到五个刽子手走了过来，他们的脚踩在满地的头颅和血肉模糊的躯体上，那些杂乱的肋骨微微翘起，他们的脚踩在上面居然如履平地。他看到他们身后跟着一大群人，那些人都鲜血淋漓，身上的皮肉都被割去了大半，而剩下的已经无法掩盖暴露的骨骼。他们跟在后面，无声地拥来。他看到五个刽子手手里牵着五辆马车走来，马蹄扬起却没有声音，车轮在满地的头颅和躯体上辗过，也没有声音。(Yu Hua, 2008f: 147).

expectativas del lector. El investigador Zhao Yihe lo considera como una historia “anti *gong-an*” 公案, una manera tradicional de categorizar a un texto en el que se resuelve un misterioso crimen (1992: 94), mientras que otros investigadores como Li Hua (2011:148) o Liu Yanping (2005: 23) se refieren de manera más genérica o internacional a ella como una historia de detectives. China tiene su propia tradición que difiere del modelo occidental, como el diplomático y estudioso Robert van Gulik (1976) reivindica en el prefacio a su traducción de una de las historias del famoso Juez Dee. Pero en este caso pensamos que las características de este texto casan más con la tendencia procedente de las obras de Conan Doyle o Poe que con la propia, o al menos, que están influenciada por ambas. Como nos recuerda Jeffrey Kinkley la novela de crimen post-Mao pasó rápidamente de la imitación de modelos occidentales a desarrollar su propio estilo, en gran parte porque tenía su propia tradición que considerar (2000: 22)<sup>237</sup>. No es el lugar aquí para debatir las características intrínsecas de cada tradición, baste decir que nos inclinamos por la opinión de que el relato bebe más de un modelo heredado de la tradición del género policíaco o criminal occidental.

El cuento narrado en tercera persona se divide en tres capítulos que coinciden con la resolución de los tres crímenes: el primero de la abuela Yaosi, el segundo de un joven obrero recién casado y el tercero del niño que descubre la primera cabeza en el río. A diferencia de los otros relatos en los que encontramos un personaje retratado con un desequilibrio mental, aquí no se nos da a conocer su pensamiento, sino que solo sabemos de él a través de los ojos de los demás. Yu Hua consigue así frustrar una de las expectativas del género: conocer el móvil. Los asesinatos se nos presentan con un mínimo hilo de conexión con el que lector nunca podrá unir las piezas del puzzle ni saber qué condujo a ellos, solo nos queda aceptarlos como frutos de la locura e incluso el azar. El único móvil que se baraja es el del robo en el caso de la abuela Yaosi, pero pronto se descarta cuando aparece escondido.

La primera víctima está relacionada con su verdugo, y precisamente por su relación su asesinato resulta el más inexplicable y desconcertante. Una mujer mayor y

---

<sup>237</sup> Algunas figuras como el Juez Bao aún seguían presentes en el folklore chino de tradición oral en los años ochenta, algunos incluso lo consideraban una deidad y al menos se sabe de un templo dedicado a él. Mao llegó a indicar que se excluyera su imagen de una campaña en la que se animaba a los campesinos aplastar ídolos en Hunan (Kinkley, 2000: 31).

sola, que se dedicaba a cuidar de unas ocas, había comenzado a hacerse cargo del loco (así se denomina a este personaje en el relato, sin nombre propio) unos años antes. Su relación cada vez más estrecha parecía ser beneficiosa para los dos; él tenía mejor aspecto, iba limpio y ella, que hasta ese momento había sido una mujer huraña, había comenzado a ser más abierta y simpática con sus vecinos. Aunque también destacan otros aspectos de su relación que la abuela cuenta a sus vecinos y que resultan perturbadores, como el que si la mujer no le daba leche él le mordía un pezón o que la pegara: “Cuando me pega lo hace igual que mi difunto marido, ¡es un auténtico salvaje!”, entonces inesperadamente su cara rebosaba de felicidad” (Yu Hua 2008f: 67)<sup>238</sup>. Detalles que nos dejan intuir una relación con ciertos tintes sexuales.

Un día el loco simplemente le cortará la cabeza cuando ella va a recoger sus ocas a la orilla del río, para lo que tuvo que hacerle hasta treinta incisiones con un cuchillo de cocina, que subrayan la inquina de la acción. Las ocas se convertirán a partir de ese momento en una especie de mal presagio. Sin embargo, el loco no será el primer sospechoso, a pesar de que el policía Ma Zhe, a cargo de la investigación, se encuentra con él en el río lavando ropa, en un momento en el que todo el mundo evitaba el lugar para marcar distancia con el crimen. Ante su visión piensa lo siguiente:

Consideró atentamente esa sonrisa y pensó que resultaba grotesca. En ese instante aquella persona comenzó a hablar, farfullaba algo para sí muy rápido, tan pronto susurrando como gritando. Ma Zhe no entendió ni una sola frase, pero sí comprendió en seguida que era un loco. No le extrañó entonces que estuviera por allí en esos momentos (Yu Hua, 2008f: 63)<sup>239</sup>.

Igual que en “1986” el loco no consigue comunicarse con los que le rodean. Como suele ser habitual en esta etapa de Yu Hua, en este relato tampoco se produce la comunicación fluida esperable entre los que supuestamente están sanos mentalmente. Cuando el niño descubre la primera cabeza cortada en el río nadie le hace caso, sus padres le ignoran e incluso le propinan una bofetada creyendo que no dice más que

---

<sup>238</sup> “他打我时，与我那死去的丈夫一模一样，真狠毒呵。”那时她脸上竟洋溢着幸福的神色。(Yu Hua 2008f: 67).

<sup>239</sup> 他仔细回味刚才那一笑，心里觉得古怪。此刻那人开始讲话了，自言自语说得很快。一会儿轻声细语，一会儿又大叫大喊。马哲一句也没听懂，但他已经明白了，这人是个疯子。难怪他怎么会在这种时候到这里来。(Yu Hua, 2008f: 63).

tonterías. Solo cuando se encuentra a unos niños poco mayores que él, es capaz de obtener credibilidad de sus interlocutores. Cuando Ma Zhe le interroga lo único que preocupa al chico es que nadie le creía, y sorprendentemente no muestra ninguna alteración por haberse encontrado una cabeza cortada. Aquí se refleja otros dos de los temas recurrentes en la obra de Yu Hua hasta *Gritos en la llovizna*: la soledad infantil y la indiferencia ante la violencia. La conversación con la viuda de la segunda víctima también está marcada por el absurdo, ya que insiste en averiguar por qué Ma Zhe no acudió a su boda, cuando en realidad a través del detective sabemos que ni siquiera se conocían.

Aunque barajan a otro sospechoso, Ma Zhe se dará cuenta tras el primer crimen que es obra del loco, quien cometerá además los dos siguientes. Cuando se descubre el segundo cuerpo en el río, crimen que se ha cometido exactamente igual que el de la abuela Yaosi, se da a conocer al lector que el loco sigue en libertad, ya que la ley está atada de manos cuando el asesino es un desequilibrado mental. Sin embargo, la incapacidad de la ley no parece tan relevante aquí como la de la dejadez de la policía, pues cuando Ma Zhe pregunta por qué no está en un psiquiátrico, su compañero le contesta: “En principio la intención era mandarle, pero después...”, la persona dudó un instante y luego dijo, “pero después nadie volvió a mencionarlo” (Yu Hua 2008f: 84)<sup>240</sup>. Con esto Yu Hua parodia tremendamente el género policiaco en el que el descubrimiento y la detención del criminal suele ser el clímax de la narración.

Después de su segundo crimen sí que se toman medidas y le mandan a un sanatorio mental, pero desde la institución se toma la decisión de enviarle a casa a morir para ahorrarse el dinero de su manutención, ya que después del tratamiento de electroshock se ha quedado postrado en la cama. El comité de vecinos, se apiada de él y se encarga de llevarle comida. Sin embargo, cuando se recupera vuelve a matar, en este caso al niño que había descubierto la cabeza de la abuela Yaosi. Ma Zhe entiende que la única manera de frenar los asesinatos es matando a su vez al loco, así que se dirige al río donde lo encuentra sonriendo y hablando consigo mismo aún con la ropa del psiquiátrico: “Cuando giró la cabeza, el loco ya había dejado de hablar, ahora miraba a

---

<sup>240</sup> “本来是准备送他去的，可后来……”那人犹豫了一下，又说，“后来就再没人提起了。” (Yu Hua, 2008f: 84).

Ma Zhe con una sonrisa bobalicona. Ma Zhe le correspondió con una sonrisa amable, y después sacó la pistola y le apuntó a su cabeza. Apretó el gatillo” (Yu Hua, 2008: 102)<sup>241</sup>. Después el policía se quedará allí un rato, satisfecho, antes de volver a la oficina y confesar a su compañero, en medio de un diálogo anodino sobre si quiere té y la procedencia de unos plátanos, que ha matado al loco. El compañero asombrado le increpa recordándole que, aunque la ley no haga nada con el loco, sí que tiene poder sobre él, pero Ma Zhe responde que no lo había pensado. A pesar de que el policía podría retratarse como un héroe por haberse sacrificado por el bien común, su comportamiento dista mucho de esta imagen y su pensamiento se muestra cada vez más lejano y ajeno a su alrededor. Cuando habla con su mujer tras ser arrestado se le retrata de la siguiente manera:

Esa postura le resultaba muy familiar, no pudo evitar sonreír levemente. [...] Reclinado así, la miraba como si estuviera contemplando un cuadro. [...] Ma Zhe giró la cara hacia la puerta, parecía estar pensando profundamente en algo, pero su cabeza seguía completamente vacía. [...] Sintió que estaba un poco agotado, y cerró suavemente los ojos. La voz de la mujer todavía resonaba en sus oídos, su sonido le recordaba un poco a la corriente del río” (Yu Hua 2008f: 105-106)<sup>242</sup>.

Tras estos acontecimientos, tanto su mujer como su compañero, aconsejan a Ma Zhe que se haga el loco para que le rebajen la condena y le envíen a un psiquiátrico. Y aunque al principio no se le considere como tal, tras una respuesta inesperada deciden mandarlo allí. Él responde con una gran carcajada, pues al final la única solución para combatir la locura, ha sido reducirse a ella. Liu Yanping resalta que lo más satírico del relato resulta que se muestre la incapacidad de la ley de actuar frente a la locura, pues no se puede cargar la responsabilidad de un crimen a una persona que no está en pleno uso de sus facultades. Sin embargo, sí que se culpa a la persona que ha acabado con el problema, poniendo así de manifiesto el absurdo, ridículo e hipócrita orden social (Liu

---

<sup>241</sup> 当他回过头来时，那疯子已经停止说话，正朝马哲痴呆地笑着。马哲便报以亲切一笑，然后掏出手枪对准疯子的脑袋。他扣动了板机。(Yu Hua, 2008f: 102).

<sup>242</sup> 她双手放在腿上。这个坐姿是他很熟悉的，他不禁微微一笑。[...]于是他就那么靠着，像欣赏一幅画一样看着她。[...]马哲转过脸去望着门外，他似乎想思索一些什么，可脑子里依旧空荡荡的。[...]他感到有些疲倦了，便微微闭上眼睛。妻子的声音仍在耳边响着，那声音让他觉得有点像河水流动时的声音。(Yu Hua, 2008f: 105-106).

Yanping, 2005: 65). Para él, la ley se convierte en cómplice de la violencia. De acuerdo con esta afirmación, se recrearía en este relato un tipo de violencia que se ejerce con impunidad, y cuando se quiere aplicar la lógica protegiendo a la sociedad, el sistema interviene para juzgarla.

Otro personaje que merece ser discutido es Xu Liang, el sospechoso de haber cometido el primer crimen porque se le vio a la orilla del río sobre la hora en la que se cometió, antes de que se determinara que había sido el loco. Cuando se descubre el segundo asesinato, éste se intenta suicidar con pastillas para dormir, porque está convencido de que irán a por él, ya que también estuvo en el río el día anterior. Aunque en este cuento la figura del paranoico no es protagonista, como lo era en los dos cuentos anteriores, sí que ocupa un papel importante en la trama. La policía, al interrogarle sobre su intento de suicidio, se encuentra a una persona demacrada, con los ojos hundidos, a la que la preocupación le ha ido consumiendo. Él explica así sus razones para no seguir viviendo:

“Desde aquella vez que fui al río [el día del primer asesinato], no había vuelto pero luego empecé a pensar que ese comportamiento no daría buena espina. Temía que si no volvía, sospecharíais de mí.” Dirigió a Ma Zhe una astuta sonrisa. “Sé que nunca habéis descartado vuestras sospechas sobre mí. Que realmente vuestras sospechas no eran sobre el loco, sino sobre mí y que actuabais así solo para que yo bajara la guardia.” Volvió a poner una expresión de orgullo, como si hubiera desconcertado a Ma Zhi. “De ahí que tuviera que ir al río a dar una vuelta, y así volví a ver una cabeza.” Miró a Ma Zhi con pesar (Yu Hua, 2008f: 92)<sup>243</sup>.

Después asegurará su certeza de que nadie le volvería a creer, aunque viera al loco allí lavando ropa. Y realmente el ayudante del policía duda de su versión y está convencido de que tiene relación con los crímenes. Sin embargo, los vecinos aseguran que a la hora en que se cometió el crimen él estaba en casa. Según uno de sus amigos,

---

<sup>243</sup> “自从那次去河边过后，我就再也没有去过，但后来越想越觉得不对劲。我怕自己要是不再去河边，你们会怀疑我的。”他朝马哲狡猾地笑笑。“我知道你们始终没有放弃对我的怀疑。我觉得你们真正怀疑的不是疯子，而是我。你们那么做无非是想让我放松警惕。”他脸上又出现了得意的神色，仿佛看破了马哲的心事。“因此我就必须去河边走了走，于是我又看到了一颗人头。”他悲哀地望着马哲。(Yu Hua, 2008f: 92).



Xu Liang tenía la costumbre de apropiarse de las cosas que le sucedían a otro y después las contabas como si le hubieran pasado a él. De modo que el día en que aparece la tercera cabeza informa a sus vecinos de que ha ido al río y ha visto a la tercera víctima, pero sus vecinos, asombrados, le rebaten diciéndole que ha estado en casa toda la tarde. A lo que él responde: “Yo tampoco sé cómo he ido al río”. Dijo anonadado. Al decírselo parecía que hablaba consigo mismo” (Yu Hua, 2008f: 96)<sup>244</sup>. Sus vecinos le insisten en que él ha estado en casa toda la tarde, pero él mismo no se lo cree y después de esto consigue suicidarse. Al igual que en los dos cuentos anteriores, el miedo a lo que va a suceder provoca un incidente aún peor para la víctima de la paranoia. En este caso, el personaje se convence de que es sospechoso de un crimen, cuando el lector no sabe con seguridad ni siquiera si ha llegado a ver la cabeza o al loco, o todo es fruto de su percepción de una realidad que vemos de nuevo alterada por hechos violentos.

#### 4.1.4. La violencia como “Un tipo de realidad”

En un ensayo en el que Yu Hua reflexiona sobre la obra de Yukio Mishima escribe que para un escritor, la vida y la escritura deben de ser dos cosas diferentes: “La vida es normativa, está limitada; pero la escritura sigue sus propios deseos, no tiene ninguna restricción”, mientras que las personas reales no pueden expresar sus deseos porque la ley y el sentido común los limitan, en la escritura se despliegan, “los deseos que no se pueden expresar en la realidad” (Yu Hua, 2008b: 64)<sup>245</sup>. Y así sucede en “Un tipo de realidad” 实现一种 *shixianyizhong*, un relato largo que recrea un mundo en el que se transgreden las fronteras de lo que se nos permite hacer, pensar o incluso disfrutar, mostrándonos el lado sádico y sórdido del ser humano.

A este relato, que vio la luz en 1988 en el primer número de ese año de la revista literaria *Beijing Wenxue*, le siguieron otros de los más relevantes de su etapa vanguardista. En él se nos cuenta una historia de venganza dentro de una familia, cuya existencia en principio parece de lo más anodina. Los actos de los personajes solo

---

<sup>244</sup> “我也不知道自己怎么又到河边去了。”许亮呆呆地说。既是对他们说，又像是自言自语。(Yu Hua, 2008f: 96).

<sup>245</sup> 生活是规范的，是受到限制的；而写作则是随心所欲，是没有任何限制的。任何一个人都无法将他的全部欲望在现实中表达出来，法律和生活的常识不允许这样，因此人的无数欲望都像流星划过夜空一样，在内心里转瞬即逝。然而写作伸张了人的欲望，在现实中无法表达的欲望可以在作品中得到实现。(Yu Hua, 2008b: 64).

adquieren relevancia cuando se relacionan con la ejecución de la violencia que conducirá a la exterminación de casi todos los miembros familiares. La profesora Wedell-Wedellsborg describe esta historia como la cuenta atrás de la vacía existencia de una familia que se encamina a la inexistencia física (1996: 131). Y es que, excepto las dos cuñadas, que en términos sanguíneos serían externas a la familia Shan, todos los personajes masculinos (dos hombres y sus dos hijos), y la madre o abuela respectivamente, mueren. Al igual que “Partir de casa e irse de viaje a los dieciocho años”, de acuerdo con Zeng Zhennan 曾镇南, este relato está basado parcialmente en un suceso real que ocurrió en una pequeña ciudad del sur de China (en Wedell-Wedellsborg, 1996: 131). Pero más allá de destacar su base real, que ya hemos ido comprobando que es el cimiento de muchas de las historias o anécdotas que relata Yu Hua, lo que nos interesa es ver cómo trabaja los efectos de la violencia en la sociedad.

Varios críticos han descrito esta historia como la demostración más consistente de Yu Hua de alienación humana y ausencia del “yo individual” (Wedell-Wedellsborg, 1996: 131) y la representación más destacada de la alienación interpersonal (Moen, 1993: 11). Pero para los dos autores mencionados, la interpretación se ha enfocado en relación al postmodernismo y a la crisis del sujeto en la nueva sociedad, mientras que en esta investigación lo ligaremos a los efectos residuales de la violencia y el trauma en los individuos. Volvemos a ver reflejado en el comportamiento de los personajes lo que denominamos trauma psicosocial, que deriva en relaciones aberrantes y deshumanizadas entre los individuos, que solo saben usar la violencia como única vía para la resolución de conflictos.

Lo primero que destaca al comienzo del relato es la desafección entre los miembros de la familia. Cuando se reúnen en la mesa para desayunar, la abuela se queja de su estado físico diciéndoles que los huesos se le están enmohecendo, que oye cómo se quiebran por las noches, y que le está creciendo musgo en el estómago. Sin embargo, esto no provoca ningún interés, solo desagrado:

Hizo que los hermanos recordaran el musgo por el que reptan las lombrices, del que crece a la orilla de los pozos y en los rincones putrefactos, ese con un verde

un poco brillante. Parecía como si sus mujeres no hubieran oído las palabras de su madre porque la expresión de su cara seguía impassible (Yu Hua, 2008f: 2)<sup>246</sup>.

La falta de empatía no solo se dirige hacia la anciana, sino que atraviesa todas las relaciones familiares. Los hermanos y sus mujeres salen juntos a trabajar y se describe así:

Los dos hermanos caminaban juntos como si no se conocieran de nada. Permanecieron en silencio hasta la puerta del instituto, donde Shan Feng giró para cruzar el puente, y Shan Gang siguió recto. El tiempo en que sus dos mujeres iban juntas era muy corto; en cuanto salían del *hutong* cada una se encontraba con sus compañeros de trabajo, se decían alguna palabra de cortesía y se iban con sus colegas (Yu Hua, 2008f: 3-4)<sup>247</sup>.

De este modo Yu Hua nos presenta a unos personajes imbuidos en una rutina insulsa, que nos les arranca ninguna emoción. Los niños tampoco representan una excepción en este entorno. Pipi, hijo de Shan Gang, no consigue interactuar con los adultos durante el desayuno del comienzo del relato y más adelante sus padres le ignoran cuando les dice que tiene frío; incluso su mera visión parece exasperarles. Pipi, se suma pues a la larga lista de personajes infantiles que son marginados por los adultos en las obras de Yu Hua, como hemos mencionado en cuentos anteriores. La profesora Kate Foster, en su estudio de la figura del niño en la literatura china de finales del siglo XX, repara en la polarización entre adultos y niños, y por tanto la sensación de soledad de estos últimos, que se refleja en muchas de las obras de Yu Hua (2013: 171). En este estudio nos resulta importante destacar este punto en cuanto a que los niños no representan una excepción en la ruptura de las relaciones, ni pueden escapar al mundo violento de los adultos. Ya en el primer cuento analizado vemos cómo el joven en su salida al mundo acaba estrellándose con la crueldad de la sociedad, mientras que en “Incidente del tres de abril” los padres se olvidan del cumpleaños del protagonista que cree que están conspirando para matarle. Por otro lado, en “Error a la orilla del río”, el

---

<sup>246</sup>于是兄弟俩便想起蚯蚓爬过的那种青苔，生长在井沿和破旧的墙角，那种有些发光的绿色。他们的妻子似乎没有听到母亲的话，因为她们脸上的神色像泥土一样。(Yu Hua, 2008f: 2).

<sup>247</sup>兄弟俩人走在一起，像是互不相识一样。他们默默无语一直走到那所中学的门口，然后山峰拐弯走上了桥，而山岗继续往前走。他们的妻子走在一起的时间十分短，她们总是一走出胡同就会碰到各自的同事，于是便各自迎上去说几句话后和同事一起走了。(Yu Hua, 2008f: 3-4).

niño intenta informar del descubrimiento de una cabeza humana pero es ignorado e incluso abofeteado por sus padres y al final él mismo se convierte en víctima del asesino. Y en este último relato, Pipi responsable de la muerte de su primo, mostrará el mismo sadismo que los adultos, precisamente porque los imita.

Al igual que en relatos previos, como “1986”, se intensifica la sensación de desafección en el lector al hacer uso de un narrador en tercera persona que, en lugar de profundizar en los pensamientos de los personajes, se limita a describirnos sus acciones de manera superficial. La narración se construye con cambios de perspectiva, lo que Gerard Genette denomina como focalización interna variable, en la que el narrador sigue aquello que experimenta un determinado personaje, dependiendo de la escena. Sin embargo, no conseguiremos pasar de las sensaciones más físicas o superficiales de los personajes, pues todo se relata de una manera absolutamente trivial.

Wedell-Wedellsborg destacará la repetición del verbo “ver/mirar” 看到 *kandao* a lo largo del relato, como muestra de la relación externa de los personajes con la realidad, en la que ven pero no conectan, entienden, sienten o buscan significado (1996: 132). El carácter sensorial del que Yu Hua ha dotado a sus anteriores relatos, vuelve a recalcarse aquí. También adquieren importancia los sonidos, olores y las sensaciones de desagrado o de placer por encima de otros valores. Especialmente relevantes resultan en la parte en la que se describe desde que los padres salen de casa hasta que Pipi mata accidentalmente a su primo y desata la venganza. Así, Yu Hua nos describe en un párrafo los cuatro sonidos que Pipi percibe desde su silla. El niño intenta llamar la atención de su abuela, pero ésta solo le dedica un pestilente eructo, de modo que va a buscar a su primo bebé. Lo que comienza con dulzura, pues Pipi le acaricia la cara y le parece tan blanda como el algodón, acaba en un impulso incontrolable de pellizcarlo. En el siguiente párrafo se aprecia tanto su sadismo como la importancia de estos estímulos:

El sonido del llanto le hizo sentir un placer indescriptible. Miró al primo pequeño gratamente sorprendido durante un momento, y poco después le soltó una bofetada, como veía que su padre le hacía con frecuencia a su madre. Después de la bofetada el bebé empezó a asfixiarse de repente, abrió la boca en silencio, y luego le salió un sonido como si una tormenta de aire hubiera abierto una ventana de cristal. Este sonido resonante y bello le emocionó de manera

extraña. Pero poco después el quejido fue decayendo, así que le volvió a dar otra bofetada. El primo, que intentaba defenderse, le arañó el dorso dejándole dos heridas con sangre, pero ni siquiera se dio cuenta. A él solo le importaba que tras esta bofetada no se había sofocado ni un poco, solo había sido una continuación poco clamorosa, que distaba de ser tan conmovedora como la de antes. Así que le pegó con más fuerza, pero ya no era igual, no hizo nada más que alargarlo un poco. Decidió pues abandonar este método. Extendió las manos para estrangular la garganta del primo, y éste se agarró con ambas manos a las del niño. Y cuando le soltó consiguió que volviera a sonar el llanto que deseaba, por lo que no dejaba de estrangular al primo y soltar su garganta una y otra vez, disfrutando de esas explosiones de lamento. Pero después de un rato haciendo esto, el primo ya no lloraba de la manera que le satisfacía; ya sólo soltaba un suspiro de alivio abriendo la boca temblorosamente. Empezó a perder interés y se fue a otra parte (Yu Hua, 2008f: 4-5)<sup>248</sup>.

Pipi disfruta con el sufrimiento de su primo pequeño, pero además queda claro que su padre hace lo mismo con su madre por lo que el niño no muestra ninguna conciencia de estar haciendo algo malo. Podemos identificar aquí lo que Gampel llama la “radiactividad” del trauma, esto es, la difusión de los efectos negativos de la violencia en la sociedad, de la que ningún individuo está a salvo simplemente por el hecho de pertenecer a una nación (Gampel, 2002: 25). Y es que aunque la historia se ha centrado en una familia, la interpretamos como un trasunto de la nación, un recurso que se ha usado ampliamente en la ficción. Para Zhao Yihe este cuento subvierte la moral de la familia patriarcal como una anti historia del género de preceptos familiares 家训 *jiaxun* (1992: 94). La familia se ha tratado desde antiguo como un microcosmos de la idea de nación, por lo que vemos que su interpretación va más allá del tratamiento en un ámbito

---

<sup>248</sup> 这哭声使他感到莫名的喜悦，他朝堂弟惊喜地看了一会，随后对准堂弟的脸打去一个耳光。他看到父亲经常这样揍母亲。挨了一记耳光后堂弟突然窒息了起来，嘴巴无声地张了好一会，接着一种像是暴风将玻璃窗打开似的声音冲击而出。这声音嘹亮悦耳，使孩子异常激动。然而不久之后这哭声便跌落下去，因此他又给了他一个耳光。堂弟为了自卫而乱抓的手在他手背上留下了两道血痕，他一点也没觉察。他只是感到这一次耳光下去那哭声并没窒息，不过是响亮一点的继续，远没有刚才那么动人。所以他使足劲又打去一个，可是情况依然如此，那哭声无非是拖得长一点而已。于是他就放弃了这种办法，他伸手去卡堂弟的喉管，堂弟的双手便在他手背上乱抓起来。当他松开时，那如愿以偿的哭声又响了起来。他就这样不断去卡堂弟的喉管又不断松开，他一次次地享受着那爆破似的哭声。后来当他再松开手时，堂弟已经没有那种充满激情的哭声了，只不过是张着嘴一颤一颤地吐气，于是他开始感到索然无味，便走开了。(Yu Hua, 2008f: 4-5).

excepcional o reducido. Yang Xiaobin también destaca este aspecto al decir que la representación de los asesinatos a sangre fría entre la familia destruye de manera extrema la idea convencional china que observa la armonía de esta institución como el símbolo de la sociedad ideal (2002: 66). En su lugar, se construye el reflejo de una nación infestada por la violencia y sus consecuencias visibles e invisibles.

La imagen del niño inocente se rompe en el retrato de Pipi, quien parece haber sido corrompido por la dinámica de su hogar. Kate Foster recalca que este no es un caso aislado, y que a finales del siglo XX aparece con frecuencia reflejada en la literatura una imagen del niño negativa o al menos ambivalente, quizás para hacer reflexionar sobre qué tipo de descendientes va a heredar China (2013: 94). Nosotros observamos como razón primordial para este fenómeno el hecho de que gran parte del aprendizaje parte de la imitación y por tanto los niños no son capaces tampoco de escapar a la inercia violenta que se ha implantado en su sociedad. Cuando Pipi coge a su primo en brazos y lo deja caer porque siente que algo le pesa y se ha olvidado de qué es, lo hace oyendo perfectamente el sonido. En este punto podemos pensar en lo limitada que puede resultar la concentración de un niño, pero la narración no nos permite exonerar por completo su negligencia. Cuando vuelve sobre sus pasos en busca de unos gorriones y encuentra el cadáver de su primo, tumbado boca arriba, e inmóvil, le dice a su abuela que el bebé está dormido, pero algo nos alerta cuando proyecta una anómala imagen por la estética de su visión:

En el cemento, al lado de su cabeza, había una mancha de sangre. Se agachó para verlo mejor y se dio cuenta de que la sangre salía de la cabeza, y al fluir sobre el suelo hacía la forma de una flor abriéndose lentamente. Había hormigas correteando rápido por todas partes, pero cuando llegaban a la sangre ya no se volvían a mover. Sólo una hormiga había rodeado el charco y había llegado hasta el pelo subiendo por el cabello que se había quedado petrificado por el fluido y se había metido por donde manaba (Yu Hua, 2008f: 7)<sup>249</sup>.

---

<sup>249</sup>接着他看到堂弟头部的水泥地上有一小摊血。他俯下身去察看，发现血是从脑袋里流出来的，流在地上像一朵花似地在慢吞吞开放着。而后他看到有几只蚂蚁从四周快速爬了过来，爬到血上就不再动弹。只有一只蚂蚁绕过血而爬到了他的头发上。(Yu Hua, 2008f: 7).

Tras esta escena Pipi se mete en casa tranquilamente y se queda dormido. Más adelante cuando Shan Feng, enfurecido por la muerte de su hijo y tras maltratar a su mujer, pregunta a la familia quién le había sacado de su cuna, Pipi no contesta a la primera, sino cuando le llama la atención la violencia del comportamiento de su tío. Entonces interviene orgulloso para contar su hazaña: “Pipi que seguía sentado en su banquetita, pensó en lo interesantes que eran los ojos inyectados en sangre de Shan Feng” (Yu Hua, 2008f: 14)<sup>250</sup>. Shan Gang se interpone en el camino de su hermano y recibirá varios puñetazos suyos por impedirle llegar hasta el niño a quien quiere matar. A pesar de la violencia de la imagen, Pipi no siente más que fascinación y se enfada cuando su madre intenta sacarle de allí:

Pero Pipi se resistía a marcharse, pues disfrutaba completamente entusiasmado de los puñetazos de Shan Feng. El que su padre no hubiera caído le emocionaba mucho. Por eso cuando la madre empezó a tirar de él no podía dejar de llorar indignado (Yu Hua 2008f: 15)<sup>251</sup>.

Aunque Shan Gang intenta compensar a Shan Feng y a su mujer de la pérdida de su hijo con dinero o incluso entregándole al suyo propio, una vez más se nos muestra que los niños tampoco son ajenos a la crueldad o la venganza. Shan Feng hace al niño lamer la sangre del bebé muerto, cosa que Pipi hace con más gusto de lo que cabría esperar, pues cuando le sangra su propia lengua le sabe aún mejor. Mientras Pipi se deleita con la sangre, Shan Feng le da una patada en la entrepierna y éste cae golpeándose la cabeza y muere. Después de la muerte de los dos niños, no hay ningún tipo de afecto o consuelo entre las parejas, solo agresión y búsqueda de venganza. Shan Feng obliga a su mujer a seguir con su día a día como si nada, incluso le echa de su lado cuando ve que ella no es capaz de comer; por otro lado, la mujer de Shan Gang le instiga a vengarse de la muerte de Pipi matando a su hermano, y ante el estado de shock del hombre, solo le repite una y otra vez que se ha quedado tonto, con una mezcla entre preocupación y desprecio.

---

<sup>250</sup> 皮皮依旧坐在小凳上，他感到山峰那双血红的眼睛很有趣。(Yu Hua, 2008f: 14).

<sup>251</sup> 可是皮皮却不愿离开，他正兴致勃勃地欣赏着山峰的拳头。父亲没有倒下使他兴高采烈。因此当母亲将他一把拖起来时，他不禁愤怒地大哭了。(Yu Hua, 2008f: 15).

Después de incinerar a los dos niños parece que todo ha vuelto a la fría normalidad anterior. Las mujeres hacen el desayuno en la cocina: “Estaban calladas, como siempre, parecía como si nada hubiera pasado o como si todo quedara ya muy lejano, tanto que ya se hubiera borrado de su memoria” (Yu Hua, 2008f: 30)<sup>252</sup>. Pero en realidad nada se ha olvidado y la violencia sigue su curso, pues Shan Gang lleva desde el día anterior fraguando su venganza. Se aprovecha del estado de aturdimiento de Shan Feng, que sufre tal horrible dolor de cabeza que ni siquiera es capaz de saber qué conecta la muerte de los dos descendientes de la familia, para atarle a un árbol durante como compensación por la muerte de Pipi. Ya apuntamos lo difícil que es articular en la memoria eventos que provocan la violación de los lazos más sagrados, los de la familia.

Yu Hua relata la muerte de los dos hombres haciendo gala de un característico humor negro. Shan Gang ata a su hermano a un árbol, le da un masaje para que se relaje y sienta más a gusto, y le unta en los pies un caldo hecho con huesos y carne. Para cuando Shan Feng es capaz de conectar las dos muertes de los niños al observar cómo un reguerillo de sangre había unido los dos charcos del suelo que se correspondían con sus respectivas muertes, pide a su hermano que le suelte, pero ya es tarde, pues el perrito que Shan Gang había traído a casa le estaba lamiendo los pies untados de caldo y no puede contener la risa. Entonces comienza una de las torturas más cómico-trágicas de todos los relatos de Yu Hua:

No le había salido el tercer grito cuando no pudo evitar encoger el cuello y estallar en carcajadas. Quería sacudir las piernas, pero no podía doblarlas, así que empezó a balancearlas de arriba y abajo. Aunque sentía que su cuerpo se convulsionaba, no se movía ni un poco. Su cabeza se agitaba de tal forma que podía llegar a marear de sólo verle. La risa de Shan Feng sonaba como dos láminas de aluminio chocándose (Yu Hua, 2008f: 36)<sup>253</sup>.

La escena se reviste de crueldad cuando su hermano no para de preguntarle qué es lo que le hace tanta gracia, mientras se ahoga:

---

<sup>252</sup>她们像往常一样默不作声，仿佛什么也没发生，或者说发生的一切已经十分遥远，远得已经走出了她们的记忆。(Yu Hua, 2008f: 30).

<sup>253</sup>他第三次喊叫还没出来，他就由不得自己将脑袋一缩，然后拼命地笑了起来。他要缩回腿，可腿没法弯曲，于是他只得将双腿上下摆动。身体尽管乱扭起来可一点也没有动。他的脑袋此刻摇得令人眼花缭乱。山峰的笑声像是两张铝片刮出来一样。(Yu Hua, 2008f: 36).



Shan Feng le respondía con más risas. Ahora además le había entrado hipo, por lo que las risotadas le iban saliendo a bocanadas. Con cada sacudida inhalaba una brizna de aire. El sonido del hipo se parecía un poco al silbato que se usaba en los estadios, tenía un ritmo fuerte y acentuado (Yu Hua, 2008f: 37)<sup>254</sup>.

Shan Gang le vuelve a untar los pies, y tras un último estallido de una risa descrita como demente, Shan Feng muere asfixiado. Después Shan Gang para evitar represalias huye de casa y es entonces empieza a mostrar síntomas de aturdimiento, falta de un razonamiento lógico y una especie de desapego con la realidad, como muchos de los personajes que hemos tratado hasta ahora en los que se aprecia un proceso de privación de su propia inteligencia que les acaba reduciendo a seres básicos movidos por la inercia de lo absurdo. Primero Shan Feng es quien pierde su capacidad de raciocinio y más tarde su hermano, que, tras la tortura y el asesinato del primero, se detiene a preguntar a un zapatero sobre la calidad de sus zapatos y después se mete a un urinario del que sale con el pene fuera, provocando burla y espanto entre los que se cruzan con él. En estos personajes observamos que una vez que han traspasado los límites morales establecidos por las relaciones familiares se adentran en una especie de trastorno mental que les impide volver a comprender el mundo del mismo modo, llevando al extremo la alienación que mostraban al comienzo del relato.

La muerte de Shan Gang también se satiriza con una ejecución pública convertida en una auténtica parodia. Ning Wang identifica la descripción paródica e irónica de la violencia, la muerte y otros eventos serios, como una característica propia de la vanguardia literaria asociada con el posmodernismo chino que tiene como fin dotar a estas escenas de un nuevo significado (1993: 921). De acuerdo con esta afirmación, nosotros vemos también en este tipo de parodia una manera de luchar contra el sinsentido de la violencia con el humor y una nueva manera de expresión o quizás una nueva estética para representar un hecho traumático. Así entendemos el final de Shan Gang, a quien arrestan y condenan a muerte por el asesinato de su hermano. Mientras le llevan al campo donde se llevará a cabo la sentencia, observa cómo el lugar

---

<sup>254</sup>山峰回答他的是笑声，现在山峰的笑声里出现了打嗝。所以那笑声像一口一口从嘴中抖出来似的，每抖一口他都微微吸进一点氧化。那打嗝的声音有点像在操场里发生的哨子声，节奏鲜明嘹亮。(Yu Hua, 2008f: 37).

está lleno de personas a las que compara hasta en dos ocasiones con la mala hierba, transmitiendo una imagen negativa de las personas como si fueran una plaga. Tras pegarle el primer tiro, Shan Gang aún vivo, se dirige al público para preguntar si está muerto:

Nadie le contestó, todo el mundo estaba riéndose a carcajadas, que le llegaban en ráfagas como si fueran un chaparrón. Presa del pánico se echó a llorar como un niño porque no sabía si estaba muerto o estaba vivo. Le habían volado la oreja, y le chorreaba sangre. “¿Estoy muerto ya o no?” (Yu Hua, 2008f: 44)<sup>255</sup>.

Esta escena lleva al extremo lo que Sémelin había llamado violencia espectáculo, esa que atrae a las personas. También el filósofo surcoreano Byung-Chul Han hace mención a ese tipo de violencia refiriéndose a ella como “el teatro de la crueldad, que tiene lugar en las plazas públicas y pone en escena su poder y dominación” (2016: 16). Aunque el pensador lo relacione como un ejercicio de poder propio de las sociedades premodernas, en China siguió ejecutándose más allá de la irrupción de la modernidad. Añade que en estos casos la violencia “no tiene ningún tipo de pudor. No es muda ni se muestra medio desnuda, sino elocuente y sustancial” (17), incluso funciona como un elemento de comunicación social. En este relato es fundamental considerar la violencia como una forma de interacción, casi la única vía que tienen los personajes de relacionarse tanto dentro de la familia como con el mundo. Las ejecuciones aparecen frecuentemente reflejadas en la literatura como parte de la realidad aún del siglo XX, pero lo extraordinario de esta escena es que se parodie tanto la actitud patética del ejecutado como la crueldad de las personas, que lejos de empatizar con el herido, encuentran tremendamente cómica su reacción. Hasta este momento la violencia se había mantenido contenida en el entorno familiar, pero cuando se nos enfrenta al mundo, éste parece haber pedido también toda humanidad. De este modo Yu Hua también consigue subvertir el halo solemne de la ejecución, ridiculizando cada paso del proceso. Al segundo tiro Shan Gang aún no ha muerto y se queda con el culo en pompa en una postura ridícula, hasta que finalmente muere al tercer disparo.

---

<sup>255</sup> 没有人回答他，所有的人都在哈哈大笑，那笑声像雷阵雨一样向他倾泻而来。于是他就惊慌失措哇哇大哭起来，因为他不知道自己是死是活。他的耳朵被打掉了，血正畅流而出。他又问：“我死了没有？” (Yu Hua, 2008f: 44).

Pero su humillación no acaba aquí, ya que su cuñada, queriendo agotar hasta la última posibilidad de venganza, dona su cuerpo a la ciencia para que lo descuarticen y se repartan sus partes. Yu Hua dedica las últimas páginas del relato aprovechando sus conocimientos sobre medicina, y probablemente alguna experiencia de su infancia en el hospital, a deleitarse con la destrucción de la integridad de los restos físicos de su personaje. Primero relata con detalle cómo le despellejan y su piel se utiliza en vano para un trasplante que fracasa y acaba en la fosa séptica del hospital. Después le extraerán los órganos y partes aprovechables como los ojos, y algunos se exhibirán, otros se usarán con éxito y otros no. Sus testículos serán los que simbólicamente permitan la continuación de la estirpe, ya que se los trasplantan a un joven que poco después tendrá un hijo. Podríamos observar este acto como una muestra de piedad del escritor ante la importancia de la continuación familia, pero lo entendemos más bien como la frustración de los planes de la cuñada de Shan Gang.

Por último, nos detenemos en un personaje presente durante toda la narración que permanece al margen de la acción principal: la abuela. Si bien entre los otros personajes la violencia se ejerce de manera externa, es decir hay un sujeto y un objeto, en este personaje proviene del interior. Desde el comienzo se queja de que se le rompen los huesos, de que le crece musgo en el estómago y no solo son los hijos y las nueras quienes no le prestan atención, ella parece ensimismada en su proceso de putrefacción. Sus sensaciones se describen sobre todo por el oído: “volvió a oír dentro de su cuerpo el mismo sonido que hacían los palillos al romperse. Salía desde su flácida piel para luego volverse excepcionalmente suave, y a pesar de que tenía un poco de sordera, podía oírlo claramente” (Yu Hua, 2008f: 7)<sup>256</sup>. A veces incluso se apropia de los sonidos que provienen del exterior, pues cuando escucha el golpe seco del cuerpo de Pipi al estrellarse contra el suelo lo toma como propio:

El sonido salía perforándole el estómago, como si por fin hubiera emergido tras haber estado contenido por mucho tiempo y estuviera lleno de todas sus penas. Enseguida concluyó que eso eran los intestinos pudriéndose, todo formaba parte de un proceso que había empezado hacía mucho tiempo. Inmediatamente

---

<sup>256</sup>她又听到体内有筷子被折断一样的声音。声音从她松弛的皮肤里冲出来后变得异常轻微，尽管她有些耳聋，可还是清晰地听到了。(Yu Hua, 2008f: 7)

después escuchó otros dos *pum* sucesivos, esta vez con mucha más claridad, como burbujas explotando en el aire. A juzgar por esto, los intestinos ya se habrían podrido por completo. No podía imaginarse el color que tendrían después de pudrirse, pero sí que podía hacerse una idea de su forma: un líquido muy denso que al contraerse expulsaba burbujas. Incluso podía oler el hedor de esa podredumbre, que se desbordaba por su boca. Percibió que toda la habitación estaba impregnada de ese tufo a podrido, parecía como si también se estuviera corrompiendo. Entonces supo por qué ya no quería comer nada (Yu hua 2008f: 19)<sup>257</sup>.

La abuela siente que el interior de su cuerpo se acabará hinchado y explotará, sin embargo, nosotros entendemos su proceso como una implosión, una descomposición interior paralela a la destrucción de su mundo exterior. La descripción de la desintegración física de la abuela camina pareja al final de su familia. Mientras que el resto ha fallecido a manos de sus familiares, ella lo hace víctima de sí misma. Las desagradables imágenes que rozan lo nauseabundo con las que se describe este proceso pueden verse como la manifestación física de un mal endémico latente e invisible que atraviesa la realidad; un símbolo de podredumbre que viene del interior de las personas y las ataca desde ahí. La abuela morirá sin que ninguna de sus nueras repare en ello. Solo una de ellas piensa que hace muchos días que no la ve, pero no hace nada por averiguar qué ha sucedido con su suegra. Su muerte se describe comenzando por los pies y expandiéndose por todo su cuerpo hasta que una sonrisa se le queda fijada en su rostro como una especie de éxtasis.

Con este cuento Yu Hua alcanza una de las expresiones máximas de violencia al limitarla prácticamente al ámbito familiar. La familia fracasa en su papel original de protección de sus miembros, pues los personajes no encuentran en ella consuelo, sino una creciente sensación de desamparo que acaba en su desintegración total. Podemos interpretar esta historia, como dijimos en un principio, como un símbolo de la

---

<sup>257</sup>是从腹部钻出来的。仿佛已经憋了很久总算散发出来，声音里充满了怨气。他马上断定那是肠子在腐烂，而且这种腐烂似乎已经由来已久。紧接着她接连听到了两声“咕咚”，这次她听得更为清楚，她觉得这是冒出气泡来的声音。由此看来，肠子已经彻底腐烂了。她想象不出腐烂以后的颜色，但她却能揣摩出它们的形态。是很稠的液体在里面蠕动时冒出的气泡。接下去她甚至嗅到了腐烂的那种气息，这种气息正是从她口中溢出。不久之后她感到整个房间已经充满了这种腐烂气息，仿佛连房屋也在腐烂了。所以她才知道为什么不想吃东西。(Yu Hua, 2008f: 19).

incapacidad del estado para ser la protección del pueblo, que por contra, se convierte en la causa de su aniquilación. Y es que el patriotismo y la unión promovidos durante décadas convivieron especialmente durante la Revolución Cultural con la inseguridad y el canibalismo social.

#### 4.1.5. “Narración de la muerte”

En “Narración de la muerte” 死亡叙述 *Siwang xushu*, relato corto escrito a finales de 1986 y publicado en la revista *Shanghai Wenxue* 上海文学 en 1988, se reúnen varias de las características que venimos destacando hasta ahora: una narración que no profundiza en los personajes, cierto sinsentido aparente, descripción aséptica de la violencia y ejercicio de la violencia por parte de niños. Lo excepcional de este relato es que consigue la misma indiferencia ante la violencia pero contado desde la primera persona, pues es un conductor quien nos relata su propia muerte a manos de la gente de un pueblo. Se enfatizará la idea del destino, presente en obras iniciales de Yu Hua, que aboca a los personajes a la violencia de una manera inevitable. Comienza el relato de la siguiente forma: “En principio no había planeado ir con el camión en otra dirección, así que todo esto estaba destinado a suceder” (Yu Hua, 2008d: 16)<sup>258</sup>.

En ese camino atropella a una chica, pero no es la primera vez que atropella a alguien, ya que nos cuenta que hace diez años mató a un chico que iba montando en bici en una carretera estrecha de montaña. En su momento sopesa sus opciones para no atropellarlo y ante la posibilidad de su propia muerte y la explosión del camión decide arrollarlo y acto seguido el chico se caerá en una presa de agua. A pesar de que recuerda perfectamente su estado de pánico, que además se transmite en la viveza de los detalles que recuerda, no paró: “Yo me había quedado tonto, sin embargo, mis manos no, al fin y al cabo llevaba muchos años conduciendo el camión. Nadie lo ha sabido nunca y yo tampoco lo he contado” (Yu Hua, 2008d: 17)<sup>259</sup>. En este punto el conductor consigue disociar sus acciones de su pensamiento, no solo permitiéndole proseguir con su camino sino justificando lo ocurrido: quizás los padres tenían más hijos y la pérdida de uno no

---

<sup>258</sup>本来我也没准备把卡车往另一个方向开去，所以这一切都是命中注定的。(Yu Hua, 2008d: 16).

<sup>259</sup>当我人傻的时候，手却没傻，毕竟我开了多年的卡车了。这事没人知道，我也就不说。(Yu Hua, 2008d: 17).

sería gran cosa, aunque sí que lamenta el dinero que habrán gastado sus padres para alimentarle hasta la edad que tenía (unos quince años) y la pérdida de la bici. En realidad, reconoce que lo ocurrido se le olvidó muy rápido, y no fue hasta que su hijo aprendió a montar en bici sobre esa edad cuando lo volvió a recordar y se le hizo difícil de soportar. Pero albergaba la esperanza de que cuando creciera un poco más se le olvidaría de nuevo.

Pero el destino le lleva a atropellar de nuevo a una chica. Se mete por una carretera que se convierte en un camino sin asfaltar lleno de baches que le marea y le hace vomitar hasta que no le sale más que ruido del estómago. Sin fuerzas ni para limpiarse la baba y con las piernas temblando, de repente ve la imagen confusa de una persona y oye un golpe. Consigue frenar y bajarse del vehículo. Pasa un autobús pero no frena y también unas mujeres del campo que tampoco se detienen, lo cual le hace pensar que quizás haya sido una alucinación. Finalmente será la sangre la que le confirme que lo que ha sucedido es real: “No solo la vi, además toqué la sangre de la rueda con la mano y estaba húmeda” (Yu Hua, 2008d: 21)<sup>260</sup>. La sangre siempre destaca como un elemento revelador dentro de los relatos, y en este caso le lleva a descubrir a una niña debajo del camión.

Decide huir ya que nadie le ha visto pero entonces se le aparece el niño al que había atropellado hacía diez años y se baja del coche para recoger a la niña moribunda. Así se vuelve a enfatizar la idea de que todo estaba destinado a pasar, y de que de algún modo los personajes de Yu Hua sucumben también ante su destino. Mientras en el primer atropello el mal se impone sobre el bien, aquí parece que el personaje opta por hacer lo correcto. Pero al igual que hemos visto en relatos anteriores, no hay piedad para los personajes, de modo que cuando el conductor en busca de un hospital llegue a un pueblo con la niña ya muerta en brazos, todo se volverá contra él. Al grito de “¡pecado!” una mujer mayor desata la espiral de la violencia. Igual que sucedía en “Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años” el protagonista no es capaz de comunicarse con sus interlocutores: “Volví a preguntar a la señora que dónde estaba el hospital, pero repitió ese extraño grito. Pensé que estaba aterrorizada por este trágico sentimiento, y

---

<sup>260</sup>不仅看到，而且还用手去沾了一下车轮上的血迹，血迹是湿的。我就知道自己刚才没有眼花。(Yu Hua, 2008d: 21).

supe que si le volvía a preguntar no obtendría respuesta” (Yu Hua, 2008d: 22)<sup>261</sup>. La mujer le persigue gritando lo mismo, pronto le rodean perros y más ancianas imitando a la primera. El conductor, confundido, deja de oír y se percata de que hay gente de todas las edades a su alrededor. En este momento en el que todo vuelve a adquirir tintes de pesadilla, el narrador también parece estar perdiendo el sentido común, pues ante una situación tan desconcertante piensa: “En ese momento parecí entender que estaba en un pueblo. Pero cómo había ido a un pueblo a buscar un hospital, pensé que tenía gracia” (Yu Hua, 2008d: 23)<sup>262</sup>.

A partir de este momento el narrador solo nos transmite de una manera absolutamente desprovista de emociones y sensaciones lo que le ocurre, relatando como si fuera un autómata su muerte tremendamente violenta. Primero un hombre acompañado de una niña y de un chaval de unos diez años le quita a la niña de los brazos y la meten en su casa. Podemos interpretar que es la familia de la niña por las agresiones que vienen después, pero no hay ninguna comunicación verbal que lo confirme, de nuevo se muestra la violencia como única forma de resolución de conflictos e incluso de interacción social. Cuando el conductor aliviado se dispone a volver a la carretera le dan un puñetazo que se lo impide y ve al niño empuñando una hoz:

Cuando se tiró hacia mí también blandía la hoz que me cortó el abdomen. El proceso fue muy simple, la hoz me penetró en la piel como si estuviera cortando una hoja de papel y después me cercenó el apéndice. Luego el chico tiró de la hoz hacia fuera, y mientras la sacaba no solo me cortó el recto sino que también me hizo un largo agujero en el abdomen, por lo que los intestinos me brotaron hacia fuera. No me había dado tiempo a taparme las tripas con la mano cuando la mujer, empuñando una azada, me seccionó la cabeza. Yo rápidamente incliné la cabeza con la azada clavada sobre los hombros, pareció como si estuviera talando leña al partirme el omóplato en dos. Oí cómo hacía un crack, como hace una puerta al abrirse. El hombre robusto fue el tercero en intervenir, con un

---

<sup>261</sup>我再次问老太太，医院在什么地方。而她又是一声怪叫。我想她是被这惨情吓傻了，我知道再问也不会有回答。(Yu Hua, 2008d: 22).

<sup>262</sup>那时候我似乎明白了自己是在乡村里，我怎么会到乡村里来找医院？我觉得有些滑稽。(Yu Hua, 2008d: 23).

rastrillo de metal en la mano. La azada de la mujer aún no había salido cuando los cuatro dientes de esta herramienta ya me habían perforado el pecho. Los dos dientes centrales cortaron la arteria pulmonar y la aorta, de las que salió la sangre a borbotones haciendo glup glup, como si echaras agua en una palangana para lavarse los pies. Los dos dientes laterales se insertaron más o menos en el centro de ambos pulmones. El de la izquierda, después de atravesar el pulmón se clavó en el corazón. Enseguida el hombre sacó el rastrillo con fuerza, por lo que mis pulmones también se balancearon hacia fuera del pecho. Después me caí al suelo y me quedé boca arriba, con mi sangre esparciéndose hacia todas partes, como si fueran las raíces de un árbol centenario que sobresalen en la superficie. Morí (Yu Hua, 2008d: 23-24)<sup>263</sup>.

Esta exhaustiva descripción muestra el mismo tono aséptico y el nivel de detalle que cuando Yu Hua describe cómo los médicos se reparten el cuerpo sin vida de Shan Gang, con la diferencia de que es la propia víctima aún viva quien lo cuenta. Liu Yanping argumenta que el escritor se emplea a fondo en las descripciones de la muerte para mostrar el caos de la realidad, desnudar la fealdad y la crueldad que existe, efecto que también consigue quitando las capas externas de las personas (Liu, 2005: 64). Y efectivamente, este párrafo nos da la sensación de que su mente y su cuerpo se han dissociado o que se le ha eliminado todo lo que tiene de humano para mostrar solo la parte mecánica de su mente, que le permite narrar los hechos como si fuera un simple transmisor, es decir, lo que mencionamos previamente como el narrador cero pero en primera persona. El surrealismo de la situación nos puede conducir a pensar que a partir de que el conductor se marea todo puede ser una alucinación, pero creemos que Yu Hua crea más bien una realidad propia regida por la violencia, en la que todo escapa al sentido común, y a la que los personajes se someten sin mostrar resistencia en la

---

<sup>263</sup>他扑过来时镰刀也挥了下来，镰刀砍进了我的腹部。那过程十分简单，镰刀像是砍穿一张纸一样砍穿了我的皮肤，然后就砍断了我的盲肠。接着镰刀拔了出去，镰刀拔出去时不仅又划断了我的直肠，而且还在我腹部划了一道长长的口子，于是里面的肠子一涌而出。当我还来不及用手去捂住肠子时，那个女人挥着一把锄头朝我脑袋劈了下来，我赶紧歪一下脑袋，锄头劈在了肩胛上，像是砍柴一样地将我的肩胛骨砍成了两半。我听到肩胛骨断裂时发出的“吱呀”一声，像是打开一扇门的声音。大汉是第三个窜过来的，他手里挥着的是一把铁？。那女人的锄头还没有拔出时，铁？的四个齿已经砍入了我的胸膛。中间的两个铁齿分别砍断了肺动脉和主动脉，动脉里的血“哗”地一片涌了出来，像是倒出去一盆洗脚水似的。而两旁的铁齿则插入了左右两叶肺中。左侧的铁齿穿过肺后又插入了心脏。随后那大汉一用手劲，铁？被拔了出去，铁？拔出后我的两个肺也随之荡到胸膛外面去了。然后我才倒在了地上，我仰脸躺在那里，我的鲜血往四周爬去。我的鲜血很像一棵百年老树隆出地面的根须。我死了。(Yu Hua, 2008d: 23- 24).



mayoría de los casos. Esta realidad permite que el narrador nos cuente su propia muerte como algo desprovisto del dramatismo o del sufrimiento habitual y en el que la mayor parte de los personajes son tanto ejecutores como víctimas de la violencia. Eso nos recuerda una situación que a menudo se dio en la Revolución Cultural, en la que la línea que separaba a unos y a otros era muy difusa. El conductor atropellaba a dos niños antes de ser asesinado, y los afectados por la muerte de la niña, perpetraban una venganza mucho más salvaje que el primer crimen.

Otro aspecto interesante es la intervención del niño en la carnicería. En “Otro tipo de realidad” Pipi parece haber asumido la violencia como parte de su vida, e incluso como algo atractivo. Sin embargo, por su temprana edad, aún planea sobre él cierta ambigüedad que impide etiquetarlo categóricamente como un niño malvado. En este cuento, por el contrario, es un niño de diez años quien comienza el despiadado asesinato del conductor, apoyado por lo que deducimos que son sus padres. En este relato, como sucede en el anterior, se ha creado un mundo en el que nadie escapa de lo irracional, de lo bárbaro y de lo atroz.

#### 4.1.6. Fantasía

Los cuentos analizados hasta ahora, a pesar de incluir elementos que distorsionan la percepción de la realidad y comportamientos y escenas marcadas por la locura y la paranoia, se mantienen dentro de los márgenes del realismo (a excepción de una pequeña licencia en “Un tipo de realidad” en el que Shan Gang se le aparece a su mujer después de muerto). Pero a partir de 1988 Yu Hua comienza a incluir fantasía en sus relatos como en “El mundo como neblina”, “Amor clásico”, “El pasado y los castigos” y “Este escrito es para la señorita Yang Liu”, que a pesar de su interesante fragmentación y juego temporal, no tiene especial relevancia en este estudio por lo que prescindiremos de analizarlo en mayor profundidad. Veamos qué protagonismo tiene la violencia en ellos.

##### 4.1.6.1. “El mundo como neblina”

Publicado en mayo de 1988 en la revista *Harvest* 收获, este relato de longitud media, recibió especial atención de los críticos por su mezcla de fantasía y realidad. El mismo

Yu Hua explicó en su ensayo “Obras hipócritas” 虚伪的作品 *Xuwei de zuopin* (1989) que cuando lo escribió había abandonado ya el marco de la realidad en el que había encuadrado sus cuentos previos y había adoptado una nueva estructura que le permitiera mostrar todas las posibilidades y complicaciones del mundo: “Me di cuenta de la existencia de otro mundo invisible para los ojos, y en ese nuevo todo, las reglas de este mundo también empezaron a clarificarse” (Yu Hua, 2008a: 173)<sup>264</sup>. Para Moen, aquí habría puesto en marcha el “realismo mágico”, una técnica que permite al escritor distanciarse de la manera convencional de abordar lo acontecido y así subvierte la tradición realista que había dominado la escena literaria China durante décadas y que además desdibuja las barreras entre sueño, fantasía y realidad (1993: 39-40). No es casualidad que Yu Hua haya declarado su admiración y la influencia que han tenido en él escritores como Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges o Juan Rulfo, a quien incluso les ha dedicado ensayos (en Yu Hua, 2008b).

Wedell-Wedellsborg destaca esta influencia de los escritores latinoamericanos como el impulso que pudo reactivar el interés en géneros fantásticos propios de la tradición china, como los *zhiguai* 志怪 (2005: web). Los *zhiguai* o “registros de fenómenos extraordinarios” cuyo origen se puede remontar hasta finales de la dinastía Han, eran relatos que recogían episodios que escapaban a la lógica en los que los espíritus, los fantasmas y otra gran variedad de criaturas convivían con los hombres. En principio no se leían como ficción, sino que se consideraban una rama de la historia, por lo que su prosa era simple y concisa, en un estilo que casa bastante bien con la narrativa de Yu Hua. En el artículo referenciado de la profesora danesa puede leerse un análisis más extenso en torno a este tema; en él comenta cómo Lu Xun, y otros escritores más contemporáneos como Yu Hua han utilizado partes de esta tradición con diferentes objetivos conformes a su tiempo.

Por otra parte, Zhao Yihe encuentra otra influencia histórica en “El mundo como neblina” al considerarlo una subversión del *Clásico de la Piedad Filial* 孝经 *Xiaojing* (1992: 93). Una vez más vemos cómo Yu Hua, acude a ciertos géneros o conceptos de la tradición moral para transgredir sus límites.

---

<sup>264</sup> 我发现了世界里一个无法眼见的整体的存在, 在这个整体里, 世界自身的规律也开始清晰起来。(Yu Hua, 2008a: 173).

Con todo, la exploración de estas técnicas literarias no distraerá a Yu Hua de su obsesión con la violencia que también regirá los acontecimientos en estos nuevos planos de realidad. Según el propio autor en esta época su percepción de la existencia de las cosas le comenzó a parecer parte de algo que estaba completamente orquestado y así vemos cómo la idea del destino se hace aún más determinante en sus argumentos (2008a: 173-174). Y con ella se refuerza la violencia de lo preestablecido, formando una red de la que las personas no pueden escapar, como ya se apreciaba en “Narración de la muerte”.

“El mundo como neblina” nos presenta las historias de varios personajes de un pueblo ligadas por el destino. En cuentos anteriores nos encontrábamos con personajes de los que nunca se nos revelaba el nombre, pero en este caso, a todos se les asigna un número o un apelativo característico, como el “conductor”, el “ciego” o la “mujer de gris”. Además de aportar originalidad, Yu Hua también consigue así deshumanizar a sus personajes en su distintivo identificativo, el nombre. Ya reflexionamos sobre los mecanismos de la propaganda política para crear distanciamiento con el grupo al que iba dirigido el ataque; como nos recordaba Johan Galtung cuando se ha conseguido convertir al otro en un Ello, se dispone “el escenario para cualquier tipo de violencia directa” y el exterminio se vuelve una posibilidad psicológicamente aceptable (Galtung, 2003: 17). Siguiendo esta lógica, la mayor parte de los personajes están abocados a la desaparición, especialmente los más jóvenes.

Las historias se van superponiendo de manera fragmentada siendo su eje vertebrador un vidente de noventa años, que ha encontrado el secreto de la longevidad a través de la muerte de sus hijos y “bebiendo la vitalidad primaveral” de las jóvenes para “compensar el yin con el yang”. Los demás personajes se convierten en sus marionetas capaces de participar en la violación de sus hijas como medio para conseguir la solución a sus problemas. Wedell-Wedellsborg señala que hay más de un guiño a un anciano y lujurioso líder del Partido Comunista identificable para el lector conocedor de su contexto original, además de encarnar las supersticiones de la cultura tradicional (2005: web). De acuerdo con esta investigadora danesa, observamos en la figura del vidente una posición de autoridad capaz de orquestar y dirigir el destino de los demás en su propio beneficio. El hecho de que se nutra de la energía de chicas de once y doce años,

nos remite a la manipulación de los jóvenes que formaron parte de los Guardias Rojos durante la Revolución Cultural, de los que los dirigentes se valieron para perseguir fines egoístas.

El relato se cuenta en tercera persona y se divide en capítulos y subcapítulos que facilitan el cambio de foco. A diferencia de otros textos, no hay recreación en la violencia, pues tanto en las violaciones como en las muertes, el narrador se ausenta y las percibe a través de un foco más distante. Por ejemplo, es significativo el caso del “ciego” porque lleva al extremo la percepción sensorial, característica de su estilo literario, sirviéndole para narrar a través de los sonidos lo que sucede en el interior de la casa del vidente. Este personaje acude a diario a las cercanías de un colegio atraído por las voces de las niñas, entre las cuales una llamada 4 acaba encandilándole. El “ciego” es capaz de percibir el agitado estado de ánimo de la niña, que sufre constantes pesadillas, a través de su voz: “La primera vez que apareció la voz de 4 parecían gotas de rocío escurriéndose, pero la última sonaba solitaria e indefensa, como si entremedias hubiera transcurrido un largo proceso; sin embargo, para el ciego todo había sucedido en un instante” (Yu Hua, 2008d: 136)<sup>265</sup>. Resulta interesante el juego con los cambios de focalización que a continuación pone en marcha: cuando el padre de la niña la lleva al vidente y este le confirma que las partes bajas de su hija han sido poseídas y solo hay una manera de curarla, el lector intuye a lo que se refiere, pero el narrador no lo dice, pues 4 no es capaz de captar la conversación entre los dos hombres. Con el permiso del padre, el vidente procede, pero una vez que la chica está desnuda frente a los dos hombres el foco narrativo pasa inmediatamente al ciego:

En ese momento el ciego oyó el primer grito de 4, que parecía haber estallado desde su pecho, como mezclado con los ruidos de un desgarró. El chillido era más penetrante que nada que hubiera conocido antes, pero una vez salía fuera de la habitación, se desintegraba. Esa voz rota en pedazos llegó a los oídos del ciego, que no oyó su voz completa, sino algunos fragmentos de ella. [...] En la oscuridad de su visión, le llegaba aquel sonido, que no era tranquilo, no era

---

<sup>265</sup> 4 的声音最初出现时仿佛滴着水珠，而最后出现时却孤苦伶仃，这中间似乎有一段漫长的历程，然而瞎子却感到这些都发生在瞬间。(Yu Hua, 2008d: 136).

jovial, y retrataba la escena de alguien que soportaba las sacudidas de un tormento (Yu Hua, 2008d: 138)<sup>266</sup>.

El ciego, aterrorizado, escucha la violación hasta que por fin oye los pasos del padre y la hija abandonar la casa. Así, el sufrimiento y la angustia de la víctima no nos llega de manera directa sino a través de los sentidos de un tercero, para el cual la experiencia en sí también resulta inalcanzable y solo reconstruible a pedazos, fragmentada, coincidiendo con la naturaleza irrepresentable de los hechos traumáticos. Con esta técnica en la que el narrador se distancia del hecho en sí, y lo transmite de manera parcial, se potencia la estética de la inaccesibilidad del recuerdo traumático. Además, consigue aumentar la angustia de la situación, dejando que el lector imagine la crueldad a partir de los gritos de la chica. La historia de la adolescente además sirve para mostrar la subyugación de los habitantes de ese lugar a los designios del vidente, con la doble crítica que se lee entre líneas, por un lado una aguda crítica a las supersticiones, y por otro, una al sometimiento al poder sin cuestionarlo.

Si aceptamos que el vidente podría ser un trasunto de la autoridad máxima en ese contexto entendemos que la sumisión del padre de 4 se asemeja a lo que denominamos la obediencia a la autoridad en un ejercicio de violencia política, cuando las personas aceptan el uso de la violencia si eso garantiza su bienestar. En este caso se recurre a la exageración literaria para enfatizar este comportamiento, haciendo que un padre sea cómplice de la violación de su propia hija solo para que ésta deje de hablar en sueños. Pero no solo es el padre, el resto de ciudadanos conocen los métodos del vidente y no solo los aceptan, sino que siguen acudiendo a él en busca de amparo ante sus problemas. En la atmósfera que se crea en este relato, la violación, el incesto de un nieto con su abuela a la que deja embarazada, o incluso la muerte de los personajes, se vive con cierta complacencia y aceptación; estos acontecimientos como mucho provocan rumores pero no se viven con dramatismo.

---

<sup>266</sup>那个时候瞎子听到了 4 的第一次叫声，那叫声似乎是冲破 4 的胸膛发出来的，里面似乎夹杂着裂开似的声响。叫声尖利无比，可一来到屋外空气里后就四分五裂。声音四分五裂以后才来到瞎子耳边。因此瞎子听到的不是声音的全部，只是某一碎片。[...]在他黑暗的视野里，仿佛出现了这声音过来时的情景，声音并不是平静而来，也不是兴高采烈而来，声音过来时似乎正在忍受被抽打的折磨。(Yu Hua, 2008d: 138).

También el suicidio de otro de los personajes llamado “conductor” se nos relata indirectamente, tras un juego patético en el que se enfrascan él y el personaje denominado 2 en una boda, el conductor va a la cocina, coge un cuchillo por el que pasa un dedo para comprobar que está afilado y después se queda mirando por la ventana a una chica que friega los platos mientras canta. El siguiente subcapítulo se enfocará en 2, que entra en la cocina en busca del conductor:

Cuando llegó frente a la puerta reparó en un reguerillo de color oscuro que salía por las rendijas, descubrimiento que le llamó tanto la atención que se agachó. El líquido que se expandía empezó a parecerle rojo, pero aún no lo veía claramente, de modo que lo tocó con el dedo y se lo acercó a los ojos. Esta vez estaba seguro de haber visto algo (Yu Hua, 2008d: 124)<sup>267</sup>.

Descubre que el conductor se ha suicidado. Así pues 2 abandona la fiesta aturdido, evitando contestar las preguntas de los asistentes. Cuando llega a la calle oye unos pasos tras él que reconoce del conductor. Sintiendo culpable por lo que ha sucedido, le ofrece su ayuda para compensarle y acabará concertándole un matrimonio con la hija de 6, que también murió en el relato antes de llegar a casarse. Como vemos los fantasmas o espíritus forman parte integrante de la realidad del relato. También comprobamos con estos dos ejemplos cómo las muertes violentas de los personajes se nos transmiten de manera indirecta reforzando una estética traumática.

#### 4.1.6.2. “El pasado y los castigos”

Al igual que en el cuento anterior, y como en “Este escrito es para la señorita Wang Liu”, en “El pasado y los castigos” 往事与刑罚 *Wangshi yu xingfa*, relato corto, nos encontramos con un experimento narrativo que juega con la concepción del tiempo y los límites impuestos por el mundo real. Mientras Zhao Yihe considera este relato, escrito y publicado en 1989 en *Beijing Wenxue*, una “anti-historia” (1992: 93), el investigador Chen lo califica como una deconstrucción de la Historia (1998: 12). Desde nuestro punto de vista este texto constituye una reflexión sobre la memoria y la inaccesibilidad a

---

<sup>267</sup>他走到门前时，发现从门缝里正在流出来几条暗色的水流，他对这个发现产生了兴趣，所以他蹲下身去，那水流开始泛出一些红色来，但他觉得还是没有看清，于是就伸出手指在水流里沾了一下，再将手指伸回到眼前，这次他确信自己看到了什么。(Yu Hua, 2008d: 124).

un pasado traumático que no solo se presenta escurridizo en el recuerdo del protagonista sino también en el colectivo. Yu Hua escribió que en estos años, cuando rondaba los treinta, comenzó a reflexionar más sobre el pasado: “cada día, en mi vida normal y cotidiana, había varias cosas que provocaban que volviera a pensar en el pasado [...] Empecé a ser consciente de que lo que estuviera por venir en realidad abriría la puerta del pasado” (Yu Hua, 2008a: 169-170)<sup>268</sup>. En esta investigación ya hemos visto cómo los recuerdos afloran de manera más o menos consciente, o más o menos alegórica, en la construcción de sus relatos. Pero en este en concreto veremos una intención explícita de devolvernos a fechas históricas y hacernos reflexionar sobre su trascendencia.

“El pasado y los castigos”, narrado en tercera persona, tan solo tiene dos personajes: “el extraño” y “el experto en castigos”, que, como en el cuento anterior, toman su denominación de una característica o profesión y se prescinde de nombres propios. La historia empieza cuando el extraño recibe un telegrama de origen desconocido en 1990, lo cual se puede considerar un juego con el tiempo, ya que el relato fue escrito un año antes. El telegrama dice “vuelve rápido”. Entonces varios caminos que llevan a diferentes épocas se extienden frente a él, de los que solo una efeméride (el 5 de marzo de 1965) le provoca una reacción: una ligera sonrisa. El extraño decide solo seguir la pista de este último “deslizándose como una lombriz”, aunque le bloquean y aturden otros recuerdos y niveles de memoria. Días después llegará a un pequeño pueblo llamado Neblina 烟 *yan*. Recordemos que Yu Hua usa este nombre no solo aquí, sino también para el pueblo en el que sucede “Este escrito es para la señorita Yang Liu”, y para el título del “El mundo como una neblina”; una idea que además de remitirnos a una concepción budista del mundo como simple apariencia, nos remite a la confusión del recuerdo traumático. Será en esta localidad llamada Neblina donde el extraño es interceptado por el experto en castigos, pero el extraño no lo reconoce como parte de su pasado, así que sigue con su ejercicio retrospectivo pensando que “quizás solo fuera una mota de polvo en su inmenso pasado” (Yu Hua, 2008g: 62)<sup>269</sup>.

---

<sup>268</sup>在我规范的日常生活里，每日都有多次的事与物触发我回首过去 [...]。我开始意识到那些即将到来的事物，其实是为了打开我的过去之门。(Yu Hua, 2008a: 169-170).

<sup>269</sup>那眼前这位老人也不过是他广阔往事里的一粒灰尘而已。(Yu Hua, 2008g: 62).

Este cuento ya sobresale desde este comienzo como el más alegórico de Yu Hua, creando un ambiente onírico en el que las fechas puede ser lugares e incluso hacerse corpóreas. De momento, el extraño se da cuenta de que hay otras cuatro fechas que no había tenido en cuenta y que le impiden llegar a su destino, pero tampoco le es posible acceder a ellas en la red de sus recuerdos. Su percepción de estas memorias como caminos que divergen y nunca se cruzan nos recuerda a las definiciones de la memoria traumática en las que se destaca su alteración por falsificaciones, desplazamientos, falta de coherencia o secuencia temporal lineal. El extraño no es capaz de alcanzar ninguna, por lo que comprende que su éxito depende del experto en castigos y se rinde ante lo que parece un plan que éste había orquestado con antelación, volviendo a repetirse aquí la idea del destino inevitable.

En un bloque de pisos gris, el experto en castigos explica entonces al extraño que: “En realidad vivimos en el pasado. El pasado es para siempre. Por tanto el presente y el futuro son solo trucos con que el pasado nos la juega.” (2008g: 64)<sup>270</sup>. El extraño rebate que a veces algo puede separarte del pasado, pero el experto le explica que sucede al contrario “De hecho, todo este tiempo has estado profundamente inmerso en el pasado. Quizás a veces puedas sentir que estás lejos de él, pero no es más que una apariencia, en realidad significa que estás aún más cerca de él” (Yu Hua, 2008g: 64)<sup>271</sup>. Esta concepción del pasado como algo que siempre vuelve y al que estamos sujetos, nos recuerda a la idea de trauma de LaCapra, quien lo define como una brecha, una herida del pasado que se resiste a cerrarse, no se cura por completo o se armoniza en el presente (2009: 130). El trauma de este relato, entonces, se presenta como una nada que permanece innombrable, y los recuerdos del extraño con forma de fechas pero nada más, algo en la inmensidad inalcanzable.

Añadiendo aún más complejidad, el experto en castigos se revelará finalmente ante el extraño como su pasado mismo, y le confesará que le necesita para reunir la esencia del ser humano, que es el castigo. Así pues, el castigo se presenta aquí como un arte, de manera similar a cómo se retrataba en “1986” y las torturas se asocian con

---

<sup>270</sup> “事实上，我们永远生活在过去里。现在和将来只是过去耍弄的两个小花招。” (Yu Hua, 2008g: 64).

<sup>271</sup> “其实你始终深陷于过去之中。也许你有时会觉得远离过去，这只是貌离神合，这意味着你更加接近过去了。” (Yu Hua, 2008g: 64).



sentimientos de satisfacción, admiración y quedan envueltas en un aura de belleza. De manera que cuando el extraño le pide al experto en castigos que le hable de las torturas que ha realizado, éste se las describe así (recordemos que aquí las fechas adquieren la naturaleza de un personaje):

Le contó cómo llevó a cabo el 9 de enero de 1958 un desmembramiento usando cinco carruajes de caballos atados a los miembros y la cabeza de una persona. Así estiró tanto el 9 de enero de 1958 que parecía copos de nieve flotando por todas partes. El 1 de diciembre de 1967, realizó una castración: cortó los dos pesados testículos del 1 de diciembre de 1967, por lo que ese día no hubo ni una gota de sol; sin embargo, la luz de la luna de esa noche creció como la mala hierba. El 7 de agosto de 1960 tampoco escapó a su desgraciado destino, pues cogió una sierra con manchas de óxido y lo serró por la cintura. Pero el más inolvidable fue el 20 de septiembre de 1971, escavó un gran agujero en el suelo y lo enterró dentro, dejando solo su cabeza a la vista, y debido a la presión de la tierra la sangre del cuerpo se acumuló en la coronilla. Después, el experto en castigos le reventó la cabeza y una columna de sangre emergió de inmediato. La espléndida fontana del 20 de septiembre de 1971 no tuvo parangón (Yu hua, 2008g: 67-68)<sup>272</sup>.

Las fechas que adquieren forma corpórea coinciden con las cuatro mencionadas por el extraño, para quien ya rezumaban cierto aroma a sangre. Y es que se pueden poner en relación con purgas y campañas políticas llevadas a cabo por el Partido, históricas por el sufrimiento que causaron al pueblo: en 1958 no solo se vivió la purga de la campaña Antiderechista, sino que también se lanzó la del Gran Salto Adelante, que provocó grandes hambrunas, parte de las cuales sucedieron en 1960. Mientras, 1965 se identifica como el año en que se plantaron las semillas de la Revolución Cultural<sup>273</sup>, que

---

<sup>272</sup> 他是怎样对一九五八年一月九日进行车裂的，他将一九五八年一月九日撕得像冬天的雪片一样纷纷扬扬。对一九六七年十二月一日，他施予宫刑，他割下了一九六七年十二月一日的两只沉甸甸的睾丸，因此一九六七年十二月一日没有点滴阳光，但是那天夜晚的月光却像杂草丛生一般。而一九六〇年八月七日同样在劫难逃，他用一把锈迹斑斑的钢锯，锯断了一九六〇年八月七日的腰。最为难忘的是一九七一年九月二十日，他在地上挖出一个大坑，将一九七一年九月二十日埋入土中，只露出脑袋，由于泥土的压迫，血液在体内蜂拥而上。然后刑罚专家敲破脑袋，一根血柱顷刻出现。一九七一年九月二十日的喷泉辉煌无比。(Yu hua, 2008g: 67-68).

<sup>273</sup> “On February 24, 1965, Mao Zedong sent his wife Jiang Qing to Shanghai on an undercover mission to light the first spark of the Cultural Revolution.” (MacFarquhar y Schoenhals, 2008:14).

alcanzará su máxima intensidad de 1967 a 1971. Yu Hua no las coloca en orden cronológico, sino que destaca de nuevo la idea de que la memoria no se ciñe a un orden secuencial.

Tras sus explicaciones, el experto le dice al extraño que aún le quedan por ejecutar dos castigos, uno para cada uno de ellos. La tortura para el extraño consistirá en lo siguiente: “utilizará el cuchillo para cortarle por la mitad a la altura de la cintura, y después rápidamente colocará la parte de arriba de su cuerpo sobre el cristal, de manera que la sangre del extraño seguirá fluyendo mientras muere lentamente” (2008g: 69)<sup>274</sup>. Además, le describe el inmenso bienestar que sentirá mientras se desangra y cómo entonces podrá volver a las fechas del pasado, describiendo una bella imagen por cada una de las fechas: gotas de rocío, nubes del mediodía, un camino de montaña y mariposas bailando bajo la luz de la luna. El extraño aceptará su plan con gusto: “le miró con una mirada incomparablemente tranquila, con la actitud propia de un hombre maduro que espera a la llegada de la felicidad” (Yu Hua, 2008g: 71)<sup>275</sup>. Una vez más observamos cómo Yu Hua crea un lenguaje propio en sus relatos cuando se trata de la violencia, en el que destaca la indiferencia del narrador o su falta de empatía al tratarla, pero también el preciosismo de sus expresiones, sobre todo en cuanto a las imágenes de la sangre se refiere. En este y otros relatos, la tortura se percibe como algo estéticamente bello, si bien aquí alcanzará por primera vez un grado artístico, casi sublime.

Sin embargo, el castigo prometido se frustra cuando las fuerzas del experto flaquean y no se ve capaz de cortar el cuerpo del desconocido de un solo golpe, de modo que toda la belleza se vería reducida a un desastre en el que los órganos del cuerpo se le caerían al suelo como manzanas demasiado maduras. El experto fracasa en su oficio pues decide no ejecutar su castigo y en consecuencia el extraño no puede reunirse con su pasado. La inoperancia del experto, figura de poder y ejecutora del sufrimiento, puede leerse como alegoría de un gobierno que no ha permitido la elaboración de una memoria histórica que reconcilie al pueblo con su pasado. Ya expusimos la importancia de las reparaciones simbólicas para acompañar a los afectados

---

<sup>274</sup> 刑罚专家指着墙角的屠刀告诉陌生人，就用这把刀将陌生人腰斩成两截，然后迅速将陌生人的上身安放在玻璃上，那时陌生人上身的血液依然流动，他将慢慢死去。(Yu Hua: 2008g: 69).

<sup>275</sup> 陌生人注视着他的目光安详无比，那是成熟男子期待幸福降临时应有的态度。(Yu Hua: 2008g: 71).

por un pasado violento. También la imposibilidad de conciliar en el relato las fechas (la historia) con los recuerdos (la memoria colectiva) impide el duelo que conduciría a la superación del trauma, y en su lugar éste se solidifica en un pasado inalcanzable que retorna una y otra vez al presente.

Tras su fracaso, el experto torturador decide que procederá al castigo que ha reservado para él y que hace claramente referencia a la Revolución Cultural: un juicio a un erudito al que someten a diez horas de tormento psicológico en una palestra antes de sentenciarlo a muerte. El acusado de ese juicio imaginado se intenta justificar por el daño que ha causado, argumentando que todo ha sido en nombre de la ciencia, lo que en nuestra opinión hace claramente referencia a la agenda política en nombre de la cual se justificaron esos diez años de caos. El experto le explica que: “Este castigo contenía diez años de sangre, por eso no podía pasárselo a otro sin más, con ese otro claramente se refería al extraño” (Yu Hua, 2008g: 75)<sup>276</sup>. El experto, de nuevo, se muestra como la figura de autoridad que ha causado el dolor en el pueblo, pero a la vez víctima de su tortura, en otra referencia posible a la situación de aquellos años. El extraño no quiere que tenga éxito en esta tortura, pues eliminaría la posibilidad de reunirse con su pasado. Esta tensión entre la memoria y la historia parece aludir a la lucha por elaborar un discurso que reconozca todo el sufrimiento para que no acabe desapareciendo sin más.

El experto en castigos se mete en la cama para recibir sus diez horas de tormento pero cuando va a morir siempre se despierta, y además debe enfrentarse a la humillación de haberse orinado y defecado encima. El extraño cree que el problema está en que no ha incluido en el proceso una bala que acabe con su vida y finalmente el experto en castigos se ahorca, la forma de muerte que él consideraba más degradante por ser habitual entre los suicidas. Dejará una nota escrita en el dorso de la puerta: 5 de marzo de 1965. Podemos relacionar el suicidio del experto en castigos con la imposibilidad de recuperar la memoria que tanto se desea alcanzar. Con todo, no habrá respuesta para el lector que explique qué ha sucedido en esas fechas, al igual que tampoco el gobierno chino facilitó una explicación capaz de conciliar la memoria con el sufrimiento histórico que se vivió durante los años mencionados. En este sentido Yang Xiaobin apunta que la

---

<sup>276</sup> 他在这个刑罚里倾注了十年的心血，因此他不会将这个刑罚轻易地送给别人。这里指的别人显然是暗示陌生人。(Yu Hua, 2008g: 75).

paradoja de este final radica en que el retorno del pasado (encarnado en el experto en castigos) aparece a la vez como la muerte del pasado de aquello que lo contiene y por tanto le impide regresar a él (2005: 66). En nuestra opinión, este relato expresa a través de la subjetividad literaria cómo el trauma se ha quedado enquistado en la memoria y no hay recuerdo certero al que volver, ni lugar donde llorar ese recuerdo y elaborar el duelo de todo el sufrimiento que ha sido ocultado por el discurso histórico oficial.

#### 4.1.6.2. “Amor clásico”

A finales de 1988 Yu Hua publica en *Beijing Wenxue* “Amor clásico” 古典爱情 *Gudian aiqing* y a principios del año siguiente “Sangre y flores de ciruelo” 鲜血梅花 *Xianxue meihua* en *Renmin Wenxue*. Ambos, de longitud media, subvierten dos géneros narrativos tradicionales de la literatura china: las historias calificadas como “muchacho de talento y la hermosa doncella” 才子佳人 *caizi jiaren* y la ficción de artes marciales 武侠 *wuxia* respectivamente. Como señala Zhao, en ellos las convenciones del género se siguen de manera tan estricta que acaban por convertirse en una despiadada parodia (Zhao, 1992: 94).

En “Sangre y flores de ciruelo” Yu Hua nos narra el intento frustrado de un joven por vengar la muerte de su padre pero es “Amor clásico” el que posee un mayor interés para nuestro estudio. En él, la influencia de los *zhiguai*, queda patente de modo similar a “El mundo como neblina”, pero también se lo ha considerado como un pastiche de las historias de amor mencionadas, cuyas convenciones se cristalizaron con el desarrollo del primer género considerado puramente de ficción: los *chuanqi* 传奇 (transmisión de lo extraordinario). La profesora Tsai Yun-Chun reúne en su investigación *You are what you eat* varios textos clásicos en los que Yu Hua se inspiró para crear su historia, destacando entre ellos *El pabellón de las peonías* de Tang Xianzu 汤显祖(1550-1616), “La hija de Li Zhongwen” y “La hija de Xu Xuanfang” atribuidos a Tao Yuanming 陶渊明 (365-427), que considera paradigmas de la narrativa del amor entre un joven de talento y una belleza, mientras que la colección de relatos de Ji Yun 纪昀 (1724- 1805) “Notas de verano en Luanyang”<sup>277</sup>, servirá como modelo de historias

---

<sup>277</sup> Ji Yun, también conocido como Ji Xiaolan es reconocido por sus historias de fantasmas con tintes oscuros.

en la que aparece la carne humana (2016: 27). En los relatos románticos, el amor entre un joven, habitualmente aspirante a letrado, y una belleza se ve impedido por diferentes razones, como puede ser la muerte de uno de ellos. Cuando así sucede, el regreso del espíritu de uno de los jóvenes después de muerto para consumir su unión se considera una forma de luchar contra el orden feudal y derribar las barreras que obstaculizan su romance. Mientras algunas historias tienen final feliz, en otras los amantes no conseguirán unirse de nuevo en vida. Nosotros nos centraremos en cómo Yu Hua experimenta con este patrón para seguir reelaborando el trauma de la violencia histórica.

El autor nos presenta al joven Liu Sheng, candidato a los exámenes imperiales sin mucha pompa que proviene de una familia humilde, de camino a la capital. Su padre, ya fallecido, nunca consiguió aprobar los exámenes y ni mantener a su familia, y solo la madre, gracias a su trabajo con el telar, pudo sacarles adelante. Sus orígenes podrían realzar la valía del chico pero, al igual que otros personajes del escritor, no destaca en su tarea. El escritor se valdrá para narrar la historia de una voz en tercera persona que difiere de su técnica anterior habitual, pues por la profusión de sus descripciones tenemos mayor sensación de profundidad, aunque en realidad sigue sin haber introspección psicológica de los personajes, que siguen guiándose sobre todo por sus sentidos. Otra característica diferenciadora es que se incide más en la descripción de las personas y los lugares siguiendo de cerca el modelo clásico, e incluso haciendo referencia a él. Y así, cuando llega a la mansión donde se encontrará con su amada, la construye desde los componentes más llamativos del jardín prototípico de la belleza clásica: “Vio un jardín exquisito y refinado. Su corazón le decía que era del tipo del que había oído hablar pero nunca había visto con sus propios ojos. Liu Sheng dudó un instante y después entró. En el interior había pequeñas colinas, riachuelos, árboles y flores, todo lo que debía contener” (Yu Hua, 2008g: 24)<sup>278</sup>. Moan destaca también la mezcla de numerosos *chengyu* 成语, clichés y frases del imaginario clásico, con un lenguaje contemporáneo, con la que consigue crear un estilo particular respecto a otras de sus obras más asequibles (1993: 85)<sup>279</sup>.

---

<sup>278</sup>一座花园玲珑精致。心说这就是往日听闻却不曾眼见的后花园吧。柳生迟疑片刻，就走将进去。里面山水树花，应有尽有。(Yu Hua, 2008g: 24).

<sup>279</sup> Para un análisis más detallado del uso de algunas de estas expresiones, véase el mencionado estudio de Tsai Yun-Chun.

Así pues, el joven encontrará en ese lugar a su amada, Hui, tras una ventana de la que ya no se puede alejar. Una lluvia de verano y su negativa a irse, le brindarán la invitación de la joven a cobijarse en su habitación, en donde los dos quedarán prendados el uno del otro. En la inevitable despedida, ella le entrega un mechón de pelo y unas monedas para el viaje envueltas en un pañuelo con dos patos mandarines bordados, símbolo de la unión marital, y él la corresponde con la promesa de volver. Meses más tarde Liu Sheng regresa habiendo suspendido el examen, avergonzado pero decidido a reencontrarse con su dama. Según se acerca a la ciudad ya se anticipa a lo que va a suceder: “Liu Sheng se paró un momento y volvió a recordar su encuentro con la doncella unos meses atrás, parecía como si no fuera más que una historia romántica de su imaginación” (Yu Hua, 2008g: 32). Y cuando llega al lugar donde estaba la mansión se encuentra unas ruinas, un recurso habitual de las historias de espíritus, no solo de las de amor, ya que Yu Hua también usa este elemento en “El mundo como neblina” en el que la comadrona asistía a un parto en un lugar donde al día siguiente solo habría un cementerio.

Mientras el joven observa el lugar donde según sus recuerdos se encontraba la mansión, se abre paso una comparación que, tras tanto cliché tradicional, nos devuelve al imaginario de vanguardia propio de Yu Hua: “Lo que originalmente eran arcos de hoja amarilla aún permanecían, pero con la entrada del otoño, y tras numerosas heladas, ahora se mostraban de un rojo cegador, como si estuvieran completamente barnizados en sangre” (Yu Hua, 2008g: 33)<sup>280</sup>. En cuanto a la continuación de la trama, cuando Liu Sheng intenta encontrar respuestas en la gente de la ciudad sobre las ruinas, volvemos a encontrar la imposibilidad de la comunicación que hemos visto en otros relatos; solo lo que parece un mendigo sentado contra el mostrador de una licorería responde previo pago de unas monedas: “¡Ah! ¡La gloria y esplendor de los días pasados!” (Yu Hua, 2008g: 34)<sup>281</sup>. La frase servirá de augurio para el desastre que está por venir. El protagonista asume que no podrá encontrar la respuesta que busca y se marchará.

Tres años más tarde, de nuevo en primavera, Liu Sheng camina hacia la capital por el mismo camino para presentarse a los exámenes imperiales. Su madre ha muerto,

---

<sup>280</sup> 那当初尚是柘黄的枫叶，入了秋季，又几经霜打，如今红红一片，如同涂满血一般，十分耀眼。(Yu Hua, 2008g: 33).

<sup>281</sup> “昔日的荣华富贵呵。”(Yu Hua, 2008g: 34).

y esta es su única oportunidad de conseguir algo de honor para sus ancestros. Pero el panorama que se encuentra resulta muy diferente al del pasado pues durante el trayecto los árboles han desaparecido o están arruinados, y las únicas personas con las que se cruza son mendigos, fruto de una hambruna que ha asolado el lugar:

Todos los árboles del camino estaban lastimados y mordidos por dientes humanos. Algunos árboles aún tenían incrustados varios dientes, que probablemente se habían quedado ahí por la violencia de la fuerza con la que los habían mordido. En los lados del camino había cuerpos tirados aquí y allá, y cada medio kilómetro se podían ver dos o tres injuriados y desmembrados. Aquellos cadáveres de hombres, mujeres, mayores y niños yacían completamente desnudos y despojados de sus lamentables ropajes. Por todo el camino, los campos estaban amarillos, y solo en una ocasión Liu Sheng vio un resquicio de hierba verde, pero había una decena de personas agachadas alrededor devorándola con ansiedad con el culo en pompa, por lo que desde lejos realmente parecían ganado. El crujido de sus mordiscos le llegaba como si fuera el aire meciendo las hojas de un árbol. El joven no soportaba esa visión y giró rápidamente la cabeza. Pero al hacerlo se topó con la escena de un hombre moribundo tragándose un puñado de barro. Aún no lo había conseguido cuando cayó repentinamente muerto al suelo. Liu Sheng, al pasar junto al fallecido, notaba como si le flotaran las piernas sin saber si estaba caminando por el luminoso mundo de los vivos o el sombrío de los muertos (Yu Hua, 2008g: 35-36)<sup>282</sup>.

Con esta escena Yu Hua nos remite a otros de los desastres que arrasaron China a comienzos apenas una década después de que se instaurara la República Popular: el Gran Salto Adelante. Cuando Liu Sheng dejó la ciudad tres años antes, el comentario del mendigo nos indicaba que el declive ha comenzado, pues los días de gloria quedaron

---

<sup>282</sup> 一路之上的树木皆伤痕累累，均为人牙所啃。有些树木还嵌着几颗牙齿，想必是用力过猛，牙齿便留在了树上。而路旁的尸骨，横七竖八，每走一里就能见到三两具残缺不全的人尸。那些人尸都是赤条条的，男女老幼皆有，身上的褴褛衣衫都被剥去。柳生一路走来，四野里均是黄黄一片，只一次见到一小块绿色青草。却有十数人叭在草上，臀部高高翘起，急急地啃吃青草，远远望去真像是一群牛羊。他们啃吃青草的声响沙沙而来，犹如风吹树叶一般。柳生不敢目睹下去，急忙扭头走开。然而扭头以后见到的另一幕，却是一个垂死之人在咽一撮泥土，泥土尚未咽下，人就猝然倒地死去。柳生从死者身旁走过，觉得自己两腿轻飘，真不知自己是行走在阳间的大道，还是阴间的小路。(Yu Hua, 2008g: 35-36).

en el pasado, y tres años más tarde verá su augurio cumplido al no encontrar más que muerte y hambre a su alrededor. Y en realidad, las duras imágenes que recrea el escritor no se alejan tanto de la miseria y la desesperación en la que mucha gente se vio inmersa durante la catástrofe humanitaria que provocó esta política. Según el protagonista recorre la ciudad nos relata la decadencia en la que están lugares y personas por igual: ya no hay establecimientos, casas de comidas o de té abiertas, lo que no solo puede ser indicativo de la ruina, sino también pueden remitirnos a la colectivización que se llevó a cabo durante los años de la hambruna, con la consecuente desaparición de lo privado.

Ante esta desoladora situación el narrador dice: “El mundo es como una neblina, en un abrir y cerrar de ojos todo se desvanece” (Yu Hua, 2008g: 37)<sup>283</sup>. Con esta frase resaltará la concepción del mundo como una ilusión, tal y como se presenta en los relatos de fantasmas. Y también hace alusión a su anterior relato y así a la realidad que venimos definiendo desde el comienzo de este análisis. Una vez más se confirma nuestra hipótesis, y es que sin importar el experimento formal o estético del relato, el trauma de la violencia histórica sigue invadiendo toda la narrativa de vanguardia del autor. Cada relato analizado hasta el momento nos arroja una y otra vez al horror de una realidad donde la ruina del cuerpo y la aniquilación del pensamiento lógico son el único final posible.

Liu Sheng descubrirá en la ciudad un mercado de carne humana, en el que presencia cómo un hombre vende a su mujer y a su hija. El carnicero y otros hombres las desnudan para mostrar la mercancía a los compradores que hacen cola, que se sienten más atraídos por la pequeña, pues consideran su carne más fresca. Cuando la madre pide al carnicero que mate a su hija de un solo golpe, éste le contesta: “Si no lo hiciera así, la carne no estaría fresca” (Yu Hua 2008g: 40)<sup>284</sup>. Con esta escena, el escritor vuelve a un motivo recurrente que muestra cómo la violencia y el horror son superados por la falta de piedad de las personas que los cometen. La venta de la madre y de la hija resulta espantosa, pero el hecho de que el carnicero piense en el sabor de la carne antes que en el sufrimiento de la mujer, habla de una absoluta falta de humanidad. Todo ello puede leerse como una crítica al Partido que fue capaz de someter a la

---

<sup>283</sup> 世事如烟，转瞬即逝。(Yu Hua, 2008g: 37).

<sup>284</sup> “不成，这样肉不鲜。”(Yu Hua 2008g: 40).



población al desastre con tal de alcanzar unos objetivos que no buscaban el bien común que declaraban.

El carnicero le recomienda a un cliente comprar a la niña a granel por lo que no la mata directamente, sino que planea despedazarla viva, lo que en nuestra opinión puede leerse como una metáfora del sufrimiento prolongado y agónico al que se sometió al pueblo. Atan a la niña a un palo, le cortan el brazo y se lo entregan al cliente. La madre, ante el desgarrador dolor de la niña, coge un cuchillo del suelo y la mata de una puñalada en el pecho, lo cual solo provoca que los hombres se apresuren en despedazarla para que no pierda frescura y se la venden a la gente que está esperando en la cola. Liu Sheng abandona la ciudad con el grito de la madre proveniente del tenderete retumbándole en los oídos.

El joven llega a un pueblo donde la gente aún conserva un buen aspecto y una tienda está abierta. Liu entra para comer algo. Uno de los clientes pide carne fresca y los que regentan el local entran en una habitación de donde poco después sale un grito aterrador. Como en relatos anteriores, Yu Hua recurre al sentido del oído para hacer aún más vívido el terror, de manera que el protagonista no ve lo que sucede y al lector solo le llegan los gritos y el sonido de un hacha chocando contra el hueso, lo que nos hace recordar la escena del mercado. Sin embargo no todos reaccionan igual: “A Liu Sheng se le heló la sangre. Pero los tres hombres que estaban sentados cerca de él permanecían impasibles, y seguían bebiendo vino como si no hubieran oído nada” (Yu Hua, 2008g: 44)<sup>285</sup>. De hecho, no solo ignoran lo que está sucediendo, sino que el cliente que ha pedido la carne muestra impaciencia ante el retraso de su comida. Finalmente el joven oye un quejido y cree reconocer la voz, lo que le empuja hacia la habitación donde está el dueño y otros dos camareros:

Uno de ellos sostenía un hacha llena de salpicaduras sanguinolentas y el otro llevaba una pierna de la que aún goteaba sangre. Liu Sheng escuchó con nitidez el sonido de cada gota cayendo sobre el suelo embarrado, y cuando miró hacia abajo, vio que todo estaba lleno de manchas. Un pútrido olor le invadió la nariz.

---

<sup>285</sup> 柳生不觉毛骨悚然。然而看那坐在近旁的三人，全然不曾听闻一般，若无其事地饮着酒。(Yu Hua, 2008g: 44).

Quedaba claro que en este lugar se había masacrado a numerosas personas por su carne (Yu Hua, 2008g: 44)<sup>286</sup>.

La que yace en el suelo llorando por el terrible dolor que siente no es otra que la doncella Hui, incapaz de reconocer a Liu Sheng. Cuando él le muestra el mechón de pelo que le dio, ella le pide que compre su pierna para poder morir con el cuerpo completo y que la mate de una puñalada. Este detalle que muestra la importancia de la integridad del cuerpo no hace más que recalcar el ultraje que supone no solo la tortura sino también la desintegración del ser. El hecho de que Yu Hua opte por hacer que sus personajes sean mutilados de esta forma subraya un sufrimiento lento y agónico, que va más allá de lo físico. Además, en este cuento las personas no han sido meramente cosificadas como en relatos anteriores, sino que directamente se convierten en un producto de consumo. Marca de esta forma también la división de la humanidad en dos tipos: los que comen y los que son comidos; dos clases que en su obra posterior se representarán también en diferentes contextos.

Liu Sheng accederá a los deseos de la doncella y comprará lo que queda de su pierna ya troceada para colocárselo al lado antes de matarla. Este acto de misericordia ante su terrible sufrimiento hará que la cara de la joven recupere la serenidad. Cuando el aspirante a letrado sale del local, el cliente está eufórico comiéndose parte de la pierna de la chica. Una vez solo con su cadáver a Liu le acosan los recuerdos y la desolación. Le da sepultura y se aleja del lugar.

En el siguiente capítulo Liu Sheng regresa varios años después tras haber vuelto a suspender los exámenes imperiales. Hay varias tumbas alrededor de la de Hui, lo que le consuela, pues significa que no es el único corazón roto; un sentimiento nos hace pensar en el destino común de muchas de las personas que tuvieron que pasar por los tormentos históricos del siglo XX. También su casa ha desaparecido y tras años de vagabundear se hace guardés de un cementerio de aristócratas. Sin embargo, a la llegada de la fiesta de los difuntos el joven siente el deber de visitar la tumba de sus padres y de la doncella, por lo que vuelve a emprender el camino. Los pensamientos de Liu Sheng

---

<sup>286</sup> 一个伙计提着一把溅满血的斧子，另一个伙计倒提着一条人腿，人腿还在滴血。柳生清晰地听到了血滴在泥地上的滞呆声响。他往地上望去，都是斑斑血迹，一股腥味扑鼻而来。可见在此遭宰的菜人已经无数了。(Yu Hua, 2008g: 44).

nos remiten al trauma que también exhalaban las páginas de “1986”, determinado por el hecho de que el personaje cargue con el dolor del pasado mientras que a su alrededor solo hay olvido:

Mientras caminaba, sintió que volvía a los tiempos en los que puso pie por primera vez en el bello camino amarillo. La desolación de los días pasados había quedado lejos, y la prosperidad anterior había vuelto a florecer cubriendo aquello que alcanzaba la mirada de Liu Sheng. Sin embargo, la desolación y la prosperidad se sucedían en los pensamientos del joven y le hacían pensar que el camino amarillo que tenía bajo sus pies en un momento era ilusorio y al siguiente era real. Incluso aunque en la distancia imágenes de colores y felicidad saltaran ante su vista, el desamparo del pasado realmente no se había desvanecido, y pululaba como una sombra bajo el sol entre los lados del camino y los campos. Liu Sheng se preguntaba cuánto podría durar esta bonanza (Yu Hua, 2008g: 49-50)<sup>287</sup>.

Este párrafo es especialmente relevante, pues al igual que en el cuento “1986” el narrador nos hace pensar en la inocencia de abrazar los nuevos tiempos olvidando el pasado, como si fuera algo que realmente pudiera desaparecer. También menciona unas líneas más tarde que han pasado diez años, lo que se puede interpretar como una referencia a la Revolución Cultural. El personaje del profesor encarnaba ese pasado traumático, mientras que el protagonista aquí sirve como una especie de testigo, puesto que no es víctima de la hambruna, sino que solo presencia y sufre sus consecuencias. De este modo se convierte en un testigo que nos impide pasar por alto las atrocidades y nos enfrenta de cara a ellas: “Considerando las incontables idas y venidas de los últimos años, suspiró inconscientemente mientras pensaba en la crueldad y la injusticia de los repentinos cambios del mundo” (Yu Hua, 2008g: 50)<sup>288</sup>. Y al ver a los aspirantes a letrados de camino a la capital piensa en el sinsentido de la búsqueda del honor y la gloria en un mundo tan cambiante y cruel. Mientras que en “1986” los ciudadanos se

---

<sup>287</sup> 柳生行走其间，恍若重度首次踏上黄色大道的美好时光。昔日的荒凉远去，昔日的繁荣却卷土重来，覆盖了柳生的视野。然而荒凉和繁荣却在柳生心中交替出现，使柳生觉得脚下的黄色大道一会儿虚幻，一会儿不实。极目远眺，虽然鲜艳的景致欢畅跳跃，可昔日的荒凉并未真正销声匿迹，如日光下的阴影一般游荡在道旁和田野之中。柳生思忖着这一番繁荣又能维持几时呢？(Yu Hua, 2008g: 49-50).

<sup>288</sup> 再思量这些年来的无数曲折，不觉感叹世事突变实在无情无义。(Yu Hua, 2008g: 50).

habían entregado al consumo y a los placeres inmediatos, aquí vemos a la gente retomando el mismo camino que en un primer lugar les llevó al desastre, advirtiéndonos de la circularidad de la historia y la inutilidad de intentar escapar de ella. Tras diez años parece que el horror del pasado solo permanece en la memoria de Liu Sheng, lo que puede observarse a la luz del concepto “carrier groups” que usaba Jeffrey Alexander para referirse a aquellos que se convierten en portadores de la memoria histórica. Este personaje así pues cumpliría la misma función que consideramos que desempeñados algunos escritores chinos activos en los años ochenta, entre los que por supuesto está Yu Hua.

Pasada la mitad del relato, el autor vuelve a poner el centro de atención en la historia de los dos enamorados. Tras una experiencia en la mansión de la doncella por la que Liu Sheng cree haber vuelto al pasado, decide instalarse junto a su tumba. Allí Hui se le aparece, por lo que a la mañana siguiente el chico, comido por la impaciencia de saber si su amada es real o un fantasma, escava la tumba donde encuentra intacto el cuerpo de la muchacha. Pero es este acto lo que interrumpe el proceso de resurrección de Hui, alejándola del mundo para siempre. Tsai nos señala que en algunas historias clásicas este proceso también se podía ver irrumpido, pero normalmente eran agentes externos como los padres o rituales inadecuados los que lo frustran, no el héroe (2016: 35). Con esta catarsis final, Yu Hua culmina su proceso de subversión de los cánones del género y pone al protagonista al mismo nivel de patetismo con el que suele caracterizar a sus personajes contemporáneos.

## **4.2. TRANSICIÓN: HACIA EL REALISMO DE LOS AÑOS NOVENTA**

En el capítulo anterior señalamos varios factores, tanto literarios (un renovado gusto por el realismo), económicos (la liberalización del mercado) como políticos (la desilusión tras la Masacre de Tiananmen), que lideraron el cambio estilístico e incluso el cese de la actividad de algunos escritores preponderantes en los años ochenta. Aunque Yu Hua es considerado uno de los autores que más alargó el experimento de la vanguardia, a partir de 1989 comenzamos a encontrar una nueva voz en su narrativa que gradualmente se

aleja de la descripción de la violencia más descarnada. En ese año, además de los relatos comentados, publica dos cortos en los que ya queda de manifiesto de nueva evolución, uno a mitad de año, “Cuento de amor” 爱情故事 *Aiqing gushi* en la revista *Zuojia* 作家 y otro a finales: “Historia de dos personas” 两个人的历史 *Lianggeren de lishi* en la revista *Hebei Wenxue* 河北文学. En ambos el argumento gira en torno a la relación amorosa de dos personas, uno a través de un de un embarazo no deseado y otro realizando un recorrido a lo largo de los años de un niño y una niña que nunca llegarán a juntarse. A pesar de que los dos incluyen algunos elementos que experimentan con la narrativa tradicional, la violencia no es la protagonista, y el sufrimiento de los personajes se presenta más humanizado. Por otra parte, en 1990 publica el relato de longitud media “Incidente casual” 偶然事件 *Ouran shijian* en la revista *Changcheng* 长城, en el que se sigue jugando con la mezcla entre fantasía y realidad, y la idea de destino. Pero a pesar de incluir un caso de asesinato, su uso de la violencia no tiene destaca como lo más reseñable.

En esta nueva etapa de su carrera creativa, principalmente en las novelas, las tramas se construyen en torno a avatares históricos que influyen en el destino de los personajes. Por el contrario, en los relatos anteriores, el destino de estos parecía prefijado por una tragedia a la que no se aludía directamente casi en ningún caso y la violencia de su realidad se vivía a través de la subjetividad y las emociones del personaje que habitaba dentro de un mundo caótico e inefable. Sin embargo, tal y como argumenta el investigador Yue Ma, en las novelas que Yu Hua de los años noventa, principalmente en *Vivir* y *Crónica de un vendedor de sangre*, los sufrimientos de los personajes no solo vienen provocados por movimientos políticos y luchas ideológicas, sino que también se relacionan con la pobreza, la falta de educación y la toma de decisiones absurdas, que según él, no solo son fruto de un contexto histórico determinado (2004: 141). Y pone como ejemplo a Fugui, el principal narrador de *Vivir*, que mucho antes de que comience la Revolución Cultural había perdido todo en apuestas (precisamente esto será lo que le salve de ser perseguido como terrateniente más adelante). Y si bien esto es cierto, consideramos que en todas estas historias tiene un mayor peso lo político como factor que se inmiscuye constantemente en la vida de los personajes y que condiciona en gran medida sus vidas.

Por otro lado, para Yue Ma en los años noventa la narrativa se “destraumatizó” al otorgar mucha más relevancia a la vida diaria de los personajes<sup>289</sup>, se abrió entonces un espacio para recordar y entender la historia de una manera diferente a cómo se había impuesto en los textos de los años ochenta, restando presencia al sentimiento de victimización que parecía haberse generalizado (2004: 16). Wang Shuo será uno de los casos más paradigmáticos y extremos de ello en cuanto al tratamiento de la memoria de la Revolución Cultural, pues en su obra se la retrata como un periodo de libertad, juegos inundados de eslóganes y campañas políticas<sup>290</sup>. Sin llegar a ese punto, en la obra de Yu Hua sí que se da cada vez más importancia a la cotidianidad y la vida diaria de los personajes. Sin embargo, el patetismo con el que caracteriza a muchos de ellos, en nuestra opinión, sigue estrechamente relacionado con la violencia política. Pues si bien en las novelas no se hace una reflexión sobre las campañas políticas directamente, éstas sí que se ponen en tela de juicio a través de los comportamientos extremos y absurdos de los personajes que están provocados y amparados por un régimen totalitario. Veremos cómo esta técnica va ganando presencia hasta derivar en un tipo de humor negro que alcanzará su culmen en la novela *Brothers*.

Por esto y otras causas que ya señalamos, los personajes de esta nueva etapa van ganando volumen y humanidad dentro de un mundo ficcional más complejo. Hong Zhigang destaca la gran influencia de Faulkner, un escritor compasivo con sus personajes, sobre Yu Hua en esta etapa (Hong, 2004: 102). En un ensayo que le dedica el autor chino en 1997 declara fascinado: “es uno de los pocos escritores en el mundo que se puede equiparar con la vida y uno de los pocos que demuestra que la literatura no puede ser más grande que la vida misma” (Yu Hua, 2008b: 113)<sup>291</sup>. Influenciado por su manera de escribir, el mismo Yu Hua ha reconocido que a partir de su lectura empezó a oír más la voz de sus personajes y a sentir que ellos podían guiar la historia, en la que ya no intervenía como si fuera un dios moviendo sus marionetas (en Li Hua, 152). No es casual que los personajes comenzaran a tener un nombre propio, del que en muchas ocasiones se les había privado.

---

<sup>289</sup> Yue Ma también resalta que la “vida diaria” se había convertido en un reclamo comercial y hasta en la programación de la televisión en los años ochenta había varios programas centrados en la cotidianidad y los problemas del día a día (2004: 131).

<sup>290</sup> Yao Yusheng resalta que sus personajes no son aquellos victimizados, sino aquellos que se muestran indiferentes e incluso albergan recuerdos felices e idealizados del periodo (2004: 457).

<sup>291</sup> 他是这个世界上为数不多 始终和生活平起平坐的作家，也是为数不多的能够证明文学不可能高于生活的作家。(Yu Hua, 2008b: 113).

Con todo, la violencia no desaparece de sus obras, y sigue sirviendo de eje temático. Y aunque no se reflejen con el mismo estilo que en los relatos anteriores, siguen persistiendo muchas de sus formas de plasmar el recuerdo traumático. Lo veremos a continuación en *Gritos en la llovizna*, un texto representativo de la transición entre su etapa de vanguardia y su evolución a una narrativa más tradicional.

#### 4.2.1. *Gritos en la llovizna*

Publicada en 1991, se ha caracterizado como la primera y última novela vanguardista de Yu Hua, pero nuestra opinión y la de Li Hua, no se trataría puramente de un texto vanguardista, sino más de un paso intermedio entre sus primeros trabajos experimentales y sus novelas más realistas (2011: 152). Encontramos un elemento de continuidad innovadora en estructura temporal de la novela, que imita la temporalidad típica de nuestra memoria y presenta en forma de recuerdos narrados en primera persona la vida de Sun Guanglin, prescindiendo del orden cronológico y dividiendo los capítulos según un determinado periodo y sus hechos más destacados. Liu Kang también señala otros elementos de continuidad: la inclusión de sueños, alegorías y metáforas misteriosas, a los que achaca la fría acogida que recibió por el público general (2004: 122-123). Pero, por otra parte, también observamos en esta obra su evolución hacia un estilo más tradicional, ya que al final de la historia podemos elaborar el puzle de su biografía y no quedan cabos sueltos como en sus relatos anteriores.

El narrador recuerda los años entre 1966 a 1978, subrayando la sensación de abandono y soledad que no solo sufrió él mismo durante su infancia y adolescencia, sino también muchos niños que crecieron en los años de la Revolución Cultural. Por este motivo, se ha considerado una novela autobiográfica, pues relata la vida de un niño en una pequeña ciudad que podría haber sido similar a la suya. Asimismo incorpora a sus recuerdos las historias que conoce de sus abuelos y bisabuelos, por lo que vemos también un ensayo de la estructura de su siguiente novela, *Vivir*, que se desarrolla como una saga familiar. El tema de la ausencia de una figura paterna o una familia que resulte de refugio para los personajes, que ya había salido en los relatos anteriores, aquí se convierte en central, a través de una trama que profundiza en el contexto que causa esta

situación. El protagonista, Sun Guanglin sufrirá primero el abandono de su familia biológica debido a la pobreza y baja de su padre, y después el de su familia adoptiva a raíz de la locura colectiva de la Revolución Cultural.

El padre biológico, Sun Guangcai, se desvelará como la figura más irreverente y desastrosa, más preocupado de su aventura con una viuda que de los asuntos familiares. Además, lo consideramos representante de una nueva violencia integrada en el día a día, a camino entre lo que Jacques Semelin llamaba violencia de sangre y una violencia cotidiana más típica<sup>292</sup>, que no solo se manifiesta de forma física, sino también en maltratos psicológicos como falta de respeto y el desprecio, entre otros. Este padre agresivo, se ensaña especialmente con el hermano pequeño. Se cuenta cómo un día éste se sube al taburete a la hora de comer para hacer el tonto y el padre da una paliza: “En aquella época, mi padre no mostraba la menor clemencia, y por una tontería así le daba auténticas la palizas” (Yu Hua: 2016a: 191)<sup>293</sup>. En otra ocasión, la voz narradora contará lo que ocurrió después de que el niño, Sun Guangming, serrara las patas de la mesa: “Proporcionó tal azotaina a mi hermano que le dejó el culo a manchas rojas y verdes, como una manzana en el árbol, y el niño no pudo sentarse en un mes entero” (2016a: 194)<sup>294</sup>. Como vemos la violencia integrada en la forma de vida diaria del personaje, retrata una figura paterna cuya autoridad queda en entredicho por su comportamiento irracional, egoísta y, en muchas ocasiones, ridículo.

Entre otras anécdotas, Sun Guangcai, a quien dominan sus pulsiones sexuales, provoca la anulación del primer compromiso de su hijo Sun Guangping, que había sido su gran aliado hasta entonces, manoseándole los pechos a su prometida. Pero lejos de reformarse, cuando el primogénito por fin se casa con otra chica, el hombre le pega un buen pellizco en el culo a la mujer, obligando a su hijo a tomar cartas en el asunto. En la escena que sigue se comprueba no solo el patetismo con el que se retrata al padre sino también un cambio en el tratamiento de la violencia. Sun Guangping perseguirá al padre con un hacha para matarle y vengar el honor de su mujer, pero éste, ya mayor, se cae al suelo en plena huida y se pone a llorar como un bebé:

---

<sup>292</sup> Véase 1.2.

<sup>293</sup> Las citas de esta novela se han extraído de la traducción de Anne-Hélène Suárez Girard publicada en 2016 en Seix Barral. Original: 我父亲那时候毫不手软，为这么一点小事他会对我弟弟拳打脚踢。

<sup>294</sup> 他把我弟弟的屁股打得像是挂在树上的苹果，青红相交。使我弟弟足足一个月没法在凳子上坐下来。(Yu Hua: 2008i: 191).



Turbias lágrimas surcaban el rostro de Su Guangcai dejándolo tan abarrotado de manchas como las alas de una mariposa, y mocos amarillentos le pendían trémulos por encima de los labios. Su aspecto hizo que a mi hermano le resultara impensable cortarle la cabeza. Sun Guangping que hasta entonces se había mostrado tan determinado, vaciló. Sin embargo, al ver la multitud que acudía en tropel, supo que no tenía elección. Ignoro qué fue lo que le impulsó a decidirse por la oreja izquierda de nuestro padre, pero, bajo el sol radiante, la agarró y se la rebanó de un hachazo limpio. La sangre oscura brotó y, en un instante, se derramó por el cuello rodeándolo como una bufanda. Sun Guangcai estaba tan inmerso en su propio llanto que ni se dio cuenta de lo sucedido. Sólo cuando le pareció alarmante la cantidad de lágrimas que producía, se llevó la mano al cuello, descubrió la sangre y, tras lanzar gritos de pavor, se desmayó (Yu Hua, 2016a: 69)<sup>295</sup>.

Nos llama la atención que la compasión consigue frenar aquí un acto de violencia, cosa que no habría sucedido en relatos anteriores. Yu Hua humaniza a sus personajes, impidiéndoles que cometan tantas barbaridades como antes habituaban. Además de que el hermano se frena, tras cortarle la oreja a su padre, vuelve a casa temblando de pies a cabeza, aterrado por lo que ha hecho, muestra inequívoca de humanización, y sus acciones tienen consecuencias, pues le meten dos años en prisión como castigo. Este tipo de violencia, los sinsabores de la vida, y un desfile de personajes contruidos sobre el patetismo, se convertirán en motivos repetidos en sus novelas posteriores.

En *Gritos en la llovizna*, al igual que en relatos como “Salir de casa y emprender un largo viaje a los 18 años”, el mundo externo y adulto es lo que contamina la supuesta felicidad previa. En el colegio acusan injustamente al narrador de haber escrito una crítica a un profesor, lo que desemboca en una serie de acusaciones, interrogatorios y el

---

<sup>295</sup>混浊的眼泪使我父亲的脸像一只蝴蝶一样花里胡哨，青黄的鼻涕挂在嘴唇上，不停地抖动。父亲的形象使哥哥突然感到割下他的脑袋显得不可思议了。一直坚定不移的孙光平，在那时表现了犹豫不决。可是他看到村里涌来的人群时，知道自己已经别无选择。我不知道哥哥当初是怎么看中父亲左边的耳朵，在那阳光灿烂的时刻，孙光平扯住了孙广才的耳朵，用斧子像裁剪一块布一样割下了父亲的耳朵。父亲暗红的血畅流而出，顷刻之间就如一块红纱巾围住了父亲的脖子。那时的孙广才被自己响亮的哭声团团围住，他对正在发生的事毫无知觉。(Yu Hua, 2008i: 69).

rechazo de sus amigos. Dice entonces: “La autoridad adulta había desbaratado en un instante la maravillosa amistad infantil” (Yu Hua: 2016a: 285)<sup>296</sup>. Los amigos le dicen al chico que ha cometido una falta grave y por tanto tienen que fijar una línea entre ellos que los separe, ante lo cual el niño se desmorona: “Me estaba hundiendo en la desesperación de incomprendido, un sentimiento que me acongojaba. Nadie me creía” (Yu Hua, 2016a: 286)<sup>297</sup>. La reacción de sus amigos al cortar relaciones con él puede verse como un reflejo de la actitud de mucha gente durante la Revolución Cultural y que los niños copiaron de los adultos, reproduciendo así de manera inconsciente un comportamiento que contribuía a la fragmentación y a la alienación social. Después de este episodio, los profesores también se vuelven los unos contra los otros por cuestiones de clases sociales, mostrando otra vez un mundo en el que la sospecha y el miedo contamina las relaciones, y la crueldad se usa como escudo para mantenerse a salvo de los demás.

Y es esta actitud la que acaba no solo con la inocencia del niño, sino también con su vida con la familia de acogida. Su padre adoptivo, un militar de alto rango, que mantenía una aventura extramatrimonial, es denunciado por una vecina obsesionada con descubrir su aventura y que finalmente consigue pillarles in fraganti durante una relación sexual, y exponerles de manera humillante. Se muestra en esta historia el poder de intromisión de políticas que excedían el ámbito social y se inmiscuían hasta en la vida más íntima, y que además otorgaban a la población el poder de destruirse entre ellos. El militar, ciego por la rabia de la humillación, tira dos granadas a la vivienda de la denunciante, pero lo único que consigue es matar a sus dos hijos. Arrepentido por su atropello se acaba suicidando. Por su parte, la mujer que le había denunciado se siente orgullosa de su acción y no muestra dolor por sus consecuencias; piensa que todo se compensa pues al poco tiempo se queda embarazada de gemelos. En nuestra opinión, el comportamiento caníbal que en otros relatos se daba sin un aparente motivo, encuentra explicación en esta y las siguientes novelas, donde se profundiza más en la miseria humana. En el fondo subyace la idea de fragmentación y deformación social, pero se expresa de diferente modo. Este incidente provocará que la madre adoptiva de Sun Guanglin, hasta entonces postrada en la cama, le abandone a su suerte, y a éste no le

---

<sup>296</sup> 成年人的权威，使孩子之间的美好友情顷刻完蛋。(Yu Hua, 2008i: 285).

<sup>297</sup> 当初的我深陷于被误解的绝望之中，那是一种时刻让我感到呼吸困难的情感。没有人会相信我。(Yu Hua, 2008i: 286).

quede más remedio que volver a su familia biológica. Confirmamos pues que, a pesar de que sus personalidades y decisiones tienen gran responsabilidad en sus desgracias, en muchas ocasiones éstas también se ven empujadas por un contexto que les acorrala y saca lo peor de ellos.

Tampoco el ámbito familiar resulta de consuelo para otros personajes. Uno de sus grandes amigos de la infancia, Su Yu es enviado a un campo de reeducación y sometido a humillaciones públicas por haberse lanzado encima de una mujer, luego será ignorado por sus padres y su hermano mientras agoniza y muere. El joven entra en coma por una hemorragia cerebral y el narrador describe sus últimos momentos en los que intenta comunicarse con el mundo en busca de ayuda pero todo resultará en vano. La imposibilidad de comunicación, recurrente también en sus relatos de vanguardia, aquí se manifiesta a través de una absoluta soledad en el sufrimiento. Su Yu se queda inmóvil en la cama pero sigue percibiendo el mundo a través de la vista y el oído, como sucedía en algunos de sus relatos previos, por ejemplo, durante la muerte del profesor en “1986”. Mientras tanto sus padres, pensando que es un vago que no ha cumplido con su tarea de traer el agua caliente por las mañanas, no hacen más que criticarle mientras él agoniza y trata de llamar su atención. Tanto el padre como el hermano le ven pero no se molestan en averiguar qué le pasa y así se nos relata su camino a la muerte, a través de sus sensaciones agónicas y lo que sucede alrededor:

Todo se desvaneció. El cuerpo de Su Yu reanudó su descenso, como una piedra cayendo en el aire. De repente, un haz de inmensa luz acudió como un enjambre y lo retuvo, pero se extinguió enseguida, y Su Yu se sintió como si lo arrojaran. Cuando el padre hubo salido con el termo, la estancia pareció sumirse en una densa niebla. Los ruidos que hacía la madre en la cocina llegaban de lejos como velas de barcos en lontananza. Su Yu se sintió flotar en la superficie de algo acuoso (Yu Hua: 2016a: 129)<sup>298</sup>.

---

<sup>298</sup> 一切都消失了，苏宇的身体复又下沉，犹如一颗在空气里跌落下去的石子。突然一股强烈的光芒蜂拥而来，立刻扯住了他，可光芒顷刻消失，苏宇感到自己被扔了出去。父亲提着水瓶出去以后，屋内仿佛大雾弥漫。母亲在厨房发出的声响像是远处的船帆，苏宇觉得自己的身体漂浮在水样的东西之上。(Yu Hua: 2008i: 129).

Tras un último intento de comunicarse con su hermano, cuya única respuesta es un portazo al salir de la habitación, Su Yu muere desvaneciéndose en la nada: “Sintió que se había desintegrado en infinidad de gotas que se disipaban en el aire con sonidos melódicos y cristalinos” (Yu Hua, 2016a: 130)<sup>299</sup>. Esta descripción lleva a un punto más elevado la recreación estética de la muerte que ya vimos en relatos anteriores, donde se apreciaba cierto embellecimiento de algunas imágenes violentas y de sangre. Yu Zhansui ve en esta escena la sublimación de la muerte, que no se muestra menos deseable que la vida en un mundo sin esperanza, y destaca que para Su Yu, que no ha recibido más que frialdad de su familia y humillación en el mundo exterior, esta se presenta como una liberación (2010: 241)<sup>300</sup>. La dimensión escapatoria de la muerte también había aparecido en relatos como “El pasado y los castigos”, en el que el experto en castigos culmina la obra de toda una vida suicidándose; al igual que el profesor de “1986” solo así consigue librarse del trauma de la Revolución Cultural. Pero al contrario que aquellas, en esta novela Yu Hua sí nos intenta provocar empatía frente a la desgracia.

Pero no todas las muertes que encontramos en esta novela se representan idealizadas. De las once que se narran en total, la mayoría tienden hacia una visión más despiadada, cínica y violenta. Yu Zhansui relaciona la muerte del padre con el concepto de retribución clásico del pensamiento chino, pues después de una vida repleta de despropósitos acaba cayendo borracho a una fosa de purín donde se ahoga y los hombres que le encuentran le confunden con un cerdo (2010: 244). Para nosotros, en cambio, sería más bien una metáfora de lo que representa este tipo de figura paterna para el narrador, pues el progenitor de uno de los protagonistas de *Brothers* también se ahogará en el pozo negro de un váter público mientras intenta ver las partes íntimas de las chicas. Además, otras muertes horribles de esta novela no se explican a través de la lógica de la retribución ni la justicia divina juega papel alguno en sus demás escritos. Quizás la muerte más violenta resulte la de la bisabuela, que mientras huye con su hijo que ha provocado una muerte por una negligencia médica, es devorada por un perro silvestre. Esta imagen, de hecho, ya atormentaba al narrador desde que era pequeño:

---

<sup>299</sup> 他感到自己化作了无数水滴，清脆悦耳地消失在空气之中。(Yu Hua, 2008i: 130).

<sup>300</sup> Yu Zhansui relaciona la tendencia a contemplar la muerte como algo estético con la influencia de Zhuangzi (2010: 241).

De niño, mi pensamiento nunca pudo librarse de esa escena de pesadilla en que una persona dormida era despedazada a bocados por un perro salvaje; resultaba algo espantoso. Cuando Sun Youyuan volvió al árbol, mi bisabuela ya había sido horriblemente destrozada, y el perro se lamía el hocico a grandes lengüetadas mirando a mi abuelo con ferocidad (Yu Hua, 2016a: 178)<sup>301</sup>.

El abuelo reacciona aullando como un loco y atacando a mordiscos al perro como si él mismo fuera un animal salvaje. Y así, se alinean la recurrencia de esta imagen en la mente del narrador con la obsesión por la violencia del autor, que apenas puede librarse de incluir en sus escritos escenas como esta, al igual que su personaje no puede librarse de su pesadilla. Sin embargo en esta ocasión no se recreará con la descripción de los detalles más escabrosos, como hacía en relatos anteriores.

La vida y muerte del abuelo, padre de Sun Guangcai, también forma parte de la trama argumental. Primero conocemos sus miserias tratando de sobrevivir durante la invasión japonesa, que le obliga a abandonar su oficio de constructor de puentes. El hombre decide después hacerse médico tras curar a su madre por casualidad dándole hierbas para comer. Con esto el escritor aprovecha para introducir una crítica a algunas prácticas que se llevaban a cabo sin conocimiento: “Los médicos tradicionales, tan milagrosos, en realidad no tenían el menor talento y lo único que hacían era segar montones de hierba y dársela a los pacientes como quien echa de comer a las ovejas” (Yu Hua, 2016: 175-176). Recordemos que una figura siniestra que muy cercana al perfil de sanador y adivino protagonizaba “El mundo como neblina”. En este caso, el abuelo no se presenta como un manipulador, sino más bien como un ignorante tratando de sobrevivir en la adversidad, cuya negligencia acaba provocando la muerte de un niño, por lo que tiene que huir con su madre.

Años más tarde este personaje aparece como otro pobre desgraciado, cuyos hijos se turnan de mala gana para cuidarlo. La piedad filial también se encuentra aquí completamente ultrajada, como en relatos previos, algo patente en reacciones como la de su hijo Sun Guangcai cuando el abuelo anuncia que se va a morir, y aquel se

---

<sup>301</sup> 时我的思维老是难以摆脱这恶梦般的情景，一个人睡着后被野狗一口一口吃了，这是多么令人惊慌的事。当我祖父重新回到那棵树下，我的曾祖母已经破烂不堪了，那条野狗伸出很长的舌头一直舔到自己的鼻子，凶狠地望着我的祖父。(Yu Hua, 2008i: 178)

emociona porque no tendrá que mantenerle más (después incluso intentará engañarle para que piense que le están construyendo un ataúd haciendo ruidos con madera). La dilación del proceso de la muerte esperada, mientras el anciano agoniza en la cama haciéndose sus necesidades encima, impaciente cada día más a su hijo, que así se lo echa en cara: “Si quieres palmar de verdad, ahórcate, tírate al río, en vez de pasarte el día en la puta cama” (Yu Hua, 2016a: 214)<sup>302</sup>. Este martirio recuerda en cierto modo a la de la abuela de “Un tipo de realidad”, que durante días se centra en su final muerte, aunque a diferencia de aquella, en esta ocasión no se describe el proceso de descomposición interno, sino más bien la fealdad exterior con imágenes escatológicas que provocan el asco y rechazo de los que las soportan. Y cuando finalmente muere, Sun Guangcai se muestra feliz y aliviado, mostrando la ausencia de todo resquicio de piedad filial.

Por último, vamos a detenernos en la desmitificación de la muerte del hermano pequeño, quien se ahoga tratando de salvar a un niño de su pandilla. A pesar de que la figura del pequeño se quiere elevar a mártir, el narrador desmerecerá su gesto: “decir que sacrificó por él sería exagerado. Mi hermano no había llegado a la elevación necesaria para entregar la vida a cambio de la de otro” (Yu Hua, 2016a: 40)<sup>303</sup>. Esta muerte además sirve para mostrar el lado miserable de Sun Guangcai que intenta sacar partido de la muerte de su hijo, primero buscando una compensación económica y después un reconocimiento de las autoridades políticas, lo que era de facto mucho más relevante para medrar. Su comportamiento exagerado precisamente satiriza la obsesión con el beneplácito del Partido, tan intensa que distorsionaba la realidad.

Por todo ello observamos que, a pesar las evidentes diferencias con etapas anteriores, en *Gritos en la llovizna*, la violencia no desaparece por completo, sino que cambia su tratamiento, aparece integrada en la vida y provoca un sufrimiento realista. También el humor aparece como una nueva arma con el que canalizar la crítica que subyace en la gran mayoría de sus textos posteriores.

---

<sup>302</sup> “你死个屁，你要是真想死，就去上吊，就去跳河，别他娘的躺在床上。” (Yu Hua, 2008i: 214)

<sup>303</sup> 将舍己救人用在我弟弟身上，显然是夸大其词。弟弟还没有崇高到愿意以自己的死去换别人的生。(Yu Hua, 2008i: 40)

#### 4.2.1. El abandono de la estética traumática: hacia el realismo de la violencia histórica

Entre 1991 y 2005, año en que publica *Brothers*, Yu Hua escribe varios cuentos de diferente extensión, así como dos novelas, *Vivir* en 1993, y *Crónica de un vendedor de sangre* en 1995, ambas con notable éxito nacional e internacional. Muchos de los relatos cortos girarán en torno a temas cotidianos como el matrimonio, el amor, la amistad o la infancia y explorarán los nuevos problemas de la sociedad moderna, y aunque también el sufrimiento del pasado esté presente, no lo está de manera relevante para este estudio. Nos detendremos brevemente en uno de los relatos “La muerte de un terrateniente” y las dos novelas mencionadas, lo que nos servirá para comprender mejor la evolución hacia la próxima área de sentido sobre la violencia que cobrará importancia en la obra del autor: la violencia estructural.

En 1992 Yu Hua publica “La muerte de un terrateniente” 一个地主的死 *Yige dizhu de si*, un relato de longitud media en la revista *Zhongshan* 钟山, y la novela *Vivir* 活着 *Huozhe*, que le brindaría reconocimiento internacional. Howard Choy define ambas historias como macabras, y resalta que las dos comparten la visión del autor sobre que la historia está basada en muertes (2008: 211). Y es que las dos sitúan su trama en momentos históricos concretos que China ha atravesado durante el siglo XX y las consecuencias de todos ellos casi siempre conducen a la muerte de varios personajes. Choy añadirá al respecto que la “violencia física” de las primeras obras ha evolucionado a una “violencia de la vida” en sus novelas posteriores (2008: 211).

En nuestra opinión, el cambio radica más bien en cierto abandono de la estética traumática. En las primeras cuando la violencia irrumpe lo hace casi siempre sin contexto, como un fantasma o un recuerdo imposible de aprehender por completo. Entones las emociones se transforman en terror y solo los sentidos dirigen a los personajes por un mundo caótico, a veces ilusorio, y sin lógica temporal; todo lo que identificamos con la representación del trauma y que podríamos visualizar en la serie de cuadros que comentamos de Yang Shaobin, *La esencia de la violencia*<sup>304</sup>. Pero en esta

---

<sup>304</sup> Véase: 2.1.1.3.

nueva etapa, la estética se “destraumatiza” y encontramos narraciones con un orden temporal, un contexto histórico, donde la violencia sigue teniendo un papel protagonista porque forma parte intrínseca de la historia que se revisita. Yu Hua abandonará la experimentación formal, pero no su tema fundamental de vanguardia y pasa de una visión subjetiva e inefable del pasado a una basada en el realismo.

En el relato de 1992, “La muerte de un terrateniente”, seguimos observando la crueldad y violencia pero ahora íntimamente relacionada con un hecho histórico: la invasión japonesa. La trama se centra en cómo Wang Xianghuo, hijo de un terrateniente, sacrifica su vida al alejar a una tropa de japoneses de su destino y salva así a los habitantes de la zona. También lo hace con el humor característico de esta nueva etapa de Yu Hua, y que va de la mano de cierto gusto por las escenas escatológicas. De hecho el relato comienza con un terrateniente defecando que cae a la letrina por la explosión de una bomba que tiran los japoneses y acaba con la muerte de ese mismo hombre mientras hace sus necesidades en ese mismo lugar. Otras escenas cómicas, como cuando unos hombres intentan que una oveja monte a una cerda, se entremezclan con pasajes más serios.

Los japoneses se retratan deshumanizados, como es habitual en este tipo de recreaciones históricas; ya en su primera aparición en la ciudad abusan de unas mujeres, atraviesan con una bayoneta a un comerciante y humillan a unas monjas budistas, siempre entre voces y carcajadas. Las imágenes de la violencia no aparecen de manera velada ni secundaria, sino que se describen en detalle. Por ejemplo, cuando Wang Xianghuo es capturado por los invasores, Yu Hua se recrea en cómo es torturado con un cable de hierro con el que un soldado japonés sonriente le atraviesa las manos superpuestas:

Un agudo dolor hizo que Wang Xianghuo agachara la cabeza y la inclinara sobre el hombro derecho. Resultó excepcionalmente nítido cuando el cable de hierro fue bloqueado por el hueso, e incluso le pareció oír unos golpes ahí. Entonces el cable se ladeó hasta que finalmente sobrepasó el hueso y apareció por la palma de la mano derecha para después perforarle la izquierda. El hombre escuchó como sus dientes entrechocaban con vehemencia. Después de atravesarle las manos con el hierro, el soldado japonés, con una expresión de felicidad en la



cara, lo metió y lo sacó durante un rato, ante lo que Wang Xianghuo no pudo evitar un ligero gemido. Con los ojos apenas abiertos vio que la sangre sobre el cable de hierro parecía una capa de pintura, y su color se iba oscureciendo hasta que no se diferenciaba del barro del suelo (Yu Hua, 2008h: 62)<sup>305</sup>.

El soldado después girará el cable aún en sus manos hasta que lo abandona, felicitado por sus compañeros. Vemos aquí cómo la violencia, en forma de tortura, sigue ocupando una parte importante de la narración, y es este acto el que va alterando el raciocinio del que lo sufre. Prueba de ello es que cuando llegan a una mansión y se sienta a descansar percibe el olor fétido de su carne pero no lo relaciona con lo que le acaba de pasar, y piensa que el dolor que sufre es parte esencial de sus manos. Ante la visión de sus mangas manchadas se apunta: “esta escena le sumió en intentos de recordar, pues por más que lo intentaba era incapaz de explicarse esas manchas pegajosas” (Yu Hua, 2008h: 69)<sup>306</sup>.

Después se irán contando más historias de muertes y también la humillante violación de una mujer de sesenta y tres años, a la que tapan la cara con una bandera de Japón para no ver su fealdad ni vejez. Para cuando los invasores descubren que el hijo del terrateniente les ha estado guiando para desviarles ya estarán acorralados porque los campesinos han derribado los puentes. Entonces le atan a un árbol y lo matan:

Vio dos brillantes bayonetas, como salidas de las barbillas de los soldados japoneses, cargar contra él y clavarse al instante en su estómago y su abdomen. Sintió cómo las cuchillas giraban dentro de su cuerpo y después eran sacadas. Parecía que estuvieran escavando en sus órganos internos. Wang Xianghuo gritó con aspereza: “Papá, ¡me muero de dolor!” Su cuerpo se escurrió por el

---

<sup>305</sup> 一股揪心的疼痛使王香火低下了头，把头歪在右侧肩膀上。疼痛异常明确，铁丝受到了手骨的阻碍，似乎让他听到了嗒嗒这样的声响。铁丝往上斜了斜总算越过了骨头，从右侧手掌穿出，又刺入了左侧手掌。王香火听到自己的牙齿激烈地碰撞起来。铁丝穿过两个手掌之后，日本兵一脸的高兴，他把铁丝拉来拉去拉了一阵，王香火忍不住低声呻吟起来。他微睁的眼睛看到铁丝上如同油漆似的涂了一层血，血的颜色逐渐黑下去，最后和下面的烂泥无法分辨了。(Yu Hua, 2008h: 62).

<sup>306</sup> 这情景使他陷入艰难的回忆，他怎么也无法得到这为何会油腻的答案。(Yu Hua, 2008h: 69).

árbol hasta caer en el suelo y se dobló ya muerto en un charco de sangre (Yu Hua, 2008h: 98)<sup>307</sup>.

Yu Hua vuelve a detenerse en una escena violenta con la que nos transmite el dolor pasado, a la vez que introduce una frase disonante cuando el asesinado evoca puerilmente a su padre. Aún así, retratar a su protagonista con cierto heroísmo resulta novedoso en su obra. Quizás aquí habría que tener en cuenta que la persona que se sacrifica no es sino el hijo de un terrateniente, una de las clases sociales que más sufrirá la purga del régimen comunista. Según apunta Andrew Jones podríamos considerarlo como una subversión del discurso literario del realismo socialista en el que los campesinos son buenos y los terratenientes malos, pues no solo Wang Xianghuo acaba siendo el héroe, sino que el sirviente Sun Xi se desvela como un granuja (1996: 266-267). De acuerdo con Jones, quedaría aquí implícita una crítica más a la simplicidad a la que se ha reducido la reflexión histórica y también el comienzo de una revisión en un tono realista de los avatares que ha sufrido el pueblo chino durante el siglo XX y que continúa en *Vivir*. No olvidemos que podemos considerar la invasión japonesa como el trauma inaugural de comienzos de siglo.

En *Vivir* no encontramos un heroísmo épico en los personajes sino que se nos arrastra por una historia de sucesivas muertes para mostrarnos lo heroico de sobrevivir en la adversidad. Al respecto de esto, Yu Hua le dijo a Helen Finken en una entrevista: “To live is to endure the responsibilities life has thrust upon us, to endure the happiness and sufferings, the boring and banal, that reality has given us” (2003: 20). Y eso es lo que hace el protagonista Fugui, y principal narrador, a lo largo de esta historia en la que ve cómo todos sus seres queridos van muriendo por diferentes motivos. Esta novela habla del sufrimiento abismal que a veces hay que enfrentar en la vida, y que, como vimos, se encuentra estrechamente relacionado con los cambios políticos y las sucesivas campañas que se vivieron desde la década de los cuarenta hasta finales de los setenta. Fugui, por otra parte, es un personaje que no se describe precisamente como un dechado de virtudes, algo habitual en la obra de Yu Hua. Al comienzo de la trama se le retrata

---

<sup>307</sup> 他看到两把闪亮的刺刀仿佛从日本兵下巴里长出来一样，冲向了自己。随即刺入了胸口和腹部，他感到刺刀在体内转了一圈，然后又拔了出来。似乎是内脏被挖了出来，王香火沙哑地喊了一声：“爹啊，疼死我了。”他的身体贴着树木滑到地上，扭曲着死在血泊之中。(Yu Hua, 2008h: 98).

como un jugador y un bebedor, después, en la guerra, no se comportará como un valiente ni más adelante luchará por plantar cara a las injusticias. Sin embargo, el amor por su familia despierta nuestra más profunda empatía, haciendo que esta sea la obra del autor que más toca la fibra emocional.

Pero en esta novela no solo destacan las muertes de los que rodean a Fugui sino también las imágenes del sinsentido y la desolación de la guerra civil. El viejo cuenta cómo, en un momento del conflicto, arrojaban a los heridos al suelo sin poder ocuparse de ellos más que así. Pero lo duro de la escena se transmite a nivel sensorial, como en relatos previos, concretamente a través del sentido del oído:

Durante un tiempo largo dejaron de sonar los disparos. Solo oíamos los lamentos de los miles de heridos que aún no habían muerto. Parecían llantos, pero también risas: eran las voces del dolor insoportable. Nunca en mi vida he vuelto a oír una cosa así, tan sobrecogedora. Como a oleadas, parecía una marea que nos anegara (Yu Hua, 2016b: 76)<sup>308</sup>.

Como en “La muerte de un terrateniente” y en las siguientes novelas, algunas escenas de tragedia nos llegan mezcladas con momentos de humor, pues a la mañana siguiente matarán al compañero de Fugui, que emplea sus últimas palabras para lamentarse por no saber el lugar en el que están: “Tiene narices que me muera sin saber dónde estoy” (Yu Hua, 2016: 80)<sup>309</sup>. La miseria y el absurdo de la vida se entretajan en un estilo que culminará en *Brothers*.

Una de las muertes más relevantes de la novela y que nos sirve como antelación de lo que estará por venir, es la de Youqing, el hijo pequeño de Fugui. La directora de la escuela, también mujer del jefe del distrito, tiene una hemorragia dando a luz en el hospital, por lo que los profesores recurren a los alumnos para que donen sangre. El único con el grupo sanguíneo compatible con el de la mujer resulta ser Youqing, de modo que los médicos le toman por una fuente inagotable y no paran de sacarle sangre

---

<sup>308</sup> Las citas de esta novela se han extraído de la traducción de Anne-Hélène Suárez Girard publicada en 2016 en Austral. Original: 有一长段时间没有枪炮声，我们就听着躺在坑道外面几千没死的伤号呜呜的声音，像是在哭，又像是在笑，那是疼得受不了的声音，我这辈子就再没听到过这么怕人的声音了。一大片一大片，就像潮水从我们身上涌过去。(Yu Hua, 2010a: 56).

<sup>309</sup> “老子连死在什么地方都不知道。”(Yu Hua, 2010a: 59).

hasta que el chico, pálido y con los labios azules, pierde el conocimiento. El médico responsable, después de auscultarlo, descubre que no tiene latido, “pero no le dio importancia, se limitó a echar la bronca al enfermero” (Yu Hua, 2016b: 151)<sup>310</sup>. Cuando Fugui llega al hospital, el niño ya ha muerto. Este fallecimiento, además de representar una negligencia médica y una crítica a los sanitarios, no exclusiva de esta obra, nos anuncia algo que estará muy presente en su obra posterior: la violencia estructural, pues la muerte de este niño está en última instancia provocada por la creencia de que una vida tiene más valor que la otra.

Fugui, sí que se enfrenta aquí al personal del hospital pero cuando descubre que el jefe del distrito, a cuya mujer han salvado con la sangre de su hijo, es un gran amigo de los tiempos de la guerra, vuelve a doblegarse frente a las injusticias de la vida. Este personaje guarda cierto parecido a Xu Sanguan, en torno a quien girará la trama de *Crónica de un vendedor de sangre*, pues sus vidas no solo se ven alteradas por las agitaciones políticas, sino que su destino también está marcado por su pobreza y falta de educación. En ambas novelas se recalca el clasismo que se escondía tras la aparente igualdad del comunismo, pues seguía habiendo personas más acomodadas y que gozaban de condiciones mucho más ventajosas que otras. Así, los paisanos de Xu Sanguan le introducen en el negocio de la venta de sangre, único modo que tienen de conseguir algo de dinero extra para hacer frente a gastos como el de concertar un matrimonio. En esta novela la sangre adquiere un nuevo significado; mientras que hasta ahora había adoptado la forma de la violencia directa, aquí evoluciona en violencia estructural, ya que se presenta como un bien con valor económico.

De este modo Xu Sanguan recurre a la venta de sangre cada vez que tiene que hacer frente a un problema, como por ejemplo, pagar las facturas del hospital de un chico herido después de que sus hijos se involucren en una disputa y así poder recuperar los muebles que le han embargado: “Había conseguido la casa gracias a la sangre que vendió, y ahora tendría que vender sangre de nuevo para, con el dinero que sacara, recuperar su mesa, sus taburetes, y todo lo demás...” (2014: 94)<sup>311</sup>. Pero no es la única

---

<sup>310</sup> 医生也没怎么当回事，只是骂了一声抽血的。(Yu Hua, 2010a: 118).

<sup>311</sup> Las citas de esta novela se han extraído de la traducción de Anne-Hélène Suárez Girard publicada en 2014 en Seix Barral. Original: 今天这个家就是那一次卖血以后才有的，现在又需要他去卖血了，卖血挣来的钱可以向方铁匠赎回他的桌子，他的箱子，还有所有的凳子... (Yu Hua, 2010b: 75).

vez que el hombre recurre a la venta de sangre para pagar un tratamiento hospitalario, pues casi al final de la novela pone su vida en riesgo por poder salvar a su hijo: “Sin dinero, los médicos no le darán el tratamiento. De tanto vender sangre, la que me queda está cada vez más diluida [...] Si vuelvo a vender sangre, venderé mi vida con ella...” (Yu Hua, 2014: 280)<sup>312</sup>. Esta ficción da así testimonio de que el derecho al tratamiento médico que se presupondría en un régimen igualitario, en realidad está reservado para la gente con posibles, e incluso podía llevar a la ruina o a la muerte a los que no tenía recursos para lograr acceso a él. Tampoco es casual que el encargado de controlar las extracciones de sangre, el jefe Li, se retrate desde el comienzo como un agente corrupto, que ni siquiera se molesta en hacer los obligados análisis para comprobar que la sangre donada no transmitiera enfermedades como SIDA o Hepatitis<sup>313</sup>. Su falta de integridad queda confirmada cuando a mitad de la trama anuncia que ha entrado a formar parte del Partido Comunista y por tanto ya no aceptará sobornos, pero cuando llegan las necesidades con la hambruna vuelve a explotar a sus camaradas.

A Xu Sanguan, igual que antes a Fugui, se le describe como un hombre ignorante pero no falto de bondad, lo que hace de esta historia una mezcla entre el drama lacrimógeno y la comedia. También devoto de sus hijos, acaba dando su amor incondicional al mayor de ellos cuando descubre que en realidad es del primer pretendiente de su mujer. Pero pese a este buen fondo, su hilo argumental también dará la oportunidad a Yu Hua de mostrar la violencia cotidiana, del día a día, de modo parejo a otras obras ya analizadas.

Otra característica común con *Vivir* y el estilo narrativo del nuevo realismo, es la aparición de los hitos históricos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX como telón de fondo, pero sin ahondar en la historia que hay tras ellos. Tanto es así que podríamos decir que en esta novela Yu Hua rebaja los impactos violentos que estos tuvieron sobre la población. La hambruna provocada por el Gran Salto adelante se resume en pequeños monólogos de Xu Sanguan y en cómo el hombre intenta engañar el hambre de sus hijos contándoles cómo cocina comidas imaginarias. Y de igual modo se

---

<sup>312</sup>要是没钱，医生就舍不给我儿子打针吃药。我这么连着卖血，身上的血是越来越淡 [...]我要是再卖血，我的命真会卖掉了... (Yu Hua, 2010b: 238).

<sup>313</sup> Yu Hua no profundiza en el tema, pero Yan Lainke hace referencia directa en su novela *Sueño en la Aldea Ding* a los desastres humanitarios que causó en la provincia de Henan estas extracciones sin control, especialmente durante los años noventa.

presenta la Revolución Cultural, con mucha más suavidad que en sus primeros relatos. Para ejemplificar este contraste volvamos al texto “1986” en el que había una visión muy violenta de la gente a la que humillaban rapándole media cabeza, sin embargo, cuando en *Crónica de un vendedor de sangre* se lo hacen a la mujer de Xu Sanguan, Xu Yulan, a quien acusan de prostituta, no parece tan dramático. Su participación en los desfiles parece de relleno y se resume así: “Vuestra madre acompaña a los cargos desviados hacia el capitalismo, los derechistas y los revolucionarios. Vuestra madre solo está ahí para hacer el paripé, está de comparsa” (Yu Hua, 2014: 202)<sup>314</sup>. Y es que en realidad, la violencia que más destaca en esta novela, además de la estructural, es la cotidiana con la que se agreden muchos de los personajes. Esta novela puede leerse también como otro canto a la supervivencia, pues los personajes tienen que hacer frente a la adversidad con unos recursos muy limitados. Cuando Helen Finken le preguntaba a Yu Hua en una entrevista por qué personajes como Fugui no intentaban cambiar sus circunstancias, el escritor contestaba que en esos momentos no existía la noción de individualidad que hay ahora, y las personas no concebían separarse de sus familias; no sería hasta los noventa cuando se abrieran las oportunidades para las acciones individuales (2003: 21). Pero podríamos matizar que lo normal en contextos en los que hay conflicto es tender a la conformidad, como señalaba Zimbardo, y solo es una minoría la que se resiste<sup>315</sup>. Aunque en estas novelas, especialmente en la *Crónica de un vendedor de sangre*, la violencia que se vivió aparece algo destilada en comparación con los primeros textos, es uno de los fundamentos en los que se asientan. Si bien también es cierto lo ya dicho, que en los años noventa la cotidianidad se hizo la protagonista y la literatura tendió a un estilo y unas tramas más comerciales, acordes con el momento de prosperidad económica que vivía el país. En cierto modo, se materializó la actitud que mostraba la población en el relato “1986” que intentaba dejar atrás el sufrimiento y disfrutar de los buenos tiempos.

### **4.3. NUEVO MILENIO: LA VIOLENCIA DE LA ESTRUCTURA**

---

<sup>314</sup>你们妈是去陪着那些走资派、那些右派、反革命、地主，你们妈站在那里也就是装装样子，你们妈是陪斗 (Yu Hua, 2010b: 165)

<sup>315</sup> Véase 1.5.1.3.

En esta última sección del capítulo analizaremos las dos últimas novelas del escritor publicadas hasta el momento en las que comprobaremos el paso de la violencia directa a la violencia estructural que acompaña el cambio de foco del pasado al presente.

#### 4.3.1. *Brothers*

Publicada en dos volúmenes entre 2005 y 2006, no solo es la más extensa del escritor hasta la actualidad (llega casi a los quinientos mil caracteres) sino también la más controvertida por su uso del humor y el absurdo. El crítico Zhang Qinghua la llega a denominar como farsa en una entrevista, ante lo que el escritor la defiende como un texto sin autocensura: “We can write without the least timidity” (2011:80). Dentro de las malas críticas que obtuvo destaca la del crítico Cang Lang que describía la primera parte del libro como insípida y extremadamente sentimental cuando al final cuando se describe la muerte de Song Fanping, figura paterna de los dos hermanos. Asimismo achaca la libertad con la que Yu Hua describe los terrores de la Revolución Cultural al hecho de que el escritor ahora sea famoso y el libro pudiera reportarle muchas ganancias (Cang Lang, 2009: web). El escritor se defendió de este y otros ataques explicando que él mismo había visto matar a un hombre a palos con sus propios ojos a manos de un hombre que ocupada una posición alta en un comité revolucionario, y que los años entre 1967 y 1969 realmente estuvieron marcados por el caos y la violencia (Yu Hua, 2011: 81).

Para nosotros esta novela resulta de gran interés pues en ella se materializa nuestra hipótesis principal, que se confirmará con su última obra *Séptimo día*: que con el cambio de políticas se pasó de un mundo regido por la violencia directa a uno inundando por la violencia estructural. Es por esto que dividiremos nuestro análisis de *Brothers* en dos partes acorde con la división de los dos volúmenes, que además coincide con el fin del caos de la Revolución Cultural y el principio de las reformas económicas. Yu Hua en una nota al final de la novela, resume con gran claridad lo que ésta pretende representar:

El vínculo que une estas dos eras son los dos hermanos, cuyas vidas se fisianan en la escisión y sus penas y alegrías explotan en el estallido. Sus destinos, al

igual que estas dos épocas, se sumen en la confusión y finalmente deben recoger lo que han sembrado con una mezcla de gratitud y resentimiento (Yu Hua, 2010c: 631)<sup>316</sup>.

#### 4.3.1.1. Brothers y la violencia directa

El primer volumen se centra en la etapa que va desde la infancia a la adolescencia de Li Guangtou y Song Gang, quien tras la muerte del padre del primero y la madre del segundo, se convierten en hermanos políticos por el matrimonio de sus respectivos padres: Li Lan y Song Fanping. La novela se inaugura con la muerte del padre de Li Guangtou que se ahoga en una fosa séptica mirando el culo de las mujeres el mismo día en que él nace. Esta muerte altamente escatológica ya había aparecido de manera muy similar en obras previas, como en *Gritos en la llovizna* y “La muerte de un terrateniente”. Sin embargo, esta será la primera vez que se relacione estrechamente con una obsesión erótica. Li Guangtou hereda las costumbres de su padre, pues ya desde niño aparece teniendo “relaciones sexuales” con los postes de la ciudad, y se le retrata con un fuerte deseo sexual. Baste con señalar al respecto que este rasgo del personaje sirve para crear situaciones cómicas que se contraponen a la tragedia del argumento desde el comienzo. Volviendo a la escena, será Song Fanping, profesor de la escuela, el que saque el cadáver del padre de Li Guangtou de entre las heces, poniendo la semilla del amor que siete años más tarde le unirá a Li Lan, que trabaja en una fábrica de seda. Este volumen acabará con la muerte de la mujer.

Recordemos que en las primeras obras de Yu Hua resaltábamos una representación traumática de la violencia, en su mayor parte distanciada de los hechos que habían provocado su recurrencia. En contraste, en esta novela por primera vez se retratan de manera específica y detallada los devastadores efectos que la Revolución Cultural tuvo en la población. En las dos novelas anteriores este período había aparecido como telón de fondo pero no en primer plano como se coloca ahora. El narrador en tercera persona, que de alguna manera se presenta como testigo figurado, pues a menudo se refiere al lugar donde se desarrolla la trama como “nuestra ciudad de Liu”, presta especial atención a cómo los dos niños percibían la sinrazón que gobernó

---

<sup>316</sup> 连结这两个时代的纽带就是这兄弟两人，他们的生活在裂变中裂变，他们的悲喜在爆发中爆发，他们的命运和这两个时代一样地天翻地覆，最终他们必须恩怨交集地自食其果。(Yu Hua, 2010c: 631)



aquellos años. Y no es casual, puesto que el mismo escritor era un niño en aquella época y esa violencia de la que fue testigo a tan temprana edad vertebraría el resto de su obra. Por tanto, si en sus relatos de vanguardia se aprecia el trauma de la violencia, en estas páginas podemos identificar claramente su origen, como si el paso de los años hubiera permitido su elaboración y la posibilidad de mirarla de frente.

Como ya vimos, una de las principales críticas ha recaído sobre la exageración de las escenas de violencia, con la citada defensa del autor, y no es nuestra intención olvidar que tratamos de una obra de ficción, pero hemos de recalcar la importancia de la representación de dichas imágenes. Las turbulencias de la Revolución Cultural se desatan en la novela cuando Li Lan, tras un período de felicidad con su nueva familia, se marcha a Shanghai a tratarse las migrañas que sufre desde hace años. Entonces las calles se cubren de *dazibao* y gente con capirotos a la que se puede abofetear, patear, sonarte los mocos en ella o mearle encima impunemente. Los dos niños gestionan así estos primeros encuentros: “No comprendían que había llegado la Revolución Cultural ni que el mundo había cambiado; solo sabían que en la ciudad de Liu todos los días parecían tan animados como el del Año Nuevo” (Yu Hua: 2010c: 69)<sup>317</sup>. La inocencia con la que se vive el inicio de la tragedia no muestra sino que esta experiencia supuso algo muy difícil de entender a esa edad. Pero los acontecimientos terminarán por situar a los hermanos en una situación imposible de seguir viendo con inocencia.

El autor nos describe una imagen en la que las banderas rojas de un desfile chocaban entre sí y se inclinaban según soplara el viento, que sirve de metáfora visual al comportamiento que tendrían los ciudadanos con tal de liberarse de las humillaciones. Yu Hua relata con humor cómo algunos de los personajes legendarios de la ciudad proclamaban estúpidas consignas con tal de evitar que se les etiquetara de contrarrevolucionarios. Por ejemplo, Yu el Sacamuelas, dentista de la ciudad, gritaba que sacaría todos los dientes sanos de los enemigos de la revolución y todos los malos de sus hermanos de clase; pero la estrategia más llamativa era la de Wang el Heladero, que vociferaba que a aquellos que compraran sus helados se les consideraría hermanos de la revolución, y a los que no, enemigos de clase, como si sus helados garantizaran el

---

<sup>317</sup>Se ha prescindido de la traducción en español publicada en Seix Barral por ser indirecta. Las citas de esta novela son traducción propia. 他们不知道文化大革命来了，不知道世界变了，他们只知道刘镇每天都像过年一样热闹。(Yu Hua: 2010c: 69).

estatus de revolucionario. Esta manera de aproximarse a la revolución subraya el absurdo de muchos de los juicios que se llevaron a cabo. Como el mismo Yu Hua ha dicho sobre su novela “the most miserable tragedy and the most orgiastic comedy are melted into a single amalgamation (2011: 84).

Song Fanping gozará de un día de gloria, ya que su bandera había ondeado la más alta en el desfile, antes de que le coloquen el capirote y una pancarta de madera colgada al cuello en la que pone “Song Fanping terrateniente”. De nuevo se incide aquí en la percepción de los pequeños: “Los niños no conocían los caracteres que estaban escritos, pero sí las cinco X rojas garabateadas sobre cada uno” (Yu Hua, 2010c: 77).<sup>318</sup> Y aunque el padre intenta mantener la compostura para no asustar a los hijos, le ven desfilar humillado y golpeado. Vuelve a mostrarse la confusión de aquellos cuando, al ver que entran a registrar su casa, piensan que son amigos de sus padres que vienen a verle, hasta que observan asustados cómo les tiran armarios, cajones y lo ponen todo del revés buscando las supuestas escrituras de las tierras que Song Fanping había heredado de sus antepasados terratenientes, pero que nunca llegan a aparecer. La inconsistencia de la acusación solo acentúa la sinrazón del movimiento, lo que no impedirá que a partir de entonces todo se tuerza para la familia, pues los adolescentes del pueblo también comienzan a pegar a los niños, ahora indefendibles pues son hijos de un terrateniente. Saquean su casa varias veces y también pegan al padre que no se puede defender por miedo a las represalias.

Pero no solo Song Fanping sufre repetidas e interminables sesiones de denuncia; cada vez más personas de la ciudad desfilan con capirotos y pancartas. La ruina de Song Fanping, que intenta mantener a sus hijos a salvo de siquiera saber lo que está pasando, se origina cuando los engaña con los caracteres de la pancarta y les dice que pone “Song Fanping: presidente de la tierra”<sup>319</sup>. Cuando los hermanos se enteran por fin de lo que su padre les estaba ocultando, Li Guangtou se lo echa en cara en público, lo que provoca la ira de la gente:

---

<sup>318</sup>他们不认识上面的字，他们只认识字上面打了红色的五个x。(Yu Hua, 2010c: 77).

<sup>319</sup> Terrateniente se escribe 地主 *dizhu*, el primer carácter 地 *di* significa “tierra” y el segundo 主 *zhu* forma parte de 毛主席 *Mao zhuxi* que significa “presidente Mao”, por lo que el padre hace un juego de palabras para que los niños piensen que en su pancarta pone “Song Fanping: presidente de la tierra”.

Mientras rugían, propinaron varias patadas a Song Fanping tirado en el suelo y después lo pisotearon, exigiéndole que confesara honestamente cómo había atacado perversamente al gran líder, al gran maestro, al gran general, al Gran Timonel: el presidente Mao. Li Guangtou nunca había visto a alguien golpeado de aquel modo. La cara de Song Fanping estaba llena de sangre y su pelo teñido de rojo. Tumbado en el suelo, no se podría decir cuántos adultos y niños le pateaban el cuerpo, parecía un escenario al que subía gente sin cesar (Yu Hua, 2010c: 94)<sup>320</sup>.

La pomposidad de los atacantes realza el ridículo de la situación, pero eso no evita que el padre sea confinado en la habitación de un gran almacén que ahora hacía las veces de prisión. Los niños quedan abandonados a su suerte; Li Guangtou vagabundea por las calles mientras Song Gang, que se había quedado casi mudo, se queda encerrado en casa todo el día. De nuevo vemos el abandono de los niños en esta época, pero ahora la culpa no recae en unos padres negligentes sino en una sociedad a la que gobierna la sinrazón del extremismo político. Yu Hua, que no pierde el tono tragicómico, nos provoca risa y lástima a la vez al hacer que Li Guangtou, después de aquello, se declare impotente y muestre su pene flácido a los que le increpan; este moto invita al lector a reflexionar sobre la indefensión de todos los personajes, especialmente de los niños. Al principio los dos hermanos se apañan con la comida que cocina como puede Song Gang, pero acabarán por quedarse sin reservas, y no tienen nada que comer más que agua, sal y salsa de soja. Cuando, muertos de hambre, acaban encontrando dinero y vales para los cereales, van a ver a su padre, todavía preso en el almacén. La visión de lo que ocurre allí les deja impresionados:

Li Guangtou miró hacia el interior y vio a un hombre en el suelo abrazándose la cabeza mientras otro le azotaba certeramente con un cinturón de piel. El que estaba siendo golpeado no emitía ni el más mínimo sonido. Por el contrario, el que lo fustigaba gruñía como si le estuviera doliendo a él. Esta escena asustó

---

<sup>320</sup>他们吼叫着，几只脚对准地上的宋凡平又是踩又是蹬，要宋凡平老实交待他是怎样恶毒攻击伟大的领袖、伟大的导师、伟大的统帅、伟大的舵手——毛主席。// 李光头从来没有见过一个人会被打成这样，宋凡平满脸是血，他头发都被写染红了，他躺在地上，不知道有多少只大人的脚和小孩的脚蹬在他的身上，他的身体像是台阶似的被人踩个不停。(Yu Hua, 2010c: 94).

tanto a Li Guangtou que le recorrieron escalofríos, mientras Song Gang palidecía (Yu Hua, 2010c: 110-111)<sup>321</sup>.

Vemos cómo de nuevo las escenas de violencia vuelven a cobrar un protagonismo especial. Aunque Song Fanping se esfuerza de nuevo en aparentar que se encuentra bien, diciéndoles a los niños que tiene el brazo cansado (cuando en realidad lo tiene dislocado), no puede evitar que en sus mentes queden grabadas esas imágenes. El padre intenta constantemente desviar su atención de los horribles sonidos que salen del almacén, así como de su estado lamentable, pero su enternecedora actitud no hace más que aumentar la sensación de desolación. También le ocultará su estado a su mujer que está en Shanghai, quien con el paso de los meses empieza a impacientarse, pues ve cómo los médicos del hospital también son humillados. Acaba pidiendo a su marido que vaya a buscarla y él, incapaz de faltar a esa promesa, se escapa de la prisión. Pero en la estación de autobuses le están esperando seis hombres con brazaletes rojos que le pegan una brutal paliza mientras él no deja de levantarse una y otra vez para intentar subirse al autobús hasta que finalmente le matan. A continuación mostramos un fragmento de esta horrible escena que en la novela abarca varias páginas:

Un palo le aplastó el brazo derecho, y sintió tal dolor como si le hubieran roto los huesos. Aún así, lo levantó para bloquear los demás golpes. [...] Malherido, Song Fanping cayó a los pies de la pared, mientras seis palos lo golpeaban frenéticamente, hasta que se fueron rompiendo uno tras otro. Después llegaron los doce pies de los del brazalete rojo que lo pisotearon, lo patearon y patalearon continuamente durante más de diez minutos hasta que quedó inmóvil. [...] Se había resistido con todas sus fuerzas, pero al llegar a las escaleras sus pies pisaron en vacío y cayó rodando. Los del brazalete rojo lo rodearon dándole patadas indiscriminadamente, incluso usaron el filo de los palos rotos como si fueran bayonetas y lo apuñalaron. Uno de ellos le penetró en el abdomen y su cuerpo empezó a convulsionar. Cuando le sacaron el palo, éste quedó rígido y

---

<sup>321</sup>李光头看到里面有一个人抱着脑袋躺在地上，另一个人正用皮带抽打他。躺在地上被抽打的那个人一点声音都没有，倒是那个抽打的人在嚎叫着，好像是抽打的这个人在疼痛地喊叫。这情景把李光头吓得浑身哆嗦，把宋钢吓得脸色苍白。(Yu Hua, 2010c: 110-111).

sin movimiento. La sangre le salía a borbotones de la tripa, tiñendo de rojo el suelo de tierra (Yu hua, 2010c: 124-126)<sup>322</sup>.

No contentos con eso, todavía arremeten nuevamente con él hasta que les entra hambre y le abandonan allí. Poco después llegan más guardias rojos que siguen vapuleando lo que a esas alturas presumiblemente es un cadáver. Esta escena de violencia, descrita con un nivel de detalle acorde a sus primeros relatos, se puede entender como la puesta en contexto de toda esa violencia distorsionada, y por eso, no es casual que haya sido tan controvertida. Si en sus primeros relatos se acercaba a la violencia con un narrador impasible, en *Brothers* lo hace con la técnica del humor exagerado, un cambio estilístico marcado también por los cambios que se estaban viviendo en la vida china.

El siguiente capítulo resulta uno de los más duros de toda la obra de Yu Hua; los niños en busca de su padre no son capaces de reconocer el amasijo de carne rodeado de moscas al que ha quedado reducido, y cuando acuden a los adultos de alrededor en busca de ayuda, solo encuentran desprecio. Por fin, una mujer conocida como Mama Su se apiada de ellos y les informa de que efectivamente ese cuerpo pertenece a Song Fanping. Los niños lloran desconsoladamente y por casualidad los mocos y lágrimas de uno de ellos alcanzan a uno de los espectadores que se ha arremolinado a observarlos. Enfurecido, agarra a los niños y les insulta, obligándoles a limpiarle los pantalones. En nuestra opinión, estos pasajes ilustran el origen de la ruptura del tejido social que ya se representaba en los relatos de vanguardia. Todos rehúsan a transportar el cadáver por miedo a que les represalien, ya que el muerto había sido acusado de terrateniente, lo cual también muestra la paranoia en la que vivían los ciudadanos. Solo un hombre, obligado por Mama Su y la insistencia de los niños, finalmente se decidirá a transportar el cuerpo hasta su casa. Y para redoblar el tortuoso destino personal, a continuación se contará la vuelta de la madre a la ciudad y cómo tienen que romperle las piernas al

---

<sup>322</sup>木棍砸在了他的右胳膊上，让他觉得手臂的骨头仿佛断了似的疼痛，他仍然挥舞着右胳膊阻挡打来的木棍 [...]宋凡平头破血流倒在了墙脚，六根木棍疯狂地抽打着他，直到木棍纷纷打断。然后是六个红袖章的十二只脚了，他们的脚又是踩，又是踢，又是蹬，连续了十多分钟以后，躺在墙脚的宋凡平一动不动了 [...]宋凡平拼命抵抗，打到台阶上时他一脚踩空了，身体滚了下去，六个红袖章围着他一顿乱踢乱踩，还将折断以后锋利的木棍像刺刀一样往宋凡平身上捅，有一根木棍捅进了宋凡平的腹部，宋凡平的身体痉挛了起来，那个红袖章又将木棍拔了出来，宋凡平立刻挺直了，腹部的鲜血呼呼地涌了出来，染红了地上的泥土，宋凡平一动不动了。(Yu hua, 2010c: 124-126).

cadáver de Song Fanping para que quepa dentro del único ataúd que la familia se ha podido permitir; todo narrado de nuevo en un tono entre la más pura de las tragedias y el humor más grotesco.

Según avanza la revolución, cada vez se indaga más en el pasado de las personas. Y el que en otro tiempo fuera guardián de la puerta del almacén ahora se ha convertido en una víctima más, en una clara denuncia del autor a la indiscriminación de las acusaciones. Su hijo, Sun Wei, que tantas veces pegó a los dos hermanos, se había convertido en amigo de Li Guangtou cuando su familia cayó en desgracia, pues ya no se le permitía comportarse de manera abusiva, pero no tardarán mucho en asesinar al muchacho por el irrisorio crimen de llevar el pelo largo:

Las tijeras de cortar el pelo que llevaba el del brazalete rojo parecían una sierra cuyo uso alternaba entre cortar el pelo y el cuello de Sun Wei. La fuerza empleada del primero y la lucha por librarse del segundo hicieron que las tijeras resbalaran hasta clavarse en el cuello de Sun Wei, pero el del brazalete rojo siguió cortando con fuerza mientras las tijeras se teñían de rojo, y así continuó cortando hasta que le seccionó la yugular (Yu Hua: 2010c: 172)<sup>323</sup>.

Tras este episodio, la madre de Sun Wei enloquece y vaga desnuda por la calle, incluso mientras resbala por sus piernas el flujo de su menstruación. Y el padre, tras sufrir torturas tan horribles como atarle y meterle un gato salvaje en los pantalones o hacerle sentarse sobre un cigarrillo encendido para quemarle el ano, se suicida clavándose un clavo en la cabeza. La descripción de la violencia directa se acerca al nivel de crudeza de los textos vanguardia, pero con la diferencia de que la tortura que en “1986” se autoinfligía el profesor ahora aparece alejada de una locura simbólica y sacude al lector por su pretendida cercanía a la realidad histórica. Después se alude someramente a las peleas entre las diferentes facciones de Guardias Rojos y luego el narrador pegará un salto temporal que elude la remisión de la violencia de la Revolución Cultural, hasta que Li Guangtou ya es adolescente y la madre, enferma desde hace

---

<sup>323</sup>红袖章手里的理发推子像一把锯子在孙伟的头发上和脖子上绞割着，红袖章的用力和孙伟的拼命挣扎，使理发推子从孙伟的头上滑下来以后，竟然深深插进孙伟的颈部，红袖章还在用力绞割，鲜血涌出来染红了理发推子，红袖章的手仍然没有停止，红袖章割断了里面的动脉。(Yu Hua: 2010c: 172).

tiempo, muere. Todo concluirá en un tono más sentimental y humorístico que nos conduce al segundo volumen.

#### 4.3.1.2. *La explosión del milagro económico y la violencia estructural*

El segundo volumen ha sido el más criticado de los dos, quizás porque muestra el lado más oscuro del desarrollo económico mediante una narrativa carnavalesca y porque, si bien se había aceptado una lectura crítica de la Revolución Cultural, la visión negativa del presente llegaba demasiado pronto. Cang Lang, en concreto, ataca esta segunda parte porque el desarrollo de los personajes no resulta creíble; por ejemplo, por el hecho de que Li Guangtou se convierta en billonario (2009: web). Pero en nuestra opinión el valor de la obra aquí no radica en la credibilidad de sus historias, sino en la tremenda parodia de la realidad, como también era habitual en los cuadros de los años noventa que ya mencionamos. Al igual que Yu Hua experimentó con la estética de la violencia en la vanguardia, aquí despliega su talento con los recursos de la sátira. Pongamos esto en relación con la teoría de la sátira que Miguel Espigado elabora para analizar otra obra relacionada, *Haz el favor de no llamarme humano*, de Wang Shuo. Según este, la sátira posee una característica comunicativa característica por lo que “no tiene sentido analizar su sentido desde un modelo de código que se limite a descodificar su significado léxico, sino que se vuelve necesario asumir un modelo inferencial que tome en cuenta la intención comunicativa de su emisor” (Espigado, 2017: 26). De modo que no debemos quedarnos en la superficie de la trama, sino que debemos ahondar en el mensaje que contiene detrás. El mismo Yu Hua reconocerá que la estética de esta obra, alejada de convencionalismos tradicionales, tiene que ver precisamente con la intensidad de su primera etapa:

Aesthetically speaking, I did choose to write so much about violence in the 1980s because I was just so excited by it. I experienced this excitement much like I did when writing the second half of *Brothers*. All of this must be tied to my memory. My senses may lead me in one direction while my experience and memory lead me in another. This is a contradiction: I know it is not necessarily good, but I like it in my heart (Yu Hua, 2011: 81-82).

A esto añade que sus novelas siempre han estado relacionadas estrechamente con los tiempos en los que las ha creado, puesto que la literatura no es un castillo en el aire (Yu Hua, 2011: 84). Y este es uno de los aspectos que pretendemos demostrar con esta investigación; que tanto la estética como la recurrencia de la violencia cambia con los tiempos, pero nunca desaparece porque tampoco se esfuma en la realidad. Dice Han, el filósofo coreano, al respecto, que en la actualidad la violencia “se desplaza de lo visible a lo invisible; de lo físico a lo psíquico; de lo material, a lo mediado; de lo frontal a lo viral. Su modo de acción ya no pasa por la confrontación, sino por la contaminación; no hay ataques directos, sino infecciones subrepticias” (Han, 2016: 19). La literatura de Yu Hua, ya sea en sus experimentos más tempranos o en los más recientes, está ligada a su sociedad y ésta a la violencia. A través de la diferente evolución de los dos hermanos se observa el nuevo tipo de violencia que subyace en la sociedad y que provoca una brecha cada vez más grande entre las diferentes clases sociales. Li Guangtou representa la arrogancia del nuevo rico mientras que Song Gang la sumisión del más desfavorecido.

Pasados los años de la Revolución Cultural, todo parece volver a un cierto orden y cada uno de los dos hermanos consigue trabajo en una fábrica del estado. Li Guangtou comienza a despuntar cuando consigue que le nombren director de la Fábrica de las Buenas Obras, donde trabajaban más de una decena de personas con diferentes discapacidades, a los que acabará considerando prácticamente su familia. Desde entonces “Li Guangtou entró en la alta sociedad de nuestra ciudad de Liu, lo que contribuyó a que adoptara una expresión insufriblemente arrogante. Le encantaba elevar la cabeza cuando hablaba con otra gente” (Yu Hua, 2010c: 248)<sup>324</sup>. Así el escritor comienza a caricaturizar a aquellos que consiguieron enriquecerse rápidamente y hacían gala de ello sin la más mínima humildad. El detonante que separa el destino de los dos hermanos no es el estatus sino la mujer más bella de la ciudad, Li Hong. Li Guangtou se enamora de ella y comienza un cortejo incansable, pero ella le rechaza constantemente y se muestra inaccesible para todos, excepto para el único que no la pretende: Song Gang. Las líneas básicas de este argumento las volveremos a encontrar en la única relación amorosa del protagonista en *Séptimo Día*. En ambas novelas la frustrada historia de

---

<sup>324</sup> 李光头从此进入了我们刘镇的上流社会，于是造就了一副不可一世的嘴脸，他喜欢昂着头和别人说话。(Yu Hua, 2010c: 248).



amor sirve como pretexto para subrayar algunos rasgos del carácter de los personajes, que en el caso de Song Gang y el de la última novela, es el conformismo, la falta de iniciativa y la mediocridad. Varios capítulos de esta primera parte se dedican a describir con humor las desventuras de esta persecución que concluirá con el matrimonio de Song Gang y Lin Hong. Li Guangtou por su parte, acabará haciéndose una vasectomía y entregándosela simbólicamente a la novia el día de su boda como muestra de su amor eterno. Esto supone el principio del fin de la relación entre los dos hermanos.

Tras la boda Li Guangtou se dedica en cuerpo y alma al trabajo y, tras conseguir varios éxitos en la fábrica, empieza a considerarse un genio empresarial, aunque narrador advierte que: “en ese momento la Reforma y Apertura inauguró la era de los negocios para toda la población” (Yu Hua: 2010c: 328)<sup>325</sup>. Convencido de que puede aspirar a más dimite de la fábrica, pero su primera aventura como emprendedor, a la que arrastra a personajes míticos de su ciudad, como Tong el Herrero, Zhang el Sastre, pequeño Guan, Yu el Sacamuelas, Wang el Herredro y Mama Su (que habían conseguido enriquecerse con los nuevos cambios), acaba en fracaso. Con este giro el escritor parodia las ansias de ganar dinero y la fe ciega de los ciudadanos en la economía del país. Después de que Li Guangtou pase tres meses dando vueltas por Shanghai y vuelva cubierto de polvo, reúne a sus inversores para contarles su experiencia:

“Ahora los tiempos no son iguales. La sociedad ha cambiado, y se depende de los sobornos para hacer negocios. Nunca hubiera esperado que esos malos vientos soplaran tan rápidos y tan fuertes... [...] Para cuando finalmente descubrí el sólido principio de los sobornos, el dinero que llevaba en el bolsillo solo me daba para el billete de bus de vuelta” (Yu Hua, 2010c: 355)<sup>326</sup>.

En este primer encontronazo con la realidad de las reformas comenzamos a apreciar la violencia de la estructura que favorece a unos pocos y marginaliza al resto.

---

<sup>325</sup>这时候改革开放进入了全民经商的年代。(Yu Hua: 2010c: 328).

<sup>326</sup>“现在时代不同啦，社会变啦，要靠塞钞票行贿才能拉来生意，我万万没有想到，不正之风刮得这么快这么猛……” [...] “当我终于发现行贿这个硬道理时，我口袋里的钱只够买一张回来的汽车票了。”(Yu Hua, 2010c: 355).

Bao Tong, que culpa a las políticas de Deng de la difusión de la corrupción<sup>327</sup>, señala la trampa del eslogan que se proclamaba en los primeros años que rezaba “dejemos a algunos hacerse ricos primero”, pues no se ofrecía una oportunidad igualitaria a la población, sino que aquellos que se hicieron ricos primero resultaron ser miembros del partido y sus familiares y otros cercanos a ellos (2015: web). Desarrollándose en ese contexto, Li Guangtou fracasa en este primer intento, pero no lo hará en el segundo. Tras pasar meses siendo maltratado por sus socios inversores y sobreviviendo gracias a la caridad de Song Gang (hasta que Lin Hong le obliga a darle la espalda), empieza una sentada para protestar ante el edificio del gobierno, donde se entretiene seleccionando basura.

Poco a poco la recogida de basura le revierte beneficios, con lo que puede devolver el dinero que había perdido, y con la ayuda de sus antiguos compañeros de la fábrica llega incluso a construir un cobertizo. Tras cuatro años Li Guangtou se había afianzado como hombre de negocios de la basura. El único problema era que con sus montañas de basura rodeaba la sede del gobierno y los políticos comenzaron a impacientarse, por si algún alto cargo venía y les reprochaba haber permitido aquello en su puerta: “No había nada en el cielo o en la tierra que los líderes locales temieran más que no ascender en el gobierno” (Yu Hua 2010c: 402)<sup>328</sup>. Así pues deciden tomar cartas en el asunto y limpiar la zona, pero con cierto recelo porque Li Guangtou gozaba de mucha popularidad y “temían que las masas aprovecharan la oportunidad para provocar disturbios y causar problemas, y así desahogar su propio resentimiento” (Yu Hua 2010c: 403)<sup>329</sup>. El joven, que ya había mostrado su astucia en ocasiones previas, saca provecho de la situación y consigue que le autoricen a usar un local del gobierno a cambio de trasladar su basura de allí. Con las dos citas extraídas del texto que se muestran en este párrafo se nos transmiten dos aspectos relevantes de esta nueva sociedad: los políticos centrados en su propio beneficio y el pueblo cada vez más resentido por unas reformas que no parecen estar dirigidas al beneficio de todos.

---

<sup>327</sup> Focusing on the widespread corruption in China today while forgetting the role of Deng is like blaming the Gang of Four for the tumultuous destruction of the Cultural Revolution (1966-76) while overlooking the role of Mao. (Bao Tong, 2005: web).

<sup>328</sup> 我们县里的领导天不怕地不怕，就怕升不了官。(Yu Hua 2010c: 402).

<sup>329</sup> 就怕有些群众会趁机寻衅滋事，发泄自己的不满。”(Yu Hua 2010c: 403).

Li Guangtou sigue ampliando negocio y decide ir a Japón, donde compra miles de “trajes basura” de estilo occidental. Se parodia la fascinación con los productos extranjeros al hacer que todos quieran vestir ahora esos trajes que les hacen parecer “jefes de estado extranjeros”. Nunca se especifican los pactos con los que Li Guangtou consigue hacerse con el favor de los políticos, pero sí que se nos informa de que Tao Qing, gobernador del distrito y él se reparten todo, denunciando así una corrupción cada vez más salvaje. Entre los dos tirarán la ciudad de Liu abajo para construir una nueva demoliendo todos sus referentes culturales y su historia, como pasó en tantas ciudades a lo largo de China. Estas reformas, nunca exentas de partidarios ni de detractores, acabaron con una forma de vida así como causaron estragos económicos. En *Brothers* el narrador lo resume con la siguiente opinión de los ciudadanos: “si bien sus antiguas casas eran viejas y pequeñas, el gobierno se las había asignado; y aunque las nuevas casas eran grandes y nuevas, había que gastarse el dinero y comprárselas a Li Guangtou” (Yu Hua 2010c: 434)<sup>330</sup>. Yu Hua profundizará más en el tema de las demoliciones forzosas en la siguiente novela, aunque aquí ya deja claro que no existía alternativa para la población más que acatarlas, siendo esta una de las características de la violencia estructural, pues así se ve frustrada la libertad del ciudadano y se pone de manifiesto su marginalización. Li Guangtou representa la corrupción con la que se consiguió en muchos casos la riqueza. Prácticamente toda la ciudad de Lui acabará siendo suya, desde los restaurantes y los centros comerciales hasta el cementerio y el crematorio.

Mientras tanto, Song Gang representará el otro lado de la moneda del milagro económico y formará parte de los relocalizados con las demoliciones. El joven había rechazado la oferta de su hermano, quien en vista de su fulgurante ascenso le había ofrecido parte de su negocio, y se había aferrado a su humilde trabajo en la fábrica pensando que un trabajo del estado gozaría de más estabilidad. Pero la fábrica metalúrgica donde trabajaba quiebra, se queda sin empleo y se verá empujado a aceptar un trabajo como obrero portuario en el que cobra a destajo, por lo que se mata a trabajar para obtener más ganancias, hasta que un esguince en la espalda le obliga a dejarlo apenas dos meses después. Cuando se lesiona rehúsa ir al hospital y acaba

---

<sup>330</sup> 从前的房子虽然旧和小，那是国家分配自己去住；现在的房子虽然大和新，那是要花钱向李光头去买。(Yu Hua 2010c: 434)

convaleciendo en la cama medio mes, pero ni siquiera así es capaz de enderezar la espalda. No le queda más remedio que acudir finalmente al médico:

Le cobraron más de diez yuanes y le pesó terriblemente. Pensó que si seguía así, el dinero que había ganado en los dos meses de duro trabajo en el puerto, no sería suficiente para el tratamiento de la espalda. De modo que no volvió al hospital y pensó que un esguince es como un resfriado, que con tratamiento o sin él, se acabaría curando por completo (Yu Hua, 2010c: 443)<sup>331</sup>.

En el personaje de Song Gang advertimos otro de los fenómenos asociados con la violencia estructural: la explotación, que se pone en relación directa con la frustración de la necesidad de supervivencia y de bienestar (Galtung, 2003: 10). También el pensador Han Byung-Chul hace referencia a este tipo de violencia como una coacción interna, más que externa, que aparece como libertad. Song Gang decide por sí mismo hacer lo que hace pero en realidad es la violencia invisible de la estructura la que le obliga a tomar ese camino. Para el pensador coreano, este tipo de desarrollo está íntimamente relacionado con el modo de producción capitalista: “Porque a partir de cierto nivel de producción, la autoexplotación es mucho más eficiente, mucho más potente que la explotación del otro, ya que va aparejada con el sentimiento de libertad” (Han, 2016: 21).

Song Gang se verá privado del tratamiento médico que necesita por la imposibilidad de hacer frente a los gastos médicos y después de dos meses en la cama, saldrá a buscar trabajo pero nadie le contrata por su dolencia de espalda. Tampoco la fábrica de punto donde trabaja su mujer Lin Hong va bien, lo que el director aprovecha para acosarla. Ella le repudia, pero tiene que aguantar sus insinuaciones para mantener su trabajo: “no tenía otra más que quedarse sentada allí sonriendo, mientras en su interior esperaba que pronto alguien llamara a la puerta y entrara” (Yu Hua, 2010c: 444)<sup>332</sup>; he aquí otra dimensión de la dominación de los de arriba sobre los de abajo, un grupo cada vez más diferenciado. Aunque no se ahonde en el proceso de privatización

---

<sup>331</sup> 就花掉了十几元钱，宋钢心疼不已，心想再这么下去，两个多月挣来的搬运苦力钱，治腰伤都不够。宋钢没再去医院，他觉得扭伤和感冒一样，治疗能痊愈，不治疗也能痊愈。(Yu Hua, 2010c: 443).

<sup>332</sup> 林红只能微笑地坐在那里，心里盼望着立刻有人敲门进来。(Yu Hua, 2010c: 444).

de las empresas hasta entonces estatales, se muestra a los ciudadanos que habían dependido del estado cada vez más desprotegidos ante la nueva economía. Song Gang, sin otra opción en perspectiva, empieza a vender flores imitando a las chicas que lo hacen. Ridiculizando su situación es cómo el escritor consigue ese efecto tragicómico de la novela. Lin Hong no soporta las burlas de la gente de la ciudad, y le obliga a dejar de venderlas, arrojándole a otro trabajo en una fábrica de cemento que en dos años le provoca una infección crónica de los pulmones: “Song Gang perdió su empleo otra vez, pero no fue al hospital para tratarse porque temía gastarse el dinero” (Yu Hua, 2010c: 453)<sup>333</sup>. Como vemos, no hay tregua para un personaje que se convierte en paradigma del lado más cruel de las reformas.

Mientras tanto, Li Guangtou sigue llevando una vida disoluta en la que por el día se dedica a ganar dinero y por la noche a acostarse con mujeres. La parodia de aquellos que quisieron subirse al carro de la fortuna a toda costa se materializa en la pléyade de mujeres que le reclaman la paternidad de sus hijos. Pero cuando se celebra el juicio por sus denuncias todo se resuelve cuando el empresario muestra su certificado médico de la vasectomía, y si bien intentan sacar tajada del hecho de que les había arrebatado la virginidad, que clamaban valorar más que sus propias vidas, no consiguen más que provocar las risas de los asistentes. Algún personaje sí que conseguirá beneficiarse, como Liu el Autor, que escribe la historia de Li Guangtou y acaba haciéndose famoso y formando parte del imperio que ha creado. Con todo, a pesar de que se le retrate como un personaje corrupto e incluso paleta, también muestra compasión y lealtad para con aquellos que le ayudaron, pues cuando Song Gang acude a él en busca de ayuda, forzado por Lin Hong que ya no soporta más el acoso de su jefe, consigue inmediatamente su apoyo incondicional. Sin embargo, es Song Gang quien declina su excesiva generosidad, haciendo gala de una nefasta integridad, pues se niega a aceptar un puesto para el que considera no está capacitado o en el que no tenga realmente que hacer nada. Li Guangtou se verá obligado a entregar dinero en secreto a Lin Hong para que su hermano se trate su enfermedad. No hay que pasar por alto que en esta novela no solo se caricaturiza a los de arriba, sino que también se parodia a los de abajo cuando sus principios les conducen a un callejón sin salida en los nuevos tiempos.

---

<sup>333</sup> 宋钢再次失业了。他没去医院打针吃药，他怕花钱。(Yu Hua, 2010c: 453).

Ese callejón lo encarna como nadie Zhou el Trotamundos, un estafador de poca monta que llega a la ciudad con el motivo de la celebración del primer Concurso Nacional de Belleza Virginal organizado por Li Guangtou (cuya idea proviene del aluvión de cartas que recibe de supuestas vírgenes que le ofrecen su himen). Zhou, con aspecto adinerado pero con solo cinco yuanes en el bolsillo y fingiendo recibir llamadas con un móvil de juguete, consigue atraer la atención de Zhao el Poeta y Song Gang, que se unen a su negocio. Song Gang, desesperado por ganar dinero y pensando erróneamente que Lin Hong se está endeudando con el pago de sus facturas médicas, se dedica durante los días del concurso a repartir publicidad de la reconstrucción del himen y a vender hímenes artificiales con Zhou y Zhao. Las páginas dedicadas a la celebración del concurso y lo que promueve quizás sean de las más humorísticas de toda la novela, y dibujan microcosmos que refleja la corrupción a otros niveles. Para empezar ninguna de las tres mil concursantes resulta ser verdaderamente virgen, muchas de ellas son incluso madres, y su manera de pasar las eliminatorias es acostándose con los jurados, lo que paradójicamente hace florecer el negocio de Zhou el Trotamundos y su venta de hímenes artificiales. La supuesta belleza del concurso contrasta con la imagen escatológica que se ofrece de él, y que sirve como metáfora de las dos caras de la bonanza:

Pensad en ello, 100.000 personas apretujadas en una noche de verano, al final son personas sudando cuyo olor corporal empezó a fermentar mientras flotaba por las grandes calles de Liu, haciendo que nuestro aire se agriara; 100.000 personas exhalando dióxido de carbono, de las cuales 5.000 tenían mal aliento; 100.000 personas significan 200.000 sobacos, de los cuales 6.000 eran de tipo apestoso; 100.000 personas son 100.000 ojos del culo, y como mínimo 7.000 se peen y otros tanto lo hacen sin parar (Yu Hua, 2010c: 508)<sup>334</sup>.

A la pestilencia de las personas, añade la contaminación de los coches y tractores, que al final derivan en una atmósfera contaminada, literal y metafóricamente. A pesar de lo avergonzado que se muestra Song Gang con la venta de hímenes, ve en el

---

<sup>334</sup>你们想想，十万个群众挤在这个夏天的傍晚，十万个群众都在流汗，汗臭味在我们刘镇的大街上飘扬着开始发酵了，让我们刘镇的空气都发酸了；十万个群众都在吐着二氧化碳，里面有五千张嘴还在吐着带口臭的二氧化碳；十万个群众有二十万个胳肢窝，这二十万个胳肢窝里有六千个是狐臭型胳肢窝；十万个群众有十万个屁眼，十万个屁眼里起码有七千个屁眼放屁了，有些屁眼放了不止一个屁。(Yu Hua, 2010c: 508).

estafador una manera de ganarse la vida por sí mismo y librar a Lin Hong de la carga que él cree que le supone, por lo que se une a él cuando emprende el camino hacia otro negocio. Cuando van a coger el autobús, Zhou el Trotamundos tira la bolsa de viaje de Song Gang a la basura pues está tremendamente anticuada, y con la bolsa es como si tirara lo último que le queda de dignidad a este personaje. Ambos viajan al sur para vender píldoras que aumentan la virilidad; para entonces Song Gang ya se había dado cuenta de que viajaba con un estafador pero la obligación de ganar dinero para su mujer le impide volver:

Si Song Gang ya de por sí no hablaba mucho, después de seguir a Zhou el Trotamundos y sus estafas se volvió cada vez más taciturno. [...] Sentía unas ganas tremendas de volver inmediatamente a casa, al lado de Lin Hong. Pero ya no podía deshacer el entuerto y se decía a sí mismo que no podía regresar con las manos vacías, tenía que ganar el suficiente dinero y entonces volvería. Ahora solo le quedaba apretar los dientes y seguir a Zhou el Trotamundos por aquellos remotos lugares (Yu Hua, 2010c: 534)<sup>335</sup>.

Recuperando Byung-Chul Han recordemos que la sociedad del rendimiento es la sociedad de la autoexplotación y el sujeto puede llevarlo al extremo hasta quedar completamente abrasado: “se desarrolla una autoagresividad, que no en pocas ocasiones se agudiza y acaba en la violencia del suicidio” (Han, 2016: 21). Song Gang, metido en esa rueda de autoexplotación y haciéndose responsable de su suerte, sin capacidad de tener una visión crítica de la violencia que la estructura ejerce contra él, acaba cediendo ante todo con tal de lograr el objetivo de darle “la vida que se merece” a su mujer. Con el objetivo de aumentar las ventas de la crema de crecimiento de pecho, Zhou le propone operarse los pechos para que su producto tenga más credibilidad, y él accede sin ninguna oposición: “Si ganamos dinero, estoy dispuesto a todo” (Yu Hua, 2010c: 545)<sup>336</sup>. Song Gang se somete entonces a la humillación de mostrar en público sus pechos recién operados, e incluso a que cuestionen su sexo: “Para Song Gang aquel día fue como subir montañas de espadas y bajar a un mar de fuego” (Yu Hua, 2010c:

---

<sup>335</sup> 本来话语不多的宋钢，跟随着周游造谣撞骗以后越来越沉默寡言。[...]他想立刻回到刘镇，回到林红身边。可是木已成舟，宋钢告诉自己不能空手回去，要挣够了钱才能回去，现在只能咬牙坚持下去，跟随着周游继续行走江湖。(Yu Hua, 2010c: 534).

<sup>336</sup> “只要能挣到钱，我做什么愿意。”(Yu Hua, 2010c: 545).

550)<sup>337</sup>. Gracias a eso y que se mueven de ciudad con rapidez para que no se descubra el timo, obtienen un gran éxito con las ventas. Pero un día Zhou decide abandonarle y regresar a la ciudad de Liu donde había dejado embarazada a una mujer el año anterior.

Song Gang no reúne el valor para volver hasta que se encuentra con un antiguo paisano que le aconseja que regrese a casa antes de que sea tarde. Entonces se quita los pechos y vuelve. Pero para entonces su vida había dado otro giro sin que él fuera consciente y es que durante el año que había estado fuera, su mujer y Li Guangtou habían mantenido una aventura amorosa. Song Gang se encuentra la casa vacía y a Zhou el Trotamundos regentando el restaurante de Mama Su, a cuya hija había dejado embarazada. En este capítulo se cuele otro guiño a los cambios frenéticos del país, pues Zhou, que pretende crear una red de restaurantes, le dice: “¿Sabes quién es mi rival? No es Li Guangtou, ése es demasiado pequeño, es el McDonald’s” (Yu Hua, 2010c: 585)<sup>338</sup>. Song Gang espera a Lin Hong durante días, hasta que Zhou le confiesa que la mujer está de viaje con su hermano. Entonces el hombre abandonado piensa que su mujer nunca debería haberse casado con él y decide poner fin a sus días. En los momentos antes de su muerte por primera vez se muestra liberado de toda su angustia. Y es que, aunque en la novela muchos de los avatares se ven estrechamente relacionados con la historia de amor, en nuestra opinión, ésta sirve más bien como vehículo argumental para mostrar los efectos de la nueva sociedad encarnados en los dos hermanos. Song Gang pasea por primera vez en lugar de correr, se deleita con la música en una tienda de discos, después se dirige a las vías del tren y allí observa el paisaje. Luego se quita la chaqueta y las gafas, que deja sobre una piedra, y se tumba en los raíles:

Levantó la mirada hacia el cielo, y pensó en lo realmente bello que era. Giró de nuevo la cabeza para observar los campos de enfrente de arroz rojos como una rosa y también le parecieron hermosos. De repente le sorprendió gratamente la visión de una gaviota que en ese momento venía piando y agitando las alas desde la lejanía. El tren le pasó retumbando sobre la cintura. La última escena

---

<sup>337</sup>这一天对宋钢来说，好比是上刀山下火海。(Yu Hua, 2010c: 550).

<sup>338</sup>“你知道谁是我的对手吗？不是李光头，李光头太小啦，是麦当劳。(Yu Hua, 2010c: 585).



que vieron sus ojos fue aquella solitaria gaviota planear sobre cientos de flores abriéndose (Yu Hua, 2010c: 594)<sup>339</sup>.

Yu Hua recupera en esta escena la belleza con la que había retratado la muerte en previas ocasiones. Mientras él muere Li Guangtou y Lin Hong están manteniendo relaciones sexuales después de que ella se haya reconstruido el himen en Shanghai para simular que pierden la virginidad juntos, sueño de él desde hacía veinte años. En medio del éxtasis les llaman para informarles de que Song Gang ha muerto, provocando que sus vidas vuelvan a separarse irremediamente. Este suicidio les servirá como espejo para ver en qué personas se han convertido, y también como reflejo del contraste entre la frivolidad de las preocupaciones de los más favorecidos y la triste realidad de los que lo tienen todo perdido. Cang Lang criticaba el hecho de que Yu Hua hubiera convertido a Lin Hong poco menos que en una puta (2009: web), pero el viraje de este personaje, a nuestro juicio, muestra otra faceta importante de lo corruptible de las personas en una sociedad donde los valores han pasado a un segundo plano y la búsqueda de los placeres inmediatos guía el camino. El autor cierra la novela con un epílogo con el que suaviza este final y hace un repaso por los destinos de los personajes más relevantes. Pero para nosotros el mensaje más potente acaba con la muerte de Song Gang, pues a través de ella se refuerza la idea de que la brecha que se ha abierto entre los de arriba y abajo ya no es subsanable.

#### 4.3.2. Séptimo día

En 2013 Yu Hua publica la que es su última novela hasta el momento y con la que cerraremos nuestro corpus de análisis. Este texto, denominado por algunos críticos como una “terrible sátira sobre los pobres” (Sebag-Montefiore, 2015: web) nos sumerge de nuevo en un mundo regido por la desigualdad en el que volvemos a identificar claramente la relevancia de la violencia estructural. En este texto el autor recupera el mundo fantasmagórico de sus primeros relatos, pues la trama principal gira en torno a los siete primeros días del protagonista y narrador, Yang Fei, en el mundo de los

---

<sup>339</sup> 他抬头看了一眼远方的天空，他觉得真美；他又扭头看了一眼前面红玫瑰似的稻田，他又一次觉得真美，这时候他突然惊喜地看见了一只海鸟，海鸟正在鸣叫，煽动着翅膀从远处飞来。火车响声隆隆地从他腰部蹾过去了，他临终的眼睛里留下的最后景象，就是一只孤零零的海鸟飞翔在万花齐放里。(Yu Hua, 2010c: 594).

mueritos. Huang Yiju (2016) incluso se aproxima a la novela como una contemporaneización del mundo fantasmagórico de los *zhiguai*, un género al que el escritor había acudido en los últimos relatos de la vanguardia. En una entrevista, el autor justificaba su elección como una medida necesaria de distanciamiento: “Mi distancia narrativa para describir el mundo actual ha sido situarme en el ángulo del mundo de los muertos. Esta es mi obra más cercana a la realidad” (Yu Hua, 2013: web)<sup>340</sup>. Esa distancia sirve, como en sus primeros relatos, para poder capturar la esencia del trauma social provocado por la violencia. Lo cierto es que aunque el marco narrativo nos sitúe en el más allá y los escenarios oscilen entre caminos inaccesibles como en “El pasado y los castigos”, espacios imaginados y el paraíso, las historias que han conducido a los personajes hasta allí están profundamente enraizadas en la realidad.

Yu Hua toma prestada una famosa cita del *Génesis* como prólogo a su relato: “El séptimo día Dios terminó lo que había hecho y descansó. Descansó en el séptimo día de todo lo que había hecho”<sup>341</sup>. Aunque existe un término budista que se refiere a los primeros siete días después de la muerte de una persona 头七 *touqi*, el escritor quiere destacar con esta elección la creación de un mundo nuevo para el protagonista Yang Fei (Yu Hua, 2013: web), pues será ese séptimo día cuando por fin pueda descansar en ese mundo destinado a los que no serán enterrados. En cierto modo, es un canto de esperanza para aquellos más pobres a los que se les muestra un lugar más amable tras una vida de sufrimiento.

La novela se estructura en dos planos: uno correspondiente al presente y el mundo de los muertos, y otro al pasado y el mundo de los vivos. Además, como en los relatos más experimentales, son constantes los saltos en el tiempo con los que se va recuperando el recuerdo de todos los personajes. Yang Fei, un hombre de cuarenta y un años, sirve de vínculo entre estas dos esferas pues a través de sus encuentros con otros personajes que han sufrido su misma suerte traza el plano de su memoria y transmite las experiencias pasadas de sus compañeros de viaje. Con estos pasajes que podríamos considerar testimonios de la violencia estructural, Yu Hua toca varios de los temas más

---

<sup>340</sup>用一个死者世界的角度来描写现实世界，这是我的叙述距离。是我距离现实最近的一次写作。(Yu Hua, 2013: web).

<sup>341</sup> Esta cita se ha eliminado de la versión al inglés traducida por Allan H. Barr. Se desconocen las causas de esta decisión, incluso si ha venido de la editorial o del propio traductor.

candentes de la actualidad: desigualdad, corrupción, demoliciones forzosas, extrema pobreza de los emigrantes en las grandes ciudades, contaminación y escándalos políticos, entre otros. La desigualdad, que se manifiesta en toda la obra, se delinea desde el principio cuando Yang Fei llega a la funeraria para ser incinerado y descubre que la sala de espera se divide en dos, una parte para los ciudadanos corrientes y otra reservada para los VIP:

Con un dedo de la mano derecha vestido con aquellos viejos y blancos guantes me señaló las sillas de plástico, indicándome que esperara allí. Mis ojos se dirigían hacia los sofás, pero me recordó que esa zona era para las personas distinguidas, y mi estatus pertenecía al área común de las sillas de plástico (Yu Hua, 2013: 8)<sup>342</sup>.

Recordemos que Galtung nos señalaba que la base de toda estructura violenta es una sociedad organizada con un arriba y un abajo, y cuanto más vertical sea la jerarquización, más violenta puede resultar la estructura. En la funeraria nos enfrentamos al momento último de la existencia espiritual en el que incluso habiendo abandonado el mundo físico se arrastran esas barreras infranqueables. Yang Fei observa las diferencias entre las dos zonas, que no solo se limitan al atuendo de los ocupantes, sino también incluyen las conversaciones de unos y de otros. Mientras que los VIP, apenas cinco personas, discuten sobre los maravillosos lugares donde erigirán sus tumbas (monumentos en miniatura de lugares emblemáticos situados en las montañas más hermosas) y los lujos que les acompañarán a la otra vida, los ciudadanos comunes, muy superiores en número, se conforman con las opciones más baratas del mercado. Pero incluso los ricos se verán ensombrecidos por la llegada del alcalde: “el dinero se avergüenza de su inferioridad frente al poder” (Yu Hua 2013: 14)<sup>343</sup>. Y por un largo periodo de tiempo las incineraciones se paralizarán para dar prioridad al recién llegado, quien según fuentes oficiales ha muerto en su casa de un infarto por la sobrecarga de trabajo, pero los rumores apuntan a que en el momento de su muerte estaba con una prostituta en un hotel de cinco estrellas. Como ya mencionamos en el capítulo anterior,

---

<sup>342</sup> 他戴着破旧白手套的右手指向塑料椅子这边，意思是让我去那里等候，我的眼睛看着沙发那边。他提醒我沙发那边是贵宾区域，我的身份属于塑料椅子这边的普通区域。(Yu Hua, 2013: 8).

<sup>343</sup> 金钱在权力面前自惭形秽。(Yu Hua 2013: 14).

internet se ha convertido en una potente arma para desvelar todo aquello que oculta el gobierno, como comprobaremos en páginas posteriores.

Yang Fei, que ha acudido a la funeraria con un pijama blanco de seda a falta de un atuendo mejor, y con la cara aún desfigurada como un cuadro de Picasso, tal como quedó a la hora de su muerte, descubre que si no dispone de una tumba en el mundo real, no tendrá acceso al descanso eterno. Y es que como lamenta uno de los ocupantes de las sillas de plástico, morir se resulta muy caro. Otra vez en el tono tragicómico característico en su anterior novela, Yu Hua lleva al extremo la desigualdad social, pues ésta traspasa las fronteras de la vida y la muerte y obliga a su protagonista a errar por el mundo de los muertos. El hombre abandona la funeraria e intenta descubrir las razones de su muerte: “Caminé por la ciudad vagamente discernible mientras mi pensamiento buscaba una dirección que seguir en los entrecruzados caminos de mi memoria” (Yu Hua, 2013: 16)<sup>344</sup>. Y es así como iremos reconstruyendo tanto su propia historia como la de los demás.

En la novela las tramas se van entretejiendo con saltos temporales hasta que al final podemos reconstruirlas todas. Deshaciendo sus pasos del último día en la tierra, Yang Fei se topa con un grupo de personas frente al gobierno de la ciudad protestando por las demoliciones, pero con más ganas de desahogarse que de montar un verdadero escándalo, pues no gritan eslóganes ni portan pancartas. El narrador escucha varias historias que resultan bastante similares a los casos reales que Yu Hua recoge en *China en diez palabras*, como el siguiente ejemplo: “El 16 de diciembre de 2009 una señora fue a comprar comida al mediodía, y cuando volvió a casa con una cesta de verduras, descubrió que su propia casa había sido derruida con un *bulldozer*” (Yu Hua, 2011: 192)<sup>345</sup>; y en *Séptimo día*: “Una señora mayor lloraba mientras decía que ella solo había salido de casa a comprar comida y a la vuelta su casa ya no estaba. Hasta llegó a pensar que se había equivocado de sitio” (Yu Hua, 2013: 17)<sup>346</sup>. Y es que comprobaremos que lo que en muchas ocasiones puede entenderse como exageraciones o licencias del autor, tienen su base en la realidad. Las demoliciones forzosas se cuentan entre los problemas

---

<sup>344</sup>我行走在若隐若现的城市里，思绪在纵横交错的记忆路上寻找方向。(Yu Hua, 2013: 16).

<sup>345</sup>二〇〇九年十二月十六日，一位妇女中午的时候上街买菜，当她提着一篮子菜回家时，发现自己的房屋被推土机推平了。(Yu Hua, 2011: 192).

<sup>346</sup>一位老太太流着眼泪说她只是出门去买菜，回家后发现了自己的房子没有了，她还以为走错了地方。(Yu Hua, 2013: 17).

que han escandalizado la opinión pública en el país durante los últimos años, como el caso Tang Fuzhen comentado en el primer capítulo. En la novela, los desalojados no son los que se oponen de manera violenta, sino las autoridades las que llevan a cabo las demoliciones con violencia.

En su último día de vida, Yang Fei acude al domicilio de una niña de once años, Zheng Xiaomin, para darle una clase particular pero se la encuentra frente a una casa en ruinas. Los padres de la pequeña, con los que había acordado la tutoría, no contestan al teléfono y obviamente no están en casa, así que la niña le pide que llame a su padre para concertar otra hora en otro lugar. Cuando el hombre se aleja vuelve a toparse con la multitud, rodeada de policías, a la que un señor se dirige con un megáfono: “Hemos venido a pedir justicia e igualdad. Esta es una protesta pacífica. No debemos llevar a cabo acciones extremas. No debemos darles motivos para arrestarnos y usar información contra nosotros” (Yu Hua, 2013: 21)<sup>347</sup>. Después informa a los que se han congregado con él que en las demoliciones de aquella mañana un matrimonio ha quedado sepultado entre los escombros, y no se sabe si están vivos o muertos. Justo entonces vienen unos hombres cargados con piedras y los policías, ahora con justificación, comienzan a dispersar a los manifestantes. Más tarde en la televisión se informa de que un grupo ha causado disturbios y provocado daños de la propiedad privada. Pero no se muestra ningún vídeo que corrobore la información retransmitida y se niega rotundamente el fallecimiento de ningún matrimonio. Casi al final de la novela, sin embargo, Yang Fei confirmará que los padres de la niña efectivamente murieron en la demolición, pues estaban dormidos en casa y nadie les avisó de que derribarían la casa en ese preciso momento. En su encuentro en la tierra de los muertos le explican que no les dio tiempo a salir y ahora han dejado a una niña sola en el mundo.

Esta historia nos recuerda cómo la violencia estructural puede desencadenar en violencia directa, y cómo el poder considera lícito el uso de ella para mantener el orden público. En la novela, el portavoz que niega los hechos que denuncian los manifestantes alude al gran trabajo del gobierno local para mejorar el estándar de vida de los ciudadanos. Y es que, como ya mencionamos, el uso de la violencia legítima en

---

<sup>347</sup> “我们是来要求公平正义的，我们是和平示威，我们不要做出过激行为，我们不能让他们抓到把柄。”(Yu Hua, 2013: 21).

sociedades aparentemente estables es el privilegio de unos pocos que lo usan en su beneficio. Aunque no se dice explícitamente, podemos inferir que los agitadores forman parte de un plan orquestado para desacreditar a los manifestantes y desviar la atención pública. Observamos aquí por tanto varios componentes que desatan la violencia: el económico, por la demolición forzosa, y el político, en cuanto a la opresión y el silencio al que se quiere reducir a los afectados. Como ya señalamos, la fragmentación social que impide la unión de las personas afectadas por un problema para evitar la resistencia forma parte de la violencia estructural.

Recordemos aquí que para Han la violencia estructural tal y como la define Galtung es más bien una técnica de dominación, pues permite un dominio discreto mucho más eficiente que uno violento (2016: 130). En nuestra opinión, la dominación sí es una forma de violencia, aunque no implique necesariamente un acto violento, y así lo percibimos en los casos de corrupción a los que se hace referencia en la novela. En su último día, Yang Fei va a comer al Restaurante Familia Tan del que es habitual. Allí el dueño le confiesa que funcionarios del servicio de seguridad, de emergencias, de sanidad y de impuestos, van al restaurante a comer copiosas y lujosas comidas, pero siempre quieren que se lo apunten en una “cuenta” que luego nunca saldan. Con la economía en decadencia, esta extorsión lo está arruinando: “Su restaurante aparentemente iba bastante bien, pero la realidad es que los gastos superaban los ingresos. Dijo que nadie se atrevía a ofender a la gente del gobierno” (Yu Hua, 2013: 24)<sup>348</sup>. Será en ese local donde el protagonista encuentre su muerte cuando se produce un fuego en la cocina. Él, absorto con la noticia del periódico que relata el suicidio de su exmujer, se queda paralizado en la mesa cuando una gran explosión le mata a él y a la familia que lo regenta, con la que más tarde se reunirá en el mundo de los muertos. Y gracias al giro hacia lo fantástico allí volverán a tener un restaurante lejos de la explotación de los funcionarios corruptos.

Yang Fei se reencuentra en el segundo día con su antigua mujer, Li Qing, en el apartamento que ambos compartieron. Su historia de amor, como ya comentamos, tiene ciertos parecidos con la de Song Gang y Li Hong en *Brothers*, pues él es el único chico

---

<sup>348</sup>他的饭店看上去生意不错，其实已经入不敷出。他说，政府部门里的人谁都不敢得罪。(Yu Hua, 2013: 24).

que no la perseguía en la oficina como el resto de sus compañeros, y eso es lo que provoca interés en ella. El personaje de Yang Fei comparte varios rasgos con el de Song Gang, él mismo se describe como un perdedor, incapaz de cambiar su destino. Ambos hombres se retratan con principios, leales, buenos, pero incapaces de llegar lejos en la turbulenta realidad. En esta novela, la historia de amor también termina cuando ella le abandona por un hombre con más ambición y personalidad, ante lo cual el joven no muestra sorpresa. Ese hombre, que parecía tan ideal, después de años de infidelidades será quien la abandone ante la inminente exposición de un escándalo de corrupción en el que está implicada la compañía de ambos. Con la muerte de Li Qing, Yu Hua describe una escena en la que la sangre fluye con belleza y la muerte se muestra como una liberación, como ha hecho en tantas de sus obras anteriores: “Miré la sangre que se movía en el agua como un pez y se extendía lentamente, de modo que el agua se volvió cada vez más roja...” (Yu Hua, 2013: 56)<sup>349</sup>. Después de hacer el amor por última vez ella se marcha a la funeraria para ser incinerada y él sigue su camino por sus recuerdos.

Durante el tercer día Yang Fei rememora su historia y la desaparición de su padre enfermo hacía alrededor de un año. Su padre, diagnosticado con un linfoma, llevaba meses padeciendo la enfermedad en silencio hasta que finalmente su hijo le lleva al hospital. Como en el caso de Song Gang, se vuelve a observar la reticencia a ser tratados por los gastos que eso supone. Yang Fei vende su casa, deja su trabajo y compra una tienda al lado del hospital en la que subsisten. Así se explica: “Mi padre se había jubilado como trabajador ferroviario, por lo que podía solicitar la devolución de una parte de los gastos hospitalarios, pero los gastos de su tratamiento resultaban extremadamente costosos y había que asumir la mayor parte” (Yu Hua, 2013: 95)<sup>350</sup>. La negación del acceso a un buen sistema sanitario puede que sea una de las manifestaciones más dramáticas de la violencia estructural intrínseca a un sistema económico que provoca grandes diferencias en la población. El individuo percibe su vida tan devaluada que considera el dinero más digno de conservación que a sí mismo. Un día el padre se marcha con su uniforme más nuevo y nunca más lo vuelve a ver, lo que el chico interpreta como un gesto del padre para no ser una carga para él, pero lo

---

<sup>349</sup>我看着血在水中像鱼一样游动，慢慢扩散，水变得越来越红。。。 (Yu Hua, 2013: 56).

<sup>350</sup>我父亲作为铁路上的退休职工，可以报销一部分医疗费用，可是我父亲的治疗费用过于庞大，大部分需要自己承担。(Yu Hua, 2013: 95).

cierto es que el padre murió ese mismo día visitando un lugar emblemático de su pasado.

La búsqueda de Yang Fei, tanto en el mundo de los vivos como de los muertos, sirve como pretexto para volver a sacar a la luz otros problemas. Primero, cuenta cómo cerca de su casa se produjo un incendio en un centro comercial, en el que pensó que podría haber fallecido su padre. Mientras las autoridades reportaban siete muertos y veintiún heridos, dos de los cuales estaban en estado grave, en internet circulaban otras noticias en las que se elevaba la cifra de fallecidos hasta cincuenta. Según el departamento de seguridad los accidentes se categorizaban por su gravedad por el número de víctimas:

Lo usuarios atacaban al gobierno por evadir responsabilidades, ya que fijando el número de víctimas en siete personas, aunque las dos en estado crítico murieran, aún serían nueve, y entrarían dentro de la categoría de “accidente relativamente serio” y así no afectaría la carrera oficial del alcalde, el Secretario del Partido u otros cargos (Yu Hua, 2013: 98)<sup>351</sup>.

Aquí se pone de manifiesto no solo que los intereses políticos prevalecen sobre los de la población, sino también la importancia de internet para sacar a la luz asuntos que el gobierno quiere tapar, como ya comentamos en el capítulo anterior. Yang Fei se encontrará con las víctimas del incendio en el más allá, un total de treinta y ocho muertos que le confirman que los agentes del gobierno consiguieron callar a sus familiares con sobornos. En segundo lugar, va a la zona rural de donde su padre es originario, donde describe un ambiente desolador, los campos están abandonados y los árboles talados, escenario que concuerda con el dejado por las migraciones masivas a las ciudades en busca de trabajo. Al percatarse de que la carretera asfaltada no llega hasta el pueblo de su familia, en su lugar solo hay un estrecho camino de barro, el taxista le explica que las carreteras del campo se arreglan para cuando los líderes van a inspeccionar la zona, pero que “ningún dirigente llegaría hasta ese lugar donde ni los pájaros van a poner huevos. Me dijo que siguiera recto cinco kilómetros, y allí

---

<sup>351</sup> 网上有人抨击政府逃避责任，将死亡人数定在七人，即使两个伤势严重的人不治身亡，也只有九人，属于较大事故，不会影响市长书记们的仕途。(Yu Hua, 2013: 98).



encontraría el pueblo al que quería ir” (Yu Hua, 2013: 100)<sup>352</sup>. Las grandes diferencias entre el campo y la ciudad es una de las grandes brechas que ya señalamos y a la que Yu Hua aludía en su último libro de ensayos.

Otro escándalo al que se hace alusión en este capítulo es el asesinato, encubierto como un fortuito atropello por un BMW, de Li Yuezhen, la que había sido su figura materna, tras verse envuelta en un escándalo. Al cruzar un puente de regreso a su casa vio varios bebés y fetos humanos flotando por el río, y se sintió en la obligación de informar de lo que había descubierto. Y aunque al principio nadie quiere involucrarse, al final unos periodistas cubren la noticia. Cuando van a interrogar al hospital sobre la razón por la que un total de veintisiete infantes flotan muertos por el río, explican que algunos son niños que murieron por enfermedad, y como sus padres no podían hacer frente a los gastos hospitalarios, huyeron dejando atrás el cadáver; los fetos eran resultados de abortos al final del segundo semestre perpetrados para cumplir con el control de natalidad:

El director de la oficina recordó con arrogancia a los periodistas que la planificación familiar es una política nacional. Después declaró que los veintisiete bebés eran basura médica. No pensaba que el hospital hubiera cometido ningún error; al fin y al cabo la basura hay que tirarla (Yu Hua, 2013: 104)<sup>353</sup>.

En esta rocambolesca historia, volvemos a encontrar el lastre de un sistema sanitario fallido y las drásticas medidas de control de la población, que también en este caso está basado en un escándalo que sucedió en Jining donde veintiún cuerpos entre bebés y fetos se encontraron en el río<sup>354</sup>. En la novela, solo cuando la opinión pública mostró su indignación el hospital reconoció su error y anunció que incineraría debidamente a los bebés. Pero tanto el cuerpo de Li Yuezhen como el de los bebés desaparecen en un sospechoso accidente en la morgue, y su destino quedará para

---

<sup>352</sup>领导不会到这种鸟不下蛋的地方。他说往前走五公里，就是我要去的村庄。(Yu Hua, 2013: 100).

<sup>353</sup>办公室主任傲慢地提醒记者，计划生育是国策。随后声称这二十七个死婴是医疗垃圾，他不认为医院做错了什么，说垃圾就应该倒掉。(Yu Hua, 2013: 104).

<sup>354</sup> Véase: <https://www.theguardian.com/world/2010/mar/30/bodies-babies-chinese-river>

siempre unido en la tierra de los muertos sin tumba, pues los pequeños la siguen hasta allí.

Otra de las tramas en las que se hace eco de una noticia real es la de Liu Mei que se suicida después de descubrir que su novio le ha regalado un Iphone 4s falso. En la historia real la policía consigue frenar a la chica cuando ya estaba subida a lo alto del edificio<sup>355</sup>, pero en la novela Liu Mei se resbala al intentar agarrar la mano del agente y cae al vacío. En este punto cabe recordar que en la entrevista mencionada una de las críticas hacia la novela era la de ser un “pincho moruno de noticias”, pues se reutilizan muchos sucesos de actualidad que dan cierta impresión de refrito de Weibo (2013: web)<sup>356</sup>. Pero para nosotros, el hecho de que Yu Hua haya querido recoger en esta novela varios casos reales, muestra un compromiso con la violenta realidad de su sociedad actual.

Liu Mei y su novio Wu Chao son los personajes encargados de pasearnos por los subterráneos de la ciudad. Esta pareja forma parte de lo que se ha apodado como la tribu de los ratones 鼠族 *shuzu*, apodados así por vivir en los refugios antiaéreos de Pekín, lugares angostos sin ventilación y con unas condiciones bastante paupérrimas. Wang Hui ya hablaba de esta nueva clase de pobres que opta a trabajos con ingresos muy bajos que apenas dan para cubrir las necesidades mínimas en las ciudades, y es que, aunque estos dos personajes sean inmigrantes del campo sin estudios, los jóvenes se ven arrastrados por las demandas de una cultura consumista. El pensador decía que a menudo este grupo se describe por su pobreza intelectual y su pérdida de valores (Wang Hui: 2014: 54), y así queda demostrado en el caso de la chica que, a pesar de saltar de un trabajo a otro y llegar incluso a pedir en la calle para poder comer, siente la necesidad de tener un teléfono de última generación. Cuando la chica anuncia su suicidio en internet, son varios los internautas que la aconsejan sobre cómo hacerlo, lo que podemos interpretar como una crítica hacia el despropósito de la joven o una pérdida de valores de gran alcance.

---

<sup>355</sup> Véase: <https://games.qq.com/a/20120707/000025.htm#>

<sup>356</sup>有人说《第七天》是新闻串烧，里面用了很多的新闻，像是微博上的转播和改编。

En resumen, el personaje femenino se retrata como una clara víctima de la sociedad de consumo. Han Byung-Chul apunta que la economía capitalista “alimenta la ilusión de que el incremento de capital genera más vida, más capacidad para la vida” (2016: 38) y si bien aquí se está refiriendo a la obsesión con la supervivencia y la longevidad, lo cierto es que se puede aplicar la misma lógica al consumo. El aumento de capital en una sociedad consumista crea la falsa ilusión de que acrecienta nuestra capacidad para ser felices y subir de estatus social, aunque finalmente se reduzca a una sensación efímera pues pronto se nos crearán nuevas necesidades que nos resultará imposible satisfacer. En este sentido podemos recordar el cuadro de Su X Jinping en el que la cara central quedaba aplastada por anuncios de artículos de consumo.

Aunque el suicidio de Liu Mei no sea en sentido estricto una muerte causada por la violencia estructural, su miserable vida en el sótano y los abusos a los que se somete a este tipo de trabajadores sí que lo es. Galtung se refería a esto como “explotación B”, un estado de miseria no deseado que incluía malnutrición y enfermedades. En un momento de su relación, la pareja, ya en el refugio antiaéreo, apenas hacía una comida al día. Por otra parte, el novio, que estaba ausente durante el proceso de suicidio de Liu Mei, al enterarse de su trágica muerte vende un riñón para poder comprarle un lugar donde descansar en paz<sup>357</sup>. El clandestino lugar donde Wu Chao se va a extraer el riñón es otro sucio sótano impregnado de un fétido olor. Allí conoce a dos hombres que han trabajado en la construcción, en fábricas y otros lugares pero “tras años de duro trabajo, no habrían ganado más dinero que vendiendo un riñón” (Yu Hua, 2013: 189)<sup>358</sup>. Tras una semana en aquel lugar encuentran a alguien compatible para el trasplante, pero después de unos días de convalecencia en una habitación con muchas mejores condiciones, el chico es depositado de nuevo en su cama del refugio con fiebre muy alta y en un mal estado físico. Este subsuelo se nos muestra también como lugar simbólico que coloca a estos personajes en un nivel inferior de los que habitan la superficie y los altos rascacielos. Wu Chao, antes de morir, se niega a ir al hospital para no gastarse el dinero que acaba de ganar y tiene alucinaciones con los pájaros que había visto en la habitación que había ocupado unos días atrás; y es que el pájaro no solo sirve como

---

<sup>357</sup> Esto también se podría poner en relación con la noticia del joven de 17 años que vendió un riñón para comprarse un Ipad2, véase: <http://news.cntv.cn/society/20120406/116881.shtml>

<sup>358</sup>他们说就是干上几年的苦力，也挣不到卖掉一个肾的钱。(Yu Hua, 2013: 189).

símbolo de libertad, sino nos remite a un mundo exterior, por encima de la superficie, en definitiva, a un mundo apto para la vida.

Otras historias se mencionan de manera más somera en el tránsito de Yang Fei por el mundo de los muertos, como la tortura de un sospechoso de asesinato para forzar una confesión a pesar de que era inocente, o el asesinato de un policía por parte de un acusado de prostitución al que dañan los testículos por una paliza. Ambos casos, ejemplifican de nuevo el uso supuestamente legítimo de la violencia directa cuando los ejecutores forman parte del estado. En el primero acaban ejecutando a un inocente, y en el segundo se provoca la venganza de una persona injustamente agredida. En este último ejemplo se aprovecha para poner énfasis en la corrupción de las autoridades, pues un policía que presenció el asesinato, pero no tuvo tiempo de intervenir para defender a su compañero, dijo: “Normalmente los que vienen al Departamento de Seguridad Pública con mochila traen regalos, quién se iba a imaginar que lo que iba a sacar de la mochila no era un obsequio sino un cuchillo para matar a alguien” (Yu Hua, 2013: 133)<sup>359</sup>.

Yu Hua concluye esta novela con un final agridulce, pues Wu Chao no ha conseguido reunirse con su querida Liu Mei en el otro mundo, pero cuando llega a la idílica tierra de los muertos sin tumba, el protagonista le consuela explicándole cómo allí los árboles le saludarán, las piedras le sonreirán y los ríos le mostrarán sus respetos. Y añade: “Allí no hay pobres y humildes ni ricos y honores, no hay penas ni dolor, no hay enemigos ni odio... allí todos son igualados por la muerte” (Yu Hua: 2013: 225)<sup>360</sup>. De esta manera el autor ofrece un sitio digno a sus personajes donde pasar la eternidad, aunque la corrupción, la pobreza o las injusticias de la vida, o en otras palabras, la violencia estructural les haya privado del descanso eterno.

---

<sup>359</sup>平日里背着包来公安局的都是送礼的，谁也没想到这个人从包里拿出来的是不是礼物，是一把杀人的刀。(Yu Hua, 2013: 133)

<sup>360</sup>那里没有贫贱也没有富贵，没有悲伤也没有疼痛，没有仇也没有恨……那里人人死而平等。”(Yu Hua: 2013: 225)

## CONCLUSIONES

En esta investigación hemos tratado de demostrar cómo la violencia atraviesa toda la obra de Yu Hua, adoptando diferentes formas según el contexto social, histórico y estético de cada momento. Y así, en la obra del escritor se pasa de una violencia predominantemente directa que obedece a una representación traumática, y por tanto de gran subjetividad, a una violencia estructural motivada por una crítica mucho más explícita a la sociedad. Todo ello ha quedado distinguido fundamentalmente en tres etapas en la obra del escritor.

La primera es la que hemos interpretado a través del filtro del trauma denominado psicosocial, social o político, es decir, el que va más allá de las vivencias personales y se percibe en cómo la violencia altera las relaciones. La violencia trasciende el mero acontecimiento y sus efectos residuales permean inevitablemente no sólo en los individuos sino también en las sociedades. Por ello resulta plausible que años más tarde de que acabe un período convulso, como fue la Revolución Cultural, sigamos encontrando su profunda huella en la representación literaria. La literatura se puede contemplar entonces como un espacio donde afloran los traumas provocados por la historia, sirviendo como forma de expresión que permite dar salida a lo que otros discursos han callado o no han sido capaces de expresar.

Yu Hua creció durante los años de la Revolución Cultural, lo que le hizo ser testigo de una violencia que se ejerció no solo con impunidad sino también entre los miembros de la misma comunidad, y que dejó irremediamente una huella en ella. El clima emocional de las sociedades se altera y su identidad puede quedar perturbada de manera irreversible, mientras que la manera de percibir el mundo se ve impregnada de esa presencia silenciosa que se transmite entre generaciones; un silencio que alberga un pasado irrepresentable. Recordemos de nuevo la compulsión de repetición para explicar no solo la omnipresencia de la violencia en los relatos de la vanguardia sino también el comportamiento de sus propios personajes que se ven arrastrados a un mundo violento por la fuerza de un destino del que no pueden escapar. Al igual que el trauma opera en la mente, en la lectura de los textos se percibe la repetición casi obsesiva de los eventos más dramáticos como si la narración hubiera quedado atrapada en una dinámica que

siempre se resuelve del mismo modo. Y es que aunque la violencia directa es lo más llamativo en una primera lectura de estos textos, no deja de ser la simbolización de un proceso que vive anclado en un pasado traumático.

En los relatos encontramos testimonio de los rasgos más inefables de una memoria que no se ha terminado de construir. A pesar de que no haya alusiones directas, personajes como el profesor de “1986” encarnan ese pasado que entra en conflicto con una sociedad que prefiere olvidar. También el relato “El pasado y los castigos” nos invita a reflexionar sobre esos tiempos pretéritos que cada vez son más difíciles de reconstruir pero que siguen atenazando el presente. Ambos ilustran el problema subyacente que aflora recurrentemente en la obra del escritor, transmisora de las consecuencias de la violencia como la alienación de los personajes, la frialdad del observador y relator, el miedo o la ruptura del tejido social, que pasamos a detallar brevemente.

Yu Hua hace uso de un narrador que favorece la sensación de alienación de los personajes no dándonos acceso a sus pensamientos y quedándose en la superficie de sus acciones. De este modo, lo sensorial adquiere especial importancia ya que la eliminación de un pensamiento más racional favorece la representación traumática, que escapa de una articulación más lógica. En “El mundo como neblina” conocemos los hechos violentos solo a través de los sentidos de un tercero, haciendo aún más inaccesible la experiencia referida. En algunos relatos como “Incidente del tres de abril” además se nos conduce por un laberinto de sensaciones que nos impiden acceder de manera objetiva a la trama. También caracterizamos a esta voz como “emoción cero” por la tranquila, calmada y aséptica actitud con la que se describen los actos violentos, siendo el mayor ejemplo de ello “Narración de una muerte” cuyo protagonista nos detalla en primera persona su brutal asesinato.

Otro de los efectos residuales de la violencia relacionado con el trauma psicosocial es la enajenación del sujeto, siendo el relato más sobresaliente en este sentido “Un tipo de realidad” donde las relaciones entre los miembros de la familia se han convertido en aberrantes y deshumanizadas. La violencia aparece en este relato como única vía de resolución de conflictos que acabará con la destrucción total de la familia. La imposibilidad de comunicarse de otro modo no es algo exclusivo de este

relato, pues en otros como “Salir de casa y emprender un largo viaje con dieciocho años” ya observábamos estos síntomas. También la figura del profesor en “1986” o del loco en “Incidente del tres de abril” resultan reveladoras en este sentido, pues incluso se les llega a negar la palabra, y sus interacciones con el mundo exterior se restringen a diferentes torturas autoinfligidas o a perpetrar asesinatos inexplicables.

Dado lo anterior tampoco es de extrañar que los personajes hayan sido privados de profundidad, pues es así como queda mejor representada la cosificación que sufre el sujeto que será objetivo de la violencia. Son muchos los personajes sin nombre, lo que facilita su deshumanización. Quizás el mayor exponente de la cosificación sea “Amor clásico” donde las personas se convierten en comestibles durante la gran hambruna. La falta de humanidad no solo se percibe en el hecho de vender a los seres humanos como comida, sino también en su indiferencia ante el sufrimiento que les infligen al despedazarlos vivos para preservar la calidad de la carne. En la lógica del universo que crea Yu Hua ningún personaje parece poder escapar de la violencia del destino, ni siquiera los niños, que no solo son víctimas sino que incluso protagonizan algunas agresiones como Pipi en “Un tipo de realidad” y el muchacho que comienza el asesinato en “Narración de una muerte”.

Hemos explorado también el miedo y la paranoia como fenómenos asociados al trauma y la violencia, que encuentran su expresión más relevante en el “Incidente del tres de abril y “1986”; dos ficciones en las que un estado exacerbado de alerta frente a una posible agresión lleva a los protagonistas a desencadenar su propia tragedia. En ellos se profundiza especialmente en la subjetividad del miedo, y en cómo este altera la percepción de la realidad. Aunque la trama de cada relato parte de contextos muy diferentes, en ambos apreciamos la desconfianza que atraviesa todas las relaciones sociales, incluso las familiares, lo que hemos leído como una herencia directa del clima paranoico de los años de la Revolución Cultural. La ruptura del tejido social y la desocialización son consecuencias inmediatas de esos años que parecen heredar los personajes de Yu Hua, y ya desde su primer relato de vanguardia nos topamos con un mundo violento que fractura los lazos sociales. Esto se refuerza no solo por la falta de afectación del narrador, sino también por la propia pasividad de los personajes ante la desgracia ajena.

No solo la temática de estos relatos condiciona una lectura en la que predomina la violencia, sino también la técnica literaria se pone en primer plano desafiando al lector. Son abundantes los saltos temporales y la fragmentación, pero la manera en la que más se violenta a la narrativa es a través de las parodias de los géneros en los que muchos relatos se sitúan para frustrar sus convenciones. También destaca en este sentido la sublimación de las imágenes violentas, que hacen aflorar numerosos símiles relacionados con la sangre. En esa línea, los relatos en que encontramos los retratos más estéticos de la violencia son “1986” y “El pasado y los castigos” que nos describen las torturas casi elevadas a categoría de arte. En ambos, el cuerpo aparece como un campo de batalla que lidia entre lo externo y lo interno, pues se pone de manifiesto un alto componente masoquista, un rasgo que nos remite a un contexto donde el pueblo se volvió contra sí mismo. En “1986” no solo la locura sino la tortura que el profesor se autoinflige se desvelan como las consecuencias últimas del exterminio de un sujeto que ha roto cualquier vínculo con su sociedad. Así la violencia se convierte en espectáculo para personajes y lector y se pone en marcha el teatro de la crueldad, especialmente en cuentos como “Un tipo de realidad” con su relato de una ejecución y posterior repartición del cadáver.

Yu Hua crea en estas ficciones un hábitat particular regido por la violencia, en el que los recursos temáticos y narrativos nos remiten a una representación traumática. No encontramos en ellos una pretensión mimética de la realidad histórica sino una recreación dislocada, a veces incluso con elementos fantásticos, que despliegan ante nosotros una especie de catástrofe espiritual. Pero a finales de los años ochenta comenzamos a encontrar cambios en la literatura del escritor que nos remiten a un contexto cambiante. Ya señalamos cómo las transformaciones políticas, económicas y sociales influyeron determinadamente en la obra del autor y su generación, y entre ellas, especialmente la desilusión tras la Masacre de Tian’anmen que nosotros hemos identificado como uno de los grandes fantasmas culturales de finales del siglo XX. Sin embargo, no encontramos en la obra de ficción del autor ninguna alusión a tal evento, y solo se refiere a él en su producción ensayística publicada fuera China, por lo que, si bien podemos señalar su importancia a nivel literario, no hemos podido identificar su representación.



Hemos incidido igualmente en cómo los años noventa la literatura de Yu Hua parece despertar de la representación pesadillesca, y comienza a apegarse a la realidad histórica, pero no por eso se abandona la violencia o el trauma. Si bien parece que la estética vanguardista se presta más a una representación traumática basada en la simbolización, la alegoría o la distorsión, en esta nueva etapa la obra del escritor no deja de gravitar sobre los hechos más dramáticos de la historia China del siglo XX. Así lo demuestra el cuento “Muerte de un terrateniente” en el que la trama se remonta a lo que se ha identificado como el trauma inaugural del siglo pasado en China: la invasión japonesa. La violencia se sigue describiendo profusamente, si bien ahora se empieza a mostrar también el sufrimiento de los personajes. Con esto se aprecia el paso de una representación de las emociones más traumáticas derivadas de la violencia histórica a una representación más realista de esa violencia que originó el trauma en primer lugar. De este modo, la narrativa de corte más tradicional se impone sobre el juego formal de la vanguardia, pero no se abandona la temática de la violencia. Y es que como hemos indicado la literatura del trauma no obedece a una sola estética. Por todo ello, los textos de ficción que Yu Hua publica en los años noventa servirán, además, de transición entre el protagonismo de una violencia principalmente directa a una violencia fundamentalmente estructural.

*Gritos en la fina llovizna*, determinamos, sirve como novela que enlaza los dos estilos y en la que aún apreciamos claramente la ruptura del tejido social que provoca la violencia en las relaciones de los personajes, principalmente los adultos que en última instancia actúan anteponiendo sus intereses o deseos fracturando así el mundo infantil. Se trata de un hecho nada baladí pues partíamos de la base de que fueron los eventos históricos que el escritor vivió en su infancia los que determinaron en gran medida su obra posterior. La soledad se pone de manifiesto en las idas y venidas del protagonista que se ve empujado a pasar de manos de su familia biológica a manos de su adoptiva. También se vuelve aquí a reflexionar sobre la incomunicación, especialmente en el relato de la muerte de Su Yu, que agoniza sin que ningún miembro familiar le preste la más mínima atención. Sin embargo, ahora la comunicación no se conseguirá a través de la violencia, sino que conduce directamente a la desolación. Concluimos que se produce una clara humanización de los personajes en los que identificamos sentimientos de sufrimiento y compasión, que impiden un ejercicio de la violencia tan radical como en los relatos anteriores.

En las tres novelas publicadas en esta década se vuelve a visitar el pasado, una tendencia compartida por otros escritores y que en cierto modo podemos ver como una huida hacia un tiempo que, si bien resultaba duro, era conocido y familiar, frente a una realidad circundante en constante cambio en la que comenzaban a fraguarse grandes desigualdades sociales. La violencia sigue apareciendo inevitablemente asociada a los avatares históricos, aunque identificamos novedades significativas en su aproximación; por un lado, los personajes adquieren volumen y ya no parecen marionetas a la merced de un destino inevitable, sino que se hacen con cierto poder de decisión en sus vidas. Además, los lazos familiares en *Vivir* y *Crónica de un vendedor de sangre* alejan a los protagonistas del mundo incomprensiblemente cruel de los primeros relatos, rompiendo definitivamente con la estética asociada a su etapa de vanguardia. Y por otro, los eventos históricos aparecen algo más dulcificados, especialmente en la segunda de estas novelas. Tampoco hay una profundización en las campañas políticas, pero el comportamiento errático de los personajes sí denota el extremismo provocado por un régimen totalitario.

Además en ambas novelas podemos empezar a identificar cómo la violencia estructural se hace más presente. Significativo a este respecto es la muerte del hijo de Fugui al que extraen toda la sangre del cuerpo para salvar a una persona con cierta relevancia política, y la reiterada venta de sangre de Xu Sanguan. En los dos casos la propia sangre se convierte en símbolo de la explotación humana, tema sobre el que se reflexionará en las siguientes obras.

Con la publicación de *Brothers* identificamos en el autor la recuperación de una voz más crítica, que se vale del humor como nuevo recurso narrativo predominante. Esta novela representa con sus dos volúmenes diferenciados la transición entre el protagonismo de la violencia directa a la violencia estructural. Nos enfrentamos en el primer volumen a la descripción de las manifestaciones violentas más brutales cometidas en la Revolución Cultural. Mientras que en la primera etapa de vanguardia los efectos residuales de la violencia eran aludidos de manera simbólica, en estas páginas podemos identificar el origen mismo del trauma. Reforzamos esta tesis por la importancia que adquiere el filtro infantil con el que los dos protagonistas procesan los hechos que se imponen ante ellos, poniendo de nuevo de manifiesto la soledad en la

etapa de crecimiento como consecuencia de unas campañas que arrastraron a la población al extremismo político. En *Brothers* volvemos a encontrar escenas de violencia directa descritas en gran detalle, como la brutal paliza con la que los Guardias Rojos matan a Song Fanping, con la significativa diferencia de que ahora los protagonistas se enfrentan a ella en un mundo con volumen y sentimientos. Lo que antes inferíamos, pues los personajes parecían automatizados, ahora se nos narra, por lo que el lector tiene que atravesar por los sentimientos de devastación que la muerte de Song Fanping provoca en sus hijos y su mujer.

Con el segundo volumen aterrizamos de lleno en la época de las reformas económicas, momento en el que la violencia directa pasa a un segundo plano y es la violencia estructural la que emerge con los nuevos cambios. La técnica de la sátira se intensifica aquí, lo que hemos entendido como un recurso para enfrentarse con un presente que si bien podía parecer alentador, albergaba muchos sinsentidos, teniendo en cuenta el pasado más reciente. El retrato carnavalesco casi parece inevitable si contrastamos los vertiginosos cambios que se sucedieron en apenas dos décadas, produciendo un marcado contraste entre aquellos que se subirían al carro de las reformas y aquellos que sufrieron sus consecuencias, como encarnan los dos hermanos protagonistas: Li Guangtou y Song Gang. En resumen, pronto quedará de manifiesto en la trama que el beneficio de las reformas no sería democrático y la tendencia imparable hacia la verticalidad de la sociedad derivaría en la preponderancia de nuevas formas de violencia estructural sobre la vieja y evidente violencia directa.

Nos ha interesado mucho recalcar cómo este tipo de violencia denominada como invisible se relaciona no solo con las imposiciones de las desigualdades económicas sino también con la opresión política y diferentes maneras de marginalización social. En *Brothers* encontraremos un enfoque en lo económico mientras que en *Séptimo día* se harán muchas más alusiones a lo político. Li Guangtou representará al reducido grupo que se enriqueció rápidamente, y se le relaciona íntimamente con líderes del Partido y prácticas de corrupción, mientras que Song Gang cada vez se hunde más con los cambios de una sociedad en la que ya no consigue ubicarse. Recordemos aquí que el efecto más relevante de la violencia estructural que se retrata en este personaje es la explotación; no solo los trabajos a los que se expone derivan en el deterioro irreversible de su salud, sino que la necesidad de sobrevivir en un mundo donde el dinero se ha

impuesto le hacen emprender iniciativas más perjudiciales, como el operarse el pecho para promocionar una crema que aumenta los senos. Lo que pueden parecer elecciones de un personaje con pocas luces no deja de ser una exageración cómica del callejón sin salida al que capitalismo más extremo puede conducir. Hemos subrayado cómo en esta novela la crítica atraviesa todas las capas, pues se caricaturiza tanto a los que se han entregado a los placeres más inmediatos de una sociedad consumista, como a los que no han sabido adaptarse a los nuevos vientos que soplan en el país. Pero Yu Hua no deja que el humor nos despiste de la tragedia que subyace de fondo, y nos devuelve a la cruda realidad con el suicidio de Song Gang, en el que se recupera la belleza estilística en la descripción de una muerte violenta.

En la última novela, *Séptimo día*, hemos visto cómo el autor aborda su presente más próximo distanciándose de él a través de la recuperación algunos recursos fantásticos. Este distanciamiento le sirve para reflexionar sobre el origen de un nuevo trauma que atenaza a su contemporaneidad pues la trama está basada en la más injusta realidad. Y es que en esta obra pasaremos por el mundo de los muertos de mano de un protagonista que representa a un grupo cuya marginación traspasa las barreras del más allá; en sus páginas se ahonda no solo en las injusticias económicas sino en la violencia estructural que se oculta tras ciertas políticas y conduce a la explosión de la violencia directa, como la demolición de casas antiguas. Y es que la violencia contenida en la estructura se libera en episodios de violencia directa que salpican las noticias y escandalizan a la sociedad.

También nos llamó la atención cómo la organización vertical de la sociedad, asociada con una estructuración violenta, queda simbolizada por Yu Hua con la división en la funeraria entre los ciudadanos corrientes y aquellos considerados VIP por su estatus económico o político. Dado que el protagonista carece de tumba se verá impelido a vagar por el mundo de los muertos para siempre, lo que le lleva a encontrarse con otros personajes que han sufrido una suerte pareja a la suya. Así se hace alusión a los problemas más relevantes de la sociedad actual que identificamos como violencia estructural: la negación del acceso a un buen sistema sanitario en el que los individuos acaban optando por preservar su dinero por encima de ellos mismos; las desigualdades entre el desarrollo de las ciudades y el campo y la devastación de este último, la corrupción de los agentes del gobierno así como el uso injustificado de la

violencia o incluso el tráfico de órganos. Asimismo también consideramos relevante cómo se realza la importancia de Internet en los nuevos tiempos para denunciar los escándalos que se pretenden tapar y así mantener a la población en un estado de conformismo y desinformación. Observamos cómo en muchas sociedades contemporáneas que se presentan como prósperas y estables, la violencia se oculta en las brechas que abren las diferentes directrices económicas y políticas. Pero a pesar de no tener un ejecutor tan identificable como la violencia directa no debemos obviarla como tal.

En definitiva, con el recorrido realizado queda demostrado cómo la violencia vertebró la obra de Yu Hua, matizándose tanto su representación como su tipo con los cambios que la han rodeado. La violencia directa y estructural que podemos identificar en la realidad china de las últimas décadas encuentra el máximo eco en la ficción del autor, y es que el apego que apreciamos de su obra al contexto impide que la violencia desaparezca, pues no lo hace en la realidad. En una entrevista en 2014 se preguntaba al autor sobre cuál era el propósito de la literatura y si esta debería criticar al mundo real, y nos gustaría cerrar esta investigación recordando sus palabras: “¿Cuál es el propósito de la literatura? Sinceramente, no lo sé. Pero una cosa está clara: puede que la literatura no exista solo para criticar a la realidad, pero la critica todo el tiempo”.



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- YU, Hua 余华 (1996). *The past and the punishment*, Honolulu: University of Hawai'i Press. Traducido por Andrew F. Jones.
- (2008 a). 没有一条路是重复的 *meiyou yidiaolu shi zhongfu de (Ningún camino se repite)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2008 b). 温暖和百感交集的旅程 *wenuan he baiganjiaoji de lücheng (Viaje cálido y rico en experiencias)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2008 c). 音乐影响了我的写作 *yinyue yingxiangle wode xiezuo (La música ha influido mi escritura)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2008d). 世事如因 *shishiruyin (El mundo como neblina)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2008e). 我胆小如鼠 *wo danxiao ru shu (Tímido como un ratón)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2008f). 现实一种 *xianshi yizhong (Un tipo de realidad)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2008g). 鲜血梅花 *xianxue meihua (Sangre y flores de ciruelo)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2008h). 战栗 *zhanli (Temblor)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2008i). 在细雨中呼喊 *zai xiyu zhong huhan (Gritos en la llovizna)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2010a). 活着 *huozhe (Vivir)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2010b). 许三观卖血记 *Xu Sanguan maixue ji (Crónica de un vendedor de sangre)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2010c). 兄弟 *Xiongdi (Brothers)*, 北京 Beijing: 作家出版社 *zuoja chubanshe*.
- (2011). 十个词汇中的中国 *shige cihui zhong de zhongguo (China en diez palabras)*, 台北 Taipei: 麦田出版社 *Maitian Chubanshe*
- (2011). *China in Ten Words*, New York: Random Books. Traducido por Allan H. Barr.

- (23 de junio de 2011). “The Spirit of May 35th”, *The New York Times*, recuperado el 7 de junio de 2017 de [https://www.nytimes.com/2011/06/24/opinion/global/24iht-june24-ihtmag-hua-28.html?\\_r=1&mtrref=undefined&gwh=C0E4E070444DE7101FF7FE8C86F024D0&gwt=pay&assetType=REGIWALL](https://www.nytimes.com/2011/06/24/opinion/global/24iht-june24-ihtmag-hua-28.html?_r=1&mtrref=undefined&gwh=C0E4E070444DE7101FF7FE8C86F024D0&gwt=pay&assetType=REGIWALL)
- (27 de febrero de 2013). “Censorship’s Many Faces”, *The New York Times*, recuperado el 7 de junio de 2017 de [https://www.nytimes.com/2013/02/28/opinion/yu-censorships-many-faces.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2013/02/28/opinion/yu-censorships-many-faces.html?_r=0)
- (29 de octubre de 2013). “Jokes, Lies and Pollution in China”, *The New York Times*, recuperado el 5 de junio de 2017 de <http://www.nytimes.com/2013/10/30/opinion/international/hua-jokes-lies-and-pollution-in-china.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FYu%20Hua>
- (2 de diciembre de 2013). “The Hijacking of Chinese Patriotism”, *The New York Times*, recuperado el 5 de junio de 2017 de [http://www.nytimes.com/2013/12/03/opinion/yu-hua-the-hijacking-of-chinese-patriotism.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FYu%20Hua&action=click&contentCollection=opinion&region=stream&module=stream\\_unit&version=latest&contentPlacement=9&pgtype=collection](http://www.nytimes.com/2013/12/03/opinion/yu-hua-the-hijacking-of-chinese-patriotism.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FYu%20Hua&action=click&contentCollection=opinion&region=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=9&pgtype=collection)
- (9 de abril de 2014). “China Waits for an Apology”, *The New York Times*, recuperado el 5 de junio de 2017 de [https://www.nytimes.com/2014/04/10/opinion/yu-hua-cultural-revolution-nostalgia.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FYu%20Hua&\\_r=0](https://www.nytimes.com/2014/04/10/opinion/yu-hua-cultural-revolution-nostalgia.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FYu%20Hua&_r=0)
- (2014). *Crónica de un vendedor de sangre*, Barcelona: Seix Barral. Traducido por Anne- Hélène Suárez Girard.
- (2015). 我们生活在巨大的差距里 *Women shenghuo zai juda de chaju li* (*Vivimos en una enorme brecha*),北京 Beijing: 北京十月文艺出版社 *Beijing shiyue wenyi chubanshe*.
- (2016a). *Gritos en la fina llovizna*, Barcelona: Seix Barral. Traducido por Anne- Hélène Suárez Girard.
- (2016b). *Vivir*, Barcelona: Austral. Traducido por Anne- Hélène Suárez Girard.
- (21 de septiembre de 2017). “How My Books Have Roamed the World”, *Specimen*, recuperado el 18 de septiembre de 2019 de <http://www.specimen.press/articles/%E6%88%91%E7%9A%84%E4%B9%A6>



<http://www.yuhua.zjnu.edu.cn/main.htm>. Artículo traducido por Helen Wang.  
余华研究中心 *Yu Hua Yanjiu zhongxin* (Centro de investigación de Yu Hua) (2007).  
<http://yuhua.zjnu.edu.cn/main.htm> , recuperado el 30 de abril de 2016.

## 1.1. Entrevistas

重庆晨报 *Chongqing Chenbao* (27 de junio de 2013). 余华回应《第七天》争议：交稿时就等着大家来骂 *Yu Hua huiying Diqitian zhengyi: jiaogaoshi jiu dengzhe dajia lai ma* (“Yu Hua responde a la controversia de *Séptimo día*: cuando entrego un manuscrito ya estoy esperando las críticas), 中国日报 *Zhongguo Ribao* (*Diario de China*), recuperado el 20 de agosto de 2019 de [http://caijing.chinadaily.com.cn/2013-06/27/content\\_16671104.htm](http://caijing.chinadaily.com.cn/2013-06/27/content_16671104.htm)

FINKEN, Helen (2003). “Interview with Yu Hua, author of *To Live*”, *Education about Asia Vol. 8, N. 3*, pp 20-22.

MISHRA, Pankaj (23 de enero de 2009). “The Bonfire of China’s Vanities”, *The New York Times*, recuperado el 2 de julio del 2017 de <http://www.nytimes.com/2009/01/25/magazine/25hua-t.html>

ZHANG, Qinghua (2011). “On Brothers and Chaotic Aesthetics. An interview with Yu Hua”, *Chinese Literature Today*, pp. 80-86.

ZHANG, Xiaorang (2014). “Stranger than Fiction”, *China File*, recuperado el 19 de Julio de 2019 de <http://www.chinafile.com/stranger-than-fiction>

## 2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALEXANDER, Jeffrey C. (2004). “Toward a Theory of Cultural Trauma”, en Alexander et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, California: University of California Press.

- ANDREWS, Julia F. (2010). "The Art of the Cultural Revolution", en KING, Richard , *Art in Turmoil. The Chinese Cultural Revolution, 1966-1967*, Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 27-57.
- AREDDY, James T. (13 de enero de 2014). "Ex-Red Guard Offers Fresh Cultural Revolution Apology", *The Wall Street Journal*, recuperado el 28 de marzo de 2017 de <http://blogs.wsj.com/chinarealtime/2014/01/13/fresh-cultural-revolution-apology/>
- ARENDT, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus.
- ARENDT, Hannah (2006). *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza Editorial.
- ARENDT, Hannah (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*, Barcelona: Editorial Lumen.
- ARMSTRONG, Nancy y TENNENHOUSE, Leonard (2014). "Representing violence, or 'how the west was won'" en ARMSTRONG, N. y TENNENHOUSE, L. (edd), *The violence f Representation. Literature and the History of Violence*, New York: Routledge.
- ASOCIACIÓN ESTADOUNIDENSE DE PSIQUIATRÍA (1995). *DMS-IV Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, Barcelona: Masson.
- BA, Jin (1986). "A Museum of the Cultural Revolution" en Virtual Museum of the Cultural Revolution, recuperado el 21 de septiembre del 2015 de <http://www.cnd.org/CR/english/articles/bajin.htm>
- BANDURA, A. y WALTERS, R. (1974). *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*, Alianza Universidad, Alianza Editorial.
- BANDURA, Albert (2002). "Selective Moral Disengagement in the Exercise of Moral Agency", *Journal of Moral Education*, Vol. 31, No. 2, pp.101-119. Stanford University.
- BANNED BOOK (2011). 禁书网 *jinshu wang* (web de los libros prohibidos), recuperado el 10 de mayo de 2016 de <http://www.bannedbook.org/index.php>
- BAO, Tong (2015). "How Deng Xiaoping Helped Create a Corrupt China", *The New York Times*, publicado el 3 de junio de 2015, recuperado el 27 de abril de 2017 de <https://www.nytimes.com/2015/06/04/opinion/bao-tong-how-deng-xiaoping-helped-create-a-corrupt-china.html>
- BARBOZA, David (4 de septiembre de 2006). "A Portrait of China Running Amok", *The New York Times*, recuperado el 10 de julio de 2017 de <http://www.nytimes.com/2006/09/04/books/04hua.html>

- BARMÉ, Geremie R. (1999). *In the Red. On Contemporary Chinese Culture*, New York: Columbia University Press.
- BARMÉ, Jeremy y JAIVIN, Linda (ed.) (1992). *New Ghosts, Old Dreams. Chinese Rebels Voices*, New York: Random House.
- BAUM, Richard (2000). "Jiang Takes Command: The Fifteenth National Party Congress and Beyond", en TIEN, Hung-mao y CHU, Yun-han (ed), *China Under Jiang Zemin*, London: Lynne Rienner Publishers, pp. 15-32.
- BÉJA, Jean-Philippe (2008). "The Changing aspects of civil society in China" en ZHENG, Yongnian y FEWSMITH, Joseph, *China's Opening Society. The non-state sector and governance*, New York: Routledge, pp. 71-88.
- BENJAMIN, Walter (1995). *Para una crítica de la violencia*, Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- BERGHUIS, Thomas J. (2006). *Xingwei Yishu. Performance Art in Post-Mao China*, Tesis doctoral, Universidad de Sydney, Facultad de Historia y Teoría del Arte, Australia.
- BERRY, Michael (2008). *A History of Pain. Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York: Columbia University Press.
- BÉJA, Jean-Philippe (2008). "The Changing aspects of civil society in China" en ZHENG, Yongnian y FEWSMITH, Joseph, *China's Opening Society. The non-state sector and governance*, New York: Routledge, pp. 71-88.
- BERGHUIS, Thomas J. (2006). *Xingwei Yishu. Performance Art in Post-Mao China*, Tesis doctoral, Universidad de Sydney, Facultad de Historia y Teoría del Arte, Australia.
- BERRY, Michael (2008). *A History of Pain. Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York: Columbia University Press.
- BLAIR TRUJILLO, Elsa (2009). "Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición", *Política y cultura* (Ejemplar dedicado a: La violencia hoy).
- BONNIN, Michel (2007). "The Threatened History and Collective Memory of the Cultural Revolution's Lost Generation", *China Perspectives*, N° 2007/4, pp. 52-64.
- BOULTER, Jonathan (2011). *Melancholy and the Archive. Trauma, Memory and History in the Contemporary Novel*, London: Continuum.

- BRANIGAN, Tania (2010). "Bodies of babies found dumped in Chinese river", *The Guardian*, recuperado el 15 de agosto de 2019 de <https://www.theguardian.com/world/2010/mar/30/bodies-babies-chinese-river>
- BUCKLEY, Chris (2014). "Bowed and Remorseful, Former Red Guard Recalls Teacher's Death", *New York Times*, recuperado el 28 de marzo de 2017 de [https://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/13/bowed-and-remorseful-former-red-guard-recalls-teachers-death/?\\_r=0](https://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/13/bowed-and-remorseful-former-red-guard-recalls-teachers-death/?_r=0)
- BUCKLEY, Chris (13 de Julio de 2017). "Liu Xiaobo, Chinese Dissident Who Won Nobel While Jailed, Dies at 61", *The New York Times*, recuperado el 20 de Julio de <https://www.nytimes.com/2017/07/13/world/asia/liu-xiaobo-dead.html>
- BUTLER, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- CARUTH, Cathy (1995). *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CAI, Rong (1998). "The Lonely Traveler Revisited in Yu Hua's Fiction." *Modern Chinese Literature* 10, nº. 1/2, pp. 173-90.
- CAI, Rong (2004). *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*, Honolulu: Hawai'i University Press.
- CANG, Lang (2009). "Pulling Yu Hua's teeth" recuperado el 20 de abril de 2019 de <https://paper-republic.org/ericabrahamsen/pulling-yu-huas-teeth/>
- CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CHANG, Jung (2006). *Cisnes salvajes*, Barcelona: Circe.
- CHANG, Iris (1997). *The rape of Nanking. The forgotten holocaust of World War II*, New York: Basic Books.
- CHANG, TSONG-ZUNG (1993). *China's New Art, Post 1989*, Sydney: Hanart Gallery, pp. I-VII.
- CHEN, Jianguo (1998). "Violence: The Politics and the Aesthetic—Toward a Reading of Yu Hua", *American Journal of Chinese Studies*, 5(1), pp. 8-48. Recuperado el 16 de mayo de 2019 de <http://www.jstor.org/stable/44288568>
- CHEN, Xiaolu (sin fecha de creación, cerrado a fecha de hoy). Blog recuperado el 28 de marzo de 2017 de [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_59b9ea270101hr6d.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_59b9ea270101hr6d.html)

- CHESNAIS, Jean-Claude (1992). “Historia de la violencia: el homicidio y el suicidio a través de la historia.”, *Pensar en la violencia. Perspectivas filosóficas, históricas, psicológicas y sociológicas*, n° 132, pp. 205-223. Unesco
- CHINA NEWS DIGEST INTERNATIONAL, Inc. (1996). “文革”博物馆 *wenge bowuguan* (Museo Virtual de la Revolución Cultural), recuperado el 15 de abril de 2015 de [www.cnd.org/CR](http://www.cnd.org/CR)
- CHINESE POSTERS FOUNDATION (2007). “Monsters and Demons (1966-1967)”, Chinese posters.net, recuperado el 27 de abril de 2017 de <https://chinese posters.net/themes/monsters-demons.php>
- CHOY, Howard Y.F. (2008). *Remapping the Past. Fictions of History in Deng's China, 1979-1997*, Leiden: BRILL.
- CONNERTON, Paul (1996). *How societies remember*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CORTE IBÁÑEZ, Luis de la (2006). “Violencia en la política”, *¿Qué es esa cosa llamada violencia? Suplemento del Boletín: Diario de Campo*, n° 40, Noviembre-Diciembre 2006, pp.79-86
- DAI, Jinhua (1997). “Imagined Nostalgia”, *Boundary*, Vol. 24, n° 3, Postmodernism and China, pp. 143-161.
- DAVIS, Edward L. (ed.) (2005). *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, New York: Routledge.
- DENG, Xiaoping (1984). *Textos escogidos de Deng Xiaoping 1975-1982*, Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras Beijing.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (12 de octubre de 2016). “Yan Lianke, entre la censura y los premios”, *El Cultural*, recuperado el 28 de junio de 2017 de <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Yan-Lianke-entre-la-censura-y-los-premios/9943>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- DIKÖTTER, Frank (2011). *Mao's Great Famine: The History of China's most devastating catastrophe, 1958-62*, London: Bloomsbury Publishing.
- DIKÖTTER, Frank (2016). *The Cultural Revolution. A People's History 1962-1976*, London: London: Bloomsbury Publishing.

- DING, Zilin (sin fecha). “六. 四” 死难者家属的证词 *liu.si sinanzhe jiashu de zhengci* (Testimonio de los familiares de las víctimas del 4 de junio), recuperado el 20 de abril de 2016 de <http://www.hkhkhk.com/64name/64.html>
- DOMENACH, Jean-Marie (1981). “La violencia”, *La violencia y sus causas*, París: Unesco, pp. 32-45.
- DORFMAN, Ariel (1997). “La violencia en la literatura hispanoamericana actual” en Sosnowski, S. (ed.) *Lectura crítica de la literatura americana, Vol.4*, Caracas: Venezuela, pp. 387-410.
- DUTTON, Donald G. (2007). *The psychology of genocide, massacres, and extreme violence. Why “normal” people come to commit atrocities*, Wesport: Praeger security International.
- EOYANG, Eugene (2012). *The Promise and Premise of Creativity. Why Comparative Literature Matters*, Nueva York: Continuum.
- ESPIGADO, Miguel (2017). *Reír por no llorar. Identidad y sátira en el fin del milenio*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- ESPINOSA, Javier (2016). “La historia sepultada de la Revolución Cultural china”, *El País*, recuperado el 26 de marzo de 2017 de <http://www.elmundo.es/internacional/2016/04/03/56ffb797ca474155728b465d.html>
- FAIRBANK, John K. y GOLDMAN, Merle (2006). *China: A New History*, Cambridge: The Belknap Press de Harvard University Press.
- FANON, Frantz (1983). *Los condenados de la tierra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- FELMAN, Shoshana (1992). “Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching” en Felman, S. y Laub, D., *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, London: Routledge
- FEWSMITH, Joseph (2008). *China since Tiananmen. From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FOSTER, Kate (2013). *Chinese Literature and the Child. Children and Childhood in Late-Twentieth Century Chinese Fiction*, New York: Palgrave Macmillan.
- FOUCAULT, Michel (1992). *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets Editores.
- FREUD, Sigmund (1967). “Más allá del principio de placer” en *Obras completas, Volumen I*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

- FREUD, Sigmund (1968). “Moisés y la religión monoteísta” en *Obras completas, Volumen III*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- GÁLIK, Márian (2000). “Searching for Roots and Lost Identity in Contemporary Chinese Literature”, *Asian and African Studies*, No. 9, pp. 154-167.
- GALTUNG, Johan (2003). *Violencia cultural*. Gernika-Lumo: Gernika Gogoratuz.
- GALTUNG, Johan (2005). “Violencia, guerra y su impacto. Sobre los efectos visibles e invisibles de la violencia”, *Polylog*, recuperado en septiembre del 2014 de <http://them.polylog.org/5/fgj-es.htm>
- GALTUNG, Johan (1969). “Violence, Peace, and Peace Research”, International Peace Research Institute, Oslo, pp. 167 – 191. Faltan datos
- GALTUNG, Johan (1981). “Contribución específica de la irenología al estudio de la violencia: tipologías”, *La violencia y sus causas*, París: Unesco, pp. 91-106.
- GAMPEL, Yolanda (2002). “El dolor de lo social”, *Psicoanálisis APdeBA - Vol. XXIV - N° ½*, pp.17-43.
- GAO, Minglu (2011). *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge: The MIT Press.
- GAO, Xingjian (2008). *El libro de un hombre solo*, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- GENETTE, Gerard (1991). *Ficción y Dicción*, Barcelona: Lumen.
- GERTH, Karl (2017). “Conclusion: Are Chinese Cities Becoming More Habitable?” en LINCOLN, Toby y XU, Tao (ed.), *The Habitable City in China. Urban History in the Twentieth Century*, New York: Palgrave Macmillan.
- GOLDMAN, Merle (1996). “Politically-Engaged Intellectuals in the Deng-Jiang Era: A Changing Relationship with the Party-State”, *The China Quarterly*, No. 145, pp. 35-52.
- GONZÁLEZ LUNA, Fabián (2012). “Apuntes para un acercamiento teórico al concepto de violencia desde el materialismo”, *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, N° 72, Año 33, enero-junio 2012, pp.109-133.
- GOODMAN, Jonathan. “Allegories of Loss”, recuperado el 30 de marzo del 2015 de [http://www.redgategallery.com/Artists/Su\\_Xinping-oil\\_on\\_canvas/Su\\_Xinping-essay/index.html](http://www.redgategallery.com/Artists/Su_Xinping-oil_on_canvas/Su_Xinping-essay/index.html)
- GRANOFSKY, Ronald (1995). *Trauma novel. Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster*, New York: Peter Lang Publishing.
- GUANGDONG MUSEUM (2003). *Humanism in China*, Guangzhou: Editorial de Arte de Qiannan.

- GUERRERO, Omar (2013). “Algunas secuelas psíquicas de la violencia política”, *Desde el jardín de Freud, N° 13*, enero-diciembre, Bogotá, pp. 267-274.
- GUO Jian, SONG Yongyi, ZHOU Yuan (2006). *Historical Dictionary of the Chinese Cultural Revolution*, Maryland: The Scarecrow Press.
- GUO, Xiaoyan (2011). “Shades of reality: Beyond the canvas, outside the frame”, recuperado el 9 de febrero de 2016 de [http://www.longmarchspace.com/artist/list\\_12\\_words.html?locale=en\\_US](http://www.longmarchspace.com/artist/list_12_words.html?locale=en_US)
- HAN, Byung-Chul (2016). *Topología de la violencia*, Barcelona: Herder.
- HAN, Dong (2009). *Banished!*, Honolulu: University of Hawai‘i Press.
- HAYOT, Eric (2009). *The Hypothetical Mandarin. Sympathy, Modernity, and Chinese Pain*, New York: Oxford University Press.
- HILL, Katie (2007). “Why the Manic Grin? Hysterical Bodies: Contemporary Art as (Male) Trauma in Post-Cultural Revolution China”, en *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 72-85.
- HILL, Wes (2016). *How Folklore Shaped Modern Art: A Post-Critical History of Aesthetics*, New York: Routledge.
- HONG, Zhigang 洪治纲 (2004). 余华评传 *Yu Hua pingzhuan (Biografía crítica de Yu Hua)*, Zhengzhou: 郑州大学出版社 *Zhengzhou daxue chubanshe* (Editorial de la Universidad de Zhengzhou).
- HUANG, Yiju (2016). “Ghosts and their contemporary return: the case of Yu Hua’s The Seventh Day”, *Neohelicon*, 43. DOI: 10.1007/s11059-016-0330-4, pp.59-71
- IBÁÑEZ ROJO, Vicente y DÍAZ DEL PERAL, Domingo (1998). “La respuesta social y comunitaria en situaciones de guerra y violencia organizada”, en Pérez Sales, P. (Coord.), *Actuaciones psicosociales en el Contexto de Guerra y Violencia Organizada*, pp. 16-22, Madrid: Exlibris.
- JIANG JIEHONG (2007). “Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art” en *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hong Kong: Hong Kong University Press, pp. 1-32.
- JIANG WERAN (2009). “Prosperity at the Expense of Equality: Migrant Workers are Falling Behind in Urban China’s Rise” en MENDES y SRIGHANTHAN (Eds.), *Confronting Discrimination and Inequality in China: Chinese and Canadian Perspectives*, Ottawa: University of Ottawa Press, pp. 16-29.



- KAËS, René (1991). “Rupturas catastróficas y trabajo de la memoria. Notas para una investigación” en Kaës, R. y Puget, K. (comp.), *Violencia de Estado y Psicoanálisis*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 137-173.
- KAPLAN, E. Ann (2005). *Trauma culture: the politics of terror and loss in media and literature*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- KEEFER, James Robinson (2001). *Dynasties of Demons: Cannibalism from Lu Xun to Yu Hua*, University of British Columbia (Tesis de doctorado).
- KINKLEY, Jeffrey C. (2000). *Chinese Justice, the Fiction: Law and Literature in Modern China*. Standford: Standford University Press.
- KONG, Shuyu (2005). *Consuming Literature. Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China*, Stanford: Stanford University Press.
- KÖPPEL-YANG, Martina (2003). *Semiotic Warfare. A Semiotic Analysis in the Chinese Avant-Garde, 1979-1989*, Hong Hong: Timezone 8.
- KOHUT, Karl (2002). “Política, violencia y literatura”, *Anuario de Estudios Americanos*, Vol 59, No 1, pp. 193-222.
- KRAUS, Richard Curt (2012). *The Cultural Revolution: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- LA PARRA, D. y TORTOSA, J.M. (2003). “Violencia estructural: una ilustración del concepto”. *Documentación Social*, nº 131: *Violencia y sociedad*, pp. 57-72. Cáritas española.
- LACAPRA, Dominick (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- LANG, Berel (2000). *Holocaust Representation: Arte within the Limits of History and Ethics*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand (2004), *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.
- LARSON, Wendy (1989). “Realism, Modernism and the Anti-“Spiritual Pollution” Campaign in China”, *Modern China*, vol. 15, Issue 1, pp. 37-71.
- LAURIN, Gordon. “Embodying China’s New World: The Prints and Paintings of Su Xinping”, recuperado el 25 de marzo del 2015 de <http://www.suxinping.com/EnTextDetails.aspx?id=10>
- LENG, Lin (Comisario) (1996). *Reality: Present and Future. '96 Chinese Contemporary Art*, Beijing: Art Gallery of Beijing International Art Palace.

- LI, Hua (2002). "Chinese 'Avant-gardism': A Representative Study of Yu Hua's '1986'", *B.C. Asian Review* 13, pp. 36–48.
- LI, Hua (2011). *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua*. Leiden, The Netherlands: Brill. doi: <https://doi.org/10.1163/ej.9789004202269.i-228>
- LI, Qingxi (2000). "Searching for Roots: Anticultural Return in Mainland Chinese Literature of the 1980's", en PANG-YUAN CHI y DAVID DER-WEI WANG (ed.), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A critical Survey*, pp. 110-123, Bloomington: Indiana University Press.
- LI, Tuo (1988). "余华小说的颠覆性" *Yu Hua xiaoshuo de dianfuxing* (La subversión en los relatos de Yu Hua), 破土 potu, recuperado el 26 de abril de 2017 de <http://thegroundbreaking.com/archives/14570>
- LI, Tuo (2000). "Resistance to Modernity. Reflections on Mainland Chinese Literary Criticism in the 1980s", en PANG-YUAN CHI y DAVID DER-WEI WANG (ed.), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A critical Survey*, pp. 137-45, Bloomington: Indiana University Press
- LI, Xianting (1998). "Some More Thoughts on the Raison d'être of Gaudy Art", recuperado el 5 de junio de 2017 de <http://www.chinese-art.com/volume2issue3/image100/Post89/Post89.htm>
- LI, Xue (2013). 作为原点的《十八岁出门远行》 *zuowei yuandian de "shibasui chumen yuanxing"* ("Partir de casa a los 18 años" como punto de partida). 中国社会科学网 *zhongguo shehuikexuewan*, página del Instituto de Ciencias Sociales de China, recuperado de [http://www.cssn.cn/wx/wx\\_ddwx/201310/t20131026\\_599052.shtml](http://www.cssn.cn/wx/wx_ddwx/201310/t20131026_599052.shtml)
- LI, Zensheng (2003). *Soldado rojo de las noticias*, Barcelona: Phaidon Press Limited.
- LIAO, Yiwu (2012). *El paseante de cadáveres. Relatos de la China profunda*, Barcelona: Sexto Piso.
- LIAU SHU JUAN (2012). "Redefining Art in the China/Avant-Garde Exhibition", recuperado el 10 de marzo del 2015 de <https://mondaymuseum.wordpress.com/2012/02/27/1989-china-avant-garde-exhibition/>
- LINK, Perry (ed.) (1984). *Roses and Thorns. The Second Blooming of the Hundred Flowers in Chinese Fiction, 1979-80*, Berkeley: University of California Press.

- LIRA, Elizabeth (1993). "Trauma política y memoria social", *Psicología Política*, N°6, pp. 95-116.
- LIRA, Elizabeth (1989). "Psicología del miedo y conducta colectiva en Chile", *AVEPSO*, Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos, pp. 3-32.
- LIU, Binyan (2005). *Selected Works*, recuperado el 30 de marzo de 2018 de <http://www.liubinyan.com/selectedworks/demon.htm>
- LIU, Kang (2004). *Globalization and cultural trends in China*, Estados Unidos: University of Hawai'i Press.
- LIU, Lydia H. (1993). "Invention and Intervention: The Making of a Female Tradition in Modern Chinese Literature", en WIDMER, Ellen and DAVID DER-WEI WANG (ed.) (1993), *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-century China*, pp. 194-220, Cambridge: Harvard University Press
- LIU, Lydia H. (2016). "El capital circula sin fronteras, pero las ideas se encuentran con obstáculos": entrevista con Lydia H. Liu", traducida por Manuel Pavón, originalmente publicada en Groundbreaking.cn., recuperada el 12 de junio de 2016 de <http://china-traducida.net/traduccion/es/el-capital-circula-sin-fronteras-pero-las-ideas-encuentran-trabas-entrevista-con-lydia-h-liu/>
- LIU, Yanping (2005) 从先锋到传统 —— 论余华小说创作的转型. *From Avant-garde to Tradition- on the Transformation of Yu Hua's Novels*, National University of Singapur (Tesis de doctorado).
- LU, Hsiao-Peng Sheldon (1996). "Postmodernity, Popular Culture, and the Intellectual: A Report on Post-Tiananmen China", *Boundary 2*, Vol. 23, No.2, pp. 139-169. Duke University Press.
- LU, Xing (2004). *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution: the impact on Chinese thought, culture and communication*, Columbia: University of South California Press.
- LUCKHURST, Rober (2008). *The Trauma Question*, London, New York: Routledge.
- MA, Jun (2017). *The Economics of Air Pollution in China. Achieving Better and Cleaner Growth*, New York: Columbia University Press.
- MA, Yue (2004). *The catastrophe remembered by the non-traumatic: counternarratives on the Cultural Revolution in Chinese literature of the 1990s*, University of Texas at Austin (Tesis de doctorado).

- MACFARQUHAR, Roderick, y SCHOENHALS, Michael (2008). *Mao's Last Revolution*, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- MANONELLES MONER, Laia (2006). *Arte experimental en China. Conversaciones con artistas*, Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- MANONELLES MONER, Laia (2009). "El arte de acción en China: la producción artística como compromiso", *Inter Asia Papers*, N°9, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- MARTÍN-BARÓ, Ignacio (1990). "La violencia política y la guerra como causas del trauma psicosocial en El Salvador", en Martín-Baró, I. (Comp.), *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*, San Salvador: UCA Editores.
- MAO TSE TUNG (1996). *Citas del Presidente Mao Tse-Tung*. 北京: 外文出版社 (Beijing: Editorial de Lenguas Extranjeras).
- MATTHEWS, Graham y GOODMAN, Sam (ed.) (2013). *Violence and the Limits of Representation*, New York: Palgrave Macmillan.
- McDOUGALL, Bonnie S. (1999). "Literary Decorum or Carnivalistic Grotesque: Literature in the People's Republic of China after 50 years", *The China Quarterly*, No. 159, Special Issue: *The People's Republic of China after 50 Years*, pp. 723- 732.
- McDOUGALL, Bonnie S. (2013). "Shen Congwen en la literatura contemporánea china", en Shen Congwen, *La ciudad fronteriza*, Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- MÉSZÁROS, Judit (2012). "Los pilares de la teoría contemporánea del trauma: el cambio de paradigma de Ferenczi", *Temas de psicoanálisis*, N° 3, Enero 2012. (artículo electrónico)
- MILGRAM, Stanley (1974). *Obedience to Authority. An experimental view*, London: Tavistock.
- MOEN, Martin Olav (1993). *Blurring the lines. Postmodernism and the uses of tradition in the works of Yu Hua*, The university of British Columbia (Tesis de doctorado).
- MOLLICA, Richard F (1998). "Efectos psicosociales y sobre la salud mental de las situaciones de violencia colectiva", en Pérez Sales, P. (Coord.), *Actuaciones psicosociales en el Contexto de Guerra y Violencia Organizada*, pp. 26-35, Madrid: Exlibris.
- MORENO MARTÍN, Florentino (2009). "Conceptos sobre la violencia", en Márquez Alonso, I., Fernández Liria, A. y Pérez Sales, P. (Ed.). *Violencia y salud mental*.

- Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva*, pp 17-36, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- MITTLER, Barbara (2013). “Enjoying the Four Olds!” Oral Histories from a “Cultural Desert”, *Transcultural Studies*, No. 1, recuperado el 14 de marzo del 2017 de [http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/10798/4665#\\_ednref20](http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/10798/4665#_ednref20)
- MU, Ling (1996). “Beyond the Theory of “Language Games”: Huang Ziping and Chinese Literary Criticism in the 1980’s”, *Modern China*, vol. 1, n° 4, pp. 420-449.
- NAJITA, Susan Y. (2006). *Decolonizing Cultures in the Pacific. Reading history and trauma in contemporary fiction*, New York: Routledge.
- NATHAN, Andrew J., LINK, Perry (ed.) y ZHANG, Liang (comp.) (2002). *Tiananmen Papers*, Londres: Abacus.
- NING, Wang. (1993). “Confronting Western Influence: Rethinking Chinese Literature of the New Period”, *New Literary History*, 24(4), 905-926. doi:10.2307/469400
- OLLÉ RODRÍGUEZ, Manel (2005). *Made in China. El despertar social, político y cultural de la China contemporánea*, Barcelona: Editorial Destino.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS) (2002). *Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud*, Washington, D.C.: publicado en español por la Organización Panamericana de la Salud.
- ORTEGA MARTÍNEZ, Francisco A. (2011). “El trauma social como campo de estudios”, en Ortega Martínez, F.A. (ed.), *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para un nuevo milenio*, pp.17-62, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales, lecturas CES.
- PÁEZ, Darío (1996). “Trauma político y clima emocional”, en *Psicología Política*, N° 12, pp. 47-69.
- PANTSOV, Alexandre V. y LEVINE, Steven I. (2015). *Deng Xiaoping. A Revolutionary Life*, New York: Oxford University Press.
- PARR, Adrian (2008). *Deleuze and Memorial Culture. Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- PÉREZ-SALES, Pau (2004). “La banalización del trauma”, *Jano* 6-12, VOL. LXVI, n° 1.506, pp. 312.

- PÉREZ-SALES, Pau (2004). “El concepto del Trauma y de Respuesta al Trauma en psicoterapia”, *Norte de Salud Mental*, N° 20, pp. 29-36.
- PÉREZ-SALES, Pau (2007). “Salud Mental, Violencia Política y Catástrofes”, En Rodríguez A (comp.) *Psiquiatría y Sociedad. La salud mental frente al cambio social*, Bogotá: Universidad de El Bosque.
- PONG, Myra (2015). *Educating the Children of Migrant Workers in Beijing. Migration, education and policy in urban China*, New York: Routledge.
- PLATT, Thomas (1992). “La violencia como concepto descriptivo y polémico”, *Pensar en la violencia. Perspectivas filosóficas, históricas, psicológicas y sociológicas*, n° 132, pp. 173-180.
- PRADO, Carles (2008). “Orientalismo a su pesar: Gao Xingjian y las paradojas del sistema literario global”, en *Inter Asia Papers*, n° 4, Barcelona: Bellaterra.
- RAWSLEY, Gary D. (2008). “The media, internet and governance in China”, en ZHENG, Yongnian y FEWSMITH, Joseph, *China's Opening Society. The non-state sector and governance*, New York: Routledge, pp. 118-135.
- RICHARDSON, Anna (2005). “The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation”, *eSharp* 5, recuperado el 10 de marzo de 2016 de [http://www.gla.ac.uk/media/media\\_41171\\_en.pdf](http://www.gla.ac.uk/media/media_41171_en.pdf)
- SAID, Edward (2006). *Orientalismo*, De Bolsillo: Barcelona.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, José (2007). “¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia”, *Δαιμόνιον. Revista de Filosofía*, n° 42, pp. 9-21.
- SEBAG-MONTEFIORE, Clarissa (2015) “Yu Hua's The Seventh Day - grim satire on China's poor”, *South China Morning Post*, recuperado el 20 de junio de 2019 de <https://www.scmp.com/lifestyle/books/article/1729241/seventh-day-yu-hua-grim-satire-chinas-poor>
- SÉMELIN, Jacques (2002). “Violencias extremas, ¿es posible comprender?”, *Violencia extrema. Revista internacional de ciencias sociales.*, n° 172, diciembre 2002, pp.(no hay numeración en la revista digital)
- SÉMELIN, Jacques (1983). *Pour sortir de la violence*, París: Les Édition ouvrières.
- SEXTON, John y LI, Pang (21 de julio de 2008). “Selling desolation to the world”, *China.org*, recuperado el 30 de marzo de 2017 de [http://www.china.org.cn/china/Ningxia/2008-07/08/content\\_15973062.htm](http://www.china.org.cn/china/Ningxia/2008-07/08/content_15973062.htm)

- SHAO, Guosong (2012). *Internet Law in China*, Oxford: Chandos Publishing.
- SHEEHAN, Spencer (22 de febrero de 2017). “China's Hukou Reforms and the Urbanization Challenge”, *The Diplomat*, recuperado el 20 de Julio de 2019 de <https://thediplomat.com/2017/02/chinas-hukou-reforms-and-the-urbanization-challenge/>
- SHU KEWEN, “Pending”, recuperado el 25 de marzo del 2015 de <http://www.suxinping.com/EnTextDetails.aspx?id=16>
- SMELSER, Neil (2004). “Psychological Trauma and Cultural Trauma”, en Alexander et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, California: University of California Press.
- SMITH, Karen (2008). *Nine Lives. The Birth of Avant-Garde Art in New China*, Beijing: Timezone 8.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- STAUB, Ervin (1999). “The roots of evil: Personality, social conditions, culture and basic human needs”, *Personality and Social Psychology Review*, 3, pp. 179–192. University of Massachusetts at Amherst.
- STAUB, Ervin (2004). “Basic Human Needs, Altruism and Aggression”, en MILLER, A. (ed.), *The Social Psychology of Good and Evil*, pp. 51-84, Nueva York: The Guildford Press.
- SULLÁ, Enric (ed.) (2001). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona: Crítica.
- SUN, Wanning (2014). *Subaltern China. Rural Migrants, Media and Cultural Practices*, London: Rowman & Littlefield.
- TANG, Xiaobing (1993). “Residual Modernism: Narratives of the Self in Contemporary Chinese Fiction”, *Modern Chinese Literature*, 7 (1), pp: 7-31. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41480808>
- TANG, Xiaobing (2000). *Chinese Modern. The Heroic and the Quotidian*, Durham: Duke University Press.
- TAO, Dongfeng (2016). “Thirty Years of New Era Literature: From Elitization to De-Elitization”, en ZHANG, Yingjin (ed.), *A Companion to Modern Chinese Literature*, pp. 98-115, Oxford: Wiley Blackwell.
- TIANANMEN MOTHERS (2014). “As You Remain Silent on the June Fourth Issue, Your Morals and Conscience are Draining Away from You. An Open Letter to

- the 12th National People's Congress and Chinese People's Political Consultative Conference", firmada el 28 de febrero del 2014, recuperado el 16 de septiembre del 2015 de <http://www.hrichina.org/en/press-work/tiananmen-mothers-urge-chinese-legislators-follow-their-conscience-and-resolve-june>
- TOREMANS, Tom (2003). "Trauma: Theory – Reading (and) Literary Theory in the Wake of Trauma", *European Journal of English Studies*, Vol. 7, N. 3, pp. 333-351.
- TSAI, Yun-Chu (2016). *You Are Whom You Eat: Cannibalism in Contemporary Chinese Fiction and Film*, University of California, Irvine (Tesis de doctorado)
- TSUI, Enid (2012), "Yue Minjun: behind the painted smile", *Financial Times Magazine*, recuperado el 25 de marzo del 2015 de <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/d15b7a5a-23b0-11e2-a46b-00144feabdc0.html#slide0>
- ULRIKSEN DE VIÑAR, Maren (2009). "La tortura en el mundo contemporáneo", en Márquez Alonso, I., Fernández Liria, A. y Pérez Sales, P. (Ed.). *Violencia y salud mental. Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva*, pp 211-222, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- URSUA, Nicanor (2006). "Epílogo", *¿Qué es esa cosa llamada violencia? Suplemento del Boletín: Diario de Campo, nº 40, Noviembre-Diciembre 2006*, pp.149-157.
- VAN GULIK, Robert (1976). *The celebrated cases of Judge Dee (Dee Goong An). An authentic Eighteenth-Century Detective Novel*. New York: Dover Publications.
- VAN KERCKHOVE, Gilbert (2012). *Toxic Capitalism. The orgy of consumerism and waste: Are we the last generation on earth?*, Bloomington: AuthorHouse.
- VIDAL LIY, Macarena (20 de enero del 2016). "Yan Lianke. En China sobrevivimos en las rendijas", *El País*, recuperado el 28 de junio de [https://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/28/babelia/1446033778\\_314091.html](https://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/28/babelia/1446033778_314091.html)
- VISSER, Irene (2011). "Trauma theory and postcolonial literary studies", *Journal of Postcolonial Writing*, Vol. 47, N° 3, pp. 270-282.
- WANG Damin (2006). 余华论 (Tesis de Yu Hua), 安徽大学 (Universidad de Anhui) (Tesis de doctorado).
- WANG, David Der-wei (2004). *The Monster that is History. History, Violence and Fictional Writing in Twentieth-Century China*, Berkeley: University of California Press.



- WANG, Helen (2008). *Chairman Mao Badges: Symbols and Slogans of the Cultural Revolution*, Oxford: The British Museum Research Publication.
- WANG, Hui (2011). *The End of the Revolution. China and the Limits of Modernity*, London: Verso.
- WANG, Hui (2014). 两种新穷人及其未来 *liangzhong xin qiongren jiqi weilai* (Dos clases de nuevos pobres y su futuro), 开放时代 *kaifang shidai Open Times*, N°6, pp. 49-70.
- WANG, Jing (1996). *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley: University of California Press.
- WANG, Ning (1997). "The Mapping of Chinese Postmodernity", *Boundary*, Vol. 24, No. 3, *Postmodernism and China*, pp. 19-40.
- WEDELL-WEDELLESBORG, Anne (1996). "One Kind of Chinese Reality: Reading Yu Hua", *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 18, pp: 129-143. doi:10.2307/495628
- WEDELL-WEDELLESBORG, Anne (2005). "Haunted Fiction: Modern Chinese Literature and the Supernatural", *International Fiction Review*, 32(1). Recuperado de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7797>
- WENG, Naiqiang. *Images of the Cultural Revolution*, Beijing: 798 Photo Gallery.
- WIDMER, Ellen and DAVID DER-WEI WANG (ed.) (1993), *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-century China*, Cambridge: Harvard University Press.
- WHITEHEAD, Anne (2004). *Trauma fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WU, Hongda Harry (1992). *Laogai: the Chinese Gulag*, Colorado: Westview Press.
- WU, Hongda Harry y WAKEMAN, Carolyn (1994). *Bitter winds: a memoir of my years in China's Gulag*, New York: John Wiley and Sons Inc.
- WU HUNG (2000). "Exhibiting Experimental Art in China", *Fathom Archive* de la Universidad de Chicago, recuperado el 25 de marzo del 2015 de <http://fathom.lib.uchicago.edu/1/777777122473/>
- WU HUNG (2010). *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art, MOMA.
- WU, Liang (2000): "Re-membling the Cultural Revolution. Chinese Avant'garde Literature of the 1980s", en PANG-YUAN CHI y DAVID DER-WEI WANG

- (ed.), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A critical Survey*, pp. 124-136, Bloomington: Indiana University Press.
- WU, Xiaobo (2009). *La China emergente. La transformación del gigante asiático desde dentro*, Madrid: Kailas.
- XIAO, Lu (2010). *Dialogue*, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- XU, Linzheng 徐林正 (31 de diciembre de 2000). 网络写手将被传统作家消灭 *wangluo xieshou jiang bei chuantong zuojia xiaomie*, 中华网 *zhonghua Wang*, recuperado el 3 de mayo de 2017 de [http://culture.china.com/zh\\_cn/talk/voice/265/20001231/74964.html](http://culture.china.com/zh_cn/talk/voice/265/20001231/74964.html)
- XU, Luo (2002). *Searching for life's meaning: changes and tensions in the worldviews of Chinese youth in the 1980's*, EEUU: University of Michigan Press.
- XUE, Xinran (2009). *China Witness. Voices from a Silent Generation*, London: Vintage Random House.
- XUE, Xinran (2003). *Nacer mujer en China. Las voces silenciadas*, Barcelona: Emecé Editores.
- YANG, Guobin (2009). *The power of the internet in China: citizen activism online*, New York: Columbia University Press.
- YANG LAN (1998). *Chinese Fiction of the Cultural Revolution*, Hong Kong: Hong Kong University Press.
- YANG, Xiaobin (2002). *The Chinese Postmodern. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, Michigan: The University of Michigan Press.
- YANG, Xiaobin (2000). "Answering the question. What is Chinese Postmodernism/ Post-Mao-Dengism?" en PANG-YUAN CHI y DAVID DER-WEI WANG (ed.), *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century. A critical Survey*, pp. 193-215, Bloomington: Indiana University Press.
- YANG, Xiaobin (1994). "Maoist Discourse, Trauma and Chinese Avant-garde literature", *American Imago*, Vol. 51, N° 2, Johns Hopkins University Press, pp. 229-245.
- YAO, Yusheng (2004). "The Elite Class Background of Wang Shuo and His Hooligan Characters". *Modern China* 30, pp. 431-469.
- YEHUDA, Rachel y LEDOUX, Joseph (2007). "Response Variation following Trauma: A Translational Neuroscience Approach to Understanding PTSD", *Neuron* 56, Issue 1, pp. 19-32.

- YI, Ying (2011). "Political Pop Art and the crisis of originality", en WISEMAN, Mary Bittner y LIU, Yuedi, *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Leiden: BRILL, pp. 21-34.
- YING, Lihua (2010). *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Lanham: The Scarecrow Press.
- YOUNG, Allan (1995). *The Harmony of Illusions: inventing post-traumatic stress disorder*, New Jersey: Princeton University Press.
- YU, Keping (2009). *Democracy is a good thing: essays on politics, society and culture in contemporary China*, Washington: Brookings, Institution Press.
- YU, Zhansui (2010). "Death as Triple Allegory: Existential Truth, Cultural Reflection, and Historical Authenticity in Yu Hua's Fiction", *Modern Chinese Literature and Culture*, 22(2), 231-262. Recuperado del 14 de mayo de 2018 de <http://www.jstor.org.sare.upf.edu/stable/41491033>
- ZHANG, Longxi (1993). "Out of the Ghetto: Theory, Politics, and the Study of Chinese Literature", *Modern China*, Vol.19, N. 1, Symposium: Ideology and Theory in the Study of Modern Chinese Literature. Paradigmatic Issues in Chinese Studies, II, pp. 71-101.
- ZHANG, Xudong (1994). "On Some Motifs in the Chinese "Cultural Fever" of the Late 1980s: Social Change, Ideology, and Theory", *Social Text*. No. 39, pp. 129-156.
- ZHANG, Xudong y DIRLIK, Arif (2000). *Postmodernism and China*, Durham: Duke University Press.
- ZHANG, Xudong (2008). *Postsocialism and Cultural Politics. China in the Last Decade of the Twentieth Century*, Estados Unidos: Duke University Press.
- ZHANG, Yongle (2008). "No Forbidden Zone in Reading? *Dushu* and the Chinese Intelligentsia", *New Left Review*, N° 49, pp. 5-26.
- ZHAO, Yihe (1992). The Rise of Metafiction in China. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, 55(1), pp: 90-99.
- ZHENG, Yongnian (2014). *Contemporary China. A History since 1978*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- ZHOU, Yan (2015). *Odyssey of Culture: Wenda Gu and his art*, Berlín: Springer.
- ZHU, Liudi (13 de enero de 2014). "再不道歉就没机会了" *zaibu daoqian jiu mei jihui* (Sin disculpas no hay nada que hacer), 新京报 *xinjingbao*, recuperado el

recuperado el 28 de marzo de 2017 de [http://epaper.bjnews.com.cn/html/2014-01/13/content\\_489916.htm?div=-1](http://epaper.bjnews.com.cn/html/2014-01/13/content_489916.htm?div=-1)

- ZIMBARDO, Philip (2004). “A Situationist Perspective on the Psychology of Evil. Understanding How Good People Are Transformed into Perpetrators”, en MILLER, A. (ed.), *The Social Psychology of Good and Evil*, pp. 21-50, Nueva York: The Guildford Press.
- ZIZEK, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona: Paidós.
- ZIVERI, Davide (2009). “Claves para analizar la complejidad de la violencia: la propuesta de “tortura social”. Una lectura desde Palestina”, en Márquez Alonso, I., Fernández Liria, A. y Pérez Sales, P. (Ed.). *Violencia y salud mental. Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva*, pp 223-236, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- VV.AA. (2004) *Literary Responses to Mass Violence*, Waltham: Brandeis University Press.
- VV.AA. (1981). *Resolution on certain questions in the history of our party since the founding of the People’s Republic of China*, recuperado el 22 de marzo de 2017 de <https://www.marxists.org/subject/china/documents/cpc/history/01.htm>
- VV.AA. (1995). *Seminario de educación para la paz. Educar para la paz. Una propuesta posible*, Madrid: Catarata.

## 2.1. Repositorios de artistas

GAO, Xiaohua <http://gaoxiaohua.artron.net/> Recuperado el 11 de enero del 2017

LI, Wei <http://www.liweiart.com/> Recuperado el 20 de enero de 2016.

LIU, Ye <http://liuye.artron.net/about> Recuperado el 10 de enero de 2017.

SU, Xinping [www.suxinping.com](http://www.suxinping.com) Recuperado el 25 de marzo de 2015.

WANG, Jin <http://www.friedmanbenda.com/exhibitions/past/wang-jin> Recuperado el 20 de abril de 2015.

WANG, Jin <http://www.artnet.com/artists/wang-jin/biography> Recuperado el 20 de abril de 2015.

XIAO, Lu (sin fecha) [www.xiaoluart.com](http://www.xiaoluart.com) Recuperado el 20 de marzo de 2015.

XU, Bing (sin fecha) <http://www.xubing.com/> Recuperado el 30 de marzo de 2015.

YANG, Shaobin (2008) <http://www.yang-shaobin.com/chineseindex.htm> , recuperado el 9 de febrero de 2016.

YANG, Shaobin (2009) <http://yangshaobin.artron.net/> , recuperado el 9 de febrero de 2016.

YANG, Shaobin: Blue Room (2010). <http://ucca.org.cn/en/exhibition/yang-shaobin-blue-room/> recuperado el 9 de febrero de 2016.

## 2.2. Artículos sin autor

“Author Yu Hua says Brothers is my best book” (20 de Julio de 2006). *People’s Daily Online*, recuperado el 30 de junio de 2017 de [http://en.people.cn/200607/20/eng20060720\\_285141.html](http://en.people.cn/200607/20/eng20060720_285141.html)

成都将自焚事件定性为暴力抗法 死者丈夫被刑拘 *Chengdu jiang zifen shijian dingxing wei baoli kangfa sizhe zhangfu bei xingju* (“Chengdu determina resistencia violenta la inmolación y detienen al marido de la fallecida”) (3 de diciembre de 2009). *Sohu* (portal de noticias), recuperado el 17 de marzo de 2017 de <http://news.sohu.com/20091203/n268635575.shtml>

广东省作家协会简介 *Guangdongsheng zuojia xiehui jianjie* (Breve introducción de la Asociación de escritores de Guangdong) (13 de mayo de 2007). 中国作家网 *zhongguo zuojiawang*, recuperado el 27 de mayo de 2018 de <http://www.chinawriter.com.cn/zx/2007/2007-01-05/1676.html>

“Remarks On Successive Drafts of the `Resolution On Certain Questions In the History of Our Party Since the Founding of the People’s Republic of China” (2005). *The Selected Works of Deng Xiaoping. Modern Day Contributions to Marxism-Leninism*, recuperado el 25 de abril de 2017 de <https://dengxiaopingworks.wordpress.com/2013/02/25/remarks-on-successive-drafts-of-the-resolution-on-certain-questions-in-the-history-of-our-party-since-the-founding-of-the-peoples-republic-of-china/>

“Shot and stabbed as he tried to document the Tiananmen Massacre: the ‘unfortunate’ death of Wu Guofeng” (1 de junio del 2014). *The Telegraph*, recuperado el 8 de septiembre de 2015 de <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/10868220/Shot-and->

[stabbed-as-he-tried-to-document-the-Tiananmen-Massacre-the-unfortunate-death-of-Wu-Guofeng.html](http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/10865760/Tiananmen-Square-massacre-we-will-never-forgive-our-sons-killers.html)

“Tiannanmen Square massacre: we will never forgive our son’s killers” (1 de junio del 2014). *The Telegraph*, recuperado el 8 de septiembre del 2015 de <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/china/10865760/Tiananmen-Square-massacre-we-will-never-forgive-our-sons-killers.html>

### 2.3. Vídeos

CNN (7 de abril de 2010). “He’s the Man behind the Grinning Faces of Contemporary Art, but what’s behind the Smile”, vídeo de *Youtube*, recuperado el 22 de marzo de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=F1nTO0ArTjU>

KEEN, S. (autor), JERSEY, B. y FRIEDMAN, J. (directores y productores). (23 de diciembre de 2012). “The art of Enemy Making”, *Faces of the Enemy*, vídeo de *Youtube*, recuperado el 3 de diciembre de 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=bryXdyv8lOA>

MILGRAM, Stanley. (4 de marzo de 2013). “El experimento de Milgram (subtitulado): Obediencia a la autoridad”, vídeo de *Youtube*, recuperado el 3 de marzo del 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=plTi12wf374>

MONTANA STATE UNIVERSITY (21 de diciembre de 2011). “A Writer's China - Acclaimed Chinese Novelist Yu Hua speaks to Montana State students”, vídeo de *Youtube*, recuperado el 28 de enero de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=tYArZoJfWV4>

锵锵三人行 《兄弟》写出中国人繁荣中的堕落 *qiangqiang sanrenxing “xiongdi” xiechu zhongguoren fanrong zhong de duoluo* (Trío tilín tilín: en *Brothers* se escribe sobre la degeneración de los chinos con el *boom* económico) (25 de junio de 2013). Vídeo online de *Youtube*, recuperado el 17 de febrero de 2015 de <https://www.youtube.com/watch?v=VzZe1w8sh8s>

THE CREATORS PROJECT (2012). “Gravity Defying Photography: Li Wei”, vídeo de *Vimeo* recuperado el 15 de mayo de 2017 de <https://vimeo.com/46115238>







## LISTA DE FIGURAS Y TABLAS

- Tabla 1:** Organización Mundial de la Salud (OMS), “Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud”, 2002, Washington, D.C., publicado en español por la Organización Panamericana de la Salud. Página 28.
- Tabla 2:** Johan Galtung, “Triángulo de la violencia”, 2003. Página 32.
- Tabla 3:** Johan Galtung, “Una tipología de la violencia”, (2003: 10). Página 33 y 58.
- Tabla 4:** Hong Zhigang, “Comparativa tipo de muertes de personajes”, (2004: 66). Página 34-35.
- Figura 1:** Li Zhengsheng, “Quema de libros sagrados”, 1966 (Li Zhensheng, 2003: 95). Página 37.
- Figura 2:** Li Zhengsheng, “denuncia de los monjes”, 1966 (Li Zhensheng, 2003: 98-99). Página 38.
- Figura 3:** Li Zhengsheng, “Profanación de estatuas budistas”, 1966 (Li Zhensheng, 2003: 101). Página 38.
- Figura 4:** El Museo Nacional de Bellas Artes, Beijing, el día de la apertura de la exposición *China/Avant-garde*, 5 de febrero 1989. Página 50.
- Figura 5:** Xiao Lu, disparando a su obra *Diálogo* poco después de la apertura. Página 51.
- Figura 6:** Yue Minjun, *Ejecución*, 1995. Página 54.
- Figura 7:** Su Xinping, *Expresión* N° 5, 1998. Página 63.
- Figura 8:** Su Xinping, *El mar del deseo* N° 9, 1996. Página 64.
- Figura 9:** Autor desconocido, “La revolución no es un crimen, rebelarse está justificado”, 1966. Página 70.
- Figura 10:** Wu Shanzhuan, *Big Character Posters*, 1986. Página 75.
- Figura 11:** Wang Guanyi, *Chanel N°19*, 2002. Página 75.
- Figura 12:** Autor desconocido, “Alza la gran bandera roja del pensamiento de Mao Zedong. Destruye por completo la línea contrarrevolucionaria revisionista del arte y la literatura” (高举高举毛泽东思想伟大红旗 - 彻底砸烂反革命修正主义文艺路线), *Gaoju Mao Zedong sixiang weida hongqi - chedi za lan fangeming xiuzheng zhuyi wenyi luxian*, 1966. Página 76.
- Figura 13:** Sam Keen, *The Art of Enemy Making* [fotograma extraído del documental (10´10´´)], 2012. Página 78.

- Figura 14:** Yang Shaobin, *Sin título*, 2001. Página 108.
- Figura 15:** Yang Shaobin, *Sin título*, 2000. Página 108.
- Figura 16:** Yang Shaobin, *Sin título*, 2000. Página 108.
- Figura 17:** Liu Yue, *Sin título*, 1998. Página 174.
- Figura 18:** Liu Yue, *Soy un soldado*, 1999. Página 174.
- Figura 19:** Wu Shanzhuan y otros, *70% Rojo, 25% Negro, 5% Blanco*, 1986. Página 176.
- Figura 20:** Gao Xiaohua, *Por qué*, 1978. Página 190.
- Figura 21:** Xu Bing, *El libro del cielo*, 1987-1991. Página 211.
- Figura 22:** Wang Jin, *Llamando a la puerta*, 1993-1996. Página 229.
- Figura 23:** Yuan Wenbin, *Tío McDonald N° 8*, 1996. Página 244.
- Figura 24:** Hu Xiangdong, *Compitiendo por la belleza*, 1995. Página 244.
- Figura 25:** Li Wei, *Manos estirándose hacia la luz*, 2003. Página 269.
- Figura 26:** Li Wei, *Grado de caída libre desde la planta 25*, 2004. Página 269.



