



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**

**LA CONSTRUCCIÓN
DEL PUEBLO NATAL EN
LA OBRA DE MO YAN**

Autora: LU, Yao

Directora: GARCIA, Maria del Mar

Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura

Comparada

3 de enero de 2023

Resumen

Ganador del Premio Nobel de Literatura en 2012, Mo Yan es un autor mundialmente reconocido y estudiado. A diferencia de los numerosos trabajos académicos que examinan la influencia del realismo mágico en la obra de Mo Yan y que comparan sus obras con las de García Márquez, esta tesis aborda a la cuestión que constituye el nexo principal entre las obras de este prolífico escritor: la construcción de una comunidad imaginada que el autor denomina “el pueblo al nordeste de Gaomi” y que funciona como un microcosmos literario al que no le corresponde ningún lugar real en el mapa, pero que adquiere una consistencia ejemplar, pues en él se reúnen y condensan aquellas cuestiones de orden identitario, cultural y político asociadas en el imaginario colectivo al concepto de pueblo chino. Aunque el valor emblemático de este pequeño lugar sea discutible -Mo Yan se centra en la cultura de la etnia china dominante, la han-, son los lectores chinos (y extranjeros) de Mo Yan quienes incentivan esta lectura sinecdótica al ver el “pueblo al nordeste de Gaomi” como el prototipo del conjunto de la sociedad china.

Nuestro propósito consiste en investigar el proceso de construcción, la forma y la función del pueblo chino en la obra literaria de Mo Yan. Pretendemos poner de manifiesto las representaciones del pueblo al nordeste de Gaomi, ese pueblo natal en permanente transformación. Planteamos que Mo Yan ha logrado dar vida a lo largo de sus novelas a una imagen en movimiento del conflicto entre tradición y modernidad en el que se sustenta la historia reciente de China. El viaje que nos lleva del viejo pueblo natal anclado en costumbres ancestrales al pueblo actual no es tranquilo ni placentero: la historia convulsa del siglo XX incide profunda y violentamente en el destino de la comunidad y en la vida cotidiana de sus habitantes. Nos proponemos explorar paralelamente la evolución de las representaciones del pueblo natal en la obra de Mo Yan y la evolución de la carrera literaria de este último, desde sus humildes orígenes de campesino hasta su encumbramiento actual, pasando por su relación con la censura y el intervencionismo estatal.

Palabras clave: Mo Yan, literatura china contemporánea, pueblo chino, comunidad imaginada, nostalgia.

Abstract

Winner of the Nobel Prize for Literature in 2012, Mo Yan is a world-renowned and studied author. In contrast to the numerous academic articles which examine the influence of magical realism on Mo Yan's work and compare his works with those of García Márquez, this thesis addresses the question which constitutes the main link between the works of this prolific writer: the construction of an imagined community which the author calls "the village northeast of Gaomi" and which functions as a literary microcosm to which there is no real place on the map, but which acquires an exemplary consistency, as it brings together and condenses those questions of identity, culture and politics associated in the collective imagination with the concept of the Chinese village. Although the emblematic value of this small place is debatable - Mo Yan focuses on the culture of the dominant Chinese ethnic group, the han - it is Mo Yan's chinese (and foreign) readers who encourage this synecdochic reading by seeing the "village northeast of Gaomi" as the prototype of Chinese society as a whole.

Our purpose is to investigate the process of construction, form and function of the Chinese village in Mo Yan's literary work. We intend to reveal the representations of the village northeast of Gaomi, the ever-changing hometown. We argue that Mo Yan has succeeded in bringing to life through his novels a moving image of the conflict between tradition and modernity that underlies China's recent history. We propose to explore in parallel the evolution of the representations of the hometown in Mo Yan's work and the evolution of his literary career, from his humble peasant origins to his current rise to prominence, including his relationship with censorship and state interventionism.

Keywords: Mo Yan, Contemporary Chinese Literature, Chinese Village, Imagined Community, Nostalgia.

Agradecimientos

Primero, querría expresar mi gran gratitud a la Dra. Maria del Mar Garcia López, profesora del Departamento de Filología Francesa y Románica de la Universitat Autònoma de Barcelona, por todo el apoyo que me ha ofrecido durante el proceso de la elaboración de esta tesis. Quiero agradecerle las incontables horas dedicadas desde los primeros tiempos de redacción de este trabajo, que resultaron muy duros; quiero agradecerle su comprometida guía, el tiempo y la paciencia que me ha venido brindando, así como sus comentarios y sugerencias ilustrativos, sin los cuales esta tesis no podría haber llegado finalmente a buen puerto.

Asimismo deseo agradecer profundamente a mis amigas, Lü Zihan y Teng Ling, por su comprensión, escucha, paciencia y generosidad que siempre me dan fuerzas en los momentos más difíciles. Su compañía en los dos últimos años me dio el coraje necesario para seguir adelante.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia, especialmente a mis padres Lu Qimin y Wang Yanping y a mi abuela Cao Xizhen, por su confianza, apoyo -económico y emocional-, y cariño, que siempre son las fuerzas fundamentales para seguir avanzando. Quiero dedicar esta tesis a la memoria de mi abuelo fallecido, Wang Yuting, como homenaje a su legado en el cielo.

Per aspera ad astra

Índice

LA CONSTRUCCIÓN DEL PUEBLO NATAL EN LA OBRA DE MO YAN

Resumen	3
Abstract	5
Agradecimientos	7
Índice	11
Introducción	21
i. Motivaciones, hipótesis de trabajo, objetivos	21
ii. Investigando la obra de Mo Yan	23
iii. Nuestra perspectiva de estudio	31
iv. Estructura del trabajo	34
Capítulo 1. EL PUEBLO EN LA CULTURA Y LITERATURA CHINAS	39
1. El pueblo chino: aproximaciones teóricas	40
1.1. El pueblo como objeto de estudio	40
1.1.1. ¿Qué es el pueblo?	40
1.1.2. Una comunidad imaginada	41
1.1.3. Perspectivas chinas	43
1.1.4. Pueblo y mito	46
1.1.5. Una historia del pueblo y para el pueblo	48
1.2. El “pueblo” en la cultura y literatura tradicionales	49
1.2.1. El concepto de “pueblo” en el contexto lingüístico-cultural han	49
1.2.2. El sistema socio-político del pueblo chino	51
1.2.3. El origen mitológico del pueblo chino	55
1.2.4. El pueblo utópico representado en la literatura china clásica	59
2. La nostalgia del pueblo natal en la literatura china contemporánea de 1915 a 1949	63
2.1. La literatura de “Native Soil”	63
2.2. El regreso agridulce al pueblo imaginado	66
3. El pueblo en la novela maoísta	72
3.1. La difusión de la ideología maoísta	72
3.2. La “literatura de ñame”	77
4. De regreso al pueblo	82
4.1. La “literatura de cicatrices”	82
4.2. Redescubrir el origen desde la escritura	84

4.2.1. La aclimatación del realismo mágico en China	84
4.2.2. Una “búsqueda de raíces”	87
4.3. La mirada de los autores de etnias minoritarias	89
5. El “pueblo al nordeste de Gaomi”	95
Capítulo 2. MO YAN, UN HOMBRE DEL PUEBLO	105
1. Mo Yan, de la tierra a la escritura	106
1.1. La sociedad rural china en los años cincuenta del siglo XX: la Reforma Agraria	106
1.2. Los comienzos literarios de Mo Yan	112
1.2.1. El pueblo lejano	112
1.2.2. El desarrollo de la representación literaria del pueblo	117
1.2.3. Un obstáculo en el camino	119
2. El surgimiento del pueblo imaginado	122
2.1. Primeros esbozos	122
2.1.1. El surgimiento del pueblo al nordeste de Gaomi	122
2.1.2. Influencias	125
2.1.2.1. La literatura de “Native Soil”	125
2.1.2.2. La literatura de cicatrices	129
2.2. Una fundación sobrenatural	133
2.2.1. El relato fundacional	133
2.2.2. Las constantes	137
3. El discurso autorial sobre el pueblo al nordeste de Gaomi	142
3.1. El pueblo natal según Mo Yan	142
3.2. El pueblo al nordeste de Gaomi: un lugar de ficción	147
4. El pueblo al nordeste de Gaomi según los personajes literarios de Mo Yan	152
4.1. El pueblo natal visto por sus habitantes	152
4.2. El personaje Mo Yan habla de su pueblo natal	160
Capítulo 3. EL PUEBLO AL NORDESTE DE GAOMI A TRAVÉS DE LA HISTORIA	169
1. Mo Yan, un narrador único de (H)historia(s)	170
1.1. El pueblo en el centro de la nueva novela histórica	170
1.1.1. Nuevos aires para la ficción histórica	170
1.1.2. La ruptura de Mo Yan con la “objetividad” histórica	173
1.2. La familia-pueblo	175
1.3. La familia como célula histórica	180
1.3.1. Engrandecer a los de abajo	180
1.3.2. Un caleidoscopio de historias	185
2. El pueblo durante la época feudal	189
2.1. La caída de la dinastía Qing y la invasión de las potencias extranjeras	189
2.2. Las voces del pueblo	193
2.2.1. “Un gran paso hacia atrás”	193

2.2.2. De la venganza personal a la conciencia política	195
2.2.3. El registro emocional	197
3. El pueblo en guerra	203
3.1. La “época de guerras”	203
3.1.1. En permanente estado de excepción	203
3.1.2. El heroísmo oficial	206
3.2. El desmantelamiento del relato único	208
4. El nuevo pueblo de la China Comunista	216
4.1. El período de reformas políticas	216
4.1.1. “Sesiones de lucha” y control de nacimientos	216
4.1.2. La aprobación de la mayoría	219
4.2. La denuncia de la represión colectiva	221
5. Un pueblo en constante transformación	228
5.1. Conexiones	228
5.1.1. Los elementos naturales: los sorgos rojos y el río Negro	228
5.1.2. Los elementos humanos: el puente de piedra y la vía férrea	231
5.2. La modernización forzosa	234
Capítulo 4. FIGURAS DEL PUEBLO	241
1. La condición femenina: entre denuncia y sublimación	242
1.1. Determinismo biológico y normatividad social	242
1.1.1. El dogma confuciano de la sumisión	242
1.1.2. El cuerpo-mercancía	243
1.1.3. La esposa y madre perfecta	247
1.2. Deidades femeninas	252
1.2.1. Las ruinas del matriarcado	252
1.2.2. Figuras protectoras	256
1.3. La vitalidad de las mujeres	263
1.3.1. Supervivientes	263
1.3.2. Amantes	265
1.3.3. Autorrealizadas	267
1.4. Una identidad contradictoria	269
1.4.1. Obediencia o felicidad	269
1.4.2. El dilema de la maternidad	273
2. Malestar en el patriarcado	276
2.1. La carga de la autoridad	276
2.1.1. Potestad familiar y piedad filial	276
2.1.2. El deber de gobernar	279
2.2. Rituales y ceremonias	284
2.3. Una masculinidad dolorosa	288
2.3.1. Debilidad interior	288
2.3.2. Maridos y padres incapaces	293

2.3.3. El conflicto madre-hijo	301
3. Niños maltratados	305
3.1. El error de nacer	306
3.1.1. “Niños negros”	306
3.1.2. Privación	309
3.1.3. Abandono, maltrato	313
3.1.4. Muerte	322
3.2. Niños habladores, diabólicos, proféticos	327
4. El mundo fantástico de los animales	333
4.1. Fuentes	333
4.2. Las reencarnaciones de Ximen Nao	338
4.2.1. El burro	338
4.2.2. El buey	341
4.2.3. El cerdo tiránico	342
4.2.4. El perro	347
4.3. Animales mágicos	349
4.3.1. La yegua roja	349
4.3.2. La langosta roja	353
4.3.3. El tordo jocosos	357
4.3.4. La rana de la fecundidad	358
4.3.5. Otros animales	363
Capítulo 5. EL MO YAN LITERARIO: PERSONAJE Y AUTOR	373
1. Mo Yan o el arte de sortear la censura	374
1.1. La censura literaria en China	374
1.2. Mo Yan frente a la censura	378
1.2.1. La primera controversia: <i>Huan Le</i> (1987)	378
1.2.2. Tiempo de silencio: <i>Las baladas del ajo</i> (1988)	386
1.2.2.1. Cinco versiones	386
1.2.2.2. Tres desenlaces	392
1.2.3. Acusaciones políticas: <i>Grandes pechos amplias caderas</i> (1995)	399
1.3. Modalidades de autocensura	402
2. Mo Yan, alter ego de ficción	407
2.1. El juego de la autoficción	407
2.2. <i>La vida y la muerte me están desgastando</i> : un escritor de ficción	410
2.2.1. Infancia y juventud de un bufón	410
2.2.2. El escritor mediocre	414
2.3. <i>La república del vino</i> : las aventuras de Mo Yan	419
2.4. <i>El clan de los herbívoros</i> y <i>Cambios</i> : Mo Yan, observador participante	423
2.4.1. <i>El clan de los herbívoros</i>	423
2.4.2. <i>Cambios</i>	424
3. <i>A Late Bloomer</i> (2020): el regreso del escritor de ficción	432

3.1. El reto de escribir desde el canon	432
3.1.1. Una nostalgia previsible	432
3.1.2. La indiferencia ante el presente	438
3.2. Del pueblo al parque temático	443
3.3. Un escritor en apuros	447
3.3.1. Crisis de identidad	447
3.3.2. Cuaderno de viaje	449
3.3.3. Interrupciones, elipsis	452
3.3.4. Otro paso hacia atrás	456
Conclusiones	465
Obras mencionadas	477
1. Obras de Mo Yan	477
1.1. En chino	477
1.1.1. Novelas	477
1.1.2. Relatos	478
1.1.3. Ensayos, entrevistas y discursos públicos	485
1.1.3.1. Ensayos	485
1.1.3.2. Entrevistas y discursos públicos	486
2. En español	487
3. En catalán	488
4. En euskera	488
2. Estudios críticos sobre Mo Yan	489
2.1. Monografías	489
2.2. Artículos	489
2.3. Trabajos académicos	491
3. Crítica literaria	493
3.1. Monografías	493
3.2. Artículos	495
3.3. Trabajos académicos	497
4. Historia, cultura y literatura chinas	498
5. Otros	502
Apéndice I. Glosario de Términos	505
Apéndice II. Fragmentos traducidos	512
1. Ensayos, discursos y entrevistas de Mo Yan	512
-把高密东北乡安放在世界文学的版图上 “Ba Gao Mi Dong Bei Xiang An Fang Zai Shi Jie Wen Xue De Ban Tu Shang”	512
-超越故乡 “Chao Yue Gu Xiang”	512
-福克纳大叔你好吗 “Fu Ke Na Da Shu Ni Hao Ma”	516
-漫长的文学梦 “Man Chang De Wen Xue Meng”	518

-神秘的日本和我的文学历程 “Shen Mi De Ri Ben He Wo De Wen Xue Li Cheng”	
521	
-锁孔里的房间 序 “Suo Kong Li De Fang Jian: Xu”	522
-童年读书 “Tong Nian Du Shu”	523
-寻找红高粱的故乡 “Xun Zhao Hong Gao Liang De Gu Xiang”	523
-我的大学 “Wo De Da Xue”	525
-我的墓 “Wo De Mu”	526
-我的中学时代 “Wo De Zhong Xue Shi Dai”	527
-先锋·民间·底层 “Xian Feng, Min Jian, Di Ceng”	528
-与王尧的对话 “Yu Wang Rao De Dui Hua”	528
-与阮丽芝对话 “Yu Ruan Li Zhi Dui Hua”	529
-灼热的高炉 “Zhuo Re De Gao Lu”	529
2. Relatos y novelas de Mo Yan	530
-爆炸 “Bao Zha”	530
-变 序言 “Bian Xu Yan”	530
-表弟宁赛叶 “Biao Di Ning Sai Ye”	532
-春雨霏霏 “Chun Yu Fei Fei”	532
-等待摩西 “Deng Dai Mo Xi”	532
-斗士 “Dou Shi”	533
-丰乳肥臀 前言 “Feng Ru Fei Tun: Qian Yan”	533
-红唇绿嘴 “Hong Chun Lu Zui”	534
-欢乐 “Huan Le”	535
-枯河 “Ku He”	537
-拇指铐 “Mu Zhi Kao”	539
-秋水 “Qiu Shui”	540
-生死疲劳 “Sheng Si Pi Lao”	540
-食草家族 “Shi Cao Jia Zu”	540
-天堂蒜薹之歌 “Tian Tang Suan Tai Zhi Ge”	541
-1993版序言 “1993 Ban Xu Yan”	541
-2005版序言 “2005 Ban Xu Yan”	541
-2005版结局 “2005 Ban Jie Ju”	542
-天下太平 “Tian Xia Tai Ping”	543
-晚熟的人 “Wan Shu De Ren”	543
-五个饽饽 “Wu Ge Bo Bo”	544
-养猫专业户 “Yang Mao Zhuan Ye Hu”	545
-一斗阁笔记 “Yi Dou Ge Bi Ji”	546
-左镰 “Zuo Lian”	547
3. Ensayos de otros autores	548
-阿城 Ah, Cheng	548
-阿来 Ah, Lai	548
-陈忠实 Chen, Zhongshi	549

-陈独秀 Chen, Duxiu	549
-丁帆 Ding, Fan	550
-韩少功 Han, Shaogong	550
-洪子诚 Hong, Zicheng	551
-胡适 Hu, Shi	551
-李锐 Li Rui	551
-鲁迅 Lu, Xun	552
-答曹聚仁先生信 “Da Cao Ju Ren Xian Sheng De Xin”	552
-论他妈的 “Lun Ta Ma De”	552
-漫与 “Man Yu”	553
-域外小说集序 “Yu Wai Xiao Shuo Ji Xu”	553
-中国无产阶级革命文学和前驱的血 “Zhong Guo Wu Chan Jie Ji Ge Ming He Qian Qu De Xue”	553
-陶阳 Tao, Yang y 牟钟秀 Mou, Zhongxiu	554
-谢泳 Xie, Yong	554
-阎连科 Yan, Lian Ke	555
-余华 Yu, Hua	556

Introducción

i. Motivaciones, hipótesis de trabajo, objetivos

Cuando estudiaba en la Universidad de Shandong, tuve el placer de asistir a una conferencia de Mo Yan que pronunció poco después de haber ganado el Premio Nobel. Para entonces, ya había leído sus obras y conocía la adaptación al cine de su novela *Sorgo Rojo*. Aquel día descubrí que Mo Yan era un hombre con un gran sentido del humor que seguía estando muy arraigado a la tierra. A pesar de que su pasado de campesino pobre había quedado muy atrás, Mo Yan seguía siendo un hombre corriente, modesto, amable. Aquel “campesino con Premio Nobel” me intrigó. Volví a leer sus novelas y cada vez encontraba más aspectos fascinantes en aquellas historias de gente corriente, del pueblo llano, que sufría atrozmente y que demostraba también una capacidad prodigiosa para volver a levantarse después de cada caída. Lo que más me sorprendía era la fuerza con la que la Historia irrumpía en las vidas personales y familiares, truncando proyectos, determinando destinos. Leer a Mo Yan fue, sobre todo, como descubrir mis propios orígenes, sentir que formaba parte de una comunidad. Pertenecer a la generación joven me había evitado conocer directamente muchos conflictos colectivos, aunque de alguna manera yo también era el resultado de todos ellos.

Cuando llegué a España en 2014 para iniciar el Máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la UAB, me sentí bastante sola, como tantos otros estudiantes extranjeros. Retomar la lectura de las novelas de Mo Yan fue una forma de sentirme acompañada por personajes que, para mí, eran como una especie de antepasados familiares. Nunca fui campesina, pero los campesinos de los que habla Mo Yan en sus novelas eran para mí personas muy cercanas que podían enseñarme muchas cosas sobre mí misma.

Aunque realicé mi trabajo de fin de máster sobre otro autor, Yu Hua, cuya novela *¡Vivir!* comparé con *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, la cuestión del pueblo y su representación ya había comenzado a interesarme al descubrir a Mo Yan. Cuando decidí emprender mi tesis doctoral, no tuve que pensar mucho en la elección del autor y el tema de mi investigación. Deseaba profundizar en el conocimiento de una obra que, entonces, desde

la distancia y la nostalgia, me permitía no solo mantener el contacto con mis orígenes, sino también establecer un nexo profundo con quienes me precedieron. El término “las masas”, usado hasta la sociedad en los discursos políticos chinos, había acabado por perder su significado y, desde luego, no resumía el contenido de otro término mucho más generoso: “pueblo”. El pueblo como lugar, pero también como comunidad que vive en un lugar determinado recorre toda la obra de Mo Yan. Para mí, no se trataba solo de un tema federador, sino de la gran pregunta a la que Mo Yan intenta responder en todas sus novelas: ¿Qué es el pueblo chino? Podría pensarse que Mo Yan se limita a recoger tradiciones y a exponer una visión del pueblo conservadora. Pero no me parece que sea así. Es cierto que Mo Yan ofrece al lector una lección de etnografía rural desde su conocimiento de primera mano de la vida en el campo. Pero también lo es que este autor revoluciona la manera de escribir sobre el pueblo, borrando las fronteras entre el mundo natural y el sobrenatural e introduciendo un lenguaje que muchos han calificado de vulgar. Aunque Mo Yan se centra en la cultura han, lo cierto es que -injustamente para las minorías culturales chinas- el pueblo que protagoniza sus novelas se ha convertido en paradigma del pueblo chino. Reconozco que esta generalización es abusiva -yo misma pertenezco a la cultura han-. Pero me pregunto si la capacidad de Mo Yan para elaborar una visión del pueblo en la que tantos lectores chinos se reconocen obedece solo a motivos políticos. Criticado por ser demasiado complaciente con el régimen político, Mo Yan no es un escritor disidente ni en el exilio. Sin embargo, me parece innegable que su obra no es complaciente con el pueblo chino y que la idealización del pueblo que llevaron a cabo tantos autores del pasado -que nunca se habían mezclado con los humildes- Mo Yan la transforma en una lucidez que puede llegar a ser muy molesta, como muestran los problemas del autor con la censura. Esta capacidad de criticar desde dentro, con todo lo que ello conlleva de negociación, silencios y contradicciones, sigue pareciéndome merecedora de atención aunque, de entrada, no parezca muy heroica.

A la hora de formular la hipótesis de mi trabajo, remito a la pregunta que acabo de plantear: ¿Qué es el pueblo chino? Con mi investigación, intento aportar alguna luz a esta cuestión. La respuesta no me parece fácil ni definitiva. Pero considero que Mo Yan construye en su obra un *pueblo imaginado* (Anderson: 1983) -que no figura en ningún mapa y que carece de nombre -el narrador se refiere a este como “el pueblo al nordeste de Gaomi- *que se despliega en muchas direcciones permitiendo plantear una serie de dudas, preguntas y críticas, a menudo sirviéndose del humor, que no habría sido posible formular sin la protección que proporciona la ficción.* Mo Yan ofrece en sus novelas una representación del

pueblo chino centrada, sobre todo, en la historia reciente que trasciende, explica e interroga los discursos políticamente correctos sobre la nación y las masas. El término pueblo es, precisamente, el que no suele utilizarse en los discursos políticos. Privilegiar dicho término a lo largo de su obra literaria me parece, en sí, una forma de crear una distancia respecto a dichos discursos y a todos los usos perversos y corruptos de la idea de comunidad. Estos usos, por supuesto, aparecen en los textos muchas veces, pero no se dan por incuestionables.

El objetivo principal de mi trabajo es, entonces, analizar, desde una perspectiva temática, la construcción del “pueblo al nordeste de Gaomi” en la obra de Mo Yan. De este objetivo principal se derivan los siguientes objetivos secundarios: establecer las particularidades del relato en torno al pueblo chino que distinguen a Mo Yan de sus predecesores, así como las influencias recibidas; identificar las bases de la organización social y familiar del pueblo, así como las formas de comunicación y de relación de la vida en la comunidad; analizar la forma y función de los elementos sobrenaturales que intervienen en las ficciones; estudiar el impacto de la censura en la elaboración del pueblo imaginado de Mo Yan en relación con los recursos autoficcionales que pone en funcionamiento nuestro autor.

ii. Investigando la obra de Mo Yan

En el ámbito de la literatura contemporánea china, Mo Yan ocupa un lugar destacadísimo. Ganador del Premio Nobel de Literatura en 2012, Mo Yan es un autor mundialmente reconocido y estudiado. Existen, por lo tanto, numerosos estudios acerca de su estilo de escritura y sus técnicas narrativas, así como de su presentación de la cultura, la sociedad y la historia chinas. Sin embargo, la cuestión del pueblo no ha sido tratada de forma específica en ninguno de ellos. Veamos ahora las líneas principales de trabajo en relación con nuestra propia investigación que hemos identificado en dichos estudios.

La sociedad y cultura folklóricas y su representación en la obra de Mo Yan es el tema que ha recibido mayor atención por parte de la crítica. El destacado crítico chino, Chen Sihe, fue el pionero en esta línea de estudio. En su artículo “莫言近年小说创作的民间叙述¹” (2001), este autor subraya la importante contribución de Mo Yan, sobre todo de *El suplicio del aroma*

¹ [“Las narrativas folklóricas de la ficción reciente de Mo Yan”].

de sándalo, al conocimiento de la cultura folclórica. Según Chen Sihe, el objetivo de Mo Yan no es predicar lecciones morales, sino mostrar la resistencia de la clase popular contra la opresión de los poderosos. En su opinión, lo más valioso de las obras de Mo Yan es su empatía hacia los humildes y su lucha por la supervivencia. Por su parte, Li Jingze, señala en su artículo “大我与大声:《生死疲劳》笔记²” de 2006, que las experiencias de Ximen Nao, el protagonista de esta obra, solo se pueden entender en el contexto de la cultura tradicional china. Aunque imperfecta, esta novela posee una vitalidad extraordinaria y en ella Mo Yan examina la profunda relación entre los campesinos y la tierra.

Otra orientación importante para nuestro trabajo es la neohistoricista. Zhang Qinghua, en un artículo “十年新历史主义文学思潮回顾³” de 1998 dedicado a la literatura china que se enmarca en la corriente neohistoricista, destaca el valor de las novelas de Mo Yan, considerando *Grandes pechos amplias caderas* como la más relevante de esta corriente. En otro trabajo “叙述的极限--论莫言⁴” de 2003, este crítico sostiene que la perspectiva ética en la literatura de Mo Yan se basa en una moral popular que constituye una rebelión contra el confucianismo. Mo Yan convierte la narración de sus novelas en un carnaval. En su ensayo “莫言与新文学的整体观⁵” de 2017, Zhang Qinghua afirma que Mo Yan, junto con otros autores contemporáneos como Shen Congwen y Zhao Shuli, representa la sociedad rural de forma nostálgica. Mo Yan hereda el legado literario dejado por Lu Xun, criticando de forma multidimensional la debilidad de la cultura tradicional en sus obras. Algunos trabajos de Li Jingze también merecen ser mencionados. En su ensayo “莫言与中国精神⁶” de 2003, indica que las obras de Mo Yan se distinguen por su atención a la historia a la vez que ponen de manifiesto el aspecto trascendental, más allá de lo histórico-racional, del espíritu chino. Posteriormente, en “《生死疲劳》：人畜混杂，阴阳并存的叙事结构及其意义” (2006), Chen Sihe señala las dos líneas narrativas que intervienen en esta novela: en una, los diferentes personajes actúan como narradores y, en la otra, los animales asumen este papel. La relación entre ambas líneas narrativas puede ser paralela, complementaria e independiente.

Las tesis doctorales chinas sobre Mo Yan se interesan, sobre todo, por la recepción y traducción de la obra de nuestro autor en el extranjero (Japón, Alemania, etc.), contribuyendo así a su inserción en la literatura global. Excluimos estos trabajos de nuestro estudio por no

² [“Comentarios sobre *La vida y la muerte me están desgastando*”].

³ [“Una revisión de la década de la corriente literaria del neo-historicismo”].

⁴ [“Los límites de la narración, un comentario de la literatura de Mo Yan”].

⁵ [“Mo Yan y una visión holística de la nueva literatura”].

⁶ [“Mo Yan y el espíritu chino”].

tener relación con el mismo. Otra orientación, más cercana a nuestro centro de interés, examina la obra de Mo Yan desde una perspectiva comparatista. Los autores más mencionados son William Faulkner, Haruki Murakami, Kenzaburo Oe, y, sobre todo, García Márquez, el Premio Nobel colombiano tan admirado por Mo Yan. Abundan los trabajos que abordan la influencia del realismo mágico latinoamericano en la obra de autores chinos contemporáneos. Entre ellos, destaca la tesis de Zhao Xia *莫言与蒲松龄的比较研究*⁷ (2015). Pu Songling, un novelista de la dinastía Qing conocido por sus cuentos fantásticos, procedente, como Mo Yan, de la provincia de Shandong, y también influenciado por la cultura local, ha dejado una huella importante en la obra de Mo Yan: uso del dialecto, elementos y atmósfera fantásticos, etc. La tesis de Cui Liqiu *东西文化汇流的精灵: 莫言论*⁸ (2016) examina cómo Mo Yan, basándose en su cultura tradicional, absorbe las influencias de la literatura occidental, trascendiendo tanto la cultura oriental como la occidental y creando finalmente su propio y único estilo literario.

Entre los estudios que examinan la obra de Mo Yan en su conjunto, destacamos las que analizan las influencias literarias. En su tesis, Xiang Tianyi *莫言小说的音乐性研究*⁹ (2016), estudia la articulación de la música tradicional china y la composición literaria mediante la incorporación de diversos elementos de arte folklórico y del teatro local -monólogos, representación de bufones, canto operístico-. Otra tesis, *莫言小说创作与口头文学传统*¹⁰ (2017), firmada por Zhang Xiangkuan, explica cómo Mo Yan se ha nutrido de la literatura china clásica, especialmente de la oral, incorporándola a su propia creación. Señala que Mo Yan recurrió a la tradición narrativa en un momento en que la literatura china aprendía ciegamente de la occidental, aunque sin abandonar las técnicas de esta última que le resultaban apropiadas. Gao Zhi en su tesis *论中国现当代文学阅读对莫言创作的影响*¹¹ (2021), señala el peso de autores como Lu Xun, Shen Congwen, Zhao Shuli en el camino creativo de Mo Yan. La novedad principal de esta tesis es la inclusión en el corpus de las obras de teatro y el establecimiento de un vínculo entre estas y el teatro de Guo Moruo. En su tesis, titulada *莫言小说创作的五四个性主义文学传统研究*¹² (2018), Peng Xiukun muestra que Mo Yan prosigue el legado del Movimiento del Cuatro de Mayo -la crítica al

⁷ [Un estudio comparativo entre Mo Yan y Pu Songling].

⁸ [Mo Yan: El genio de la convergencia cultural Este-Oeste].

⁹ [Un estudio sobre la musicalidad de las novelas de Mo Yan].

¹⁰ [La literatura de Mo Yan y la tradición de la literatura oral].

¹¹ [La influencia de la lectura de la literatura china contemporánea en la escritura de Mo Yan].

¹² [La literatura de Mo Yan y la tradición literaria del individualismo del Cuatro de Mayo].

autoritarismo y al feudalismo- y, al mismo tiempo, la reconstruye, sobre todo, apoyándose en la cultura tradicional.

Por su parte, Wu Xiaodong, *试论莫言与媒介的关系*¹³ (2016), observa que el escritor y los medios de comunicación están unidos en la creación y difusión de la literatura, que se integran y excluyen mutuamente en un proceso dinámico de regulación y coordinación. Según Wu Xiaodong, los medios ejercen un profundo impacto en Mo Yan, tanto en su obra literaria como en su imagen personal. La imagen de Mo Yan en los medios de comunicación se ha ido reconfigurando constantemente: de ser un maestro de la literatura y un portavoz de la cultura rural a convertirse en un hombre público y en un tema de interés nacional.

Li Guilin en su tesis *-生存体验: 莫言小说的民族性与世界性*¹⁴ (2020)- afirma que, aunque las obras de Mo Yan están enraizadas en el mundo rural chino, transmiten valores universales: la nostalgia del pueblo natal, los recuerdos de la infancia, etc. Al mismo tiempo, Ren Honghong en su trabajo *莫言人类学书写中的乡村世界*¹⁵ (2019) adopta un punto de vista antropológico para analizar las relaciones éticas y los conceptos morales presentados en las obras de Mo Yan. Según Ren Honghong, los grupos marginados del pueblo que han sido eclipsados por la cultura dominante y sus dificultades para salir adelante son la preocupación principal de Mo Yan. Esta autora reconoce sin embargo que, a pesar de su interés por la marginación, Mo Yan limita sus observaciones a los miembros de la etnia han.

Tampoco faltan estudios acerca de los personajes de la literatura de Mo Yan. Por ejemplo, Furukawa Yumi en su tesis *莫言小说中的病态人格及其心理学解读*¹⁶ (2019), interpreta los pensamientos y comportamientos de una selección de personajes patológicos y analiza los factores que han favorecido el desarrollo de estas personalidades. Li Xiaoyan, por su parte, investiga la correspondencia entre los personajes de ficción que aparecen en las novelas de Mo Yan y algunas figuras de la historia de China. En su tesis *莫言小说人物原型研究*¹⁷ (2016), esta autora examina los arquetipos históricos en los que se basan siete personajes de ficción así como el trabajo de elaboración literaria y el valor trascendental de los personajes literarios de Mo Yan.

¹³ [La relación entre Mo Yan y los medios de comunicación].

¹⁴ [La experiencia de la supervivencia: lo nacional y lo mundial de la literatura de Mo Yan].

¹⁵ [El mundo rural en la literatura de Mo Yan].

¹⁶ [La personalidad patológica en las novelas de Mo Yan y su interpretación psicológica].

¹⁷ [Los arquetipos de personajes en las novelas de Mo Yan].

Otras tesis hacen referencia a la obra de Mo Yan de forma colateral. Es el caso de Qiu Dan, quien examina la relación entre la literatura china tradicional y la de los años ochenta (2020); Wang Zhujie estudia el trabajo en la literatura rural desde una perspectiva ética (2020); Zhuang Aihua examina las actitudes hacia el confucianismo de varios escritores procedentes, como Mo Yan, de la provincia de Shandong (2017); Zhang Taibing, ofrece una revisión de novelas familiares de más de una docena de escritores (2021); Guo Jiaqi, elige a Mo Yan, Jia Pingwa y Yu Hua como escritores representativos de la China continental para compararlos con varios escritores taiwaneses que también se dedican al tema rural y a expresar la nostalgia en sus novelas (2013).

En resumen, las tesis chinas privilegian las conexiones entre Mo Yan y otros autores (chinos o extranjeros), legados literarios (clásicos o modernos) y movimientos culturales (nacionales o mundiales). Aunque se señala la importancia del mundo rural, no se estudia en profundidad el proceso de formación y evolución del mismo. Se parte de una representación fija y estable del mismo, cuando en realidad, como mostraremos en estas páginas, se trata de un proyecto en constante transformación.

Por razones obvias, los estudios publicados en el extranjero que hemos consultado, tratan algunas cuestiones incómodas que se evitan en los estudios chinos. Mencionamos a continuación los más relevantes para nuestro trabajo. El ensayo de Michael S. Duke “Past, Present, and Future in Mo Yan’s Fiction of the 1980s” (1993), muestra la influencia en Mo Yan de la representación trágica de los campesinos en la obra de Lu Xun y Hu Shi, autores del Movimiento del Cuatro de Mayo. A través de este legado literario, Mo Yan comparte con los intelectuales del pasado su preocupación por los humildes y por las desigualdades sociales en la cultura china. Otra influencia, además de la narrativa realista tradicional de principios del siglo XX, es la literatura posmoderna y sus juegos temporales. La lectura de este trabajo nos ha conducido a profundizar en el estudio de los vínculos de Mo Yan con los postulados literarios del Movimiento del Cuatro de Mayo y de su tratamiento genuino en las ficciones.

El traductor americano de las obras de Mo Yan, Howard Goldblatt, ha publicado varios artículos que también merecen nuestra atención. En “Forbidden Food: ‘The Saturnicon’ of Mo Yan” (2000), Goldblatt considera que la larga y detallada escena de canibalismo en *La república del vino* puede entenderse como una punzante e irónica crítica de la autoridad actual. Según Goldblatt, existe una diferencia entre las descripciones del canibalismo que ofrece Lu Xun, a quien repele esta forma extrema de anulación del individuo en beneficio de

la comunidad que se inspiraría del espíritu confucianista, y las de Mo Yan. En el primer caso, Lu Xun critica el confucianismo a través de personajes que parecen ignorar su opresión y no reflexionan sobre ella. En el caso de Mo Yan, la crítica del confucianismo es menos radical: sus personajes son conscientes del juego sadomasoquista entre la autoridad y la población sumisa, pero deben seguirle la corriente a los poderosos para sobrevivir. En “A Mutually Rewarding yet Uneasy and Sometimes Fragile Relationship between Author and Translator” (2014), Goldblatt explica, desde su perspectiva de traductor, el impacto que le produce la violencia con la que Mo Yan representa la pesada carga histórica de los chinos. También considera que existe un malentendido por parte de los críticos occidentales de Mo Yan que se precipitan al considerarlo como un escritor propagandista sin conocer suficientemente sus obras.

En “The Literary World of Mo Yan”, David Der-wei Wang (2000) afirma que Mo Yan siempre intenta dejar un espacio para la reflexión histórica en su literatura. Señala la capacidad del autor para distanciarse del discurso ortodoxo definido por el gobierno a fin de contar su propia historia. En una línea parecida, Inge Tomás, en su ensayo “Mo Yan: Through Western Eyes” (2000), indica que los juegos temporales de Mo Yan hace que sus narraciones resulten convincentes para el lector. Según él, la realidad de la literatura de Mo Yan es una realidad interior formada en la memoria.

No nos olvidamos del artículo de Thoma Chen “The Censorship of Mo Yan’s *The Garlic Ballads*” (2014). Thomas Chen menciona las controversias políticas a las que se ha enfrentado Mo Yan desde la publicación de *Las baladas del ajo* y su actitud ante las mismas. Aunque Thoma Chen repasa las diversas modificaciones que Mo Yan realizó en esta obra y las diferencias entre la versión en chino y en inglés, apenas profundiza en el análisis del texto; tampoco explora el cambio de actitud del autor ante la presión política ni ahonda en la importancia de la polémica para su carrera creativa.

En el ensayo de Wang Jinghui “Hallucination and Madness The Impact of Censorship on Mo Yan’s Writing” de 2014, se destaca la importancia de los personajes locos en las novelas de Mo Yan, como Lan Lian en *La vida y la muerte me están desgastando* o Wan Xin en *Rana*. Mo Yan expresa a través de estos personajes ideas que serían inaceptables para los censores en boca de personajes en su sano juicio. Como escritor que convive con el régimen, recurrir a este subterfugio le permite eludir la mirada de los censores.

Estos trabajos en inglés tienen en común la afirmación del valor histórico de la reconstrucción del pasado de China que elabora Mo Yan basándose principalmente en su propia memoria. Mo Yan ha heredado el legado cultural del Movimiento del Cuatro de Mayo y abrazado la influencia de otras corrientes literarias -la literatura de cicatrices, la literatura de la búsqueda de raíces. También ha aprendido diversas técnicas narrativas (juegos de temporalidad, uso de múltiples narradores, etc.). Estos trabajos señalan que, dado que Mo Yan intenta distanciarse del discurso oficial -aunque no sea un disidente-, leer sus obras como un producto de la propaganda política sería reductor. Para acabar, conviene observar nuevamente que estos estudios se centran en el análisis textual de una o varias obras de Mo Yan, sin explorar el desarrollo y la transformación de su carrera literaria. Tampoco se presta atención a sus obras menos conocidas y a las conexiones entre estas y las más leídas.

Tanto la orientación traductológica como la lingüística y la de crítica literaria están representadas en las investigaciones sobre Mo Yan del ámbito académico español. Al primer grupo pertenecen un análisis de la recepción de las obras de Mo Yan en España (Maialen Marín Lacarta, 2012), una investigación comparativa entre diferentes traducciones de una obra concreta -*Sorgo rojo*- de Mo Yan (Niu Ling, 2019), una disertación dedicada a un fenómeno lexicográfico específico en algunas obras de Mo Yan (Lin Zhijie, 2017), y un estudio sobre la traducción de los elementos fantásticos en las novelas de Mo Yan (Sun Xiaomeng, 2020).

El trabajo de Maialen Marín Lacarta, titulado *Mediación, recepción y marginalidad. Las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España*, toma como ejemplo a Mo Yan y sus novelas para analizar el proceso de selección, traducción, edición y venta en las librerías de la literatura china en España. Aunque se trata de un proyecto centrado en la traducción, resulta bastante instructivo para nuestra investigación. Lacarta evidencia en su tesis lo que ha representado un obstáculo de peso para nuestra investigación, esto es, las enormes insuficiencias de las traducciones al castellano de la obra de Mo Yan. La autora pasa revista a los diferentes tipos de traducción (directas, indirectas), las lenguas mediadoras, los canales de captación de las obras traducidas, etc., mostrando que la traducción de cualquier obra es un trabajo colectivo y que la calidad de la versión traducida afecta definitivamente a la recepción. Tras entrevistar a la editorial Kailas - responsable de la traducción de obras de Mo Yan- y a la traductora responsable de *Rana*, la autora critica seriamente la escasa calidad de estas versiones españolas, incluidas las traducciones indirectas del inglés (*La balada del ajo*, *El suplicio del aroma de sándalo* y *La vida y la muerte me están desgastando*, entre

otras), así como la directa, *Rana*. También se señala un gran número de errores y de fragmentos suprimidos en las traducciones españolas de las novelas de Mo Yan. Por nuestra parte, hemos invertido un tiempo y esfuerzo considerables en corregir o completar los pasajes eliminados sin explicación de las traducciones. Cabe preguntarse si con traducciones de tan escasa calidad existe alguna posibilidad de que los lectores hispanohablantes puedan apreciar la singularidad del estilo literario de Mo Yan.

Por su parte, Ning Ling, en su tesis *El clan del sorgo rojo [红高粱家族] de Mo Yan (莫言) estudio sociológico de su difusión y análisis de la traducción de los culturemas en las versiones inglesa y españolas*, elige la novela más conocida de Mo Yan -*El clan del sorgo rojo*- para realizar un análisis comparativo de las versiones en tres idiomas: inglés, español y chino. La autora identifica las supresiones y alteraciones respecto de la versión en chino clásico tradicional de esta novela -la versión que solo se estrenó en Taiwán-, especialmente en lo que se refiere a contenidos políticos. Dichos cambios están relacionados con las diferencias ideológicas entre la China continental y Taiwán. Tras una detallada comparación, la autora concluye que en la versión inglesa, el traductor no ha aplicado modificaciones excesivas al texto original y, en la mayoría de los casos, lo ha traducido fielmente. Pero identifica muestras de manipulación textual por parte del traductor que puedan resultar chocantes a los lectores metas. La versión castellana de A. Poljak, es una traducción indirecta, basada en la versión inglesa. La de B. P. Martínez, en cambio, es una traducción directa, aunque es la más difícil de leer, y además, contiene bastantes errores.

En *Narrativas extraordinarias de China en obras de Mo Yan y sus traducciones al inglés y al español*, Sun Xiaomeng identifica la presencia de elementos sobrenaturales de la cultura tradicional y de la mitología chinas en tres novelas de Mo Yan, aunque no analiza la interpretación de los dioses por parte de Mo Yan ni su reescritura del mito de fundación. Coincidiendo con otros estudios ya mencionados, la autora subraya también que, debido a la gran diferencia entre la cultura oriental y la occidental, los elementos extraordinarios en las obras de Mo Yan causan al traductor muchas dificultades de orden transcultural.

En el ámbito de la crítica literaria y la literatura comparada, predominan las comparaciones entre Mo Yan y García Márquez -Li Kunfei (2016), Zhou Yangjingzi (2020)- y entre el realismo mágico (Gao Weiqian, 2017). La tesis de Li Kunfei *Confluencia entre el mundo de Mo Yan y el de García Márquez*, se centra en cuatro novelas: tres de Mo Yan -*El sorgo rojo*, *Grandes pechos amplias caderas* y *Rana*- y una de García Márquez -*Cien años de*

la soledad-. Este autor compara el tratamiento de tres temas recurrentes en las obras de ambos autores: la muerte, el amor y el hambre, así como el parecido entre algunos personajes, como Wan Xin y Amaranta, mujeres que sufren los reveses de la vida, y Yu Zhan'ao y Aureliano Buendía, dos hombres luchadores. Asimismo, el autor explora similitudes narrativas entre ambos escritores, como el uso de múltiples narradores y el tiempo narrativo no lineal. En el trabajo de Zhou Yangjingzi titulado *Realismo mágico y realismo social en la literatura de Mo Yan y de Gabriel García Márquez. Análisis de las influencias del periodismo y de los medios en la creatividad literaria*, se muestra que la escritura periodística ha marcado profundamente el estilo literario de ambos autores. Por su parte, en su tesis *El realismo mágico en la literatura contemporánea: Gabriel García Márquez y Mo Yan*, Gao Weiqian examina la introducción y aclimatación del realismo mágico en China. En el capítulo dedicado al análisis textual, el autor dedica unas páginas a las similitudes entre Macondo y el pueblo de Gaomi y entre personajes.

Chen Zhaohui (2018) se aleja de esta orientación en su tesis *Relación entre literatura y política: un análisis sociocrítico de las obras de Mo Yan*, adoptando una perspectiva marxista y sociocrítica para examinar las relaciones entre literatura y política. El autor aborda cuestiones que también tratamos en nuestra tesis, como la intervención directa e indirecta de la política en la creación literaria de Mo Yan y la influencia que ha tenido para la literatura china contemporánea la concesión del Premio Nobel de Literatura a Mo Yan. En su conclusión, Chen Zhaohui afirma que, aunque evite hablar de sus tendencias políticas, Mo Yan no es un escritor propagandista al servicio del Partido Comunista chino, sino un humanista. Este trabajo aporta, pues, una nueva perspectiva a la comprensión de la obra de Mo Yan, examinando temas destacados como el hambre, la madre, la nostalgia del pueblo natal, etc., aunque carece de profundidad.

iii. Nuestra perspectiva de estudio

Como acabamos de ver, las tesis chinas evitan tratar problemas incómodos, mientras que las tesis extranjeras abordan sobre todo la dimensión histórica de las novelas de Mo Yan. Por su parte, las tesis en español privilegian el estudio de las novelas de Mo Yan más conocidas e influenciadas por el realismo mágico, sobre todo *Sorgo rojo* y *La vida y la muerte me están*

desgastando, en detrimento del resto. Ello no permite ofrecer una visión de conjunto de la creación literaria de Mo Yan y tampoco apreciar la evolución del estilo y de la adaptación de elementos del realismo mágico desde una perspectiva diacrónica en dicha obra. Por otra parte, insistir casi exclusivamente en la influencia del realismo mágico equivale, a nuestro modo de ver, a simplificar y empobrecer la lectura. Si queremos evitar reproducir una visión sesgada o superficial, es necesario tener en cuenta toda la obra de Mo Yan, incluyendo los primeros relatos, la novela de experimentación *El clan de los herbívoros*, los ensayos, los relatos más recientes y las declaraciones del autor en los medios. La tendencia a subrayar repetidamente la influencia del realismo mágico y a concentrarse en las obras más conocidas de Mo Yan, dejando a un lado el resto de su producción, no permite una comprensión holística y en diacronía del imaginario creativo del autor.

Para subsanar estas carencias, necesitábamos encontrar un denominador común a todas las obras de Mo Yan que fuese también el hilo conductor de nuestro estudio. El pueblo, como lugar situado en un contexto rural y como comunidad, está presente en todas las obras de Mo Yan, y, casi desde el principio, recibe el nombre del “pueblo al nordeste de Gaomi”. Este pueblo de ficción al que no le corresponde ningún lugar real en el mapa no solo funciona como un microcosmos literario sino que también adquiere una consistencia ejemplar, pues en él se reúnen y condensan cuestiones de orden identitario, cultural y político que trascienden el caso de la cultura han: el pueblo imaginado de Mo Yan funciona como un pueblo modelo para muchos lectores chinos. La construcción de este pueblo imaginado no se completa en una sola obra, sino que se trata de un proyecto constante que Mo Yan comenzó al principio de su carrera y que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo hasta hoy. Así, el objeto de nuestra investigación es el proceso de construcción, la forma y la función del pueblo chino en la obra literaria de Mo Yan. Se trata de una cuestión que no ha recibido la atención que merece por parte de la crítica y que, como defendemos aquí, constituye el núcleo duro del imaginario de Mo Yan. Lo que pretendemos mostrar es que Mo Yan no es un autor estático del que se pueda ofrecer una instantánea atemporal. Desde el inicio, mucho antes de convertirse en Premio Nobel, Mo Yan ha construido una obra *in progress* que aún hoy sigue sorprendiendo.

A la hora de constituir el corpus para llevar a cabo nuestro proyecto, nos hemos encontrado con un grave obstáculo: los errores importantes y numerosos que contienen las traducciones al castellano de la obra de Mo Yan. Aunque hemos consultado en todo momento la versión original en chino, al redactar nuestra tesis en castellano y en una universidad

española, nos ha parecido necesario manejar las traducciones para facilitar la comprensión de la tesis por parte de los lectores hispanófonos. Con todo, cuando la traducción era tan deficiente que volvía irreconocible el sentido original de un texto, hemos optado por ofrecer nuestra propia traducción. Del mismo modo, señalamos los errores de la versión editada en castellano que dificultan la comprensión o que se prestan a confusión. Las novelas de Mo Yan contienen abundantes elementos folclóricos, culturales e históricos chinos e incluso un vocabulario dialectal, que requieren ser glosados, en el texto o en notas a pie de página, para evitar el sinsentido de algunas partes de la edición castellana. La amputación de fragmentos importantes para la comprensión de la trama es otro aspecto que hemos procurado subsanar presentando, a partir de la versión original, el contenido de los mismos. Sin estos esfuerzos, incurriríamos en el error de pasar por alto la enorme distancia que, desgraciadamente, existe entre las traducciones al castellano y los textos en chino del Premio Nobel, lo que, a nuestro modo de ver, equivaldría a falsear los datos de la investigación. Nos sorprende, por ello, que este problema se haya silenciado en buena parte de los trabajos que se han publicado en español sobre Mo Yan.

El término *pueblo* despierta un vasto imaginario artístico modelado a partir de coordenadas estéticas e ideológicas muy variadas. Más allá de su fragilidad referencial, motivada por la diversidad de contextos históricos, sociales y políticos, el pueblo sigue siendo un poderoso paradigma de análisis social y un instrumento en manos de ideólogos de todo tipo. La profusión de términos derivados del pueblo -popular, populismo, población, etc.- o asociados frecuentemente al mismo -emancipación, soberanía, clase, nación, patria- y de retóricas atingentes ha dado lugar a numerosos estudios en el campo de las ciencias políticas y la sociología y, sobre todo, a apasionados discursos políticos capaces de movilizar a millones de personas en la misma dirección. En nombre del pueblo se han legitimado regímenes totalitarios, revoluciones, luchas armadas, utopías políticas. En el campo estético y artístico, este pluralismo se manifiesta tanto en el plano teórico -pensemos en el concepto romántico de *Volkgeist* y la nostalgia de los orígenes- como en el de las representaciones. En manos de los artistas, el pueblo ha protagonizado epopeyas, gestas, canciones, óperas, cine de propaganda, teatro en situación, poesía de liberación. La lista es muy larga. Modestamente, en nuestro estudio, tomamos como punto de partida un contexto concreto: la cultura y la literatura chinas.

Nuestra perspectiva es fundamentalmente temática. Atendiendo a una visión integradora de la tematología, tenemos en cuenta las aportaciones de la antropología, la sociología, la filosofía y los estudios literarios para comprender cómo se ha forjado a través de los siglos la noción de pueblo en China así como su evolución hasta llegar a la actualidad. La plasmación literaria del pueblo chino en la obra de Mo Yan no puede entenderse sin una serie de consideraciones históricas sobre la evolución del mismo (Trousseau:2003, 99). También es fundamental para un estudio de corte temático como este atender a la forma (Ibid. 93). La materialidad del texto literario es lingüística, por lo que, a pesar de los obstáculos que plantean las deficiencias de las traducciones al castellano de la obra de Mo Yan, atenderemos a la expresión siempre que nos sea posible.

iv. Estructura del trabajo

Esta tesis se divide en cinco capítulos. En el primer capítulo, presentamos el marco teórico de nuestro trabajo y el concepto de “pueblo” tal y como se define en la cultura y la sociedad chinas, poniéndolo en relación con el mito de la creación en la mitología china. En este capítulo, también ofrecemos una perspectiva histórica de la concepción y tratamiento del pueblo en la literatura china, desde la literatura clásica de los eruditos hasta la actual. Una vez concluido este repaso histórico presentamos a Mo Yan, un autor de la etnia han y de origen humilde que se ha convertido en el autor chino más respetado en su país y en embajador de la cultura china en el extranjero.

En el segundo capítulo examinamos la relación de Mo Yan con el pueblo. Vemos el itinerario de Mo Yan, un campesino corriente, un hombre del pueblo, que pasa a ser una figura literaria de prestigio mundial, el autor de una obra que se ha convertido en icono del pueblo chino. En este capítulo, presentamos una serie de relatos muy poco estudiados por la crítica con los que Mo Yan inició su singladura como escritor. La transformación de su estilo de la mediocridad al virtuosismo la analizaremos a la luz de las conexiones entre el pueblo natal real de Mo Yan y su pueblo literario de imaginación, dos conceptos que a menudo se confunden.

En el tercer capítulo abordamos la relación entre el pueblo imaginado por Mo Yan y la historia china, deteniéndonos en la transposición literaria de la misma, basada en la memoria subjetiva y alejada del discurso oficial. Como participante del movimiento neohistoricista, Mo Yan recurre al relato de la familia-pueblo para reconstruir el pasado de toda una nación. Asimismo, revisamos los cambios que este pueblo imaginado de Mo Yan y sus habitantes han experimentado en diferentes períodos de la historia, desde la época feudal hasta el momento actual pasando por guerras, invasiones y cambios políticos que impactan profundamente la vida de los campesinos.

En el cuarto capítulo ofrecemos un análisis de las diferentes figuras actanciales que intervienen en las ficciones. En lugar de concentrarnos en las vivencias de unos cuantos personajes representativos, estudiamos detalladamente los roles y jerarquías sociales que estructuran la vida de la comunidad en el medio rural. Las figuras femeninas se distinguen a la vez por las diferentes formas de opresión que ejerce sobre ellas el orden patriarcal y por la energía y resiliencia con la que hacen frente a los obstáculos. Los personajes masculinos, por su parte, se ven generalmente afectados por una crisis de identidad y ocultan una debilidad interior que contrasta con el papel que deben representar en la sociedad. Pero es el mundo infantil el que concentra un mayor número de tragedias. Los niños deben hacer frente a un mundo hostil y despiadado sin tener recursos para salir adelante. Por supuesto, en el mundo rural de Mo Yan, los animales son tan o más importantes que los seres humanos y su presencia recurrente en las novelas merece toda nuestra atención. La naturaleza es, en sí misma, una poderosa fuerza actancial dotada de simbolismo que pone de manifiesto la condición precaria de los seres humanos así como la imposibilidad de vivir de espaldas a los elementos.

El último capítulo, el quinto, lo dedicamos al análisis de un personaje muy especial llamado Mo Yan. Se trata de un personaje recurrente en las ficciones de nuestro autor que comparte con este último nombre, profesión -puesto que es escritor- y vivencias semejantes. Sin embargo, aunque el personaje Mo Yan mantiene el mismo nombre y oficio, también varía de una ficción a otra: es a la vez el mismo y otro distinto. El autor recurre a la autoficción y pone en escena a un casi gemelo literario que le permite representar el pueblo al nordeste de Gaomi, desde una perspectiva de observador participante. El análisis de este escritor, doble de Mo Yan en la ficción, lo articulamos con el “personaje” mediático de Mo Yan, es decir, con la imagen que el ganador del premio Nobel se ha forjado a lo largo de su carrera a través de sus intervenciones en la prensa y de sus reacciones ante las críticas que han recibido sus

obras. La última parte de este capítulo, la dedicamos al libro de relatos *A Late Bloomer* que Mo Yan publicó en 2020. Pretendemos demostrar que en esta colección el Mo Yan personaje y el Mo Yan escritor convergen en una voz narrativa que siente todo el peso de la responsabilidad de escribir desde el canon sin poder superar los dilemas que ello plantea en la etapa de madurez de una carrera literaria excepcional.

También proporcionamos dos apéndices, el primero es un glosario que contiene los términos relacionados con la cultura china que aparecen en la tesis; el segundo recoge todos los fragmentos que hemos traducido para subsanar los errores de la traducción disponible en castellano así como la versión original en chino.

Al tratarse de una tesis sobre literatura china, manejamos un gran número de términos y de citas en esta lengua. Para facilitar la comprensión hemos adoptado algunas medidas que pasamos a detallar. Las citas de textos y las referencias bibliográficas en inglés se mantienen en esta lengua. Los textos de autores chinos (Mo Yan, Lu Xun, Yu Hua, etc.) de los que existe traducción en castellano los citamos siguiendo dicha traducción siempre y cuando esta no contenga errores importantes que dificulten su comprensión y no haya sido mutilada. En este último caso, ofrecemos nuestra propia traducción al castellano del fragmento original en chino.

Los textos de no ficción de Mo Yan -entrevistas, artículos, etc.-, que manejamos en nuestro trabajo y de los que no existe traducción al castellano los hemos traducido, ofreciendo en nota y en apéndice la versión original en chino. Del mismo modo, de los textos en chino de otros autores y críticos no traducidos al castellano, señalamos su título original y una traducción literal para facilitar tanto la comprensión del lector como su búsqueda. Asimismo, en el caso de escritores, intelectuales chinos, figuras históricas o personajes de ficción, utilizamos el pinyin -sistema de romanización de los caracteres chinos-, anteponiendo el apellido al nombre, conforme a la costumbre china. Los términos chinos, también los transcribimos en pinyin.

Por último, los títulos de las obras de Mo Yan aparecen del siguiente modo: *Sorgo rojo*: SR; *Grandes pechos amplias caderas*: GPAC; *Las baladas del ajo*: BDA; *La vida y la muerte me están desgastando*: VYM; *El perro blanco y el columpio*: PBC; *La República del Vino*: RDV; *El suplicio del aroma de sándalo*: SAS; *El rábano transparente*: RT; *Shifu, harías cualquier cosa por divertirme*: SHCC; *El clan de los herbívoros*: CLH; *A Late Bloomer*: LB; y *Rana y Cambios*, sin abreviación.

Capítulo 1. EL PUEBLO EN LA CULTURA Y LITERATURA CHINAS

Antes de emprender nuestro estudio sobre la representación del pueblo en la obra de Mo Yan, debemos, en el primer apartado de este capítulo, exponer nuestros fundamentos teóricos y establecer el sentido de la palabra ‘pueblo’ en la sociedad y la cultura china. Para ello, abordamos el sistema político-social de la sociedad china tradicional, así como el relato de la creación en la mitología china. Los siguientes apartados del capítulo los dedicamos a revisar la evolución histórica de las representaciones del pueblo en la literatura china, desde la literatura clásica escrita por los intelectuales tradicionales, hasta la contemporánea, pasando por la literatura maoísta destinada a la difusión ideológica, así como la de finales de la Revolución Cultural y la de los años ochenta con la introducción del realismo mágico. En la última parte del capítulo, atendemos a la diversidad cultural de China representada en la obra de autores procedentes de minorías étnicas y al rol ejemplar que ha adquirido la obra del ganador del Premio Nobel, como representante del pueblo chino a pesar de que nuestro autor privilegia claramente la etnia de la que procede, la han.

1. El pueblo chino: aproximaciones teóricas

Sin pretender ofrecer aquí una síntesis de las numerosas aproximaciones al pueblo desde las diferentes ciencias humanas, seleccionamos las aportaciones teóricas relevantes para nuestro estudio en las que nos basaremos a lo largo del mismo.

1.1. El pueblo como objeto de estudio

1.1.1. ¿Qué es el pueblo?

Según el diccionario de la RAE (1992), la palabra “pueblo” (del latín *popŭlus*) tiene cinco acepciones: 1. *m. Ciudad o villa.* 2. *m. Población de menor categoría.* 3. *m. Conjunto de personas de un lugar, región o país.* 4. *m. Gente común y humilde de una población.* 5. *m. País con gobierno independiente.* Si bien, como veremos a lo largo de nuestro estudio, en la práctica no siempre resulta fácil distinguir estas acepciones, pues se acaban yuxtaponiendo de muy diversas formas, partimos de la tercera acepción -“Conjunto de personas de un lugar, región o país”- desde una perspectiva abierta, dado que la descripción del espacio (el pueblo al nordeste de Gaomi y sus alrededores) así como la de las condiciones de vida de los más humildes ocupan un lugar privilegiado en la obra de Mo Yan. Aunque nos centramos en la tercera acepción del vocablo “pueblo”, no dejamos a un lado las demás acepciones: en primer lugar, el “pueblo” como “conjunto de personas de un lugar, región o país”, implica que tengamos en cuenta la localización geográfica del mismo (acepción 1). El pueblo designa, entonces, el lugar específico donde uno nace, crece y vive. Veremos también que el pueblo literario de Mo Yan es una población remota, abandonada y carente de relevancia alguna (acepción 2) donde vive “gente común y humilde” que se ve confrontada a abusos de poder procedentes de la élite dominante (acepción 4). El pueblo al nordeste de Gaomi no es, claro está, un “país con gobierno independiente” (acepción 5), pero se suceden en él una serie de regímenes políticos que determinan la vida de sus habitantes, por lo que nos detendremos en estos cambios. Entendemos la tercera acepción como una combinación de factores geográficos, antropológicos, históricos y sociológicos a los que atendemos en este trabajo; como veremos, las particularidades étnicas, lingüísticas y culturales, en este caso las de la

etnia han ocupan un lugar relevante en la obra de Mo Yan; sin embargo, el pueblo al nordeste de Gaomi posee un valor ejemplar, modélico, que debemos analizar. Por último, estudiamos la profunda dimensión comunitaria del pueblo al nordeste de Gaomi.

El sentimiento comunitario se fragua principalmente durante los primeros años de vida de un individuo (aprendizaje de la lengua, socialización, etc.) pero puede variar a lo largo de su existencia en función de factores tanto de orden personal como histórico y sociopolítico. Tampoco olvidamos que existen numerosas comunidades deslocalizadas y diaspóricas para las que la identificación territorio-pueblo se vuelve muy compleja. Con todo, esta tercera acepción, aunque sencilla, resulta muy operativa para nuestro estudio ya que recoge el sentido genuino de “pueblo” en la cultura china tradicional y, más concretamente, en las novelas de Mo Yan. No se trata, pues, de adoptar ciegamente en nuestro estudio una perspectiva esencialista del “pueblo”, sino de examinar la construcción del pueblo en la obra de Mo Yan, muy influenciada por la cultura tradicional china. El fuerte componente esencialista del discurso autorial hace de Mo Yan el creador de un pueblo arquetípico, esto es, de un modelo representativo de la esencia del pueblo chino que va más allá de particularidades étnicas o de cualquier otro tipo. Insistimos, en nuestro análisis de la perspectiva arquetípica y esencialista de Mo Yan, nos mantenemos a distancia de esta ideología por entender que deja a un lado las numerosas culturas minoritarias que componen el complejo rompecabezas cultural chino.

1.1.2. Una comunidad imaginada

El texto fundador de Benedict Anderson, *Imagined communities* (1983), constituye la piedra angular de nuestro marco teórico. Esta obra, escrita en el momento en que estalló el conflicto militar entre Camboya, Vietnam y China -a finales de los años setenta del siglo pasado-, aporta un nuevo paradigma teórico para el estudio del nacionalismo que deja de lado la visión eurocéntrica u occidentocéntrica para examinar las situaciones coloniales (América, Sudeste Asiático, África etc.). El autor completa la afirmación de Ernest Gellner de que “el nacionalismo inventa naciones donde no existen”, señala que la nacionalidad y el nacionalismo son esencialmente artefactos culturales de una clase particular y, en consecuencia, define la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson:1993, 23).

Al rastrear el origen de la conciencia nacional, Benedict Anderson sostiene que el nacionalismo surgió tras el colapso de las sociedades tradicionales y se creó en respuesta a las necesidades de la época moderna. Más concretamente, señala que “la convergencia del capitalismo y la tecnología impresa en la fatal diversidad del lenguaje humano hizo posible una nueva forma de comunidad imaginada” (Ibid., 75). Aunque el relato del autor sobre el peregrinaje a Europa de los funcionarios coloniales en América resulta convincente, no es muy relevante para nuestro estudio. En efecto, cabe señalar que desde el ocaso de la dinastía Qing -a finales del siglo XIX- China fue colonizada en parte (no en su totalidad) por las potencias occidentales, mientras que el resto quedó en manos de diversos caudillos que mantuvieron un mayor grado de autonomía (militar, política, económica y social).

Lo que nos interesa es la tesis del autor según la cual la última ola de nacionalismo en el mundo tuvo lugar en el Sudeste asiático a mediados del siglo XX y fue una combinación del modelo de peregrinación americano y del modelo lingüístico europeo. Dado que las personas de diferentes regiones -la mayoría de ellas bilingües- acudían a las ciudades o a las capitales para recibir educación, este peregrinaje interno también fomentó un sentimiento de comunidad, de modo que, según observa Benedict Anderson, “surgió una sutil transformación [...], del Estado colonial en nación-Estado” (Ibid.,163). Este argumento proporciona una referencia teórica para nuestro análisis de la conciencia nacional de los intelectuales chinos de principios del siglo XX. Algunos de ellos pudieron abandonar sus pueblos natales para ir a las grandes ciudades a proseguir sus estudios, mientras que otros se fueron a estudiar al extranjero. En su viaje de vuelta, fueron testigos de la decadencia de su pueblo natal en contraste con la modernización de la sociedad occidental. Motivados por la gran disparidad existente entre su propia identidad y la identidad nacional, los intelectuales chinos buscaban una salida para una patria en profunda crisis donde imperaba una rígida cultura tradicional. Bajo este impulso, se produjo el Movimiento de la Nueva Cultura (1915), no solo como una corriente literaria sino también como una revolución cultural que introdujo la democracia y la ciencia y un replanteamiento del pensamiento tradicional: “national salvation through the creation of a New China -thoroughly modernized, yet distinctly Chinese” (Immanuel C.Y. Hsu:2000, 511) .

1.1.3. Perspectivas chinas

La teoría de Benedict Anderson es insuficiente si no la completamos con las propias teorías chinas sobre el pueblo¹⁸. Por esta razón, recurrimos a algunas obras fundamentales para entender el concepto de “pueblo” desde la perspectiva china. El reciente libro de Song Nianshen *发现东亚* (2018)¹⁹ adopta una mirada interdisciplinar para comprender los muy diferentes procesos de modernización de China, Corea y Japón. Particularmente relevante para nuestro estudio es su análisis de las políticas étnicas y la diversidad cultural bajo la dinastía Qing (1636-1912). Al ser la última dinastía feudal de China, los gobernantes de la dinastía Qing, -los manchúes-, tuvieron que ser cuidadosos en el manejo de sus políticas étnicas e inclinarse ante el confucianismo para asegurar la estabilidad de su gobierno. La expansión de las fronteras de la dinastía Qing condujo a la aceptación de comunidades que antes se consideraban como bárbaras -situadas en el Noreste, Mongolia, Xinjiang y Tíbet- como parte del gran pueblo chino. Y lo que es más importante, el concepto moderno de la nación china procede de este modelo aglutinante elaborado bajo la dinastía Qing, una construcción nacional que heredaron los revolucionarios posteriores después de derrocar este régimen autocrático (Song Nianshen:2018, 81). Por su parte, Ge Zhaoguang, en su libro *宅兹中国* (2011)²⁰ también intenta reconstruir el discurso histórico sobre la nación. Debemos prestar la debida atención a su teoría sobre el lugar central de la etnia han y su proceso de autolegitimación como etnia no solo representativa de todas las demás, sino también ejemplar. Como veremos, el pueblo literario imaginado por Mo Yan también toma como modelo único de referencia la cultura han. Esta generalización es, como ya hemos indicado, abusiva.

A pesar de su antigüedad, el impacto de los trabajos de Fei Xiaotong (escritos en los años cuarenta del siglo XX) sobre la estructura de la sociedad rural china sigue siendo enorme y al mismo tiempo esencial para nuestro estudio, puesto que en el primer capítulo nos toca resumir las transformaciones del pueblo a través de sus representaciones literarias desde la antigüedad hasta el siglo pasado. En sus obras *From the Soil* (2012a), *Peasant Life in China* (2012b), *China's Gentry: Essays in Rural-Urban Relations* (1953) y *生育制度* *The*

¹⁸ Es una pena que el autor, que nació en la provincia de Yunnan a principios del siglo XX, no proponga un estudio más detallado de los cambios radicales que ha sufrido China en el último siglo.

¹⁹ *Fa Xian Dong Ya* [El descubrimiento de Asia Oriental].

²⁰ *Zhao Zi Zhong Guo* [Vivir en China].

Institutions for Reproduction (2018)²¹, el antropólogo chino parte de sus estudios de campo para ofrecer un análisis detallado de la estructura de la sociedad rural, del sistema de funcionamiento del poder y del sistema reproductivo. Basándose en las realidades sociales de aquella época, el autor afirma: “Chinese society is fundamentally rural. [...] Its foundation is rural. [...] the people living in the countryside [...] are truly the foundation of Chinese society” (Fei Xiaotong:2012a, 2). Con una sociedad formada básicamente por campesinos, lo que le confiere una elevada estabilidad e incluso un rechazo al cambio, la moral social se entiende a partir de las relaciones sociales, de la red de conexiones personales de cada individuo (Ibid., 38). En la opinión de Fei Xiaotong, en la sociedad rural, además de los funcionarios nombrados por el gobernante, existe una autoridad invisible que encarnan los ancianos respetados. A la presencia de estos últimos se debe que el orden de la tradicional sociedad rural se mantenga más por la moral que por las leyes existentes (Ibid., 107-111).

A la hora de examinar el papel que desempeñan los intelectuales tradicionales en la sociedad, la argumentación de Fei Xiaotong sobre los privilegios y las limitaciones de la élite puede servirnos como referencia teórica. Bajo la autocracia feudal, en la que el poder estaba muy centralizado y el pueblo llano solo tenía deberes pero no derechos, los funcionarios eran siervos de los gobernantes supremos, un instrumento para garantizar su dominación. Con el fin de desempeñar este papel, los funcionarios practicaban un delicado código de supervivencia: “severe toward the people and compliant toward the emperor” (Fei Xiaotong:1953, 28). A su vez, los intelectuales tradicionales que practicaban la doctrina de Confucio y no ocupaban cargos oficiales también frenaban -defendiendo las normas éticas-, la autoridad del emperador en cierta medida (Ibid., 53). Así, el conocimiento moral que poseían, ya provinieran de la clase burocrática o intelectual, era un mero instrumento para gobernar al pueblo; estos privilegiados no tenían ningún interés por el conocimiento de la naturaleza, algo central para la vida de los campesinos y los artesanos. Estas explicaciones nos ayudan a entender por qué siempre ha habido una distancia ineludible entre la literatura tradicional sobre el pueblo y el contexto histórico del campesinado: “official historical records of the teachings of the sages may serve to instruct but are of little practical value to the struggling farmer” (Ibid., 94).

Además del análisis de Fei Xiaotong sobre la estructura social de la China rural, utilizamos aquí el estudio de Sun Longji sobre la estructura cultural. En su libro *中国文化的*

²¹ Sus versiones originales se publicaron en 1939, 1953, 1939 y 1947 respectivamente.

深层结构 (2015)²², este recurre a las palabras como un afilado bisturí para desenterrar los elementos negativos y perjudiciales que esconde la cultura tradicional. Explica que la identidad china no la forma uno mismo sino que se basa en la evaluación de los demás. Dicho de otro modo, la unidad básica de la sociedad china no es un individuo independiente sino la interrelación entre dos o más personas (Sun Longji:2015, 15-16). Como consecuencia del dogma confuciano imperante, el acto desinteresado que los chinos llaman sacrificar el ‘yo’ es en realidad una forma de egoísmo, es decir, el resultado de la insensibilidad hacia los propios derechos y la indiferencia hacia los derechos de los demás. El autor también examina la alienación que domina la relación entre padres e hijos en la cultura china: los padres suelen limitar su atención a las necesidades físicas de sus hijos tratándoles siempre como si fueran niños que no saben nada de sexo, independientemente de que sean adultos o no, porque en la cultura tradicional el sexo es solo un acto de procreación. Los hijos, por su parte, están siempre supeditados a la autoridad intocable de los padres. Este modo de convivencia se extiende más allá de la esfera doméstica a la esfera socio-política, donde el gobernante dictatorial desempeña el rol de padre y los súbditos son hijos obedientes. El trabajo de Sun Longji fundamenta nuestra comprensión de los mecanismos de funcionamiento de la sociedad china y de las relaciones familiares y nos ayuda a examinar por qué el pueblo y sus habitantes, tal y como se representan en la literatura, siempre muestran desconfianza entre sí, y de qué modo una comunidad autárquica mantiene el orden social cuando la mayoría de sus miembros son analfabetos.

Para entender mejor el fenómeno de la fecundidad en la China rural, acudimos a *The Institutions for Reproduction* (2018) de Fei Xiaotong y *生育与村落文化* (2009)²³ de Li Yinhe. Fei Xiaotong se basa en una perspectiva estructural funcionalista para analizar la institución del matrimonio y la sucesión, especialmente en el medio rural. El autor no solo explica las diferencias entre los conceptos de sexualidad, reproducción, sistema de fertilidad y familia, sino que también examina las fuentes de la autoridad parental y sus mecanismos de funcionamiento. El estudio de Li Yinhe, por su parte, se apoya en los hallazgos de Fei Xiaotong y los explora más a fondo. Cabe destacar que, a diferencia de la investigación de Fei (realizada en los años cincuenta del siglo pasado), la de Li Yinhe se llevó a cabo después de la aplicación de la política de planificación familiar en China (los años noventa del siglo XX), por lo que esta última nos ayuda a comprender el impacto que tuvo la política estatal en

²² *Zhong Guo Wen Hua De Shen Ceng Jie Gou* [La estructura profunda de la cultura china].

²³ *Sheng Yu Yu Cun Luo Wen Hua* [Fertilidad y cultura del pueblo].

el sistema de reproducción tradicional. La autora nos aclara el significado del acto de procreación para la clase campesina, tanto en un sentido material - el hijo, particularmente el hijo varón, es la mano de obra de la familia y tiene el deber obligatorio de cuidar a los ancianos cuando llega el momento-, como en un sentido espiritual, ya que tener descendencia para perpetuar la familia se asemeja a una creencia religiosa para los chinos (Li Yinhe:2009, 122).

1.1.4. Pueblo y mito

Dejando a un lado la antropología cultural, la mitología comparada es también una parte integral de nuestro proyecto. Los eruditos cuyas teorías iluminan nuestro estudio acerca de los mitos de la creación son Mircea Eliade y Joseph Campbell, así como los estudios chinos de Ye Shuxian, Tao Yang y Mou Zhongxiu.

Mircea Eliade, en su libro *Lo profano y lo sagrado*, cuya edición original se publicó en 1957, introduce varios conceptos importantes como *hierofanía* -la manifestación de lo sagrado (Eliade:1983, 18)-, *tiempo sagrado* -opuesto al tiempo profano, se trata de una serie de eternidades recuperables periódicamente durante las fiestas (Ibid., 63)-, y *espacio sagrado* -un lugar donde lo sagrado se manifiesta (Ibid., 25)-. Impulsados por la nostalgia de “vivir en un Cosmos puro y santo, tal como era al principio, cuando estaba saliendo de las manos del Creador” (Ibid., 61), los hombres celebraron o imitaron la creación del universo periódicamente en diversos festivales. Eliade nos ayuda a comprender lo que motiva a los chinos -la mayoría de ellos practica el culto popular de carácter panteísta (Yang, Qingkun:2007, 25)- para celebrar rituales religiosos regulares y ofrecer generosos sacrificios a los dioses y a los antepasados a pesar de las dificultades económicas. Al mismo tiempo, Eliade sostiene que los dioses de la creación -los Seres supremos de estructura celeste- se alejaron de los humanos convirtiéndose en *dei otiosi* (dioses remotos e inactivos). En el caso que nos ocupa, los dioses chinos que participaron en la creación del universo según el mito -PanGu, NüWa, DaYu- se volvieron posteriormente invisibles en el culto popular y fueron sustituidos por otras figuras divinas: el dios de la riqueza (财神 Cai Shen), el de la tierra (土地神 Tu Di Shen), el de la guerra (战神 Zhan Shen), la diosa de la maternidad (送子娘娘 Song Zi Niang Niang), etc.

Joseph Campbell, en su obra *El héroe de las mil caras* (1949), ofrece una revisión de los mitos de héroes orientales y occidentales e identifica que el patrón común a todos ellos son tres momentos: la partida, la iniciación y el regreso. En particular, su análisis de la relación entre el héroe y la gran diosa ha llamado nuestra atención. En el transcurso de la aventura, el héroe se encuentra con una diosa que es a la vez “el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo [...]. Es madre, hermana, amante, esposa” (Campbell:1992, 105), y “la muerte de todo lo que muere” (Ibid., 1992). Esta observación puede relacionarse con el análisis junguiano sobre el arquetipo de la madre. Según Jung, al igual que todas las imágenes tienen un lado positivo y otro negativo, el arquetipo de la madre está vinculado tanto a la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la elevación espiritual como a lo secreto, lo oculto, lo sombrío y abismal del mundo de los muertos (1970, 75). Esta teoría de las dos caras de la diosa enriquece nuestra comprensión del papel desempeñado por las diosas en el sistema mitológico chino, tanto en la procreación y el amor como en la guerra. También nos ayuda a comprender la complejidad de la relación madre-hijo en la cultura tradicional: la madre es responsable del cuidado de su hijo, mientras que el hijo adulto teme a su madre a la vez que necesita afirmar su propia autoridad.

El libro *中国创世神话* (2006)²⁴ de Tao Yang y Mou Zhongxiu, nos aclara aspectos importantes para nuestro trabajo como la concepción mitológica de la creación y las particularidades de la mitología china, así como la diversidad de formas presentes. Este estudio también subraya el carácter no estático de los mitos que se han transmitido hasta nuestros días; todos los mitos sufren modificaciones a lo largo del tiempo y el mito de la gran diosa NüWa no es una excepción.

En su libro *高唐神女与维纳斯* (2005)²⁵, Ye Shuxian examina desde una perspectiva estructural la importancia de la madre tierra en la mitología china y el auge y la decadencia del culto chino a las diosas. El autor se remonta a varias fuentes clásicas para analizar el origen de la figura mítica de NüWa (la diosa china que creó a los hombres con arcilla amarilla) y los motivos de la debilitación de su autoridad que tuvo que compartir con una

²⁴ *Zhong Guo Chuang Shi Shen Hua* [Mitos de la creación en China].

²⁵ *Gao Tang Shen Nü Yu Wei Na Si* [La diosa de Gao Tang y Venus]. A finales del periodo de los Reinos combatientes (476 a.C. a 221 a.C.), el escritor Song Yu escribió un texto en prosa llamado *高唐赋 Gaotang Fu* donde imagina una historia de amor entre un joven rey y una diosa. No se conoce el año exacto de composición de esta obra. Tomando a esta obra clásica como referente, Ye Shuxian redactó el título de su propio trabajo: *La diosa de Gao Tang y Venus*.

deidad masculina a quien se le asoció como cónyuge (Fuxi²⁶). En su opinión, el culto a la diosa, producto ideológico de una estructura matriarcal, decayó con la instauración del modelo patriarcal (Ye Shuxian:2005, 48). Esto nos ayuda a comprender la imagen de la Gran Diosa madre y el papel que esta juega en la vida sagrada tanto del pueblo imaginado de Mo Yan como de toda la cultura han. También merece nuestra atención su discusión sobre el culto y la representación literaria de la diosa por parte de los intelectuales chinos tradicionales como una forma de expresar su anhelo de amor que también fue reprimido y rechazado por la moral ortodoxa confucionista.

1.1.5. Una historia del pueblo y para el pueblo

A la hora de examinar la representación literaria del pueblo por parte de los escritores chinos contemporáneos, es ineludible abordar los postulados teóricos del neohistoricismo. Como corriente crítica, el neohistoricismo literario se remonta a la década de los ochenta del siglo XX. En 1982, Stephen Greenblatt introdujo el término *New Historicism* para designar una concepción renovadora de la historia en la interpretación literaria: “investigating both the social presence to the world of the literary text and the social presence of the world in the literary text” (1989, 5). Greenblatt considera el historicismo como un discurso monológico y, en comparación con este, lo novedoso del nuevo historicismo consiste en una forma de autoconciencia tanto de los instrumentos de análisis utilizados -“methodological self-consciousness”- como del proceso de interpretación -“the transparency of signs and interpretative procedures” (Ibid., 12). Hayden White, otra figura importante del neohistoricismo, explica que el relato histórico no es la mera reproducción de una serie de sucesos y acontecimientos, sino un complejo entramado de símbolos con una orientación estética propia: “historical narrative is not only a reproduction of the events reported in it, but also a complex of symbols which gives us directions for finding an icon of the structure of those events in our literary tradition” (1985, 88). Como señala el título de su ensayo *The Historical Text as Literary Artifact*, Hayden White examina la relación existente entre la narración literaria y la historia tal como la conocemos a través de las fuentes existentes. Ni la narración histórica es una simple reproducción de los acontecimientos, ni tampoco un

²⁶ Fuxi es una deidad mítica china y se representa como mitad hombre mitad serpiente (García-Noblejas:2004, 26).

producto exclusivo de la imaginación (Ibid., 91). Se trata siempre de una manipulación de la historia de la que el novelista es más o menos consciente o incluso totalmente inconsciente.

La crítica Zhang Jingyuan fue quien introdujo el neohistoricismo en China. En su libro *新历史主义与文学批评* (1993)²⁷, además de ofrecer una selección de textos de esta corriente traducidos al chino, también proporciona su propia definición: el neohistoricismo rechaza una lectura positivista de la historia, así como un enfoque formalista que considere las obras literarias como fenómenos aislados y autotélicos. Esta corriente presta atención a los contextos históricos en los que se producen los textos literarios. Es necesario leer materiales literarios de todo tipo -no solo los textos canónicos- para comprender a fondo el contexto sociohistórico y cultural en el que surge una obra literaria (Zhang Jingyuan:1993, 5). Apoyándonos en el nuevo historicismo, podemos comprender mejor la actitud de los escritores chinos de la década de los ochenta con respecto a la historia, especialmente la historia definida por el discurso oficial, y cómo ellos se sirvieron de su propia memoria a la hora de recrear y reconstruir los discursos sobre el pasado a través de la escritura.

1.2. El “pueblo” en la cultura y literatura tradicionales

1.2.1. El concepto de “pueblo” en el contexto lingüístico-cultural han

En el contexto cultural chino, la traducción literal de “pueblo” es “乡” (xiang), término que también se refiere a un lugar²⁸. No obstante, la lengua china suele exigir que esta palabra vaya acompañada de otra que es la que le da su sentido semántico concreto, ya sea “家” (jia) o bien “故” (gu) delante de “乡” (xiang). Con estas dos locuciones formadas a partir de “家乡” (jia xiang) o “故乡” (gu xiang), “乡” ya se está expresando la idea de “pueblo/pueblo natal”, es decir, la de un conjunto de personas de un lugar, región o país. La diferencia entre “家乡” (jia xiang) y “故乡” (gu xiang) tiene que ver con el contexto lingüístico. Según 现代

²⁷ *Xin Li Shi Zhu Yi Yu Wen Xue Pi Ping* [El neohistoricismo y la crítica literaria].

²⁸ Existen dos tipos de escritura china: el primero, llamado chino clásico, viene de la antigüedad y ahora se utiliza más en Taiwán que en la China continental; el segundo, el chino simplificado, más sencillo y accesible, fue establecido en 1955, después de la fundación de la República Popular China. Otro tanto sucede con la pronunciación: por un lado, tenemos el sistema Wade-Giles para la transcripción de los nombres chinos utilizado en Occidente a partir del siglo XX; por otro lado, también tenemos el sistema pinyin, reconocido oficialmente en la China continental a partir de 1954. En este estudio adoptamos el estilo simplificado de escritura y el sistema pinyin para la transcripción de términos chinos.

汉语规范词典 (1998)²⁹, la primera locución “家乡” (jia xiang) se usa más en la comunicación diaria y oral, mientras que la segunda “故乡” (gu xiang) es más formal y se prefiere en la escritura. En ocasiones, de modo implícito o indirecto, “故乡” (gu xiang) también puede referirse a un individuo que se ha marchado del pueblo y viven en otro lugar. Aunque hoy en día los hablantes chinos tienden a utilizar de forma cada vez más intercambiable estas palabras en la comunicación escrita y oral, sigue existiendo una diferencia entre ambas expresiones que tiene que ver con la distancia que media entre el individuo y su pueblo natal. Para indicar que alguien mantiene un vínculo estrecho con su pueblo, es decir, que no ha emigrado a la ciudad, se utiliza la expresión coloquial “家乡” (jia xiang). Por el contrario, cuando se quiere subrayar la distancia entre el individuo y su pueblo natal se usa la expresión formal “故乡” (gu xiang).

Como es sabido, la escritura china evoluciona del pictograma al ideograma. El caso de “乡” (xiang) es complicado. En los antiguos pictogramas chinos, como los que aparecen en huesos oraculares (entre 1250 o 1200 a. C. y 221 a. C.) o en la escritura *Xiao Zhuan* -que era el estilo estandarizado de la dinastía Qin (221 a. C.-202 a. C.)-, el pictograma “乡” (xiang) mostraba a dos personas comiendo y bebiendo una frente a otra. En aquel tiempo, “乡” (xiang), al igual que “飨” (xiang), era un nombre dado al acto de festejar y no tenía nada que ver con el sentido geográfico que adquirió más tarde. A partir del establecimiento del confucianismo en la dinastía han (206 a. C.-220 d. C.), “乡” (xiang) se empieza a escribir como “鄉” (xiang)³⁰ y adquiere un sentido antropológico. Así, en *Zhou Li*, literalmente, *los Ritos de Zhou*³¹, “乡”(xiang) remite al conjunto de más de diez mil familias que forma un pueblo. El paso de “飨”, combinación de “乡” y “食” (shi, el acto de comer), a “鄉”, combinación de “乡” y “郎” (lang, la gente), traduce en la escritura el concepto de pueblo de los antepasados han, esto es, la tierra y la comunidad que habita en la tierra.

²⁹ *Xian Dai Han Yu Gui Fan Ci Dian* [Diccionario Estándar del Chino Moderno].

³⁰ En Taiwán todavía se escribe “鄉”, mientras que, a partir de la reforma de 1955, en la China continental se usa la forma “乡”.

³¹ *Zhou Li*, originalmente conocido como *Zhou Guan* (*Agentes de Zhou*) es un libro clásico sobre burocracia y teoría organizativa que describe la concepción confuciana de la sociedad china ideal. Se desconoce la autoría del libro y el año exacto en que fue escrito.

1.2.2. El sistema socio-político del pueblo chino

En el pasado, no hubo en China una creencia religiosa tan dominante como el cristianismo en Occidente, cuya influencia en la política ha sido indiscutible a lo largo de la historia. Sí existía una filosofía, el confucianismo, que acabó convirtiéndose en un pensamiento intrínseco a la cultura china y en una creencia dogmática, casi religiosa, bajo el poder autoritario de los emperadores feudales de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) Los gobernantes se sirvieron del confucianismo para consolidar su régimen feudal; sobre todo a partir de la dominación del emperador Wu de Han³², se estableció oficialmente el lugar privilegiado del confucianismo respecto de otras filosofías (taoísmo, legalismo y moísmo). Por esta razón, y como veremos a continuación, el concepto de “pueblo”, tanto real como literario, estuvo determinado por el confucianismo. A lo largo de los siglos se han sucedido en China diversas dinastías, manteniéndose siempre el confucianismo como un instrumento de dominación imperial.

¿En qué consiste el “pueblo” desde la perspectiva confucianista? Según el confucianismo, el pueblo es un lugar colectivo donde vive una comunidad concreta formada por una serie de familias cuyo número se conoce de manera exacta. El registro de las familias llevado a cabo por las distintas dinastías desde el periodo de las Primaveras y los Otoños (entre el 722 y el 481 a.C.)³³ servía para facilitar la administración y el alistamiento de hombres en el servicio militar, así como para impartir justicia: cuando se castigaba a un delincuente, también se castigaba a los demás miembros de su familia e incluso de todo el pueblo, dependiendo de la gravedad del delito cometido. En estos registros, el pueblo se entiende como un lugar específico y la pertenencia a un pueblo condiciona toda la existencia del individuo. Cuando los padres inscriben al niño o niña que acaba de nacer en el registro oficial del pueblo al que pertenece, le asignan un “pueblo natal” que, en la mayoría de los casos, marca para siempre su identidad. El nombre del pueblo natal en el registro puede ser modificado en casos específicos: matrimonio, traslado por motivos laborales, compra de una vivienda, etc., siempre y cuando el ciudadano reúna los requisitos para poder solicitarlo a las autoridades competentes, que aprobarán o no su petición. A pesar de los grandes cambios que trajo la

³² El emperador Wu de Han (156 a. C. – 87 a. C.) fue el sexto de la dinastía Han. Durante su dominación, consiguió una importante expansión del territorio, mayor centralización del poder y prosperidad de la economía.

³³ El periodo de las Primaveras y los Otoños estuvo plagado de guerras civiles en la historia china entre 722 y 481 a. C. Este periodo toma su nombre de *Chun Qiu*, literalmente, *los Anales de primavera y otoño*, una crónica de la época cuya autoría se atribuyó tradicionalmente a Confucio.

Revolución cultural y, más tarde, la apertura de mercados, este estrecho vínculo entre el individuo y su pueblo natal se ha mantenido hasta hoy.

Según la ley china actual (1995, art. nº 91), al registrar la información después del nacimiento, el lugar de origen del neonato será el lugar de residencia de su abuelo; si el abuelo ha fallecido, se indicará su lugar de residencia en el momento de su muerte. Incluso hoy en día, un individuo suele recibir la educación básica obligatoria en el mismo lugar que figura en el registro como su pueblo natal. Cuando un estudiante accede a la universidad, el formato del examen de acceso y la nota de corte se establecen también en función de su procedencia. Por eso, durante su educación, un individuo se verá perjudicado o beneficiado según el pueblo natal que figure en el registro. El pueblo natal donde se está registrado limita además las posibilidades de traslado, lo que estrecha aún más los lazos entre el individuo y su comunidad de origen. Como señala Benedict Anderson, “la interconexión entre las peregrinaciones educativas particulares y las administrativas” es la base territorial de toda comunidad imaginada (1993, 198). De este modo, el sentimiento de pertenencia al pueblo es una parte fundamental de la identidad.

El vínculo de exclusividad que se establece entre el individuo y su pueblo natal es recíproco: el individuo pertenece a su pueblo natal a la vez que este pertenece a todos los individuos que han nacido en él. Como dice un poema moderno titulado “我爱这土地”³⁴ de Ai Qing que goza de gran popularidad en China: “¿Por qué mis ojos están siempre llenos de lágrimas? Porque amo a esta tierra tan profundamente...”³⁵ (2015, 79). Al mismo tiempo, en el confucianismo, el pueblo se caracteriza también por ser un lugar en cierto modo autónomo: en un territorio tan vasto como el chino, la separación entre los pueblos cobra mucha importancia. Así lo explica Lao-Tsé en el *Tao Te King*:

Si yo fuera rey de un pequeño estado de pocos habitantes me abstendría de emplear a los pocos hombres talentosos que hubiera. Que el pueblo estuviese dispuesto a rendir dos veces su vida en defensa de sus hogares antes que interesado en emigrar. Aunque hubiese barcas y carros que nadie los usara. Aunque hubiese armas y corazas que no hubiese ocasión de exhibirlas. Que el pueblo retornara al uso de cuerdas y nudos a modo de escritura. Entonces podría hallar deliciosas sus comidas, espléndidas sus ropas, agradables sus moradas, gozosas sus costumbres. Que las aldeas vecinas estando tan cerca como para oír los cantos de sus gallos y los ladridos de sus perros la gente muriera de edad muy avanzada sin haber viajado de un país a otro. (Lao-Tsé:1990, 241)

En la obra capital del taoísmo, Lao-Tsé subraya la extrema situación de aislamiento de

³⁴ “Wo Ai Zhe Tu Di” [“Amo a esta tierra”].

³⁵ La traducción es nuestra. “为什么我的眼里常含泪水？因为我对这土地爱得深沉……”.

los pueblos chinos a lo largo de la historia. Las familias de cada pueblo perduran durante generaciones: viven en contacto con la tierra, nacen y mueren en el mismo lugar, de manera que el vínculo resulta inmutable. Según el confucianismo, un pueblo perfecto se mantiene aislado del mundo exterior y actúa con total autonomía. En lugar de gobernar siguiendo las leyes establecidas, el confucianismo recurre a la moral, que es la virtud sublime; aunque las exigencias a este respecto son tan elevadas que resulta prácticamente imposible acceder a dicha virtud, con independencia de la clase social a la que pertenece un individuo.

Los lazos de sangre determinan no solo el agrupamiento de los individuos en familias, sino el de las familias en comunidades más grandes o pueblos. Basándose en su trabajo de campo, el antropólogo Fei Xiaotong observó distintos tipos de matrimonio: en primer lugar, el matrimonio entre una joven que ha sido entregada en su infancia a la familia del novio después del nacimiento de este (por ello, la esposa, conocida como “童养媳 Tong Yang Xi” - “la pequeña novia”-, es unos años mayor que el marido); en segundo lugar, el matrimonio prematuro entre un niño y una niña que viven y crecen juntos con el fin de fomentar un temprano sentimiento de amor entre ambos; en tercer lugar, el matrimonio entre primos que, hasta la fundación de la República China (1949)³⁶, no fue considerado incestuoso (2018, 113). Debido a estas costumbres, las parejas se conocían y vivían juntas desde la infancia. Ello favorecía el matrimonio endogámico al mismo tiempo que se reforzaba el parentesco entre familias y la consanguinidad entre los miembros de un pueblo. No obstante, después de generaciones de matrimonios entre paisanos, el pueblo se vio obligado a enfrentarse al problema del incesto. El matrimonio con forasteros se autorizó, pasando estos a ser miembros del pueblo a través del matrimonio.

En esta organización familiar, todos deben obediencia al patriarca, es decir, al hombre más anciano y respetado, que es quien autoriza o no los matrimonios y toma decisiones en materia de justicia local. El confucianismo pide a los gobernadores que amen a las gentes que gobiernan como si fuesen sus propios hijos y los gobernadores y los patriarcas deben permanecer aliados para hacer prosperar un modelo de país entendido como la unión de muchas familias, siendo cada pueblo una pequeña familia. Cada individuo debe ser tratado como un niño inocente, de modo que cualquier asunto del pueblo es también un asunto familiar que atañe a todas y cada una de las familias que forman parte de ese pueblo, tengan o no una relación directa con dicho asunto. En este sentido, los problemas del pueblo y los

³⁶ La Ley matrimonial china promulgada en 1980 establece claramente en su artículo 6 del capítulo 1 que se prohíbe el matrimonio entre parientes consanguíneos en línea directa y parientes colaterales dentro de tres generaciones.

problemas familiares son una misma cosa, se tratan de modo equivalente y se discuten antes de que el gobernador o funcionario tome cartas en el asunto.

Después de estas consideraciones sobre el concepto de “pueblo”, veamos ahora con más detalle la estrecha relación que existe entre la tierra y sus habitantes. A este respecto, Fei Xiaotong señala: “One’s Native place is only the projection of one’s father’s consanguinity into space” (2012a, 143). En la sociedad rural, el pueblo toma como base a los padres y a los antepasados y no se concibe solamente como el lugar donde uno nace y vive, sino como una herencia que se recibe del mismo modo que se hereda el apellido. En la cultura tradicional china, especialmente en la de la etnia han, la continuidad de una familia generación tras generación es patrilineal, es decir, se apoya únicamente en el varón: no se hereda el apellido de la madre y no se considera del mismo modo a los abuelos paternos que a los maternos. La relación consanguínea es la que mantiene estable la estructura patriarcal dejando al margen a las mujeres.

Además, el hecho de heredar el pueblo del padre conlleva heredar también la memoria de ese lugar. A diferencia del habitante de la ciudad, el campesino de un pueblo es depositario de su memoria. Aunque el pueblo es un lugar con una historia tras de sí, más allá de los cambios sufridos en el pasado, la memoria del pueblo es ante todo una memoria de lo que ha permanecido intacto. Esta dimensión “atemporal” de la percepción del pueblo como una estructura social fija y localizada en el espacio puede limitar la iniciativa de sus habitantes. Se nace, se vive y se muere preferentemente entre personas conocidas y en lugares familiares. El pueblo existe antes del nacimiento de un individuo y, cuando este último muere, la experiencia acumulada a lo largo de su existencia pasa a formar parte de la herencia espiritual de los demás miembros de la comunidad. Por último, la distancia geográfica entre pueblos potencia la autonomía, que es, como hemos visto, un valor del confucianismo. El funcionario responsable de un conjunto de pueblos puede vivir lejos del territorio que administra. Además, es de esperar que en un pueblo que apenas sufre cambios, los problemas sean también escasos. Por ello, los habitantes de cada pueblo confían la autoridad a sus ancianos patriarcas. Aunque el confucianismo espera que los funcionarios traten a la masa popular como si fuesen sus padres, en realidad, los conflictos del pueblo se intentan resolver sin acudir a ellos, a través de los patriarcas. Ellos son los verdaderos encargados de mantener el orden y educar moralmente al pueblo-familia a fin de evitar conflictos que atraigan a los funcionarios oficiales, lo que provocaría la pérdida de dignidad del pueblo. Como se afirma

en otro libro clásico del confucianismo, *尚书*³⁷: “en la sociedad ideal, el emperador es tan majestuoso y tan sabio que no tiene que hacer nada, puesto que todos siguen las reglas y viven en paz y prosperidad.”³⁸

En resumen, los pueblos chinos, siguiendo los valores del confucianismo, son lugares prácticamente inalterables, cuyos habitantes llevan una vida estable, comparten una memoria común y un fuerte sentimiento de pertenencia, se someten a la autoridad del patriarca evitando intervenciones de los funcionarios oficiales y no tienen interés por el mundo exterior.

1.2.3. El origen mitológico del pueblo chino

Sin entrar en consideraciones sobre las diferentes aproximaciones teóricas al mito, nos limitamos aquí a recordar la definición que propone Mircea Eliade del término griego *μῦθος*:

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. (1985, 12)

El mito aparece vinculado no solo a las primeras creaciones literarias, sino también a la filosofía en sus inicios y, sobre todo, al marco ritual de las religiones primitivas. Es en este campo donde se descubre el sentido original del mito, entendido como relato situado en un *illud tempus* (exterior a la Historia) en el que participan seres sobrenaturales o héroes y que intenta dar respuesta a los grandes interrogantes del ser humano. Todas las culturas y etnias tienen sus propios mitos y estos abordan cuestiones de orden diverso. Una de las más acuciantes es la del origen: el origen de la creación, del hombre, de un pueblo, etc. Como señala Tao Yang y Mou Zhongqiu:

El mito del origen [...] abarca muchos aspectos, desde los grandes temas, como por ejemplo la creación del cosmos y del Sol y la Luna o el nacimiento misterioso del ser humano, hasta los más ínfimos detalles sobre la procedencia de una planta, de un animal. Los mitos del origen

³⁷ *Shang Shu [Clásico de historia]*.

³⁸ La traducción es nuestra: “諄信明義，崇德報功，垂拱而天下治。” 《尚书·武成》

aparecen en cualquier nación o etnia, son narraciones que comparten una particularidad común, que es contar el origen.³⁹ (2006, 2-3)

Tanto la etnia han, mayoritaria, como las demás etnias de China conservan sus propios mitos del origen. Sin embargo, la procedencia de Mo Yan y su lugar preponderante en la literatura china contemporánea han contribuido, de forma abusiva e inexacta, a alimentar la preponderancia de la etnia mayoritaria, la han, y su convicción de ser el paradigma de la cultura china. Veamos ahora el mito del origen han.

Como en el libro bíblico del Génesis, la cultura han anterior a la difusión del budismo posee su propio relato de la creación. Este mito cuenta la creación del mundo en tres fases diferentes y consecutivas: el inicio del cosmos, el nacimiento del ser humano y la catástrofe de la inundación. Mucho antes de la aparición del ser humano, un gigante llamado Pangu⁴⁰ da origen al mundo natural. Según el libro *San Wu Li Ji*, escrito en el periodo de los Tres Reinos (280. a.C-220. a.C.), Pangu, que tiende a desaparecer de los cultos religiosos posteriores, creó el universo a partir del caos primigenio⁴¹. Cabe señalar que el mito de Pangu ya circulaba de forma oral entre el pueblo mucho antes de que se registrara este documento. Aunque todavía existe cierto debate académico sobre esta figura mitológica, varios historiadores, como Tao Yang, Mou Zhongxiu (2006, 39), mencionados anteriormente, y Liu Qiyu, han identificado claramente el mito de Pangu como el mito del origen de la cultura han (1997, 40). Este mito ejemplifica la correlación entre la muerte de un gigante y la creación del mundo señalada por Mircea Eliade (1985, 106). El sacrificio del gigante da lugar a la aparición del mundo, al convertirse sus órganos en las diferentes regiones cósmicas. Mientras que en el relato bíblico del Génesis, el ser humano es la culminación de la obra divina de creación del mundo, en la cultura china, el origen del universo y el de los humanos se explica en dos mitos diferentes protagonizados por dos grandes dioses. El nacimiento del ser humano es narrado en el mito

³⁹ La traducción es nuestra: “创世神话 (.....) 涉及许多方面, 从大的主题, 如宇宙和日月的创造或人类的神秘诞生, 再到有关植物或动物起源的最小细节。起源神话出现在任何国家或民族群体中, 他们的共同特点就是讲述起源的故事。”

⁴⁰ Panku o P'an-ku según las traducciones.

⁴¹ Estaban cielo y tierra unidos y mezclados como si fueran un huevo -y allí dentro nació Pan Gu. El cielo y la tierra tardaron dieciocho mil años en separarse: mientras que lo Yang, que era claro, fue haciéndose cielo, lo Yin, que era turbio, fue haciéndose tierra. Y en medio de todo iba metamorfoseándose Pan Gu sin parar, hasta que llegó a aventajar en sabiduría al cielo y en potencia a la tierra. [...] Se le metamorfoseó todo el cuerpo: el hálito se transformó en el viento y en las nubes; la voz en el estampido de los truenos; el ojo izquierdo en el sol y el ojo derecho en la luna; las cuatro extremidades y los cinco miembros en los cuatro puntos cardinales y en las Cinco Cumbres; la sangre en los ríos Azul y Amarillo; los tendones y las venas en las principales vías de comunicación en la tierra; los músculos y la carne en las terrazas de sembradío; el cabello y los demás pelos del cuerpo en los astros y los planetas; la piel y el vello en los prados y los bosques; los dientes y los huesos en los minerales y las piedras; el espermatozoide y la médula en las perlas y los jades; la transpiración y el sudor en la lluvia y en los pantanos (García-Noblejas:2004, 17-18).

de NüWa⁴² que aparece por primera vez en un libro de la dinastía Han titulado *淮南子 Huai Nan Zi*. NüWa, conocida como la Gran Diosa, es la madre de los humanos en la cultura china, pues modela con arcilla a los primeros hombres y mujeres dotándolos de vida, movimiento y autonomía para que se unan en matrimonio y se reproduzcan. Aunque se trata de dos mitos diferentes (existen varias versiones sobre la relación entre Pangu y NüWa, presentados ya sea como pareja o como padre e hija), ambos se complementan, pues cada uno narra una etapa de la creación: primero, la del universo y, después, la de los seres humanos. Los antepasados chinos creían que el gigante masculino Pangu había creado el mundo natural (la tierra, el cielo, los ríos, las montañas) aunque despoblado, sin seres vivos, y que la Gran Diosa NüWa era la responsable de dar vida a los humanos. En una sociedad fuertemente patriarcal, el papel generador de NüWa, como diosa creadora frente al gigante creador Pangu, es el legado de una antigua civilización matrilineal. No olvidemos que el mito de NüWa es anterior al de Panku (Liu Qiyu:1997, 80).

La tercera fase en el mito chino del origen, conocido como el mito de Gun-Yu, tiene que ver con el diluvio universal. Como en el Génesis bíblico, el mito del diluvio en la cultura china también toma la forma de un relato de catástrofe y renacimiento en el que la inundación destruye la maldad. Sin embargo, como afirman Tao Yang y Mou Zhongxiu, el mito del diluvio de Gun-Yu presenta particularidades importantes. Gun y Yu no son dioses, sino héroes mitológicos de características más humanas que divinas (2006, 171). El padre (Gun) y el hijo (Yu) intervienen para salvar a la humanidad después del diluvio.⁴³ A diferencia del relato bíblico, en este mito del origen, que sitúa geográficamente la inundación en China y que protagoniza Yu, el fundador de la semilegendaria primera dinastía Xia de China, las causas de la catástrofe no fueron los pecados humanos sino motivos naturales. El hecho de que Yu sea el fundador de una dinastía entronca el relato mítico con la historia de China y los héroes mitológicos con los emperadores feudales.

Estos mitos del origen que hemos repasado tienen un gran interés para nuestro propósito.

⁴² Se dice que cuando el cielo y la tierra estaban juntos e indistintos y aún no había hombres ni pueblos, NüWa con una diligencia y una entrega que no conocían el descanso, hizo a las personas con arcilla amarilla que modelaba a mano de este modo: primero troceaba el barro con una soga y luego hacía las personas con los trozos, empleando arcilla amarilla para los nobles ricos y hebras de soga para los hombres del pueblo pobres (Ibid., 20).

⁴³ La Gran Inundación de Gun-Yu ocasionó grandes desastres a lo largo de al menos dos generaciones. Comenzó durante el reinado del emperador Yao. Este nombró a Gun como responsable de la inundación. Gun recurrió a un suelo llamado Xirang que tenía la propiedad de expandirse cuando fuera necesario. Con todo, la inundación siguió su curso y antes los problemas que planteaba Yao renunció al trono. Entonces Yu, el hijo de Gun puso en práctica otra técnica, el drenaje, para poner fin a la inundación. Tras el éxito de su intervención, se convirtió en emperador y pasó a fundar la dinastía Xia (Yang Lihui, et al.:2005, 127-128).

En ellos, aparece claramente la conciencia de “una comunidad” que es el embrión de la futura nación china. Pangu, NüWa y Gun-Yu son personajes míticos, no reales. Sin embargo, a diferencia del mito de Pangu, el de NüWa y, aún más, el de Gun-Yu ponen de manifiesto una serie de aspectos profanos: el matrimonio entre el hombre y la mujer (NüWa), la organización de la sociedad y el gobierno de la nación (Gun-Yu). Conviene señalar que en el mito del diluvio no solo se representa la nación china como un territorio concreto y reducido (el norte), sino que también se menciona el desplazamiento de la población desde su pueblo natal a otro lugar: Gun recomienda a los humanos que se trasladen al sur, no afectado por la inundación, para salvar su vida. Por otra parte, los protagonistas de estos mitos son total o parcialmente antropomorfos, desde el gigante Pangu y la mujer con atributos de serpiente NüWa, hasta Gun y Yu, cuya apariencia es del todo humana. Los grandes creadores de China, Pangu, NüWa y Gun-Yu, no juegan actualmente un papel fundamental en la vida de los chinos, ni en lo sagrado ni en lo profano. Hace mucho que la gente dejó de ofrecerles sacrificios y plegarias. Estos creadores supremos son percibidos como ausentes y han desaparecido de rituales religiosos y homenajes que sí se siguen realizando en el caso de otros antepasados míticos, divinidades, diosas-madre locales, dioses de la fecundidad, etc. Como señala Mircea Eliade:

Estos dioses, después de haber creado el Cosmos, la vida y el hombre, se resienten, se diría, de una especie de fatiga, como si la enorme empresa de la creación hubiera agotado sus fuerzas. Se retiran al Cielo, dejando en la Tierra a su hijo o a un demiurgo, para acabar o perfeccionar la Creación. Por todas partes, en estas religiones primitivas, el Ser supremo celeste parece haber perdido la actualidad religiosa, está ausente del culto, y el mito nos lo muestra retirándose cada vez más lejos de los hombres, hasta convertirse en un *deus otiosus*. (1983, 105)

El alejamiento de los grandes creadores, así como la pervivencia de la adoración en las prácticas religiosas de otras divinidades también los encontramos en las novelas de Mo Yan. Por ejemplo, en *CLH*, los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi construyen templos ofreciendo sacrificios al dios de las langostas para evitar plagas; en *VYM*, el dios que tiene el poder de determinar la vida ya no es la gran diosa NüWa, sino el rey Yama, una figura mitológica basada en el taoísmo; ni siquiera en *Rana*, la mujer poderosa que ayuda a dar a luz a otras mujeres es la Gran Diosa, sino la tía del narrador, una campesina cuyos conocimientos en obstetricia son limitados. Las novelas de Mo Yan muestran que los dioses -aunque ya no se trate de los grandes dioses creadores- siguen jugando un papel importante en la vida de los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi. Los campesinos no han perdido su fe en la existencia de un poder divino y rinden culto a cualquier animal u objeto considerado capaz de

ejercer alguna influencia en el destino. Las gentes del campo necesitan confiar en divinidades o elementos mágicos más cercanos, capaces de oír sus peticiones. Algo que los grandes dioses de la creación, demasiado lejanos, ya no pueden hacer.

1.2.4. El pueblo utópico representado en la literatura china clásica

A partir de la dinastía Han, casi sin excepción, los intelectuales chinos fueron firmes discípulos del confucianismo, especialmente los que querían dedicar su vida al emperador. En efecto, el confucianismo ha dejado una profunda impronta en la literatura clásica china. Antes de presentar las principales características de este dogma, hemos de prestar atención al papel social y a la posición política de los escritores para comprender la representación literaria del pueblo que estos llevan a cabo. Las dinastías feudales estaban basadas en el gobierno autoritario de la familia real y los emperadores chinos daban mucha importancia a la doctrina del confucianismo. En la China antigua, una autoridad altamente concentrada y un principio del confucianismo -“Se puede hacer que el pueblo siga [la vía], pero no que la comprenda” (Confucio:1997, 68)-, limitaron a las élites privilegiadas el acceso a la lectura y escritura. Aunque la posibilidad de ser funcionario oficial era una oportunidad de promoción social, no todos los miembros de las élites educadas deseaban convertirse en funcionarios. Muchos académicos e intelectuales que se dedicaban a la escritura fuera del sistema burocrático gozaban de un elevado prestigio social. Aunque carecían de poder de decisión y acción en asuntos concretos, sí hacían consideraciones morales que eran escuchadas por la sociedad. A diferencia de los funcionarios, estos intelectuales se mantenían al margen de manipulaciones políticas en beneficio propio, “Such men did not try to control political power in their own interest but endeavored rather to put forward a set of ethical principles which should restrict the force of political power” (Fei Xiaotong:1953, 36).

Los discursos sobre el pueblo elaborados por estos intelectuales también siguen las pautas del confucianismo. Veamos ahora un ejemplo de relato donde, además de encontrar una visión confucionista del pueblo, podemos observar los gustos e intereses personales de estos autores. El relato se titula “桃花源记⁴⁴” y fue escrito por un autor de la Dinastía Jin-Este llamado Tao Qian (372 - 427). Se trata de la historia de un pescador que, siguiendo la corriente del río, llega de forma inexplicable a un pueblo que se había mantenido aislado,

⁴⁴ *Tao Hua Yuan Ji* [La fuente del jardín de los melocotoneros].

fuera del mundo y del tiempo:

It ended at a spring: and then there came a hill. On the side of the hill was a small opening which seemed to promise a gleam of light. The fisherman left his boat and entered the opening. It was almost too cramped at first to afford him passage but when he had taken a few dozen steps he emerged into the open light of day. He faced a spread of level land. Imposing buildings stood among rich fields and pleasant ponds all set with mulberry and willow. Linking paths led everywhere and the fowls and dogs of one farm could be heard from the next. People were coming and going and working in the fields. Both the men and the women dressed in exactly the same manner as people outside; white-haired elders and tufted children alike were cheerful and content. (Birch:1965, 167-168)

Los habitantes de este pueblo imaginario que surge como por arte de magia de la abertura de una montaña han conservado las virtudes de la China arcaica: la vida cotidiana, el trabajo y las diversiones se desarrollan en una atmósfera comunitaria. Por otra parte, destaca la ausencia de estructuras feudales: gobierno, funcionarios, impuestos, prestaciones públicas, guerras. Este pueblo de Tao Qian toma como modelo lo que se señala en el *Tao Te King*: el aislamiento respecto del mundo exterior, la vida estable de los habitantes y sobre todo la tendencia al anarquismo. En este sentido, Tao Qian hereda y desarrolla los requisitos que según el *Tao Te King* debe reunir el pueblo literario ideal.

Some, noticing the fisherman, started in great surprise and asked him where he had come from. He told them his story. They then invited him to their home, where they set out wine and killed chickens for a feast. When news of his coming spread through the village everyone came in to question him. For their part they told how their forefathers fleeing from the troubles of the age of Chin, had come with their wives and neighbors to this isolated place, never to leave it. From that time on they had been cut off from the outside world. They asked what age was this: they had never even heard of the Han let alone its successors the Wei and the Chin. The fisherman answered each of their questions in full, and they sighed and wondered at what he had to tell. (Idem)

En el intercambio entre el pescador y los habitantes de este pueblo misterioso, podemos darnos cuenta de que este último se regía por su propio ciclo del tiempo y evitaba las intervenciones del exterior. Existe una notable distancia entre la historia interna del pueblo y la del mundo exterior, y sus habitantes pudieron mantener un modo de vida estable de generación en generación:

It was only after a stay of several days that he took his leave. "Do not speak of us to the people outside," They said. But when he had regained his boat and was retracing his original route, he marked it point after point and on reaching the prefecture he sought the audience of the prefect and told him of all these things. The prefect immediately despatched officers to go back with the fisherman. He hunted for the marks he had made, but grew confused and never found the way again. The learned and virtuous hermit Liu tzu-chi heard the story and went off to find the place. But he had no success and died at length of a sickness. Since that time there

have been no further 'seekers of the ford'. (Idem)

Sin duda alguna, el desenlace de este relato cambió completamente la atmósfera pacífica de la narración. El fracaso a la hora de encontrar un camino de regreso y la muerte de viajeros posteriores provocada por la nostalgia hizo creer que el descubrimiento del pueblo de los melocotoneros había sido algo imaginario, de realización imposible tanto para el pescador como para las personas notables que deseaban vivir en un lugar perfecto. No obstante, la búsqueda de un pueblo utópico nunca se detuvo en la literatura china, desde la época clásica -sobre todo la poesía de la dinastía Tang-, hasta los años ochenta del siglo XX -la corriente "Xun Gen", literalmente, "la búsqueda de raíces". Los escritores chinos, siempre están buscando e imaginando su propio pueblo de los melocotoneros en el mundo literario.

Esta representación idealizada del pueblo chino en armonía con el confucianismo está determinada por la pertenencia a la élite de Tao Qian. En la sociedad tradicional china, los intelectuales poseían conocimientos históricos y literarios y dominaban el arte de la escritura, sin embargo no sabían nada de los trabajos agrícolas. Como afirma Fei Xiaotong: "To Confucius, a knowledge of nature was not so important [...] Men such as he are at the top; the ordinary people are at the bottom. The people must work on the land, but those at the top need only acquire and keep the respect of the people" (1953, 62). Además de este prejuicio tan arraigado en la sociedad, las deficiencias de la escritura china clásica limitan el desarrollo y la difusión del conocimiento.

Los artículos clásicos chinos estaban escritos en un estilo elegante y son muy difíciles de entender incluso para la población china de hoy en día. Por ello, resultó casi imposible que en aquel entonces los campesinos y artesanos con un nivel de educación bajo pudieran entender los libros relacionados con la agricultura. Se observa una gran división entre las personas que conocían las técnicas y las que necesitaban utilizarlas, es decir, los que poseían el conocimiento lo ignoraban, y los que lo necesitaban, no entendían: "Official historical records of the teachings of the sages may serve to instruct but are of little practical value to the struggling farmer" (Ibid., 71). La tarea principal de intelectuales tradicionales como Tao Qian era preservar las reglas morales. Aunque Tao Qian, nacido en una familia de notables ocupaba un puesto hereditario de jefe del pueblo y disponía de tiempo libre para dar rienda suelta a su creatividad literaria, no había mostrado un interés particular por alcanzar la perfección moral ni por conseguir un ascenso en el sistema burocrático. Su pueblo literario

imaginado, sin embargo, sí cumplía con todos los requisitos del confucianismo. Este pueblo imaginado situado en la fuente del jardín de los melocotoneros funciona como un arquetipo para los escritores clásicos. El desconocimiento del mundo rural favoreció la continuidad y desarrollo literario de una representación utópica que no tiene en cuenta la difícil realidad de los campesinos oprimidos.

2. La nostalgia del pueblo natal en la literatura china contemporánea de 1915 a 1949

Liberados del sistema feudal, a principios del siglo XX, los intelectuales chinos no solo querían encontrar una salida para su patria, sino también iniciar un cambio en la literatura y la lengua. De este modo, estos intelectuales cultos, ya sea desde la metrópoli o el extranjero, emprendieron un viaje literario de regreso a su pueblo natal, utilizando la escritura para expresar su nostalgia. Reexaminaron su pueblo natal, ya fuera para recordar su glorioso pasado o para criticar su decadente presente. La literatura de este periodo, con el mundo rural como tema principal, también se conoce como literatura de “Native soil”.

2.1. La literatura de “Native Soil”

Como ya hemos mencionado anteriormente, la diferencia entre “家乡” (jia xiang) y “故乡” (gu xiang) es la perspectiva temporal y geográfica. En la emoción del reencuentro con el pueblo natal que experimenta un individuo después de una ausencia prolongada de muchos años se mezclan diferentes elementos: nostalgia, reconocimiento de lugares y seres queridos, intimidad, alejamiento, etc. El individuo que regresa al pueblo natal ha mantenido en su memoria la imagen del pasado, embelleciéndola y transformando sus recuerdos según sus propios deseos. El choque entre esta imagen y la realidad, la distancia entre el pueblo del pasado y el actual a causa de las transformaciones que este ha sufrido, hacen del regreso una peregrinación a los orígenes del individuo donde se vuelcan temores, expectativas, etc. La escena del regreso presenta, pues, una gran rentabilidad literaria y ocupa un lugar central en la literatura china. Entre los años 1915 y 1949, el regreso al pueblo natal da lugar a una corriente literaria conocida en inglés como “Native Soil Literature” (Der-wei Wang:1993, 108). Explicamos a continuación el contexto histórico que da lugar a esta corriente y sus principales características a través de dos ejemplos literarios de regreso al pueblo natal muy diferentes entre sí.

El movimiento de La Nueva Cultura que se produjo a partir de 1915 y el movimiento del Cuatro de Mayo que estalló en el año 1919 juegan un papel importante en la historia

contemporánea de China y también en su literatura. En lo que se refiere a esta última, debemos señalar que el patriotismo que intensifican ambos movimientos da lugar al regreso voluntario a China de muchos intelectuales, en algunos casos expatriados, que estudiaban en el extranjero. Determinados a poner al servicio de su país los conocimientos adquiridos en el exterior, estos intelectuales quieren reconstruir la patria en ruinas. Más tarde, con la fundación de La República Popular China en 1949, la construcción literaria del pueblo se convirtió en una misión que el escritor debe llevar a cabo bajo la estrecha vigilancia del gobierno y sin cuestionar la ideología oficial.

Una de las corrientes literarias más destacadas del período comprendido entre 1915 y 1949, año en que finaliza la Guerra civil china, es conocida con el nombre de “乡土文学 Xiang Tu Wen Xue”, en inglés, “Native Soil”. Ding Fan señala que:

Los escritores de la ‘Native Soil literature’ comparten una perspectiva común sobre la sociedad y la vida, es decir, la vida rural o de pueblo de la infancia y la adolescencia permanece intacta en la memoria del escritor como una perspectiva fija e invisible. [...] Cuando estos intelectuales rurales fueron expulsados a la metrópoli, los nuevos conocimientos y la civilización les aportaron una nueva visión del mundo y una nueva forma de percibirlo, y la ciudad, como opuesta al pueblo, hizo que estos vieran más claramente la esencia del último. Así, por un lado, hay una profunda nostalgia de la tierra; por otro, una aguda crítica.⁴⁵ (1992, 85)

La temática central de los autores de esta corriente -en su mayoría, intelectuales que regresan del extranjero-, es el pueblo chino, aunque se perciben diferencias en cuanto a las emociones que suscita la tierra natal en sus obras. La literatura de “Native Soil” da lugar a importantes obras: poesía moderna que rompe con los sonetos clásicos, ficciones, ensayos críticos. Cabe mencionar, por ejemplo, el ensayo *Diario de un loco* (1918) y el relato *La medicina* (1919), ambos de Lu Xun⁴⁶; la novela *野火* (1937)⁴⁷ de Wang Luyan; la novela *边城* (1934)⁴⁸ de Shen Congwen; así como la recopilación de diarios titulada *湘西散记*⁴⁹ (1991) del mismo autor que se publicó después de su muerte; y la colección de relatos *怂恿* (1927)⁵⁰ de Peng Jiahuang.

⁴⁵ La traducción es nuestra. “这一批‘乡土小说’作家有着相同相近的观察社会与生活的共通视角，即：童年少年时期的乡村或乡镇生活 (...) 作为一种固定的、隐形的心理视角完整地保留在作家的记忆之中。当这些乡村知识分子被生活驱逐到大都市后，新知识和新文明给作家带来了新的世界观和重新认知世界的方式，‘城市’作为‘乡村’的相反物，使作家更清楚地看到了“乡村”的本质。于是，一方面是对那一片“净土”的深刻眷恋；另一方面是对‘乡村’的深刻批判。”

⁴⁶ Existe una transcripción alternativa, Lu Sin, pero a lo largo de este trabajo se utiliza Lu Xun, la transcripción oficialmente aceptada que se ajusta al sistema pinyin.

⁴⁷ *Ye Huo*.

⁴⁸ *Bian Cheng* [La ciudad fronteriza].

⁴⁹ *Xiang Xi San Ji* [Los diarios colectivos durante el viaje al oeste-Hunan].

⁵⁰ *Song Yong*.

La nostalgia que conlleva el abandono del pueblo natal y el posterior extrañamiento que acompaña el regreso al mismo pueden observarse en estas obras. Los intelectuales que antes se identificaban fuertemente como miembros de su pueblo ven truncado ese sentimiento de pertenencia cuando regresan después de mucho tiempo de ausencia: de anfitriones pasan a ser huéspedes en su propio pueblo natal. La intención de los autores que regresaban a China era reconstruir la imagen del pueblo superando el modelo tradicional del confucianismo que, como hemos comentado más arriba, fue una operación fallida. Fei Xiaotong señala que, a pesar de sus nuevas ideas, estos intelectuales siguen compartiendo con sus predecesores una falta de responsabilidad política: aunque expresaban sus opiniones y desaprobaban la política del gobierno, rara vez intentaban asumir responsabilidades (1953, 139). Por ello, el pueblo natal que construyen en sus obras, pese a ser menos idealizado que el del confucianismo, sigue siendo un pueblo imaginado en el que nunca han vivido y al que nunca han pertenecido.

A lo largo de esta reforma cultural, los intelectuales que se habían formado en el extranjero o en la metrópoli, conociendo la importancia de la ciencia y la democracia a las que llamaban “señores”, no dejaron de ser discípulos del confucianismo, aunque sí empezaron a criticar las deficiencias de esta conservadora filosofía. Es decir, estos intelectuales comenzaron a cuestionar las exigencias del confucianismo tanto sobre la estructura de la sociedad ideal como sobre la gobernación justa de un pueblo, o de un país. Desde su punto de vista, el pueblo imaginado por el confucianismo es un modelo al que resultaba imposible acceder:

Para defender la democracia, hay que oponerse al confucianismo, al concepto de castidad, a las viejas exigencias éticas, al viejo sistema político; para defender la ciencia, hay que oponerse a las viejas formas de arte, a las viejas creencias religiosas; para defender ambas cosas, hay que oponerse a la vieja cultura y a la vieja literatura. [...] Ahora hemos decidido que solo la democracia y la ciencia pueden salvar a China de todas las oscuridades, ya sean políticas, morales, académicas o ideológicas.⁵¹ (Chen Duxiu:2009, 10)

Existen dos tendencias distintas en la literatura de “Native Soil”, que son también dos formas de enfrentarse con la realidad al regresar al pueblo natal: la añoranza de la gloria perdida del pasado y la crítica de la situación actual (Ding Fan:1992, 86). En el primer caso, los autores se niegan a aceptar los cambios que han transformado el pueblo natal y se instalan, prolongándola, en la nostalgia del pasado alimentada durante su larga ausencia. Ante la imposibilidad de escribir sobre el pueblo real, se refugian en la descripción de un pueblo

⁵¹ La traducción es nuestra. “要拥护那德先生，便不得不反对孔教、礼法、贞节、旧伦理、旧政治；要拥护那赛先生，便不得不反对旧艺术、旧宗教；要拥护德先生又要拥护赛先生，便不得不反对国粹和旧文学……我们现在认定只有这两位先生，可以救治中国政治上、道德上、学术上、思想上一切的黑暗。”

que ya no existe a la vez que se lamentan de la situación presente. El autor Shen Congwen ilustra esta tendencia. En el segundo, escritores como Lu Xun se centran en la descripción trágica del infierno en el que se ha convertido el pueblo y de las injusticias e inhumanidad reinantes. Pero la aguda crítica de Lu Xun no desemboca en propuesta alguna para mejorar la situación. En un momento en el que la mayoría de la población china estaba sufriendo de extrema pobreza y hambruna, la literatura se muestra incapaz de construir vías de salida. Lu Xun reconoció esta pesada verdad: “Cuando estudiábamos en Japón, teníamos una esperanza poco realista de que la literatura y el arte podrían cambiar las mentes y transformar la sociedad. [...] El puesto de venta de revistas fue desgraciadamente destruido por un incendio, y nuestros libros y cartones se redujeron a cenizas; nuestro pasado trabajo onírico e inútil fue completamente borrado de China”⁵² (2006, 14).

La situación histórica en la que se desarrollan estas dos tendencias de la literatura de “Native Soil” es dramática. Los intelectuales consideraban por una parte que el conservadurismo y la interpretación estrecha del confucianismo eran los responsables de la catástrofe en la que estaba sumido el pueblo, mientras que, por otra, tampoco veían perspectivas de futuro para el país. Ya desde la decadencia de la dinastía Qing, antes del movimiento de la Nueva Cultura, los autores quisieron romper el vínculo emocional con el modelo de pueblo confucionista. Este deseo de ruptura así como la imposibilidad de encontrar soluciones determina una actitud contradictoria sobre el valor de la cultura tradicional en la literatura china. Como lamenta Fei Xiaotong: “a special class of people who live superficially in Western culture but without a traditional base from either the West or the East. These are both the victims and the directors of China’s tragedy” (1953, 140).

2.2. El regreso agridulce al pueblo imaginado

La dulce nostalgia y la búsqueda de refugio en el pasado caracterizan la obra literaria de Shen Congwen (1902-1988). Su herencia literaria ha marcado a las generaciones posteriores a pesar de que decidió abandonar la escritura y se dedicó a la investigación de historia en 1949, con la instauración de la República Popular China. Shen Congwen escribe *Los diarios*

⁵² La traducción es nuestra. “我们在日本留学时候，有一种茫漠的希望：以为文艺是可以转移性情，改造社会的。[...] 过了四五年，这寄售处不幸被了火，我们的书和纸板，都连同化成灰烬；我们这过去的梦幻似的无用的劳力，在中国也就完全消灭了。”

colectivos durante el viaje al oeste-Hunan, después de veinte años de ausencia, durante el viaje de regreso a su pueblo natal, que había sido preservado de la Guerra Civil. En cierto sentido, su descripción del Hunan oeste parece una versión ampliada de *Tao Hua Yuan Ji* de Tao Qian, en la que también se representa un pueblo pacífico y aislado: “Shen Congwen is quite conscious that he is writing within the tradition of the Songs of the South and Peach Blossom Spring. [...] He knows his impressions and inscriptions of his home and, for good or for ill, cannot do away with the impacts of Qu Yuan and Tao Qian” (Der-wei Wang:1993, 112). La diferencia es que Shen Congwen se ha convertido en un desconocido que adopta una actitud pasiva ante los cambios históricos y que no desea integrarse e identificarse de nuevo con el estado actual del pueblo natal donde nació y vivió durante de niño.

A pesar de los reproches de pesimismo, Shen Congwen se burla en un ensayo de los críticos que valoran su obra basándose solo en la ideología: “ustedes han criticado mi obra *La ciudad fronteriza* por estar desprovista de ideas avanzadas. [...] Estoy dispuesto a seguir trabajando y no quiero dejar de lado mis fantasías irreales. Creo que encontrará en alguna de mis obras un afecto ardiente, una devoción eterna por la sabiduría y la belleza humanas, una alabanza de la honestidad y un aborrecimiento de la estupidez y el egoísmo”⁵³ (Wu Yundong:1995, 114).

Sin embargo, como individuo, Shen Congwen es incapaz de evitar la tragedia de la época, ya que en los años cincuenta del siglo XX, para consolidar el nuevo régimen comunista, la atmósfera política cambió y la lucha de clases se convirtió en el foco de la vida social: “Shen Congwen preveía que, incluso si dejaba de escribir, sería objeto de una crítica política insoportable; sumergido en una sensación de aislamiento, sufrió un trastorno mental a mediados de enero de 1949”⁵⁴ (Shen Huchu:2003, 38). Tras dos intentos fallidos de suicidio, Shen Congwen abandona la literatura manteniéndose en silencio durante la Revolución Cultural.

El autor desarrolla una visión poética y romántica del pueblo natal en la que exalta la belleza de la naturaleza, la inocencia de la gente modesta y la singularidad de las costumbres locales: “[He] stresses, in the teeth of a materialist civilization, the virtues of an ordered

⁵³ La traducción es nuestra. “因此《边城》问了世。文字少，故事又简单，批评它也方便。（...）一个却说‘这作品没有思想，我们不要。’（...）我还预备继续我这份工作，且永远不放下我不切实际的幻想，我认为你们会从一个我的作品中，发现一种燃烧的感情，对于人类智慧与美丽永远的倾心，对于诚实的赞颂，以及对愚蠢自私的憎恶。”

⁵⁴ La traducción es nuestra. “一月上旬（...）他预感到即使停笔，也必将受到无法忍受的清算。在强烈刺激下陷入空前的孤立感，一月中旬，发展成精神失常。”

existence in rhythmic keeping with nature and the gods, filled with animal grace and pride and yet without cunning and greed” (Hsia Chih-tsing:1999,190). La situación de Hunan, la provincia donde se encuentra su pueblo natal, es muy distinta, pero en *La ciudad fronteriza*, el autor la deja a un lado centrándose en la reconstrucción de un pueblo ideal e inmóvil, sin conflictos, que solo existía en su imaginación. Así, aunque las circunstancias históricas de Shen Congwen le impiden construir un pueblo utópico como el del *Tao Te King*, el autor no abandona su tendencia a priorizar la imaginación y los aspectos positivos del pueblo natal tradicional.

Mientras que la nostalgia del pueblo utópico basado en el confucianismo, enaltecido por los emperadores, narrado por los intelectuales y admirado por los chinos, permanece en la literatura de Shen Congwen, Lu Xun (1881-1936) deja de lado el pasado para elaborar una crítica del presente. Este intelectual formado en el extranjero no solo dirigió el movimiento de La Nueva Cultura sino que también construyó un modelo de pueblo radicalmente diferente en la literatura china.

Si el relato de Tao Qian se considera como una leyenda de utopía, el de Lu Xun puede entenderse como una crítica distópica. En sus representaciones literarias, Lu Xun no se propone idealizar la imagen del pueblo y sus habitantes. Lu Xun considera que el modelo confucionista y los valores tradicionales han generado y alimentado una serie de vicios en la población. Tanto en sus relatos breves *-Mi pueblo natal* (1921) y 祝福⁵⁵(1924)- como en sus novelas *Diario de un loco* (1918) y *La verdadera historia de Ah Q* (1922), el pueblo chino es representado como una boca del demonio que devora las virtudes de la gente: para mantener sus privilegios, las élites tradicionales han sacrificado la vitalidad del pueblo chino entregándolo a este demonio devorador.

A diferencia de Shen Congwen, quien se refería al “pueblo de Fenghuang” -el pueblo del fénix- para expresar su agrado y simpatía ante la idea del renacimiento del pueblo tradicional, Lu Xun se sirve de la expresión “el pueblo de Lu”, que remite al reino feudal en el que nació Confucio, para subrayar las imperfecciones del modelo confucionista y para “Lu Xun’s Luzhen [...] symbolizes the total moral stagnation of a traditional Chinese community” (Der-wei Wang:1993, 131). Como señala Michael S. Duke:

(Lu Xun)’s imagery expresses his totalistic condemnation of Chinese culture and the personality structure or character he believes it produces. As mentioned above, Lu Xun does not privilege any particular social stratum in Chinese society. Ah Q represents the Chinese

⁵⁵ Zhu Fu [*Sacrificio al Año Lunar Nuevo*].

character. All Chinese are equally inheritors of Chinese culture; all Chinese are equally guilty. (1993, 65)

Lo que Lu Xun critica no es el atraso del pueblo comparado con la ciudad, sino la ignorancia en la que la cultura tradicional mantiene sumido al pueblo. Su punto de vista no es el de un intelectual urbano, sino el de un ciudadano chino:

Thickened by flakes of snow, they held all of Lu Town in their enfolding arms. Wrapped in this comforting symphonic embrace, I too was filled with a deep sense of well-being and felt wholly free of worldly cares. All the worries and concerns that had plagued me from morning till night the day before had been totally swept away by the happy atmosphere of the New Year. I was conscious of nothing except that the various gods of heaven and earth were enjoying the ritual offerings and all the incense that burned in their honor. Comfortably tipsy by now, they staggered through the sky and prepared to shower the people of Lu Town with infinite blessings. (Lu Xun: 1990, 240-241)

En las ficciones de Lu Xun, la tierra cultivada del pueblo siempre es estéril, por lo que los campesinos se ven obligados a pasar hambre. Sin embargo, aunque el ritual del sacrificio de Año Nuevo no sirve para alimentar a los campesinos, estos lo siguen celebrando año tras año. Del mismo modo, a pesar de la hipocresía del pensamiento confucionista, los campesinos obedecen ciegamente las órdenes de los poderosos y, aunque toda la clase alta conduce al pueblo a una oscura pesadilla, los chinos se siguen enorgulleciendo de pertenecer a la comunidad tradicional confucionista, aunque sea refugiándose en una felicidad imaginada.

A pesar de las divergencias entre la representación del pueblo de estos dos autores, tanto por su actitud ante el valor de la cultura tradicional como por su posición política, también existen confluencias. En primer lugar, ambos autores pertenecen a la clase privilegiada, -el padre de Shen Congwen había sido un caudillo y el abuelo de Lu Xun había ocupado un cargo importante en la dinastía Qing-, por lo que reciben una cuidada educación y realizan su peregrinación literaria al pueblo a partir de un lugar exterior al mismo, una atalaya desde la que observan a un pueblo al que en realidad no pertenecen. En segundo lugar, a pesar de los rasgos literarios que sitúan a estos dos autores en la corriente de "Native Soil", el pueblo imaginado no es tanto un pueblo o una región concreta como el conjunto del pueblo chino. En tercer lugar, a partir del movimiento de La Nueva Cultura, con el fin de llevar a cabo una reforma cultural y de crear una literatura nueva, los intelectuales dejan el chino tradicional y

propagan el uso del chino moderno para escribir sus obras⁵⁶. El uso generalizado del chino moderno por parte de casi todos los autores de La Nueva Cultura conlleva la marginalización literaria de los dialectos y, por ende, de las diferencias culturales entre regiones. Como comenta Hu Shi sobre *La verdadera historia de A Q* de Lu Xun: “Si esto se hubiera escrito en el dialecto de Shaoxing, ¡cuánta más vitalidad se habría añadido a esa novela! Es una pena que en aquellos años los autores no quisieran seguir este camino⁵⁷” (Hu Shi:1998, 498). El chino moderno que utilizan Shen Congwen, Lu Xun y tantos otros escritores de la época es una modalidad de la lengua vernácula escrita que constituye el embrión del chino mandarín. En lugar de ser un movimiento iniciado espontáneamente por los intelectuales, la práctica del chino moderno pronto se convierte en un proyecto dirigido por el gobierno (Wang Hui:1997, 319).

Según Benedict Anderson, el uso común de una lengua posee la capacidad de generar comunidades imaginadas. La difusión del chino moderno como idioma vernáculo forja solidaridades entre regiones y etnias diferentes. Así, la literatura en chino moderno refuerza la conciencia nacionalista y el sentimiento de pertenencia a un destino común del pueblo chino. Por otra parte, como ya hemos apuntado, desde comienzos del siglo XX, China se ve obligada a enfrentarse a las invasiones extranjeras. Ante la preocupación por el futuro de su patria, los intelectuales chinos se refugian en la nostalgia del pasado.

A pesar de sus limitaciones, podemos valorar positivamente la puesta en práctica por parte de estos autores del regreso al pueblo. Si, durante sus peregrinaciones, manifiestan actitudes diversas frente a la cultura tradicional, todos ellos adoptan una perspectiva humanista y muestran un profundo amor por el pueblo chino. Las novelas chinas modernas de los años treinta se basan cada vez más en el mundo rural. En ellas, los escritores humanistas representan los problemas desesperados que existían en el pueblo y que aún no se habían resuelto, como la pobreza, la ignorancia, la barbarie y el atraso. Independientemente de su postura política, estaban igualmente preocupados por la difícil situación de los campesinos chinos, cada vez más empobrecidos, y creían que se podía encontrar una solución revolucionaria para salvar a su país (Visser:2004, 277).

⁵⁶ En la actualidad, la relación entre el Movimiento de la Nueva Cultura y la aparición del chino moderno todavía es discutible. Aunque en *La Enciclopedia de China* se indica que el movimiento del chino moderno comenzó alrededor de 1919 y fue un proceso importante del Movimiento de la Nueva Cultura (1988, 13), el lingüista Li Xiaoti sostiene de que el chino moderno había surgido a finales de la dinastía Qing (1998). Por esta razón, en este trabajo recurrimos a la expresión “propagan el uso del chino moderno”.

⁵⁷ La traducción es nuestra: “假如鲁迅先生的《阿Q正传》是用绍兴土话做的，那篇小说要添多少生气啊！可惜近年来的作者都不敢向这条大路上走。”

La herencia de la corriente de “Native Soil” sigue siendo observable en la literatura china de hoy en día. La visión crítica del confucianismo y el cuestionamiento del modelo tradicional ortodoxo que transmite esta tendencia se ha prolongado hasta hoy. Además, la reconstrucción del pueblo natal a partir de la propia imaginación de cada autor que se inicia con la literatura de “Native Soil” sigue estando presente en el proyecto creativo de los autores actuales, optando algunos por crear su propio modelo literario de pueblo a partir del legado de Shen Congwen o de Lu Xun. Al mismo tiempo, la mirada exterior del que regresa al pueblo natal sirve aún de inspiración tanto para los escritores chinos como para los de expresión china o sino-extranjeros cuando abordan cuestiones culturales e identitarias.

3. El pueblo en la novela maoísta

Para consolidar el nuevo régimen y establecer una estrecha alianza entre el pueblo llano y los intelectuales, el Partido impuso una serie de requisitos a la creación literaria y artística, incluyendo motivos, temas, contenido, destinatarios, etc. A partir de entonces, la literatura y el arte dejaron de ser creaciones espontáneas de sus autores y se convirtieron en instrumentos al servicio de la propaganda. De este modo, durante el periodo de Mao, la representación del pueblo en la ficción abundaba en elementos ideológicos. Destaca en particular la corriente de la literatura de ñame, en la que participaban autores designados por el poder: miembros del Partido, intelectuales, funcionarios del gobierno, etc.

3.1. La difusión de la ideología maoísta

En el siglo XX, la mayoría de la población china sigue perteneciendo a la clase campesina, lo que confirma, a pesar de la creciente industrialización, la continuidad del carácter históricamente rural del país. Ya en *史记*⁵⁸ de Sima Qian se subraya la importancia de la agricultura basada en los valores del confucianismo: “The merit of the Emperor lies in diligently fostering basic concerns, exalting agriculture, abolishing lesser occupations” (1993, 59). Frederic Wakeman expone las características de la clase campesina en la sociedad tradicional china hasta la caída de la última dinastía feudal, que se produjo con la abdicación del emperador Xuantong en el año 1912. En primer lugar, para la clase alta, formada por discípulos fieles del confucianismo, la agricultura era la base fundamental del país. Los campesinos que se dedicaban a los trabajos de la tierra debían, en teoría, ser respetados por el resto de la sociedad y llevar una vida digna (1977, 5-6). Según el confucianismo, la clase “nong”, formada por los campesinos, ocupaba el segundo lugar en la jerarquía social, después de la clase “士 shi”, los aristócratas, por encima de los cuales solo estaba el emperador; después de la clase “农 nong” de los campesinos, venían las clases “工 gong” -los obreros libres- y “商 shang”, los comerciantes.

⁵⁸ *Shi Ji*, literalmente, *Las memorias históricas* es la obra maestra de Sima Qian, historiador de la dinastía Han. Compuesta entre los años 109 a. C. y 91 a. C., esta monumental obra narra la historia de China desde la época del legendario Emperador Amarillo hasta la del propio autor, con algunas interpolaciones añadidas en el texto después de la muerte de Sima Qian.

Sin embargo, la historia china muestra la distancia existente entre las reglas morales del confucianismo y su aplicación real. Aunque las elites otorgaban mucha importancia a los campesinos, convirtiéndolos en la segunda clase social por orden de importancia, no por ello ponían remedio a la miserable situación en la que estos se encontraban si excluimos a los terratenientes. A los aristócratas les interesaba sobre todo servirse del confucianismo con el objeto de asegurar sus privilegios, no solo morales sino también económicos (Fei Xiaotong:1953, 36).

En segundo lugar, la imagen del campesino que tenía la clase gobernante -tanto el emperador feudal como los funcionarios- era cambiante, pues dependía del momento por el que pasaba una dinastía. En épocas de prosperidad, la clase campesina era vista como inofensiva a la vez que provechosa para consolidar el poder feudal. Sin embargo, cuando la dominación de una dinastía entraba en decadencia y se veía peligrar su continuidad, por ejemplo, por la amenaza de invasión de otro imperio o por la rebelión del pueblo llano -como la rebelión de los Turbantes Amarillos a finales del siglo II, la revuelta de los Turbantes Rojos ocurrida en 1351 y la rebelión Taiping que tuvo lugar en 1850-, la clase de los campesinos pasaba a ser percibida como una amenaza y un obstáculo por parte de los gobernantes. Estos temían que el poder de los campesinos se volviera incontrolable e hiciese peligrar la estabilidad imperial.

La supuesta posición preponderante que ocupan los campesinos en la jerarquía feudal no les impide ser ignorados en la literatura clásica china. Aunque los aristócratas debían respetar a la clase de los campesinos según las reglas morales, otra cosa era su tratamiento literario: la literatura clásica que se desarrolló a partir de la escritura, siguió siendo siempre algo ajeno al pueblo llano (Fei Xiaotong:1953, 71). Excepto la clase “shi”, el resto de la gente que necesitaba trabajar para ganarse la vida no tenía la oportunidad de expresarse a través de la literatura. Es decir, hasta el movimiento de la Nueva Cultura de 1915, la representación del pueblo en la literatura siempre fue un privilegio exclusivo de la élite, por ser esta la clase que había recibido educación y que tomaba las riendas de la vida política y económica. Aunque los participantes de la Nueva Cultura se consideraban a sí mismos como intelectuales, luchadores contra la cultura tradicional, en realidad, también pertenecían a la clase “shi”. Mao Zedong⁵⁹ señaló las limitaciones de esta reforma cultural: “Su punto débil consistía en que se limitaba a los intelectuales, sin que participaran los obreros y campesinos. [...] Impulsó

⁵⁹ Existe una transcripción alternativa, Mao Tse-Tung, pero a lo largo de este trabajo se utiliza Mao Zedong, la transcripción oficialmente aceptada que se ajusta al sistema pinyin.

la consigna ‘literatura para la gente sencilla’, pero, en realidad, por ‘gente sencilla’ se entendía los intelectuales de la pequeña burguesía urbana y de la burguesía, esto es, la intelectualidad urbana” (1976, tomo II, 389). A lo largo de la historia, los intelectuales querían ser los portavoces de los campesinos desde una posición elitista. Sin embargo, debido al analfabetismo de la población hasta la fundación de República Popular China en el año 1949 (más del 80% de la población -ciudadanos y campesinos- era analfabeta)⁶⁰, la mayoría seguía estando al margen de la literatura.

Al repasar la historia de la literatura desde el punto de vista de los escritores, se puede observar que estos no son miembros ni habitantes del pueblo que pretenden representar y narrar. Como ya hemos visto, en el siglo IV, Tao Qian, el creador de un pueblo utópico situado en la fuente de los melocotoneros, fue un noble que gozó de privilegios desde su nacimiento. Su deseo de libertad lo llevó a apartarse del sistema burocrático, retirándose a un pequeño pueblo para poder dedicarse a la literatura, su gran pasión. Pero el pueblo literario llamado “Tao Hua Yuan” es pura invención, al no pertenecer el autor a la clase campesina.

Pasando a la literatura de “Native Soil”, que se desarrolla entre los años veinte y cincuenta del siglo XX, sabemos que Shen Congwen y Lu Xun pertenecieron a la clase privilegiada. Aunque posteriormente sus familias sufrieron algunos cambios y sus condiciones de vida se vieron afectadas, completaron su educación superior, Lu Xun estudió en Japón y Shen Congwen asistió a la universidad en Beijing. Así, en comparación con el pueblo llano, sus familias (no sus inclinaciones políticas) pertenecían a la pequeña burguesía urbana. A causa de su situación ‘privilegiada’, el pueblo que Shen Congwen añoraba en su imaginación era aquel donde la armónica vida de los campesinos no se había visto afectada por la guerra. Lu Xun, por su parte, aunque fue más crítico con la miserable situación de los campesinos que trabajaban para su familia, ya no deseaba identificarse como miembro de un pueblo dominado por el confucianismo, como declaró en un relato semi-autobiográfico en primera persona:

Scattered across the distant horizon, towns and villages came into view under the vast and graying sky: they were drab, desolate, devoid of any semblance of life. I was assailed by a depression against which I was utterly powerless. [...] And yet, had you demanded that I summon its beauties from the recesses of memory or catalog its various excellences, no concrete image would have appeared in my mind's eye and I would have been unable to reply. (Lu Xun:1990, 99)

⁶⁰ Una importante tarea para la nueva China fue la liquidación del analfabetismo, que afectaba al ochenta por ciento de la población. (Mao Zedong:1972, tomo III, 262)

Según Frederic Wakeman, a lo largo de la historia, los campesinos fueron iletrados y silenciosos y solo podían ser representados por sus superiores. La época moderna les dio su propia identidad política y aprendieron a hablar por sí mismos (1977, 5). En consecuencia, la representación literaria de los campesinos y la vida rural estuvo marcada a la vez por la distancia entre los escritores y los campesinos -al ser los intelectuales los únicos que podían escribir- y por la tendencia a una idealización de la vida rústica coherente con el pensamiento confucionista y sus exigencias morales.

Esta distancia cambia en la era maoísta. Con la victoria de Mao Zedong y del Partido Comunista Chino, el énfasis se pone en la energía y las capacidades de la población y se subraya la importancia estratégica del pueblo: “¿Quiénes son los demócratas revolucionarios? Además del proletariado, que es el sector más consecuente de los demócratas revolucionarios, está el campesinado, que es el más numeroso” (Mao Zedong:1972, tomo III, 254). Familiarizándose profundamente con la situación y el poder potente de los campesinos, después de la fundación de la República Popular China, Mao Zedong se propuso construir una nueva imagen del pueblo chino y de los campesinos acorde con el ideario comunista y su voluntad de transformar las condiciones de vida de todos. Ahora bien, la imagen maoísta del campesino y del pueblo se vuelve altamente utópica, ya que es exigida y aplicada como artículo de fe por un partido político organizado y coercitivo (Duke:1993, 64). Por ello, la participación de la literatura en la elaboración de representaciones modélicas -se escriben obras sencillas para llegar a un gran público- tiene una importancia destacada en la difusión del maoísmo.

En realidad, esta transformación bajo la influencia maoísta comenzó antes de 1949. Entre las dos guerras mundiales, el Partido Comunista había realizado algunas reformas agrarias en sus zonas de influencia, en las que los campesinos fueron divididos en distintos grupos y tratados de forma diferente⁶¹. En 1942, Mao Zedong proporciona las directrices para que la literatura se convierta en un elemento de difusión de la doctrina maoísta en el discurso titulado “Intervenciones en el foro de Yenán⁶² sobre arte y literatura”. En este discurso que

⁶¹ “Organizar, reorganizar o fortalecer las ligas de campesinos pobres y las asociaciones campesinas, y emprender la lucha por la reforma agraria. [...] Distribuir las tierras y bienes feudales conforme a nuestra política correcta. El resultado final de la distribución debe ser tal que todas las capas sociales principales la consideren justa y equitativa y que los terratenientes mismos vean que tienen la posibilidad de ganarse la vida y que esto les está asegurado.” (Mao Zedong:1976, tomo IV, 261)

⁶² Existe una transcripción alternativa, Yenán, pero a lo largo de este trabajo se utiliza Yan’an, la transcripción oficialmente aceptada que se ajusta al sistema pinyin. En lo sucesivo, nos referiremos a este discurso como El discurso de Yan’an.

Mao Zedong pronunció durante el Movimiento de Rectificación de Yan'an⁶³, el líder comunista destacó la importancia de la creación artística para la revolución democrática y señaló tres principios básicos para desarrollar la nueva literatura en China. Primeramente, el propósito de la creación artística consistía en mejorar la difusión de la ideología comunista: “asegurar que el arte y la literatura encajen bien en el mecanismo general de la revolución” (1972, tomo III, 68). A continuación, la literatura y el arte debían ser el resultado de la alianza formada entre campesinos y soldados y debían estar dirigidos a estas personas: “la nueva cultura de China en la etapa actual es una cultura antiimperialista y antifeudal de las amplias masas populares, dirigida por el proletariado” (Ibid., 75). Para consolidar esta alianza, los intelectuales se vieron obligados a volver al pueblo con el fin de conocer directamente la vida de los campesinos: “los artistas y escritores promisorios, tienen que ir a las masas; [...] durante largos períodos, sin reserva alguna y de todo corazón, a las masas de obreros, campesinos y soldados, al fragor de la lucha” (Ibid., 80). Por último, Mao Zedong subrayó la importancia política de la creación artística, entendida como un arma para luchar contra el enemigo.

Hoy en día, las directrices de Mao Zedong siguen marcando la creación artística. En 2012 se celebró el setenta aniversario de la publicación del discurso de Yan'an. Aunque la producción literaria propiamente maoísta se ha dejado de lado, la influencia mutua entre estética y política está aún presente, aunque no sea de manera consciente, en la actividad creativa. Con la era maoísta, la creación artística dejó de ser una actividad individual para convertirse en una misión colectiva. Crear un pueblo utópico como Tao Qian solo por entretenimiento personal ya no era posible, puesto que la creación artística era también un deber político. Por otro lado, la creación literaria dejó de estar en manos de la élite -Tao Qian, Shen Congwen y Lu Xun podían escribir porque no eran analfabetos- para pasar a las de los representantes del maoísmo, autorizados a escribir por el Partido. En consecuencia, Shen Congwen tuvo que abandonar su actividad creativa en 1948. También tuvieron que hacerlo los intelectuales identificados por Mao en su discurso de Yan'an como portavoces de la burguesía y el imperialismo, como Liang Shiqiu y Zhou Zuoren.

Con el fin de consolidar este régimen recientemente establecido, el Partido Comunista se propuso que la representación literaria del pueblo se basara en su ideología y se ajustara a su

⁶³ El Movimiento de Rectificación de Yan'an es un movimiento político y cultural que tuvo lugar en Yan'an. Comenzó en 1942 y duró tres años. El objetivo consistió en corregir algunas ideas erróneas y burguesas que habían surgido en el Partido Comunista. Después del Movimiento de Rectificación, Mao Zedong se convirtió en el Presidente del Partido y estableció su posición de liderazgo.

interés político. Al convertirse la literatura en un arma de transformación política, la creación espontánea no tenía razón de ser. Para llevar a cabo su proyecto, el Partido no solo clasificó las creaciones literarias -literatura revolucionaria, literatura burguesa, literatura imperialista, etc., según la postura política de sus autores y las ideas expresadas en sus obras-, sino que también designó a intelectuales fieles a las ideas comunistas para que ellos se dedicaran profesionalmente a la creación literaria maoísta. De modo que, en un primer momento, aunque los campesinos y el pueblo pasaron a convertirse en uno de los temas literarios predilectos del régimen, siguieron quedando al margen de la escritura popular. Era necesario, pues, encontrar a nuevos escritores procedentes del pueblo que compartieran la misma ideología, que se identificaran como miembros del Partido y que pudiesen llevar a cabo de manera legítima la construcción literaria del pueblo maoísta. Así, la literatura entró en una época en transición: por un lado, no contaba con la herencia que la literatura china moderna había dejado (Xie Yong:2009, 95), y por otro, los escritores que estaban en activo no eran los intelectuales que habían recibido una educación universitaria formal. Tenían un nivel de educación inferior y procedían de Yan'an y de las zonas bajo el gobierno comunista.

3.2. La “literatura de ñame”

Para llevar a cabo este proyecto literario, surgió en los años cuarenta del siglo XX una corriente conocida como “literatura de Yan'an”, ya que la mayoría de los autores provenían de esta ciudad, centro neurálgico del régimen comunista y del maoísmo y lugar donde, como hemos visto, Mao Zedong hizo su importante declaración sobre la literatura y el arte. En las novelas de esta corriente literaria que ensalza la revolución, la representación del pueblo y de la vida rural ocupan un lugar central y son conocidas como “literatura de ñame⁶⁴”. Popularizada a mediados del siglo XX, la “literatura de ñame” fue reconocida y apoyada por el Partido Comunista y pronto se convirtió en un paradigma de creación literaria. El ensayo crítico de Li Guotao titulado *解说山药蛋派* (1979)⁶⁵ contribuyó a la aceptación y popularización de este nombre para referirse a la literatura dedicada al tema rural surgida

⁶⁴ El ñame es un tubérculo cultivado en el norte de China desde la antigüedad que fue la base de la alimentación de supervivencia para los campesinos. El trigo y el sorgo les permitían pagar impuestos y obtener con su venta algunos ingresos. Por lo tanto, el ñame constituye un símbolo de los campesinos. En los resúmenes en inglés de artículos chinos, los autores utilizan “potato literature” y “potato school” para referirse a este género. Sin embargo, opinamos que la patata y el ñame son dos plantas diferentes y que una traducción más adecuada sería “literatura del ñame”.

⁶⁵ *Qie Shuo Shan Yao Dan Pai* [Comentarios sobre la literatura de ñame].

después del Discurso de Yan' an (Fu Shuhua:2017, 1-2).

El líder de esta corriente es Zhao Shuli, cuya obra más representativa, *小二黑结婚*⁶⁶ (1943), apareció justo al año siguiente del discurso de Yan' an y rápidamente recibió grandes elogios de los dirigentes del Partido Comunista (Xie Yong:2009, 112). Animado por la ideología maoísta, el relato *La boda de Xiao Er'hei* narra la historia de un matrimonio entre dos jóvenes campesinos que se aman y que pueden casarse sin la mediación tradicional de sus familias gracias a la política del Partido, entendida aquí como una forma de liberación. Otros escritores de esta corriente son Ma Feng (quien publicó *饲养员赵大叔*⁶⁷ y otra novela titulada *Han Meimei*, en los años cincuenta del siglo XX), y Xi Rong (autor de *赖大嫂*, 1962⁶⁸).

La representación del pueblo que ofrecen estos autores difiere de la de Tao Qian y los intelectuales del movimiento de la Nueva Cultura ya mencionados (Shen Congwen, Lu Xun). En primer lugar, los autores de la “literatura de ñame” tienen una fuerte vinculación política como miembros del Partido Comunista, por lo que sus obras deben reflejar fielmente la ideología maoísta. A diferencia de la élite de la generación anterior, estos autores portavoces del comunismo chino optan por una escritura realista y revolucionaria, muy alejada de la idealización del pueblo confucionista, que sirve para ilustrar la nueva doxa política. A diferencia de Lu Xun, según la “literatura de ñame”, además del confucianismo, lo que ha causado la decadencia del pueblo chino en el siglo XX es su desconocimiento del comunismo.

En segundo lugar, tanto en las obras de Shen Congwen como en las de Lu Xun, los autores más representativos de la literatura de “Native Soil”, aparece una comparación entre el pueblo y la ciudad, entre el pasado y el presente del pueblo, que provoca la nostalgia del narrador. Esto cambió cuando, en 1942, Mao Zedong estimuló a los artistas para que volvieran al pueblo y vivieran entre los campesinos: el escenario urbano desapareció de las ficciones, desarrollándose estas exclusivamente en escenarios rurales. Mientras que los personajes de Lu Xun se desplazaban a las ciudades y sentían la nostalgia de su pueblo natal -por ejemplo, el narrador en primera persona de *Mi pueblo natal*, Lü Weifu en *Upstairs in a Wineshop* y Fang Xuanchuo en *La fiesta de Duan Wu-*, Xiao Er'hei, el protagonista de *Xiao Er'hei Jie Hun* nunca experimentó la necesidad de marcharse de su pueblo.

⁶⁶ *Xiao Er Hei Jie Hun* [La boda de Xiao Er'hei].

⁶⁷ *Si Yang Yuan Zhao Da Shu* [El porquerizo Zhao].

⁶⁸ *Lai Da Sao* [La tía Lai].

Los destinatarios de las obras de las diferentes generaciones de escritores son también distintos. Las élites confucianistas de la literatura clásica se dedicaban a la escritura con el objetivo de perfeccionar sus virtudes morales a través de la práctica artística y, aunque deseaban contribuir a mejorar la calidad moral de sus lectores, no se preocupaban por las críticas que pudieran recibir. En cambio, los intelectuales de La Nueva Cultura tenían la misión de salvar al pueblo de la decadencia y los escritores maoístas se dirigían sobre todo a los lectores de la clase campesina y militar, verdaderos destinatarios del comunismo y fieles aliados de la revolución. La última diferencia es estilística: los autores de la “literatura de ñame” optan por utilizar el lenguaje de los campesinos para representarlo (Fu Shuhua:2017, 3). Esta adopción de un registro familiar o incluso vulgar está en concordancia con la superioridad, que defendió Mao Zedong, de las manifestaciones artísticas populares (como la ópera de Pekín) frente a la creación burguesa y elitista. El arte maoísta debía de ser del pueblo y para el pueblo y cumplir una doble función propagandística y formativa:

Las obras creadas con fines de popularización, por ser relativamente sencillas y llanas, son aceptadas con mayor facilidad y rapidez por las grandes masas de hoy. Las obras de un nivel más alto, por ser más elaboradas, resultan más difíciles de crear y, en general, no se difunden en la actualidad tan fácil y rápidamente entre las grandes masas populares. (Mao Zedong:1972, tomo III, 81)

A pesar de su realismo literario y del uso de registros de lengua accesibles a la mayoría, la representación del pueblo revolucionario de inspiración maoísta posee un marcado carácter utópico. La utopía comunista necesita borrar todas las diferencias locales entre zonas geográficas para construir una visión unificada y monolítica del pueblo chino. Sin embargo, esta corriente no aportó la prosperidad esperada a la literatura china contemporánea, sino que llevó a muchos escritores a dedicarse a una creación monotemática y estereotipada para satisfacer las necesidades políticas. Al mismo tiempo, una literatura así, sobrecargada de ideología comunista y de lucha de clases, apenas llegó a tener longevidad (Xie Yong:2009, 108).

Además, aunque los autores de la “literatura de ñame” provenían del campo, también eran miembros del Partido con privilegios sociales. La actitud de estos escritores profesionales, que fueron designados con la tarea de la propaganda ideológica, era también muy contradictoria. Por un lado, estaban entusiasmados ante la idea de unirse a la revolución, pero, por otro, también eran cuidadosos, temiendo cometer errores, y además les preocupaba que sus obras no reflejaran la última postura política del Partido (Zhang Genzhu y Fu

Daolei:2008, 238). No obstante, a pesar de haber cumplido sus deberes políticos, las obras de muchos de ellos se encontraron con una fuerte censura durante La Revolución Cultural⁶⁹. El caos político de esta etapa sumió en crisis a la “literatura de ñame” y a la representación literaria del pueblo chino que esta había impulsado. Así, Zhao Shuli, un escritor que había recibido altos reconocimientos del Partido, pasó a ser considerado como un traidor contrarrevolucionario y torturado hasta morir.

Cuando, en los años cuarenta, bajo el liderazgo de Mao, el Partido impulsó a los autores a vivir como el pueblo para escribir sobre este a partir de su propia experiencia, Zhao Shuli era un escritor bien considerado que llevaba muchos años trabajando en el campo y desempeñaba un cargo oficial en el Partido como jefe del Departamento Literario y de Publicidad. Pero, en realidad, Zhao Shuli no era un lacayo de la política y tenía sus propias ideas, por lo que en sus creaciones literarias también criticaba la política del Partido. En una conferencia de 1962, Zhao Shuli declaró su actitud hacia la literatura comunista:

Es verdad que mi obra *La boda de Xiao Er'hei* no menciona a ningún miembro del Partido. La literatura de la Unión Soviética siempre ofrece obras con el mismo patrón, en las que una persona exterior al Partido acaba abrazando el pensamiento comunista. [Este tipo de protagonista] parece estar fuera del pueblo y no puede identificarse con este último. No quiero seguir este patrón, nada más. Es innegable que los pueblos rurales no producen ideas comunistas. Cuando en las representaciones literarias las personas del pueblo le inculcan a alguien de forma repentina las ideas comunistas, lo considero inapropiado. Lo que alguien está diciendo es: “El honor es lo que el Partido me ha dado.” Esto obviamente era una mentira que disminuía el verdadero valor en la literatura. Ni lo he hecho antes, ni lo haré nunca.⁷⁰ (Hong Zicheng:2018, 13)

Basta con imaginar los problemas y malentendidos que tal declaración causó al propio Zhao Shuli en la sociedad china en los años sesenta, donde el entorno político estaba muy cargado y las luchas de clase ya se habían convertido en algo habitual. Con el estallido de la Revolución Cultural, el Partido decretó que Zhao Shuli, aun siendo portavoz del campesinado, se había convertido en enemigo del comunismo; en una serie de artículos de prensa el Partido criticó los errores políticos que contenían las novelas de este autor. La

⁶⁹ La Revolución Cultural fue un movimiento político de la República Popular de China que tuvo lugar en la China continental (es decir, con exclusión de Taiwán, Hong Kong y Macao) entre el 16 de mayo de 1966 y el 6 de octubre de 1976. Duró, pues, diez años, por lo que más tarde se llamó a este período “Los diez años de agitación” o “Los diez años de catástrofe”. Se trató de una lucha de clases integral dirigida por el Partido Comunista Chino y en la que el conjunto del pueblo debía implicarse.

⁷⁰ La traducción es nuestra. “《小二黑结婚》没有提到一个党员，苏联写作品总是外面来一个人，然后有共产主义思想，好像是外面灌的。我是不想套的。农村自己不产生共产主义思想，这是肯定的。农村的人物如果落实点，给他加上共产主义思想，总觉得不合适。什么‘光荣是党给我的’这种话，我是不写的。这明明是假话，就冲淡了。”

Banda de los Cuatro⁷¹, le reprochó a Zhao Shuli que en su obra maestra, *La boda de Xiao Er'hei*, solo representara a personajes con posturas políticas poco claras que no tenían en cuenta la trayectoria ideológica del Partido (Hong Zicheng:2010, 110). Zhao Shuli fue obligado a redactar un informe donde confesaba los errores que había cometido en su carrera literaria, pero también quería defenderse de las acusaciones (Gou Youfu:2006, 18-21).

Pero esta actitud no satisfizo a los Guardias Rojos. Debido a las valientes aclaraciones del autor durante la dura censura de la Revolución Cultural, Zhao Shuli perdió su lugar preferente en el Partido y sufrió maltratos morales y físicos hasta su muerte, en condiciones miserables, en 1970. Las palabras de Zhao Shuli nos ayudan a entender mejor el proyecto literario de las novelas “de ñame”. Aunque sus autores tenían una clara intencionalidad política, no estaban engañando al pueblo ni a sí mismos. Es muy posible que estos autores creyeran sinceramente que su visión del pueblo era la correcta y que, bajo la difusión del maoísmo, dicha visión estaba destinada a convertirse en realidad. Siempre trataron de evitar las influencias del capitalismo que aparecieron durante la Nueva Cultura y buscaron integrar la cultura popular en la ideología nacional. En sus obras, no solo usaban métodos populares para difundir dicha ideología, sino que también adoptaban la posición de los campesinos cuyas opiniones transmitieron al gobierno, aunque sin caer en el enfrentamiento. Así pues, la singularidad de la “literatura de ñame” consiste en adoptar formas realistas de expresión y de representación del pueblo con el fin de mostrar a este desde el interior, tal como era percibido por la conciencia popular. Lo trágico para estos escritores fue que el supuesto progreso que representaban en sus obras se redujo a algunos cambios sociales, dejando intacto el sistema político. Al mismo tiempo, la ideología maoísta solo alabó un aspecto de estas creaciones con fines propagandísticos sin reconocer plenamente su valor literario (Xie Yong: 2009, 106-107). El autor pierde por lo tanto cualquier derecho a interpretar su obra y a defender los motivos que le llevaron a crearla; el monopolio de estas prerrogativas está en manos de las autoridades políticas.

⁷¹ La Banda de los Cuatro fue un grupo de altos dirigentes del Partido que fueron arrestados tras la muerte de Mao en 1976.

4. De regreso al pueblo

Con el final de la Revolución Cultural, la creación literaria, que había estado completamente dominada por la ideología, vio un nuevo comienzo. En las sucesivas corrientes -la literatura de cicatrices y la de búsqueda de raíces-, los autores que se alejaron del modelo maoísta y consiguieron cierta libertad de expresión dirigieron su atención hacia el pueblo. La introducción del realismo mágico proporcionó una nueva inspiración a los autores chinos en los años ochenta. Además de la destacada contribución de Mo Yan, perteneciente a la etnia han, deben mencionarse las contribuciones de los escritores procedentes de minorías étnicas.

4.1. La “literatura de cicatrices”

A finales de los años setenta y durante la década de los ochenta del pasado siglo surgen dos corrientes literarias centrales para nuestro propósito: la llamada “literatura de cicatrices” y el movimiento de “búsqueda de raíces” respectivamente. En ambos casos, la representación del pueblo chino constituye el eje de la creación.

Como hemos visto, la “literatura de ñame”, bajo la censura de la ideología maoísta, intentaba transponer en la literatura la construcción de un pueblo comunista y revolucionario que el maoísmo se propuso llevar a cabo en la política china. No obstante, el estallido de la Revolución Cultural (1966-1976) provocó el caos político y social e hizo un daño irreparable a la creación artística al provocar la muerte de artistas como Zhao Shuli, Lao She y Fu Lei y la retirada de Shen Congwen. Coincidiendo con el final de este convulso período, se inicia, en 1977 la llamada “literatura de cicatrices” con la publicación de una novela corta de Liu Xinwu titulada *班主任*⁷². A diferencia de sus predecesores, ya no se desea enaltecer al Partido y encomiar los valores maoístas, sino denunciar el terrible sufrimiento del pueblo chino durante la Revolución Cultural, así como ofrecer una reconstrucción del mismo a través de narraciones con un marcado valor testimonial. Se trataba, en definitiva, de recuperar el papel educativo de los intelectuales y su subjetividad en la creación literaria (Hong Zicheng:2010, 323).

Además de destacar el papel de los intelectuales, la perspectiva narrativa de la “literatura

⁷² *Ban Zhu Ren* [El maestro responsable de la clase].

de cicatrices” también privilegia la figura del 知青 Zhi Qing, el ciudadano joven y educado que, durante la Revolución Cultural, se marcha al pueblo, al principio voluntariamente y después por obligación, para trabajar, en base a los principios maoístas, en la reeducación de los campesinos. A pesar de su entusiasmo por la Revolución, finalmente terminaron siendo víctimas del movimiento maoísta (Ibid., 269). El descubrimiento de las consecuencias devastadoras de este programa político acaba transformando al ZhiQing en un *outsider*, desilusionado y horrorizado, que solo desea regresar a la ciudad. Ello solo fue posible en algunos casos, pues la mayoría fueron obligados a permanecer en el pueblo.

La novela autobiográfica de Yu Luojin titulada, *冬天的童话*⁷³ (1980) es una de las más representativas de esta corriente. La novela se basa en las experiencias personales de la autora y cuenta las desventuras sufridas por los jóvenes durante la Revolución Cultural. La narradora en primera persona relata su graduación en una escuela de arte de Pekín. Aunque tenía un brillante futuro por delante, debido a que el diario de su hermano contenía ideas supuestamente contrarrevolucionarias, fue acusada de encubrimiento y condenada a tres años de prisión. Al final de su condena, fue enviada a un rincón inhóspito de la China rural para reformarse. Allí tuvo que elegir un matrimonio sin amor y fue violada por su marido. Muchos años después, con la restauración del honor de su hermano, la narradora pudo por fin volver a la ciudad.

Esta emotiva novela autobiográfica fue criticada tras su publicación por exponer las absurdidades cometidas por el movimiento maoísta y el destino trágico de toda una generación. Asimismo, la prensa oficial consideró a Yu Luojin una mujer degenerada por su intento de divorcio de su segundo marido, un obrero. La autora se marchó de China y se instaló en Alemania en 1993. Sus obras literarias fueron censuradas en China continental.

En estas novelas, el medio rural siempre es representado como un lugar atrasado y opuesto a la ciudad. Aunque se instalan en el campo deseosos de participar en la Revolución Cultural, los protagonistas de estas novelas -como sus autores- no consiguen identificarse con el pueblo ni convertirse en miembros de la comunidad. La literatura de cicatrices es el producto de un contexto político-social determinado, por lo que no tiene continuidad después del fin de la Revolución cultural ni deja huella en la literatura actual. Esta corriente, al igual que sucedió con la “literatura de ñame”, es, hoy, considerada obsoleta y solo se estudia por su valor histórico.

⁷³ *Dong Tian De Tong Hua* [Cuento de invierno].

4.2. Redescubrir el origen desde la escritura

4.2.1. La aclimatación del realismo mágico en China

Mientras quedaba atrás la literatura de cicatrices, penetra en China un tipo de literatura cuya influencia en la escritura de Mo Yan será determinante. Nos referimos al llamado “realismo mágico” latinoamericano. Este término fue propuesto por primera vez por el crítico alemán Franz Roh en 1925 en su ensayo *Post-expresionismo, problemas de la pintura europea más reciente*. Roh lo utiliza principalmente para destacar la singularidad del post-expresionismo, respecto del expresionismo y el impresionismo, a la hora de representar el mundo objetivo. En 1948, el autor venezolano Arturo Usler Pietri consultó a Franz Roh sobre el término para valorar su aplicación a la literatura de su país. En el ensayo “Letras y hombres de Venezuela”, este autor señala que el realismo mágico considera al ser humano como un misterio y propone una negación poética de la realidad. Por su parte, en 1949, el cubano Alejo Carpentier presentó el concepto de “lo real maravilloso” como respuesta a los comentarios críticos sobre su novela *El reino de este mundo*. Carpentier explicó que lo real maravilloso en su obra era una alteración imprevista de la realidad (Soldán:2008, 35).

A partir de la publicación de *El realismo mágico en la ficción narrativa hispanoamericana* de Ángel Flores en 1954, el uso del término “realismo mágico” empezó a extenderse en Latinoamérica. Según Ángel Flores, el realismo mágico fue un isómero de la literatura fantástica europea. Flores identificó a Jorge Luis Borges como precursor en Latinoamérica de esta corriente con su novela *Historia universal de la infamia* (1935). En 1960, el autor chileno Alegría Fernando expuso una visión diferente en su análisis titulado *Alejo Carpentier: realismo mágico*, excluyendo a Borges del realismo mágico y nombrando a Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias pioneros de este estilo. En 1967, la tesis de Luis Leal *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, señaló que el realismo mágico debía ser una actitud hacia la realidad que se diferenciaba del surrealismo y el vanguardismo, ya que sus autores, a diferencia de los realistas, no pretendían representar el mundo real, ni negarlo o deconstruirlo como los surrealistas, sino que buscaban transmitir lo misterioso de la realidad.

Mientras que Ángel Flores consideró que el realismo mágico se enmarcaba en el modernismo, dando continuidad a la literatura fantástica del XIX, Luis Leal afirmó la independencia de esta tendencia. Desde su nacimiento hasta hoy en día, la teorización del realismo mágico ha seguido enriqueciéndose con nuevas aportaciones. La novela *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias (1930) se considera una obra representativa de la primera etapa de este estilo. En los años sesenta, con la publicación de numerosas novelas destacadas, por ejemplo, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, el realismo mágico alcanza su apogeo y se produce un boom en la literatura mundial que dura aproximadamente una década hasta que el modelo comienza a agotarse.

En resumen, desde el punto de vista epistemológico, el realismo mágico es una actitud frente a la realidad que insiste en sacar a la luz lo misterioso que rodea al ser humano mediante la coexistencia de lo natural y lo sobrenatural. Desde el punto de vista estético, el realismo mágico aplica diferentes técnicas narrativas y estilísticas como la yuxtaposición de tiempos diferentes, la narración inconsciente, la alegoría y la ironía, el simbolismo, etc. Hoy en día, el concepto de realismo mágico ha dejado de referirse al fenómeno literario latinoamericano para describir una tendencia creativa en la literatura mundial cuyas preocupaciones temáticas se refieren, según Simon During, a la historia y la marginalidad (1985, 369). Por su parte, Brenda Cooper sostiene que el realismo mágico surge de sociedades particulares -lugares poscoloniales, desigualmente desarrollados-, donde coexisten lo viejo y lo nuevo, lo moderno y lo antiguo, la visión científica y la mágica del mundo (1998, 216). En cuanto a las estrategias discursivas como la ironía y la alegoría, estas son compartidas tanto por la literatura posmoderna como por la postcolonial: según Linda Hutcheon su técnica formal es uno de los puntos de conjunción del posmodernismo y el poscolonialismo (2003, 130).

La difusión del realismo mágico en China comenzó de forma temprana propiciada por la radicalización del canon literario comunista. A partir de 1949, en China ya existían muchas traducciones de novelas latinoamericanas -sobre todo de países como Cuba y Venezuela- de las que el Partido Comunista apreciaba más el espíritu revolucionario y antiimperialista que el valor literario. En 1956, el autor guatemalteco Miguel Ángel Asturias fue invitado por el gobierno chino a participar en la conmemoración de los veinte años del fallecimiento de Lu Xun. Asturias fue presentado como un destacado intelectual y un revolucionario opuesto a la dictadura militar y la colonización imperialista. Esta interpretación exclusivamente política

del realismo mágico adoptada por el Partido no facilitó una recepción favorable de dicha corriente por parte de los lectores chinos. Esta situación se prolongó hasta los años ochenta. Cuando García Márquez ganó el premio Nobel de literatura en 1982, algunos autores chinos comenzaron a interesarse por el escritor colombiano y a apreciar el valor literario del realismo mágico. También vieron en el éxito mundial de esta fórmula literaria un estímulo para seguir sus pasos. Del mismo modo que García Márquez descubrió el genial talento de Franz Kafka, Mo Yan, después de leer *Cien años de Soledad*, exclamó emocionado: “¡Se pueden escribir novelas así!”. El asombro de Mo Yan no fue un caso aislado. En 1983, en Xi'an, se celebró un encuentro dedicado al mundo literario de García Márquez y al realismo mágico hispanoamericano.

En los años siguientes, muchos autores chinos se inspiraron del realismo mágico en su propia creación: Mo Yan (*SR*, 1987; *GPAC*, 1995; *SAS*, 2001), Chen Zhongshi (*白鹿原*, 1993)⁷⁴, Han Shaogong (*爸爸*, 1985; *马桥词典*, 1996)⁷⁵, Feng Jicai (*神鞭*, 1984)⁷⁶, Li Rui (*厚土*, 1988; *旧址*, 1993)⁷⁷, Ah Cheng (*棋王*, 1984)⁷⁸, Ah Lai (*尘埃落定*, 1998)⁷⁹, Zhaxi Dawai (*西藏, 系在皮绳结上的魂*, 1985)⁸⁰, etc. El clásico comienzo de *Cien Años de Soledad* que profetiza el destino del personaje mezclando el presente, el pasado y el futuro ante el pelotón de fusilamiento⁸¹ se parece sorprendentemente al de muchas novelas chinas, como las ya mencionadas *SAS*⁸², *Bai Lu Yuan*⁸³ o *Jiu Zhi*⁸⁴. Muy pronto, estos discípulos chinos se

⁷⁴ *Bai Lu Yuan*.

⁷⁵ *Pa pa pa, Mao Qiao Ci Dian*.

⁷⁶ *Shen Bian*.

⁷⁷ *Hou Tu, Jiu Zhi*.

⁷⁸ *Qi Wang*.

⁷⁹ *Chen Ai Luo Ding*.

⁸⁰ *Xi Zang, Xi Zai Pi Jie Shen Shang De Hun*.

⁸¹ Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (García Márquez: 1967, 3)

⁸² Quién le hubiera dicho aquella mañana a mi gongdie [suegro] Zhaojia que yo había de ser la que, al cabo de siete días, iba a ejecutarlo con mis propias manos; quién le hubiera dicho a mi gongdie que yo había de ser la que le iba a dar una muerte a lo grande, la que iba a ejecutarlo como se ejecuta al viejo perro guardián que ha permanecido siempre fiel a su amo y ha obedecido al pie de la letra cada una de sus órdenes. Ni siquiera en sueños se le hubiera ocurrido. (*SAS*, 15)

⁸³ La traducción es nuestra. “Más tarde Bai Jiakuan se enorgullecería de haberse casado con siete mujeres a lo largo de su vida. Acababa de cumplir los dieciséis años cuando se casó por primera vez.” Texto original. “白嘉轩后来引以为豪壮的是一生里娶过七房女人。娶头房媳妇时他刚刚过十六岁生日。” (Chen Zhongshi: 1997, 3)

⁸⁴ La traducción es nuestra. “Esa mañana, el macho orgulloso Wang Sanniu, director militar de la Ciudad de Plata, invadida por la alegría de la victoria, levanta las manos como hachas agudas para cortar las lluvias infinitas del otoño, anunciando con su fuerte acento de Jiaodong: ‘Lleve a ejecución a los canallas contrarrevolucionarios ¡Dispárenles ya!’” Texto original. “一九五一年公历十月二十四日, 旧历九月廿四那天恰好是「霜降」。那一天上午, 英姿勃发的银城市军管会主任王三牛师长满怀激情、满怀胜利的喜悦, 历史性的举起手来朝着无边的蒙蒙秋雨劈砍过去, 用他浓重的胶东口音宣布: ‘把反革命分子们押赴

dieron cuenta de las limitaciones de su aplicación de la fórmula latinoamericana y comprendieron que debían innovar a su vez cultivando un realismo mágico propiamente chino sustentado en los valores de la tierra y sus gentes.

4.2.2. Una “búsqueda de raíces”

Al darse cuenta de la importancia de desarrollar su propia personalidad literaria, los autores chinos retoman el trabajo de la generación de la “literatura de la búsqueda de raíces”, aunque inspirándose el modelo del realismo mágico. En 1985, el autor Han Shaogong declaró que la literatura debía arraigarse en la cultura, los mitos, las leyendas, el folklore y los cultos locales. De este modo, los autores chinos regresan al punto inicial, la cultura china, para (re)descubrir sus raíces (Hong Zicheng:2010, 349-350). Las representaciones del pueblo volvieron a convertirse en el tema central de esta corriente literaria que alcanzó una gran popularidad durante la década de los ochenta.

Si bien existe una continuidad entre los autores de la “búsqueda de raíces” que se inspiran del realismo mágico y otros autores del pasado que también situaron al pueblo en el centro de sus preocupaciones (como el clásico Tao Qian, los autores del “Native Soil” Shen Congwen y Lu Xun o el comprometido con la causa comunista Zhao Shuli, de la “literatura de ñame”), los primeros se encuentran con una serie de obstáculos inseparables de su contexto histórico: además de la censura del gobierno, la incomprensión de los lectores o las dificultades para desarrollar una carrera literaria. Los autores de los años ochenta, beneficiándose de la teoría del esteticista Li Zehou, según el cual, la belleza es “a product of the sedimentation of human history and civilization” (1988, 235), acaban por alejarse de una ideología fuerte, de una crítica realista y de una reflexión político-histórica (Hong Zicheng:2010, 353-355), y dedicarse a la tradición para buscar lo singular de su propia cultura. Por otra parte, la nostalgia del pasado que sienten estos autores ya no es la misma que la de sus predecesores. Mientras que en la literatura de “Native Soil” la nostalgia estaba representada a través de los ojos de un viajero -como en el caso de Shen Congwen-, que se lamentaba de la destrucción en una época de guerras, en los años ochenta, la nostalgia pasa a instalarse en la memoria de un adulto que recuerda su infancia. Además, la comparación entre el presente y el pasado del pueblo chino que encontramos en la literatura de “Native Soil”

刑场! 立即枪决!” (Li Rui:2002, 7)

desaparece con la difusión del realismo mágico, dando paso a un tratamiento diferente del tiempo donde se confunden o se entremezclan épocas distintas.

No obstante, la diferencia más notable entre estas dos tendencias literarias es de orden expresivo. A partir de los años diez del siglo pasado, Shen Congwen, Lu Xun y otros importantes pioneros intentaron sustituir el uso del chino clásico por un nuevo idioma vernáculo, *el baihua*. El chino clásico fue una lengua escrita empleada exclusivamente por la élite, mientras que las otras clases (campesinos, artesanos, comerciantes) eran analfabetas y solo utilizaban la lengua oral para la comunicación cotidiana. Así, los autores escribían sobre el pueblo en una lengua que este no sabía ni conocía. La invención del *baihua*, además de borrar la influencia del confucianismo, provocó una revolución en la escritura que respondía al lema de los intelectuales de la época: “mi mano escribe lo que mi boca dice”. La literatura en *baihua* del “Native Soil” promovió la difusión de este, convirtiéndolo en la lengua vernácula del país. Aunque el pueblo del fénix de Shen Congwen estaba muy lejos del pueblo confucionista de Lu Xun, ambos autores en cierto sentido escondieron las diferencias entre lenguas locales⁸⁵ permitiendo de este modo que los habitantes de sus pueblos imaginados pudieran entender y utilizar el *baihua*.

En 1955, la Academia china de Ciencias celebró un congreso sobre el estándar lingüístico del chino moderno. La mayoría de los delegados estaban a favor de que el dialecto de Pekín pasara a ser la base del dialecto estándar y se estableciera la legislación del *putonghua/mandarín* como lengua china estándar. El *putonghua* se asemeja mucho al dialecto de Pekín, aunque, al ser este demasiado específico y de difícil comprensión para los habitantes del sur de China, se añadieron dos nuevos contenidos: en el plano fonético, “usar el dialecto del norte como dialecto básico” y, en el plano gramatical, “desarrollar las escrituras vernáculas del *baihua* moderno como normas gramaticales” (*El Diario del Pueblo*:1955-11). Décadas después del establecimiento del *putonghua* como lengua vernácula oral y escrita en China continental, los escritores muestran gran interés en expresarse como lo hace el pueblo en cada una de las regiones del territorio chino. Lógicamente, este trabajo lingüístico se aprecia sobre todo en las obras de autores que, al no provenir del norte de China ni pertenecer a la etnia han, estaban, en cierto modo, descontentos con la estandarización del *putonghua*. Ah Cheng, autor de la corriente de la “búsqueda de raíces” se lamenta: “El mandarín es la lengua más rígida, y como lengua utilizada en los documentos oficiales es

⁸⁵ En la expresión de sus personajes literarios podemos encontrar algunas huellas del dialecto local, pero sus obras están redactadas en *baihua*.

irreprochable, pero cuando se utiliza en la literatura, es como un vestido mojado que es mejor no llevarlo puesto⁸⁶ (1997, 165). La literatura les permite mostrar su enorme amor hacia sus culturas y dialectos locales, base del movimiento de la “búsqueda de raíces”. Estas diferencias culturales y lingüísticas introducen una nota de diversidad en la construcción literaria del pueblo imaginado.

A diferencia de los literatos del “Native Soil” que se dedicaban a promover la difusión del *baihua* en la población china, los autores de la “búsqueda de raíces” prefieren acudir a las expresiones dialectales de su pueblo natal a pesar de que *el putonghua* es el idioma vernáculo de China. Por ejemplo, aunque Chen Congwen (“Native Soil”) y Han Shaogong (“literatura de la búsqueda de raíces”) provienen de la misma provincia, Hunan, en la novela *归去来*⁸⁷ (1985) de este último, los usos dialectales y las particularidades culturales están presentes con mayor intensidad que en la novela *La ciudad fronteriza* (1933) de Shen Congwen. En resumen, los autores de la “búsqueda de raíces” muestran una mayor complicidad e intimidad con la vida en el campo que sus predecesores de los años treinta. A diferencia de estos, los autores de la “búsqueda de raíces” ya no poseen privilegios sociales como sus antecesores ni enfatizan la misión explicativa de la literatura.

4.3. La mirada de los autores de etnias minoritarias

Antes de examinar los discursos sobre el pueblo natal en la literatura china contemporánea, debemos entender por qué, a pesar de la gran distancia cultural, no pocos autores chinos, incluyendo a Mo Yan, ganador del premio Nobel, encontraron, a partir de los años ochenta del siglo XX, en el realismo mágico una vía por explorar su propia conciencia del pueblo natal y darle una forma literaria.

A lo largo del siglo XX, los pioneros del movimiento de La Nueva Cultura fueron introduciendo en China las corrientes literarias occidentales, desde el surrealismo hasta la novela postmoderna. Sin embargo, el realismo mágico superó a todas ellas por la simpatía y propaganda oficial de las que fue objeto y por el interés que suscitó entre autores y lectores. Las semejanzas entre la historia de los países latinoamericanos y la de China durante el siglo

⁸⁶ La traducción es nuestra. “普通话是最死板的一种语言，作为通行各地的官方文件，使用普通话无可非议，用到文学上，则像鲁迅说的“湿背心”穿上还不如不穿上，可是规定要穿。”

⁸⁷ *Gui Qu Lai*.

XX facilitaron una mayor receptividad por parte de los lectores chinos, al estar estos familiarizados con la lucha por la libertad y por la independencia. Además, la dimensión “mágica” ocupa un lugar relevante en la literatura clásica china, donde aparecen con frecuencia elementos sobrenaturales. Casi todos los lectores conocen Las Cuatro Grandes Novelas⁸⁸ -*Romance de los Tres Reinos* (1330) de Luo Guanzhong, *A la orilla del agua* (1373?) de Shi Nai'an, *Viaje al Oeste* (1590) atribuido a Wu Cheng'en, *Sueño en el pabellón rojo* (1792) de Cao Xueqin. En ellas, la dimensión sobrenatural se introduce a través de la vida después de la muerte y del culto a los dioses. Esta herencia literaria preparó a los lectores para acoger favorablemente la literatura del realismo mágico, propiciada también desde el gobierno, del que recibió un apoyo oficial.

Los autores chinos, por su parte, habían obtenido una mayor libertad de expresión después de la Reforma y Apertura al exterior⁸⁹ que siguió a la Revolución Cultural. El 30 de octubre de 1979, se celebró el Cuarto Congreso de Escritores y Artistas Chinos en presencia del viceprimer ministro Deng Xiaoping, quien pronunció un “Mensaje de Felicitación”⁹⁰ en el que mostraba una actitud más indulgente hacia la literatura y el arte que la de su predecesor Mao Zedong. Pero además, los autores chinos valoran las ventajas que ofrece la expresión metafórica y alegórica a la hora de evitar la censura. Estas ventajas unidas a la distensión de la actitud del gobierno contribuyeron a la gran repercusión en China del boom internacional del realismo mágico. Han Shaogong, el autor que organizó el movimiento de la “búsqueda de raíces”, declara: “Todos los escritores buscan las raíces de su cultura, y algunos ya las han encontrado. Probablemente no sea por un sentimiento de nostalgia o de amor a los dialectos, sino por un despertar de su etnia⁹¹” (2001,79-80).

Con estas palabras, Han Shaogong manifiesta una nueva conciencia del pueblo natal que

⁸⁸ Las Cuatro Grandes Novelas están comúnmente consideradas como las más influyentes obras de ficción de la era pre-moderna china.

⁸⁹ El programa de reformas económicas llamado “Socialismo con características chinas” se inició el 18 de diciembre de 1978 liderado por Deng Xiaoping al frente de los reformistas del Partido Comunista de China (PCC). Este programa se propuso transformar la economía planificada china en una economía socialista de mercado.

⁹⁰ La traducción es nuestra. Durante su discurso para fomentar el desarrollo de la literatura y el arte en la nueva era del socialismo, Deng Xiaoping dijo: “Hay que introducir principios que permitan crecer a flores diferentes, introducir nuevas normas, retirar las anticuadas, consultar al extranjero para beneficiar al chino, aprender del pasado para el presente. En la creación artística, consentiría el libre desarrollo de diferentes formas y estilos. En la teoría artística, consentiría la libre discusión de diferentes puntos de vista y escuelas.” (Agenda del Cuarto Congreso de Escritores y Artistas Chinos:1979) Texto original. “坚持百花齐放、推陈出新、洋为中用、古为今用的方针，在艺术创作上提倡不同形式和风格的自由发展，在艺术理论上提倡不同观点和学派的自由讨论。”

⁹¹ La traducción es nuestra. “他们都在寻‘根’，都开始找到了‘根’。这大概不是出于一种谦价的恋旧情绪和地方观念，不是对方言歇后语之类浅薄地爱好；而是一种对民族的重新认识。”

subraya la necesidad de explorar las singularidades que este encierra para cada autor, más allá de un modelo convencional y estereotipado de pueblo chino comunista representativo de todo el territorio y de todos sus habitantes. Desde la antigüedad, la conciencia nacional siempre tomó como base la cultura del norte y la etnia han (Ge Zhaoguang:2011, 60-65). Aunque esta ignorancia de otras etnias y culturas no comporta hoy una exclusiva desigualdad política o económica en favor de la etnia han, la pertenencia a esta etnia de las dinastías más destacadas a lo largo de la historia china y, ya en el siglo XX, la elección del *putonghua* como modelo lingüístico, han establecido la conciencia de una comunidad común, motivando una menor visibilidad de las demás etnias. Esta desigualdad histórica entre la etnia han y las demás -no olvidemos que en China existen cincuenta y seis etnias diferentes- es la que los escritores contemporáneos intentan corregir introduciendo en sus obras la diversidad cultural, territorial y dialectal. Así pues, la literatura de la “búsqueda de raíces” se propone, además de explorar la riqueza cultural y étnica china, mejorar el estatus marginal de su propia cultura. Estas aclaraciones son indispensables a la hora de entender la prioridad que nuestro autor concede a lo local en su obra. Al ser Mo Yan un autor de etnia han, no profundizamos aquí en la producción literaria de otras etnias. Nos contentamos con esbozar un breve panorama.

Comenzamos con el caso de Han Shaogong, nacido en 1953, cuya obra es posterior a los años del Zhi Qing. Aunque menos célebre internacionalmente que Mo Yan y Gao Xingjian, Han Shaogong, de origen hunan, ha escrito muchas obras destacadas que se inspiran en el realismo mágico (*Pa pa pa*, 1985; *Ma Qiao Ci Dian*, 1996; *日夜书*⁹², 2013) y ha sido condecorado por La Orden de las Artes y las Letras en el año 2002. Considerado como pionero de la literatura de la “búsqueda de raíces”, este autor recoge la herencia literaria de Shen Congwen. Aunque, comparado con Lu Xun, Shen Congwen no deja una huella importante en la literatura de la “búsqueda de raíces”, sí coloca a su etnia Miao y al antiguo reino Chu en el centro de su obra, refugiándose en el pasado para escapar de la realidad política de su época. Han Shaogong sigue sus pasos dando en su obra rienda suelta a la expresión de la nostalgia por el esplendor perdido y del orgullo de sus raíces (Kinkley:1993, 76).

A diferencia de su paisano Shen Congwen, Han Shaogong no tuvo la oportunidad de estudiar en la metrópolis y se vio obligado a quedarse en el pueblo tras la muerte de su padre. Su representación literaria del pueblo hunan se centra en sus propias vivencias como campesino durante la Revolución cultural, que traslada a la literatura aplicando el filtro del

⁹² *Ri Ye Shu*.

realismo mágico. Si bien ambos autores comparten una misma desesperanza ante el caos político y la situación real, su tratamiento literario del pueblo natal lo llevan a cabo desde perspectivas diferentes: Shen Congwen escoge refugiarse en un paraíso perdido habitado por inocentes campesinos, mientras que Han Shaogong se aleja de esta opción por considerarla escapista, adoptando una perspectiva mucho más realista. Shen Congwen deseaba difundir el uso del *baihua* y fortalecer la conciencia nacional local en una época de guerras, para lo que, siguiendo la huellas de Tao Qian, construyó un pueblo utópico. Han Shaogong, por su parte, escribe sobre sucesos reales ocurridos en su pueblo durante la época que va de la fundación de la República Popular China a la Revolución Cultural y la Reforma y Apertura. Para ello, convierte al pueblo y a sus habitantes en testigos y actores de la historia reciente, a la vez que se centra en la expresión de las singularidades de su pueblo natal recurriendo al realismo mágico. Como señala Kinkley: “Han Shaogong seconds Shen Congwen in giving as much attention to his characters’ ‘dreams’ as to their deeds. He has tried to capture the spirit of life among the Montagnards, who, by all accounts, do perceive spirits lurking in every rock, tree, and breath of air. Shen Congwen was not so ambitious, even in, or particularly in” (Ibid., 102).

Existe, pues, una diferencia de peso entre la tendencia de Shen Congwen a escapar de la realidad cultivando una visión idealizada del pueblo y la utilización de los recursos del realismo mágico por parte de Han Shaogong: este último no pretende ofrecer una representación sublimada del pueblo natal, sino introducir elementos que no se pueden explicar de modo racional y que desafían la comprensión lógica de la realidad.

Aunque Han Shaogong recrea la cultura del antiguo reino de Chu, este autor pertenece a la etnia mayoritaria de China, esto es, la etnia han. Pero entre los autores de la literatura de “búsqueda de raíces”, también encontramos nombres pertenecientes a etnias minoritarias. Este es el caso de los escritores tibetanos Ah Lai y Tashi Dawai, autores que escriben sobre su pueblo, adoptando una perspectiva propia, aunque en chino estándar, distinta de la de los autores de otras etnias y regiones. Ah Lai afirma en su relato titulado “穿行于异质文化之间⁹³” :

Hay un dicho en La Sagrada Escritura del Budismo: el sonido pequeño de cada uno se convierte en una voz fuerte cuando va al cielo. La voz fuerte permite que más gente la escuche. Deje que su voz se convierta también en una voz fuerte. Además del aprendizaje efectivo, lo más importante es la conciencia de la historia y del destino que uno ha adquirido a través de su experiencia en la vida. Ello le permite al autor escribir con pasión y expresar

⁹³ “Chuan Xing Yu Yi Zhi Wen Hua Zhi Jian” [“Yo camino entre dos culturas heterogéneas”].

emociones verdaderas a través de las palabras.⁹⁴ (2018, 6)

El asombro que expresa Ah Lai en estas palabras ilustra la apremiante necesidad que tienen los autores tibetanos de transmitir al lector el estrecho vínculo que los une a su pueblo natal y de compartir sus emociones. Influenciados por el budismo tibetano⁹⁵, familiarizados con los cultos de su tierra, los autores tibetanos han recibido una educación oficial que, a pesar de las particularidades étnicas o regionales⁹⁶, se basa en una formación uniforme por todos los ciudadanos chinos y desarrolla el espíritu patriótico nacional. Ah Lai se define a sí mismo como un vagabundo de dos idiomas (Hong Zicheng:2010, 439).

Una serie de autores de cultura tibetana que han recibido suficientes influencias culturales heterogéneas durante su educación (Ah Lai:2018, 4), quieren volver a conectar con su tierra y sus gentes como lo hacían los predecesores de la literatura de “Native Soil”. Esta necesidad impulsa a los intelectuales tibetanos a participar activamente en el movimiento de “búsqueda de raíces”, asumiendo el rol de embajadores literarios de su pueblo. A diferencia de Shen Congwen, quien alimentó la ilusión de un pueblo natal literario alejado del mundo real, los autores tibetanos se dan cuenta de la necesidad de mejorar las condiciones de vida de una tierra pobre favoreciendo el acceso de su pueblo a la educación, a pesar del riesgo que ello supone para la conservación de sus propios valores culturales: “La lengua china y la literatura china tienen una larga y profunda gran tradición, y yo utilizo el chino para construir mi propio mundo literario” (Ibid., 5).

Por ejemplo, la novela maestra de Ah Lai, *Las amapolas del emperador* (1998), cuenta la historia de una familia dirigente (Tusi⁹⁷) en el Tíbet desde principios del siglo XX hasta la liberación y abolición de la servidumbre en este territorio en 1951. Los lectores chinos de esta novela no solo reconocen enseguida el contexto social tibetano, sino que también se sienten

⁹⁴ La traducción es nuestra. “佛经里有一句话，大意是说，声音去到天上就成了大声音，大声音是为了让更多的众生听见。要让自己的声音变成这样一种大声音，除了有效的借鉴，更重要的始终是，自己通过人生体验获得的历史感与命运感，让滚烫的血液与真实的情感，潜行在字里，在行间。”

⁹⁵ En China se distingue el taoísmo nativo, el budismo chino y el budismo tibetano. El budismo tibetano es el que se desarrolló en el Himalaya. Era la religión ortodoxa de la última dinastía feudal china Qing con la etnia man. Al mismo tiempo, las otras dinastías de etnia han solían establecer el budismo chino como religión ortodoxa. En cuanto a la difusión geográfica, el budismo chino posee gran influencia en el norte y las zonas principales, y el tibetano en las zonas consideradas marginales como Tíbet, Sichuan y Mongolia Interior.

⁹⁶ Según los órdenes políticos, en Tíbet y otras zonas de etnias minoritarias, se imparte la educación gratuita hasta los dieciocho años. Además se promueve que los tibetanos vayan a estudiar a otras provincias con mayor oferta educativa.

⁹⁷ “Tusi” es un término tibetano que designa al “jefe” (o a los “jefes”, en plural). Los Tusi eran líderes tribales que heredan su cargo y que fueron reconocidos como funcionarios imperiales por los gobiernos chinos de la era Yuan, Ming y Qing. El término se extendió a los gobernadores de distintas minorías étnicas del suroeste de China y la península de Indochina, representantes del gobierno central.

atraídos por un imaginario cultural excepcional que ha permanecido vivo gracias a los obstáculos geográficos que separan la meseta tibetana del resto de China. El amor por su pueblo no le impide a Ah Lai criticar el sistema feudal tibetano, mostrando al final de la novela una actitud favorable hacia el Partido Comunista Chino por considerar que la reforma social que este llevó a cabo contribuyó a la liberación del Tíbet. El protagonista de la novela, heredero de la familia Tusi, sin apenas resistirse, aceptó la llegada de los comunistas ofreciendo sus tierras y esclavos y reconociendo que tanto su vida como el sistema de servidumbre estaban llegando a su fin. Como se da a entender en la novela, el protagonista comprendió el destino que le esperaba al final de la revolución: “in the future I would be different from those who weren’t chieftains, even if I were only chieftain for a day” (Ah Lai:2003, 427). Por ello, eligió morir a manos de un enemigo que le guardaba un rencor personal a su familia tras la ocupación del Ejército de Liberación. En la adaptación televisiva de esta obra, el protagonista se convierte en un aliado de la revolución comunista y no solo sobrevive sino que entra a trabajar como funcionario en un museo.⁹⁸

En consecuencia, la pertenencia a la cultura tibetana de estos autores a pesar de su educación china se traduce en una creación literaria original que intenta dar voz al pueblo tibetano sin renunciar a una identidad supranacional.

⁹⁸ La adaptación televisiva se inspira de la figura del último emperador Puyi de la dinastía Qing para construir al personaje protagonista: después de la fundación de la República Popular China, Puyi, el emperador de la dinastía Qing, reconoce sus crímenes y se convierte en un ciudadano más, en un trabajador que forma parte de la masa popular.

5. El “pueblo al nordeste de Gaomi”

Entre las representaciones literarias del pueblo natal emprendidas por escritores a partir de los años ochenta, destaca el pueblo al nordeste de Gaomi de Mo Yan, no solo por ser una entidad en permanente cambio, sino también por tener una fuerte conexión con la historia de la nación. Novela tras novela, el pueblo al nordeste de Gaomi se convierte en un microcosmos ejemplar de la China rural. Sin embargo, no se puede negar que esta ejemplaridad es reductora, ya que Mo Yan, como escritor de la etnia han, imagina un pueblo natal fundamentalmente han.

Este recorrido histórico nos permite observar que el pueblo imaginado ocupa un lugar central en la literatura china y que sus representaciones, aunque son cada vez menos idealizadas, no dejan de transmitir la necesidad de construir un pueblo modélico, así como la predominancia de una postura esencialista por parte de los autores. Con la llegada del marxismo, la ideología política se convierte en prioridad para los autores, cuyo principal cometido consiste en proponer una imagen del pueblo que responda a los valores comunistas, lo que supone un regreso a la idealización, aunque, esta vez, llevado a cabo desde abajo. A partir de los años ochenta, una cierta libertad de expresión conlleva la preferencia por parte de los autores por la elaboración de representaciones personales y menos politizadas del pueblo. El estatus del escritor cambia, dejando de pertenecer a la élite aristocrática, aunque muchos autores forman parte aún del aparato político. En términos generales, cualquier persona, sea miembro del partido o no, esté de acuerdo con el gobierno o no (siempre que no manifieste su desacuerdo de manera rotunda), provenga de la etnia han o no, puede contribuir a la construcción literaria del pueblo imaginado.

Observamos también un acercamiento progresivo a la población por parte de los autores chinos. Las representaciones carnalescas del pueblo imaginado de los autores afines al realismo mágico manifiestan una fuerte reacción contra las limitaciones férreas de la censura. Aunque la censura no ha desaparecido ni mucho menos, la vacilación entre lo real y lo maravilloso desestabiliza los modelos anteriores y abre un cierto espacio de libertad. Por último, el reconocimiento literario de la diversidad étnica contribuye a desmontar la imagen indivisible de un pueblo chino homogéneo. Aunque esta diversificación no significa que desaparezca la necesidad de los escritores chinos de ofrecer representaciones modélicas.

Todas estas tendencias alimentan la representación del pueblo de Mo Yan, quien explora el impacto de los grandes cambios históricos en las personas humildes a través de las historias individuales de personajes que nunca llegan a ser figuras sublimadas o meramente alegóricas.

Antes de introducir su obra, son necesarios algunos apuntes biográficos. El nombre real de Mo Yan es 管谟业 Guan Moye. El pseudónimo, además de jugar con la división de los elementos que lo componen⁹⁹, también transmite el deseo del autor de “no hablar”, ya que, durante los convulsos años de su infancia, su madre le pidió que se mantuviera en silencio para evitar problemas. Cuando comienza a escribir, Mo Yan recuerda este consejo de su madre y le rinde homenaje adoptando un pseudónimo cuando menos curioso tratándose de tan prolijo escritor: Mo Yan habla, y mucho, a través de sus numerosas novelas. La literatura es, en su caso, un espacio de expresión que le permite decir todo aquello que tuvieron que callar el niño y, por extensión, los miembros de su generación.

Mo Yan nació en 1955 en un pequeño pueblo llamado Ping An de la provincia de Shandong, al norte de China, cerca de la ciudad de Gaomi. Debido a que provenía de una familia de “campesinos medios”¹⁰⁰, se vio obligado a dejar la escuela a los once años. No quería ser campesino toda su vida, por lo que, a los 22 años, aprovechó su última oportunidad y se alistó en el Ejército Popular de Liberación. Fue entonces cuando empezó a escribir. Hoy en día, Mo Yan es un autor prolífico e ineludible tanto para la literatura china como para la mundial. Después de publicar su primer relato, *Chun Ye Yu Fei Fei* (1981), y su novela más famosa, *SR* (1987), Mo Yan ha escrito más de ochenta relatos cortos y más de cuarenta novelas, además de numerosos ensayos y guiones teatrales. Premiado en numerosas ocasiones -Orden de las Artes y las Letras en 2004 en Francia, premio Nonino en 2005 en Italia, premio Fukuoka en 2006 en Japón, premio Mao Dun en 2011 en China, etc.-, Mo Yan obtuvo el premio Nobel en 2012. Sus obras han sido traducidas a más de doce idiomas.

Veamos ahora cuál es la aportación del “pueblo al nordeste de Gaomi” de Mo Yan a la construcción del pueblo en la literatura china. Mo Yan autoriza a los habitantes de su pueblo

⁹⁹ El segundo carácter de su nombre, 谟 (mo), puede dividirse en dos elementos que también funcionan como caracteres, 莫 (mo) y 言 (yan), que podemos traducir como “no hablar”. 谟 (Mo) es un carácter que se utiliza comúnmente para designar a los hermanos de la familia Guan. Siguiendo la tradición, en China, cuando hay varios hermanos, sus padres suelen nombrarlos con un segundo carácter común. Este carácter también tiene que ver con algunas reglas propias de cada familia. Esta costumbre, llamada 序齿排行 *Xu Chi Pai Hang*, permite ordenar las relaciones entre hermanos y mostrar respeto a los antepasados.

¹⁰⁰ Más que indicar la situación económica, el término “campesino medio” es una categoría de la ordenación de la población en clases sociales realizada durante la etapa maoísta. La clase del campesino medio está formada por los propietarios que trabajan sus tierras sin contratar de manera permanente mano de obra ajena, aunque sí pueden hacerlo puntualmente durante la cosecha. Aunque esta clase no fue considerada tan explotadora como la de los terratenientes, sus tierras también fueron confiscadas durante la reforma comunista.

natal literario a expresarse libremente. Al contrario que los autores de la “literatura de ñame”, cuya misión fue propagar la ideología maoísta, Mo Yan prefiere seguir la senda de las novelas de “Native Soil” revelando las injusticias sufridas por el pueblo en una sociedad fuertemente jerarquizada. Así como Han Shaogong, el autor chino de los años ochenta, es seguidor de Shen Congwen, podemos considerar que Mo Yan se inspira sobre todo de Lu Xun. Mo Yan comparte con este último la decisión de no idealizar ni el contexto socio-histórico ni a la masa popular, enfrentando directamente a sus personajes con la realidad. Sin embargo, Mo Yan supera el pesimismo de Lu Xun en cuanto a la incapacidad del pueblo chino de salir de la opresión y a la ausencia de perspectivas de futuro: los campesinos, aunque antes no hayan podido recibir educación formal, participan activamente en la construcción de su propia historia. Aunque Mo Yan no ignora las terribles consecuencias de la opresión en el pueblo, sí valora las capacidades y posibilidades de este, así como las cualidades de la cultura tradicional: no todo debe ser desechado. Mo Yan elabora una representación detallada del pueblo chino en su galería de personajes marginales, a la vez que escudriña la complejidad de la cultura china, logrando superar el odio y el resentimiento de Lu Xun, aunque sin caer nunca en la admiración de Shen Congwen.

En comparación con otros autores de su misma generación, el pueblo al nordeste de Gaomi se singulariza gracias a la enorme capacidad imaginativa de Mo Yan y a la creación de personajes memorables. Mo Yan es capaz de combinar en su narrativa su conocimiento de la cultura china con sus vivencias personales y de expresar de forma única la voz y el pensamiento de la masa popular (Duke:1993, 49). Mientras que en los años ochenta casi todos los autores chinos estaban influenciados por diversas tendencias literarias occidentales, sobre todo por el realismo mágico latinoamericano, Mo Yan acabó alejándose de la imitación consiguiendo crear una serie de obras personalísimas. A diferencia del pueblo fijado en el tiempo y eterno de Han Shaogong, “like an allegory of circular and repetitive historical development or non-development of traditional Chinese culture” (Lau:1993, 27), en el pueblo al nordeste de Gaomi imaginado por Mo Yan se aprecia el paso del tiempo y los cambios que se producen tanto en la vida de sus habitantes como en el propio lugar. Además, la presencia de creencias como la vida después de la muerte y la reencarnación introducen una importante dimensión a la vez espiritual y fantástica: Mo Yan no solo se inspira de grandes religiones como el taoísmo, el budismo o incluso el cristianismo, también se refiere a los cultos panteístas así como las representaciones locales de culturas extranjeras (Japón, Alemania, Unión Soviética). A través de su extensa obra, Mo Yan introduce una continuidad histórica,

poniendo en paralelo las pequeñas historias de sus personajes con los grandes cambios históricos de la China contemporánea.

A diferencia del otro célebre escritor chino galardonado con el Premio Nobel, Gao Xingjian, Mo Yan decidió continuar viviendo, escribiendo y tolerando la intervención del gobierno en la creación artística china sin perder su pasión a pesar de la desesperanza, tal como él mismo comenta al autor japonés Kenzaburo Oe:

Escribí *La República del Vino* en la segunda mitad de 1989. Ya sabes, fue un período especial. Muchos intelectuales estaban desilusionados. Muchos escritores abandonaron sus plumas y no volvieron a escribir nunca más. Después de un corto período de dolor y sufrimiento, me di cuenta de que solamente tomar un bolígrafo y dedicarme a la creación literaria habría podido rescatarme de mi intenso dolor. Además, también pienso que cuando alguien se encuentre en ese momento, es imprescindible que escriba y hable a través de la literatura. Considero que esta es mi responsabilidad ineludible.¹⁰¹ (*WDGM*, 242)

Aunque no entramos aquí en valoraciones sobre la pertinencia o no de permanecer en China. sí abordamos la actitud de Mo Yan ante la intervención oficial en la creación en el último capítulo. Por el momento, nos importa subrayar que Mo Yan escribe sobre el pueblo desde dentro, con todo lo que ello comporta: no existe, al menos al principio, la preocupación de agradar al lector extranjero ofreciéndole, desde el exilio, una imagen más o menos exótica de China y con un contenido político adaptado al horizonte de espera occidental. El estrecho vínculo de Mo Yan con el pueblo natal es apreciable en todas sus novelas y en la mayoría de sus relatos, así como en sus ensayos, mientras que la representación del pueblo en autores chinos de gran éxito en Occidente -como Gao Xingjian (*La montaña del alma*, 1990; *La Biblia de un hombre solo*, 1999) y Chen Zhongshi, exitoso autor vinculado al realismo mágico (*Bai Lu Yuan*, 1993)- se realiza de forma más localizada, sin alcanzar en ningún caso la condición de microcosmos del pueblo y de la nación chinas. A través del pueblo al nordeste de Gaomi, el lector recorre la historia de China desde la antigüedad, hasta hoy. El pueblo al nordeste de Gaomi no es solamente el escenario donde Mo Yan construye sus intrigas narrativas, sino el pueblo literario por excelencia para los lectores chinos, el pueblo natal en el que están contenidos todos los pueblos natales de China.

Debemos precisar, antes de continuar, que, según las reglas del *hanyu pinyin*, el nombre del pueblo que Mo Yan menciona en la literatura, se escribe así: 高密 东北 乡 (Gaomi

¹⁰¹ La traducción es nuestra. “我开笔写《酒国》是1989年的下半年。您知道，那是一个特殊的时期，许多人理想破灭，许多作家弃笔从商。我在经过了短期的痛苦和徘徊之后，认识到，只有拿起笔来写作，才可能把自己从痛苦中解救出来。而且，我也认为，越是在这样的时刻，越是要写作，用小说发言，这是我的责任。”

Dongbei Xiang). El significado literal de cada elemento es el siguiente: Gaomi (el nombre de una ciudad), Dongbei (nordeste), Xiang (pueblo). Así, y coincidiendo con la expresión utilizada por el propio Mo Yan, su pueblo natal es “un pueblo situado al nordeste de Gaomi”. En las traducciones españolas de sus novelas, este pueblo de Mo Yan recibe distintos nombres. En *SR* (1992)¹⁰² -traducción indirecta al castellano a partir de la versión inglesa - encontramos: “el municipio de Gaomi noreste¹⁰³”, es decir, la traducción literal del inglés “the Northeast Gaomi Township”. El término “municipio” resulta, a nuestro modo de ver, demasiado administrativo: cuando un lector chino lee “Gaomi Dongbei Xiang” piensa en un pueblo situado en una zona rural, en un lugar habitado por campesinos, no en una delimitación territorial. Es por ello por lo que el término “pueblo” nos parece preferible. Aunque “municipio” no sea una traducción incorrecta, ya que en castellano este término se refiere a poblaciones de muy diverso tamaño e importancia, no consideramos que sea la más idónea, pues se pierde completamente la connotación emotiva, tan importante en la construcción literaria del pueblo natal que lleva a cabo Mo Yan. En *CLH* (2016) y *VYM* (2009), traducciones directas del chino según se nos indica, la elección de “municipio” resulta del todo incomprensible.

En *Rana* (2011) -la primera versión española de una obra de Mo Yan firmada por un traductor chino- se opta por suprimir “Gaomi”, pasando el pueblo natal a ser denominado “Dongbei Xiang”. Esta solución también nos parece arbitraria, ya que no se acompaña de ninguna nota a pie de página: para un lector que desconozca completamente el chino, la denominación “Dongbei Xiang” carece de significado. No solo se pierde el vínculo emocional que sí puede transmitir la palabra “pueblo”, sino que, además, su localización en el mapa resulta imposible. El lector no puede saber que “Gaomi Dongbei Xiang” es un topónimo inventado, por lo que tampoco puede apreciar el trabajo de creación literaria que lleva a cabo el autor a partir de un topónimo y de un pueblo que sí existen en el mapa: la ciudad de Gaomi. Suprimir el topónimo inventado por Mo Yan, “Gaomi”, equivale a pasar

¹⁰² En la edición de 2018, encontramos la traducción “el *xiang* de Dongbei en Gaomi” junto a la siguiente explicación: “En los años de la república (*minguo*), un *xiang* correspondía en China a un distrito y es la unidad administrativa justo superior al *cun*. Dongbei es un *xiang* de Gaomi.”

¹⁰³ Según el diccionario de la R.A.E., el municipio (del latín *municipium*) es una división territorial y una entidad administrativa de nivel local, constituida por un territorio, una población y unos poderes públicos. En este sentido, el municipio es un ente organizativo dentro del Estado que goza de autonomía gubernamental y administrativa y cuya función es gestionar los intereses de una comunidad y resolver sus problemas. La solución de los traductores inglés y castellano resulta muy extraña para el lector chino, cuyo referente de “municipio” es muy distinto. Mientras que España cuenta con algo más de ocho mil municipios, en China, diecinueve veces más grande, existen casi veinte mil y su extensión es mucho mayor. Además, el municipio es una división territorial que solo se utiliza en China para las zonas urbanas. Para delimitar el territorio en zonas rurales, se utilizan otros términos.

por alto la voluntad del autor de nombrar a su pueblo natal a través de un término cuya verosimilitud es total, aunque no se refiera a una localidad real. Por otro lado, la omisión de “Gaomi” destruye el énfasis en la relación entre el ser humano y la tierra a través de la construcción de un pueblo a la vez imaginado y fuertemente anclado en la geografía china.

En *GPAC* (2007), el pueblo natal recibe el nombre de “Gaomi del noreste”. Esta traducción también malinterpreta el texto original. Según Mo Yan, su pueblo literario se sitúa al nordeste de un gran núcleo urbano, localizable en el mapa, Gaomi. Sin embargo, la traducción “Gaomi del noreste” sugiere que existe un pueblo llamado Gaomi y situado vagamente al “nordeste” sin que sepamos cuál es el referente ni la localización de este “nordeste” y sin que entendamos, como ya sucedía en la propuesta anterior, el sutil juego de Mo Yan entre ficción y realidad geográficas. Merece la pena comentar esta diversidad de traducciones al español de un mismo término chino, 高密东北乡 (Gaomi Dongbei Xiang), escogido por Mo Yan y utilizado invariablemente en todas sus novelas: más allá de la falta de atención que dichas variaciones denotan, las distintas traducciones establecen una discontinuidad geográfica que, inyectada en una obra absolutamente coherente en su lengua original en cuanto a la designación del pueblo natal, resulta fatal para un lector hipotético del conjunto de las ficciones del autor en castellano. Este puede entender que en cada caso se trata de un pueblo (o municipio) diferente, situado vagamente al nordeste de China, cuando, en realidad, cada obra contribuye a la construcción de un mismo pueblo natal. Precisamente, la unidad en torno a ese pueblo natal de la obra de Mo Yan desaparece por completo en las traducciones¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Otro tanto sucede con las traducciones de los nombres de personajes: en ocasiones se opta por traducir el significado literal en chino de un nombre, mientras que en otras el criterio escogido es la pronunciación#. Aunque la exposición pormenorizada de estas diferencias supera los límites de nuestro estudio, sí nos parece importante mencionar la dificultad añadida que estas incongruencias suponen no solo para el lector, cuya comprensión de la obra de Mo Yan resulta seriamente afectada, sino también para el investigador. Cada vez que este debe mencionar algún personaje, se ve confrontado a una diversidad de traducciones que oscurecen y dificultan el análisis literario. Para solventar este obstáculo, hemos optado sistemáticamente por el nombre de personaje que corresponde a la pronunciación en *pinyin* y hemos explicado su significado en una nota a pie de página.

La cultura tradicional china basada en el confucianismo establece un vínculo íntimo y congénito entre el pueblo y sus habitantes que lleva a estos a identificarse con el mismo como una entidad inseparable y hereda esta conciencia de generación a generación. En la mitología china, los relatos de la creación se escenifican en tres etapas y los detalles del mito se modifican constantemente a lo largo del tiempo, reflejando los cambios en las estructuras sociales y la transformación de las sociedades matriarcales en patriarcales. Además del papel en la sociedad-política y en la mitología, el pueblo natal, al ser un tema habitual en la literatura china, también ha cambiado en la forma en que se presenta y en los autores encargados que lo representan.

En la literatura clásica, la élite con acceso privilegiado a la escritura y a la educación ostentaba el privilegio de ofrecer representaciones literarias del pueblo natal. A principios del siglo XX, los intelectuales que abogaban por la reforma y la democracia se unieron a este trabajo literario, añadiendo a sus creaciones la nostalgia por el pasado y la crítica a la cultura tradicional. A partir de los años cuarenta, junto con el famoso discurso de Yan'an del Partido, no solo el tema del pueblo natal sino toda la creación literaria y artística se convirtió en una mera herramienta de propaganda al servicio de la política. En las escrituras que siguieron después de la Revolución Cultural, gracias a una cierta libertad de expresión, las representaciones del pueblo natal se diversificaron, con la aparición de la corriente de la literatura de cicatrices y de la búsqueda de raíces. A partir de los años ochenta, el estatus del escritor del pueblo imaginado ha cambiado, actualmente, cada vez son más los escritores que participan en la construcción literaria del pueblo imaginado. Mo Yan, por su parte, se distingue de sus contemporáneos por convertir al pueblo -el lugar y sus habitantes- en una figura actancial de primera magnitud que engloba a todas las demás. Su pueblo imaginado, el pueblo al nordeste de Gaomi, se ha convertido desde entonces en un modelo para el pueblo chino.

Capítulo 2. MO YAN, UN HOMBRE DEL PUEBLO

En este capítulo, examinamos la relación de las vivencias del campesino Mo Yan con los acontecimientos que se han producido en la historia de China en los últimos cincuenta años. Mo Yan, antes de convertirse en un autor de renombre mundial, fue un hombre corriente del campo que vivió en primera persona el peso del gran cambio histórico que supuso la Reforma Agraria. Asimismo, analizamos la etapa inicial de la trayectoria de Mo Yan y las primeras obras, relatos en su mayoría. Precisamente a partir de estas obras desatendidas tratamos de buscar pistas sobre la fundación del pueblo al nordeste de Gaomi, un lugar que pertenece a la imaginación del autor, diferente de su pueblo natal real pero a la vez profundamente inspirado en su biografía. El pueblo no es una entidad fija y estable en la obra de Mo Yan, sino algo vivo y cambiante que, en los inicios, recibe un tratamiento que apenas deja presagiar lo que vendrá después. También debemos atender a los habitantes de este particular pueblo y a las características de la comunicación entre los miembros de la comunidad. Precisamente, uno de estos habitantes presenta una particularidad que llama inmediatamente la atención, pues recibe el nombre de Mo Yan. Se impone, pues, examinar cómo este último percibe y habla de su pueblo natal.

1. Mo Yan, de la tierra a la escritura

Nacido en los años cincuenta, Mo Yan pasó su infancia y juventud en un modesto pueblo de la provincia de Shandong. Como campesino corriente sin ningún privilegio, fue testigo en primera persona de la Reforma Agraria. Apasionado por la literatura, este campesino comenzó su trayectoria creativa evitando intencionadamente los temas del mundo rural. Ello le condujo a un callejón sin salida. Incapaz de encontrar su propio estilo, Mo Yan no descubrirá su voz genuina hasta explorar la memoria del pueblo natal.

1.1. La sociedad rural china en los años cincuenta del siglo XX: la Reforma Agraria

Antes de convertirse en un autor con fama mundial, Mo Yan fue un campesino como tantos otros. Recordar este punto nos permite entender mejor su posición creativa, el lugar desde dónde escribe, y su profunda comprensión del sufrimiento de toda una generación. Mo Yan (Guan Moye), nació en la ciudad de Gaomi en la provincia de Shandong en 1955, año en que se celebraba el quinto aniversario de la fundación de la República Popular China (1949). En aquel momento, la joven nación comunista intentaba buscar alianzas socialistas y establecer relaciones diplomáticas con otros países, mientras se esforzaba por consolidar y fortalecer el nacionalismo en la nueva sociedad comunista.

Una de las medidas más destacadas de política interior fue la Reforma Agraria que se llevó a cabo entre 1950 y 1956, cuyo impacto podemos observar en la obra de Mo Yan, que procede, como ya hemos señalado, de una familia campesina. El propósito de toda Reforma Agraria es confiscar por la fuerza la propiedad de un grupo de personas, para entregárselas a otro (Huntington:2014, 338). En el caso de la reforma china, el Partido Comunista expropiaba la tierra en manos de los grandes propietarios burgueses para repartirla entre los campesinos y jornaleros. En cuanto a los pequeños terratenientes, el Partido los reeducaba para que fuesen útiles en el nuevo sistema comunista. Hasta 1955, año en que nace Mo Yan, se había llevado a cabo la práctica totalidad de la nacionalización de la propiedad en todo el país. Ese año, Mao Zedong declaró que había que “eliminar en el campo la economía del campesino rico y la economía individual, para que prospere conjuntamente toda la población rural” (1977, 216). En aquel entonces, todos los campesinos que eran ideológicamente adecuados podían

trabajar una porción de tierra que el Partido les cedía, entregando toda la cosecha de esos cultivos a la comunidad. La política de división de las clases sociales fue una consecuencia de esta reforma. Con anterioridad, debido a la mentalidad confucionista, la sociedad estaba fuertemente jerarquizada y basada en la dominación de sucesivas dinastías feudales. La Reforma Agraria que aplicó el régimen comunista provocó una nueva división social que dio lugar a situaciones injustas para las personas que habían sido clasificadas en un determinado grupo a partir de criterios poco fiables. Para llevar a cabo esta reforma de la tierra, siguiendo los principios de Mao Zedong, se necesitaba aplicar una división de las masas populares basada en el examen de la situación de cada persona.

Por ejemplo, si había una familia que era propietaria de una gran parcela de tierra, se la consideraba perteneciente a la clase delinciente u opresora de los terratenientes: ninguno de sus miembros participaba en el trabajo de la tierra porque vivía del alquiler que le pagaban otros campesinos sin tierra para tener derecho a cultivarla. La reforma consistió en confiscar la tierra a su propietario para distribuirla entre otros campesinos, con excepción de una pequeña porción que se devolvía al dueño anterior de la tierra para que pudiese mantenerse. Como los terratenientes eran los enemigos de la sociedad comunista, según la política maoísta, debían ser aislados; a sus hijos no sólo se les prohibía recibir la educación básica en el colegio o servir en el ejército, sino que también se les impedía participar en el partido o trabajar para el gobierno.

Si la familia era propietaria de la tierra trabajándola personalmente, sin alquilarla ni subarrendarla, se consideraba que pertenecía a la categoría del campesino medio. El partido necesitaba examinar cuidadosamente la relación entre los campesinos medios y otros agricultores. Cuando llegaba el tiempo de cosecha, si los primeros necesitan mano de obra y contrataban a trabajadores temporales, se debía examinar la cantidad de trabajo que estos realizaban. En caso de considerarse que eran explotados, se tomaban medidas contra los campesinos medios. La línea divisoria era el porcentaje del 20%. Es decir, que si los campesinos medios ordenaban a sus empleados temporales que asumieran una quinta parte o más del total del trabajo, eran considerados como pertenecientes a una subcategoría superior a la del campesino medio. El Partido no les otorgaba suficiente confianza, pero, al menos, no les expropiaba tierras. En cambio, cuando se contrataban campesinos para realizar menos de la quinta parte del trabajo total y los propietarios de la tierra tenían que trabajar para ganarse la vida, estos podían ser considerados como “amigos del Partido”. Si la familia poseía solo una pequeña cantidad de tierra que sus miembros cultivaban duramente para sobrevivir,

entonces eran considerados como campesinos pobres. La familia que no poseía tierra alguna y cuyos miembros estaban obligados a trabajar para otros a cambio de un salario, se la consideraba de la clase de los campesinos pobres asalariados.

De este modo, mientras que los terratenientes, los campesinos ricos y los medios tuvieron que acatar las medidas que se les impusieron, los campesinos pobres y los empleados-asalariados se convirtieron en los favoritos del Partido Comunista y en los mayores beneficiarios de la redistribución de los recursos y el poder (Li Lifeng:2018, 151). Estos no solo recibían ayudas económicas y educación, sino que también tenían la potestad, basada en la profunda confianza que el Partido depositaba en ellos, de delatar a otras personas acusándolas de haber cometido un crimen de traición sin que las comprobaciones para establecer la verdad o la falsedad de dichas acusaciones fuesen demasiado exigentes.

La Reforma Agraria llevada a cabo por el Partido Comunista tuvo consecuencias importantes para Mo Yan y su familia, incluida en la categoría de campesinos medios. El futuro escritor sufrió durante su infancia y juventud las consecuencias de su origen familiar “incorrecto”. La lectura de los textos donde Mo Yan rememora estas circunstancias constituye una buena manera de aproximarse al escritor-campesino que precedió al autor de renombre internacional y conocer el impacto de estas políticas en su vida:

Un año después del estallido de la Revolución Cultural, [...] en mi pueblo se estableció una escuela secundaria para fomentar la alianza de obreros y de soldados. Todos mis compañeros, excepto los hijos de delincuentes procedentes de familias de terratenientes, podían estudiar en dicha escuela unificada. Yo procedía de una familia de campesinos medios que el Partido consideraba en aquel entonces como merecedora de confianza. Sin embargo, un hombre de la aldea, llamado Zheng Hongying con quien mi familia antes había tenido un conflicto, me privó del derecho a estudiar en la escuela secundaria solo con unas mentiras. [...] Zheng reprochó a mi hermana mayor, quien me ayudó a solicitar la entrada en la escuela, que, según las instrucciones del Partido, a partir de aquel momento, los hijos de terratenientes delincuentes no podían recibir educación, y los de campesinos medios solo podían cursar la enseñanza primaria. De lo contrario, se habría destruido el régimen comunista de China establecido con el apoyo de la clase proletaria. Así, me vi obligado a dejar los estudios y me convertí en un miembro más de la Comuna Popular. [...] Las aulas estaban cerca del camino principal de mi pueblo, solamente a cincuenta metros de mi casa. Todos los días, pasaba por delante de las ventanas del aula al salir de casa para trabajar en la tierra o pastorear en la pradera. Los traviesos alumnos habían roto todos los cristales y se oían claramente sus voces ruidosas desde la calle hasta la pradera. Cada vez, al pasar por delante el aula, me sentía embargado por emociones complejas, sentía tristeza a la vez que envidia e inferioridad al compararme con los muchachos que podían estudiar en el colegio entre risas y bromas.¹⁰⁵ (WDGM, 90)

¹⁰⁵ La traducción es nuestra. “一年后，村子里成立了一所农业联合中学，我们的同学除了地富反坏右的子弟之外，都成了联中的学生。[...]我家成份是中农，本来就是团结对象，郑红英一歪小嘴就把我上中学的权利剥夺了。我姐姐自以为与郑红英关系不错，去找她说情，希望她能开恩让我进联中念书，郑红英却说，‘上边有指示，从今之后，地富反坏右的孩子一律不准读书，中农的孩子最多只许读到小学，要不无产阶级的江山就会改变颜色。’就这样，我辍学成了一个人民公社的小社员。新成立的联合中学只有两排瓦房，每排四间。前面四间是办公室和老师的宿舍，后边四间是两个教室。教室紧靠着大街，离我家只有五十米，我每天牵着牛、背着草筐从田野里回来或者从家里去田野，都要从教室的窗外经过，教室的玻璃很快就让学生们砸得一块也不剩，喧闹之声毫无遮拦地传到大街上，传到田野里。”

Este testimonio de Mo Yan muestra que la Revolución Cultural había cambiado la vida de los campesinos de su pueblo privando de la posibilidad de estudiar a los jóvenes cuyo origen familiar no era apreciado por el Partido. Sin perspectivas de futuro, muchos campesinos medios optaron por marcharse del campo:

En aquel momento, a los jóvenes del pueblo que queríamos marcharnos de allí y no podíamos tener acceso a la universidad¹⁰⁶, solo nos quedaba la opción de servir en el ejército. Si uno se comportaba de manera sobresaliente durante la milicia, se le otorgaba la posibilidad de entrar en la universidad. El ejército era un futuro muy brillante para cualquiera. Sin embargo, al ser hijo de una familia de campesinos medios, me di cuenta de que, en todo caso, servir en el ejército, gracias a la recomendación sincera de los mandos de mi pueblo, era un sueño aún más inaccesible que estudiar en la universidad. Desde que cumplí los diecisiete años, cada año me apuntaba para alistarme en el ejército. El resultado era siempre desesperante para mí, al no alcanzar la nota media necesaria, ya fuese por mi estado físico o de mi origen familiar. Teóricamente, los hijos de campesinos medios podían dedicarse a la milicia. No obstante, tantos los hijos de campesinos pobres como los de campesinos empleados también querían alistarse. Nunca alcanzarían ese precioso sueño ni los campesinos medios ni sus desfavorecidos hijos entre los que me contaba.¹⁰⁷ (Ibid., 108)

Repasando este ensayo, podemos ver el claro sentimiento de inferioridad de Mo Yan que producía la división entre clases sociales en la China continental. Para quienes habían salido peor parados en la Revolución Cultural, el pueblo natal se convirtió en una cárcel, quedando enterrados sus deseos y sus posibilidades de futuro. Este sentimiento también explica la decisión de Mo Yan de convertirse en escritor del pueblo:

Me opongo a esta idea: el autor se encarga de escribir para la masa popular. Parece que este eslogan es comprensible y razonable para la población. Sin embargo, en realidad, dicha frase contiene una actitud de condescendencia, como si todos los autores tuvieran la responsabilidad de guiar al vulgo en el laberinto de la vida. Desde mi punto de vista, esta afirmación ha de revertirse totalmente, es decir, el autor tiene la responsabilidad de escribir como un miembro más del pueblo. Porque soy un campesino humilde del pueblo, he sufrido el mismo sentimiento de dolor y he experimentado la misma vida miserable que cualquier persona superviviente del campo. Pongo de manifiesto en palabras tanto el sufrimiento personal como el injusto tratamiento recibido por la sociedad. Aunque sean sentimientos propios, posiblemente resultarán representativos y universales para toda una generación de China.¹⁰⁸ (DHXL, 499-500)

¹⁰⁶ En 1978, los chinos podían presentarse a las pruebas de acceso a la universidad, aunque no hubieran cursado estudios secundarios.

¹⁰⁷ La traducción es nuestra. “当时的农村青年，要想脱离农村，除了上大学之外，还有一条路就是去当兵。当兵时如果好好表现，就可能被推荐上大学，也有可能被直接提拔成军官。这是一条金光大道，但对一个中农的儿子来说，当兵在某种意义上比被推荐上大学还要难。从十七岁那年开始，我每年都报名应征，但到了中途就被刷了下来。不是身体不合格，是家庭出身不合格。家庭出身在理论上合格，但既然有那么多的贫下中农子弟都想当兵，怎么可能让一个老中农的儿子去呢？正所谓天无绝人之路，机会终于来了。”

¹⁰⁸ La traducción es nuestra. “我反对这样的口号，作家要为老百姓去写作。听起来，这口号平易近人，但实际上它包含了一种居高临下的态度，好像每一个作家都肩负了指明一个什么方向的责任。我觉得这个口号应该倒过来，就是作家要作为老百姓去写作。因为我本身就是老百姓，我感受的生活，我灵魂的痛

Este pasaje, donde Mo Yan se identifica como miembro representativo de la clase campesina, muestra las graves consecuencias que los sucesos históricos pueden imponer en el destino de millones de personas. El contexto sociohistórico no permitió a Mo Yan recibir una educación adecuada ni le ofreció una perspectiva de futuro que le animara a quedarse en su pueblo natal. Mo Yan tampoco se conformaba con su destino de campesino, al no ofrecerle una manera digna de ganarse la vida. Pero en aquella época ni siquiera se le había pasado por la cabeza dedicarse a la literatura. Al no querer trabajar en la tierra para siempre, Mo Yan buscó la posibilidad de una vida mejor y más digna. El autor, que tenía un gran entusiasmo por aprender, refiere también la imposibilidad de acceder a la lectura en una atmósfera culturalmente estéril:

Es verdad que durante la infancia estaba muy obsesionado con leer. En aquel entonces, en el pueblo, no teníamos televisión ni películas, ni siquiera teníamos radio. En una atmósfera culturalmente tan estéril, leer libros divertidos se había convertido en mi mayor habilidad. Mi padre se oponía a este gusto mío, posiblemente temiendo que mi fascinación por los libros me echara a perder, o me hiciera perder el tiempo en vez de realizar trabajos agrícolas. [...] Lo cierto es que su actitud de oposición empezó a atenuarse cuando mi maestro nos visitó y dijo a mis padres que no pasaba nada por darme permiso para leer unos cuantos libros divertidos. Sin embargo, en lugar de mi afición por leer, a ellos les gustaba más que yo llevara el ganado a pastar.¹⁰⁹ (*WDGM*, 25)

En su infancia, aunque no tenía acceso a los libros, Mo Yan mostraba deseos de aprender, leer y escribir. Aunque la rígida división entre clases sociales impedía que la idea de convertirse en escritor entrara en la mente de un campesino. Según la opinión de Yuan Yinchuan, la mente del campesino comporta una ideología y unos hábitos adquiridos a lo largo de la historia china, que se resumen en el deseo de cultivar una pequeña parcela de tierra sin restricciones, cooperación, ni intercambio con sus vecinos (2000, 30-31) Las reacciones negativas de los padres de Mo Yan con respecto a su deseo de leer muestran el grave miedo al cambio propio de una actitud conservadora y obediente que privilegiaba la estabilidad por encima de todo. Sin embargo, poco después, Mo Yan conoció a un compañero que le reveló la posibilidad de ganarse la vida escribiendo en lugar de trabajar la tierra. Este compañero que venía de la ciudad y que tenía formación señaló otro destino a Mo Yan:

苦是跟老百姓一样的。我写了个人的痛苦，写了我在社会生活中的遭遇，写出我一个人的感受，很可能具有普遍的意义，代表了很多人的感受。”

¹⁰⁹ La traducción es nuestra. “我童年时的确迷恋读书。那时候既没有电影，更没有电视，连收音机都没有。[...] 在那样的文化环境下，看‘闲书’便成为我的最大乐趣。[...] 父亲反对我看‘闲书’，大概是怕我中了书里的流毒，变成个坏人；更怕我因看‘闲书’耽误了割草放羊。[...] 后来，我的班主任家访时对我的父母说其实可以让我适当地看一些‘闲书’，形势才略有好转。但我看‘闲书’的样子总是不如我背诵课文或是背着草筐、牵着牛羊的样子让我父母看着顺眼。”

Cuando trabajaba en la Columna Popular, tenía un compañero mayor que yo que antes de la Revolución Cultural había sido maestro de chino en una escuela secundaria de la ciudad. Este compañero me contó muchas anécdotas de literatos: así fue tejiéndose el sueño de convertirme en autor. Una vez le dije que, si un día escribía una novela, dejaría de pastorear. Él me afirmó que, si lo hacía y dejaba de pastorear, podría comer el dumpling relleno de carne tres veces al día y ducharme con agua caliente cuando quisiera. Seguramente, desde aquel entonces, comencé a soñar con convertirme en autor. Me resultó muy atractiva la idea de una vida lujosa para mí en la que pudiese comer dumpling tres veces al día. [...] Al alistarme en el ejército, sin preocupación por sobrevivir, mi sueño de ser autor se iba desvaneciendo día tras día. En 1978, escribí un relato titulado *Historia de la madre* y lo envié a la revista *Jiafangjun Wenyi*. Fue rechazado y se me devolvió mi manuscrito. Luego, intenté enviar el guión de un drama a esta misma revista. Volvieron a rechazarlo, pero con una carta animándome.¹¹⁰ (Ibid., 22)

La aspiración de convertirse en escritor para comer hasta saciarse y ducharse cada día puede parecer ridícula. Sin embargo, no debemos olvidar la miserable infancia de Mo Yan. La lujosa vida del escritor descrita por un adulto que vivía en la ciudad y conocía el mundo exterior iluminó de repente el oscuro futuro de Mo Yan, quien, más que vivir solo sobrevivía. Mo Yan no abandonó la promesa de ser escritor, cuando, una vez en el ejército, dejó de preocuparse por pasar hambre. Aunque por aquel entonces aún no había logrado ningún resultado positivo, Mo Yan siguió educándose y escribiendo hasta entrar en la universidad; fue allí donde sus profesores apreciaron su singular talento literario:

Aunque ya se había terminado la fase de inscripción en la Escuela de Arte y Literatura del Ejército Popular de Liberación, al leer los artículos que le había entregado, el rector, que luego se convirtió en mi maestro, le dijo a la persona responsable de la selección que se me tenía que admitir a pesar de que no pudiera aprobar el examen de conocimientos culturales. [...] Gracias a la suerte, en 1984, cuando ya casi tenía treinta años de edad, entré finalmente en esa universidad con la nota más alta por mi creación y la segunda nota más alta en el examen escrito, convirtiéndome en alumno de la diplomatura.¹¹¹ (Ibid., 110)

Al repasar la relación entre Mo Yan y la literatura, desde su interés por leer hasta su deseo de ser escritor, vemos que su devoción por la literatura es muy diferente de la de otros autores. En comparación con Tao Qin, Shen Congwen y Lu Xun incluso con escritores de “la

¹¹⁰ La traducción es nuestra. “村里有一个被遣返回家劳改的‘右派’，[...] 当过中学语文教师。[...] 他帮我编织着作家梦。我问他：‘叔，只要能写出一本书，是不是就不用放牛了？’他说：‘岂止是不用放牛！’然后他就 [...] 讲了那些名作家一天三顿吃饺子的事。大概从那时起，我就梦想着当一个作家了。别的不说，那一天三顿吃饺子，实在是太诱人了。后来当了兵，吃饱了穿暖了，作家梦就愈做愈猖狂。1978年，我在黄县站岗时，写了一篇《妈妈的故事》。[...] 这篇小说寄给《解放军文艺》，[...] 稿子却被退了回来。后来又写了一个话剧《离婚》，[...] 又寄给《解放军文艺》。[...] 稿子又被退了回来。但这次文艺社的编辑用钢笔给我写了退稿信。”

¹¹¹ La traducción es nuestra. “我带着已经发表的几篇作品跑到军艺时，报名工作已经结束，我的恩师、时任文学系主任的徐怀中先生看了我的作品，兴奋地对当时在系里担任业务于事的刘毅然说：‘这个学生，即便文化考试不及格我们也要了。’这样，我就以作品最高分、文化考试第二名的优异成绩进入了解放军艺术学院文学系，成了一名年近三十的大专生。”

literatura de ñame”, que entendían el destino de escritor como una forma de cumplir con su obligación social y educar al pueblo, Mo Yan desea ser escritor en primer lugar para mejorar sus condiciones de vida. En consecuencia, si Mo Yan podía entender tan bien los problemas de los campesinos, es porque él mismo era uno de ellos, un testimonio de la historia reciente de China vista desde abajo. A través de estas declaraciones, Mo Yan se presenta como el portavoz legítimo de toda una generación cuyos sentimientos y preocupaciones constituyen el tema principal de su obra. Su concepción del pueblo natal aúna emociones de amor y odio. A lo largo de sus obras, Mo Yan muestra que es un miembro del pueblo con el que comparte penas y alegrías. Su propósito de escribir no tiene nada de ver con la intención de educar a los demás, sino con el deseo de expresar sus emociones y de sobrevivir a un pasado difícil.

1.2. Los comienzos literarios de Mo Yan

1.2.1. El pueblo lejano

Antes de recibir las primeras apreciaciones positivas de los editores y de publicar sus artículos en la prensa, nuestro autor conoció un periodo en el que nadie daba importancia a sus obras. Mo Yan admite los defectos de sus primeras obras. En un artículo, menciona dos esbozos incompletos y llenos de propaganda ideológica que dieron inicio a su creación:

En 1973, seguí a mis paisanos a un pueblo cercano llamado Changyi para ampliar el cauce del río Jiaolai. Era un crudo invierno con una nevada intensa. Allí se reunieron cientos de miles de trabajadores provenientes de tres pueblos diferentes. El pueblo estaba repleto en aquel entonces y la bandera roja ondeaba al viento. El altavoz del cuartel general retransmitía la canción popular del Río Hunan (Liuyang He) sin cesar. Esta escena revolucionaria realmente me conmovió muchísimo. Por la noche, tumbado en un kang¹¹², quería escribir una novela. Después del duro trabajo físico, me convertí en una persona completamente nueva. Le pedí a mi madre cinco fen¹¹³, fui al economato del pueblo para comprar un frasco de tinta y un cuaderno. Me puse a escribir tendido en la cama. El título de la obra era *Al lado del río Jiaolai*, con la primera línea escrita en negrita, citando las palabras de Mao Zedong —“El proyecto del agua es la arteria vital de la agricultura.” Ya tenía el título poético del primer capítulo.¹¹⁴ [...] Esta novela la dejé antes de acabar el primer capítulo. No me acuerdo muy

¹¹² *Kang*: especie de cama hecha de tierra.

¹¹³ El fen es la unidad monetaria de China.

¹¹⁴ La traducción es nuestra. “Se celebra la conferencia del Partido en la Fiesta de los Faroles, el malvado terrateniente le cortó la pata al caballo. Planteé la trama como sigue: en la mañana de la Fiesta de los Faroles, el comandante de la milicia popular Zhao, Hongwei comió dos batatas, bebió dos cuencos de sopa pegajosa y corrió apresuradamente al cuartel general del pueblo para asistir a la reunión sobre la ampliación del cauce del río Jiaolai. De pie, frente a la foto del presidente Mao que había en la pared, recitó sublimemente en silencio:

bien de la razón de mi abandono. Pero, si tengo que hablar de mi debut en la literatura, tuvo que ser entonces esta obra. Más tarde, cuando me convertí en soldado, sin tener que preocuparme de sobrevivir, el sueño de convertirme en escritor se volvió cada vez más insistente. En 1978, cuando estaba en el servicio militar en el pueblo de Huang, escribí un relato titulado *Historia de la madre*. Allí narraba la difícil vida de una hija procedente de la familia de un terrateniente (la madre). Esta hija se marchó de casa por amor hacia un jefe del Ejército de la Octava Ruta. Finalmente, volvió a casa con su propio ejército, mató a su padre como venganza por su traición. A pesar de ello, durante la Revolución Cultural la madre murió a causa de su origen familiar.¹¹⁵ (Ibid., 22)

Al lado del río Jiaolai e Historia de la madre presentan carencias tanto en la técnica narrativa como en la expresión lingüística. Más que construir personajes literarios, Mo Yan elabora modelos políticos; en vez de narrar y plantear un drama, parece limitarse a hacer propaganda del régimen. Ni Mo Yan ni sus personajes literarios tenían aún autonomía y de pensamiento propio. Estos primeros textos carecían incluso del valor estético de “la literatura de ñame”. Pero el escritor inmaduro tenía un gran deseo de mejorar. Debido al contexto cultural-político, este no tenía aún una concepción clara e independiente de la literatura: introducía demasiada propaganda ideológica y seguía rígidos paradigmas políticos. Durante la creación del relato *Historia de la madre* en 1978, Mo Yan estaba cumpliendo el servicio militar y conocía muy poco del funcionamiento de la sociedad más allá de su pueblo natal. No es de extrañar que dicho relato también resulte anticuado respecto de las tendencias de “la

‘Presidente Mao, Presidente Mao, usted es el sol rojo más rojo en el corazón de cualquier campesino pobre. Después de recitar, pensaba que, de hecho, el sol rojo no era lo más cálido, en comparación con la luz deslumbradora del mediodía. Mientras él seguía sumergido en este pensamiento inútil, los asistentes a la reunión comenzaron a llegar. El viejo secretario del pueblo inauguró la reunión, después del estudio de los pensamientos del Presidente Mao, transmitió a todos la decisión del Comité Superior sobre la excavación en el río. La capitana de las mujeres, Gao Hongying, conocida como la chica de hierro, manifestó su voluntad de trabajar con ahínco. Sin embargo, el viejo secretario no lo aprobó. Gao Hongying intentó buscar al tío Ma, el director del Comité Superior. Gao y Zhao estaban enamorados. Sus padres querían que se casaran lo antes posible. Estos dos señalaron que se podía retrasar el matrimonio tres años a fin de llevar a cabo el proyecto del río Jiaolai. Mientras todos estaban reunidos, en un oscuro rincón, un malvado terrateniente estaba afilando su cuchillo tanto para cortar la pata al caballo como para sabotear las obras de río....’

Texto original “元宵那天早晨，民兵连长赵红卫吃了两个地瓜，喝了两碗红黏粥，匆匆忙忙去大队部开会，研究挖胶莱河的问题。他站在毛主席像前，默默地念叨着：毛主席呀毛主席，您是我们贫下中农心中最红最红的红太阳.....念完了一想，其实红太阳并不热烈，正午时刻的白太阳那才叫厉害呢。正胡思乱想着，开会的人到了。老支书宣布开会，首先学毛主席语录，然后传达公社革委会关于挖河的决定。妇女队长铁姑娘高红英请战，老支书不答应，高红英要去找公社革委会马主任。高红英与赵红卫是恋爱对象，两家老人想让他们结婚，他们说：为了挖好胶莱河，再把婚期推三年。这一边在开会，那一边阴暗的角落里，一个老地主磨刀霍霍，想把生产队里那匹枣红马的后腿砍断，破坏挖胶莱河，破坏备战备荒为人民.....” (WDGM, 22)

¹¹⁵ La traducción es nuestra. “1973年，我跟着村里人去昌邑县挖胶莱河。冰天雪地，三个县的几十万民工集合在一起，人山人海，红旗猎猎，指挥部的高音喇叭一遍遍播放着湖南民歌《浏阳河》，那情那景真让我感到心潮澎湃。夜里，躺在地窖子里，就想写小说。挖完河回家，脸上蜕去一层皮，自觉有点脱胎换骨的意思。跟母亲要了五毛钱，去供销社买了一瓶墨水，一个笔记本，趴在炕上，就开始写。书名就叫《胶莱河畔》。第一行字是黑体，引用毛泽东的话：水利是农业的命脉。第一章的回目也紧跟着有了[...]后来当了兵，吃饱了穿暖了，作家梦就愈做愈猖狂。1978年，我在黄县站岗时，写了一篇《妈妈的故事》。写一个地主的女儿(妈妈)爱上了八路军的武工队长，离家出走，最后带着队伍杀回来，打死了自己当汉奸的爹，但文革中妈妈却因为家庭出身地主被斗争而死。”

literatura de cicatrices”. En él, mostraba el impacto de la Revolución Cultural desde el punto de vista de un personaje testigo.

Tres años después de la creación de *Historia de la madre*, Mo Yan recibió por fin una respuesta positiva de los editores: “Finalmente, en el otoño de 1981, mi obra *春雨霏霏*¹¹⁶ fue publicada en la revista *Lianchi*, una revista local de la ciudad de Baoding¹¹⁷” (Ibid., 24). *Las lluvias sin cesar en una noche de primavera* es un relato corto considerado la primera obra publicada por Mo Yan y elogiado por traer aire fresco a la literatura china. La mayoría de los estudios considera que este relato está relacionado solamente con la experiencia militar de Mo Yan. No obstante, esta obra, además de marcar el comienzo de la aceptación por parte de los editores, inicia una etapa donde el autor narra historias que suceden en el momento de la escritura. El autor, quien aún servía en el ejército, utiliza una perspectiva a la vez femenina y epistolar en una carta que una campesina dirige a su marido- (Liu Weidong:2016, 171). Dicho relato describe con emoción el amor candente de una joven esposa a su marido, un fiel soldado que protege una isla lejana. En esta novela, el “yo” narrativo es una hermosa joven de pueblo que lleva más de cinco años esperando la vuelta de su amante que está cumpliendo el servicio militar. Después de tan larga espera, finalmente, los dos amantes celebran su boda. Aunque durante los dos primeros años de matrimonio, ambos están juntos menos de un mes, la protagonista, con fuerte añoranza, sigue mostrándose comprensiva hacia las obligaciones militares de su marido. En su corazón, su marido es de una perfección incontestable:

Cada vez que vuelvo a casa estoy llena de tristezas y soledad. Mi amor verdadero, solo deseo tu vuelta. Amor mío, no quiero riqueza ni privilegios, sino que estemos como una pareja inseparable. [...] Cada vez que hago la cama siempre pongo dos almohadas una al lado de otra. [...] ¡Mucho alabo tu excelente habilidad para seguir adelante a la vez con el amor a la isla y el amor a tu esposa!¹¹⁸ (CRMY, I, 9)

En este relato, el narrador se refiere brevemente al trabajo agrícola que realiza la joven esposa señalando que esta se lamenta de tener que ir a buscar agua a menudo para regar los campos de algodón. Sobre la boda rural tradicional no tenemos detalles: solo sabemos que el joven soldado va a recoger a su novia en bicicleta. Aunque Mo Yan construye un paralelismo entre la vida rural de la esposa y la vida militar del marido, proporciona más detalles sobre la

¹¹⁶ *Chun Ye Yu Fei Fei* [*Las lluvias sin cesar en una noche de primavera*].

¹¹⁷ La traducción es nuestra. “终于，1981年秋天，我的小说《春雨霏霏》在保定市的《莲池》发表了。”

¹¹⁸ La traducción es nuestra. “晚上当我拖着疲惫的身子走进我们的洞房时，劳累与思念交集而来，我偷偷地哭过好几次。哥哥，我真盼望你回来，我不图你当官挣钱，只图个夫妻团圆，只要有你在我身边，再苦再累我也不怕。我每天晚上铺床时，总是按照我们结婚时那样式，并排儿放上两个枕头。[...]我由衷地赞叹你把爱海岛与爱妻子完美地统一起来的高超艺术。”

experiencia militar, mientras que las escenas del campo son idealizadas e inmóviles como una naturaleza muerta. Este relato sobre un pueblo ingenuo, una isla remota y un amor puro y fiel está aún muy lejos del realismo al que nos tienen acostumbrados las novelas posteriores del autor. Es posible que Mo Yan, conocedor de muchos cuentos folclóricos desde su infancia, se haya inspirado en una leyenda china con la que su relato mantiene un parecido argumental, la leyenda de *Dong Yong y las siete hadas*. En ella, una pareja formada por un hombre y un hada debe separarse cuando esta se ve obligada a regresar a su mundo y solo podrá reunirse una vez al año. Interesa subrayar que en esta primera etapa, el escritor suprime los elementos maravillosos.

Como hemos apuntado, Mo Yan ha escrito otras obras inspiradas en su experiencia militar. Algunas de ellas también incorporan aspectos de la vida en el campo. Quasimodo de *Nuestra Señora de París*, la célebre novela de Victor Hugo publicada en 1831, puede considerarse como la principal fuente de inspiración del soldado Wang Sanshe, personaje del relato *丑兵* (1982)¹¹⁹ de Mo Yan. En este relato, el narrador en primera persona subraya la fealdad de su compañero: “¡Wang es tan feo que solo ver su cara hace daño a la vista!”¹²⁰ (Ibid., 12). El narrador desprecia a este camarada por su aspecto físico y otro soldado, Xiao Douzi, le llama directamente Quasimodo burlándose de él a diario. Después de haber sido insultado en una gala, Wang solicita voluntariamente marcharse a criar cerdos en otro departamento. Tres años después, al estallar la Guerra sino-vietnamita, Wang se presenta en el frente y sacrifica su vida para salvar a su compañero. El propósito de esta obra, muy directo, lo indica el narrador al principio: “Para mí, la figura de Wang es cada día más perfecta y sublime, [...] ello me impide la degradación moral”¹²¹ (Idem). Esta interpretación previa orienta la lectura a la vez que convierte la historia en una fábula educativa inspirada en la vida militar.

En otro relato, *黑沙滩* (1984)¹²², Mo Yan presenta un conflicto social que tuvo lugar en un desierto imaginario.. En 1976, mientras la hambruna azotaba a la población, Zuo Laifu, el honesto jefe de un granjero estatal fue acusado de traición por un soldado. Ante una tormenta inminente, Zuo había autorizado a los campesinos a cosechar el trigo y almacenarlo en casa para evitar que se perdiera. Esta generosa decisión provocó el enfado de los funcionarios

¹¹⁹ *Chou Bing* [Aquel soldado feo].

¹²⁰ La traducción es nuestra. “只有这王三社，真是丑得扎眼眶子。”

¹²¹ La traducción es nuestra. “他的形象在我心目中也日益鲜明高大起来，[...] 提醒我不被浅薄庸俗的无聊情趣所浸淫。”

¹²² *Hei Sha Tan* [El desierto negro].

superiores, que llevaron a Zuo a los tribunales y despidieron a los campesinos y soldados que estaban a su mando dejándolos en la calle. Aunque también se mencionan cuestiones militares, la guerra aquí es una guerra de supervivencia, no una guerra de disputa territorial clásica. Mo Yan establece un paralelismo entre la vida rústica y la militar, situándolas en un mismo espacio insular y mezclando la cotidianidad de los militares con la de los campesinos. Otra novedad: Mo Yan crea personajes negativos o “villanos” en el texto, como el del jefe que decide saltarse la ley por cuenta propia. Se intensifica de este modo la importancia de la tierra y los campesinos en el desarrollo de la trama.

Mo Yan vuelve a enfatizar la función didáctica en *岛上的风* (1984)¹²³, relato cuya función es educar a los lectores. Durante una horrible tormenta en una isla remota, protegida fielmente por un grupo de soldados, uno de ellos ofrece su vida para salvar a sus compañeros. Aunque pierde la vida, el alma del soldado permanece para siempre en la isla como el aire fresco.

Estos ejemplos muestran la preferencia de Mo Yan por temáticas militares. Liu Weidong confirma que al igual que muchos escritores que aparecieron en la escena literaria durante ese periodo, Mo Yan sigue influenciado por la Revolución Cultural, prefiriendo retratar a personajes que se ajustan a las normas y cuya postura política es incuestionablemente correcta (Liu Weidong:2016, 172). El autor se decanta por héroes virtuosos aunque carentes de personalidad propia y da prioridad a las virtudes humanas. Situar la trama en escenarios militares favorece el desarrollo de conflictos que desembocan en un final abierto, esfumándose con este la tristeza inicial. En cuanto a la técnica, el autor decide revelar directamente su propósito creativo al principio o al final. Este método de escritura, que crea un conflicto moral y luego lo resuelve y que ensalza las cualidades del protagonista de la novela, desapareció en obras posteriores. El autor critica duramente estos primeros relatos:

Los sentimientos de *El viento en la isla* y *El río en la lluvia* son inventados. No merece la pena llamar arte a esto. [...] En tales relatos, no importa cuán compleja sea la trama, ni importa cuán elegante sea el lenguaje, ni importa cuán hábil sea la técnica, de hecho, es siempre como una flor de papel que carece de alma y vitalidad. [...] Los sentimientos profundos, probablemente, están directamente relacionados con la experiencia de la vida. Cuando escribí estos dos relatos, todavía era un joven soldado. En aquel entonces, estaba convencido de que “la bondad” era el alma de “la belleza”. Así que creaba desesperadamente la chispa de “la belleza” y quería usarla para iluminar el rostro puro de los personajes en mi obra, que sería tan perfecto como el de un angelical bebé.¹²⁴ (*XSDQW*, 277)

¹²³ *Dao Shang De Feng* [*El viento de la isla*].

¹²⁴ La traducción es nuestra. “《岛上的风》、《雨中的河》感情是虚假的，算不上艺术，但这样的小说是八十年代初期的流行样式。[...] 这类小说，故事无论编得多么圆满，语言拾掇得无论怎样花里胡哨，手法无论玩弄得怎样扑朔迷离，归总都是不中用的、缺少灵魂的、没有生命力的纸花纸草。[...] 感情的深

1.2.2. El desarrollo de la representación literaria del pueblo

Durante esta etapa, al terminar su servicio militar, Mo Yan también escribió algunas historias de interés para nuestro propósito pues contienen representaciones en absoluto idealizadas de la vida rural con las que se propone aproximarse a los gustos de los lectores. Aunque Mo Yan se muestra también crítico con estos relatos. En el prefacio de *莫言中短篇小说选* (1986)¹²⁵, recopilación de las obras publicadas en la primera etapa de su trayectoria creativa, Mo Yan admitió que había adulterado sus relatos con falsas emociones y decidió ‘enterrarlos’ como una forma de autocastigo, reconociendo que se había equivocado al escribir historias de escasa calidad literaria solo para complacer el gusto popular: “el autor no debe pedir misericordia y perdón a sus lectores, sino ofrecerles sus respetos¹²⁶” (Idem).

为了孩子 (1982)¹²⁷ relata un accidente que se produce mientras dos campesinas están enzarzadas en una discusión frívola. Los hijos de ambas se caen al río helado y el marido de una de las madres se lanza valientemente al agua para salvarlos. Finalmente, estas dos familias se reconcilian por el bien de sus hijos. Aquí, el pueblo no es aún más que un escenario, aunque la preferencia por la ruralidad y sus gentes es ya evidente.

En el relato *放鸭* (1985)¹²⁸, Mo Yan ofrece una trama entretenida aunque nada novedosa: una joven conoce a un hombre mayor mientras ambos están criando patos en el lago. Se produce un malentendido que genera un conflicto entre ellos. Ambos piden disculpas y, posteriormente, la joven se enamora del hijo del hombre mayor. Poco podemos comentar de esta historia más allá de las descripciones del medio rural y sus habitantes.

En otro relato del mismo año *白鸥前导在春船* (1984)¹²⁹, Mo Yan retoma la intriga amorosa situándola también en el medio rural: dos jóvenes se enamoran a pesar de los conflictos entre sus padres y familias. Pero, al contrario de lo que sucede en la tragedia de Romeo y Julieta, estos conflictos no son sangrientos ni trágicos, sino humorísticos y cotidianos. Las representaciones de la vida rústica sirven para activar una atmósfera romántica en la que no tiene cabida una descripción detallada de los duros trabajos físicos. En

刻大概与人生的阅历有直接关系。写这两篇小说时，我还是一个年轻的战士，那时还认为‘善’能改造人类，‘善’是‘美’的灵魂，所以就拼命地制造‘美’的火花，想用它照推我的小说中人物圣婴般纯洁的脸庞。”

¹²⁵ *Mo Yan Zhong Duan Pian Xiao Shuo Xuan* [La colección de relatos de Mo Yan].

¹²⁶ La traducción es nuestra. “作者不应该向读者摇尾乞怜，但应该向读者鞠躬致敬。”

¹²⁷ *Wei Le Hai Zi* [En favor de los niños].

¹²⁸ *Fang Ya* [Cria patos].

¹²⁹ *Bai Ou Qian Dao Zai Chun Chuan* [Las gaviotas blancas indican el camino hacia los barcos].

este relato, aunque Mo Yan narra sucesos que han ocurrido en el pueblo, no profundiza en los aspectos más duros de la vida de los campesinos. En cuanto a la estructura de la novela, Li Yanwen señala que esta es casi una reproducción de la obra *登记* (1950)¹³⁰ de Zhao Shuli, que también aborda la libertad del matrimonio en el campo (2020, 199). Como ya hemos subrayado, en los inicios de su carrera, antes de encontrar un estilo y temas propios, Mo Yan imitó conscientemente a otros escritores chinos y extranjeros.

Generalmente, estos relatos son mediocres no solo para los lectores sino también para Mo Yan quien, como hemos visto, reconoce la inmadurez y las imperfecciones de trabajos firmados por un escritor aún poco experimentado. Desde el punto de vista del lector, resulta prácticamente imposible reconocer el estilo singular de Mo Yan en estos textos. Aunque estos relatos de escasa calidad literaria alcanzaron popularidad en su momento, cayeron en el olvido. En ellos, Mo Yan representa al pueblo sin haberse liberado del todo de la idealización y sigue elogiando las virtudes tradicionales de los campesinos; la trama, por su parte, se limita a plantear una línea argumental básica en la que aparece algún conflicto de poca complejidad. La intencionalidad de estos relatos sigue siendo, por último, didáctica. En definitiva, en estos relatos de Mo Yan, el pueblo es, ante todo, un decorado recurrente, no el motor de la trama. Nos encontramos aún lejos de la singular elaboración del pueblo como personaje colectivo que ofrecerá Mo Yan en sus novelas posteriores. Mo Yan se limita por el momento a escribir historias ocurridas en el pueblo, sin reflexionar demasiado sobre qué es el pueblo y cómo escribir sobre él. Ni siquiera representa con detalle la vida cotidiana en el campo. Más que campesinos del pueblo, los personajes son meros habitantes del campo, pues no se desarrolla una identificación clara de estos con la tierra.

Un año después, en *三匹马* (1985)¹³¹, Mo Yan, a través de elocuentes descripciones, logra introducir a los lectores en un mundo más realista donde las dificultades y las desgracias de los campesinos ocupan un lugar destacado. Este relato cuenta un accidente imprevisto ocurrido en el pueblo. Un día caluroso de verano, un campesino regresa al pueblo con tres caballos recién comprados. Después de conversar con unas personas en la calle, este hombre, que se había marchado de casa tras una pelea con su mujer, decide ir a buscarla. Pero, cuando la encuentra, esta le hace saber con irónicos comentarios que se niega a perdonarle. El hombre monta en cólera y decide azotar cruelmente a los caballos para descargar su ira. Los animales heridos huyen de manera incontrolada por la calle principal del

¹³⁰ *Deng Ji* [El registro del matrimonio civil].

¹³¹ *San Pi Ma* [Tres caballos].

pueblo. En este momento, un soldado se interpone en el camino de los animales y mata a los caballos con una pistola muriendo él también para salvar la vida de un niño. El propietario presencia desesperado la muerte de los caballos en los que había gastado el dinero de su familia. Este accidente ocurrido en el pueblo muestra una versión menos amable, violenta y dramática de la vida del campo.

Podemos observar algunos cambios respecto a sus trabajos anteriores. En primer lugar, la atmósfera de la novela se ha vuelto grisácea, el pueblo ha dejado de ser un lugar luminoso donde se respira aire fresco para convertirse en un campo ruinoso donde reina un ambiente intolerante. En particular, el narrador recurre a las voces de los campesinos para emitir una crítica contra la división tradicional del trabajo y la violencia de género (Li Yanwen:2020, 199). En segundo lugar, la construcción de los personajes ha dejado de obedecer a un paradigma dualista donde se oponían buenos y malos. A partir de este relato, Mo Yan se adentra en la complejidad de la naturaleza humana, con sus luces y sus sombras. En el planteamiento de la trama, el autor añade más conflictos y reveses, construyendo así una historia de mayor complejidad argumental. Paralelamente, el pueblo comienza a participar como actante en el desarrollo de la trama. Es decir, ya no solo es el lugar donde habitan los personajes sino también en un elemento imprescindible que explica e impulsa la trama. Por otra parte, la intención creativa, que antes era educar al pueblo, ha sido superada; a partir de ese momento el autor se centra en construir una historia sobre el pueblo.

1.2.3. Un obstáculo en el camino

La búsqueda de un estilo personal no resulta ser un trabajo fácil para ningún autor, y Mo Yan no es un caso aparte. El estilo de Mo Yan en su etapa inicial de la carrera literaria no solo está influenciado por el realismo mágico de García Márquez, sino también por Julio Cortázar. Ello se evidencia en la semejanza entre una obra de Mo Yan titulada *售棉大路* (1983)¹³² y otra obra de Julio Cortázar, *La Autopista del Sur* (1964). La novela de Mo Yan trata de una joven campesina que se dirigió a la fábrica estatal para vender su algodón. Pero en el camino se produjo un gran atasco que ocasionó un jaleo tremendo entre la gente nerviosa por llegar a su destino. Como no tenía más remedio que ser paciente, la joven se vio obligada a esperar en

¹³² *Shou Mian Da Lu* [En el camino para vender el algodón].

el camino junto a tres compañeros que conoció durante el atasco. Durante la larga espera de casi dos días enteros, se fueron creando poco a poco lazos de confianza y amistad entre la joven y sus nuevos amigos. Al final del relato, la amistad entre la muchacha y uno de los tres amigos se transforma en amor.

Si observamos superficialmente esta novela corta, posiblemente veamos en ella otro ejemplo de una historia escrita para satisfacer el gusto popular. Sin embargo, una lectura más detallada nos permite descubrir algunas innovaciones tanto en la forma como en el contenido. Mo Yan se muestra capaz de construir simultáneamente varios personajes aumentando su complejidad y de desarrollar una novela de extensión media. En cuanto a la forma, Mo Yan consigue expresar los sentimientos íntimos de los personajes con mayor fluidez y combinar con más naturalidad los diálogos con las secuencias narrativas. A pesar de estos avances, las huellas de Julio Cortázar en esta novela son profundas y llamativas. En *La autopista del sur*, este autor franco-argentino también presenta un encuentro entre diferentes personas causado por un gran atasco de tráfico. Sin embargo, tanto por el desarrollo de la trama como por la construcción de los personajes, la técnica de Cortázar es más madura que la de Mo Yan. Mientras que este último ofrece una historia sin demasiadas complicaciones y que respeta la cronología de los hechos, Cortázar, a la vez que suprime tanto el inicio como el final, nos muestra cómo se comportan las personas en entornos desordenados y caóticos y reflexiona sobre la relación hombre-máquina provocada por la alienación tecnológica (Martínez Arias:2015, 210). Como no podía ser de otra manera, esta comparación tan poco ventajosa para nuestro autor fue esgrimida para criticar su novela y acusar de plagio a Mo Yan. En un congreso de literatura celebrado en Pekín en 2007, Mo Yan se refirió a esta acusación en los siguientes términos:

He mencionado muchas veces en mis discursos públicos que casi nadie puede escribir una obra maestra en un santiamén. La mayoría de los escritores han comenzado a crear a partir de la imitación de otros; incluso en las obras del gran autor Lu Xun, podemos encontrar las huellas de otros autores. Pienso que mi obra *En el camino para vender el algodón* es una novela donde hay una clara imitación, pero no acepto la acusación de plagio. Desde mi punto de vista, no considero que la crítica sobre mi imitación de Julio Cortázar sea un grave insulto, pero tampoco me parece un elogio del que me sienta orgulloso.¹³³ (DHXL, 390-391)

En realidad, muchos años antes, en el prólogo de *锁孔里的房间*¹³⁴ (1999), una antología

¹³³ La traducción es nuestra. “我在讲课的时候多次谈到，几乎没有人是一下子就会写出很成熟的作品，大多数作家刚开始时都是模仿、包括我们伟大的鲁迅，他的好几部作品都可以找到模仿的原本。我的《售棉大路》是一部模仿之作。说“抄袭”似乎严重了些。这算不上多大的耻辱，当然也绝对不是光荣。”

¹³⁴ *Suo Kong Li De Fang Jian*.

de ficciones extranjeras compuesta por los diez relatos favoritos de Mo Yan, este ya había escrito:

A decir verdad, confieso que existe una relación íntima entre la novela de Julio Cortázar *La Autopista del Sur* y mi novela *En el camino para vender el algodón* escrita en la etapa inicial de mi carrera. La novela de Julio Cortázar la leí en una revista mensual llamada *Literatura del extranjero* a principios de los años ochenta. Antes, los autores que había estado leyendo, eran los clásicos. Me inspiró mucho la obra moderna y llena de energía de este autor latinoamericano. [...] Por primera vez, comprendí lo que era la pasión por narrar y la fluidez del lenguaje en una novela. Después de la lectura, me sumergí en la creación de mi novela *En el camino para vender el algodón* dejándome influenciar por Julio Cortázar, y, sobre todo, imitando su propio tono. Esta imitación resultó crucial en mi trayectoria literaria, pues me hizo entender la importancia del tono en la narración. La búsqueda de un tono correcto era tan imprescindible como la afinación del instrumento que lleva a cabo el músico antes de ejecutar una pieza. Si uno consigue tener un tono propio, podrá crear con más facilidad; en caso contrario, la creación puede resultar muy difícil.¹³⁵(1999, 3)

En la etapa incipiente de su creación, Mo Yan ya se había percatado de que para superar las propias imperfecciones no bastaba con imitar el tono de otros autores. Ello solo era un estadio previo a la transformación de las influencias recibidas hasta encontrar una voz propia, un estilo identificable de escritura, pero también una forma propia de plantear una historia y de crear prototipos actanciales. En el siguiente apartado, veremos que la aparición de la conciencia del pueblo natal juega un papel crucial en la elaboración de una voz literaria propia por parte de Mo Yan.

¹³⁵ La traducción es nuestra. “科塔萨尔的《南方高速公路》与我的早期小说《售棉大路》有着亲密的血缘关系，我从八十年代初期的《外国文学》月刊上读到了它。[...] 在此之前，我阅读的大多是古典作家，这个拉美大陆颇有代表性的作家的充溢着现代精神的力作，使我受到了巨大的冲击。阅读《南方高速公路》时，我的心情激动不安，第一次感觉到叙述的激情和语言的惯性，接下来我就模拟着它的腔调写了《售棉大路》。这次摹仿，在我的创作道路上意义重大，它使我明白了，找到叙述的腔调，就像乐师演奏前的定弦一样重要，腔调找到后，小说就是流出来的，找不到腔调，小说只能是挤出来的。”

2. El surgimiento del pueblo imaginado

Tras reexaminar su relación con el pueblo natal, Mo Yan comprendió que esta tierra, de la que una vez había intentado alejarse, era en realidad la base de su creación literaria y la fuente de inspiración definitiva que le permitirá elaborar un estilo único. Así, el mundo rural se convirtió en el foco central de la literatura de Mo Yan y tomó forma definitiva en el pueblo al nordeste de Gaomi. A diferencia de los estudios que sitúan el nacimiento del pueblo al nordeste de Gaomi su famosa novela *Sorgo rojo*, rastreamos en este capítulo la gestación del pueblo natal en los relatos anteriores de nuestro autor. Asimismo examinamos el relato de Mo Yan sobre el origen mítico del pueblo al nordeste de Gaomi.

2.1. Primeros esbozos

2.1.1. El surgimiento del pueblo al nordeste de Gaomi

La mayoría de los estudios sobre Mo Yan se centran en su producción a partir de *SR* (1987). Sin embargo, a la hora de analizar la representación del pueblo imaginado en la obra de Mo Yan, es importante señalar que dicha cuestión merece ser tratada en textos anteriores. En su relato *秋水* (1985)¹³⁶, Mo Yan plasmó por primera vez en papel el origen del pueblo al nordeste de Gaomi¹³⁷. El título chino está tomado de un clásico del mismo nombre escrito por el filósofo taoísta Zhuangzi, en el que el dios que gobierna el río mantiene una conversación con el dios del océano en la que se revela que no hay nada eterno en el universo, excepto el cambio.

Como tenemos el propósito de dar cuenta tan detalladamente como sea posible del proceso de construcción del pueblo imaginado, consideramos que no podemos dejar de lado las obras menos conocidas de Mo Yan. Además, las obras anteriores a *SR* han recibido poca atención por parte de la crítica, por lo que nuestro rastreo del pueblo imaginado debe intentar también colmar ese vacío. En este pasaje donde Mo Yan describe por primera vez la

¹³⁶ *Qiu Shui* [La inundación del otoño].

¹³⁷ En otra novela terminada en el mismo mes -*PBC* (1985)- también aparece la mención del pueblo al nordeste de Gaomi, pero no se aborda su origen en el texto.

fundación del pueblo al nordeste de Gaomi:

Se dice que, cuando mi abuelo era joven, había matado a tres personas en un incendio que él mismo había provocado y raptado a una joven. Se fugó del municipio de Baoding en la provincia de Hebei y se convirtió en uno de los primeros pioneros del pueblo al nordeste de Gaomi. En aquel entonces, este pueblo era un mundo salvaje en el que unas tierras bajas y anegadas se extendían hasta el horizonte, las malezas crecían hasta la altura de la rodilla de un hombre, y había charcos por todas partes. Un lugar que había sido dominado por los animales, los conejos marrones, los zorros rojos, los patos de lunares y las garcetas, así como por otros animales desconocidos. Un lugar que apenas había sido descubierto por el ser humano hasta la llegada de mi abuelo con la joven raptada.¹³⁸ (CRMY, I, 190)

En esta primera descripción sobre el pasado del pueblo al nordeste de Gaomi, Mo Yan no solo refiere el carácter misterioso de su fundación, sino que también señala la relación íntima entre esta tierra salvaje y la familia del protagonista -“uno de los primeros pioneros del pueblo al nordeste de Gaomi”-. Esta es la razón por la que los antepasados del protagonista identificaron aquel lugar salvaje con el pueblo natal. Lo valioso de esta obra para nuestra reflexión es la participación del pueblo en la trama. En *La inundación del otoño*, la abuela del narrador se encontraba entre la vida y la muerte mientras daba a luz a su hijo; al mismo tiempo, el pueblo también estaba a punto de ser destruido por una inundación. Vemos, a través del paralelismo establecido entre la abuela del narrador y el pueblo, que este último ha dejado de ser un mero escenario para transformarse en una fuerza actancial de primera importancia. El pueblo participa en la narración, convirtiéndose en un protagonista de la novela tan importante como “los antepasados del narrador”, ya que ambos compartían el mismo destino: sobrevivir a una catástrofe.

En esta novela, Mo Yan no narra de forma separada la historia de los antepasados y la del lugar donde se ubica el pueblo natal siguiendo una linealidad temporal, sino que presenta los elementos de ambas historias -la llegada de la inundación y el nacimiento del hijo de los abuelos del narrador¹³⁹- de manera simultánea. Los abuelos del narrador descubrieron este pueblo cuando estaba anegado y el hijo nació durante una inundación. Tanto los abuelos como el pueblo al nordeste de Gaomi tendrían una nueva vida después de la inundación.

Mo Yan manifiesta aquí la pretensión de narrar los inicios de un pueblo específico al que señala como el pueblo natal de sus abuelos literarios. Sus personajes no solo viven en este

¹³⁸ La traducción es nuestra. “据说，爷爷年轻时，杀死三个人，放起一把火，拐着一个姑娘，从河北保定府逃到这里，成了高密东北乡最早的开拓者。那时候，高密东北乡还是蛮荒之地，方圆数十里，一片大涝洼，荒草没膝，水汪子相连，棕兔子红狐狸，斑鸭子白鹭鸶，还有诸多不识名的动物弃斥洼地，寻常难有人来。我爷爷带着那姑娘来了。”

¹³⁹ El narrador en primera persona está rememorando el nacimiento de su padre, una marca típica del realismo mágico.

pueblo concreto, sino que también pueden identificarse como sus primeros habitantes. A lo largo de la narración de *La inundación del otoño*, Mo Yan convierte al pueblo en un elemento activo de la historia, relacionándolo con el destino de sus habitantes a través de la misma. Así, la primera aparición del pueblo natal en *La inundación del otoño* constituye un momento crucial en la evolución de nuestro autor. Este ha encontrado un pueblo “identificable”, al que nunca renunciará, para su mundo literario y se ha encargado de representarlo. Desde *La inundación del otoño*, obra tras obra, el pueblo al nordeste de Gaomi no ha dejado de transformarse junto a sus habitantes. El destino de esta tierra coincide con el de sus abuelos; experimentan juntos el desastre y también esperan la llegada de una nueva vida. De este modo, Mo Yan ha establecido una especial relación entre el tiempo y el espacio, muy diferente de la que existe en la novela regional.

En *Teoría y estética de la novela*, el lingüista ruso Bajtín propuso la noción de “cronotopo” para calificar los diferentes tipos de relación espacio-temporal representados en las novelas y expresar su inseparabilidad (1989, 237). En la representación de los temas rústicos, según la teoría de Bajtín, existe el cronotopo del Idilio que se caracteriza por la unidad total del tiempo folclórico y se distingue por limitarse a algunas realidades fundamentales de la vida, combinar la vida humana con la de naturaleza, la unidad de sus ritmos y el uso de un lenguaje común para referirse a ambos (Ibid., 376-377). La novela regional ha recuperado el modelo del Idilio tanto del cronotopo como del personaje, pero no ha podido superar el ciclo permanente del tiempo y el rechazo al mundo realista (Idem). La indisoluble vinculación entre el ser humano y el pueblo natal de Mo Yan deja de ser lo que Bajtín llama “la relación idílica puramente del tiempo con el espacio” (Ibid. 380) para dar paso a la configuración de identidades individuales que comparten con el lugar un mismo destino: los abuelos del narrador de *La inundación del otoño* son los descubridores de una tierra estéril e infectada de bestias que transforman en un hogar habitable.

El cronotopo establecido por Mo Yan difiere del de la novela regional en lo siguiente: nuestro autor representa un lugar concreto, que no corresponde sin embargo a ningún lugar real, al menos no exactamente, pero que reúne las características propias de un pueblo del norte de China. Pero supera las limitaciones del regionalismo agregando elementos distintos a los que caracterizan a un pueblo septentrional: paisajes naturales que remiten al sur del país, sucesos reales ocurridos en otras partes de China, y, sobre todo, elementos mágicos y desórdenes temporales. Así, en *La inundación del otoño*, nos encontramos con grandes pájaros de color blanco plateado, la repentina aparición de una extraña mujer capaz de

convertir las raíces de la hierba en espigas de trigo, una muchacha ciega que vive en una gran vasija de barro, un narrador que recuerda el nacimiento de su padre como si lo hubiera presenciado.

2.1.2. Influencias

2.1.2.1. La literatura de “Native Soil”

Los autores de la corriente literaria, ya presentada en el primer capítulo, conocida como “Native Soil”, mostraban complejas emociones en relación con un pueblo natal al que amaban y del que se lamentaban al mismo tiempo. Muy próxima a esta corriente es la relación con el pueblo natal que observamos en *PBC*, que Mo Yan publicó en 1985. A diferencia de *La inundación del otoño*, esta obra no retrocede en el tiempo ni crea una atmósfera fantástica. El pueblo al nordeste de Gaomi es, aquí, un campo ordinario pero típico del norte, con sus campesinos, sus polvorientos caminos de tierra, su puente de piedra y sus casas recién construidas después de la reforma económica. Lo único memorable de este lugar es que una vez abundó en él una raza de perro blanco, amistoso y de gran tamaño.

Esta novela se centra en la relación de un viajero con su pueblo natal, del que se había marchado años atrás. Dicha relación es narrada a lo largo de un encuentro del protagonista con su antigua amiga Nuan, nombre que significa “templada” en chino. Mo Yan utiliza la primera persona sin mencionar el nombre del protagonista masculino. Diez años atrás, cuando ambos eran jóvenes, el protagonista narrador estaba enamorado de Nuan, quien conocía los sentimientos de su amigo. En una ocasión, Nuan se cayó por accidente de un columpio y perdió la vista del ojo izquierdo. Posteriormente, el protagonista se marchó a la ciudad, donde realizó estudios universitarios, mientras que Nuan se vio obligada a casarse con un hombre mudo.

Al volver al pueblo al nordeste de Gaomi, el protagonista, profesor de universidad, no reconoció inicialmente la cansada cara de Nuan, convertida en la miserable esposa de un campesino mudo con quien había tenido tres hijos también mudos. En la casa de Nuan, el narrador recuerda impresionado la dureza de la vida rural y descubre el infortunio de su antigua amiga. Aunque se compadece de la situación de Nuan, no puede hacer nada para

mejorar su vida, salvo compartir sus caramelos con los tres hijos mudos. Antes de volver a la ciudad, el protagonista descubre a Nuan escondida en la tierra donde cultiva el sorgo. Esta le pide que cometa adulterio con ella para darle un hijo sano. La novela concluye sin que el lector conozca el desenlace de dicho reencuentro.

La obra *PBC* comparte algunas semejanzas con novelas de “Native Soil” como *Xiang Xing San Ji* de Shen Congwen, *Zhu Fu* de Lu Xun, etc. La más evidente es la temática: Mo Yan nos cuenta una historia de regreso al pueblo natal. Asimismo, la perspectiva de un viajero escogida para narrar el relato es también frecuente en las novelas de dicha corriente, pues permite conectar el pasado con el presente y subrayar los cambios acontecidos durante la ausencia del narrador. Por último, se retoma el contraste entre los personajes principales, el ciudadano de cuidada educación y los campesinos ignorantes y conservadores.

Sin embargo, en comparación con las obras rústicas de los años treinta del siglo XX, esta novela de Mo Yan resulta innovadora precisamente por su representación del pueblo natal. En primer lugar, la descripción del mismo que ofrece Mo Yan es concreta e individual. Mo Yan no menciona cómo era este en el pasado (a diferencia de Shen Congwen), ni compara el pueblo con la ciudad (como hacía Lu Xun). El pueblo natal visto por Mo Yan posee una identidad propia, se trata de un pueblo diferente del pueblo confucianista de Lu Xun y del pueblo de Fénix de Shen Congwen. Por otra parte, la relación entre un protagonista bien educado y otros que solo conocen el trabajo en la tierra también resulta original, ya que el personaje que regresa al pueblo nunca ha olvidado la vida del campo ni se ha identificado con la condición de habitante de la urbe. Antes de irse a la ciudad, el protagonista era un joven corriente que había crecido en el campo con sus familiares, amigos y la muchacha que le gustaba, sin que se apreciara en él ningún atisbo de superioridad sobre los demás. Después de formarse en la ciudad, el protagonista se siente culpable por haberse alejado de sus paisanos del campo y desea regresar a su pueblo natal para volver a sentir que es un miembro de la comunidad y para recompensar a sus paisanos por el error cometido marchándose de allí: “extraño mi tierra, y no sólo a mi gente, extraño también el río, el puente de piedra, el sorgo rojo de los campos, el aire puro, el adorable canto de los pájaros...” (*PBC*, 21). Su conciencia le decía que había abandonado su pueblo natal por demasiado tiempo. Es por ello por lo que, durante el camino de vuelta, no se considera un privilegiado e incluso soporta las burlas y humillaciones que recibe de los aldeanos en muchas ocasiones: “Al parecer eso de estudiar tampoco deja nada bueno. Además de las enfermedades y las dolencias, actúan como lunáticos. [...] Todos miraban mis pantalones de mezclilla como una extravagancia y eso me

incomodó” (Ibid., 23).

Así pues, la relación del personaje con su pueblo natal es más compleja que la que veíamos en las novelas de “Native Soil”. En *Zhu Fu* de Lu Xun, se aprecia la intención de criticar la ignorancia y el retraso del pueblo natal, mientras que en el caso de Shen Congwen, en *Xiang Xing San Ji* y en *Bian Cheng*, se deplora la decadencia del pueblo natal. Mo Yan, por su parte, nos sitúa ante un personaje que sufre remordimiento por haberse ausentado durante tanto tiempo de su pueblo natal y por haber provocado la discapacidad de Nuan. En otras palabras, en esta novela de Mo Yan, el propósito de criticar y de mejorar el pueblo natal se deja de lado: se trata, al revés, para el protagonista, de recompensar al pueblo por todo lo que este le había dado. Al mismo tiempo, acepta su incapacidad para cambiar la situación del pueblo ni la vida de su amiga Nuan.

Sin duda alguna, *PBC* ofrece una interpretación personal del pueblo natal. Y ello tiene mucho que ver con la postura de Mo Yan -diferente de la de autores como Lu Xun y Shen Congwen- tanto en lo que se refiere a la función de la literatura como a la imaginación de la nación. Los intelectuales de la “Nueva Cultura” consideraban a la población china como un objeto que había que reformar y que necesitaba ser educado a través de los conocimientos procedentes del extranjero. Como declara su manifiesto: “Nuestro método de transformación es descendente: la transformación de las vidas, las mentes y las costumbres de la mayoría de las clases bajas y medias del pueblo llano; un movimiento de transformación pacífico mediante la educación para todos¹⁴⁰” (Hong Junfeng:1999, 42-43). Las élites de este movimiento planteaban la necesidad de libertad, democracia e igualdad a través de obras literarias escritas en el nuevo idioma, el baihua. No podemos dejar de reconocer la responsabilidad y valentía de su misión: salvar la patria antes de que cayera en un gran caos. Los esfuerzos de esta generación no resultaron en vano y sus contribuciones reformistas han dejado un legado en parte positivo a la China actual. Sin embargo, es necesario señalar también las limitaciones que conllevó el erigirse en salvadores o iluminadores del pueblo. Estos intelectuales pretendieron llevar a cabo una reforma social de la clase baja desde arriba; pensaban que estaban por encima del pueblo chino, tanto por sus conocimientos como por su posición social. También estaban convencidos de la grandeza de su misión: salvar a la patria y educar a la masa popular. Así, muchos intelectuales de este movimiento se identificaron con el rol de salvador y guía, no con el de miembros del pueblo rural, “se imaginaban de pie en

¹⁴⁰ La traducción es nuestra. “向下的, 以普及教育作和平的改造运动, 把大多数中下级的平民的生活、思想、习俗改造起来。”

una plaza vacía e inmensa, con un cielo azul y un sol radiante en lo alto, y multitudes postradas ante ellos, que miraban con caras sucias y tontas de asombro a estos ídolos de la verdad¹⁴¹” (Chen Sihe:2017, 416).

En la literatura de “Native Soil” de la Nueva Cultura, predominaba una concepción del autor encargado de la misión de ayudar al pueblo a salir de su decadencia, a despertar de su letargo, aunque desvinculado ideológicamente de este (Lin Chaoxia:2013, 228). El objetivo principal de esta corriente era criticar la situación del pueblo, no presentar la vida de los campesinos vista desde abajo ni restablecer el nexo con la tierra. Por lo tanto, la literatura de “Native Soil” fue el resultado de una peregrinación de escritores viajeros a un pueblo tan inexistente como irrecuperable.

Mo Yan se sitúa en una perspectiva diferente: el hecho de haber pasado su infancia y juventud en el medio rural lo convirtió en depositario de una experiencia vital que le permitía hablar de los problemas del pueblo desde el pueblo. Como hemos visto más arriba, Mo Yan no poseía ningún tipo de privilegio ni se consideraba en nada superior a sus paisanos. Al revés, desde la infancia, se sintió inferior a causa de su origen familiar “inadecuado” según el Partido. Aunque después se trasladó a la ciudad, Mo Yan siguió viéndose a sí mismo como un miembro del pueblo con el que mantuvo un íntimo vínculo. La novela de “regreso al pueblo”, *PBC* está protagonizada por un profesor de la ciudad que se considera a sí mismo como un viajero que, después de una larga ausencia, regresa a su pueblo natal. Pero a diferencia de las novelas de “Native Soil”, este regreso no va acompañado ni de críticas de la vida rural ni del deseo de cambiar la existencia de los campesinos de los que sigue sintiendo que forma parte. Mo Yan no comparte con Lu Xun o Shen Congwen la perspectiva ilustrada ni la indignación ante el declive del pueblo, sino que propone el trayecto inverso: es el profesor de la ciudad quien vuelve al pueblo impulsado por la nostalgia. En este sentido, *PBC* puede entenderse como una respuesta irónica a las novelas de “Native Soil”. Sobre todo, el hecho de escoger para el final de la novela un encuentro sexual entre la campesina y el profesor deja en ridículo los discursos sobre la función moral de la literatura tan frecuentes en los intelectuales chinos (David Der-wei Wang: 2018, 149-150). El escritor se identifica con un campesino del pueblo a pesar de su ausencia prolongada y construye el personaje del narrador en consonancia con esta autorrepresentación. Para Mo Yan, la literatura no consiste en educar al pueblo, sino en hablar desde este sintiendo que se sigue formando parte del mismo.

¹⁴¹ La traducción es nuestra. “他们幻想站在一个空旷无比的广场上，头顶湛蓝的天空，明朗的太阳，脚下匍匐着芸芸众生，他们仰着肮脏、愚昧的脸，惊讶地望着这些真理的偶像。”

2.1.2.2. La literatura de cicatrices

La Revolución cultural china ha dejado una gran huella en el conjunto del país y en cada individuo. Muchos autores, que crecieron o se vieron obligados a vivir en el pueblo, representaron a través de la literatura, los sentimientos y reflexiones que este les suscitaba. Como ya hemos visto en el primer capítulo, a partir de los años setenta del siglo pasado, se popularizó la llamada literatura de cicatrices. A continuación, nos centraremos en las dos obras de Mo Yan pertenecientes a su etapa inicial que recogen la herencia de este movimiento literario.

El relato 枯河¹⁴² fue publicado en 1985. Este trabajo poco conocido de Mo Yan narra una tragedia ocurrida en el campo durante la Revolución Cultural adoptando la perspectiva de un niño llamado Xiaohu (nombre que significa literalmente “tigre pequeño”). En una ocasión, Xiaohu se cayó del árbol al que trepaba para divertirse e impresionar a Xiaozhen (“preciosidad”), la hija del jefe del pueblo, lastimando fatalmente a la niña. Tras la muerte de Xiaozhen, Xiaohu fue cruelmente apaleado en diversas ocasiones por los padres de esta y por los suyos. Una noche de luna plena, no pudiendo soportar más las repetidas palizas, Xiaohu puso fin a sus días ahogándose en el río. En una entrevista, Mo Yan mencionó que originalmente había previsto otro título para este relato: *Sol rojo en el culo*. Como el editor consideró que este título podría hacer pensar en Mao Zedong, pidió a Mo Yan que lo desestimara (Li Hao:2019, 70). El autor escogió entonces, *El río seco*, en referencia al escenario del relato y también como metáfora de los sentimientos humanos que se secaron durante la Revolución Cultural.

RT (1985) es una de las obras de Mo Yan más conocidas por público y crítica. La novela trata la miserable vida de un niño llamado Heihai (niño de piel negra), que es maltratado por su madrastra y obligado a trabajar como un adulto en la Columna Popular para ganarse la vida. La joven Junzi¹⁴³ (flor del crisantemo), que trabaja junto a Heihai en la ampliación del río, le prodiga sus cuidados. Junzi se enamora de un cantero provocando los celos de un herrero que había perdido la vista de un ojo y deseaba casarse con ella. Durante la refriega entre el cantero y el herrero, Junzi también pierde la vista de un ojo accidentalmente y decide marcharse del pueblo con el cantero. Heihai, que no está al corriente ni de la pelea ni de la

¹⁴² *Ku He* [*El río seco*].

¹⁴³ En la traducción española, el niño se llama Tizón y la campesina, Crisantemo.

marcha de Junzi y el cantero, es enviado por un hombre a otro pueblo a robar rábanos para comer. Mo Yan solo indica que Heihai es capturado por un guardia, dejando el final en manos del lector.

En estas dos narraciones, en lugar de representar la belleza de la vida rural y la bondad de los campesinos como había hecho en obras anteriores, Mo Yan se enfrenta por primera vez a las duras condiciones de vida de los trabajadores del campo, incluyendo a los niños, durante la Revolución Cultural. La principal innovación del autor consiste en adoptar la mirada de un niño inocente. Se aleja, así, de las obras de la literatura de cicatrices cuyo narrador y protagonista solía ser un intelectual o un funcionario perseguido por sus ideas políticas que era enviado a trabajar duramente en el campo para su reeducación (Hong Zicheng:2010, 323). La adopción de una perspectiva infantil ayuda a soltar el lastre moral propio de la literatura de cicatrices y a presentar la historia de una forma original e innovadora. Mo Yan no evita ninguna dificultad en su representación de una época caótica: en lugar de refugiarse en la reproducción documental de los acontecimientos históricos, prefiere explorar los profundos conflictos sociales. Por ejemplo, en *El río seco*, describe la reacción violenta de los padres de Xiaohu cuando se enteran de la muerte de Xiaozhen, hija del jefe del pueblo. Dicha descripción muestra la opresión de los campesinos por parte de los funcionarios del Partido:

[...] Xiaohu ve claramente la cara de su padre que tiene los ojos hinchados como las peras empapadas en salmuera. Su padre es alto, aunque está arrodillado en el suelo. Puede que los zapatos de piel del jefe hayan golpeado al padre, o puede que no. El padre suplica humildemente: “Generoso jefe mío, no se enfade con nosotros, voy a golpear cruelmente a este delincuente hijo mío. Diez vidas tuyas no valen la vida de tu preciosa hija pequeña.”¹⁴⁴ (CRMY, I, 185)

En esta escena violenta entre el tiránico jefe del pueblo y un hombre corriente que carece de los privilegios del primero, se muestra la desintegración de las clases sociales durante la Revolución Cultural. En las obras de la literatura de cicatrices, el pueblo siempre estaba representado como un lugar abandonado donde no había ni esperanza ni vitalidad. Los campesinos estaban preocupados por su propio destino y evitaban comunicarse con sus vecinos por temor a ser denunciados. El pueblo se había convertido en un gran cementerio. Sin embargo, en el relato de Mo Yan, el niño, testimonio y protagonista ingenuo, mantiene su íntimo contacto con la tierra incluso después de muerto; Xiaohu se ve a sí mismo como un

¹⁴⁴ La traducción es nuestra. “他今天才知道父亲的模样。父亲有两只肿眼睛，眼珠子像浸泡在盐水里的地梨。父亲跪在地上也很高。翻毛皮鞋也许踢过父亲，也许没踢。父亲跪着哀求：‘书记，您大人不见小人的怪，这个狗崽子，我一定狠揍。他十条狗命也不值小珍子一条命，只要小珍子平安无事，要我身上的肉我也割...’”

pez y decide dormir en el lecho del río para siempre; Heihai puede entender el lenguaje secreto de las plantas y se esconde en los cultivos de sorgo para evitar ser descubierta por los adultos. En estos dos relatos, nos encontramos por primera vez con una descripción alucinada del pueblo visto a través de los ojos de los niños. La gran imaginación de estos favorece la introducción de elementos fantásticos:

Cuando una enorme y mojada luna roja se eleva desde el campo desierto del lado este, la bruma cubierta del pueblo es más gruesa y más pesada, y parece que se ha teñido con el rojo tétrico de la luna. En este momento el sol acaba de caer, todavía hay una larga nube púrpura bajo el horizonte. Algunas estrellas delgadas han liberado temporalmente una luz pálida entre el sol y la luna. [...] El sol está cayendo rápido, no redondo, como un gran huevo de pato. (Xiaohu) Ve la casa construida de paja a lo lejos y cerca. Y la paja de trigo podrida está extendida por la continua golpea de gotas de lluvia, con una capa de musgo cubierto con manchas que crecía en el verano. El polvo en la calle es muy espeso, y un coche verde pasa por allí agitándolo; este tarda mucho tiempo en disiparse. [...] (Xiaohu) ve a un perrito amarillo con los intestinos destrozados por la rueda del coche caminando por la calle. Los intestinos despedazados se arrastran en el polvo, como una larga cuerda, el perrito no ladra ni una sola vez y camina tambaleándose en la calle. La calidez del pelo del perro se va alejando gradualmente. Luego la imagen del perro se reduce a la de un conejo amarillo y a la de una rata amarilla, y finalmente desaparece. Alrededor se oye el ruido extraño transmitido de una botella vacía, pero no se puede situar concretamente su origen.¹⁴⁵ (Ibid., 176-181)

A través de la mirada del niño, el pueblo se manifiesta de manera extraordinaria con colores llamativos y figuras extrañas. La luna, en lugar de ser hermosa y brillante, está roja y mojada como un puñal ensangrentado que parece anunciar la muerte de Xiaohu. Al mismo tiempo, el sol, sin luz ni calidez, se asemeja a un huevo de pato que bien podría satisfacer el hambre del niño. Estas metáforas extrañas transmiten una visión inquietante de las consecuencias de la Revolución Cultural. Los cambios políticos se transponen en una deformada percepción del pueblo natal. Al niño el pueblo le parece sucio, frío y cruel, nada en él le manifiesta simpatía. El techo de la casa se está pudriendo por la lluvia, el musgo crece sobre los excrementos de gorrión, un perro inocente anda por la calle polvorienta con los intestinos fuera. Xiaohu está herido por los golpes de sus padres, el perro, por los de la gente. Todo el pueblo natal está gravemente herido, pero nadie se siente culpable. Con descripciones como estas, se vuelve innecesario explicitar que las condiciones de vida de

¹⁴⁵ La traducción es nuestra. “一轮巨大的水淋淋的鲜红月亮从村庄东边暮色苍茫的原野上升起来时，村子里弥漫的烟雾愈加厚重，并且似乎都染上了月亮的那种凄艳的红色。这时太阳刚刚落下来，地平线上还残留着一大道长长的紫云。几颗瘦小的星斗在日月之间暂时地放出苍白的光芒。[...] 太阳落得很快，不圆，像一个大鸭蛋。他看到远远近近的草屋上，朽烂的麦秸草被雨水抽打得平平的，留着一层夏天生长的青苔，青苔上落满斑斑点点的雀屎。街上尘土很厚，一辆绿色的汽车驶过去，搅起一股冲天的灰土，好久才消散。灰尘散后，他看到有一条被汽车轮子碾出了肠子的黄色小狗蹒跚在街上，狗肠子在尘土中拖着，像一条长长的绳索，小狗一声也不叫，心平气和地走着，狗毛上泛起的温暖渐渐远去，黄狗走成黄兔，走成黄鼠，终于走得不见踪影。四处如有空瓶的鸣声，远近不定，人世的冷暖都一块块涂在物上，树上半冷半热，他如抱叶的寒蝉一样瑟缩着，见一粒鸟粪直奔房瓦而去。”

muchas personas eran peores que las de los animales. Desde el punto de vista de Mo Yan, nadie puede salir indemne de la Revolución Cultural: todos son participantes, ya sea voluntariamente o de forma obligada. Aunque en ninguna de las dos novelas Mo Yan indica el nombre del pueblo, sostengo la idea de que podemos encontrarnos ya ante el futuro pueblo al nordeste de Gaomi. Como Mo Yan señala en su ensayo:

Entre mis obras, donde hago uso directo de la experiencia en mi pueblo natal, se encuentran el relato *El río seco* y la novela *El rábano transparente*. [...] *El río seco* es realmente una diatriba contra la línea ultraizquierdista. No hay amor en una sociedad disfuncional, donde las circunstancias hacen que la gente no tenga corazón. Por supuesto, no es imprescindible ser maltratado para escribir..., pero es cierto que si no hubiese vivido esta experiencia en mi infancia, no habría podido crear *El río seco*. Del mismo modo, tampoco habría podido escribir mi novela *El rábano transparente*. Publiqué *El rábano transparente* antes de *El río seco*. Los críticos están elogiando este relato¹⁴⁶ solamente desde la ‘perspectiva de la infancia’ y me han situado en una posición muy alta. Pero, en realidad, todo esto lo he hecho de forma inconsciente, sin pensar en ello en el momento de escribir y solo me puse a recordar lo que había vivido en la fragua del herrero durante sesenta días enteros. Las imágenes alucinantes en la novela, los sentimientos extraños, todos provienen de mi experiencia personal. El sufrimiento de aquel tiempo iba a dejar inevitablemente su huella en mi vida. Por ello, en este relato, el rábano es transparente, el tren es un monstruo astuto, el pelo se cae al suelo con un fuerte golpe, la bufanda de la niña es una llama ardiente.¹⁴⁷ (WDGM, 266)

Encontramos numerosos indicios en *El río seco* y *El rábano transparente* que remiten implícitamente al pueblo al nordeste de Gaomi de Mo Yan. Algunos de ellos son el paisaje -un río importante que atraviesa el pueblo, los sorgos y ñames cultivados en la tierra-, el proyecto de ampliación del cauce del río o las relaciones, ya comentadas, entre la trama del cuento y las experiencias personales del autor. Entre sus recuerdos de infancia, Mo Yan menciona una ocasión en la que, debido al hambre, robó un rábano en otro pueblo, por lo que recibió una cruel paliza de sus padres delante de todo el pueblo y frente a un retrato de Mao Zedong. El autor ha transformado esta experiencia sufrida en su pueblo natal en dos episodios que se integran en la trama de ambas novelas. Xiaohu y Heihai son dos niños del pueblo al nordeste de Gaomi en cuya invención interviene la propia experiencia de Mo Yan. Estos personajes se convierten así en muestras de la relación entre Mo Yan y este pueblo imaginado. Es precisamente a partir de las fantasías de niños inocentes que Mo Yan comienza

¹⁴⁶ Se refiere a *El rábano transparente*.

¹⁴⁷ La traducción es nuestra. “mi novela, directamente utilizó la experiencia de mi pueblo natal, es la novela corta ‘El río seco’ y la novela ‘El rábano transparente’. [...] ‘El río seco’ es realmente una diatriba contra la línea ultraizquierdista. No hay amor en una sociedad disfuncional, donde las circunstancias hacen que la gente no tenga corazón. Por supuesto, no es imprescindible ser maltratado para escribir..., pero es cierto que si no hubiese vivido esta experiencia en mi infancia, no habría podido crear ‘El río seco’. Del mismo modo, tampoco habría podido escribir mi novela ‘El rábano transparente’. Publiqué ‘El rábano transparente’ antes de ‘El río seco’. Los críticos están elogiando este relato¹⁴⁶ solamente desde la ‘perspectiva de la infancia’ y me han situado en una posición muy alta. Pero, en realidad, todo esto lo he hecho de forma inconsciente, sin pensar en ello en el momento de escribir y solo me puse a recordar lo que había vivido en la fragua del herrero durante sesenta días enteros. Las imágenes alucinantes en la novela, los sentimientos extraños, todos provienen de mi experiencia personal. El sufrimiento de aquel tiempo iba a dejar inevitablemente su huella en mi vida. Por ello, en este relato, el rábano es transparente, el tren es un monstruo astuto, el pelo se cae al suelo con un fuerte golpe, la bufanda de la niña es una llama ardiente.¹⁴⁷”

a construir el pueblo al nordeste de Gaomi mezclando la imaginación y el recuerdo con la historia.

2.2. Una fundación sobrenatural

2.2.1. El relato fundacional

Más arriba, hemos visto que la primera descripción del pasado del pueblo al nordeste de Gaomi aparece en el relato corto *La inundación del otoño* (1985). Allí se explica el descubrimiento de una tierra abandonada, ocupada por animales salvajes. Pero, a medida que Mo Yan va ganando madurez literaria, introduce imágenes mitológicas en su descripción del origen del pueblo al norte de Gaomi. En sus novelas más extensas, Mo Yan menciona muchas veces el origen de este pueblo, ya sea desde la perspectiva de un narrador omnisciente o a través de la voz de un personaje. De este modo, Mo Yan va enriqueciendo su relato de fundación y añadiendo o desarrollando ciertos detalles. Todo ello va fortaleciendo el estrecho vínculo íntimo entre los personajes y esta tierra que el autor presenta como sagrada. En su primera novela larga, *SR*, aparece el relato de fundación que ya encontramos en *La inundación del otoño* con nuevos detalles sobre la destrucción y posterior reconstrucción del pueblo:

Se había vuelto una página más en la historia de nuestra aldea. En tiempos, había sido un páramo cubierto de zarzales, arbustos y cañaverales, una guarida ideal para zorros y conejos. Después, en algún momento, habían aparecido algunas chozas y el lugar se convirtió en el edén de asesinos fugitivos, borrachos, jugadores... que construyeron casas y cultivaron la tierra e hicieron que aquel sitio se convirtiese en un paraíso para seres humanos, que pusieron en fuga a zorros y conejos salvajes; en la víspera de su huida, entonarían un coro de aullidos de protesta y acusación. En estos momentos, la aldea estaba en ruinas; el hombre la había construido, el hombre la había destruido; era el paraíso de la pena y el regocijo. (*SR*, 242)

Este tipo de relato está más cerca de la rememoración de la hazaña de los antepasados del narrador que de la mitología. El descubrimiento del pueblo al nordeste de Gaomi, resulta importante para esta familia de *SR* que considera esta tierra como su propiedad. Pero este relato de fundación no solo aparece en *SR*. Por ejemplo, en *Tao Hua Yuan Ji* de Tao Qian, huyendo de la guerra, los campesinos llegan a un lugar remoto donde se instalan definitivamente allí generación tras generación; en *Pa Pa Pa* (1985) de Han Shaogong, los

antepasados de la aldea de Jitou son guiados por un fénix hacia esta tierra fértil; en *Bai Lu Yuan* (1993) de Chen Zhongshi, un misterioso ciervo blanco conduce al protagonista a un lugar que traería prosperidad y riqueza a la familia. Pero el relato de fundación elaborado por Mo Yan se vuelve totalmente personal e inconfundible en *CLH* (1993). El término “herbívoro” que aparece en el título anuncia la particularidad de sus protagonistas, una familia que come paja verde. Existen importante paralelismos entre esta novela y *SR*, publicada un año antes: en *CLH*, el narrador relata una historia que se sitúa también en tiempos de guerra, aunque la actitud de los campesinos frente a la invasión es diferente: mientras que en *SR* los personajes reaccionan con valentía, en *CLH*, los miembros de la familia Guan -cabe recordar que Guan es el verdadero apellido de Mo Yan- optan por tolerar la ocupación.

En realidad *CLH* coloca en una posición embarazosa, tanto a lectores como a críticos. Estos últimos le reprochan al autor un exceso de emotividad que consideran de mal gusto. Chen Sihe opina que esta novela contiene numerosos detalles vulgares indignos de la buena literatura (2017, 201), He Shaojun y Pan Kaixiong comentan que Mo Yan se deja llevar por sus emociones de manera incontrolada, abusa de la imaginación y de la subjetividad (1988, 33).

Esta recepción problemática tiene que ver sobre todo con las dificultades que entraña la lectura de una novela que contiene al mismo tiempo una trama ilógica, saltos temporales, metáforas oscuras, abundantes repeticiones, escenas sangrientas y elementos fantásticos. Lo que para la crítica supone un problema, esto es, la originalidad del estilo de Mo Yan, es para nuestro trabajo un aspecto de gran interés; es, precisamente, la introducción del componente fantástico la que singulariza la descripción del pueblo natal. En *CLH*, Mo Yan elabora un relato a la manera de un mito de los orígenes del pueblo al nordeste de Gaomi. En este relato de fundación, el autor sustituye a los heroicos antepasados humanos que aparecían en *SR* por dos personajes: un muchacho y una yegua. En el último capítulo de la novela “El sexto sueño: el potro que cruzó los humedales”, un anciano refiere la historia de sus antepasados. En ella, un muchacho que ha sido abandonado por su familia solo tiene la compañía de una joven yegua cuyo nombre es Cao Xiang, -el aroma de la hierba-. El muchacho decide cruzar la marisma con su yegua en busca de un nuevo lugar donde vivir. Mientras están descansando bajo un árbol dorado, en el que también hay un gran pájaro dorado, la yegua, le propone matrimonio a su dueño y le pide que nunca más vuelva a mencionar la palabra “caballo”. El joven acepta y Cao Xiang se transforma en mujer. Convertidos en esposo y esposa, se

instalan en un pueblo donde permanecen incomunicados del resto de los habitantes y fundan una familia. Un día el padre descubre que dos de sus hijos, un niño y una niña, tienen una relación incestuosa. Está tan horrorizado que saca su pistola y dispara. Al verlo, Cao Xiang se echa a llorar y le ruega a su marido que se tranquilice. Pero el hombre comienza a insultarla y pronuncia la palabra prohibida: “caballo”. En un instante, Cao Xiang desaparece entre el humo.

En este relato de los orígenes aparecen una serie de elementos fantásticos que, como vamos a ver, proceden de la mitología china: el niño perdido en una enorme marisma, una extraña ave, la copulación con una yegua bajo un árbol dorado, la promesa de no mencionar la palabra tabú “caballo”, el incesto entre hermanos. Mo Yan deja muchos misterios sin aclarar: ignoramos la razón por la que los campesinos se fueron del pueblo abandonando a su hijo con una yegua, la fuente de la luz que les muestra el camino cuando atraviesan la marisma, cómo consiguió el padre la escopeta, o qué relación existe entre el nombre de la madre-yegua Cao Xiang -“El aroma de la hierba”- y el alimento favorito de los futuros habitantes del pueblo, el llamado clan de los herbívoros.

Esta explicación del origen del pueblo al nordeste de Gaomi se encuentra en las últimas páginas de la novela, como si el autor hubiera querido crear un uróboros¹⁴⁸ temporal. La historia parece repetirse: el niño abandonado al principio por sus familiares, vuelve a ser abandonado por sus hijos al final. En segundo lugar, el árbol dorado con grandes pájaros dorados nos recuerda a la imagen de Jinwu¹⁴⁹. Según nuestro mito, Jinwu es un cuervo sagrado con tres patas que emite extraños sonidos. Este animal legendario vive en un enorme árbol dorado que toca las nubes y le lleva comida a Xi Wangmu, la reina madre de Occidente¹⁵⁰ que vive en el palacio celestial de los dioses. Sin embargo, el episodio del muchacho y la yegua que, guiados por la luz, descubren el árbol dorado y hacen el amor en una atmósfera mágica es muy extraño en un relato de fundación y constituye un elemento original de Mo Yan. Podemos avanzar la hipótesis de que las relaciones sexuales entre el niño y la yegua son el cumplimiento del oráculo de la gran diosa Xi Wangmu, cuyo poder protector se encarna en la figura del árbol dorado de Jinwu. La gran diosa les habría ayudado

¹⁴⁸ El uróboros es un animal serpentiforme que engulle su propia cola y que forma un círculo con su cuerpo. El uróboros simboliza el ciclo eterno de las cosas. Según indican los descubrimientos arqueológicos, la imagen del uróboros aparece en China desde la prehistoria.

¹⁴⁹ Jinwu, una criatura presente en el mito chino, es considerado el portador del sol a través del cielo y se dice que tiene tres patas.

¹⁵⁰ Xi Wangmu o Reina madre de occidente, es un personaje de la mitología china que durante la dinastía Han pasó a ser una divinidad taoísta.

a salir de la marisma permitiendo que se enamoren bajo su vigilancia. En relación con el nombre de la madre-yegua, Cao Xiang, el aroma de la hierba, hay que señalar que, en la novela, la familia Guan no solo come hierba sino que también considera que es el alimento más delicioso del mundo. Si un individuo no puede comer hierba, no se le considera un miembro del clan, sino un traidor. El nombre de Cao Xiang nos invita a establecer un vínculo entre la hierba consumida por esta familia herbívora y el cuerpo y la leche materna de la madre-yegua. Alimentarse del cuerpo de la gran diosa es una invención de Mo Yan que no procede de la mitología china. La idea de alimentarse de la hierba que produce la tierra, también propia de nuestro autor, permite intensificar el vínculo entre los habitantes y el pueblo natal. Por otra parte, el hecho de que solo ellos puedan compartir el cuerpo simbólico de la madre-yegua revela a la vez que todos los miembros de este clan herbívoro son hijos de una yegua.

Sabemos que, según el mito de NüWa que hemos mencionado en el capítulo 1, la Gran Diosa había creado a los seres humanos a partir del barro y había establecido el sistema del matrimonio entre el hombre y la mujer. La mitología tradicional china indica que todos los individuos provenimos de la misma tierra pero no compartimos la misma sangre, por eso, es posible el matrimonio, que tiene lugar por voluntad de la Diosa. Sin embargo, Mo Yan nos habla de una familia descendiente del incesto entre miembros de la misma sangre. Si la relación sexual del niño con la yegua puede entenderse como la realización del oráculo que le da la oportunidad de sobrevivir, el incesto, en cambio, es una práctica contraria a la voluntad divina que explicaría el castigo eterno impuesto a este pueblo. En el relato del origen de *CLH*, el hombre mata a sus hijos por haber cometido el incesto y pierde todo lo que la diosa le había otorgado. A lo largo de la novela, los campesinos, para mantener el orden moral, deciden matar a un hombre que tiene relaciones sexuales con una yegua y queman a una pareja de hermanos con manos palmeadas. Sin embargo, la tragedia de este clan no acaba aquí. Como castigo de la diosa, en el pueblo al nordeste de Gaomi, siguen naciendo más niños con manos palmeadas, lo que evidencia la gravedad del incesto original y la imposibilidad de redimir a las generaciones sucesivas. Incluso cuando el dirigente del pueblo decidió acabar con esta maldición ordenando la castración de los niños, todo fue en vano: “la castración colectiva entre los niños que habían nacido con las manos y los pies palmeados duró cuatro años. Castraron cada año a cien niños. En cuatro años, castraron por lo tanto a cuatrocientos niños” (*CLH*, 365). La diosa no les perdona, sino que permite a los niños palmeados vengar a sus padres: el plan de la familia Guan de matar a una niña recién nacida

fracasa, la niña sobrevive y se marcha de casa. Años después, sus dos hijos vuelven al pueblo y torturan a todos los miembros de la familia Guan. De este modo, el incesto prohibido por la diosa acaba provocando una sangrienta tragedia.

Lo que precede muestra que Mo Yan tiene la intención de crear un relato sobre el origen del pueblo al nordeste de Gaomi a partir primero de las hazañas de antepasados heroicos y después de un relato misterioso que entronca, aunque modificándola sustancialmente, con la mitología china. A través de estos relatos, el autor consolida la identificación de los campesinos con la tierra que comparten: se nutren de la misma hierba, tienen la misma sangre y sufren los efectos del mismo pecado original. Como señala Eliade:

La nostalgia de los orígenes es una nostalgia religiosa. El hombre desea reencontrar la presencia activa de los dioses, desea asimismo vivir en un mundo tan fresco, puro y fuerte como salió de las manos del Creador. Es la nostalgia de la perfección de los comienzos, lo que explica en gran parte el retorno periódico in illo tempore. (1983, 82)

A pesar de los elementos negativos que contiene este relato de los orígenes (el abandono, la traición, el incesto y el sufrimiento que habría provocado el pecado original), su introducción por parte de Mo Yan puede entenderse como una forma de nostalgia de ese inicio fuera del tiempo. Mo Yan no se limita a narrar una historia de contenido mitológico, sino que la inserta en la trama a través del protagonista. Se trata, pues, de un relato de fundación presentado por un descendiente de los primeros pobladores que establece un vínculo entre la historia sagrada del pueblo y la vida profana.

2.2.2. Las constantes

Encontramos en los relatos breves de Mo Yan muchos esbozos sobre el pueblo al nordeste de Gaomi, desde los personajes hasta el paisaje y la trama. Leyendo estos relatos encontramos a menudo elementos comunes o incluso repeticiones literales de una misma frase. Como afirma Mo Yan:

Un autor puede escribir docenas de obras en su vida, posiblemente crea cientos de personajes. Pero dichas obras son solo una réplica de un mismo trabajo. Cientos de personajes son solo muchas encarnaciones de un mismo personaje. Una recopilación de docenas de ficciones nos lleva a la autobiografía del autor. Una recopilación de sus cientos de personajes revela “el yo”

del autor.¹⁵¹ (*YJXB*, 86)

A partir de esta reflexión de Mo Yan, vamos a ver ahora la función que tiene la reescritura de una misma historia en varias ficciones. A partir de la novela *La inundación del otoño*, Mo Yan ha insistido en que los antepasados del narrador en primera persona son los fundadores del pueblo al nordeste de Gaomi. El narrador se identifica con el pueblo natal, habla con orgullo de su familia y evoca las hazañas de las generaciones anteriores. También, y como hemos visto, en la novela *CLH*, Mo Yan crea un relato singular sobre el origen del pueblo al nordeste de Gaomi y de sus habitantes. Para examinar la homología entre algunas de las experiencias de los personajes y las del autor, escogemos el ejemplo de Yu Zhan'ao, el abuelo del narrador en *SR*. En el caso de *SR*, Mo Yan solo menciona dos veces la estancia de este personaje en Japón después de la guerra:

El abuelo había regresado de las desoladas montañas de la isla japonesa de Hokkaido casi incapacitado para hablar; escupía, apenas, las palabras como si fuesen piedras pesadas. A su regreso, la aldea le brindó una solemne ceremonia de bienvenida, presidida por el gobernador del condado. (*SR*, 87)

El abuelo recordó repetidamente esta dolorosa historia una y otra vez en las montañas salvajes de Hokkaido, Japón. [...] Cuando pescaba con red en aguas someras, con un estropeado saco de arpillera a la espalda, podía ver las ondas azul grisáceas que barrían la medialuna de la cala, como terraplenes en un arrozal, lo que le traía a la memoria los ríos de su tierra, el Negro y el Salado. Mientras asaba alguna carpa, de finas escamas plateadas, de los bajos ríos de montaña de Hokkaido, agonizaba en la miserable existencia que vivía tras aquel pecado irredimible de haber llevado ochocientos hombres a la muerte. (*Ibid.*, 311)

En ninguna de estas dos referencias, menciona Mo Yan la razón de la estancia en Japón de su abuelo ni los detalles de su vida en aquel país o las circunstancias de su regreso a China. No hay ninguna respuesta a estas preguntas que legítimamente plantearía cualquier lector. Parece que durante esos años al abuelo no le ha sucedido nada digno de mención o que se trata de un personaje que ha perdido su importancia en la narración. En realidad, lo que sucede es que cuando, por las necesidades de la ficción, el narrador debe alejarse del pueblo al nordeste de Gaomi lo hace dando muy pocos detalles. Es como si Mo Yan solo pudiera desplegar su imaginación literaria cuando está escribiendo sobre el pueblo o sus alrededores e, inversamente, como si tuviera poco o nada que decir cuando se aleja de la tierra natal. Por ello, en lugar del exilio japonés de Yu Zhan'ao, Mo Yan prefiere centrarse en la supervivencia de los demás habitantes del pueblo natal durante la guerra. La ausencia de detalles sobre la

¹⁵¹ La traducción es nuestra. “一个作家一辈子可能写出几十本书，可能塑造出几百个人物，但几十本书只不过是一本书的种种翻版，几百个人物只不过是一个人物的种种化身。这几十本书合成的一本书就是作家的自传，这几百个人物合成的一个人物就是作家的自我。”

estancia en Japón de Yu Zhan'ao unida a la profusión de recuerdos sobre su pueblo natal enfatiza aún más la nostalgia de su tierra que este personaje siente durante el exilio. No parece ser otra la razón de presentar de este modo elíptico los recuerdos del abuelo.

Un año después, el relato *El hombre y la bestia* (1991) narra una historia que sucede lejos del pueblo al nordeste de Gaomi, precisamente en el lugar donde se escondió el abuelo durante su exilio. En ella, Mo Yan refiere detalladamente la experiencia del abuelo como prisionero de guerra, viviendo escondido en los bosques de Japón y luchando contra los animales salvajes para sobrevivir durante más de diez años. Dicha obra concluye con una explicación sobre la decisión del abuelo de no consumar la violación de una mujer japonesa a pesar de su odio y sed de venganza:

Mi abuelo realmente nunca mantuvo relaciones sexuales con esa mujer, de modo que el bebé peludo descrito en los archivos históricos japoneses, al que al final tuvo que criar, no estaba emparentado con él. Aunque tener un tío tan joven, mitad japonés, con el cuerpo cubierto de pelo, no sería para nada una desgracia en nuestra familia, y podría, de hecho, ser tratado con respeto. Uno no debe faltar a la verdad. (*SHCC*,105)

A pesar de la nota de humor, el narrador deja clara la consecuencia de que el abuelo no llevase a cabo su propósito: no hay mezcla de sangre alguna con extranjeros, los habitantes se mantienen al margen de uniones con forasteros. El relato *El hombre y la bestia* se puede considerar como un desarrollo complementario de *SR*. El conjunto de detalles que se proporciona en relato y novela nos permite conocer el sufrimiento del abuelo durante sus años de exilio. Si bien el abuelo carece de nombre en este relato, el lector reconoce a Yu Zhan'ao, de *SR*. Mo Yan no ha comentado esta fragmentación de la vida de un mismo personaje en varias ficciones, aunque podemos considerar que lo hace para preservar la coherencia narrativa propia a cada historia. *SR* se centra en el pasado del pueblo al nordeste de Gaomi, mientras que *El hombre y la bestia* sale excepcionalmente del pueblo y nos habla de lo que sucede en el lugar exterior, Japón, mostrando, precisamente, la ausencia de relación o de nexos entre estos dos mundos

El autor conoció a un paisano suyo que había sido raptado por los japoneses durante la guerra y que había vivido quince años escondido en el bosque. En los años ochenta del siglo pasado, Mo Yan visitó a este hombre personalmente. En la novela *GPAC* (1995), Mo Yan vuelve a introducir un relato del exilio a través del personaje del pájaro Han¹⁵². Este relato se

¹⁵² La relación de “el pájaro Han” con el narrador Shangguan Jintong es muy compleja. Al principio, el pájaro Han fue el amante de su tercera hermana, Lingdi. Durante la Guerra de Resistencia contra la agresión japonesa, el ejército japonés lo hizo prisionero para trabajar en Hokkaido. Después de huir a las montañas durante quince

encuentra en el volumen V (capítulos 30 a 40). Sería demasiado largo mencionar aquí todos los detalles de este episodio. Nos contentamos con señalar las diferencias entre Yu Zhan'ao y el pájaro Han, pues es lo más relevante para nuestro propósito. El primer elemento común es el exilio en Japón, aunque las razones son diferentes: mientras que en *SR* el personaje salió a luchar contra la invasión y fue hecho prisionero, en el caso de *GPAC* este fue raptado por causalidad. En este sentido, Mo Yan ha suavizado el espíritu heroico en el caso del personaje llamado pájaro Han. En segundo lugar, el sufrimiento del pájaro Han durante su exilio no es comparable al de Yu Zhan'ao y tampoco se produce un intento de violación. De este modo, la historia del pájaro Han no adquiere una tonalidad tan legendaria y violenta como la de Yu Zhan'ao. También encontramos diferencias sustanciales en la escena del regreso a China. En el caso de *SR* y *El hombre y la bestia*, se nos dice muy poco sobre el regreso de Yu Zhan'ao a su pueblo natal y sobre su vida allí. Yu Zhan'ao casi había perdido la capacidad de comunicarse después de haber pasado tantos años solo en el bosque. Además, sus familiares tampoco querían hacerle preguntas sobre tan dura experiencia. Posiblemente Mo Yan haya silenciado estos detalles para preservar la dignidad del personaje. Sin embargo, en *GPAC*, el pájaro Han recibió la orden del gobierno de narrar su experiencia en Japón ante los campesinos para promover el patriotismo. Han añadió mentiras a su relato para dramatizar una estancia que no había sido tan dura ni sangrienta como pensaban los demás antes de darse cuenta de su gran capacidad de invención. Después de muchas charlas en público, el pájaro Han había recuperado la capacidad de explicarse, pero había perdido la confianza de sus paisanos, hartos de tales mentiras. Lo más relevante sin embargo es la nostalgia que el pájaro Han siente de su pueblo natal. Si en *SR* y en *El hombre y la bestia*, el abuelo Yu Zhan'ao se había acostumbrado a convivir con los animales salvajes en el bosque de un país extranjero, abandonando el sueño de regresar algún día a casa, el pájaro Han mantiene hasta el último día la esperanza de regresar para reunirse con sus paisanos.

Como vemos, una misma experiencia real sirve de punto de partida para elaborar diferentes versiones. Aunque Mo Yan conserva el núcleo de esta historia, también introduce cambios cada vez que recurre a ella para adaptarla a las necesidades narrativas de cada ficción. Existen otros ejemplos de reescritura de una trama en el universo literario de Mo Yan, siendo esta tendencia uno de los elementos más característicos de su obra. Estas repeticiones con variaciones remiten a una concepción cíclica de la historia, lo que sin duda

años, regresó a su pueblo natal. Allí, se enamoró de la hermana mayor del narrador, Laidi. Acusado de intentar matar al marido de esta, el pájaro Han fue enviado a la provincia de Qinghai para su reeducación a través del trabajo, pero este se suicidó en el camino.

alguna subraya la intención de Mo Yan: los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi deben compartir, ficción tras ficción, un mismo destino que refuerza su unión con esta tierra sagrada.

3. El discurso autorial sobre el pueblo al nordeste de Gaomi

Del análisis anterior se desprende que el vínculo emocional de Mo Yan con su pueblo natal pasa del resentimiento al amor. Este giro radical explica la ambición de convertir al pueblo al nordeste de Gaomi en el hilo conductor de toda su creación literaria, estableciendo una relación nostálgica con la tierra que, sin embargo, rehuye cualquier forma de idealización. Mo Yan se propone, en definitiva, fundar su propia república literaria. Pero nos encontramos ante un error común y grave: confundir el pueblo natal real de Mo Yan con su pueblo de ficción. En este apartado, examinamos el discurso autorial sobre ambos.

3.1. El pueblo natal según Mo Yan

Mo Yan ha conseguido construir a lo largo de su obra un pueblo cuyo valor paradigmático queremos subrayar aquí. El microcosmos que constituye el pueblo al nordeste de Gaomi es reconocido por muchos lectores como un modelo representativo de la sociedad rural china. Debemos señalar que el pueblo al nordeste de Gaomi no es solo un objeto imaginado; se trata también de una poderosa fuerza actancial. Podemos decir que el pueblo natal es el principal personaje del universo literario de Mo Yan, alimentado no solo por las vidas de sus habitantes sino también por su existencia como lugar donde se desarrollan esas vidas. Y es precisamente la fusión entre los individuos y el lugar la que favorece la identificación de los lectores chinos con el pueblo al nordeste de Gaomi, aunque Mo Yan dé prioridad a la cultura del Norte y de la etnia han ignorando la diversidad cultural de un país de grandes dimensiones.

A pesar del desarrollo de las investigaciones académicas sobre la sociedad rural china, los investigadores procedentes de un entorno urbano que se desplazan al campo para sus estudios se encuentran con importantes barreras culturales y con una visión del mundo que les es del todo ajena. Esta condición de observadores exteriores conlleva malentendidos y errores. Por su parte, los campesinos, que son al mismo tiempo testigos y protagonistas de la historia, carecen de la oportunidad de elaborar un discurso reconocido y legitimado sobre el

mundo rural. Además, aquellos intelectuales que tuvieron la oportunidad de salir del pueblo para estudiar, a medida que iban avanzando en su educación e integrándose en la élite, dejaban cada vez más de lado los hábitos y formas de entender el mundo de los campesinos, adoptando un discurso académico. En comparación con los escritores cuya obra hemos tratado en la sección anterior, Mo Yan ocupa una posición original: fue un “niño salvaje” que creció en el campo, un campesino que trabajó en la tierra durante su juventud y que nunca perdió de vista sus orígenes cuando se convirtió en escritor. Al contrario, hizo de su profundo conocimiento de la vida rural la base de su creación:

Nací en Ping'an, pueblo del municipio de Dalan, perteneciente al condado de Gaomi, en la provincia de Shandong. No me marché de allí hasta los veinte años. El pueblo natal me ha dejado la impresión de que estas tierras son la fuente y el impulso de mi creación. Mi relación con el pueblo natal es como la relación entre los peces y el agua, entre la tierra y la semilla. Por supuesto, también es como la relación entre los pájaros y las jaulas, y entre el esclavo y el propietario. Aunque me fui del pueblo y me trasladé a la ciudad donde he vivido más de diez años, mis sentimientos todavía pertenecen al pueblo. Siempre pienso que todo es bueno en el pueblo, pero soy totalmente reacio a volver a mi vida de campesino. Entonces, a veces, el hecho de criticar la ciudad no significa que desee irme de ella, del mismo modo, a veces, el hecho de alabar al pueblo no quiere decir que desee volver. [...] La impresión que me dejó el pueblo natal ha forjado el alma de mis novelas: la tierra y los ríos de sus campos, cultivos y árboles, aves y bestias, mitos y leyendas, demonios y fantasmas, benefactores y enemigos, todos están contenidos en mi obra.¹⁵³ (*WDGM*, 40)

Como vemos, cuando se marchó a estudiar, el pueblo y todo lo que este le dio había modelado su forma de ver el mundo, sus emociones y su conciencia. Aunque intentó deshacerse de todo ello, como muestran sus primeros relatos, no lo consiguió. Su educación en el campo, su experiencia como campesino, son el motor de una obra que expresa como ninguna otra las honduras y los entresijos del mundo rural chino, convirtiendo en literatura una porción de realidad que había sido ignorada y marginada o, en el mejor de los casos, presentada desde una perspectiva externa. Mo Yan ausculta la vida del campo en su doble vertiente: el dolor y la miseria así como su enorme vitalidad, diseccionando desde el conocimiento en primera persona el alma del campesino chino. Nuestro autor genera una gran empatía hacia este último en sus lectores, compartiendo con ellos sus dificultades materiales, su relación de amor-odio con la tierra y sus temores ante un futuro incierto:

¹⁵³ La traducción es nuestra. “我生在山东省高密县大栏乡平安村里，一直长到20岁才离开。故乡--农村留给我的印象，是我创作的源泉也是动力。我与农村的关系是鱼与水的关系，是土地与禾苗的关系，当然，从另一方面看，也是鸟与鸟笼的关系，也是奴役与被奴役的关系。虽然我离开农村进入都市已经十好几年，但感情还是农村的，总认为一切还是农村的好，但假如真让我回农村去当农民，肯定又是一百个不情愿。所以有时候骂城市，并不意味着想离开；有时候赞美农村，也不是就想回去。人就是这样口是心非，当然也会有始终心口如一的特殊例子。故乡留给我的印象，是我小说的魂魄，故乡的土地与河流、庄稼与树木、飞禽与走兽、神话与传说、妖魔与鬼怪、恩人与仇人，都是我小说中的内容。”

Hace dieciocho años, cuando trabajaba duramente como un campesino corriente en la tierra árida de Gaomi, mi corazón estaba lleno de amargo odio hacia este lugar que había explotado cruelmente la sangre y el sudor de mis antepasados y también estaba consumiendo mi vida sin ninguna compensación. Nos enfrentábamos a la tierra estéril, dando la espalda al cielo, trabajando más que los caballos y el ganado y llevando con una miserable vida sin ropa para cubrirnos ni suficiente comida. En verano sufríamos el calor ardiente, y en invierno nos estremecíamos con el viento glacial. Todo era asqueroso, a medida que pasaba el tiempo, nos habíamos vuelto personas insensibles, las casas eran bajas y destartaladas, los ríos secos, mis vecinos estaban entumecidos como títeres vivos, los funcionarios del campo eran feroces y traidores y sus lacayos igualmente estúpidos y arrogante. A partir de ese momento, me convencí de que si un día tenía la suerte de huir del pueblo natal, nunca regresaría.¹⁵⁴ (Ibid., 253)

La pobreza y la ignorancia que Mo Yan conoció muy de cerca afectó a sus necesidades físicas y a su formación, de modo que el pueblo natal era para él una limitación que le impedía cumplir sus deseos. De ahí que Mo Yan exprese su odio hacia el pueblo natal, comparando su relación con este con la que existe entre “el esclavo y el propietario”.

Como resultado de todo esto, en su etapa inicial de creación, aún siendo miembro del pueblo, Mo Yan no tiene interés por representar las realidades del campo en sus textos. En sus primeras obras, *Las lluvias sin cesar en una noche de primavera* (1981) y *En favor de los niños* (1982), Mo Yan prefiere mostrar la vida de soldado y, sobre todo, idealiza la imagen de un pueblo perfecto. Nuestro autor era aún un joven inmaduro y apasionado que, por haber conocido la miseria de la vida en el campo, no puede evitar sentir antipatía hacia el pueblo real y anhelar la elaboración literaria de un pueblo ideal en sus primeros relatos. Sin embargo, tal como afirmó Heidegger, -“el oficio y vocación del poeta es el regreso al hogar” (2005, 33). Muchos años después de haberse marchado del pueblo al que rechazó, Mo Yan regresa al campo y toma conciencia de lo que el pueblo natal significa para él:

¿Por qué mis ojos siempre están llenos de lágrimas? ¿Por qué amo a esta tierra tan profundamente? Entonces, sentí implícitamente el poder que ejercía en mí el pueblo natal, la tierra donde te criaste y enterraste el espíritu de los antepasados, podías amarla u odiarla, pero nunca podías escapar de ella. [...] He subrayado que el pueblo natal del escritor no es solo la casa vieja donde vivían los padres, sino el lugar donde aquél pasó su infancia y juventud. Este lugar contiene la sangre que la madre derrama cuando uno nace. Es donde están enterrados tus antepasados. Este lugar es tu “tierra de sangre”.¹⁵⁵ (WDGM, 254-257)

¹⁵⁴ La traducción es nuestra. “18年前，当我作为一个地地道道的农民在高密东北乡贫瘠的土地上辛勤劳作时，我对那块土地充满了刻骨的仇恨。它耗干了祖先们的血汗，也正在消耗着我的生命。我们面朝黄土背朝天，比牛马付出的还要多，得到的却是衣不蔽体、食不果腹的凄凉生活。夏天我们在酷热中煎熬，冬天我们在寒风中颤栗。一切都看厌了，岁月在麻木中流逝着，那些低矮、破旧的草屋，那条干涸的河流，那些土木偶像般的乡亲，那些凶狠奸诈的村干部，那些愚笨骄横的干部子弟……当时我曾幻想着，假如有一天，我能幸运地逃离这块土地，我决不会再回来。”

¹⁵⁵ La traducción es nuestra. “为什么眼睛里饱含着泪水，因为我爱你爱得深沉—那时候，我就隐隐约约地感觉到了故乡对一个人的制约。对于生你养你、埋葬着你祖先灵骨的那块土地，你可以爱它，也可以恨

En este fragmento, que oscila entre la primera y la segunda persona, el autor expresa con emoción el reencuentro con sus raíces. Pero este proceso requirió años. En la etapa inicial de su creación, la tensión entre el mundo conocido y el soñado es demasiado grande, por lo que el autor intenta eludir la dolorosa realidad del pueblo natal y se refugia en la construcción de un mundo literario lo más alejado posible, como el campamento militar del soldado o la isla desierta de los relatos *Aquel soldado feo* (1982) y *El viento de la isla* (1984). Sin embargo, la huida del pueblo natal también augura un futuro regreso al mismo. El autor solo puede (re)conocer su pueblo natal y convertirlo en literatura después de haber permanecido alejado del mismo. La distancia ha hecho aflorar la nostalgia y, con ella, el amor por el pueblo natal:

En este momento, admití firmemente que toda la oscuridad y el sufrimiento durante los veinte años que viví en el pueblo fueron un regalo muy valioso que me hizo Dios. [...] Los recuerdos de mi Gaomi natal siempre están en mi corazón. El tiempo perdido aparece de repente delante de mí como una imagen vívida y accesible.¹⁵⁶ (Ibid., 255)

Es precisamente la nostalgia lo que le permite modificar su mirada hacia el pueblo natal e integrarlo como el elemento más importante de su pasado y de su identidad. Pero la mirada nostálgica no es idealizada, sino reconciliadora con la realidad. En las obras posteriores a su regreso al pueblo natal como *五个饽饽*¹⁵⁷ (1985), *Tres caballos* (1985) y *PBC* (1985), el tono de la rememoración se impone:

Aquel año, nuestra familia sólo tenía dinero suficiente para comprar ocho *jin* de harina blanca, que contenían nuestros buenos deseos para el año venidero. De alguna manera, se me atragantó la garganta y me dolió la nariz. Si no fuera por lo auspicioso de la fiesta, habría llorado a gritos.¹⁵⁸ (CRMY, I, 172)

Extraño mi tierra, y no solo a mi gente, extraño también el río, el puente de piedra, el sorgo rojo de los campos, el aire puro, el adorable canto de los pájaros... [...]. Suelo contemplar la vida con una sensibilidad extrema, mi corazón se estremece hasta con los sucesos más triviales, de manera que en esta ocasión no podía sentir de otra manera. (PBC, 21 y 25)

En estos textos en los que ya aparece el pueblo natal con mayor realismo, Mo Yan pone en palabras su memoria del campo, del hambre, de la ignorancia, la violencia y el amor.

它，但你无法摆脱它。[...]作家的故乡并不仅仅是指父母之邦，而是指作家在那里度过了童年乃至青年时期的地方。这地方有母亲生你时流出的血，这地方埋葬着你的祖先，这地方是你的‘血地’。”

¹⁵⁶ La traducción es nuestra. “这时我强烈地感觉到，20年农村生活中，所有的黑暗和苦难，都是上帝对我的恩赐。[...] 我的灵魂寄托在对故乡的回忆里，失去的时间突然又以充满声色的画面的形式出现在我的面前。”

¹⁵⁷ *Wu Ge Bo Bo* [Cinco panes].

¹⁵⁸ La traducción es nuestra. “这一年，我们家的钱只够买八斤白面，它寄托着我们一家对来年的美好愿望。不知怎的，我的嗓子发哽、鼻子发酸，要不是过年图吉利，我真想放声大哭。”

Después de haber vivido en la ciudad, el pueblo se convierte para Mo Yan en el último refugio. Pero Mo Yan no se conforma con relacionar el pueblo con los orígenes (la madre, la infancia, la naturaleza), sino que también lo muestra como un ente histórico, en transformación permanente. Por ello, se preocupa igualmente por la situación actual y por el futuro desarrollo del campo:

Creo que la brecha urbano-rural seguirá existiendo durante mucho tiempo. ¿Cuál será la diferencia entre las áreas urbanas y rurales de China dentro de una o dos décadas? Como escritor, esta cuestión resulta difícil de predecir. También es difícil decir que yo, una persona que vive en una ciudad, que escribe sobre la vida rural del tiempo remoto, tendrá algún papel a la hora de cambiar la situación actual. Comencé mi obra desde el pueblo y todavía insisto en escribir sobre la China rural. Esto parece estar muy lejos de la realidad de hoy. ¿Cómo puedo articular los sentimientos de las vidas que describo en las novelas del pueblo natal con nuevos temas? ¹⁵⁹ (*WDGM*, 236)

A pesar de conseguir ciertos éxitos con sus obras rurales, Mo Yan se da cuenta de la urgente necesidad de superar los límites del pueblo natal. Dicha superación no significa la modernización del pueblo tradicional que se ha mantenido al margen de los cambios. Al revés, tal deseo exige que nuestro autor deje de lado la mera presentación documental del mundo rural y logre ofrecer una visión particular del mismo en su escritura:

El escritor que sostiene el estandarte de la literatura local, se queda en el campo de la literatura regional el resto de su vida, canta lealmente a su pueblo natal. [...] Se limita a registrar los sucesos, y no hace ningún otro tipo de trabajo. Dicho escritor puede convertirse en un escritor local, pero este color local no es un verdadero estilo literario. El llamado estilo literario no solo se refiere a la descripción de dialectos o representaciones de escenas locales, sino a un estilo único de escritores que expresan de manera nueva su pensamiento, sus ideas y sus puntos de vista.¹⁶⁰ (*Ibid.*, 273)

A fin de construir un estilo particular, Mo Yan es consciente de que el escritor necesita primero distanciarse de su pueblo natal y experimentar a la vez con los aspectos más tradicionales y los más innovadores. El pueblo natal y los recuerdos de la infancia sin duda alguna resultan un tesoro infinito para la creación literaria, pero insuficiente en el caso de un escritor con ambición. Según las declaraciones de Mo Yan, el pueblo natal es un punto de

¹⁵⁹ La traducción es nuestra. “我想在很长的时间里城乡差别还是会存在的。再过十年二十年中国的城乡差别会是什么样，我作为一个作家很难预测。很难说生活在城市里面的我，写过去的或者当前的农村生活究竟会对改变现状发生什么作用。一个小说家的写作实际上是在寻找他已经失落的精神家园。小说中的故乡和我现实中的故乡差别已经很大了，我小说里的故乡既不是过去的也不是现在的，而是我想象中的，我是在想象中生活。”

¹⁶⁰ La traducción es nuestra. 高举着乡土文学的旗帜的作家，[...] 一种是终生厮守于此，忠诚地为故乡唱着赞歌，[...]，他们除了记录，不再做别的工作。这样的作家也许能成为具有地方色彩的作家，但这地方色彩并不是正意义上的文学风格。所谓的文学风格，并不仅仅是指搬用方言土语、描写地方景物，而是指一种熔铸着作家独特思维方式、独特思想观点的独特风貌，从语言到故事、从人物到结构，都是独特的、区别他人的。”

partida pero no abarca el horizonte de conocimientos necesarios para crear una obra literaria original. No basta representar de manera fotográfica las realidades del pueblo; al contrario, se necesita superar las limitaciones que comporta la trampa del realismo. Solo a través de esta operación se puede permitir a las personas entender el mundo en toda su complejidad, encontrar ideas nuevas a fin de obtener una visión abierta de la vida y ofrecer una escritura rica y personal. Desde la singularidad de su pueblo natal, conocido como la tierra cultivada de sorgo rojo, exactamente desde aquí, Mo Yan descubre no solo un universo, sino también un vínculo emocional que será constante en todas sus novelas a partir de ese momento y nunca decepcionará a sus lectores.

3.2. El pueblo al nordeste de Gaomi: un lugar de ficción

En la parte anterior, hemos repasado la evolución del discurso de Mo Yan sobre su pueblo natal desde una perspectiva interior, biográfica. A continuación, vamos a detenernos en las consideraciones de nuestro autor sobre el pueblo literario, es decir, sobre el pueblo imaginado que no existe en el mapa sino en las novelas de Mo Yan. En el segundo caso, el papel de Mo Yan deja de ser el de un habitante del pueblo que habla desde dentro para convertirse en el de autor. Cuando en 1982, Mo Yan descubrió las novelas de García Márquez y William Faulkner, quedó impresionado tanto por su maravillosa imaginación como por su técnica y estilo narrativos, sobre todo, por la introducción de elementos del realismo mágico y el tratamiento temporal de la narración (1986, 298). Bajo tal influencia, nuestro autor comenzó una nueva etapa de su carrera literaria: en *SR*, el narrador explica las vivencias de su abuelo y su padre adoptando la posición de un testigo ocular; en *CLH*, los niños nacen con manos palmeadas, un muchacho mantiene relaciones sexuales con una potra y las langostas invaden los campos.

Sin embargo, sin negar estas influencias, nos proponemos exponer aquí algunas consideraciones al respecto. Los elementos más valiosos de este aprendizaje son el abandono de la imitación superficial y la aspiración de crear un lugar de enunciación propio que permita al autor trascender el ámbito local para convertirse en una primera figura de la literatura mundial:

Un aprendizaje exitoso no deja rastro. [...] Creo que si no puedo crear y descubrir una tierra que me pertenezca, nunca podré tener mi propia personalidad. Si no puedo profundizar en una

tierra que solo crezca para mí, mis raíces no se desarrollarán ni fortalecerán. Si sigo obsesionado con el anciano de alas largas, sentado en las sábanas, etc., mi literatura morirá. Quiero: primero, establecer una visión de la vida que me pertenezca a mí mismo; segundo, crear una tierra que pertenezca a mi propio estilo; tercero, establecer un sistema de personajes que me pertenezcan a mí mismo; cuarto, crear un estilo narrativo que me pertenezca. Estas son las garantías de la vitalidad de mi literatura.¹⁶¹ (Ibid., 299)

Aunque su pueblo natal real es un lugar poco conocido, siendo difícil incluso situarlo en el mapa, vemos que la ambición del autor consiste en colocar su pueblo de imaginación -el pueblo al nordeste de Gaomi- en un lugar bien visible del mapa literario mundial que llame la atención de todos. Al mismo tiempo, ha entendido la necesidad de buscar y enfatizar la originalidad en la creación literaria. El pueblo al nordeste de Gaomi, no solo es literario e imaginario, sino que también es abierto e infinito:

Después de leer a Faulkner, me sentí como si despertara de un sueño, la novela podría ser tan absurda y tan caprichosa como el autor quisiera. Las cosas triviales que sucedieron en el campo también se podían escribir en novelas. Su condado de Yoknapatawpha me hizo entender especialmente que un escritor no solo puede crear personajes ficticios, historias ficticias, sino también geografía ficticia. [...] El pueblo al nordeste de Gaomi se ha convertido en un concepto literario para mí, en lugar de un concepto geográfico. Y también es un concepto abierto en lugar de un concepto cerrado. El pueblo al nordeste de Gaomi es una ilusión de la literatura de imaginación basada en mi experiencia infantil.¹⁶² (WDGM, 210-213)

Mo Yan entiende el pueblo al nordeste de Gaomi como un concepto literario-geográfico que, aunque se inspira del lugar de su infancia, no es el pueblo natal real. Es decir, el pueblo al nordeste de Gaomi es una representación literaria de la realidad, una reproducción idéntica, o sea una imagen reflejada en el espejo. A este respecto, Serge Doubrovsky insiste en la distancia imborrable entre la literatura y la realidad que esta primera se dedica a representar: “una ‘historia’, sea cual sea la acumulación de referencias y su exactitud, nunca ‘ha tenido lugar’ en la ‘realidad’, [...] el único lugar real es el discurso donde ella se despliega” (Serge Doubrovsky:2012, 58).

El discurso de Mo Yan confirma la declaración de Serge Doubrovsky. El pueblo al

¹⁶¹ La traducción es nuestra. “真正的借鉴是不留痕迹的。[...] 我想，我如果不能去创造一个、开辟一个属于我自己的地区，我就永远不能具有自己的特色；我如果无法深入进我的只能供我生长的土壤，我的根就无法发达、蓬松；我如果继续迷恋长翅膀的老头、坐床单升天之类鬼奇细节，我就死了。我想，一、树立一个属于自己的对人生的看法；二、开辟一个属于自己领域的阵地；三、建立一个属于自己的人物体系；四、形成一套属于自己的叙述风格。这些都是我不死的保障。”

¹⁶² La traducción es nuestra. “读了福克纳之后，我感到如梦初醒，原来小说可以这样地胡说八道，原来农村里发生的那些鸡毛蒜皮的小事也可以堂而皇之地写成小说。他的约克纳帕塔法县尤其让我明白了，一个作家，不但可以虚构人物，虚构故事，而且可以虚构地理。[...] 高密东北乡是一个文学的概念而不是一个地理的概念，高密东北乡是一个开放的概念而不是一个封闭的概念，高密东北乡是在我童年经验的基础上想象出来的一个文学的幻境。”

nordeste de Gaomi supera la existencia de cualquier pueblo en el mundo real para situarse en el mundo literario, adquiriendo el valor de una realidad propia. Mo Yan ha examinado los mecanismos referenciales que funcionan en el mundo literario, combinando sus experiencias personales con el objeto de dar verosimilitud a la ficción. En consecuencia, los lectores están situados en el interior del pueblo al nordeste de Gaomi y “dan por sobreentendido que la obra literaria describe contenidos que son efectivamente posibles y tienen relación con el mundo real” (Thomas Pavel:1995, 63). Por eso, estos llegan a identificarse con esta tierra y a considerarla como localizable en el mapa, hasta el momento en que nuestro autor revela directa y repetidamente que se trata de un pueblo imaginario. Mientras tanto, al situarse fuera, como un observador, Mo Yan afirma su poder de demiurgo sobre un territorio fruto de su imaginación proclamándose a sí mismo como rey del mismo:

El pueblo al nordeste de Gaomi es mío, es una república literaria que fundé yo. Soy el rey de esta república. Cada vez que he tomado la pluma para escribir la historia del pueblo al nordeste de Gaomi, he probado la felicidad de tener en mis manos el poder absoluto. En el territorio de este reino, puedo mover las montañas y hacer subir el nivel del mar, llamando a la lluvia y provocando el viento, decidiendo que alguien que muera, muera, que viva, viva.¹⁶³ (WDGM, 213)

Podemos ver la confianza de Mo Yan en su poder creativo imaginando un pueblo, jugando con las palabras, dando vida a los protagonistas, determinando sus destinos, como si fuera un arquitecto que estuviera presentando una maqueta de su proyecto. Mo Yan adopta, así, la postura del narrador omnisciente propio de la literatura realista del siglo XIX aunque se aleje de dicho estilo creando uno propio donde lo sobrenatural ocupa un lugar esencial. Por eso, a partir de ahora, cuando el autor se refiere al pueblo de ficción al nordeste de Gaomi, lo hace desde una perspectiva exterior, desde los ojos del “creador”. Aunque existe un personaje ficticio también llamado Mo Yan que aparece en algunas novelas -en *VYM*, en *RDV* y en *LB*-; no debemos tratar igualmente los discursos del Mo Yan autor y los del personaje Mo Yan creado por el primero. En palabras sencillas, un Mo Yan real habla de su creación -un pueblo imaginado- y otro Mo Yan de ficción habla de su pueblo natal real- un pueblo de papel solo habitable en la literatura-. El autor también ha señalado sus innovaciones en comparación con los pueblos literarios de otros autores. Incluso, en un diálogo imaginario con William Faulkner, Mo Yan llega a hacer alarde de su pueblo al nordeste de Gaomi comparándolo con

¹⁶³ La traducción es nuestra. “我的高密东北乡是我开创的一个文学的共和国，我就是这个王国的国王。每当我拿起笔写我的高密东北乡故事时，就饱尝到了大权在握的幸福。在这片国土上，我可以移山填海，呼风唤雨，我让谁死谁就死，让谁活谁就活。”

el creado por su predecesor:

Cada vez que pierdo la confianza en mí mismo, hablo con él enseguida. Admito que él es mi mentor, pero también le digo orgullosamente: “¡Oye, viejo, tengo más éxitos que tú!” Una sonrisa sardónica asomó en su rostro y luego me dijo: “Hábleme sobre dónde me superó”. Le dije: “Su Condado de Yoknapatawpha siempre es un Condado, y en menos de diez años, convertí mi pueblo al nordeste de Gaomi en una ciudad muy moderna. En mi nuevo trabajo *Grandes pechos y amplias caderas*, he construido muchos edificios de gran altura en el pueblo al nordeste de Gaomi, también he creado muchas instalaciones de entretenimiento modernas. Además, mi ambición es más grande que la tuya. Tú sólo estás escribiendo sobre las cosas de tu lugar, y yo me atrevo a situar las cosas que suceden en todo el mundo en mi pueblo al nordeste de Gaomi, como si esas cosas realmente ocurrieran allí. Mi verdadero pueblo natal no tiene montañas, sin embargo, yo coloqué una montaña en este lugar. No hay desierto allí. Yo creé un desierto. No hay pantanos allí, pues yo lo puse enseguida. Los pantanos, así como los bosques, lagos, leones, tigres... están creados por mí. En los últimos años, algunos estudiantes y traductores extranjeros han venido a Gaomi noreste para ver lo que he descrito en la novela. Cuando llegan allí, todos parecen decepcionados. No había nada allí, solo una llanura desolada, y unos pueblos muy normales situados en la llanura.” Faulkner me interrumpió y me dijo friamente: “Los ladrones que llegan después siempre son más atrevidos que los ladrones que les precedieron!”¹⁶⁴ (Ibid., 212)

Entendemos que, por un lado, como concepto abierto, el pueblo al nordeste de Gaomi está cosido y tejido con algunos elementos exteriores y fantásticos. Por otro lado, como concepto infinito, el pueblo al nordeste de Gaomi se transforma con el paso de la historia, una historia que, aunque contenga referencias a la historia real de China, también tiene existencias propias en la literatura universal. En este sentido, podemos decir que, en la obra de Mo Yan, el pueblo al nordeste de Gaomi va creciendo como un ser vivo. Repasando las narraciones literarias de Mo Yan, se observa el cambio físico del pueblo. En sus obras posteriores, más concretamente, a partir de la novela *GPAC*, este lugar ha pasado de ser un pueblo en ruinas, a convertirse en una ciudad desarrollada con edificios modernos. Por supuesto, todavía existen marcas del pasado -la iglesia, el campanario, las casas de los ancianos-. Al mismo tiempo, los habitantes de este pueblo también han cambiado: los fundadores y sus descendientes, que solían ser campesinos analfabetos de mentalidad

¹⁶⁴ La traducción es nuestra. “每当我对自己失去了信心时，就与他交谈一次。我承认他是我的导师，但我也曾经大言不惭地对他说：‘嗨，老头子，我也有超过你的地方！’我看到他的脸上浮现出讥讽的笑容，然后他就对我说：‘说说看，你在哪些地方超过了我。’我说，‘你的那个约克纳帕塔法县始终是一个县，而我在不到十年的时间内，就把我的高密东北乡变成了一个非常现代的城市。在我的新作《丰乳肥臀》里，我让高密东北乡盖起了许多高楼大厦，还增添了许多现代化的娱乐设施。另外，我的胆子也比你大，你写的只是你那块地方上的事情，而我敢于把发生在世界各地的事情，改头换面地拿到我的高密东北乡，好像那些事情真的在那里发生过。我的真实的高密东北乡根本就没有山，但我硬给它挪来了一座山，那里也没有沙漠，我硬给它创造了一片沙漠，那里也没有沼泽，我给它弄来了一片沼泽，还有森林、湖泊、狮子、老虎……都是我给它编造出来的。近年来不断地有一些外国学生和翻译家到高密东北乡去看我在小说中描写过的那些东西，他们到了那里一看，全都大失所望，那里什么也没有，只有一片荒凉的平原，和平原上的一些毫无特色的村子’。福克纳打断我的话，冷冷地对我说，‘后起的强盗总是比前辈的强盗更大胆！’”

conservadora -como corresponde a la clásica campesina en la época feudal-, han dado paso a no pocas personas migradas sin fe ni respeto por las tradiciones. Además, entre los textos de Mo Yan, no solo se manifiesta la brecha que se está abriendo gradualmente entre la ciudad y el campo, sino que también se muestra una brecha en los valores morales del pasado que ya no son los de los jóvenes modernos y materialistas. Como afirma el autor en una entrevista: “Creo que el punto fundamental es que la realidad social única de China ha determinado que el pueblo al nordeste de Gaomi en mi novela se está expandiendo constantemente, cambiando constantemente y que no paran de producirse nuevos acontecimientos” (Mo Yan y Liu Chen:2012, 6).

Mo Yan logra vincular el mundo exterior con el pueblo al nordeste de Gaomi y situar a este pueblo en la historia: “Me dedico a convertirlo en un microcosmos de China. Me esfuerzo por hacer que el dolor y la alegría sean acordes con el dolor y la alegría de toda la humanidad. Siempre estoy intentando hacer que la historia escrita de mis novelas sobre el pueblo al nordeste de Gaomi impresione a los lectores de varios países. Esta será mi dedicación el resto de mi vida¹⁶⁵” (*WDGM*, 213).

Para el autor Mo Yan, existen dos pueblos, un pueblo natal y un pueblo imaginado: uno, en el que él nació y creció; otro, que imaginó y dominó. Uno, situado en el mundo real, otro, situado en el mundo de la literatura. Este desdoblamiento hace posible el odio que el autor sentía hacia su pueblo por la dura existencia que allí llevó y que se transforma en amor, mientras que el deseo de marcharse se vuelve deseo de regresar. Mo Yan afirma que el pueblo al nordeste de Gaomi es un concepto literario más que una entidad geográfica; las narraciones sobre este pueblo son el producto de imaginaciones que van más allá de sus recuerdos. El autor ha expresado en varias ocasiones su deseo de colocar orgullosamente a este pueblo desconocido en el mapa de la literatura mundial; de convertir la tierra de sorgo rojo de su infancia en un microcosmos de la nación china y, más allá, en un espacio de creación con valor universal; de presentar la historia del pueblo al nordeste de Gaomi como la fábula contemporánea de todo un país. Sin embargo, como destacamos en el capítulo 1, el pueblo imaginario de Mo Yan se basa en su mayor parte en la cultura del norte y de la etnia han, ignorando las culturas minoritarias y del sur.

¹⁶⁵ La traducción es nuestra. “高密东北乡是在我童年经验的基础上想象出来的一个文学的幻境，我努力地要使它成为中国的缩影，我努力地想使那里的痛苦和欢乐，与全人类的痛苦和欢乐保持一致，我努力地想使我的高密东北乡故事能够打动各个国家的读者，这将是终生奋斗的目标。”

4. El pueblo al nordeste de Gaomi según los personajes literarios de Mo Yan

En este apartado, nos centramos en los personajes de las obras de Mo Yan y analizamos su forma de expresarse y sus usos comunicativos, así como, su discurso sobre el pueblo en el que viven. Nos detenemos, en particular, en las características léxicas. También introducimos a un personaje especial, un Mo Yan de ficción, que comparte nombre y oficio con el autor. Su aparición recurrente en una serie de novelas va acompañada de comentarios y reflexiones sobre su pueblo natal que también forman parte de la ficción.

4.1. El pueblo natal visto por sus habitantes

El primer elemento de los personajes literarios de Mo Yan que nos proponemos a examinar aquí, es su utilización del lenguaje y su forma de comunicarse. No se trata solo de conocer al pueblo imaginado a través del contenido de los textos, sino también de detenernos en la forma de la escritura. Sobre la estética del lenguaje y el uso del estilo literario, Mo Yan afirma que:

Creo que uno de los aspectos más importantes de la literatura que difiere de otras disciplinas artísticas es el arte del lenguaje. [...] [Si] el lenguaje de un escritor es bueno, puede presentar algo falso como si fuera verdadero, dejar que la historia ficticia parezca muy real. Y el lenguaje en sí también es estético. [...] Entonces, creo que un escritor debe darle gran importancia al cultivo de su propio idioma y al templado de su idioma. Si su historia es buena, las habilidades narrativas también son brillantes y el lenguaje del escritor tiene cualidades estéticas, entonces su novela será fácilmente aceptada por más lectores.¹⁶⁶ (Mo Yan y Liu Chen:2012, 10)

Es obvio que Mo Yan ha prestado atención al lenguaje literario tanto en las descripciones del narrador como en los diálogos entre personajes, sobre todo en lo que se refiere al uso del dialecto¹⁶⁷ en sus obras. La forma de hablar de los campesinos se ajusta en todo momento a

¹⁶⁶ La traducción es nuestra. “再一点我认为文学最重要的、区别于其他艺术门类的一点，就是它是语言的艺术。[...] 一个作家的语言好，可以把一件假的事情讲得活龙活现，可以让虚构的故事让人感觉非常真实。而且语言本身它也是具有美感的。[...] 所以一个作家我想他应该高度重视自己的语言的修养、语言的锤炼。如果故事也好，叙事的技巧也高明，作家语言本身也非常有美感，那么小说就容易被更多的读者所接受。”

¹⁶⁷ Mo Yan utiliza el dialecto de Shandong, perteneciente al sistema mandarín. El dialecto de Shandong, comúnmente conocido como dialecto de Lü (el nombre abreviado de Shandong), es utilizado por los habitantes de la provincia Shandong y sus alrededores. El dialecto de Shandong forma parte de los dialectos del norte y

su identidad, tanto geográfica como de clase. Benedict Anderson subraya la capacidad de una lengua vernácula para crear la consciencia de una comunidad imaginada:

La fatal diversidad del lenguaje humano hizo posible una nueva forma de comunidad imaginada, que en su morfología básica preparó el escenario para la nación moderna. [...] ahora casi todas las naciones modernas de formación propia -y también los Estados nacionales- tienen “lenguas nacionales impresas”, muchas de ellas tienen estas lenguas en común, y en otras solo una pequeña fracción de la población “usa” la lengua nacional en la conversación o por escrito. (1993, 75)

Mo Yan prefiere dejar a un lado “esta lengua en común” y destacar la importancia del dialecto del pueblo al nordeste de Gaomi, sin renunciar por ello a elaborar un microcosmos del pueblo chino. Desde su perspectiva, la lengua deja “de ser una continuidad entre un poder externo y el hablante humano para convertirse en un campo interno, creado y consumido por los usuarios de la lengua entre sí mismos” (Said: 2007, 136). Desde nuestro punto de vista, esta intención del autor tiene que ver con su insistencia en destacar la historia local y el impacto que los acontecimientos exteriores tiene en los habitantes del pueblo natal en detrimento de una visión más general de China. Además, en sus novelas, la pequeña sociedad del pueblo al nordeste de Gaomi parece funcionar de manera autónoma, sobre todo en lo que se refiere a cuestiones morales. El funcionario que es enviado a un pueblo no puede gobernar de forma satisfactoria para todos. Solo intenta imponer las normas y leyes que deben regir la vida de los campesinos desde el desconocimiento del que viene de fuera. Son los campesinos quienes se organizan en una sólida comunidad que posee su propio funcionamiento y que se rige de forma autónoma para evitar cualquier conflicto con la autoridad. Se instaura un acuerdo tácito entre ambas partes: “the powerful central authorities and the local self-governing community” (Fei Xiaotong:1953, 79). Además, la violenta sociedad del pueblo al nordeste de Gaomi se rige por un orden feudal, de modo que la idea de nación moderna no se dibuja hasta mediados del siglo XX, época en la que se sitúa *GPAC*, pues fue entonces cuando se estableció un régimen estable tras una serie de guerras y movimientos revolucionarios. Por otro lado, el recurso al dialecto por parte de nuestro autor obedece también a una exigencia de verosimilitud, ya que la llamada lengua común -el mandarín- no se promovió a gran escala en China hasta más tarde, exactamente en 1956.

El uso del dialecto también tiene que ver con el hecho de que la mayoría de la gente que vive en el pueblo al nordeste de Gaomi es analfabeta. Los campesinos que no habían ido a la

tiene su propia personalidad en cuanto a la pronunciación. Es bastante diferente de otros dialectos del norte como el de Beijing y el de Dongbei.

escuela solo podían expresarse en su propio dialecto. Este contiene elementos difíciles de entender para otras comunidades lingüísticas chinas. Desde el léxico y la pronunciación hasta el orden de los componentes de la frase, pasando por la forma de contar la historia de los antepasados a través de canciones, sin olvidar que también atañen a las ceremonias, rituales, fórmulas de saludo, etc., el dialecto del pueblo al nordeste de Gaomi¹⁶⁸ no es una lengua artificial o inventada, sino que está basado en el dialecto real que Mo Yan aprendió en su infancia.

Un elemento recurrente en la comunicación entre los personajes es la escatología. En los textos, sobre todo en el caso de *CLH*, los personajes utilizan muchas veces palabras malsonantes o poco respetuosas: “Después de cagar, a las gentes de Gaomi se les dibuja una expresión facial de gran felicidad”, escribe el narrador de esta novela, es decir, el Mo Yan personaje literario de escritor. Este personaje, aunque ha ido a la universidad, sigue viendo al pueblo como “un lugar especial, un lugar que acabó siendo el del clan de los cagones que no hacían olor” y señala, entre otras lindezas, que “la mierda que había quedado a la vista de todos entre las espigas de cebada parecía sin duda alguna una de esas bananas de importación que llevan una pegatina encima y cuelgan en ristras” (*CLH*, 48-49). Esta obsesión por lo escatológico y la tendencia a usar palabras malsonantes que se despliega de forma preeminente en *CLH* han provocado fuertes reacciones y críticas que han dejado esta novela en una situación de abandono. Una explicación de la utilización recurrente de expresiones escatológicas, especialmente en *CLH*, tiene que ver con el analfabetismo y pobreza de los campesinos. Su mentalidad se manifiesta en una forma de expresarse que nada tiene que ver con la del joven noble que habita en un hermoso palacio en la literatura clásica china¹⁶⁹.

También hay que tener en cuenta las difíciles situaciones por las que ha atravesado este pueblo: plagas, desastres naturales, guerras e injusticias de todo tipo. Los campesinos conviven con la desgracia y se alzan contra su miseria lanzando insultos. La sexualidad es otra temática frecuente, sobre todo el desprecio al cuerpo y a los genitales, en especial femeninos. En la obra más difundida de Mo Yan, *SR*, un vecino del pueblo insulta a la madre de otro tratándola de prostituta: “me gustaría mordisquear uno de sus panecillos de dátiles¹⁷⁰”.

¹⁶⁸ La diferencia entre el dialecto de Gaomi en las novelas, es decir, el de Shandong, y la lengua vernácula actual de China, el mandarín, no es tan grande como la diferencia que puede existir entre el castellano estándar y el andaluz. Para los lectores del norte, algunas expresiones que aparecen en las novelas de Mo Yan resultan poco comunes y no se utilizan con frecuencia, pero no hay muchas barreras para la comprensión.

¹⁶⁹ Nos referimos al protagonista de la novela clásica de China *Sueño en el pabellón rojo* (Cao Xueqin, mediados del siglo XVIII), considerada como la cúspide de la narrativa china.

¹⁷⁰ Se refiere a los pezones.

El insulto se utiliza también para atentar contra la dignidad de un rival. En la misma novela, un soldado amenaza a otro con cortarle la cabeza y usarla como orinal (SR, 45 y 56). El uso de palabras malsonantes corresponde además a una forma de expresión espontánea, no solo de los campesinos, sino de todos aquellos que viven en una sociedad caótica¹⁷¹. Pero su utilización no sirve solo para manifestar desagrado o disgusto ante algo, sino también para transmitir una emoción positiva ante una situación agradable. Lu Xun, figura destacada de la literatura china moderna, comenta de forma irónica la costumbre de utilizar palabras malsonantes en la China rural:

No importa quién seas, mientras vivas en China, a menudo escucharás “tu (puta) madre” o un mantra similar. [...] El origen de este insulto y las razones de su uso los desconozco a día de hoy. [...] Pero también hay usos positivos: sorpresa o emoción. Alguna vez, vi en mi pueblo natal a un campesino y a su hijo juntos en el almuerzo¹⁷². El hijo le dio un plato de verdura a su padre: “Esto no está mal, por tu puta madre que debes probarlo.” El padre respondió: “No quiero comer, me cago en Dios, cómetelo tú.” Y ahora este insulto se ha convertido en el significado de ‘querida’¹⁷³” (Lu Xun:2014, 181)

Aunque estos usos aumentan la intensidad de las emociones de los personajes del pueblo al nordeste de Gaomi, también provocan una actitud de rechazo en una parte de críticos y lectores. Algunos consideran que su estilo carece de moderación y sentido estético, llegando incluso a afirmar que, además de profanar las normas estéticas y culturales tradicionales, Mo Yan santifica inconscientemente lo desagradable, lo feo y lo malo (Wang Gan:1988, 12-13).

Lu Xun, predecesor de Mo Yan, recomendó que el escritor debía tener cuidado con el uso de palabras malsonantes. Según él, no todas las tradiciones del campo han de conservarse. Lu Xun consideraba que la población china necesitaba urgentemente una nueva lengua común para comunicarse y para escribir. Por ello, manifestó su desagrado por los dialectos de los campesinos. Para él, un texto lleno de términos procedentes del campo puede provocar la incompreensión en los lectores de generaciones posteriores o incluso hacer que se cuestione la capacidad creativa del autor:

Aunque el lenguaje popular utilizado en las zonas rurales se basa en dialectos, se deben

¹⁷¹ Los insultos y expresiones utilizados por el autor son uno de los aspectos menos logrados en las traducciones de las novelas al castellano. Por ejemplo, en *Sorgo sojo* existe una escena en la que el protagonista mantiene relaciones sexuales con una vecina para desahogar su ira. En el texto original se utiliza “干gan”, un verbo muy irrespetuoso para referirse al coito, mientras que en la versión castellana se traduce por una expresión neutra -“hacer el amor”- que traiciona completamente el sentido inicial de la escena.

¹⁷² Se trata de un insulto frecuente usado en China para transmitir desprecio hacia la familia del interlocutor.

¹⁷³ La traducción es nuestra. “无论是谁，只要在中国过活，便总得常听到‘他妈的’或其相类的口头禅。[...] 这‘他妈的’的由来以及始于何代，我也不明白。[...] 但偶尔也有例外的用法：或表惊异，或表感服。我曾在家乡看见乡农父子一同午饭，儿子指一碗菜向他父亲说：‘这不坏，妈的你尝尝看！’那父亲回答道：‘我不要吃。妈的你吃去罢！’则简直已经醇化为现在时行的‘我的亲爱的’的意思了。”

realizar mejoras. [...] Porque el vocabulario de los campesinos sin educación es limitado y no saben hablar de otro modo. La misión de los pioneros es enseñarles muchas palabras para que las personas humildes puedan expresarse con mayor claridad, al tiempo que estas les permitan comprender significados más precisos. Si en nuestras obras literarias se habla como hablan los campesinos, ¿de qué le sirve este tipo de literatura al público?¹⁷⁴ (Lu Xun:2013, 63)

El uso de palabras malsonantes se ha convertido en la característica más polémica del estilo narrativo de Mo Yan. Según la crítica de Chen Sihe, esta tendencia refleja el lado negativo de la cultura campesina feudal y revela la vulgaridad del autor (2017, 201). A pesar de los comentarios poco agradables que ha recibido, nuestro autor insiste en hacer que sus personajes se expresen así en lugar de recurrir a un lenguaje más elegante, consiguiendo, de este modo, un realismo singular que coexiste con la presencia de elementos sobrenaturales. Aunque, en cierta medida, ello socava la estética y la recepción de la obra, sobre todo en China, son los lectores chinos quienes pueden comprender con más precisión las connotaciones de los vocablos soeces y los insultos, pues buena parte de estas se pierde en las traducciones. Además, los lectores extranjeros tienden a hacer una lectura exotizante y más permisiva con esta forma de expresarse.

La tercera característica de la lengua utilizada por los personajes en la literatura de Mo Yan es la expresión teatralizada. Sus personajes, sobre todo, los de *SAS*, a veces se expresan como lo hacen los cantantes y actores de la ópera local de Gaomi. Esta ópera local también se conoce con el nombre de “茂腔 Maoqiang”, literalmente, “melodía Mao”. El “Maoqiang” se originó en la provincia de Shandong - donde Mo Yan nació y creció- a principios del siglo XX y se sigue difundiendo exclusivamente en esta zona (Wang Xuqi:2020, 4). “腔 Qiang” significa melodía. En cuanto al carácter “茂 Mao”, existen varias interpretaciones aceptables: puede ser un homenaje a los inventores de esta ópera local, conocidos como “la pareja Mao” (Li Yu:2021, 3), o una forma de referirse al acto de “surgir” para explicar que este tipo de arte apareció de repente en el campo y se difundió rápidamente. El carácter “Mao” también connota posiblemente el deseo de prosperar, de que este patrimonio cultural se conserve (Liu Xinyi:2020, 21). En sus obras literarias, Mo Yan da al carácter “Mao” una explicación singular, a saber, que para él, la melodía Mao es la melodía del gato (en chino, la pronunciación de “猫 gato” también es “mao”). Así, en *SAS*, los actores, al representar esta ópera local, se disfrazan de gatos e imitan el maullido de este animal y, en lugar de aplaudir,

¹⁷⁴ La traducción es nuestra. “在乡僻处启蒙的大众语，固然应该纯用方言，但一面仍然要改进。譬如‘妈的’一句话罢，乡下是有许多意义的，有时骂骂，有时佩服，有时赞叹，因为他说不出别样的话来。先驱者的任务，是在给他们许多话，可以发表更明确的意思，同时也可以明白更精确的意义。如果也照样的写着‘这妈的天气真是妈的，妈的再这样，什么都要妈的了’，那么于大众有什么益处呢？”

el público también comienza a maullar. De este modo, el autor se aleja considerablemente de lo que sería una representación real. La puesta en escena de un espectáculo tan disparatado en el que público y actores acaban comportándose como animales permite a Mo Yan reforzar la atmósfera mágica y carnavalesca de la narración a la vez que sugiere el tema de esta obra: la alienación de la población bajo una dictadura extrema.

Al tratarse de una ópera local que apareció a principios del siglo XX, las letras de sus canciones están en chino clásico y se basan en la forma de hablar de la gente humilde del pasado, por lo que resultan muy diferentes del lenguaje (tanto escrito como hablado) utilizado por los chinos de hoy. En comparación con la ópera de Beijing, expertos en musicología han señalado que la melodía Mao es una representación de teatro propia del campo que se caracteriza por el uso de un vocabulario popular y expresiones dialectales. También se enfatiza especialmente el papel de la voz femenina en la actuación para transmitir al público un sentimiento de tristeza (Li Huiling:2011, 21). Como venimos sosteniendo en esta investigación, la producción literaria de Mo Yan es un ente en constante evolución. El uso de una lengua teatralizada no es puntual. Se extiende a las siguientes obras de Mo Yan por orden cronológico de publicación: *BDA* (1988), *CLH* (1993), *SAS* (2001), *Rana* (2009) y el guión de teatro *锦衣*¹⁷⁵ (2017).

Según Mo Yan, esta ópera local proveniente de su pueblo natal es la melodía permanente que corre por la mente de los campesinos y por la suya propia, y también parece la mejor manera de llamar la atención de los lectores, de seducirlos invitándoles a entrar en el pueblo al nordeste de Gaomi en el momento de empezar la lectura:

Esas obritas de la melodía del gato¹⁷⁶ eran trágicas y tristes, [...] más que cantos, parecían más bien lágrimas de sangre derramadas por una mujer sojuzgada. En el distrito cantonal de Dongbei en Gaomi, tanto los adultos como los niños eran capaces de canturrear algún aria de la ópera de Maoqiang. Esas melodías dulces y lúgubres se habían transmitido oralmente de una generación a otra, pero sin pasar por ningún método de aprendizaje particular. [...] Introduje expresamente en mi novela muchas partes habladas y rimadas, diálogos escenificados, monólogos que transcurren fluidamente como las aguas de un río, partes sencillas con otras más elevadas y exageradas. Todo ello con el fin de lograr en la narración un resultado hermoso. (*SAS*, 730-733)

Aparte de añadir más color local en el lenguaje narrativo, con el uso de la melodía

¹⁷⁵ *Jinyi*.

¹⁷⁶ En realidad, la ópera de Maoqiang no tiene nada que ver con el ruido del gato. La introducción de maullidos y disfraces de gatos es una invención exclusiva de Mo Yan. Por ello, en la versión española de la novela, Maoqiang se traduce a veces como “la melodía del gato”. Consideramos que esta falsa equivalencia es otra muestra del malentendido que provoca la traducción.

tradicional, Mo Yan también consigue rendir homenaje a este patrimonio cultural y contribuye en la medida de sus posibilidades a garantizar su conservación y difusión, habiendo realizado además una adaptación teatral de *SR* y de *SAS*. En las novelas dedicadas a representar la historia, cuando los personajes literarios de Mo Yan hablan con frases rimadas, se distancian de la época en la que se sitúan los lectores transmitiéndoles la impresión de que verdaderamente han vivido en un pasado lejano. Ello sucede especialmente en *CLH* y *SAS*.

En cuanto a los usos de la melodía local en las narraciones situadas en la época contemporánea, debemos mencionar la inserción de una pequeña pieza de Maoqiang antes de iniciar la trama de cada capítulo en *BDA*. Si juntamos todos los versos de cada una de estas piezas, obtenemos otra línea narrativa no detectable en una primera lectura: un actor ciego va desgranando los sucesos ocurridos en el pueblo al nordeste de Gaomi a través de la representación de la melodía Mao. Es decir, en esta obra, el autor está narrando dos relatos al mismo tiempo: la trama de la novela propiamente dicha y la que se desvela en las escenas de ópera. Se trata de una técnica de escritura que el autor ha heredado de los novelistas clásicos, como Cao Xueqin. En el caso de *Rana*, la trama oculta que nos cuenta la ópera aparece en los últimos capítulos de la novela: el formato de la melodía Mao se sirve de versos consonantes que son cantados por los personajes.

Con estos ejemplos de escenas tanto históricas como modernas, podemos entender que la melodía Mao, al ser una representación de ópera local, puede producir un efecto de verosimilitud en el relato de hechos pasados y, a la vez, construir un discurso marcadamente literario en el interior de la novela.

Además, comunicarse con los demás, hablar de sus vidas o expresar sus sentimientos a través de la melodía local permite responder a la cuestión siguiente: ¿cómo construyen su propia memoria los descendientes analfabetos de los antepasados que llegaron a cabo hazañas en este pueblo “incivilizado”? La melodía regional aprendida inconscientemente desde la infancia es la base de los recuerdos colectivos del pueblo. Tomamos la novela *CLH* como ejemplo concreto. En lugar de registrar en un libro la historia pasada del pueblo al nordeste de Gaomi, los campesinos que no habían recibido educación y que no estaban conectados con el mundo exterior, recordaban la gloria y el pecado de sus antepasados en cuentos y canciones misteriosos transmitidos de generación en generación. A través de la memoria colectiva depositada en la melodía regional, los habitantes de esta tierra no podían olvidar el secreto escandaloso que dio origen tanto a su clan como a su pueblo. Al final de esta novela,

un anciano canta el himno del lobo salvaje¹⁷⁷ a su nieto curioso. Con esta canción legendaria se rememora el enigmático origen del pueblo en la escena final de la novela. Mo Yan no solo convierte el desarrollo lineal del tiempo en un ciclo infinito, sino que también explica la manera que tienen los personajes iletrados de recordar la gloria de sus antepasados.

En resumen, los tres elementos que hemos presentado son la base de un sistema propio de comunicarse y expresarse en el pueblo al nordeste de Gaomi: el primero, el uso de formas dialectales, el segundo, la utilización frecuente de insultos y palabras vulgares y el tercero, el recurso a la melodía Mao. Este sistema ilustra la teoría de Fei Xiaotong sobre la existencia de un lenguaje especial en una comunidad concreta y cerrada. En las sociedades rurales la comunicación es esencialmente oral:

We can never have a strictly individual language, only social languages. To have the same meaning for the same symbol, people must have had the same experience; they must have been exposed to the same symbol in a similar environment, so that the same meaning can be attached to that symbol. This is the reason that every living group has its own special language, which contains many untranslatable words and sentences. (2012a, 22)

Además, el hecho de destacar las características propias de la comunicación en el pueblo al nordeste de Gaomi no solo pone en evidencia el analfabetismo de los campesinos, sino también otros aspectos de la sociedad rural: su conservadurismo, rigidez y xenofobia. El relato *普通话*⁷⁸ (2004) cuenta una tragedia ocurrida en este mismo pueblo causado por un movimiento que promovía el uso de mandarín. En los años sesenta y setenta, Xiaobian, una joven campesina, tuvo la oportunidad de dejar el campo para estudiar en la ciudad. Tras graduarse, volvió al pueblo natal para trabajar como maestra de escuela. Sin embargo, la enseñanza del mandarín de Xiaobian provocó el disgusto de los padres de sus alumnos y de otros maestros: “La gente del pueblo al nordeste de Gaomi respetaba mucho a los hablantes de mandarín que venían de fuera, pero sentía un desprecio extremo por los de su propio pueblo que habían aprendido a hablar mandarín¹⁷⁹” (CRMY, IV, 231). Una niña llamada Xiaoqing fue reprendida por sus padres y maltratada por sus vecinos por corregir

¹⁷⁷ La letra de este himno: “El lobo negro, ah, el lobo negro..., que ponía huevos cuadrados y cantaba como ladraban los perros... Cuando volaba, era como una llama de fuego en el cielo... Llevaba un hongo en el pico y construyó un nido sobre un árbol de aroma de las barbas del dragón... Ese pájaro no tiene nada de ordinario... Ese pájaro es un pájaro divino... Y cuando ese pájaro aparece y tú lo ves, quiere decir que vivirás muchísimos años... Hermanos que copulan juntos, ah, y la población no prospera... Seres que nacen con los pies y las manos palmeadas, ah, y los asnos y los hombres viven bajo el mismo techo... Se recupera el buey, pero pierde la cabra... Otra vez se muere y otra vez se recupera; de todo ello depende el lobo negro...” (CLH, 596).

¹⁷⁸ *Pu Tong Hua* [Mandarín].

¹⁷⁹ La traducción es nuestra. “村子里的人，对外边来的讲官话人满怀敬，但对于自己村子里那些学着说官话的人，却极端鄙视。”

frecuentemente la pronunciación de estos (lo que se considera una provocación a la autoridad paterna en la cultura china), hasta el punto que se acabó suicidando. Después de la tragedia de Xiaoqing, Xiaobian la nueva maestra del colegio fue cuestionada por los jefes del Partido e internada en un manicomio durante tres meses. El movimiento de promoción del mandarín fue, además, clausurado.

En esta obra, el dialecto se convierte en un medio de identificación, ya que quienes lo utilizan son miembros del pueblo, mientras que quienes lo abandonan para adoptar el mandarín son vistos como rebeldes. No es suficiente criticar la comprensión entre personas en una comunidad imaginada o real solamente desde la perspectiva del lenguaje. Porque las palabras no son la única herramienta para expresar sentimiento. Al mismo tiempo, esta herramienta es defectuosa: su capacidad para transmitir el significado del mensaje es limitada. En el pueblo al nordeste de Gaomi donde las personas tenían relaciones estrechas y se conocían desde la infancia, compartir el alimento preferido de este pueblo, la hierba, era también una forma de mostrar fidelidad y crear confianza entre los miembros de la comunidad.

4.2. El personaje Mo Yan habla de su pueblo natal

El personaje llamado Mo Yan no solo comparte el mismo nombre con el autor, sino que también es escritor. El autor Mo Yan ha creado un gemelo literario estableciendo un puente entre el mundo real y el de ficción. De esta manera, el autor Mo Yan se introduce en la ficción a través de su gemelo literario; por otro lado, logra dar mayor verosimilitud al relato, como si el narrador estuviera contando sucesos que han ocurrido realmente. El personaje llamado Mo Yan ocupa un papel relevante en las novelas largas, desde *RDV* (1993), *CLH* (1993), *VYM* (2006), y en su última obra *LB* (2020). Este personaje desempeña, pues, un rol privilegiado. Mediante la ironía y el humor, el personaje Mo Yan critica, desde la ficción, al escritor Mo Yan que le ha dado vida. Analizaremos en el capítulo 5 la forma y función del personaje Mo Yan. Por el momento, nos interesa examinar cómo los Mo Yan literarios que aparecen en las diferentes obras hablan de su pueblo natal, el pueblo al nordeste de Gaomi imaginado por el autor Mo Yan. Sin duda alguna, como miembro de este pueblo, las intervenciones de los Mo Yan literarios están en consonancia con las características principales del campesino que hemos resumido más arriba - el uso del propio dialecto, la

afición a las palabrotas, sobre todo, la tendencia escatológica y el estilo operístico-. Durante la infancia, ni el personaje Mo Yan ni el propio autor, pudieron acabar sus estudios y sus maestros fueron los adultos del pueblo, campesinos analfabetos. En consecuencia, los Mo Yan literarios (hay tantos como novelas en las que aparecen) poseen una mentalidad conservadora y tienen los mismos hábitos de expresión que los demás campesinos. Veamos algunos ejemplos.

En su discurso sobre el pueblo natal, este personaje, en sus diferentes versiones -recordemos que en cada novela sufre modificaciones-, recurre al dialecto cuando habla de los campesinos, de sus creencias y supersticiones de la transformación que ha sufrido la vida del campo. En una escena de *VYM*, el personaje Mo Yan se dirige a Jinlong, quien está enfadado tras haber descubierto la relación entre su hermano y la joven de la que está enamorado: “-Hermano -dijo Mo Yan malvadamente-, Jiefang vio lo que tú y Huzhu estabais haciendo en el albaricoquero y se volvió loco” (*VYM*, 408). En la versión en castellano, el término chino dialectal “nongshi¹⁸⁰” se traduce por “estar haciendo”. “nongshi” es una expresión local y vulgar que significa coito y se pierden estas connotaciones en la traducción. El lector chino, sin embargo, identifica rápidamente el carácter irrespetuoso y dialectal de la expresión “nongshi”. Al escoger esta expresión para burlarse de su interlocutor, el Mo Yan literario ratifica que su mala reputación en el pueblo al nordeste de Gaomi está fundada.

En las supersticiones tradicionales del pueblo al nordeste de Gaomi, el polvo de la tierra posee un poder mágico. Se considera una medicina poderosa para los campesinos que llevan una vida miserable, desde el momento del nacimiento hasta el ceremonial de la muerte. Por ejemplo, en *GPAC*, el narrador menciona que, cuando una mujer da a luz, su cuerpo debe reposar sobre polvo de tierra -recogido previamente por sus familiares- para que el bebé pueda tener una relación directa con la tierra en el momento de nacer. También en *SR* se menciona que cuando la gente está enferma o herida, el polvo es la medicina más accesible y eficaz que “cura cualquier herida, por mala que sea” (*SR*, 235); en la preparación del funeral, el polvo vuelve a ser un elemento sagrado e imprescindible que cubre los cadáveres. Así, en una escena de *VYM* en la que el personaje Mo Yan está herido, en lugar de buscar ayuda, invoca el poder curativo del polvo recurriendo a una jerga dialectal que, nuevamente, resulta inapreciable en la traducción: “el polvo de tierra es terramicina, y los pétalos son algo

¹⁸⁰ Texto original:“弄事”。

precioso, los dos juntos pueden desinflamar y desintoxicar. Así que me curará”¹⁸¹ (*Sheng Si Pi Lao*, 284).

Incluso para referirse a los problemas del pueblo, en *VYM*, el Mo Yan literario utiliza el canto operístico. Hemos señalado anteriormente que nuestro autor siempre hace que sus personajes hablen de las repercusiones en sus vidas de los acontecimientos históricos y cambios sociales con voz propia. Cuando discuten en dialecto o cantan como en la ópera, sus voces se distinguen más claramente de la del gobierno a la vez que se expresan con mayor libertad y humor incluso sobre temas tabú. En el siguiente ejemplo, el Mo Yan literario cuando es aún un niño, hace su propio comentario sobre la Reforma Agraria. El tono jocoso del niño de mala reputación pero con talento para la composición literaria consigue en cierto sentido reducir la gravedad de este gran acontecimiento histórico.

El testarudo Viejo Lan no es nuestro amigo. La agricultura independiente es un auténtico callejón sin salida. Un solo excremento de ratón estropea una tinaja de vinagre. Jinlong, Baofeng, Lan Jiefang poneos la mano en el corazón y tomad una decisión. Quedaos con vuestro padre y tened por seguro que estaréis muertos. Seguiréis estando en la cola y nunca podréis avanzar. [...] Lanzando un grito estridente, Mo Yan se cayó del árbol. [...] Tras el incidente, [Mo Yan] volvió a gritar: ‘-¡Lan Jiefang, pequeño sapo, sigue a tu padre por el camino tortuoso! Si te atreves a volver a seguirme, te voy a arrastrar hasta la comisaría.’¹⁸² (*VYM*, 108)

En este fragmento, el Mo Yan literario, un niño travieso y hablador, habla desde su propia perspectiva y comprensión de lo ocurrido en su pueblo natal. El hecho de que este niño que apenas ha ido a la escuela componga una canción sobre la Reforma Agraria muestra la gravedad del conflicto de intereses, tanto colectivo como individual, que se ha generado en el pueblo, a la vez que subraya sus consecuencias negativas: la división de los campesinos en dos bandos en función del tipo de producción que han elegido (trabajar por su cuenta o participar en la Comuna Popular). El complejo movimiento de la Comuna Popular iniciado en el pueblo al nordeste de Gaomi que cambió la relación de los campesinos con la tierra y la propiedad de los medios de producción se convierte en la canción operística de un niño que se burla así de la familia de Jinlong por su insistencia en trabajar por su cuenta. Las burlas pierden intencionalidad política al presentarse como una simple travesura infantil y la gravedad de la historia se aligera tomando la forma de canción jocosa. Con todo, el narrador, no deja de subrayar el radicalismo y la absurdidad de la Reforma Agraria.

¹⁸¹ Este párrafo se ha suprimido de la versión española. La traducción es nuestra. “看到这小子从地上抓了几把混合着杏花瓣儿的泥土，按在肚皮的伤口上。他的嘴里念念有词：“土是土霉素，花是花骨朵儿，消炎，解毒，咄，好了！”

¹⁸² En chino, cada frase tiene la misma cantidad de letras y la rima es consonante.

Pasamos ahora al aspecto más polémico del estilo de nuestro autor: su afición a las palabras malsonantes y su tendencia escatológica. Cuando se comenta el valor estético de la literatura de Mo Yan, siempre aparecen duras críticas contra estas características de su estilo. Sin embargo, nuestro autor sabe que estos recursos permiten a sus personajes, sobre todo, su gemelo literario, el Mo Yan de ficción, expresar sus emociones con mayor intensidad. En *CLH*, este personaje, que desempeña el papel narrador en primera persona, expresa su orgullo por el pueblo natal así como su admiración por los excrementos: del mismo modo que cualquier elemento de su pueblo natal es bello y atractivo, el excremento se convierte en algo sagrado y el acto de excretar, en una forma de relajarse:

Cada vez que el Cuarto abuelo me contaba que iba al campo para cagar, me daba a entender que ese momento era maravilloso, y yo lo asociaba con la experiencia de los monjes ascetas de la India o los monjes budistas en China. No solo ponía el corazón en ello, sino que ponía el alma entera. Había algo de divino y sagrado cuando el Cuarto abuelo se ponía a cagar. Todo ello es estático y todo ello se mueve al mismo tiempo. Y todo ello sirve para superar la forma previa que nos encierra para esclavizarnos y así superar el mundo de las apariencias. Todo ello para alcanzar la más alta sabiduría y la iluminación de un Buda. [...] El Cuarto abuelo se había agachado en los campos de cebada para poder cagar a gusto. Pero, en realidad, no solo quería cagar, sino que quería ensimismarse en los más altos y nobles pensamientos. (*CLH*, 44)

Mo Yan es consciente del obstáculo que esta forma de expresarse puede suponer para muchos lectores: “El libro no podrá satisfacer, sin lugar a dudas, a un lector que busque en él una guía para una vida normal y corriente. Tampoco creo que satisfará al lector que busque una lectura placentera” (Ibid., 600). La combinación de la sublimación del pueblo al nordeste de Gaomi con la alabanza a las heces produce una oscilación entre la nostalgia y el insulto. ¿Por qué al hablar del pueblo natal, Mo Yan permite que su gemelo literario haga una loa al excremento?

Aunque en *CLH*, el Mo Yan de ficción ha ido a la universidad, todavía mantiene la mentalidad y las costumbres de un campesino. Cuando vuelve a su pueblo natal, pone mucho ahínco en mostrar que el mundo exterior no le ha cambiado: utiliza el dialecto para comunicarse con los mayores y come paja, un alimento exclusivo de su clan. Esta alabanza del excremento es, de hecho, la alabanza del Mo Yan literario al pueblo al nordeste de Gaomi, un pueblo atrasado que esconde muchos secretos escandalosos comenzando por el incesto. Los momentos oscuros de la historia de este pueblo son los excrementos del ser humano; ambos son sucios pero inevitables: “El pasado del bello clan familiar de la mierda que no olía, ahora y en el pasado, era algo único en las diferentes capas que habían formado la historia de nuestra civilización” (Ibid., 57).

Además, el afecto por el excremento se debe a su relevancia en la vida de los campesinos. Desde el punto de vista de un campesino, las heces son un fertilizante natural. Para ellos, las heces forman un eslabón importante que conecta la tierra y los cultivos, circulando permanentemente. Esta demostración de afecto por el excremento no aparece solo en la literatura de Mo Yan¹⁸³. El interés de Mo Yan por lo escatológico forma parte de una tendencia a revertir la definición tradicional de lo bello y lo feo. Lo pone de manifiesto en boca de su gemelo literario, quien considera que lo más bello de su pueblo natal son las heces: “Nuestras heces eran tan bellas que parecían esas bananas de importación” y “nuestra manera de deponer nuestras heces [...] era como un ritual religioso” (*CLH*, 55). La obsesión de nuestro autor por las palabras malsonantes provoca, como ya se ha indicado, críticas que dificultan la difusión y recepción de la novela. A la luz de estas críticas recibidas, nuestro autor reexamina su experimento literario y, en las obras posteriores, - *VYM*, *RDV* y *LB*-, el Mo Yan de ficción, aunque sigue utilizando el vocabulario dialectal y los cantos operísticos cuando habla de su pueblo al nordeste de Gaomi, deja de lado sus alabanzas a las heces.

Tras haber comentado las características de la forma de hablar del Mo Yan de ficción, conviene distinguir la diferencia entre las experiencias vitales del autor Mo Yan cuando era niño y vivía en el campo, de las descripciones literarias que este realiza a través de su gemelo literario. Los discursos sobre el pueblo al nordeste de Gaomi de los diversos Mo Yan literarios corresponden, a pesar de su origen parcialmente biográfico, a las experiencias de estos últimos en cada una de las ficciones y contienen exageraciones y detalles añadidos. Dicho de otro modo, los recuerdos de origen autobiográfico son adaptados en función de las necesidades internas de cada ficción. El Mo Yan autor se distancia de los otros Mo Yan personajes de sus novelas, a la vez que se confunde con ellos, dando lugar a un juego autoficcional que examinaremos con detalle en el último capítulo. Lo que nos interesa subrayar aquí es que, tanto el Mo Yan autor como los personajes del mismo nombre cuentan la historia desde su propia perspectiva a la vez que introducen voluntariamente mentiras e inexactitudes así como elementos surgidos de la imaginación. Como señala irónicamente el narrador Ximen Nao en *VYM*: “Mo Yan, siempre dispuesto a engañar a la gente con herejías, tiene la costumbre de mezclar en sus historias la realidad con la fantasía” (*VYM*, 386). El Mo

¹⁸³ En la novela *¡Vivir!* (1992) de Yu Hua, encontramos una representación similar donde el acto de excretar no es algo vergonzoso: “No le gustaba cagar en la habitación, en el bacín de al lado de la cama, prefería hacerlo en el campo raso, como el ganado. Cada día, al atardecer, salía de casa, echando eructos que sonaban como cuando croan las ranas, y se iba despacio, despacio, hacia las tinajas de estiércol que había en la entrada del pueblo” (Yu Hua:2010, 11).

Yan autor se sirve como intermediario de su personaje Ximen Nao para referirse a otro personaje, el Mo Yan literario, con el que comparte muchas características, pero que es, a la vez, distinto de él. Sin embargo, el autor y su alter ego literario coinciden en un punto: la falta de fiabilidad de sus relatos. Como vamos a ver en el siguiente capítulo, Mo Yan no propone una representación realista de los acontecimientos que han marcado la historia reciente de China, sino una transposición literaria que asume su subjetividad y que está centrada en la vida de unos cuantos personajes.

A partir de las vivencias de la infancia y la juventud de Mo Yan, hemos comprobado el gran impacto que tuvo la Reforma Agraria en individuos y familias. Los sentimientos de Mo Yan hacia su pueblo natal cambian constantemente, como también lo hacen sus representaciones literarias del mismo. Al principio, el resentimiento que le producía la insatisfacción de necesidades básicas le llevó a evitar intencionalmente el pueblo natal en sus escritos. Pero la distancia creada por su ausencia le dio la oportunidad de reexaminar su relación con el pueblo natal, que se convirtió en una fuente constante de inspiración. Nuestro autor no confunde totalmente su verdadero pueblo natal con el pueblo al nordeste de Gaomi: para comenzar, la denominación “pueblo al nordeste de Gaomi” es a la vez lo suficientemente imprecisa para no confundirse con ningún pueblo real y lo bastante delimitada para remitir a una región concreta y situada en el mapa de cultura han. El repaso de las primeras obras de Mo Yan muestra que la construcción de este pueblo de ficción no comenzó con su famosa novela *Sorgo rojo*, sino que se fundamentó en una serie de relatos anteriores. Por otra parte, las numerosas informaciones sobre los usos comunicativos y lingüísticos de los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi contribuyen a cimentar su singularidad: desde la introducción del dialecto (basado en el dialecto de Shandong que el autor utiliza en realidad), hasta la presencia constante de expresiones vulgares pasando por el teatro local -la melodía Mao-. El conocimiento profundo que el autor tiene del mundo rural por haber nacido y crecido en este favorece un realismo y una intensidad expresivas excepcionales.

Capítulo 3. EL PUEBLO AL NORDESTE DE GAOMI A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Como venimos subrayando desde el inicio de nuestro estudio, el pueblo al nordeste de Gaomi es una entidad en constante transformación. A la hora de abordar el tratamiento de la historia en la obra de Mo Yan, debemos comenzar señalando la impronta neohistoricista. Nuestro objetivo en este capítulo es, siguiendo el hilo de la historia de forma cronológica, comprender cómo el pueblo al nordeste de Gaomi y sus habitantes sobrevivieron a violentos episodios y cómo vieron y recordaron los cambios radicales que estos introdujeron en sus vidas. Se trata, además, de estudiar cómo este pueblo imaginado se ha ido transformando a lo largo de una historia convulsa, qué ha cambiado y qué no ha cambiado. Los cambios no se limitan a los habitantes de este campo, sino que también afectan al entorno, al paisaje natural y humano, así como a la forma de comunicarse el pueblo con el mundo exterior. En todos estos aspectos, Mo Yan se aleja de la historia oficial. Debemos comprobar si, en la versión propia de la historia que va tejiendo nuestro autor en sus novelas, el protagonista es invariablemente el pueblo. Por supuesto, no podemos limitarnos a contemplar el pasado del pueblo al nordeste de Gaomi, sino que también debemos explorar las transformaciones modernas que han tenido lugar en este pueblo.

1. Mo Yan, un narrador único de (H)historia(s)

Mo Yan, participante en la corriente del neohistoricismo de los años ochenta y noventa, decidió, junto con otros escritores, distanciarse del discurso oficial para presentar su propia memoria del pasado y minimizar la influencia de la ideología en la creación. Renunció a conseguir la supuesta objetividad de la historia y recurrió a la familia como célula histórica con el fin de realizar una representación caleidoscópica del pasado.

1.1. El pueblo en el centro de la nueva novela histórica

1.1.1. Nuevos aires para la ficción histórica

La reforma y apertura de China en los años ochenta y noventa provocó, además de grandes cambios sociales, la llegada de teorías literarias occidentales. Las condiciones de entonces -apertura de mercados, una cierta libertad de expresión, relajación de la intervención oficial- favorecieron la penetración del neohistoricismo. Esta corriente favoreció el establecimiento, por parte de los intelectuales, de un diálogo entre el relato oficial y legítimo y sus propias observaciones y reflexiones¹⁸⁴.

Como hemos señalado en el capítulo 1, el neohistoricismo ha tenido una gran repercusión en la novela china de las últimas décadas: los escritores abordan la historia de su país desde una perspectiva reflexiva y crítica, a la vez que expresan sus preocupaciones sobre el destino del país y el futuro de la nación. Entre los novelistas más representativos de esta corriente, se encuentran, además de Mo Yan con *SR* (1987), Ge Fei (*褐色鸟群*¹⁸⁵, 1989), Su Tong (*妻妾成群*¹⁸⁶, 1991) o Chi Li (*预谋杀入*¹⁸⁷, 1993). A la vista de la producción literaria de esos años, Zhang Qinghua considera que *SR* impulsó la creación de novelas neohistóricas y que *GPAC* (1995) es la obra maestra de este movimiento (2006, 481).

¹⁸⁴ Zhang Qinghua señala que, aunque el término neohistoricismo es importado, existen obras en la literatura china clásica que deconstruyen y cuestionan la historia oficial, obras que siempre habían sido ignoradas y relegadas a los márgenes por el gobierno (2006, 472).

¹⁸⁵ *He Se Niao Qun*.

¹⁸⁶ *Qi Qie Cheng Qun*.

¹⁸⁷ *Yu Mou Sha Ren*.

Hayden White considera la historia como “a verbal structure in the form of a narrative prose discourse” (1973, 2) y subraya que la ideología constituye un elemento imborrable de los registros oficiales. En los años ochenta, al estar expuestos a las ideas y movimientos literarios occidentales, cada vez más intelectuales chinos comprendieron que la historia ortodoxa no era irreversible, podía ser cuestionada y reescrita. Se propusieron entonces recuperar la dignidad del país y expresar su angustia ante la falta de libertad y el aislamiento del mundo exterior. Muchos escritores comenzaron a discutir el relato autorizado recurriendo a su propia perspectiva y experiencia personal para elaborar una transposición literaria personal de los sucesos históricos.

Desde el punto de vista de Chen Sihe, al tratar el pasado, los novelistas neohistóricos se proponen rechazar la intervención del poder político en su narración y construir, en la medida de lo posible, una imagen menos manipulada o instrumentalizada de la sociedad popular (2008, 309). A diferencia de sus predecesores, los novelistas que se inspiran del neohistoricismo imprimen su propia visión original y tratan la materia histórica como un elemento maleable. Desvían, además, el foco de atención de las grandes narraciones épicas -cambios de dinastías, grandes cambios sociales, etc.- interesándose por las huellas que ha ido dejando la historia en la vida cotidiana de las gentes sencillas, en el pueblo llano. Sin los grilletes de la “Gran historia”, la pequeña historia del individuo ya no tiene que integrarse en un impredecible torrente histórico, ganando así una mayor libertad de expresión artística y convirtiéndose, a su vez, en el centro de interés principal de la narración.

Según Zhang Qinghua, las novelas de inspiración neohistoricista se caracterizan por tres aspectos: la introducción de una perspectiva microscópica, el abandono de la llamada posición de ‘lo objetivo’ y el énfasis en la contingencia de la historia (2006, 472). Cada uno de estos elementos contesta una de las tres características de la ficción histórica tradicional, esto es, la perspectiva ideológica, la escritura como un discurso panpolítico y los juicios de valor binarios. La primera característica del neohistoricismo literario es que el escritor trata conscientemente la gran historia ortodoxa de manera minúscula, centrándose en las pequeñas sociedades humanas -los grupos étnicos, los pueblos, los clanes, las familias-, mostrando los pequeños y grandes dramas de los individuos de clase humilde y describiendo escenas de la vida cotidiana.

En segundo lugar, estos novelistas ya no describen la historia desde una perspectiva supuestamente objetiva, sino que, por el contrario, tienden a desarrollar la narrativa histórica

desde una posición subjetiva y participativa. Como mencionan Hindess e Hirst: “the notion of a real concrete history is an illusion” (1975, 318). Los autores rompen así con las convenciones de la novela histórica tradicional donde se ocultaba intencionadamente la posición del narrador para hacer creer a los lectores que su narración es un reflejo objetivo y verídico de la historia. Se daba por cierto que los autores afines a esta concepción conservadora y determinista de la novela histórica dejaban a un lado gustos personales y juicios de valor. Sin embargo, una lectura atenta hace emerger la subjetividad de los autores y la contradicción inherente a la representación desmontando fácilmente esta creencia (Chen Sihe:2017, 198). En contraste con los vanos esfuerzos de construir un narrador objetivo, los autores de tendencia neohistoricista enfatizan la expresión de emociones subjetivas y, lejos de ocultar su posición personal, la ocupan plenamente para, desde ella, hablar de historia en su novela. La historia en sus escritos ya no es ajena al público, ni registrada arbitrariamente por los administradores, ni sagrada e inviolable, ni incuestionable en su supuesta *objetividad*. Estos autores están decididos a sumergir a los lectores en la historia viva de individuos corrientes y a eliminar intencionadamente de la ficción la impronta de ideología política (Zhang Qinghua:2006, 486).

En tercer lugar, la novela de corte neohistoricista subraya la contingencia de la historia. En la China contemporánea, el enorme proyecto de desmantelamiento de viejos textos históricos, al tiempo que se construyen otros nuevos, no se lleva a cabo en el ámbito del pensamiento y la historia, sino en el de la literatura, más concretamente, la novela. La historia deja de ser el resultado del fatalismo, una trayectoria inevitable determinada por el destino reservado al individuo y a la comunidad, tal como resume este viejo dicho chino: “La derrota de un rey y la victoria de otro ya están escritas¹⁸⁸”. En contraste con esta perspectiva, la inevitabilidad de la historia deja de ser convincente o razonable, rompiéndose en fragmentos accidentales bajo la influencia de un comportamiento personal impredecible.

A partir de 1992, el neohistoricismo literario entra en una espiral descendente. Una serie de factores diferentes contribuyeron a esta transición repentina del auge a la recesión. Zhang Qinghua señala que estas creaciones literarias eran cada vez menos culturales y más orientadas al entretenimiento, atendiendo sobre todo a las exigencias comerciales (2006, 480); Chen Sihe añadió que la historia literaria se convertía en algo patético cuando se adaptaba a las necesidades del mercado (2008, 310); y Shu Ye reveló que este movimiento literario había evolucionado hacia un nihilismo histórico (1997, 65).

¹⁸⁸ En chino, 成王败寇。

A pesar de las críticas, es innegable que estas novelas brindan a los lectores una experiencia novedosa de la contingencia histórica. Los novelistas que se inspiran del neohistoricismo se rebelan contra la trascendencia y el determinismo de la novela histórica a través del enfoque diminutivo, la posición subjetiva y la exploración de la contingencia de los acontecimientos históricos. Sus novelas han fusionado la creación literaria con la narración histórica dejando una fuerte huella en el desarrollo de la ficción china contemporánea.

1.1.2. La ruptura de Mo Yan con la “objetividad” histórica

Por haber experimentado en primera persona los efectos de la Revolución Cultural, Mo Yan está bien posicionado para comprender las arbitrariedades de la historia ortodoxa establecida por el gobierno. Permeable a las ideas neohistoricistas y familiarizado con las obras antiguas que exploran el lado olvidado de la historia, Mo Yan no puede dejar de buscar su propia verdad en los sucesos del pasado y el presente que le ha tocado vivir. Por lo tanto, la voluntad de ofrecer una transposición genuina de la historia constituye la columna vertebral de la creación literaria de nuestro autor:

Vivimos en la historia, por lo que es muy importante, y la realidad pronto se convertirá en historia. Cualquier problema real es una continuación de los problemas históricos, no importa cuán distantes sean los sucesos históricos del presente, siempre están intervenidos y modificados desde la actualidad. Entonces, cuando escriba una novela, olvidaré si es historia o realidad. Más tarde, sabré que mi novela contiene historia y realidad al mismo tiempo, que es una fusión de las dos.¹⁸⁹ (Mo Yan y Xu Pengyuan: 2012)

Hablando de su creación literaria, nuestro autor comenta la simultaneidad de los sucesos pasados y presentes. Desde su punto de vista, la historia no solo es un archivo, sino que también es una construcción a partir de cómo imaginamos la vida en el pasado. Mo Yan opina que los individuos viven en la historia al mismo tiempo que en el presente, de manera que los problemas actuales recogen la herencia de los del pasado, las huellas de una historia que permanece viva. En cuanto al conocimiento del pasado y la búsqueda de soluciones a los problemas del presente que puede proporcionar una novela histórica, Mo Yan opta por una postura evasiva; en lugar de dar una respuesta concreta se limita a declarar:

¹⁸⁹ La traducción es nuestra. “我们活在历史中，所以它很重要，而且现实马上会变成历史，任何现实问题都是历史问题的延续，无论多么遥远的历史故事都包含现代性。所以在写小说时，我会忘记写的到底是历史还是现实。后来我知道，我的小说里面既有历史又有现实，是两者的融合。”

Creo que la historia del novelista es una historia basada en leyendas populares. Esta es una historia simbólica más que una historia verdadera. Esta es la historia donde estampillo mi personalidad en lugar de la historia registrada en los manuales, pero creo que esta historia está más cerca de la verdad de la historia.¹⁹⁰ (*YJXB*, 123)

A partir de estos comentarios de Mo Yan, podemos observar su desconfianza respecto de la historia oficial, así como su falta de interés en trasladar objetivamente la historia a sus ficciones. Confiesa en una entrevista: “Una restauración completa de la historia en la obra no tiene sentido ni es posible¹⁹¹” (*DHXL*, 168). Para Mo Yan, la relación del ser humano con la verdad de la historia es como la paradoja de Aquiles y la tortuga: el primero le da ventaja a la segunda, y, aunque corre más que ella, nunca la puede alcanzar.

Junto a la conciencia de la imposibilidad de representar el pasado de forma definitiva, conviene señalar la importancia que Mo Yan otorga a la gente corriente en el devenir histórico. Desde su perspectiva, lo que impulsa el desarrollo de la historia son los individuos anónimos, y, muy especialmente, los campesinos. En sus obras, el pueblo es a la vez el motor de la historia y el que recibe más directamente su impacto. Las vidas de los millones de individuos que forman la clase más baja de la sociedad no pueden reducirse a unas cuantas anotaciones superfluas en los anales de la historia. La reconstrucción literaria del modelo político dominado por la élite que realiza Mo Yan en sus novelas es el resultado de la conciencia de pertenecer al pueblo (la identidad como campesino), cultivada desde la infancia, y de escribir desde dentro de este a partir de la propia experiencia vital. Es por ello por lo que Mo Yan evita representar los grandes momentos y las grandes figuras de la historia en sus novelas. Lo que le interesa son las vidas individuales y el devenir del pueblo al nordeste de Gaomi: Mo Yan pone la *Historia* al servicio de las pequeñas *historias*, de modo que las huellas de la primera nos llegan filtradas a través de la percepción de la gente humilde del campo.

La amplificación de la dimensión espacial de la historia constituye asimismo un elemento importante en la literatura de Mo Yan. Nuestro autor presta mucha atención al impacto de las características de un lugar en su desarrollo histórico. Las huellas que deja el paso del tiempo en un espacio determinado son parte de su idiosincrasia, le dan forma, pero el espacio en sí mismo es también un medio histórico muy importante en sus ficciones.

¹⁹⁰ La traducción es nuestra. “我认为小说家的故事是一个基于民间传说的故事。这是一个象征性的故事，而不是一个真实的故事。这是我印证自己个性的故事，而不是手册中记录的故事，但我认为这个故事更接近故事的真相。”

¹⁹¹ La traducción es nuestra. “完全是原汁原味地复制历史，第一没有意义；第二也不可能。”

Zhang Qinghua considera que la literatura de Mo Yan hizo que la historia entrara en el campo puramente estético de la imaginación confiriéndole un valor trascendental (2006, 475). Este destaca por su detallada y muy personal auscultación de un período histórico convulso, afirmando su propia personalidad como narrador. Mo Yan reconoce que la novela puede ofrecer una aproximación subjetiva de la historia. Es precisamente dicha subjetividad lo que le da su valor de *verdad* respecto de la historia oficial. También sitúa en el centro de sus narraciones a personajes humildes, desde el convencimiento de que la gente corriente juega el papel principal en el desarrollo de la historia. Del mismo modo, el espacio es una figura actancial de primer orden. Todo ello justifica el rol pionero de Mo Yan en el desarrollo de la corriente neohistoricista en China. Así, junto al papel pionero de Mo Yan en la corriente literaria neohistoricista que constata Zhang Qinghua, cabe señalar el peso de la perspectiva neohistoricista, impulsada por un ambiente cultural más abierto, en la evolución literaria de nuestro autor. La influencia es, pues, recíproca, aunque Mo Yan no tenga una conciencia clara de todo ello desde el principio.

1.2. La familia-pueblo

Como hemos visto, en la cultura tradicional china, la familia se considera como una representación en miniatura de la sociedad cuyo funcionamiento está regido por las mismas reglas morales. Tras realizar un abundante trabajo de campo, Fei Xiaotong identifica las limitaciones que la familia impone a sus miembros: antes de nada, la ideología tradicional china privilegia la opinión y los valores del ente familiar a los que supedita la conciencia individual de cada uno de sus miembros; el significado y valor de la existencia personal está estipulado por el vínculo familiar del individuo; la posición del individuo en la familia determina su posición social y la tarea más importante de una persona es asegurar la continuidad de su familia (2012a, 37-38). A través de la familia, ya sea extensa y presentada a lo largo de varias generaciones, o más reducida, se transmite y mantiene viva también la cultura. Las relaciones en el interior de una familia así como las relaciones entre familias han tenido siempre un papel estructurante en la sociedad, sobre todo, en la rural. Como forma de organización social que reproduce, de modo simplificado, la estructura de todo un país, la familia china es el vehículo idóneo para explorar el pasado. Ello explica el interés que despierta el clan familiar en Mo Yan.

Mo Yan recurre invariablemente en sus novelas a la historia de una pequeña familia¹⁹², siendo esta el foco de atención permanente y el filtro a través del cual puede el lector ir conociendo los grandes cambios históricos del país. La reconstrucción literaria de la Historia está supeditada al tamiz de las experiencias vitales, las emociones y los pensamientos de los miembros de dicha familia: “[Mo Yan] miniaturiza una historia moderna a la experiencia y al destino de los miembros de una familia¹⁹³” (Zhang Qinghua:2006, 481).

Por lo tanto, Mo Yan se dedica a escribir la historia y recuperar la “memoria popular del pasado”¹⁹⁴. En su literatura, los campesinos chinos no viven aislados, sino que forman parte de una familia y de un pueblo, entendido este como un agrupamiento de familias en el que cada una tiene un rol específico, del mismo modo que cada individuo ocupa un lugar determinado en el seno de su familia. La organización de parentesco y la necesidad de protegerse mutuamente son especialmente determinantes en el medio rural (Fei Xiatong:2012, 41). Antes de que el Partido realizase la reforma agraria, se autorizaba tácitamente a las familias a ocupar las tierras sin dueño y colindantes a las suyas. La estructura patrilineal hizo de los hijos varones los únicos herederos de la tierra. Además, habitar en el mismo lugar toda la vida era lo habitual entre los campesinos. El profundo arraigo y deseo de permanencia en la tierra familiar a través de muchas generaciones se puede observar en *CLH*: el pueblo-familia de los Guan, ha vivido durante siglos en el mismo lugar conviviendo con todo tipo de obstáculos como las plagas periódicas de langostas o el nacimiento de bebés con manos palmeadas.

Ante la manipulación del registro de la historia por parte del gobierno, Mo Yan se propone adentrarse en la búsqueda de una historia propia que, aun siendo inevitablemente subjetiva, o precisamente por ello, es la única éticamente aceptable. Para ello, nuestro autor concentra la historia de China a lo largo de medio siglo a través del relato de las familias humildes de campesinos. Escoger el modelo de la historia familiar le permite evitar los defectos de la “Gran Historia” a la vez que delimita aquellos aspectos en los que desea ahondar. Construir una novela de inspiración neohistoricista requiere, en efecto, huir de la intención enciclopédica que llevaría a abordar de forma exhaustiva todos los aspectos sociales, económicos, culturales, espirituales, etc. de un contexto dado. Al mismo tiempo,

¹⁹² Esta pequeña familia es la de Yu Zhan’ao en *SR*, la familia Guan en *CLH*, la familia Shangguan en *GPAC* y la familia Ximen en *VYM*.

¹⁹³ La traducción es nuestra. “莫言所要认真探究和回答的却是‘历史上到底发生了什么’这样一个问题。他将一部近现代历史还原或缩微到一个家庭诸成员的经历或命运之中。”

¹⁹⁴ La memoria popular ha eliminado en gran medida las diferentes perspectivas políticas y tendencias ideológicas (Zhang Qinghua:2006, 484).

adentrarse en la historia a través de la ficción es una tarea extremadamente complicada que exige, además de un profundo conocimiento del pasado, la lucidez de aceptar que el autor no puede tenerlo todo en consideración y la capacidad para identificar las zonas de la historia que se desea explorar.

Por eso, en su literatura, Mo Yan privilegia los espacios rurales, los campesinos humildes y los acontecimientos controvertidos¹⁹⁵ que han sido marginados del registro histórico oficial. Es por ello por lo que su trabajo literario a partir tanto de materiales históricos como de sus experiencias vitales no consiste solo en una reescritura. Dada la inevitable orientación subjetiva de toda aproximación personal al pasado, se trata, ante todo, de una escritura. Mo Yan hace emerger a la superficie, a través de las palabras, contenidos subterráneos de la historia colectiva que habían sido negados, invalidados y relegados al olvido y a la desaparición hasta hacer creer a todo el mundo que nunca existieron.

Concentrarse en la historia particular de una familia le permite a Mo Yan manejar y organizar su narración con más destreza, así como establecer un hilo conductor que favorezca la coherencia. La familia es a la vez el punto de partida y el eje de la historia, el espacio donde se conectan las historias individuales con la colectiva. La familia no es una comunidad aislada del mundo exterior y su historia es indisociable de la del pueblo, la región, la nación. La familia es atravesada por la historia, a la vez que es agente de la misma. Por ejemplo, en *GPAC*, la familia Shangguan presencié los grandes cambios de la historia contemporánea, desde la invasión japonesa hasta la fundación de la Nueva China, pasando por la Revolución Cultural y la Reforma y la Apertura. Pero además, sus miembros desempeñaron papeles importantes en cada uno de estos acontecimientos cruciales: fueron luchadores contra la invasión, revolucionarios que dirigían la revolución, funcionarios que aplicaban las políticas del Partido, traidores que eran interrogados, etc.

Apoyándose en la familia como motor narrativo, nuestro autor consigue examinar las circunstancias históricas desde una perspectiva concreta, la de las gentes sin voz, ofreciendo un relato del pasado novedoso y personal. Mo Yan decide narrar la historia de China a partir de la decadencia de la dinastía Qing a través de los destinos cruzados de un puñado de familias que viven en el pueblo al nordeste de Gaomi. Los sucesos históricos de más de cien años se filtran a través de las inquietudes y las desgracias que castigan a esas familias generación tras generación. Los grandes acontecimientos son mostrados desde la perspectiva

¹⁹⁵ Los frecuentes cambios de régimen durante la Guerra Civil china, el impacto negativo de la Reforma agraria, el caos social provocado por la Revolución Cultural, la crueldad de la política de Planificación familiar, etc.

de la gente insignificante y vinculados con los accidentes personales de la vida cotidiana. En *VYM*, la reforma agraria, una reforma fundamental que cambió la relación entre los campesinos y la tierra, provocó una ruptura en la relación entre el padre y el hijo de la familia: el hijo que apoyaba la reforma y el padre que insistía en trabajar por su cuenta. En *Rana*, la política de planificación familiar está a cargo de Wan Xin, una doctora cuya formación es muy deficiente. Cuando no había restricciones políticas y los campesinos podían tener hijos a su antojo, Wan Xin, que ayudaba a dar a luz a los bebés, recibía el agradecimiento de todos. Pero se comenzó a aplicar la restricción de un solo hijo por pareja y Wan Xin, nombrada responsable de su cumplimiento, fue rechazada y acusada por los campesinos.

Ninguna familia puede escapar de la historia. Del mismo modo, la historia tampoco puede escapar de estas pequeñas familias. Por mucho que sus miembros sufran las consecuencias nefastas de importantes y lejanas decisiones que se imponen violentamente a su realidad cotidiana, las gentes corrientes no son solo víctimas pasivas que, de no existir, dejarían sin efecto las grandes decisiones. Todos tienen su propio cometido en el devenir del país. Aunque los nombres de estas personas marginales no aparecen en la historia oficial, su esfuerzo silencioso, su sacrificio y su coraje son los que sacan el país adelante en las novelas de Mo Yan. En *SR*, Yu Zhan'ao, un bandido que apenas había ido a la escuela y que no estaba familiarizado con las ideas revolucionarias y democráticas, se levantó para liderar a otros campesinos en la defensa de su pueblo cuando este fue invadido por los japoneses. A pesar de que este héroe, procedente de la clase más humilde, perdió la capacidad de hablar y no pudo contar sus hazañas después de su largo exilio en Japón, fue él el escogido por Mo Yan para tomar las riendas de la lucha contra el ocupante.

Por otra parte, el modelo de narración basado en la historia de una familia convierte al lector en espectador de acontecimientos encarnados en la experiencia vital de los miembros de una comunidad concreta. La historia deja de ser una sucesión de hechos lejanos y poco conocidos que puede provocar la desidentificación del lector. Al invitar a este último a entrar en las casas de la gente, en sus conversaciones, en sus problemas, la historia se convierte en una cuestión íntima y personal con la que el lector puede conectar emocionalmente involucrándose de forma efectiva. Los numerosos detalles sobre las relaciones entre los miembros de la familia y entre las familias que forman el pueblo, sobre sus pensamientos, diferencias, enemistades, etc, consiguen crear un efecto de familiaridad en el lector, pasando este a ser un miembro más del grupo. Sin perder el privilegio de poder observarlos a todos, el

lector deja de ser un mero espectador que mira desde fuera la escena: su presencia es participante, es decir, valora o juzga la actuación de los personajes, toma partido, opina sobre lo que debería ser justo, necesario, etc. La decisión de contar el destino de una familia no solo hace palpables las influencias concretas de los grandes cambios históricos propios de una época en el destino personal de individuos, familias y pueblos, sino que también puede revelar cruelmente las dificultades y la impotencia de los individuos para hacer frente a cambios impuestos de forma violenta. En *GPAC*, Lu Liren no tiene más remedio que ordenar la ejecución de sus dos pequeños sobrinos, simplemente porque él y el padre de estos adoptan posiciones políticas opuestas. En *Rana*, Wan Xin, para hacer cumplir la política de planificación familiar, practica un aborto a la mujer de su sobrino que provoca la muerte de esta. En estos ejemplos, asistimos a la intervención y destrucción de una familia por la historia. Los miembros de la familia, que una vez estuvieron unidos, se dividen en facciones opuestas: revolucionarios y traidores, ejecutores de la ley e infractores. El cariño humano da paso al establecimiento de la autoridad política.

El lector se adentra en los momentos cruciales de la historia de China del siglo XX a través de sus repercusiones negativas para el pueblo al nordeste de Gaomi: los cambios impuestos desde fuera dan lugar a experiencias personales dramáticas que ponen en peligro la supervivencia de la gente humilde. De este modo, la historia de una familia adquiere un valor ejemplar, convirtiéndose en el relato, a pequeña escala, de la historia de la nación. Los accidentes históricos dejan de ser meros registros documentales, Mo Yan se apropia de ellos, los integra en la memoria popular del pasado. Los recuerdos que conforman la historia ejemplar de un pequeño pueblo pasan a formar parte, gracias a la literatura, de la “comunidad imaginada”. El relato literario de la historia familiar a través de las generaciones es como un árbol robusto con numerosas ramas: el árbol genealógico de la familia-nación pasa a ocupar el centro de la narración, convirtiéndose las hazañas de un héroe o la decadencia de una dinastía en acontecimientos históricos de impacto desigual en el devenir de una humilde familia. Por ejemplo, en *GPAC*, el peligro inminente de la invasión de los japoneses había sido ignorado por los campesinos del pueblo al nordeste de Gaomi. En aquel momento, la familia Shangguan estaba más preocupada por el nacimiento de Jintong (“el niño dorado” en chino) y de un borriquillo, es decir, por la continuidad de la familia y de sus animales. En *SAS*, los campesinos no podían entender la sacudida que sufrió la dinastía Qing durante la

guerra, creyendo ciegamente que Sun Bing¹⁹⁶ sería un héroe y sacrificaría su vida para protegerlos a todos. En ambos casos, Mo Yan refuerza la imagen de vitalidad de estas familias humildes y analfabetas, ajenas a las transformaciones que imponen gobernantes o invasores extranjeros, a la vez que no deja de señalar su ignorancia y limitaciones a la hora de tomar parte en los grandes cambios históricos.

El trabajo de ejemplificación literaria que realiza Mo Yan dirige el foco de atención a la clase baja, verdadero motor de la historia a pesar de su escaso o nulo poder de decisión. Al autor no le interesan los individuos que están en la cumbre del poder; la historia que él desea contar es la de millones de chinos cuya memoria ha sido manipulada o silenciada. La literatura tiene aquí un papel fundamental, arrojando luz sobre las escenas y voces sepultadas generación tras generación por el relato oficial y ampliando de este modo los márgenes de lo visible. El relato del abuelo del narrador en *SR*, el de Sun Bing en *SAS*, el de la familia Shangguan en *GPAC*, el de los campesinos en *VYM* o el de Wan Xin en *Rana* se convierten, de este modo, en parte del relato coral del pueblo chino.

1.3. La familia como célula histórica

1.3.1. Engrandecer a los de abajo

Desde tiempos antiguos, los novelistas han introducido elementos de ficción en las vidas de personajes históricos, convirtiéndolos en legendarios. Así, el novelista de la dinastía Ming Shi Nai'an recoge en *A la orilla del agua* (c. 1524) las hazañas, muchas de ellas increíbles, de cien héroes chinos. En una perspectiva semejante, el novelista de la dinastía Qing Zhu Renhuo ofrece una recopilación de leyendas de los héroes pertenecientes a las dinastías Sui y Tang titulada *隋唐英雄传* (1675)¹⁹⁷. Estas novelas clásicas narran las aventuras, muchas de ellas imaginarias, de personajes que existieron realmente. En ellas, se mezclan hechos históricos con anécdotas del folklore popular y con la creatividad propia del autor (Ichisada Miyazaki:2008, 7).

¹⁹⁶ Sun Bing se opuso a la construcción del ferrocarril en el campo y dirigió una revuelta. Esta rebelión provocó la ira de los colonizadores, que exigieron al gobierno Qing que le castigara con la pena de muerte .

¹⁹⁷ *Sui Tang Ying Xiong Zhuan*.

El modelo narrativo basado en una historia familiar a la que se le otorga un alcance nacional comporta un tratamiento particular del tiempo. En la literatura clásica china, existen dos maneras principales de registrar la historia. La primera, biográfica, se centra en el relato de la vida de una personalidad destacada; es el caso de *史记 Shi Ji* de Sima Qian. La segunda corresponde a los anales de una dinastía, como en *资治通鉴*¹⁹⁸ de Sima Guang. En el primer caso, la historia se reduce al ámbito de las grandes figuras (emperadores, héroes, funcionarios, etc). En el segundo, al tratarse de la historia de una dinastía, la ambición es mayor, ya que se abordan aspectos muy diversos (economía, sociedad, vida cultural, etc.) durante un largo período de tiempo, de modo que resulta inevitable hablar también de las clases populares. Sin embargo, la perspectiva adoptada en ambos casos es siempre la del poder, ya que los escritores eran portavoces del gobierno que les autorizaba a registrar una historia ortodoxa. Por otra parte, en ninguno de los dos casos se mide la cronología histórica en función del pueblo: ya se trate de la vida de una personalidad relevante o de la historia de una dinastía imperial, el criterio está siempre supeditado al poder político, de modo que el pueblo, y, sobre todo, las mujeres, tiene un rol inexistente o, en el mejor de los casos, menor y supeditado a la perspectiva imperial. El único registro histórico sobre las mujeres, *列女传*¹⁹⁹, se centra en alabar la virtud y criticar el vicio. *Lie Nü Zhuan* sigue las prescripciones morales confucionistas y clasifica a las mujeres desde una perspectiva patriarcal, oponiendo las buenas y sumisas a las rebeldes y perversas. A lo largo de este registro en ningún momento se hace una valoración objetiva de la contribución de las mujeres a la historia, pues el objetivo consiste en establecer un código de conducta. Además, en inglés, el término *his-story* sugiere de forma elocuente la injusta ausencia de las mujeres de los registros históricos. En chino, el carácter “史” se refiere tanto a la historia como a la persona que la relata y simboliza el acto de escribir llevado a cabo por un hombre. Por ello, este carácter pone claramente en evidencia la ocultación de las mujeres y de su participación en la historia.

Como buen lector de los clásicos, Mo Yan fomenta la dimensión legendaria de sus personajes: “la historia es en cierto modo un conjunto de leyendas, y cuanto más antigua es la historia, más se aleja de la verdad y más se acerca a la literatura. [...] El proceso de transmisión oral de los personajes y acontecimientos históricos es, de hecho, un proceso de legendarización”²⁰⁰ (*WDGM*, 272). Aunque los personajes de Mo Yan no son poderosos. Mo

¹⁹⁸ *资治通鉴 [Zi Zhi Tong Jian]* es un libro escrito por el autor de la dinastía Song, Sima Guang, y sus colaboradores. Se trata de un registro detallado de un total de 1362 años de historia.

¹⁹⁹ *Lie Nü Zhuan*.

²⁰⁰ La traducción es nuestra. “历史在某种意义上就是一堆传奇故事，越是久远的历史，距离真相越远，距离文学愈近。[...] 历史上的人物、事件在民间口头流传的过程、实际上就是一个传奇化的过程。”

Yan engrandece a sus personajes de condición humilde subrayando el carácter legendario de sus hazañas. Los héroes y heroínas de Mo Yan son personas corrientes capaces de llevar a cabo empresas increíbles. Mo Yan intensifica la dimensión mágica del universo rural atribuyendo acciones y comportamientos casi sobrenaturales a humildes campesinos que hacen que se tambalee la verosimilitud de sus ficciones. El pasado heroico y legendario de los personajes es un legado para las generaciones futuras, que se enorgullecen de sus orígenes. Mo Yan atenta contra la división tradicional entre héroes dignos de ser recordados y gente corriente sin voz atribuyendo a los campesinos hazañas dignas del héroe más valiente. Por ejemplo, Dai Fenglian (la abuela del narrador de *SR*), una campesina cuyo matrimonio es arreglado por su padre, se convierte en una viuda que dirige una destilería y, finalmente, en la heroína que suministra alimentos a los combatientes anti-japoneses. Del mismo modo, Sun Bing (el protagonista de *SAS*) pasa de ser actor en una ópera local a convertirse en un héroe que lucha contra los colonizadores y acaba siendo víctima de la tortura. Por su parte, el terrateniente ejecutado Ximen Nao (un personaje de *VYM*) se reencarna sucesivamente en varios animales -buey, cerdo, perro, burro-, lo que le permite ser testimonio de los sucesos cruciales de la historia desde perspectivas muy diversas.

Así, por medio de los relatos de pequeñas familias, Mo Yan renueva el tratamiento del tiempo histórico a la vez que enfatiza el papel de las mujeres. A través de los nacimientos, las mujeres son quienes garantizan la continuidad familiar y la existencia de mano de obra para trabajar la tierra. En la vida rural, que sigue el ritmo cíclico de estaciones y cosechas, las mujeres encarnan la fertilidad y ocupan un lugar central que Mo Yan subraya con frecuencia. Esta asimilación de la mujer a la reproducción ha desatado críticas contra la mirada sexista del autor. Aunque trataremos con profundidad esta cuestión en el capítulo 4, no podemos dejar de señalar aquí que en la cultura tradicional china la peor desobediencia posible que pueden sufrir los padres por parte de sus hijos e hijas es que estos no tengan descendientes varones. Sin embargo, esta responsabilidad recae más duramente en las mujeres, al considerarse que tanto la infertilidad como la imposibilidad de tener un hijo varón es un problema exclusivamente femenino. Ello explica el sufrimiento de Shangguan Lushi en *GPAC* por no haber dado a luz un hijo: abusos verbales, palizas e inanición son el castigo que recibe cotidianamente. Lo que muestra Mo Yan en sus ficciones es un estado de cosas: en el pueblo al nordeste de Gaomi las mujeres analfabetas no podían ignorar este deber de traer al mundo un hijo varón. Antes de confundir apresuradamente esta voluntad realista con el pensamiento del autor sobre el rol de la mujer, conviene leer sus declaraciones al respecto en

artículos y entrevistas y observar la empatía de Mo Yan en sus novelas hacia las injusticias que provocan estas normas entre las mujeres de la sociedad rural tradicional y los sacrificios que exige de ellas el cumplimiento de los deberes que les impone el patriarcado.

A través de las novelas de Mo Yan, no solo conocemos la historia familiar a lo largo de varias generaciones, sino también la del lugar. El pueblo al nordeste de Gaomi se convierte en una entidad con existencia histórica propia, en un *lugar de memoria*, esto es, “un lugar de exceso encerrado en sí mismo, cerrado en su identidad y recogido sobre su nombre, pero constantemente abierto en sus significaciones” (Nora:2008, 30). El hecho de que se trate de un lugar inventado no resta validez a su condición de lugar de memoria. Existen muchos lugares de memoria literaria cuyo valor simbólico supera al de lugares reales. Piénsese en la casa de Sherlock Holmes situada en Baker Street, la célebre calle londinense. Aunque el pueblo al nordeste de Gaomi no puede situarse de manera precisa en el mapa y nunca se menciona su nombre, su *existencia* en el imaginario colectivo de los lectores chinos como modelo de una nación en miniatura es un hecho. Cada lector contribuye, a su vez, a mantener viva la memoria de este pueblo sumando su propia forma de imaginarlo a la de los demás lectores. Como los personajes, cuyas historias personales están profundamente arraigadas en la tierra al nordeste de Gaomi, millones de lectores cuyos padres (o ellos mismos) dejaron el campo en busca de oportunidades en la ciudad recrean el vínculo con su pueblo natal, superponiendo sus propios recuerdos a las ficciones y compartiendo con los personajes la íntima relación con su lugar de origen.

La construcción de una memoria histórica familiar permite, sobre todo, subrayar la participación (sea activa o pasiva) de cada individuo en el devenir histórico. La historia oficial la escriben solo unos pocos y solo la protagonizan unos pocos. Mo Yan pone de manifiesto la distancia que separa ese discurso monológico de la experiencia de millones de personas cuya voz nunca ha sido escuchada. Los héroes de las novelas de Mo Yan no son perfectos ni reúnen las cualidades necesarias para representar dignamente al pueblo según la perspectiva oficial. Al contrario, el pueblo al nordeste de Gaomi es un lugar donde corrupción y secretos inconfesables coexisten con hazañas, héroes con bandidos, crímenes con acciones desinteresadas. En este sentido, Mo Yan se distancia de la influencia del confucianismo que ha marcado a muchos autores chinos. Esta filosofía nos dice que no debemos mencionar las vergüenzas de las personas estimadas, las culpas de las personas sabias o las enfermedades de las personas queridas (Huang Ming y Zeng Yi:2016, 282). Y ello es exactamente lo que más interesa a nuestro autor.

Mo Yan muestra la corrupción moral como el pecado original e inseparable de la propia condición humana, como en *CLH*, donde antes de la intervención del mundo exterior, los antepasados de la familia Guan cometieron zoofilia, incesto y filicidio. Los individuos que ocupaban el margen se han convertido en el centro de la ficción: son ellos quienes toman la palabra para contar sus historias a su manera, sin preocuparse el autor por facilitarles la tarea a sus lectores. Mo Yan no trata la historia familiar como un registro documental. Al contrario, sus narradores subrayan la dimensión mágica de las vivencias de los campesinos y la porosidad de la frontera entre ficción y realidad.

Además, a pesar de la vertiente legendaria de personajes e historias, es evidente que la lucha por la supervivencia sigue ocupando el primer plano de la narración. Precisamente, lo que muestra Mo Yan a través de sus relatos familiares es que las gentes del pueblo al nordeste de Gaomi son heroicas por el mero hecho de sobrevivir generación tras generación en condiciones muy adversas: miseria, hambre, guerras, injusticias, etc. Más allá de los inevitables momentos de desaliento, los campesinos de las novelas de Mo Yan, cuya relación con su pueblo natal es simbiótica, nunca pierden la esperanza y la energía. Los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi están acostumbrados a la indiferencia de los de arriba y a la dureza de sus vecinos, de modo que expresar sus emociones no es una prioridad para ellos; tampoco les serviría demasiado. Por ello, su comportamiento es más activo que reactivo. Los narradores se encargan de mostrar que su actitud a menudo silenciosa y parca en emotividad, contrasta con la intensidad de su mundo interior. Lo que trasciende de las emociones de los personajes a través de sus conversaciones es poco comparado con la información que proporcionan al respecto los comentarios de los narradores. Por ejemplo, en *Rana*, Wan Zu sufrió la pérdida de su esposa y del hijo de ambos que no llegó a nacer (su mujer embarazada tuvo que abortar debido a la política de planificación familiar), soportando su desgracia en silencio: “las lágrimas mojaron la barba completamente descuidada” (*Rana*, 165). En *VYM*, para consolidar su autoridad en el pueblo, Jinlong azotó al buey de su padre adoptivo en público como castigo por el hecho de que este último no se uniera a la Comuna Popular. Aunque el narrador en primera persona describe con emoción lo ocurrido, el padre decidió soportar las injusticias limitándose a “arrojar la azada y echarse en el suelo, boca abajo, mientras cavaba la tierra con sus manos. Estaba temblando como si fuera un enfermo de malaria” (*VYM*, 308).

El modelo narrativo basado en la historia familiar también le permite a Mo Yan distanciarse de la solemnidad con la que las élites han venido tratando los materiales

históricos. Como el propio autor, los narradores de las novelas de Mo Yan proceden del campesinado. Pero, a diferencia de sus personajes, nuestro autor ha podido conocer, a través de su formación, la literatura de las élites y su versión de la historia de China. A través de sus narradores, Mo Yan enfatiza los conflictos y malentendidos que se producen entre los campesinos y las élites, mostrando las diferencias y la incompreensión entre ambas clases. En *SAS*, la causa de la revuelta campesina fue el intento de los invasores alemanes de construir un ferrocarril en el pueblo al nordeste de Gaomi. Los gobernantes Qing se vieron obligados a aceptar este ambicioso proyecto, mientras que los campesinos temían que el ruido del tren a su paso perturbaría la paz de los antepasados. Como resultado, estalló una revuelta campesina y una represión militar. Del mismo modo, en *Rana*, cuando la planificación familiar no se aplicaba estrictamente y el Partido quería fomentar el conocimiento de la anticoncepción y la educación sexual, los campesinos se burlaban del asunto. Y, en *CLH*, los científicos quieren erradicar la plaga de langostas, mientras que los miembros que no han salido nunca de su pueblo natal piensan que estos extraños forasteros que no comen hierba deben ser quemados.

1.3.2. Un caleidoscopio de historias

Cada historia familiar del pueblo al nordeste de Gaomi constituye una unidad narrativa propia. Así, la familia Yu (*SR*), la Shangguan (*GPAC*), la Guan (*CLH*), la Ximen (*VYM*) o la Wan (*Rana*) son el eje a partir del que se desarrolla la novela. El relato se centra en las consecuencias y efectos particulares que los sucesos históricos tienen en la crónica familiar. El autor atomiza la Historia seleccionando en cada caso aquellos elementos que han tenido repercusión en los diferentes componentes de una determinada familia. Esta atomización de la historia contribuye a desmontar el relato oficial de dos modos: en primer lugar, los aspectos que más inciden en las vidas de los campesinos no son necesariamente los más destacados en los libros de historia; en segundo lugar, su repercusión puede ser diferente en función de las características de cada familia. Por ejemplo, en *VYM*, la reforma agraria tiene consecuencias diferentes para el terrateniente Ximen Nao, que es ejecutado; para su esposa, convertida en enemiga del Partido; para su concubina, que se ve obligada a casarse con el sirviente Lan Lian. También para el verdugo de Ximen Nao, las consecuencias de la reforma agraria son particulares, puesto que tras llevar a cabo la ejecución es nombrado jefe del pueblo. Por su parte, el resto de campesinos, recibe una porción de la tierra.

La Historia se convierte, entonces, en un material moldeable que se filtra a lo largo de tantas historias como familias hay. De este modo, Mo Yan desmantela el relato único privilegiando en cada caso todo aquello que ha marcado el destino de una familia concreta. Ello no invalida la ejemplaridad, señalada anteriormente, que los lectores chinos encuentran en las pequeñas historias de los campesinos del pueblo al nordeste de Gaomi, sino que refuerza el rol que cada familia juega en la construcción de su propio destino: la Historia es una, pero las respuestas a los desafíos que esta plantea, son muy diversas. Cada familia vive y recuerda su pasado de un modo que le es propio, de una forma a la vez subjetiva y expresiva, dando vida a la fría historia contenida en los archivos y privilegiando todo aquello que estos han sido silenciado. Las novelas *CLH* y *SR* ilustran esta labor de zapa.

CLH consta de dos partes: en la primera, muy breve, situada en los años ochenta, el narrador -un intelectual instalado en la ciudad-, explica en primera persona su necesidad de conocer mejor el pasado de su pueblo natal y, sobre todo, de descubrir el secreto que su familia ha conseguido ocultar durante generaciones. En esta primera parte, titulada “El primer sueño: la langosta roja”²⁰¹ (*CLH*, 9-202), el narrador alterna la primera persona para referirse al momento presente con la tercera para el pasado. La predominancia de la primera persona y, con ella, de la coincidencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato se desplaza como por arte de magia al pasado en las seis partes-sueños²⁰²: en ellos, se va desvelando el pasado de la familia, alternándose la primera persona de cada antepasado con la tercera del narrador. Como si fuera un detective, este buscará y analizará pistas hasta lograr entender el misterio que encierra la historia familiar, en este caso, las relaciones incestuosas y la zoofilia practicadas a lo largo de varias generaciones que causaron el nacimiento de niños con manos palmeadas.

Los lectores de *CLH* tienen dificultades a la hora de identificar el período histórico en el que se desarrolla la novela, dado que el narrador privilegia leyendas y fantasías cuya datación histórica resulta bastante invisible. Pero se puede situar cronológicamente los sucesos referidos a partir de las pistas que aparecen diseminadas en la obra. Por ejemplo, según se indica en la parte “El primer sueño: la langosta roja” de esta novela, cada cincuenta años se ha venido produciendo una plaga de langostas (*CLH*, 78). Este hecho es una invención del

²⁰¹ Esta primera parte fue publicada inicialmente como una novela autónoma.

²⁰² El primer sueño: La langosta roja. El segundo sueño: Las rosas cuyo aroma irrumpe con fuerza en los orificios de la nariz. El tercer sueño: Los ancestros que nacieron con las manos y los pies palmeados. El cuarto sueño: Lo que se recuerda de una venganza. El quinto sueño: La llegada poco después de la Segunda tía. El sexto sueño: El potro que cruzó los humedales.

autor. En la misma parte, se señala también que la última plaga de langostas tuvo lugar en 1935 (Ibid., 128). La mención de esta fecha es un guiño al lector: esta plaga se produjo el mismo año en que Japón aceleró su invasión y ocupó una amplia zona del territorio chino. De este modo, la plaga de langostas inventada por Mo Yan adquiere una función metafórica al remitir a un hecho histórico de gran magnitud como fue la invasión japonesa sin necesidad de mencionarla de forma explícita para los lectores chinos²⁰³.

En “El segundo sueño: las rosas cuyo aroma irrumpe con fuerza en los orificios de la nariz”, el narrador²⁰⁴ -un joven enfermizo con las manos palmeadas- comenta: “este año cumplo veintiocho años y me gustan las mujeres bellas y los cigarrillos de marca, pero en este momento debo quedarme en casa para recuperarme de una enfermedad” (Ibid., 205). En esta parte también se nos informa del año de nacimiento del narrador, 1912. De este modo, las aclaraciones sobre su edad, gustos y salud, esto es, sobre cuestiones del ámbito privado, proporcionan una nueva pista cronológica: el narrador cumple veintiocho años en 1940, cuando la guerra chino-japonesa está llegando a su fin. Deducimos, pues, que el trasfondo temporal del segundo capítulo se sitúa entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta. Pero, además, la información facilitada vuelve a adquirir un valor metafórico: la enfermedad de la que se está recuperando el narrador puede entenderse como una metáfora de la “enfermedad” de la nación en el mismo período (1912-1940) sumida en las luchas intestinas por el poder en el partido gobernante, la intervención de fuerzas extranjeras, el cese del desarrollo económico y la destrucción del país durante la Guerra Anti-Japonesa.

La etapa final de la Guerra Anti-Japonesa (1931-1945)²⁰⁵ es, también, el período histórico en el que se sitúa *SR*. Y el lugar donde se desarrolla la intriga es el mismo en ambas novelas: “el pueblo situado al nordeste de Gaomi”. Sin embargo, cada novela sitúa el foco de atención en cuestiones diferentes, de modo que la comparación entre ambas nos ayuda a ilustrar el proceso de atomización y diversificación al que Mo Yan somete la Historia: mientras que, en *SR*, las consecuencias directas de los últimos años de la Guerra Anti-Japonesa en la vida del

²⁰³ En *蝗虫奇谭 Huang Chong Qi Tan* (1998), Mo Yan vuelve a referirse simultáneamente a la guerra y a la plaga de langostas, aunque esta vez su relato no es de ficción, sino que se centra en la vida de su abuelo y de los campesinos que existieron realmente en la misma época: “A lo lejos se oía el sonido de los disparos y algunos ejércitos estaban luchando. [...] La gente estaba luchando contra la muerte y no tenía ganas de preocuparse por la guerra. Fue ese día cuando el abuelo presenció la llegada de hordas de langostas.” Texto en chino: “远处响起了枪炮声, [...] 百姓在死亡线上挣扎, 也就没有心思去管打仗的事。就在这一天, 爷爷亲眼看到了大批蝗虫出土的奇景。” (*CRMY*, IV, 51)

²⁰⁴ El narrador aquí ya no atiende al narrador de la primera parte.

²⁰⁵ La invasión japonesa del nordeste de China se produjo el 18 de septiembre de 1931, concluyendo con la rendición de Japón el 15 de agosto de 1945. El 3 de octubre de 1937, la 10ª División del Ejército japonés invadió Shandong. Por lo tanto, y aunque no se explicita en la novela, los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi se unieron como todos los demás para defender a su pueblo natal contra la invasión enemiga.

pueblo al nordeste de Gaomi ocupan el primer plano, *CLH* abarca un período de tiempo mucho más extenso que se remonta a principios del siglo *XX* y la voz narrativa se desdobra, como mencionamos más arriba, alternando la narración en primera y en tercera persona.

2. El pueblo durante la época feudal

La caída de la dinastía Qing y la invasión extranjera constituyeron acontecimientos decisivos en la historia china. Mo Yan no solo recurre a la perspectiva de los funcionarios e intelectuales privilegiados, mostrando el intenso impacto que estos cambios radicales provocan en las élites, sino también a la gente corriente, exponiendo el trágico destino del pueblo llano. A través de la alternancia de voces múltiples del pueblo, Mo Yan consigue mostrar el caos en que se ve sumido el pueblo así como el profundo afecto de este por la tierra ante la invasión.

2.1. La caída de la dinastía Qing y la invasión de las potencias extranjeras

En sus novelas, Mo Yan narra la historia del pueblo al nordeste de Gaomi a lo largo de más de cien años, desde la decadencia de la última dinastía (1898) hasta la primera década del siglo XXI. El lector recorre el impresionante fresco de la nación china que despliega el autor a lo largo de su carrera literaria. Como ya hemos visto, el autor retoma un mismo acontecimiento histórico en varias novelas (por ejemplo, la invasión japonesa en *SR* y en *CLH*, y la revolución cultural y la reforma agrícola en *GPAC* y *VYM*) para mostrar que sus efectos no son iguales para todos. Lo que más le interesa al autor es explorar, a partir del modelo de historia familiar, la disparidad del impacto y consecuencias que un mismo hecho tiene en la vida de distintas familias e individuos.

SAS (2001) es sin duda la novela más ambiciosa de Mo Yan desde el punto de vista histórico. Situada en las postrimerías de la dinastía Qing, *SAS* contiene numerosos hechos y personajes históricos: el Movimiento de Reforma de 1898, la Rebelión de los bóxer, la colonización alemana de Shandong y otros acontecimientos de primera magnitud que cambiaron la historia moderna de China ocupan un lugar destacado en una novela cuya elaboración requirió un esfuerzo titánico. Además de numerosas referencias implícitas al episodio conocido como el “incidente de Gengzi”²⁰⁶, muchos de los personajes de esta ficción se inspiran claramente en figuras históricas. Solo los lectores que conocen bien la época

²⁰⁶ El “incidente de Gengzi” se refiere al levantamiento de los bóxers en 1898 (año Gengzi), una rebelión de las masas populares contra la invasión extranjera y, especialmente, contra la evangelización de China.

pueden apreciar la complejidad del trabajo de ficcionalización de la historia llevado a cabo por Mo Yan. Con el objeto de comprender este trabajo de transposición literaria, es necesario comenzar repasando brevemente los acontecimientos históricos en los que se basa el novelista.

Conviene aclarar en primer lugar que, aunque los manchúes ocupaban una posición dominante en la dinastía Qing²⁰⁷, la pluralidad de culturas que caracterizó este imperio²⁰⁸ sentó las bases de la nación china contemporánea, y que, antes de la dinastía Qing, el término “China” tenía un significado básicamente geográfico y cultural (Song Nianshen:2018, 80). Si bien, como afirma Song Nianshen que el imperio Qing no correspondía a la idea de nación moderna (Ibid, 81), sino al modelo feudal, podemos afirmar que la conciencia de una identidad común en torno a un gran país se remonta a finales del siglo XVII. El nombre de China sustituye al del Imperio Qing apareciendo por primera vez en el documento diplomático del Tratado sino-ruso firmado el 7 de septiembre de 1689. Una vez hecha esta aclaración, repasemos los momentos cruciales de la historia china, desde la caída de la dinastía feudal hasta el comienzo de la colonización.

A finales del siglo XIX, la invasión de los países extranjeros y los repetidos motines de la masa popular habían llevado a la dinastía Qing al declive. Al comienzo de *SAS*, el emperador Xianfeng²⁰⁹ está doblemente furioso: a la horrible situación que atraviesa el imperio y que Mo Yan describe con realismo, se añade un episodio inventado por el autor: el robo de una de sus joyas. A falta de poder enfrentarse abiertamente con los invasores extranjeros, es decir, los ladrones del imperio, el emperador impone al ladrón de la joya una muerte atroz después de arrancarle los ojos. Este robo permite exponer la extrema crueldad de las torturas a las que se sometía a los condenados a muerte.

Sin embargo, para evitar que su imperio se convirtiera en una colonia en manos extranjeras, el siguiente emperador, Guangxu²¹⁰, puso en marcha, con la ayuda de un grupo de funcionarios, un plan de transformación social conocido como la Reforma de los Cien

²⁰⁷ Los manchúes son un grupo étnico originario de la región norteña de Manchuria. Fueron los fundadores de la dinastía Qing que gobernó China desde 1636 hasta 1911.

²⁰⁸ Para legitimar y consolidar su poder, los manchúes propulsaron una política inclusiva de tolerancia y de respeto de la diversidad lingüística y cultural muy diferente de la política asimilacionista propia de las dinastías feudales de etnia han. La dinastía Qing conservó sus particularidades identitarias a la vez que se abrió a la cultura han, ganando así el apoyo de los intelectuales de esta etnia, y respetando las creencias, costumbres y religiones de otros grupos étnicos.

²⁰⁹ El emperador Xianfeng fue el noveno emperador de la dinastía Qing, que reinó desde 1850 a 1861.

²¹⁰ El emperador Guangxu fue el undécimo de la dinastía Qing y reinó de 1875 a 1908. Sin embargo, el poder político siempre estuvo en manos de su madre adoptiva, la Emperatriz viuda Cixi. Después del fracaso de la “Reforma de los Cien Días”, el emperador Guangxu permaneció bajo arresto domiciliario hasta su muerte.

Días²¹¹. Esta ambiciosa reforma fracasó y sus artífices fueron condenados a muerte. Posteriormente, la poderosa emperatriz viuda Cixi ordenó que los cabecillas de la Reforma de los Cien Días murieran desangrados después de sufrir el *lingchi*²¹².

Tras el aborto de la reforma, los gobernantes Qing se propusieron aprovechar de forma encubierta la fuerza de la población para luchar contra la invasión extranjera, provocando la rebelión de los bóxers en 1898. Los bóxers practicaban una variante del kung fu tradicional chino llamada Yihe Quan y creían que eran reencarnaciones de héroes legendarios, por lo que resultaban invencibles en el combate (Cohen:2005, 111). El comienzo de esta rebelión tuvo mucho que ver con los conflictos entre los campesinos y los extranjeros cristianos en la provincia de Shandong. Para controlar el imperio Qing, los países invasores destinaron a muchos sacerdotes a China con la misión de evangelizar el país. La evangelización provocó severos conflictos en los campos (Zhi An:2016, 5). Entre el invierno de 1897 y la primavera de 1898, la ira de los campesinos llegó a su punto culminante. Los enfrentamientos se intensificaron dando lugar a un motín armado durante el cual los furiosos campesinos practicantes de Yihe Quan mataron a un gran número de cristianos y prendieron fuego a las iglesias (Zhou Xirui:2005, 123). Este movimiento espontáneo carecía de organización estricta o de liderazgo unificado.

Al mismo tiempo, la actitud de la corte también resultó muy hipócrita, pues inicialmente permitió de forma tácita la lucha de los bóxers contra la fuerza extranjera. Con el permiso de los gobernantes feudales, el pueblo irrumpió con fuerza en la escena de la historia, manifestando su furia frente al mundo exterior. Sin embargo, esta colaboración entre la clase dominante y la masa popular provocó la Guerra de la Alianza de las Ocho Naciones²¹³. Para consolidar la dominación feudal y recompensar a los invasores, el gobierno de Qing traicionó a los bóxers y decidió entrar en la alianza de los ocho imperios extranjeros, lo que le llevó a reprimir esta rebelión en 1901.

²¹¹ La Reforma de los Cien Días duró del 11 de junio al 21 de septiembre de 1898.

²¹² El *lingchi*, también conocido como el suplicio de los mil cortes, fue practicado desde la dinastía Song (940 d. C -1279 d. C) hasta la dinastía Qing (1616-1912). El último registro de esta práctica data de 1907. El verdugo diseccionaba al supliciado con la intención de prolongar al máximo su agonía. Si la víctima moría inmediatamente, el verdugo era castigado por su error.

²¹³ La Alianza de las Ocho Naciones tuvo lugar entre los imperios británico, japonés, ruso, alemán y austrohúngaro, la Tercera República Francesa, Estados Unidos y el Reino de Italia. Tropas de estos países fueron enviadas para invadir China con el pretexto de derrotar a los bóxers en 1900.

Sun Bing, el protagonista de *SAS*, fue a la vez el héroe y la víctima de esta rebelión. Aunque era un actor de la clase social más baja²¹⁴, participó en este motín para proteger a su pueblo natal ante los invasores alemanes y finalmente fue arrestado. Basándose en este episodio histórico, al final de la novela, Mo Yan somete a una tortura de su invención a Sun Bing conocida como “el suplicio del aroma de sándalo”²¹⁵.

Los personajes de esta novela están también basados en esta página de la historia moderna china: mientras que algunos personajes históricos como el emperador Guangxu, la emperatriz viuda Cixi, los reformistas, los invasores y el ministro Yuan Shikai²¹⁶ son fácilmente reconocibles, Mo Yan somete a una profunda transformación al protagonista Sun Bing y a su rival Qian Ding. El primero está claramente inspirado en Sun Wen, el campesino de Gaomi que en 1900 lideró la lucha de más de dos mil campesinos contra la construcción del ferrocarril y la colonización alemana del pueblo natal. Traicionado por los suyos, Sun Wen fue arrestado y asesinado en julio del mismo año. Después de su muerte, la corte Qing prohibió que se enterrara su cadáver -en la cultura china, la exposición del cadáver es un gran insulto para la persona muerta y sus familiares- pero los campesinos, conmovidos por el sacrificio de Sun Wen, le prepararon un funeral digno de un héroe del pueblo. El personaje de su rival, Qian Ding, también se inspira en un mandatario de aquella época llamado Wu Yong, miembro del sistema burocrático decadente que caracterizó los últimos años de la dinastía Qing. Como a otros intelectuales tradicionales a Wu Yong le interesaba más el arte que la política. Cuando estalló la rebelión, Wu Yong no fue capaz de hacer frente al problema, aunque mantuvo las apariencias organizando la llegada del emperador Guangxu y de la emperatriz viuda Cixi²¹⁷. Posteriormente contó lo sucedido en un libro histórico titulado *庚子西狩丛谈* (hacia 1926).²¹⁸

²¹⁴ En el confucianismo, los actores y las prostitutas, los que proporcionan placer a los demás, se consideran pertenecientes a la clase social más baja.

²¹⁵ El suplicio del aroma de sándalo es una cruel tortura inventada por Mo Yan que consiste en cortar el sándalo en forma de espada e insertarlo en el cuerpo de la víctima, desde el fémur hasta las cervicales, de modo que esta queda como clavada en una cruz. Aunque los órganos están destrozados, la agonía de la víctima se podía prolongar durante días.

²¹⁶ Yuan Shikai, un destacado ministro del ocaso de la dinastía Qing, fue nombrado gobernador de Shandong por la emperatriz viuda Cixi para suprimir la rebelión de los bóxers.

²¹⁷ Cuando la Alianza de las Ocho Naciones ocupó el palacio (la Ciudad Prohibida) en agosto de 1900, los gobernantes de la corte Qing -el emperador Guangxu, la emperatriz viuda Cixi y los ministros- se vieron obligados a marcharse al norte de China.

²¹⁸ El título significa literalmente “los recuerdos sobre la honorable caza en dirección del oeste en el año de Gengzi”. Con el eufemismo “la honorable caza en dirección del oeste” se refiere el autor a la fuga vergonzosa de los emperadores, que fue un tema tabú durante muchos años.

La experiencia de Wu Yong muestra la debilidad e hipocresía de los intelectuales tradicionales chinos: eran incapaces de entender al pueblo a la vez que se mostraban fieles y sumisos a sus emperadores; además se consideraban a sí mismos como los padres de las masas a la vez que prestaban su ayuda a los emperadores (Fei Xiaotong:1953, 28). Fue en este momento crucial de la historia de China (1898), cuando la gente corriente sale a las calles para proteger a su pueblo y a su patria con la ayuda del culto tradicional gracias al cual se sienten invencibles. Aunque la reforma de los Cien Días y la rebelión de los bóxers fracasaron por diversas causas, estos violentos episodios contribuyeron a concienciar al pueblo de su situación dejando una importante huella en la historia moderna china.

En su transposición del contexto histórico en la ficción, Mo Yan pretende alejarse de la versión oficial para ofrecer un relato polifónico de los acontecimientos a través del cual se escuchan las voces de los diferentes estamentos sociales, sobre todo, las de los campesinos humildes. En *SAS*, los elementos históricos se integran en el molde genérico musical conocido como “la melodía de Mao”: los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi recurren al dialecto y, a través de su canto, se convierten en los actores de los acontecimientos.

2.2. Las voces del pueblo

2.2.1. “Un gran paso hacia atrás”

En el postfacio de *SAS*, el autor declara su intención de dar “un gran paso hacia atrás”, es decir, de dejar de lado las técnicas literarias extranjeras, especialmente las del realismo mágico, para privilegiar la cultura tradicional china. Su decisión de inspirarse en los principios de composición del género de la melodía Mao obedece a que, así, el texto “ganaba en sabor popular y había algo de más puramente chino en su estilo” (Ibid. 773). Por lo tanto, en *SAS*, no solo encontramos diversos relatos individuales cuya perspectiva histórica depende de la situación personal de cada narrador, sino que cada relato contiene también un drama local. Si colocamos uno tras otro los prefacios que abren cada capítulo, obtenemos una representación completa en la que cada prefacio funciona como un acto de una obra teatral. La combinación de la polifonía y la melodía Mao da lugar a una multiplicidad de relatos de gran fuerza dramática.

El recurso a la melodía de Mao en *SAS* favorece una transposición dramática y legendaria de los acontecimientos históricos centrada en la percepción de los personajes protagonistas. Lo que están relatando los personajes -el heroico campesino Su Bing, su hija Meiniang, el pequeño funcionario Qian Ding- inmersos en este episodio históricos no es una guerra entre la dinastía Qing y las naciones extranjeras ni tampoco un conflicto religioso, sino una lucha encarnizada para proteger su dignidad y su pueblo natal contra sus oponentes: Zhao Jia (el verdugo) y Xiaojia (el hijo, disminuído psíquico, del verdugo y marido de Meiniang).

La novela se estructura en tres movimientos: la parte central, *El vientre del cerdo*, está narrada en tercera persona, mientras que la primera, *La cabeza del fénix*, y la última, *La cola del leopardo*, contienen discursos entrecruzados en primera persona. Además, los títulos de las distintas secuencias narrativas que intervienen en la primera parte y en la última de la novela explicitan quién toma la palabra y con qué disposición lo hace: *Meiniang saca la rabia que lleva dentro* (11-73), *Zhao Jia se va de la lengua* (73-117) *Xiaojia dice tonterías* (117-153), *Qian Ding habla con mucho odio* (153-185) en la primera parte, y *Sun Bing habla de teatro* (589-621) y *Xiaojia libera su canto* (621-667) en la última.

Esta transposición en la ficción de los acontecimientos históricos mediante el recurso al género cantado de la “melodía de Mao” constituye un ejemplo de polifonía, es decir, de una pluralidad “de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (Bajtín:1993, 16). Por lo tanto, una multitud de personajes son los sujetos narrativos, logrando cada uno un protagonismo en el discurso. El autor se esfuerza por destacar a cada uno con sus propios discursos y su propia visión del mundo para que las distintas conciencias conserven su autonomía. La melodía de Mao, cantada por las víctimas que sacrificaron su vida por su pueblo natal, acompaña a todos los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi en su lucha por la libertad y la supervivencia. De este modo, Mo Yan nos señala la estructura profunda de un sistema totalitario: en la parte superior se encontraban los gobernantes; en el centro, sus verdugos; y, en la parte inferior, las personas corrientes.

SAS posee una elevada densidad polifónica: no solo conocemos la perspectiva de cada personaje sobre los acontecimientos a través de sus propias palabras, sino que además, Mo Yan evita el simple entrecruzamiento de monólogos haciendo intervenir a distintos personajes en cada uno de los relatos. A partir de esta doble ruptura del carácter monológico del relato histórico, que nuestro autor descompone en intervenciones opuestas y cambiantes tanto del pueblo como de los gobernantes, se desmantela la pretensión de los responsables de la

crónica oficial de establecer una versión concreta de los hechos como si se tratara de una verdad única y definitiva.

SAS ofrece a los lectores una experiencia nueva que consiste en leer e interpretar la historia como si se tratase de un drama local profundamente arraigado en el imaginario popular chino. Mo Yan articula con maestría canciones y composiciones poéticas rimadas, diálogos escenificados y emotivos monólogos, de modo que el paso de unas formas a otras, se hace con naturalidad, sin que resulte abrupto y sin marcar rupturas. El resultado es una hermosa y genuina narración impregnada de cultura tradicional china, una atormentada y melancólica elegía sobre el destino adverso de los habitantes del pueblo natal al nordeste de Gaomi.

2.2.2. De la venganza personal a la conciencia política

El protagonista de *SAS*, Sun Bing, es un actor de la ópera local, la melodía Mao, que cuenta los sufrimientos por los que ha pasado a lo largo de su vida. Su relato se enmarca en una representación de la melodía Mao: mientras narra sus propios padecimientos, el actor está interpretando a su propio personaje. Como podemos ver en la segunda parte de la novela *-La barriga del cerdo-*, Sun Bing, al igual que los demás campesinos tradicionales, no ve con buenos ojos la construcción del ferrocarril ordenada por los alemanes en el pueblo al nordeste de Gaomi. Pero su oposición no está motivada por un conflicto religioso o por la amenaza de la colonización, sino por el temor de perturbar la tranquilidad de sus antepasados y de traerle mala suerte al pueblo. La ambición primordial de Sun Bing no es salvar al imperio Qing como pretendían hacer los participantes -los intelectuales y funcionarios avanzados- en la Reforma de los Cien Días, sino proteger a su esposa e hijos y llevar una vida digna junto a su familia. Así, en un primer momento, la historia con mayúsculas es, para este actor que proviene de la clase más baja de la sociedad, una mera prolongación de su drama personal.

Aunque Sun Bing no está de acuerdo con los cambios radicales que se imponen a su pueblo natal, no son estos los que le llevan a implicarse en la lucha. Su motivación pertenece a la esfera privada: cuando su esposa fue insultada públicamente por un técnico alemán en el mercado, Sun Bing decide defender su propia dignidad golpeando al invasor. Sun Bing no tiene tiempo de huir del pueblo con su familia como era su intención, pues esa misma noche

los soldados alemanes asesinaron a su esposa e hijos, así como a veintisiete paisanos suyos. Estas muertes son las que le deciden a participar en la Rebelión de los bóxers luchando contra la invasión de una potencia extranjera. Como declara en su triste canto: “¡Diablos alemanes! Habéis matado a mi mujer y a mis hijos ~ este océano de sangre, este odio será apaciguado con la venganza...” (Ibid, 298).

Como campesino tradicional, Sun Bing cree ciegamente en el poder de los puños divinos, según el cual cada individuo podrá transformarse en un héroe legendario que salga ileso en la batalla. Antes de sufrir el horrible suplicio de manos del verdugo, Sun Bing se expresa con determinación:

(Sun Bing) Vi a la gente de mi tierra con los ojos desbordantes de lágrimas. Los niños empezaron a imitar los maullidos de Xiao Shanzi, luego fueron los adultos. [...] Vi cómo, entre tantos maullidos, Yuan Shikai y Carl Rosendahl palidecían, como si el enemigo estuviera al acecho. Ese era el canto que Sun Bing ansiaba interpretar toda su vida: estaba cantando su propia muerte²¹⁹: *bueno, bueno, bueno, no hay nada de lo que debáis preocuparos, paisanos míos, locos, locos, locos y traidores, miradlo [sic] bien, miradlos, miradlos, miradlos, mirad los jóvenes que levantan los palos de la rebelión, id, id, id, y destruid esas vías de ferrocarril, morid, morid, morid, morid bien, prendedlo, prendedlo, prendedlo y prendedlo bien, finalizadlo, finalizadlo, finalizadlo, si todavía no está finalizado, anheladla, anheladla, anhelad la justicia*²²⁰. (SAS, 619)

Sun Bing está convencido de que las melodías locales que él canta son el conjuro que convocará a las poderosas figuras de mitos y leyendas. Siempre recurre a la melodía Mao para expresar sus sentimientos. A través de sus cantos, en ocasiones alegórico, conocemos todos los episodios trágicos de este pueblo y de sí mismo: el asesinato de sus paisanos y su esposa a manos de los invasores, la acusación hacia los funcionarios irresponsables, el conjuro que impulsó el levantamiento de las masas. Solo la muerte consigue detener su voz, pues, durante los tres días que dura la horrible tortura final, Sun Bing, mientras sufre el dolor de los palos de sándalo que le atraviesan el cuerpo, sigue cantando: “Yo sufrí la crueldad suprema, mis intestinos y mi hígado quedaron destrozados ~ contemplo a lo lejos mi tierra natal y mis ojos se llenan de lágrimas ~” (Ibid., 676).

²¹⁹ El paso de la primera a la tercera persona no se marca a través de una intervención o comentario por parte del narrador. Es el sujeto, Sun Bing, quien está hablando de sí mismo en tercera persona: 俺看到在俺的猫腔声中，在众乡亲的猫叫声中，袁世凯和克罗德满面灰白，那些官兵洋鬼们一个个面如土色，如临大敌，人生能有一次这样的演唱，孙丙死得其所啊 (Tan Xiang Xing, 351). En la conversación corriente en chino, existe un fenómeno en el que el sujeto pasa de la primera a la tercera persona mientras habla de sí mismo. El recurso a la tercera persona le permite llamar la atención de su interlocutor sobre el contenido del enunciado o para subrayar la carga emotiva del mismo.

²²⁰ Las partes cantadas están en cursiva en la traducción, mientras que en la versión original se destacan mediante un cuerpo de letra diferente.

Lo más importante es que Sun Bing ha desarrollado durante la lucha una conciencia política que va mucho más allá de la venganza personal del principio. Esta víctima es consciente de que el destino de su pueblo natal es inseparable del de la nación. En el monólogo teatral que precede a la tortura, Sun Bing pone su propio sacrificio como ejemplo para despertar a todos los demás: “Quería que mi gente también abriese los ojos [...] Levanto el estandarte de la Justicia para proteger los ríos y las montañas de China, y para que los diablos alemanes no construyan sus vías de ferrocarril. [...] mirad a los jóvenes que levantan los palos de la rebelión, id y destruid esas vías de ferrocarril” (Ibid., 591).

Esta arenga muestra que Sun Bing ya se ha convertido en un verdadero héroe, no solo para el pueblo al nordeste de Gaomi sino también para toda la nación. Al proceder de los estratos más bajos de la sociedad, es capaz de comprender el sufrimiento del pueblo. Su recepción es diferente de la de Qian Ding, quien, a pesar de formar parte de la élite, siempre opta por sucumbir al autoritarismo. La tragedia de Sun Bing y la cobardía de Qian Ding revelan que el individuo no puede escapar de la corriente de la historia y que el impacto que esta última tiene en cada caso depende también de factores personales.

2.2.3. El registro emocional

El canto y la polifonía en *SAS* transforman la respetable versión oficial de lo sucedido a finales del siglo XIX -como la versión de Wu Yong- en un relato marcado a partes iguales por la emoción y la ironía de los locutores ante los turbulentos cambios históricos. Comencemos con la voz femenina. El discurso de Meiniang, tanto en el capítulo primero -*Meiniang saca la rabia que lleva dentro* (11-73)- como en el decimoquinto -*Meiniang lo cuento todo* (539-589)- es el más emotivo de la novela. Dejando a un lado la realidad histórica del país, la campesina Meiniang, casada contra su voluntad con el hijo del verdugo, se centra en su relación amorosa con el funcionario Qian Ding. Desde su propia perspectiva, además de su relación extramatrimonial, lo más importante en el pueblo al nordeste de Gaomi es su preocupación por el arresto de su padre, Sun Bing, el odio que siente hacia el hombre con el que ha sido obligada a contraer matrimonio, Zhao Xiaojia, y el temor que le produce su suegro, el verdugo Zhao Jia.

Completamente absorta en sus propias emociones, esta campesina no tiene tiempo de interesarse por los conflictos políticos y los peligros que amenazan a su pueblo. Su inocencia le hace creer que el poder de su amante -un pequeño funcionario local- podía salvar a su padre de la tortura a la que le ha condenado la corte Qing después de acusarlo de traición. Meiniang, a través de un discurso centrado en sus sentimientos y emociones, no pretende cambiar la situación política ni la suerte de su pueblo. A pesar de su gravedad y del impacto que los acontecimientos históricos acaban teniendo en las vidas de la gente corriente, el interés inicial por lo que está sucediendo resulta muy desigual. Como Meiniang, otros paisanos del pueblo al nordeste de Gaomi también habían albergado la vana ilusión de mantenerse al margen de los cambios históricos. Sin embargo, sus deseos acaban siendo frustrados. Mo Yan nos muestra el deseo de la gente de proseguir sus existencias individuales como si la Historia con mayúscula no pudiese alcanzarlos, como si fuera irrealizable. En mayor o menor medida, todos acaban siendo arrastrados por la Historia. Es por ello por lo que la historia de amor de Meiniang, que desafía las reglas morales confucionistas al ser una mujer casada, también está condenada al fracaso.

El discurso del verdugo Zhao Jia es el más cruel de todos. Cuando este regresa al pueblo al nordeste de Gaomi después de haber prestado sus servicios en la corte Qing como verdugo autorizado durante muchos años, no está en paz consigo mismo ni con la tierra de sus antepasados. Convertido en un verdugo inhumano, Zhao Jia es incapaz de sentir amor por su pueblo natal ni por sus paisanos, ni siquiera por su propio hijo Xiaojia. Para este hombre orgulloso de haber servido en la dinastía feudal, la historia solo es una sucesión de crueles suplicios impuestos a las víctimas que debe ejecutar:

No busco los elogios del emperador y de la emperatriz, ni hacer un alarde de mi poder, ni vengar un rencor personal. Lo hago por la dignidad y el honor de la nación. A pesar de que esperan que sea yo quien realice la ejecución, el que la va a sufrir es un criminal que ha alarmado al mundo con sus crímenes. Por ello, habrá que realizar esta ejecución como se ejecuta un espectáculo grandioso. No es por mí que lo hago, sino por la gran dinastía Qing, a la que personificaré en esta ejecución. No puedo permitir que los diablos extranjeros se mofen de nosotros. (Ibid., 502)

Sun Longji crítica que uno de los defectos de la cultura tradicional china es tratar ofensivamente al individuo como si este fuese un mero instrumento (2015, 177). Este es el caso de Zhao Jia, un instrumento de castigo en manos de la dinastía Qing que no representa la justicia sino el autoritarismo. Su discurso monstruoso puede considerarse como una expresión de la crueldad de los dictadores feudales. A sus ojos, la lucha histórica contra la invasión

extranjera carece de interés. Lo verdaderamente relevante es su propia historia como verdugo y todo lo relacionado con dicha práctica, como por ejemplo las leyes penales de la dinastía Qing. El castigo es todo lo que Zhao Jia ha conocido en su vida. Su honor, felicidad y dolor son inseparables de su labor como verdugo. Para él, la reforma de los Cien Días y la Rebelión de los bóxers fueron, ante todo, grandes oportunidades para demostrar su destreza como ejecutor y torturador y para rendir, así, homenaje a la dinastía Qing. La ignorancia de los cambios producidos en el mundo exterior le permitió alardear, frente a los invasores, de la ingeniosidad del suplicio del aroma de sándalo: “Vosotros, los europeos, seríais incapaces de crear algo parecido” (*SAS*, 502).

Según Fei Xiaotong, en la China rural, los analfabetos campesinos tenían por costumbre acudir al jefe local u otros ancianos del pueblo para pedirles opinión sobre un asunto antes de consultar las leyes en vigor (2012a, 112). Esta práctica muestra el respeto hacia los ancianos y otras autoridades locales, así como la voluntad de los habitantes de resolver sus problemas de forma interna y razonable, sin recurrir a la ley, que representa, aquí, el discurso del funcionario. Qian Ding, el jefe enviado por la corte al pueblo al nordeste de Gaomi, se esfuerza por mantener relaciones cordiales con los campesinos. Por ejemplo, después de haber sido insultado públicamente por Sun Bing, este funcionario local, en lugar de aprovechar para castigar al plebeyo, intenta mostrarle su simpatía realizando una competición de barbas: “Si ganas, te dejaré libre, pero si pierdes, te afeitarás cada uno de los pelos de tu barba, y lo harás con tus propias manos. Ah, y no te dejarás crecer la barba nunca más en tu vida” (*SAS*, 211).

Sin embargo, más tarde, el regreso del cruel verdugo Zhao Jia al pueblo y la llegada del ministro Yuan Shikai instauran un régimen despótico que priva a Qian Ding de ofrecer segundas oportunidades a los delincuentes. Como ya hemos señalado, Zhao Jia entiende la práctica de la tortura como una forma de glorificar al emperador, y Yuan Shikai es un representante directo del poder imperial. De este modo, el poder de Qian Ding queda vaciado y Sun Bing, que ha participado en el levantamiento campesino, no es perdonado sino castigado de la forma más cruel.

El discurso de odio de Qian Ding refleja la visión pesimista de la historia que compartieron muchos intelectuales tradicionales chinos de aquel entonces. Por ejemplo, el líder de La Rebelión de Cien Días, Liang Qichao²²¹ anotó: en su diario: “En los últimos años,

²²¹ Liang Qichao (1873-1929) es un político reformista chino que vivió durante los años finales de la dinastía Qing y los primeros años de la República. Durante su juventud, ayudó a Kang Youwei a poner en marcha la

una especie de pesimismo había atravesado todo el país, los que están un poco conscientes de la situación solo se arrepentirán cuando se comuniquen, diciendo repetidamente que el país morirá, que el país morirá²²² (Xu Defa:2006, 33). En efecto, los investigadores contemporáneos proyectan una mirada crítica sobre las élites chinas de la antigüedad y sobre su debilidad: según Fei Xiaotong, la tarea principal de los intelectuales tradicionales consistía en servir al emperador para obtener a cambio privilegios (1953, 58); y Sun Longji sostiene que las preocupaciones sociales de los intelectuales no eran más que una postura hipócrita en la que fingían interesarse por el pueblo con el único objetivo de legitimar su superioridad moral (2015, 266).

El pequeño funcionario Qian Ding y su discurso de odio es un ejemplo de esta tendencia. Aunque por una parte intenta mostrarse solidario con los campesinos, perdonando por ejemplo la ofensa pública de Sun Bing, por otra, mantiene una clara actitud de superioridad. Así, cuando los campesinos inician el motín para protestar contra la construcción del ferrocarril, Qian Ding cree que serán incapaces de conseguir su propósito: evitar la colonización de los alemanes. Este, como miembro de la élite que no necesita preocuparse por la supervivencia, no cree en el futuro de esa revuelta, ni en el de ninguna revuelta campesina, salvo si los participantes corren el riesgo de morir de hambre al día siguiente (*SAS*, 413). Esta reacción muestra la sumisión de Qian Ding al emperador y a los intereses de los invasores extranjeros. Su falta de confianza en las capacidades políticas del pueblo es mucho más que el lamento aislado de un funcionario. Qian Ding representa la impotencia colectiva de los intelectuales frente a la inevitable decadencia de la dinastía Qing. Como jefe del pueblo al nordeste de Gaomi, este pequeño funcionario se ve obligado a sacrificar a las gentes que dependen de su autoridad. A pesar de que Qian Ding es incapaz de entender la oposición del pueblo contra la ocupación extranjera, se tiene en muy alta consideración por mantener lo que a él le parece una actitud generosa: “Se sentía poseído por un espíritu noble, vivo, ardiente. [...] Creyó incluso ver a los lugareños de Dongbei, en Gaomi, arrodillados frente a él, y con sus caritas de agradecimiento...” (Ibid., 415).

La actitud de superioridad ante un pueblo ignorante que Qian Ding tiene la responsabilidad de dirigir aparece de nuevo frente a los ruegos de su querida Meiniang.

Reforma de los Cien Días. Después de su exilio a Japón, también jugó un papel importante en el movimiento de la Nueva Cultura.

²²² La traducción es nuestra. “比年以来，一种悲观论弥漫于国中，其稍有知觉之士，曰惟相对唏嘘，谓国必亡、国必亡。”

Cuando esta le pide que salve a su padre, Sun Bing, del castigo por haber iniciado el motín, él se limita a decir: “Sé que tu *die*²²³ no ha hecho nada malo, pero no puedo desobedecer las órdenes que me dan (Ibid., 443). Qian Ding se ve obligado a traicionar a los campesinos, incluso a su amante, para asegurar su futuro político. Aunque no participa directamente en la revuelta, Qian Ding debe aceptar las graves consecuencias que esta acarrea en el ejercicio de sus funciones: la amenaza de perder su puesto por parte de sus superiores, la pérdida de control del motín por falta de efectivos militares y la ocupación alemana. A pesar de ser un pequeño funcionario de la dinastía Qing, Qian Ding forma parte de la élite y, como tal, es culpable de no haber conseguido atajar la rebelión. Al mismo tiempo, también es víctima de la estricta educación confucianista que impone una sumisión ciega al emperador y una inalcanzable perfección moral. Qian Ding, a la vez desgraciado como individuo y culpable ante el pueblo, es el doloroso producto de una élite inoperante y autocomplaciente.

Cada uno de los cuatro discursos se sitúa en un registro emocional diferente: el sentimental de Meiniang, el de odio de Qian Ding, el monstruoso de Zhao Jia y el irracional del hijo de este, Zhao Xiaojia cuya discapacidad psíquica no le permite entender el mundo que le rodea de manera lógica. Zhao Xiaojia está convencido de que las personas son animales ocultos tras su apariencia humana. También cree que existe un pelo de tigre mágico que, si uno lo posee, le permitiría ver el verdadero rostro animal de cada ser humano (Ibid., 119). Su obsesión por el pelo de tigre provoca las burlas de sus vecinos. El tío He, que conoce el adulterio de la esposa de Zhao Xiaojia con Qian Ding, le dice deliberadamente a este que Qian Ding, jefe del pueblo, seguramente tiene este pelo poderoso. De vuelta a casa, Zhao Xiaojia pide a su mujer que le consiga el pelo de tigre de Qian Ding. Meiniang se arranca un vello del pubis y le asegura que procede de un tigre. A partir de entonces, Xiaojia comienza a tener alucinaciones en las que ve a su suegro convertido en oso, a su padre el verdugo en leopardo y a su esposa en serpiente.

Debido a su discapacidad, la percepción de la realidad que tiene Zhao Xiaojia se reduce a una horrible escena de animales luchando entre sí. Según él, matar a los cerdos no es diferente de matar a las personas. El autor recurre al discurso irracional de Zhao Xiaojia para ofrecer un relato primitivo donde los seres humanos son mostrados como fieras salvajes habitadas por pulsiones incontrolables: “la escena que contemplan mis ojos ha cambiado totalmente. Ya no hay personas, solo cerdos, perros, caballos, bueyes, lobos, insectos, tigres, leopardos, y una gran tortuga que llevaba en un palanquín a costas ocho hombres” (Ibid.,

²²³ *Die* 爹 es el término para designar al padre en el dialecto de Shandong.

621). Nuestro autor encomienda al loco Zhao Xiaojia la misión de poner en evidencia el funcionamiento inhumano de una civilización tradicional en la que los poderosos son horribles bestias sin miramientos para con sus presas, los humildes.

A través de la pluralidad de perspectivas, Mo Yan ofrece un relato polifónico de la historia del pueblo al nordeste de Gaomi: la voz amorosa de Meiniang, la tiránica de Zhao Jia, la irracional de Zhao Xiaojia y la colérica de Qian Ding se entrecruzan con la combativa y heroica de Sun Bing, desmantelando el relato único de la historia oficial. Al ponerse el acento en el plano emocional, queda al descubierto la pretendida neutralidad del relato oficial: los distintos personajes pueden expresarse de forma a la vez intensa y dramática, y, sobre todo, subjetiva. El resultado de esta utilización colectiva de la melodía de Mao es un carnaval en el que las masas humildes ponen patas arriba el discurso de los poderosos.

Mo Yan yuxtapone el egoísmo de las élites a la valentía de las masas. La conciencia nacionalista surge del pueblo llano, no de sus dirigentes. Son los humildes quienes, al final de la novela, se conmueven por el sacrificio de Sun Bing, y siguen cantando las canciones de este héroe, sin miedo a las balas de los soldados alemanes: “no solo no saben que les vienen las balas encima y no se agachan, sino que parece que les dan la bienvenida” (Ibid., 716). *SAS* ofrece a los lectores una experiencia nueva que consiste en leer e interpretar la historia como si se tratase de un drama local profundamente arraigado en el imaginario popular chino. Mo Yan articula con maestría canciones y composiciones poéticas rimadas, diálogos escenificados y emotivos monólogos, de modo que el paso de unas formas a otras, se hace con naturalidad, sin que resulte abrupto y sin marcar rupturas. El resultado es una hermosa y genuina narración impregnada de cultura tradicional china, una atormentada y melancólica elegía sobre el destino adverso de los habitantes del pueblo natal al nordeste de Gaomi.

3. El pueblo en guerra

Después de mil años de feudalismo, China entró en la época de las guerras (1912). Las frecuentes luchas trajeron dolor y miseria al pueblo. Pero Mo Yan no pretende reproducir el heroísmo popular de los discursos oficiales. En su lugar, recurre a las experiencias de diferentes familias para mostrar a través de ellas la conmoción que introdujo la guerra en la vida del pueblo llano: pobreza, hambre, muerte y desolación. En cuanto al tratamiento de la historia, Mo Yan intenta dejar a un lado las interferencias ideológicas y encontrar y plasmar en la escritura su propia percepción del pasado.

3.1. La “época de guerras”

3.1.1. En permanente estado de excepción

El período histórico que nos interesa aquí es el conocido como “época de guerras” y transcurre desde la caída de la dinastía Qing en 1912 hasta la fundación de la República Popular China en 1949. En estos treinta y siete años, tuvieron lugar incesantes guerras: la Segunda Revolución (1913-1914)²²⁴, la Guerra de Protección Nacional (1915-1916)²²⁵, la Guerra de Zhili-Anhui (1920)²²⁶, la Primera Guerra Zhili-Fengtian (abril-mayo de 1922)²²⁷, la Segunda Guerra Zhili-Fengtian (septiembre-noviembre de 1924)²²⁸, la Expedición del Norte

²²⁴ La Segunda Revolución china se produjo en el verano de 1913, cuando los partidarios del gobierno parlamentario protagonizaron un alzamiento contra el gobierno autoritario de Yuan Shikai. Dicha revolución acabó fracasando en 1914.

²²⁵ La Guerra de Protección Nacional (1915-1916) fue una guerra civil en la que los caudillos militares declararon la independencia de su provincia y lucharon contra la proclamación de Yuan Shikai como presidente de la república, que pretendía instaurar una dictadura. Ante la enorme presión en contra de su entronización, Yuan Shikai tuvo que abdicar.

²²⁶ La Guerra de Zhili-Anhui (1920) fue un conflicto entre dos camarillas rivales, la de Zhili y la de Anhui, que se disputaban el control del gobierno de Beiyang. La derrota de la camarilla de Anhui puso fin a la guerra.

²²⁷ La Primera Guerra Zhili-Fengtian (1922) se desencadenó con un enfrentamiento entre las camarillas militares de Zhili y de Fengtian por el control de la capital del país, Pekín. La camarilla de Zhili logró de nuevo imponerse.

²²⁸ La Segunda Guerra Zhili-Fengtian (1924) se inició con un nuevo conflicto entre la camarilla de Fengtian, respaldada por Japón, y la de Zhili, que controlaba entonces Pekín y estaba apoyada por intereses comerciales anglo-americanos. En esta ocasión, la poderosa camarilla de Zhili fue vencida por la de Fengtian.

(1926-1927)²²⁹, la Guerra Anti-Japonesa (1931-1945) y la Guerra Civil china (1927-1949)²³⁰. Estas guerras y su impacto en los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi ocupan un lugar fundamental en la creación literaria de Mo Yan sobre todo, en *SR* y *GPAC*. Dada la complejidad de este período, se impone un breve repaso histórico que nos ayudará a entender mejor el trabajo de transposición literaria de la historia que realiza Mo Yan. Este repaso de la historia lo circunscribimos principalmente a la provincia de Shandong, en la que no solo se sitúa el pueblo natal de Mo Yan, sino también su pueblo imaginado: el pueblo al nordeste de Gaomi.

La notable victoria en todo país de la llamada Revolución de Xinhai²³¹, que concluyó con la creación de la República china, no logró cambiar la condición de colonia que tenía la provincia de Shandong. El acuerdo de arrendamiento de Jiao'ao²³² firmado en 1898 entre la dinastía Qing y el imperio alemán había convertido la ciudad Qingdao de esta provincia en una colonia. El jefe de esta provincia, Sun Baoqing, pretendía inicialmente participar en la Revolución de Xinhai, por lo que declaró la independencia de Shandong respecto de la dinastía Qing el 13 de noviembre de 1911. No obstante, solo unos diez días después de esta declaración, este se vio obligado a anularla para evitar una reacción de los gobernantes de la corte Qing y para reprimir el motín de los estudiantes y reformistas que querían luchar contra los alemanes. La provincia de Shandong quedó sumida en el caos que provocó la intervención simultánea de la colonización alemana y la dominación de la República de China, a las que hay que añadir la influencia residual de la dinastía Qing. En 1914, empezó en China la Primera Guerra Mundial con la invasión de Shandong por parte de Japón. Después de la guerra, la República de China exigió a la derrotada Alemania la devolución de la península de Shandong. Sin embargo, el Tratado de Versalles de 1919 transfirió la administración de la colonia de Shandong a Japón en lugar de devolverla a China. Este

²²⁹ La Expedición del Norte (1926-1927) fue una campaña militar del Ejército Nacionalista Chino, dirigida por Chiang Kai-shek, para luchar contra los poderosos caciques militares del norte de China.

²³⁰ La Guerra Civil china (1927-1949) tuvo lugar entre el Kuomintang (Partido Nacionalista Chino o KMT) y el Partido Comunista Chino. Se inició en 1927, después de la Expedición del Norte, cuando la facción nacionalista del KMT, con Jiang Jieshi (también conocido como Chiang Kai-shek) a la cabeza, depuró a los comunistas de la alianza formada entre un sector del KMT y el Partido Comunista China. La guerra acabó en 1949, cuando el Partido Comunista China logró el control de la China continental, y los nacionalistas el de los territorios insulares de Taiwán.

²³¹ La Revolución de Xinhai (1911) derrocó a la última dinastía imperial de China (la dinastía Qing) y estableció la República de China (1912). Según el calendario chino, 1911 fue el año de Xinhai.

²³² El acuerdo de arrendamiento de Jiao'ao fue un tratado desigual firmado por el gobierno Qing en Beijing el 6 de marzo de 1898. A través de este tratado, Alemania arrendó Jiao'ao (Bahía de Jiaozhou) y sus alrededores por un período de noventa y nueve años. El tratado concedió una serie de privilegios a los alemanes: la construcción del ferrocarril de Jiaoji, el desarrollo de depósitos minerales a lo largo de la línea y el derecho a interferir en los asuntos de la provincia. Shandong pasó a ser, así, una colonia alemana.

insulto internacional a la soberanía nacional provocó intensas manifestaciones en China que dieron lugar al Movimiento del Cuatro de Mayo. Dos años después, la República de China y Japón llegaron a un acuerdo sobre la devolución de la soberanía de esta provincia a cambio de la concesión de derechos especiales a los japoneses en Shandong.

El retorno a China de la soberanía de Shandong después de más de veinte años (1898-1922), no trajo la paz, sino que sumió a esta provincia en diversas guerras entre caudillos militares. En 1924, después de la Segunda Guerra Zhili-Feitian, la camarilla de Fengtian obtuvo el dominio de Shandong. En 1928, durante la Expedición del Norte, se produjo un enfrentamiento entre el ejército revolucionario nacional²³³ y el ejército japonés que desencadenó la tragedia de Jinan, la capital de Shandong, donde los japoneses asesinaron a más de seis mil civiles y soldados chinos. El gobierno japonés negoció la masacre, pidiendo además al gobierno nacionalista de Nanjing²³⁴ que se disculpara y castigara a los culpables de la tragedia. En marzo de 1929, ambas partes firmaron un acuerdo y el ejército japonés se retiró de Jinan. En octubre de 1930, el gobierno de Nanjing logró la soberanía de la ciudad de Weihai, situada también en Shandong, que estaba en manos de Gran Bretaña. En septiembre del mismo año, Han Fujū fue nombrado presidente del gobierno provincial de Shandong. Gracias a una serie de medidas²³⁵, este dotó a la provincia de Shandong de una alta cuota de autonomía, debilitando el poder del gobierno nacionalista de Nanjing en la zona. Así pues, antes de estallar la guerra contra la invasión japonesa, en realidad, Shandong estaba en manos de la dictadura de Han Fujū.

En 1937, frente a la invasión del ejército japonés, Han Fujū renunció a la lucha para preservar su propia fuerza militar y, por ello, fue ejecutado por el presidente del partido nacionalista chino Chiang Kai-shek. Desde entonces, en la provincia de Shandong, el gobierno nacionalista de Nanjing, el régimen de los colaboracionistas²³⁶ y el régimen del partido comunista chino coexistieron. La superposición de sus áreas de influencia hizo estallar frecuentes conflictos. Durante la Guerra Anti-Japonesa de 1931 a 1945, el ejército

²³³ El Ejército Nacional Revolucionario de la República de China estaba controlado en gran parte por el partido nacionalista chino.

²³⁴ El Gobierno nacionalista o Gobierno Nacional de la República de China entre el 1 de julio de 1925 y el 20 de mayo de 1948, dirigido por el Kuomintang (KMT, Partido Nacionalista Chino), estableció la capital en la ciudad de Nanjing (1927-1937) y (1946-1948). Por ello, se le conoce también como gobierno nacionalista de Nanjing.

²³⁵ Han Fujū llevó a cabo la reforma del sistema burocrático, prohibió el opio y luchó contra los bandidos. También creó un ejército propio de más de sesenta mil soldados. Durante los siete años de dictadura, Shandong se convirtió en el reino privado de Han Fujū. Ello provocó el descontento del líder del partido nacionalista chino Jiang Jieshi.

²³⁶ El régimen de los colaboracionistas estaba formado por las fuerzas militares de los gobiernos títeres impuestos por el Japón imperial en la China continental durante la Guerra Anti-Japonesa.

japonés ocupó el ferrocarril y las principales ciudades de Shandong, mientras, el Partido Comunista estableció áreas rurales liberadas²³⁷ como la Montaña Yimeng y Jiaodong. En 1938, el ejército del KMT logró en Shandong la Gran Victoria de Tai'erZhuang²³⁸. Después de la victoria china en la Guerra Anti-Japonesa en 1945, el gobierno del Partido Nacionalista y el del Partido Comunista siguieron gobernando en esta región. El ejército del Partido Comunista controlaba la mayoría de las áreas rurales de la provincia de Shandong, estableciendo un gobierno provincial en la ciudad de Linyi, mientras que el gobierno nacionalista de Chongqing²³⁹ asumió el control de las principales ciudades. Después del estallido de la Guerra Civil china en agosto de 1945, aunque el ejército del Partido Nacionalista había atacado e invadido algunos distritos y ciudades, el 2 de junio de 1949, se vio obligado a retirarse de Shandong. El 12 de agosto, el ejército del Partido Comunista Chino ocupó por completo la provincia de Shandong y estableció su dominio en esta región.

Este breve repaso de la historia de la región de Shandong durante los primeros cincuenta años del siglo XX pone de manifiesto que dicha región siempre estuvo inmersa en guerras, tanto civiles como de resistencia contra invasiones extranjeras. Por otro lado, Shandong fue dominada por diferentes regímenes políticos al mismo tiempo. Además, no podemos olvidarnos de la amenaza de colonización que sufrieron los habitantes de Shandong a lo largo de este convulso período. Sumidos en el caos, los habitantes de esta región se encuentran permanentemente en un estado de excepción.

3.1.2. El heroísmo oficial

Sin embargo, el relato oficial ofrece una visión cargada de ideología de la historia que es recuperado por otros escritores, tanto de aquella época como contemporáneos. Algunas obras conocidas de esta tendencia oficialista son: *腹地*²⁴⁰ (Wang Lin, 1949), *铁道游击队*²⁴¹ (Liu

²³⁷ El Área Liberada era el área controlada por el Partido Comunista de China durante la Guerra Anti-Japonesa y la Guerra Civil. Estas áreas tenían fuerzas armadas locales. Por su parte, la República de China o el Gobierno Nacionalista llamaba a este tipo de áreas “área ocupada”.

²³⁸ La Batalla de Tai'er Zhuang enfrentó a los ejércitos de la República de China y el Imperio de Japón. Esta fue la primera gran victoria china de esta guerra. Los militares japoneses fueron humillados y su reputación de fuerza invencible fue contestada.

²³⁹ Durante la Guerra Anti-Japonesa, el gobierno nacionalista trasladó su capital a Chongqing (1937-1946). Por eso, solemos utilizar el término “gobierno nacionalista de Chongqing” para referirnos al régimen del partido nacionalista después de estallar la Guerra Anti-Japonesa.

²⁴⁰ *Fu Di*.

²⁴¹ *Tie Dao You Ji Dui*.

Zhixia, 1954), *红岩*²⁴² (Luo Guangbin y Yang Yiyan, 1961), *长城恨*²⁴³ (Chen Lide, 1979) y *战争和人*²⁴⁴ (Wang Huo, 1987). Sus narraciones históricas se interesan más por la descripción de los diferentes episodios de cada conflicto -por ejemplo, entre la población china y la invasión extranjera, entre el partido comunista y el partido nacionalista, etc.- que por la reflexión sobre las razones que provocaron estos choques. Al mismo tiempo, pocos autores están autorizados a escribir novelas que tratan de la historia con mayúscula, es decir, han sido participantes en la revolución o testigos personales de la guerra (Hong Zicheng: 2010, 56). La representación ortodoxa de este periodo de guerras también resulta estereotipada: en las obras que difunden el relato oficial de la historia, los héroes son intachables y los enemigos malvados. Sin ahondar o dar una explicación sobre sus motivaciones o su comportamiento, los autores de esta tendencia se contentan con esbozar personajes literarios planos y estáticos. Este maniqueísmo prefiere ofrecer hazañas de un heroísmo sublime evitando cualquier atisbo de complejidad o de contradicción.

La victoria final del Partido Comunista chino en la lucha por el poder político se traduce en un monopolio ideológico que establece su propia versión de los hechos pasados. De manera que las novelas ambientadas en este período de treinta y ocho años (1911-1949), sobre todo, las que se escriben en los años cincuenta y sesenta, siempre se centran en su liderazgo y su contribución. El retrato del Partido Comunista subraya sus valores -victorioso y justo en la Guerra Civil- a la vez que muestra la vital contribución del mismo en la Guerra de Resistencia contra Japón, en cierto modo, dejando en segundo plano, así, la labor del ejército del Partido Nacionalista en la lucha contra la invasión japonesa. Estas novelas de propaganda política evitan todo aquello que pueda poner en duda la versión del gobierno y todo lo que se aleje de la victoria y suavizan la tragedia convirtiéndola en drama con final heroico.

Como hemos visto, la provincia de Shandong también conoció momentos de desaliento y fracaso, así como otros en los que el heroísmo y la gloria estuvieron ausentes: el injusto acuerdo con el imperio alemán, la masacre de la población civil de Jinan por parte de los soldados japoneses, el abandono del jefe de la provincia ante la invasión extranjera, el motín de los terratenientes, etc. La falta de distanciamiento respecto del relato oficial y el desinterés por la participación del pueblo en los conflictos de este período y por su propia visión de la historia fortalecen la conciencia nacionalista, pero el precio que paga la literatura es muy

²⁴² *Hong Yan.*

²⁴³ *Chang Cheng Hen.*

²⁴⁴ *Zhan Zheng He Ren.*

elevado: se suprime la polifonía discursiva, los personajes son caracterizados de forma somera y estereotipada y los conflictos militares parece que no tengan nada que ver con el pueblo. La guerra se convierte en una abstracción, un encadenamiento de acontecimientos bélicos que conducen inevitablemente a la victoria final y cuya complejidad es sacrificada en beneficio de la eficacia propagandística. El conflicto entre la autoestima nacional, motor de la lucha, y el deseo de supervivencia desaparece también de esta literatura oficial. Los claroscuros de la memoria colectiva son supeditados a los intereses del grupo en el poder.

Como veremos a continuación, el discurso histórico de Mo Yan, su fluidez, maleabilidad y diversidad contrastan con la rigidez monológica de la historia oficial devolviendo su vitalidad a la memoria colectiva popular. Mo Yan borra y vuelve borroso y cambiante el límite entre bondad y maldad y deja de lado la apología del vencedor para centrarse en el sufrimiento de las masas y en su lucha por la supervivencia en medio de constantes transformaciones. El héroe de sus relatos es el pueblo al nordeste de Gaomi, entendiendo aquí “héroe” como protagonista, no como modelo idealizado de comportamiento. En las guerras no hay ganadores ni perdedores, tan solo individuos corrientes que intentan salir adelante a pesar de las muchas privaciones y pruebas a las que se ven sometidos.

3.2. El desmantelamiento del relato único

Nuestro autor menciona en una entrevista sus discrepancias con algunos escritores de más edad sobre la representación de escenas bélicas. Los últimos reprochaban a los de la nueva generación que recrearan guerras en sus obras sin haberlas vivido (*DHXL*, 70). Mo Yan, uno de los escritores chinos que abogaban por la reflexión y la libertad literarias a mediados de la década de los ochenta, expuso que no era necesario haber vivido la guerra para poder escribir sobre ella y entendía la creación literaria como una labor original y personal, no como una mera copia o reproducción de los hechos del pasado. Posteriormente, volvió a insistir en esta cuestión afirmando que lo que debía expresar la literatura era la distorsión que produce la guerra en el alma humana (*Ibid.*, 203).

A través de sus palabras, podemos darnos cuenta de que Mo Yan desea escapar de una perspectiva dualista que enfrenta a vencedores y vencidos para adentrarse sin concesiones en la complejidad humana. Según la perspectiva de crítica moderada que caracteriza a nuestro

autor, la fijación a través de la escritura del origen de la realidad, el logos o la estructura de los objetos es una tarea vana. Precisamente, la interpretación de un texto consiste en apreciar la pluralidad de significados que encierra. Como hemos visto, el neohistoricismo se propone tratar la historia como una materia original a través de la cual podemos elaborar nuestra propia comprensión del pasado. En consonancia con ello, Mo Yan explora otras formas de entender el pasado y escuchar las voces silenciadas de la sociedad popular. A continuación, veamos cómo se materializa este proyecto en sus novelas.

A la hora de representar la época de guerras, Mo Yan se aleja de la solemnidad habitual para adoptar una mirada más atrevida. A pesar de la omnipresencia de la guerra que caracteriza la historia contemporánea de China, en especial, en la región de Shandong -de la Expedición del Norte a la Guerra Anti-Japonesa y la Guerra Civil-, no todo son batallas, heroísmo y dolor. Mientras que la mayoría de los novelistas chinos anteriores a la corriente neo-historicista se centran en las luchas políticas y de poder y en la decadencia de la dinastía feudal que precede a la heroica victoria del Partido Comunista, Mo Yan asienta su creación en la memoria de las masas y presta atención a la singularidad y deseos de libertad de cada individuo.

Nuestro autor explora los silencios del relato histórico oficial, indagando en las razones por las que cada individuo participa en la guerra, mostrando que estas son diversas y complejas como lo es la naturaleza humana. Mo Yan no oculta la obediencia de los campesinos que sufren las injusticias del gobierno feudal, la colonización, las invasiones o las privaciones y la miseria. Tampoco esconde el deseo de muchos de escapar a una guerra que amenaza su seguridad y sus vidas: si van al frente, no es siempre por responsabilidad con la nación china y la justicia humana, virtud ensalzada en el relato oficial, sino porque el reclutamiento forzoso les obliga a hacerlo. Por ejemplo, como hemos visto más arriba, la lucha de Sun Bing contra los soldados alemanes en *SAS* es provocada por su deseo de vengarse contra quienes han ofendido a su mujer. En *SR*, al principio, la lucha de Yu Zhan'ao también es una venganza personal por la muerte del Tío Arhat. En *GPAC*, Shangguan Lüshi²⁴⁵ exclama al enterarse de la invasión de Japón:

Nosotros somos herreros y granjeros. No le debemos ningún arancel al emperador, no tenemos impuestos pendientes con la nación. Somos ciudadanos leales, esté quien esté en el poder. Los japoneses también son humanos, ¿no es cierto? Han ocupado el nordeste, pero ¿dónde estarían si no tuvieran un pueblo para labrar los campos y pagar por sus casas? (*GPAC*, 26)

²⁴⁵ Shangguan Lüshi es una campesina analfabeta, suegra de Shangguan Lushi y abuela de Shangguan Jintong.

Encontramos una reflexión similar en *Sorgo Rojo*:

Nosotros somos personas corrientes, esté quien esté en el gobierno. No nos negamos a entregar el grano a las autoridades y siempre pagamos nuestros impuestos. Nos inclinamos cuando nos lo ordenan y nos arrodillamos cuando nos obligan. ¿Quién se atrevería a castigarnos? A ti te lo pregunto: ¿quién se atrevería a castigarnos? (SR, 443)

Estos comentarios sobre la Guerra Anti-Japonesa están lejos de la solemnidad de los relatos oficiales. Incluso se revela la cobardía y la obediencia de los campesinos, que se habían acostumbrado a dejar de resistir, sin importar quiénes fueran los gobernantes. Mo Yan revela la imperfección de la naturaleza humana, la debilidad y el temor ante el peligro, dejando a un lado los discursos triunfales y reflexiona sobre el poder mortífero y destructor de la guerra. Anteponiendo el valor de la vida de cada individuo a los deberes patrióticos, Mo Yan denuncia los abusos cometidos contra la población durante la época de guerras, unos de ellos en nombre de la defensa de la libertad. En su meticulosa descripción de cómo el Tío Arhat fue brutalmente desollado por los japoneses, Mo Yan no solo denuncia la violencia del enemigo, sino también la de sus cómplices chinos:

El oficial que sujetaba la correa del perro gritó algo que un chino de pelo corto e hirsuto tradujo a la gente. [...] Dos chinos de uniforme negro arrancaron la ropa al tío Arhat, lo dejaron desnudo y lo ataron al poste de tortura. El oficial japonés movió el brazo y otros dos hombres también uniformados de negro arrastraron y empujaron fuera de la cerca a Sol Cinco²⁴⁶, el mejor matarife de cerdos de nuestro pueblo. [...] Mi padre vio que el cuchillo de Sol Cinco cortaba la piel por encima de la oreja del Maestro con un movimiento de sierra. [...] Un soldado japonés se acercó a Sol Cinco con una bandeja blanca de cerámica, en la que Sol Cinco depositó la larga y carnosa oreja del tío Arhat. [...] El soldado japonés desfiló sin prisa delante de peones y aldeanos haciéndoles ver la bandeja. [...] El soldado japonés puso la bandeja debajo del hocico del perro, que mordisqueó apenas antes de rechazar todo. (Ibid., 54)

En esta escena, un traductor chino transmite la orden de torturar al tío Arhat y un matarife es obligado a ejecutar la orden. Aunque los soldados japoneses son menos numerosos que los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi, estos se sienten débiles y atemorizados ante los invasores. Sangrientas descripciones como esta atentan contra la imagen sublime de un valiente héroe, convertido, en la novela de Mo Yan, en un pobre hombre asesinado cruel e impunemente ante unos paisanos temerosos que no hacen nada para evitarlo. Mo Yan vuelve a mostrar la complejidad de la naturaleza humana cuando describe la trágica muerte de un

²⁴⁶ La traducción adecuada debería ser Sun Laowu.

jinete japonés sin que en Yu Zhan'ao, su enemigo chino, aparezca ni un atisbo de indulgencia:

El soldado japonés, [...] con torpeza trataba de ajustar las dos mitades de su mujer y de su hijo con la mano sana, sus resecos labios arañados temblaban, sus dientes castañeteaban y se oían palabras entrecortadas. Dos filas de lágrimas brillantes cavaron una senda en sus mejillas macilentas, sucias, cuando levantó la foto hasta sus labios y la besó, mientras de su garganta se alzaba un gorgoteo.

—Ah, cabrón maldito, también puedes llorar, ¿eh? Si sabes besar a tu mujer y a tu crío, ¿por qué vas por el mundo matando a los nuestros? ¿Te figuras que porque sueltes algunas gotas de pis hediondo no te voy a matar?—gritó el abuelo alzando la hoja brillante de la espada sobre la cabeza del japonés. (Ibid., 231)

La reacción del abuelo Yu Zhan'ao pone de manifiesto la indiferencia del humano que impone la violencia de la guerra. Aunque existe un motivo para el combate, -la lucha territorial entre China y Japón-, lo que más le interesa a Mo Yan es la exploración del odio que desencadena la masacre del pueblo al nordeste de Gaomi. Es posible que este jinete japonés no hubiera matado a ningún campesino chino. Sin embargo, para Yu Zhan'ao, se trata de un enemigo que hay que exterminar. La guerra le impone a ambos bandos el deber de matar al enemigo y esta acción es mostrada en toda su crudeza. Dejando a un lado la postura de víctima de los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi ante el invasor japonés, el autor convierte a chinos y japoneses en víctimas y verdugos, equiparando su incapacidad mútua a la hora de valorar las vidas de los individuos. De este modo, el autor supera la construcción dicotómica de personajes y la división en dos bandos: buenos y malos, héroes y cobardes. La debilidad y la crueldad humanas son comunes a todos los combatientes, cegados por un mismo deseo de venganza. Mo Yan hace de la guerra un escenario privilegiado para observar el comportamiento moralmente reprobable y los bajos instintos, vengan de donde vengan. Esto último, sin duda alguna, le interesa mucho más que el heroísmo.

Mo Yan también subraya la complejidad humana, haciendo coexistir valores opuestos en un mismo personaje y desmintiendo engañosas apariencias. Esto se demuestra con dos personajes que lideran la lucha contra la invasión de Japón: uno es Yu Zhan'ao ²⁴⁷(*SR*) y el otro es Sha Yueliang²⁴⁸ (*GPAC*). Yu Zhan'ao, antes de luchar contra los soldados japoneses, era un bandido del campo que tenía en su haber varios asesinatos: el amante de su madre, el

²⁴⁷ Yu Zhan'ao es abuelo del narrador y organiza un ejército militar para luchar contra los soldados japoneses en el pueblo al nordeste de Gaomi.

²⁴⁸ Sha Yueliang es marido de Shangguan Laidi (hermana mayor del narrador Shangguan Jintong). Fue comandante de la Banda de Mosqueteros del Burro Negro durante la Guerra contra la invasión japonesa. Posteriormente desertó y se pasó al lado japonés.

terrateniente Shan y su hijo. Su implicación en la lucha, al principio, obedecía a su deseo de venganza personal contra los soldados japoneses que habían asesinado a su paisano y al Tío Arhat. En *SR*, su capacidad de liderazgo resulta, además, bastante dudosa, pues provocó la muerte de ochocientos miembros de su organización por haber rechazado la ayuda del Partido Comunista. Sha Yueliang, por su parte, había reunido a los soldados para proteger al pueblo y luchar contra la invasión japonesa. Sin embargo, su lucha no duró mucho tiempo, puesto que Sha Yueliang abandonó a sus paisanos y se marchó del pueblo. Cuando regresa, años después, Sha Yueliang se ha convertido en un alto cargo político de la ciudad y también en cómplice de Japón. Ni siquiera se plantea justificar su cambio de actitud, reconociendo que siempre ha actuado en beneficio propio: “Yo me resistiré a los japoneses si quiero, y me rendiré a los japoneses si quiero, ¡nadie puede interferir en mi decisión!”²⁴⁹ (*Feng Ru Fei Tun*, 145).

Por lo tanto, cada personaje se sitúa inicialmente en el bando contrario al otro para después evolucionar hacia su opuesto: Yu Zhan’ao, un delincuente que carece de conciencia social, permanece en el pueblo y dirige a los campesinos contra la invasión, mientras que el que se presentaba como salvador del pueblo, Sha Yueliang, acaba convirtiéndose en cómplice de los invasores. Así, el caos de la guerra se transfiere al destino de los individuos: al bandido lo convierte en héroe, al héroe, en traidor. A través de estos dos destinos radicalmente diferentes, Mo Yan, no critica a un bando o a un individuo para ensalzar a otro, prefiriendo mostrar la ironía del destino e integrando el pensamiento budista sobre la ambigüedad de la barrera entre bondad y maldad. Como dice una expresión china, un asesino se convierte en Buda en el momento en que deja caer el cuchillo, mostrando la cara bondadosa del ser humano. El autor incluso ofrece una muerte digna al traidor Sha Yueliang. El narrador Shangguan Jintong comenta: “estaba colgado de una de las vigas. Llevaba un uniforme verde y un par de botas de cuero brillantes que le llegaban hasta las rodillas. Yo lo recordaba de estatura media, pero al verlo colgado ahí me dio la impresión de excepcionalmente alto” (*GPAC*, 318).

Como estamos viendo, a pesar de ser miembro del Partido Comunista, Mo Yan cuestiona también la justicia del mismo. Esta polémica posición del autor le ha acarreado duras críticas de quienes dudan de la sinceridad de su pensamiento político e incluso piden que se censuren sus obras²⁵⁰: se le acusa de vilipendiar gravemente al ejército revolucionario y negar el

²⁴⁹ La traducción es nuestra. “老子愿抗日就抗日, 愿降日就降日, 谁能管得着!”

²⁵⁰ El tema de la censura y autocensura se aborda con más detalle en el capítulo 5.

espíritu del patriotismo (Gan Zaozhi:2013, 33), así como de denigrar a los comunistas (Cai Meijuan:2013, 73). Desde la perspectiva de Mo Yan, escribir sobre la lucha por el poder entre diferentes fuerzas políticas durante la época de guerras requiere que se examinen por igual las acciones de nacionalistas y comunistas. A diferencia de otros autores más marcadamente partidistas, Mo Yan señala que mientras diferentes partidos dicen representar el interés del pueblo, en cierto sentido, lo están manipulando a su antojo: “en tiempos de guerra, la vida humana no vale más que la vida de una hormiga” (*GPAC*, 290) se lamenta Shangguan Jintong al recordar su miserable infancia. Lo importante, para nuestro autor, no es quién gana o quién pierde -al final, el resultado forma parte de la historia y, como tal, puede ser conocido por todos-, sino cómo vivieron y murieron los campesinos durante este período.

Los críticos también reprochaban a Mo Yan que en *SR* y *GPAC* los personajes que representan a la fuerza armada principal de la Guerra Anti-Japonesa frente a los invasores sean bandidos como Yu Zhan’ao (*SR*) y Sima Ku (*GPAC*)²⁵¹ (Wu Gang:2013, 214). Esta elección supone poner entre paréntesis la contribución del Partido Comunista y destacar la participación del gobierno del Kuomintang y de los bandidos: “Un escritor que es miembro del Partido Comunista vilipendió sin escrúpulos en sus novelas a las fuerzas armadas antijaponesas que estaban bajo el mando del Partido Comunista y embelleció al Ejército de Regreso del KMT²⁵². ¿Por qué y para qué?²⁵³” (Peng Jingfeng:1996a, 12).

Según Mo Yan, la principal contribución de la Guerra Anti-Japonesa fue la del pueblo al nordeste de Gaomi que se levantó por voluntad propia contra los japoneses. De hecho, fue la conciencia de supervivencia inconsciente o incluso instintiva de los campesinos la que los impulsó a defender a Gaomi contra la agresión extranjera. Aunque no lograron la victoria final, la lucha de los bandidos Yu Zhan’ao y Sima Ku no habría podido continuar sin el apoyo del pueblo. Resulta fundamental, además, señalar el protagonismo que nuestro autor le da al pueblo en el desarrollo de la Guerra Anti-Japonesa, subrayando que su lucha no se identificó totalmente con ninguna de estas fuerzas políticas. Por ejemplo, en *SR*, Yu Zhan’ao le pregunta despectivamente a un joven si es miembro del Partido Comunista. Tras la negativa de este, le responde: “¡Tú sí que vales!”²⁵⁴ (*SR*, 394).

²⁵¹ Sima Ku, marido de Shangguan Zhaodi (la Segunda Hermana), es un patriota que organizó la fuerza armada para luchar contra la invasión japonesa.

²⁵² El ejército de Regreso era una fuerza armada organizada por el Kuomintang durante la Guerra Civil que había asesinado a numerosos campesinos inocentes.

²⁵³ La traducción es nuestra. “一个身为共产党员的作家，竟然在自己的小说中，肆无忌惮地丑化共产党领导下的抗日武装，美化国民党还乡团，这究竟是为了什么？”

²⁵⁴ En la versión publicada en 1987, en otra conversación con este joven, Yu Zhan’ao no apoya que ninguno de los dos partidos establezca su propio régimen tras la guerra y este joven comenta que: “El Kuomintang es astuto,

En su tratamiento de la guerra civil, Mo Yan deja a un lado la militancia partidista para examinar con detalle la tragedia ocurrida en la familia Shangguan, la familia nuclear de *GPAC*. Las diferentes actitudes ante la invasión que adopta el marido de cada una de las cinco hijas de Shangguan Lushi ilustran la complejidad de este período histórico: uno era cómplice de los japoneses, otro, miembro del partido comunista, también había un miembro del KMT, un bandido, un extranjero etc. El resultado de esta disparidad es que los yernos se ven obligados a matarse entre sí para defender sus intereses y su propia posición política. La guerra civil china no fue solo un conflicto a gran escala, sino también una masacre en el seno de cada familia: la familia de Shangguan estaba tan desmembrada como lo estaba el país. Mo Yan muestra que el odio ciego de la lucha por el poder es más fuerte que los lazos familiares. Desde su perspectiva, resulta difícil distinguir una parte absolutamente justa de otra totalmente culpable, como también lo es mantener un comportamiento ético una vez que se alcanza el poder: todos los partidos o regímenes que lo consiguen, sin excepción, imponen una voz autoritaria que condena los crímenes del partido anterior. Por ejemplo, Sima Ku, tras establecer su régimen, dijo que el ejército comunista era “un puñado de garrapatas” que había estado “chupando la sangre de nuestro cuerpo” (*GPAC*, 334). En cambio, el Partido le condenó acusándolo de ser un contrarrevolucionario despiadado y le dispararon junto a sus hijos.

No es extraño que los campesinos acepten los cambios de partido en el poder sin apenas protestar. Por eso, después de la gran victoria de la Guerra Civil, los campesinos no parecen estar más alegres o emocionados que de costumbre. Todo sigue como siempre, y el pueblo destruido por la guerra es tan pobre y triste como antes:

La primera nevada del periodo de paz dejó los cadáveres cubiertos de blanco, mientras los gorriones silvestres, hambrientos, daban saltitos sobre la nieve. Sus gorjeos lastimeros sonaban como los ambiguos sollozos de las viudas. A la mañana siguiente, el cielo tomó la apariencia del hielo translúcido, y cuando el sol salió, de color rojo, en el levante, el espacio que había entre el cielo y la tierra parecía una vasta superficie barnizada. (Ibid., 511)

Queremos señalar un detalle que, a nuestro entender, habría precisado una nota del traductor: a un lector chino no se le escapa el claro significado político de esta referencia: “cuando el sol salió, de color rojo, en el levante” (Idem). Estas palabras remiten

los comunistas son tramposos, y la futura China sigue necesitando un emperador” Texto en chino: “国民党奸猾，共产党刁钻，中国还是要有皇帝的” (*Hong Gao Liang*:1987, 352). Este comentario ha sido eliminado de las traducciones al inglés y al castellano.

automáticamente a una canción que ensalza a Mao Zedong²⁵⁵ y que se convirtió en un himno durante la Revolución Cultural de la década de los sesenta. Como vemos en este fragmento de *GPAC*, el guiño de Mo Yan no pretende ensalzar la figura del líder comunista, sino, al revés, enfatizar irónicamente el patético contraste entre el triunfalismo de la canción y la deplorable realidad. Mo Yan no solo renovó el tratamiento literario de este período histórico de guerras, sino que también creó una galería de personajes complejos. De este modo, el autor intenta reflejar la historia a través de las vivencias de la gente durante la guerra, a la vez que ahonda en las diferentes formas de supervivencia a las que se aferran unos personajes con destinos también muy diversos. Todo ello indica una marcada subjetividad literaria que se aleja tanto de la pretensión realista como del panfleto político.

²⁵⁵ 东方红, 太阳升, 中国出了个毛泽东。中国出了个毛泽东 他是人民大救星。 La traducción adecuada: El este es rojo, el sol está saliendo. China ha dado lugar a un Mao Zedong. Él trabaja para el bienestar de la gente. ¡Hurra, él es el salvador del pueblo!

4. El nuevo pueblo de la China Comunista

Para consolidar el poder y establecer un sistema socialista, a partir de los años cincuenta, el Partido comunista lanzó una serie de medidas políticas que exigían la participación de toda la población. A pesar de haber dejado una profunda huella en la sociedad y en la historia, este período no ha sido suficientemente tratado en la literatura china contemporánea. Mo Yan, rompe el silencio de la mayoría ofreciendo desde la perspectiva de los campesinos una lectura nueva y personal de una época en la que la violencia ya no se manifestaba en forma de guerras con el exterior sino en forma de desconfianza y sospecha generalizada donde cualquiera podía denunciar a otro o ser denunciado por él.

4.1. El período de reformas políticas

4.1.1. “Sesiones de lucha” y control de nacimientos

El período comprendido entre 1950 y 1978 se caracteriza por una serie de importantes reformas y cambios políticos llevados a cabo por el gobierno que consolidan la China comunista: Reforma Agraria (1950), Revolución Cultural (1966-1979), Planificación Familiar (iniciada en 1970), Reforma Económica (1978). Una aproximación al tratamiento literario de este período por parte de Mo Yan requiere -tal como hemos hecho más arriba con la época de guerras- un repaso previo de algunos elementos históricos como la política de sesión de lucha²⁵⁶ y la del hijo único.

La política de las sesiones de lucha fue habitual durante la Revolución Cultural. En 1969, bajo las órdenes de Mao Zedong, se llevaron a cabo ampliamente las sesiones de lucha en todo el país. Aunque no existen cifras exactas del número total de víctimas, se han contabilizado más de 16.000 muertes solamente en la provincia de Mongolia Interior (Xi Xuan, Jin Chunming:2006, 191-196).

²⁵⁶ La sesión de lucha fue un acto de humillación y tortura públicas realizado durante la Revolución Cultural. Su fin era moldear la opinión pública eliminando toda forma de oposición (rivales políticos y enemigos del proletariado).

Los acusados de traición -miembros del KMT, funcionarios sospechosos del gobierno, intelectuales, terratenientes, empresarios, taoístas, monjes y sacerdotes eran expuestos ante la población y castigados públicamente por sus delitos contra el país y el pueblo durante lo que se llamó una sesión de lucha. Incluso Confucio fue acusado de ser un pensador tozudo que defendía la esclavitud (Wang Nianyi:2009, 365). Las acusaciones vertidas durante estos juicios no siempre fueron demostradas y hubo quienes denunciaron a sus vecinos o conocidos movidos por el rencor personal. En estas sesiones de lucha se insultaba públicamente a los “traidores” con el fin de que confesaran sus crímenes. Se pretendía fusionar a las masas a través del odio a los enemigos comunes a la vez que se las ponía sobre aviso de las terribles consecuencias que tenía la traición. Las víctimas sufrieron una serie de maltratos y vejaciones (secuestros, palizas, detenciones), siendo privadas junto a sus familiares de sus derechos más elementales, como el derecho a la propiedad.

La organización de estas sesiones de lucha era macabra. En ocasiones, las víctimas eran disfrazadas como ridículos payasos con la cabeza medio rapada y un gorro de papel en la cabeza y se las obligaba a desfilar por las calles con grilletes. Cuando llegaban al lugar de la sesión de lucha, que solía ser el mercado o cualquier otro espacio común del pueblo, tenían que escuchar la acusación y esperar el juicio de la población. Se alentaba a las masas y, en especial, a los familiares y amigos de los acusados a que reprocharan a los “traidores” los crímenes supuestamente cometidos. Según Ji Xianlin, un intelectual que había sufrido las sesiones de lucha, la participación en estos escarnios públicos era considerada como una muestra de la fidelidad al Partido, aunque todo lo que se decía era mentira (2005, 98). Al terminar la sesión de lucha, las víctimas que sobrevivían eran condenadas a trabajos forzados en el campo mientras esperaban la llegada de la siguiente sesión: los acusados eran sometidos una y otra vez al escarnio público.

Durante este período, fueron muchas las víctimas que no pudiendo soportar los insultos físicos y morales acabaron suicidándose. Entre ellas figuran intelectuales como Laoshe y Zhao Shuli, de quienes ya hemos hablado anteriormente. Las sesiones de lucha requerían una alta participación de las masas. Solo así se podía crear una conciencia de pertenencia a la comunidad y de odio hacia los mismos enemigos para consolidar la actuación del gobierno. De este modo, entre los participantes en estas sesiones se producía una catarsis: presenciaban el horrible fin de los acusados a la vez que experimentaban la purificación de la comunidad de la que eran miembros leales y depositaban su confianza en un sistema altamente centralizado. Aunque las personas que participaban en las sesiones de lucha no eran del todo

inocentes, su manipulación por parte del gobierno de entonces era clave para que actuaran como cómplices de los maltratos perpetrados a sus paisanos y vecinos.

La planificación familiar fue otro polémico programa político en China que se inició en los años setenta del siglo pasado y que, con modificaciones, sigue vigente hoy en día²⁵⁷. Al principio de los años sesenta del siglo XX, el gobierno chino se enfrentó a una aceleración del crecimiento demográfico y empezó a tomar medidas para controlar la natalidad (Yi Fuxian:2013, 100). En 1971, el gobierno propuso este eslogan: “un hijo no es poco, dos hijos son suficientes y tres son demasiado²⁵⁸” (Chen Jian:2015, 16). En 1980, el Partido recomendó a sus miembros que diesen ejemplo a la población teniendo un solo hijo. En 1982, se estableció oficialmente la política de planificación familiar. A partir de 1986, en el medio rural, se permitió tener un segundo hijo a los padres de una niña (Ibid., 111). A fin de dar efectividad a esta política de planificación familiar, se establecieron una serie de medidas: a las mujeres que habían dado a luz una vez se les colocaba un dispositivo intrauterino (DIU), mientras que a los hombres que vivían en el campo y cuyas parejas habían tenido dos hijos, se les realizaba una vasectomía.

Las madres que violaban esta política debían someterse a un aborto. Según los datos, solo en 1983, se realizaron más de catorce millones de abortos (Chen Jian:2015, 81). Cuando el número de nacimientos superaba el máximo permitido por la ley, las parejas debían pagar una elevada multa, corriendo además el peligro de perder sus respectivos trabajos. Durante la aplicación de la ley del hijo único, hubo numerosos accidentes imprevistos y muchas parejas del campo se marcharon de su pueblo natal para evitar represalias; las parejas que vivían en las ciudades abandonaban a sus bebés para conservar su trabajo. Los funcionarios utilizaron métodos brutales contra la población, especialmente contra los campesinos: destrucción de casas, expropiación de tierras de cultivo y animales domésticos, aborto obligatorio, etc.

A este respecto, conviene recordar la operación “百日无孩”, literalmente, “que no nazcan niños en un plazo de cien días”. Esta iniciativa se produjo en la ciudad de Liaocheng (provincia de Shandong) entre el 1 de mayo y el 10 de agosto de 1991 (Yi Fuxian:2013, 96). Para cumplir los requisitos de la planificación familiar, durante los cien días que duró, muchas mujeres embarazadas y sus familiares fueron maltratados, viéndose en algunos casos obligadas a marcharse y a abortar.

²⁵⁷ Aunque según el decreto de 2021, una pareja puede tener tres hijos, el Consejo de Estado afirmó en una rueda de prensa que este cambio no significaba la abolición de la política de Planificación Familiar.

²⁵⁸ La traducción es nuestra. “一个不少，两个正好，三个多了。”

La política del hijo único duró treinta y cuatro años, hasta 2016. Estas políticas de control de la natalidad resultaron efectivas, aunque obviamente provocaron muchas tragedias personales. Millones de chinos tuvieron que sacrificar un derecho fundamental como la procreación en aras del interés común de su país.

4.1.2. La aprobación de la mayoría

La representación de la Revolución Cultural constituye uno de los temas clave de la literatura de cicatrices que hemos mencionado en el capítulo 1, sobre todo, de las obras de carácter autobiográfico, como la novela *Cuento de invierno* de Yu Luojin. Xu Zidong, después de repasar cincuenta novelas dedicadas a la Revolución Cultural, concluye que existen cuatro modelos narrativos para abordar este tema: primero, el relato del desastre, que revela la herida dejada por estos diez años; segundo, las reflexiones de los intelectuales sobre el pasado; tercero, las narraciones absurdas sobre la historia realizadas por escritores vanguardistas de los años ochenta²⁵⁹; y cuarto, los recuerdos del movimiento político desde la perspectiva de los participantes o de los Zhiqing (2011, 153). Centramos nuestra atención en el primer modelo, los relatos del desastre en los que destacan las escenas de violencia contra el individuo pero también la ideológica, impuesta al conjunto del pueblo llano. Novelas como *芙蓉镇* (1981)²⁶⁰ de Gu Hua, *玫瑰门* (1989)²⁶¹ de Tie Ning, *枫* (1979)²⁶² de Zheng Yi y *墓场与鲜花* (1978)²⁶³ de Xiao Ping retratan esta violencia sin reservas y exponen que la ideología del Estado induce y permite implícitamente los enfrentamientos entre grupos para mantener un clima de desconfianza mútua.

Al haber vivido durante la Revolución Cultural como un joven corriente del campo sin ningún privilegio y conocido de primera mano las injusticias, Mo Yan continúa en la línea de las obras mencionadas, denunciando de forma cruda las múltiples violencias que contaban con la complicidad del gobierno. Ofrece, además, una sátira de la absurdidad de la historia y una reflexión poco aduladora sobre la obediencia ciega del pueblo llano.

²⁵⁹ La novela de vanguardia china fue desarrollada por un grupo de escritores innovadores surgidos a partir de mediados de los años ochenta que dejan a un lado el modelo realista para celebrar la ficción y experimentan nuevos métodos narrativos. Entre los representantes de esta corriente figuran Ma Yuan, Ge Fei, Can Xue, Hong Fei y Bei Cun.

²⁶⁰ *Fu Rong Zhen*.

²⁶¹ *Mei Gui Men*.

²⁶² *Feng*.

²⁶³ *Mu Chang Yu Xian Hua*.

Sobre la política de control de nacimientos, Wu Yiqin afirma que esta ha sido considerada como un factor de progreso fundamental en la modernización de China que, sin embargo, se trata como un episodio residual en la literatura rural desde los años noventa (2010, 43). En contraste con las profundas huellas que esta política estatal ha dejado en la sociedad y la historia, su representación literaria sigue ocupando un lugar marginal en la literatura china contemporánea. Según Qiao Wanting, solo se ha abordado en siete novelas y diez relatos como tema principal o trama clave desde finales de los años ochenta (2019, 11). Entre estos figuran dos relatos de nuestro escritor Mo Yan, *爆炸* (1985)²⁶⁴ y *弃婴* (1987)²⁶⁵, de carácter pionero sobre la política de un solo hijo, así como la novela *Rana* (2009).

Aparte de la escasez de novelas sobre esta cuestión, cabe señalar la inconsistencia de la perspectiva narrativa, la trama y la actitud de los autores. La mayoría se refieren a la planificación familiar desde la perspectiva entusiasta de los ejecutores, expresando su firme aprobación y apoyo. Por ejemplo, *十月怀胎* (1989)²⁶⁶ de Wu Kaiyuan, *石榴树上结樱桃* (2004)²⁶⁷ de Li Er, *计生办主任* (2007)²⁶⁸ de Lü Bin, *子宫* (2008)²⁶⁹ de Lü Xuemin, *山路弯弯* (2010)²⁷⁰ de Zhen Huiqiang, *蝶舞青山* (2012)²⁷¹ de Tian Shirong. En estas obras, los escritores representan el mundo rural desde la perspectiva de los ejecutores de la política y subrayan la importancia social de la planificación familiar, tratando de transmitir la necesidad de esta para mejorar la pobreza del pueblo. Las obras producidas por estos propagandistas de la política están demasiado alineadas con el poder y con la defensa de la racionalidad y el carácter progresista de las medidas gubernamentales y no ofrecen ningún tipo de reflexión crítica sobre la ideología dominante. Asimismo, debido al alto grado de convergencia de identidad, las posturas e inclinaciones emocionales de los autores son en gran medida las mismas, y sus obras, las que hemos mencionado, aunque elogiadas por el gobierno y galardonadas con premios, carecen de personalidad. Según Du Kun, los autores se muestran cautelosos en su aproximación literaria al problema de la planificación familiar, silenciando

²⁶⁴ *Bao Zha* [*Explosión*]. En este relato en primera persona, el narrador, con el fin de salvar su posición en el ejército, convence a su mujer, que está embarazada de nuevo, para que aborte. La novela *Rana* puede considerarse una prolongación de esta obra.

²⁶⁵ *Qi Ying* [*La niña abandonada*]. En este relato en primera persona, el narrador recoge a una niña abandonada en el campo y después no sabe qué hacer con ella: carece de medios para adoptarla y no tiene coraje para abandonarla otra vez.

²⁶⁶ *Shi Yue Huai Tai*.

²⁶⁷ *Shi Liu Shu Shang Jie Ying Tao*.

²⁶⁸ *Ji Sheng Ban Zhu Ren*.

²⁶⁹ *Zi Gong*.

²⁷⁰ *Shan Lu Wan Wan*

²⁷¹ *Die Wu Qing Shan*.

las violencias que se produjeron y evacuando la cuestión de la legalidad y legitimidad de esta política (2019, 167).

El silencio y la conformidad de la mayoría resaltan el valor de la literatura de Mo Yan, ya que no solo fue el primero en abordar esta política de forma resuelta y sin rodeos en varias obras, sino que, además, deja a un lado la aproximación propagandística. Nuestro autor recurre a la perspectiva de un testigo-víctima para dar cuenta del profundo impacto de la planificación familiar sobre el pueblo llano.

4.2. La denuncia de la represión colectiva

En sus novelas, Mo Yan ofrece una descripción valiente del período de reformas políticas a través de demenciales escenas de las sesiones de lucha y de sufrimiento provocado por la aplicación de la política de planificación familiar. Al haber nacido el autor antes del comienzo de la Revolución Cultural, la transposición literaria de este período -a diferencia de la “época de guerras”- está marcada por su experiencia vital. *GPAC* y *VYM* contienen numerosas escenas de sesiones de lucha descritas desde una perspectiva personal, a menudo irónica. Además de examinar las repercusiones que tuvieron en las gentes humildes del pueblo al nordeste de Gaomi las medidas políticas que caracterizaron este turbulento período, Mo Yan también pone en evidencia la obediencia incondicional que acaba transformando a gente inocente en agentes cómplices del sufrimiento impuesto por las leyes.

Los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi tuvieron una elevada participación en las sesiones de lucha, aunque no entendían suficientemente las razones por las cuales se organizaba este tipo de sesiones y los crímenes de los que se acusaba a los traidores humillados públicamente. Innumerables personas se apiñaban alrededor de la tarima improvisada donde se celebraba el juicio. Durante estas sesiones, los gobernantes sostenían un altavoz con el que denunciaban y condenaban una y otra vez los crímenes de los enemigos. Mientras que, al mismo tiempo, los acusados oían los cargos contra ellos sin atreverse a rechistar, soportando en silencio el insulto de gobernantes y vecinos. Los asistentes no entendían el significado de los llamados “crímenes contrarrevolucionarios”, aunque se esforzaban por cumplir lo que se esperaba de ellos, aportando informaciones que

en lugar de corroborar la culpabilidad de los acusados, ponían de manifiesto la inconsistencia de estos juicios públicos:

El seguidor del capitalismo Chen Guangdi, un comerciante de burros que se abrió paso en el Partido [...] no solo es un reaccionario ideológico, sino que también es una persona inmoral. Ha mantenido relaciones sexuales con una burra y la ha dejado preñada. Ella ha parido un monstruo: un burro con cabeza humana. (*VYM*, 228)

En *GPAC*, el narrador Shangguan Jintong menciona que una vez el ambiente de una sesión de lucha estaba tan caldeado que las bandadas de gansos que volaban en el cielo se asustaban y caían al suelo muriendo. Cuando se encontraron los gansos salvajes muertos en el suelo, los campesinos hambrientos inmediatamente dejaron de lado el odio a sus enemigos y lucharon por conseguir la preciada carne de ganso:

Una bandada de gansos salvajes que volaba por encima de las cabezas cayó al suelo como piedras. En esa época, la carne de esas aves era una exquisitez, enormemente nutritiva, una rareza para la gente que se encontraba abajo. Que aquellos gansos cayeran del cielo en un momento en el que la capacidad alimenticia del pueblo estaba tan empobrecida parecía una bendición del cielo, pero en realidad fue todo lo contrario. La gente se volvió loca, empujando, pateando, gritando y vociferando, pero más que una manada de perros hambrientos. (*GPAC*, 229)

En principio solemne, esta ceremonia de escarnio público se va transformando, a través de la mirada irónica de Mo Yan, en una escena ridícula y absurda: el abuso de los gobernantes, la humillación de los enemigos y los vítores de la muchedumbre muestran que la gente ha perdido la capacidad de pensar. Desde la reforma agraria hasta las sesiones de lucha contra los “traidores”, pasando por la fundación de la comuna popular, el pensamiento del pueblo es uniforme: se obedecen ciegamente las leyes y la sociedad popular pierde su vitalidad y la conciencia de lo que está sucediendo:

La multitud que se encontraba en las filas de atrás golpeó las cabezas y los hombros de los que se encontraban en la parte delantera como si fueran perros de presa. (...) Yo me encontraba perfectamente a salvo en el árbol, desde donde vi con todo detalle cómo se desarrollaron los acontecimientos. Vi a las aves caer del cielo y observé cómo eran desmembradas por el populacho. Fui testigo de todo tipo de expresiones de cólera -locura, aturdimiento, sufrimiento, ferocidad- durante el incidente, escuché de todo, desde gritos de tormento a exclamaciones de júbilo, olí sangre y muchos otros tipos de olores perniciosos, y sentí tanto corrientes heladas como olas ardientes en el aire. Todo aquello me recordaba a los relatos de tiempos de guerra. (*Ibid.*, 230)

Esta descripción, basada en la perspectiva del narrador en primera persona (Shangguan Jintong), contiene a la vez una reflexión sobre la inconsciencia de las masas y un

cuestionamiento audaz de la ideología política de la época, cuyo fortalecimiento tras la fundación de la República Popular China, acabó por reducir al pueblo a un carnaval colectivo carente de sentido. Las dos décadas que separan la Reforma Agraria y el final de la Revolución Cultural han recibido un tratamiento bastante superficial en la literatura china, especialmente en la llamada literatura de cicatriz, más preocupada por representar hechos históricos a modo de documento que por preguntarse por las razones que los causaron o por realizar indagaciones estéticas. Mo Yan rompe con esta visión dogmática elaborando un estilo propio e inconfundible que le permite explorar este fragmento de la historia desde una perspectiva inédita a través de la voz de Chen Guangdi, el personaje acusado de traición y de haber mantenido relaciones sexuales con un burro:

Más tarde, muchos líderes escribieron sus memorias y cuando narraron lo que había ocurrido durante la Revolución Cultural, sus relatos estaban llenos de sangre y lágrimas, y describían aquel periodo como un infierno en la tierra, más terrible que los campos de concentración de Hitler. Pero escribí acerca de las experiencias que viví durante los primeros días de la Revolución Cultural empleando un estilo cargado de vida y humor. (*VYM*, 226)

Mo Yan pone su escritura al servicio de la gente modesta y de sus condiciones reales de existencia a través de la historia de la pequeña Gaomi. Algunos personajes están manipulados por los dirigentes políticos o son ellos mismos manipuladores, otros se despreocupan completamente de las cuestiones ideológicas o bien mantienen un pensamiento crítico. En la galería de personajes del autor, ocupan un lugar primordial aquellos que, sin haber recibido apenas educación, tienen una comprensión clara de tiempos muy turbios y no se dejan engañar, sino que se adhieren a su verdadera identidad, manteniendo una visión racional de los acontecimientos. Estos personajes no eran intelectuales en el sentido propio del término, sino campesinos humildes, como la madre²⁷² del narrador en *GPAC* y Lan Lian (Rostro Azul)²⁷³ en *VYM*. Pero su actitud honesta y pensamiento libre e independiente traduce una indiscutible y valiosa forma de sabiduría. Por ejemplo, durante una sesión de lucha, la madre del narrador de *GPAC* no duda en ofrecer su ayuda a uno de los acusados que quiere poner fin a su vida saltando a un estanque mientras pregunta a la multitud: “¿Cómo podéis quedaros sin hacer nada mientras se ahoga un hombre?” (*GPAC*, 710).

²⁷² En *GPAC*, la madre del narrador, Shangguan Lushi (o Xuan'er durante su infancia) fue una huérfana criada por su tío, Gran Zarpa, que se casó con el herrero Shangguan Shouxi y se convirtió al cristianismo después de conocer al Pastor Malory.

²⁷³ Lan Lian (Rostro Azul) fue el servidor del terrateniente Ximen Nao. Después de la muerte de Ximen Nao, el Partido le hizo casarse con su concubina. Rostro Azul no quería participar en la Comuna Popular, pues prefería trabajar por cuenta propia y no tener que repartir sus ganancias. Por ello, él y sus familiares se convirtieron en enemigos del sistema comunista del pueblo al nordeste de Gaomi.

Por su parte, Lan Lian, aunque es un campesino analfabeto, muestra claramente su desacuerdo contra la revolución cuando ve los caprichosos comportamientos de los miembros de la Guardia Roja en el pueblo al nordeste de Gaomi. Este campesino, que se había alzado en nombre de la Revolución cultural en un primer momento, deja de defenderla cuando entiende que esta se ha convertido en un instrumento de opresión que solo causa terror y sufrimiento. Sin embargo, su voz es marginada -porque se niega a unirse a la Comuna Popular- y no se toma en serio. Su hijo adoptivo, Jin Long, un joven lleno de ambición política, da la orden de pintarle la cara de rojo, el color que mejor representa la lealtad a la revolución y al Partido (*VYM*, 236).

Estos sabios analfabetos supieron mantener la cabeza fría cuando los demás la habían perdido, cegados por la política. Puede que no entendieran del todo qué era la política, pero lo que sí entendieron rápidamente es que se negaban a dejarse manipular por esta y a cometer crímenes en su nombre. La presencia de estos personajes podría traer esperanza y futuro en unos tiempos convulsos, no solo para el pueblo al nordeste de Gaomi sino también para todo el país. Con todo, el alcance limitado de sus actuaciones acentúa la reflexión pesimista de Mo Yan.

La implementación de la política de planificación familiar plantea un fuerte debate ético por sus dramáticas consecuencias. El tratamiento de esta cuestión tabú exige del autor un posicionamiento ético a la vez que una reflexión sobre la necesaria dimensión política de todo texto literario, a pesar de la censura oficial. Mo Yan lucha por mantener el equilibrio entre su crítica contra la opresión y el sufrimiento que provocó la política del hijo único por un lado y sus exigencias literarias a la hora de escribir sobre la violencia, la muerte y la locura por otro. En su representación de esta tragedia histórica, el autor introduce el mito de la Gran Diosa Nüwa, una poderosa figura sobrenatural que sumerge al lector en una atmósfera de realismo mágico.

Mo Yan pone de manifiesto las dificultades que tuvo la implementación de esta política a causa de la oposición de los campesinos y de las luchas de poder entre los representantes del gobierno en la región. El autor subraya la dureza del combate de los más humildes contra la imposición de dicha ley, con consecuencias que incluyen la confiscación de bienes, la pérdida de la dignidad e incluso la muerte. En *Rana*, cualquier ciudadano que se negaba a obedecer se convertía automáticamente en enemigo del país y tanto él como los demás miembros de su familia eran humillados públicamente en una sesión de lucha.

A la hora de evaluar la puesta en práctica de esta política, nuestro autor no se propone solo plasmar una realidad histórica vista desde fuera, sino que se incluye como parte implicada descartando así cualquier sospecha de superioridad moral respecto de los campesinos: “Si ellos fueran culpables, yo también sería culpable²⁷⁴” (*Wa*, 343). Al hacer esta declaración, Mo Yan se trata a sí mismo como un pecador más, subrayando que, cuando ocurre un desastre social o una catástrofe en la historia, no se puede responsabilizar siempre a los demás, hay que reconocer si es uno mismo quien merece ser criticado.

En sus novelas, Mo Yan destruye la imagen idealizada de gobernantes y funcionarios a la vez que plantea un dilema entre los intereses de la comunidad nacional y los de los individuos, criticando la obediencia que la primera impone a estos: el argumento de que la planificación familiar se hizo en pos del bien común pretende culpabilizar al individuo que rechaza someterse a esta política acusándolo de anteponer egoístamente sus intereses personales a los de la nación.

En *Rana*, la tía del narrador Wan Xin, una funcionaria que ejerce la obstetricia en el departamento de planificación familiar, y el narrador, funcionario del ejército militar, participan activamente en la implantación de esta política en el pueblo al nordeste de Gaomi. Cumplir las órdenes del Partido practicando abortos sin convencimiento personal, solo para preservar su puesto, les produce un sentimiento de culpabilidad que parece difícilmente expiable. A pesar de sus intentos por superar el drama que ellos mismos han ocasionado, estos personajes no pueden cambiar el pasado. Para acallar su conciencia, la tía del narrador imita a la diosa Nüwa tras haber practicado un aborto, poniendo el alma de un feto en un muñeco con forma de niño confeccionado por su marido. Por su parte, el narrador trata de confesar y expiar su culpa escribiendo un drama a la vez que colabora en una gestación subrogada. Cuando los personajes se enfrentan a dilemas morales, el narrador señala que, a pesar del entusiasmo con el que él y su tía recibieron la política del hijo único y de su implantación en la misma (la tía realiza abortos y el narrador lo tolera), la culpa nunca podría aliviarse:

La sensación de culpabilidad no desapareció sino que empeoró. Ahora soy consciente de que el único criminal soy yo. Era yo quien quería de una manera ardiente ascender en mi profesión, pero sacrifiqué a Wang Renmei y al bebé, los empujé al infierno. Cada bebé es único e imposible de sustituir. ¿Es posible limpiar la sangre que ha manchado nuestras manos? ¿Se puede liberar el espíritu que se siente culpable? (*Rana*, 323)

²⁷⁴ La traducción es nuestra. 他人有罪，我亦有罪。”

Ni los intentos de la tía para calmar su conciencia creando un muñeco de arcilla ni los del narrador escribiendo su confesión les eximen de una infracción moral irreparable:

Frente a personas dementes, las personas normales no debemos cercenar sus sueños. Debemos darles un poco de esperanza, para que puedan liberarse, para que no sufran más pesadillas, para vivir con inocencia. Les seguí el juego, me esforcé en reforzar sus creencias, ¿acaso no tomé la decisión correcta? Aunque sabía que personas de mentalidad científica se reirían de mí, y que las personas de moral estricta me dirigirían reproches, e incluso que aquellos de conciencia más severa me criticarían, no querría cambiar. (Ibid., 313)

Al inicio de la novela, Mo Yan, gran admirador de Sartre, pone en boca del narrador su deseo de emular al escritor francés: “Las obras de teatro del escritor francés Sartre me dieron muchas ideas. Sí, quiero escribir, quiero hacer obras de teatro tan buenas como *Las moscas* y *Las manos sucias*. Leeré a todos los maestros maravillosos y me esforzaré para alcanzar su nivel” (Ibid., 12). Esta reflexión sorprende si pensamos en la gran distancia que separa a ambos autores en el plano estético. Pero, si atendemos al proyecto sartriano de una escritura comprometida, la comparación resulta menos forzada. Mo Yan podría afirmar como Sartre que “ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abrace estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella” (1969, 9-10). Ambos escritores coinciden en la necesidad de una escritura de intervención que use la palabra como arma de combate. Con todo, el narrador -retomando la opinión del autor sobre este asunto, expuesta en el prefacio- intenta defender racionalmente la política nacional de planificación familiar en su texto: “[...] lo que ha hecho China no es solo para su propio desarrollo sino que también es una contribución para todo el mundo. Desde este punto de vista, las críticas de los occidentales sobre la planificación familiar de China son injustas. (*Rana*, 173)

Si el compromiso es común a ambos escritores, no sucede lo mismo con las coordenadas de su reflexión política: el entusiasmo de Sartre por el maoísmo -después de su paso por el leninismo- que brilló, en la distancia, como una utopía incontestable, es sin duda alguna mucho más moderado en el caso de Mo Yan, para quien el sueño chino visto desde Europa ha sido parte integrante de su experiencia vital y de su realidad. La actitud de Mo Yan ante la política y la censura la abordamos en el último capítulo, pero hay que señalar aquí que, como miembro del Partido, siempre intenta mantener un delicado equilibrio: ni glorificar el pasado ni demolerlo. Como escritor que aún vive en la China continental y, en cierta medida,

designado como portavoz de la literatura china contemporánea, la denuncia de Mo Yan es incomparablemente más velada que la de un escritor en el exilio.

Con todo, las reflexiones sobre la historia en las ficciones de Mo Yan muestran una determinación de corregir la historia oficial y crear una memoria colectiva alejada de discursos triunfalistas. Desde el punto de vista de Mo Yan, la verdadera toma de conciencia política consiste en romper con el relato oficial, revelando la confusión y las dudas que este genera, abordando las cuestiones tabú del pasado y prestando atención al declive de la familia como estructura que antepone el interés colectivo a la tragedia del sacrificio personal: “la creación literaria consiste en superar los intereses de las clases sociales y tratar a todos como personas normales. Luego necesito describirme a mí mismo como pecador²⁷⁵” (*DHXL*, 379). Mo Yan no cree ni en héroes ni en demonios, sino en personas “normales”, es decir, con luces y sombras: prestar atención a la humanidad requiere sustituir la perspectiva de la superioridad moral por la lucidez, entendiendo que los individuos están inmersos en un constante proceso de cambio inseparable de las vicisitudes históricas por las que atraviesan, también cambiantes. Así, en la narrativa histórica de Mo Yan, la voluntad del individuo, convertido en el sujeto principal de su destino, trasciende la decisión colectiva del país.

²⁷⁵ La traducción es nuestra. “我试着站在超越阶级利益的高度上，把所有人都当人来写。下一步就是把自己当罪人写。”

5. Un pueblo en constante transformación

Mo Yan se sirve de las transformaciones producidas en el pueblo al nordeste de Gaomi y en sus inmediaciones como metáforas de las huellas de la historia en la vida de los individuos. Veamos ahora los ejes principales de la transformación del pueblo natal, tanto de su entorno inmediato como de sus relaciones con el mundo exterior.

5.1. Conexiones

5.1.1. Los elementos naturales: los sorgos rojos y el río Negro

Empecemos con el medio natural. En la tradición literaria china, la descripción del paisaje natural traduce la expresión de sentimientos (Wang Guowei y Xu Diaofu:2015, 46-47). Esta correspondencia, propuesta por Wang Guowei en 1910 y utilizada ampliamente hasta hoy, confirma que las descripciones de espacios naturales no son ornamentales, ocupando un rol central en el desarrollo de la trama y en la configuración del mundo de ficción. El paisaje se convierte en receptáculo de las emociones eufemizadas de los personajes -y del propio autor-. Mo Yan recoge y amplía esta tradición literaria, inseparable de la creencia, muy enraizada en la cultura china, de que las particularidades de los habitantes de un lugar están determinadas por las características propias del mismo. Los elementos naturales más recurrentes en las novelas de Mo Yan son la tierra cultivada y la corriente del río que atraviesa los campos, es decir, las fuentes de alimentación y de agua en las que se abastece la población y de las que depende para su supervivencia.

El cultivo principal en las tierras que rodean al pueblo al nordeste de Gaomi es el sorgo, más concretamente, el sorgo rojo original de China²⁷⁶. La existencia de los campesinos está estrechamente ligada al ciclo vital del sorgo rojo, desde que se planta en primavera hasta que se cosecha en otoño, desde la comida principal hasta la producción de licor. En el pueblo al nordeste de Gaomi, la vida del sorgo rojo desde que brota hasta su madurez es inseparable de la vida del campesino, sin olvidar la fuerte alianza que establece el autor entre la tierra del

²⁷⁶ Cabe destacar que este es un detalle ficticio, puesto que en la realidad el trigo es el cultivo fundamental en el pueblo natal de Mo Yan.

sorgo rojo y la pasión amorosa. En este sentido, podemos decir que, para Mo Yan, el sorgo rojo es la encarnación vegetal de las masas populares:

A finales del otoño, a lo largo del octavo mes lunar, extensos campos de sorgo rojo se balanceaban como un mar de sangre. Alto y lozano, era un gloria; fresco y grácil, un encanto; apasionado y acogedor, un oleaje. Nubes blancas, densas y redondeadas, flotan en el cielo azul jaqueado, proyectando sombras densas y redondeadas purpúreas, abajo, sobre los campos de sorgo. Durante decenios que no parecen más que un instante en el tiempo, hileras de figuras humanas color escarlata iban y venían entre los tallos de sorgo para entretejer un enorme nido humano. (SR, 10)

Los sorgos rojos en los campos del pueblo al nordeste de Gaomi no son una mera presencia silenciosa, sino que tienen una función actancial clave al participar en la historia compartiendo su destino con el del ser humano. Por ejemplo, durante la Guerra Anti-Japonesa, la tierra de sorgo se convirtió en frente de batalla. También las huellas en las tierras de sorgo rojo en otoño, momento de su madurez, alertaron a los campesinos de la invasión de Japón. Y la mezcla de la sangre humana con licor de sorgo simboliza el inmenso odio de las masas a los soldados japoneses. Como dice Dai Fenglian, tras presenciar las atrocidades cometidas por los invasores: “En este vino está la sangre del tío Arhat [...]. Si sois hombres de verdad, la beberéis y saldréis para destruir el convoy japonés” (Ibid., 42). Así, los sorgos rojos también han luchado junto a los campesinos, han padecido sus sufrimientos y compartido sus esperanzas a lo largo de la historia: “el sorgo y los hombres esperaban que la flor del tiempo diera su fruto” (Ibid., 37). La personificación de las espigas de sorgo les atribuye cualidades como la visión o la comprensión de la realidad:

El sorgo se agitaba sin cesar con el avance de los soldados exhaustos. Las espigas de sorgo miraban tristemente a mi padre, que les devolvió miradas devotas. De pronto se percató de que eran espíritus vivientes: sus raíces se hundían en la tierra oscura, se nutrían de la energía del sol y de la esencia de la luna; humedecidas por la lluvia y el rocío, eran capaces de comprender los caminos del cielo y la lógica de la tierra. (Ibid., 18)

Convertidas en espíritus vivientes, las espigas de sorgo rojo se alzan verticales como los campesinos del pueblo al nordeste de Gaomi, y, como ellos, resisten valientemente los envites del exterior. Lejos de ser elementos pasivos, estos cultivos reaccionan ante los cambios exteriores y también se transforman, como el ser humano, a lo largo de su ciclo vital. El sorgo es el habitante principal del pueblo al nordeste de Gaomi: símbolo de la vitalidad de esta tierra, el sorgo alimenta a los individuos que lo hacen crecer. Entre los humanos y los sorgos se establece una relación interdependiente en la que ambas partes se ayudan una a la otra con

el fin de proteger al pueblo. Pero el sorgo rojo no se asocia siempre a la prosperidad. Cuando no es puro, puede traducir la decadencia de las gentes:

Dios, cuánto desprecio al sorgo híbrido. Parece que el sorgo híbrido no madura jamás. Llevan el nombre del sorgo, pero están privados de sus tallos altos y rectos; llevan el nombre del sorgo, pero están privados del color del sorgo. Les falta el espíritu y el aspecto del sorgo. Contaminan el aire puro del municipio de Gaomi Nordeste con sus caras oscuras, opacas, ambiguas, largas, estrechas. (Ibid., 513)

Aunque el sorgo rojo puro sobrevivió después de la guerra, no pudo adaptarse a los cambios, como sucedió con muchos campesinos, y acabó siendo reemplazado por otra variedad de sorgo híbrida, símbolo de una generación menos heroica, más mediocre. Mo Yan convierte la transformación del sorgo rojo en el pueblo al nordeste de Gaomi en una metáfora de la de los habitantes. Los antepasados, como los sorgos rojos, tenían vitalidad y un espíritu libre, pero sus descendientes, como los sorgos híbridos, se han vuelto mezquinos y grises al haber transigido con la corrupción y la pérdida de valores morales. Las descripciones negativas de los sorgos híbridos son una imagen de la desesperanza de Mo Yan ante el envejecimiento humano. Pero en las últimas líneas de *Sorgo Rojo*, Mo Yan escoge el instinto de supervivencia y la capacidad de resistencia de los seres humanos ante las dificultades de la existencia que persigue a lo largo de toda su obra:

Hay un tallo de puro sorgo rojo al que has de encontrar, aun sacrificándolo todo, si es necesario. Cuando lo hayas encontrado, álzalo en tu mano al volver al mundo de los zarzales espesos y de los depredadores salvajes. ¡Es tu talismán, y también el tótem glorioso de nuestra familia y el símbolo del espíritu tradicional del municipio de Gaomi Nordeste! (Ibid., 514)

Junto al sorgo rojo, el otro elemento natural privilegiado por nuestro autor es el río que recorre el territorio de Gaomi. Mo Yan inventa la existencia del “río Negro”, cuyo gran caudal atraviesa los campos. A lo largo de la historia, el río Negro, que abastece de agua a los cultivos, también sufre una serie de cambios, pasando de ser un río de limpias aguas y abundantes peces a un río donde fluye la sangre de los combates y cuyas aguas están contaminadas a causa de la industrialización de la región. El río se transforma al ritmo de los acontecimientos históricos, como vemos en estas dos descripciones que se sitúan respectivamente antes de la guerra y después de la invasión de Japón:

El puente de piedra que cruzaba el río parecía un enfermo que apenas si ha comenzado a recuperarse. El río era bonito, con su abundancia de plantas vivas y de crestas blancas en las pequeñas ondas, todas llenas de misterio. [Mi padre] tomó el terrón y lo arrojó al río; la superficie se agitó sin ruido. El sol caía a plomo y en esos momentos flotaba en el aire cálido

un olor a pescado. Los relucientes chispazos de luz brillaban crepitando en todas partes. (Ibid., 87)

Finalmente, el carro giró a la izquierda, siguiendo el Río del Agua Negra, y se dirigió hacia un campo que se extendía hasta la región de los pantanos. Ráfagas de aire húmedo procedentes del Sur traían el hedor de la podredumbre. Los sapos que había en los charcos a los lados del camino y en las partes menos profundas del río coreaban débilmente. Una multitud de gordos renacuajos modificaba el color del agua. (*GPAC*, 49)

Así, el sorgo rojo y el río Negro son vectores irremplazables de la historia. Mo Yan no solo usa el río Negro con fines meramente descriptivos, sino que lo convierte en testimonio mudo de importantes acontecimientos históricos y de momentos cruciales en la vida de los personajes. En *VYM*, en el río Negro tienen lugar las reencarnaciones del protagonista Ximen Nao; en *GPAC*, el escenario donde las hermanas del narrador se encuentran con sus amantes es también la ribera del río Negro; en *Rana*, la tía del narrador provoca la muerte de dos mujeres embarazadas en el río Negro.

Según la filosofía taoísta, la sublime bondad es como el agua, que beneficia a todas las cosas, no compite con nada y se esconde en los lugares humildes que otros desprecian (Lao-Tsé y Gastón Soubllette:1990, 48). En cierto sentido, la corriente del río Negro, siempre cambiante, recoge el paso de la historia por el pueblo al nordeste de Gaomi, de modo que el río limpio y tranquilo corresponde a un tiempo en el que el pueblo al nordeste de Gaomi parece haberse quedado al margen de los cambios históricos, preservado del caos que trae dolor al pueblo y cuya llegada vuelve sucias y contaminadas las aguas. Los cambios que sufre el río Negro tienen que ver también con la transformación de la mentalidad y la forma de vida de este pueblo imaginado. En el río Negro, el autor ha depositado el anhelo de libertad, la impenetrabilidad del destino y la irrevocabilidad de la historia. Así como Heráclito dijo que no se podía pisar el mismo río dos veces porque las aguas fluyen continuamente, Mo Yan no explicita el destino de la corriente del río Negro haciendo que fluya paralelamente a la historia mientras se dirige hacia un futuro imprevisto.

5.1.2. Los elementos humanos: el puente de piedra y la vía férrea

Veamos ahora la relación inestable que mantiene el pueblo al nordeste de Gaomi con el mundo exterior. Existen dos elementos que comunican este pueblo aislado con el exterior: el puente de piedra sobre el río Negro y el ferrocarril construido por los alemanes en contra de

la voluntad de los campesinos del lugar. Del mismo modo, las diferentes actitudes de los campesinos ante cada una de estas dos vías de tráfico y conexión con el mundo exterior revelan sus diferentes maneras de conocer al mundo. Los cambios del puente y del ferrocarril también tienen que ver con los cambios en las masas en cuanto a las percepciones de la realidad.

Sobre el puente de piedra construido sobre el río negro, Mo Yan no proporciona muchos detalles. Solo nos dice que era la principal manera de entrar y salir del pueblo al nordeste de Gaomi. El puente es una forma primitiva de conexión entre el pueblo y el exterior cuya construcción fue decidida por los campesinos. El pueblo al nordeste de Gaomi jugaba un rol dominante en los intercambios, es decir, que podía decidir si deseaba o no establecer relación con el mundo exterior, por lo que, la comunicación no fue invasiva. Este puente de piedra es similar al camino misterioso que Tao Qian describió en “Tao Hua Yuan Ji”, un camino que mantendría la tranquilidad de este pueblo y sería imposible de encontrar para las personas del mundo de afuera. Lo más llamativo es la destrucción de este puente:

Sima Ku frenó, bajó de su vehículo y lanzó la antorcha sobre las pajas empapadas de licor. Unas llamas azules ascendieron hacia el cielo. El puente casi desapareció, engullido por una llamas azules que no producían ningún humo, las del centro se elevaban más arriba que las otras, y tiñeron de azul el agua que había debajo. Las olas de calor se transformaron en ráfagas de viento sibilante. (GPAC, 65)

Los residentes del pueblo al nordeste de Gaomi eligieron abandonar la relación con el mundo exterior a fin de protegerse a sí mismos y a su pueblo natal. Pero fue en vano: cuando Japón invadió sus tierras, los campesinos, muy debilitados, no sabían cómo organizar una lucha o una resistencia efectiva contra los japoneses. Las descripciones del puente en llamas metaforizan el pueblo chino en guerra y los dolores sufridos por el pueblo. Pero si dejamos a un lado la conmiseración, podemos observar que el autor señala a los culpables de este desastre, es decir, los invasores y, también, el pueblo, especialmente los poderosos -como el gran terrateniente Sima Ku- que intentaron arrastrar a su pueblo natal hacia el abismo de la autodestrucción incendiando el puente. Este drama en el pueblo al nordeste de Gaomi se inspira en sucesos reales: los gobernantes -por ejemplo el jefe de la provincia de Shandong, Han Fujun- abandonaron sus territorios y sus poblaciones ante la inminente invasión de Japón.

Mo Yan parece querer condenar este comportamiento destruyendo el puente para evitar la invasión de los soldados japoneses. Desde el punto de vista de una niña, Laidi, el fuego y el dolor habían convertido el puente en un monstruo horrible:

El fuego continuaba quemando el puente, las llamas, ahora amarillas, hacían que salieran espesas columnas de humo de las pilas de paja. El suelo verde del puente se arqueaba en el aire, hacia arriba, gruñendo y jadeando y gimoteando. En la cabeza de Laidi, el puente en llamas se había transformado en una gigantesca serpiente que sufría estertores en su agonía, intentando con desesperación volar hacia el cielo, y que tenía la cabeza y la cola clavadas a la tierra. (Ibid., 68)

Pero el fuego del puente no pudo proteger al pueblo al nordeste Gaomi; al revés, abrió la puerta de par en par para los invasores. Tampoco menciona Mo Yan otros detalles sobre este puente de piedra después de la época de guerras. Este puente, testimonio de hechos históricos terribles, acaba siendo olvidado por todos. La modernización del tiempo conlleva el entierro de una historia que se considera indigna. En la época de guerras, los campesinos abandonaron el puente para cortar la relación con el mundo exterior, y hoy en día, vuelven a hacerlo para borrar las huellas de la historia, como si la reconstrucción del pasado fuese imposible e inútil.

Podemos encontrar muchos pasajes negativos sobre la construcción de la vía férrea. El pueblo adoptó diferentes estrategias agresivas y violentas con el objetivo de impedir el proyecto del ferrocarril. Desde la perspectiva de los campesinos, este proyecto perturbaba la tranquilidad de sus antepasados muertos a la vez que insultaba la dignidad de la tierra sagrada. Como escribe Mo Yan:

El dragón metálico había vomitado un grueso humo negro al pasar rodando a través de Gaomi del nordeste, como si rodara por encima de nuestros pechos. Ahora la línea ferroviaria estaba en manos de los japoneses, quienes la empleaban para transportar carbón y algodón, que en última instancia servirían para limpiar las armas y para preparar la pólvora que usarían contra nosotros. (Ibid., 215)

En esas apreciaciones negativas, la construcción del ferrocarril no resultó ser una vía de conexión con el mundo exterior, sino que condujo a la catástrofe. Las vías férreas se habían convertido en cadenas para el pueblo al nordeste de Gaomi. Durante miles de años, el pueblo había llevado una vida estable y simple, sin contratiempos. Como señala Fei Xiaotong: “Rural society is a society of deep attachments, where people are born, live, and die in the same spot. Rural people move around very little, and the land from which they take their livelihood seldom changes” (2012a, 100). El proyecto del ferrocarril organizado por los invasores extranjeros fue percibido como insultante por la población de este pueblo. Pero los invasores extranjeros tenían más armas que los campesinos y los gobernantes ya habían conspirado con estos, incluso les ofrecieron ayudas. Aunque los residentes del pueblo al

nordeste de Gaomi querían impedir la intervención de los invasores en este campo, sus esfuerzos no pudieron detener el desarrollo de la historia.

En el final de *SAS*, el sacrificio de personas humildes no puso freno a la construcción del ferrocarril. En *GPAC*, la resistencia de los habitantes, poniendo bombas en la línea férrea, no pudo impedir la invasión de los soldados japoneses. La vía férrea es una herida intocable a lo largo de la transformación del pueblo al nordeste de Gaomi. A principios del siglo XX, este pequeño pueblo, como el resto del país, se vio obligado a aceptar la modernización impuesta por los extranjeros. Esta transformación inevitable fue dolorosa para la población china. La construcción de la línea férrea privó a los campesinos de la vida sencilla que habían llevado hasta entonces sin ofrecer esperanzas para el futuro.

En esta actitud pasiva, podemos ver una herencia de Lu Xun, quien señala que, aunque los chinos puedan convertirse en bestias feroces, siguen siendo ciudadanos cobardes. Esta pérdida de vitalidad de un pueblo que se vuelve obediente y domesticado (Lu Xun:2005a, 431-433), también ocurrió con la introducción del sorgo híbrido en el pueblo al nordeste de Gaomi. Todo ello puede entenderse como una alegoría nacional:

Todos los textos del tercer mundo, quiero proponer, son necesariamente alegóricos y de un modo muy específico: deben leerse como lo que llamaré *alegorías nacionales*, incluso -o tal vez debería decir particularmente-, cuando sus formas se desarrollan al margen de los mecanismos de representación occidentales predominantes, como la novela. (Jameson:2011, 170)

A través de esta representación alegórica, Mo Yan relaciona la decadencia de la vitalidad humana con el cambio de los sorgos y expone su opinión conservadora en cuanto a la participación forzada de China en el proceso de modernización.

5.2. La modernización forzada

A partir de 1978, se llevó a cabo la política de Reforma y Apertura en todos los sectores de la economía china. La meta de esta reforma económica fue transformar la economía planificada por el gobierno en una economía socialista de mercado. En otras palabras, el gobierno chino decidió dar más libertad al mercado, permitiendo la coexistencia de distintos modelos económicos, sobre todo, de la propiedad privada de la tierra y de la fundación de

empresas con capital personal (Li Yining:2018, 3-5). Esta reforma económica ha impulsado el desarrollo general de todo el país y mejorado la calidad de vida de la población. Al mismo tiempo, esta política también ha acentuado las desigualdades sociales, acelerado la brutal urbanización de los entornos rurales y el culto al materialismo.

Mo Yan expresa su preocupación por el presente y el futuro de los campesinos chinos, sobre todo en *GPAC*, *VYM*, *Rana* y *LB*, donde la ola económica y comercial tiene un tremendo impacto en el estilo de vida del pueblo al nordeste de Gaomi. El capitalismo brinda nuevas oportunidades de desarrollo económico, pero pone en crisis las creencias espirituales y la moral del pueblo. Lo que Mo Yan enfatiza en sus novelas es la contradicción entre el deseo de consumismo incontrolable y las posibilidades económicas reales de los individuos: la economía se está desarrollando a pasos agigantados, modernizando y mejorando las condiciones de vida de millones de chinos, pero las necesidades y exigencias materiales de los individuos están aumentando a un ritmo muy rápido. La propagación de la aguda contradicción entre el deseo y la realidad, el aumento del materialismo y consumismo, hacen del dinero el único motor de cambio social en detrimento de las virtudes tradicionales. El desconcierto ante esta aceleración de la historia y el dolor que le ocasiona al autor la corrupción de los valores morales y la falta de vitalidad social aumenta la dimensión nostálgica de su representación no idealizada de un pueblo que ya no existe.

El presente y el futuro del pueblo al nordeste de Gaomi aparecen privados del espíritu de libertad perseguido por Mo Yan: en esta tierra ya no hay personajes atractivos ni hazañas legendarias. Rendidos al dinero, los habitantes del campo recurren a medios despreciables para enriquecerse más y mejor. En *GPAC*, el Papagayo Han²⁷⁷ le cuenta a su tío Jintong, quien ha pasado quince años en la cárcel, los cambios que se han producido en la sociedad de los años ochenta:

El hijo de Wu Yunyu, un gilipollas, instaló ahí una fábrica de píldoras anticonceptivas y junto a ella produce ilegalmente licores y matarratas. El tipo no hace absolutamente nada por los demás. [...] En esta época, el lema es ‘ocho inmortales atraviesan el mar, y cada uno demuestra sus habilidades personales’. Ya no se habla de clases ni de lucha. Lo único que le importa a la gente ahora es el dinero. (*GPAC*, 736)

Para conseguir ganancias e influencias, los campesinos son capaces de todo: traicionar a sus seres queridos a cambio de la confianza de quienes están en el poder, usar el matrimonio

²⁷⁷ El Papagayo Han es el hijo de la hermana mayor (Laidi) de Shangguan Jintong y de Hombre-pájaro. En los años ochenta, aprovechó la oportunidad de las reformas económicas para convertirse en un exitoso comerciante y llevar una vida de lujo. Sin embargo, finalmente fue condenado por practicar el fraude.

para obtener beneficios o amenazar a los demás con su poder, etc. Con tal de conseguir sus fines a toda costa, no dudan en hacer daño a otros, y sus acciones no les producen el menor sentimiento de culpa. Wan Zu, narrador de *Rana* y conocedor de primera mano de este cambio, lo resume así:

Dongbeixiang era una tierra que se había desarrollado en los últimos tiempos, de modo que se combinaban lo moderno y lo tradicional, lo bonito y lo feo, se confundía lo correcto y lo incorrecto. Muchos campesinos se enriquecieron y persiguieron cualquier moda. Cuando se enriquecían, querían comprar tigres para ejercer de mascotas, y sin embargo, cuando entraban en bancarrota, querían vender hasta a su esposa para saldar la deuda. (*Rana*, 292)

El capitalismo destruye vidas consumidas por la ambición, valores morales tradicionales, celebraciones culturales, etc. A pesar de pagar tan elevado tributo, la mayoría de los ciudadanos sigue sin poseer capital y la mejora de sus condiciones de vida es muy modesta. Ximen Nao, el narrador de *VYM*, que ha experimentado muchas reencarnaciones, resume así las diferentes generaciones: “La gente en los años cincuenta era inocente, en los años sesenta era fantástica, en los setenta tenía miedo de su propia sombra, en los ochenta sopesaba meticulosamente las palabras y los actos de los demás y en los noventa simplemente era mala” (*VYM*, 380).

A pesar de todo, algunos personajes de Mo Yan no están interesados en acumular dinero o poder. Es el caso de Lan Jiefang (*VYM*), que siempre insiste en trabajar de forma independiente, y de Shangguan Jintong (*GPAC*), que se niega a sobornar a la alcaldesa que había sido su maestra de la escuela primaria. Estos personajes tienen en común su posición marginal en la comunidad: son objeto de burlas por parte de los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi y carecen de reconocimiento social. Aunque Mo Yan no tiene la intención de someter a juicio a una población que lucha por la supervivencia en tiempos muy difíciles, sí muestra el aislamiento al que son condenados quienes no se someten a la falta de moralidad y al materialismo imperantes. A pesar de que no toma partido por unos o por otros, adoptando una perspectiva que pretende ser objetiva y sosegada, Mo Yan confiesa su confusión ante los grandes cambios que se han producido en el campo y su alejamiento de los campesinos y sus vidas:

Creo que la diferencia urbano-rural seguirá existiendo durante mucho tiempo. ¿Cómo será esta diferencia entre las áreas urbanas y rurales en China dentro de dos o de diez décadas? Como escritor, es difícil para mí predecirlo. Es difícil decir que yo, que vivo en la ciudad, tengo el poder de cambiar la situación real del campo escribiendo sobre la vida rural pasada o actual. La creación de un novelista busca en realidad su pueblo natal, cuyo espíritu ha desaparecido. El pueblo natal en la novela es muy diferente de mi pueblo natal en la realidad.

El pueblo natal de mi novela no pertenece ni al pasado ni al presente, pues lo imaginé y lo voy a revivir para siempre en la imaginación.²⁷⁸ (*WDGM*, 236)

El autor se lamenta de que la historia del pueblo se haya fusionado con la historia oficial de la nueva era, con el consiguiente arrinconamiento o incluso desaparición de los espacios de resistencia que ofrecía la memoria popular. Asimismo, Mo Yan comprende su impotencia ante la situación actual²⁷⁹ y por ello recurre a la literatura para construir el pueblo natal de su imaginación. Esta decisión está en consonancia con la predicción que hizo de su propio destino (especialmente del camino literario) en un ensayo temprano: “el pueblo natal se convierte en [...] un último refugio para un escritor del campo que reside en la ciudad²⁸⁰” (*Ibid.*, 273).

²⁷⁸ La traducción es nuestra. “我想在很长的时间里城乡差别还是会存在的。再过十年二十年中国的城乡差别会是什么样，我作为一个作家很难预测。很难说生活在城市里面的我，写过去的或者当前的农村生活究竟会对改变现状发生什么作用。一个小说家的写作实际上是在寻找他已经失落的精神家园。小说中的故乡和我现实中的故乡差别已经很大了，我小说里的故乡既不是过去的也不是现在的，而是我想象中的，我是在想象中生活。”

²⁷⁹ Este complejo afecto por la realidad y la evasión de las cuestiones sociales lo dejaremos para el capítulo 5.

²⁸⁰ La traducción es nuestra. “故乡变成为 [...] 一个置身都市的乡土作家的最后的避难所。”

Al distanciarse intencionadamente de la historia oficial, Mo Yan, una de las figuras clave de la novela neohistoricista china, consigue ofrecer su particular perspectiva del pasado, desde la caída del feudalismo, pasando por la caótica época de guerras, hasta la instauración de un nuevo régimen y los sucesivos movimientos políticos que tuvieron lugar hasta los años ochenta. Mo Yan dirige su atención a la familia y convierte a la célula familiar en núcleo de su escritura de la historia: las experiencias de los miembros de cada familia son las nuevas protagonistas de cada período histórico. De este modo, se indaga en el destino de los personajes humildes, involucrados de forma activa o pasiva en los acontecimientos que les toca vivir, receptores últimos de las decisiones de los de arriba, pero también agentes transformadores y valientes para quienes la mera supervivencia es ya una forma de heroísmo. Así, en tiempos de guerra y convulsiones políticas, en lugar de reproducir los sucesos de la historia, nuestro autor este recurre a la familia de Shangguan y a la de Lan Lian para mostrar respectivamente las repercusiones en la esfera privada de los frecuentes cambios de régimen y la locura colectiva que genera la propaganda ideológica. Además de centrarse en el destino de los campesinos ignorados y marginados, Mo Yan elige el sorgo rojo, un cultivo característico del pueblo al nordeste de Gaomi, para simbolizar la vitalidad salvaje de esta tierra, una vitalidad que fue reprimida frente a la invasión. Asimismo, nuestro autor selecciona el puente de piedra y el ferrocarril para representar las dos formas -activa y pasiva- en que este pueblo se comunica con el mundo exterior. La mirada de Mo Ya hacia el presente y el futuro del pueblo al nordeste de Gaomi no es optimista. Aunque nuestro autor no idealiza en modo alguno el pasado, sí lo identifica con una vitalidad que hoy se enfrenta al debilitamiento y al olvido en la era de la modernización.

Capítulo 4. FIGURAS DEL PUEBLO

En este capítulo centraremos nuestra atención en los miembros de la comunidad rural: mujeres, hombres, niños y animales. En el caso de las mujeres, analizamos el papel oprimido que asumen en la sociedad y el culto que reciben en la mitología. Pretendemos explorar la lucha de estas mujeres contra la opresión. En lo que se refiere a los hombres, aparte de su papel social y mitológico, nos interesa ahondar en las crisis de identidad a las que se enfrentan. En comparación con las mujeres, los hombres de Mo Yan siempre dan la impresión de ser más débiles e impotentes. La corta vida de los niños -pocos llegan a la edad adulta- es, fundamentalmente, una sucesión de desgracias, desde el nacimiento hasta la muerte. En la sección dedicada al análisis de los animales, examinamos en primer lugar las fuentes de Mo Yan. Asimismo, nos fijamos en las siete reencarnaciones de Ximen Nao para observar cómo se presenta el pueblo al nordeste de Gaomi desde la perspectiva del animal. También incorporamos a nuestro análisis algunos relatos de animales con elementos fantásticos que apenas han recibido atención.

1. La condición femenina: entre denuncia y sublimación

El gran éxito de las novelas de Mo Yan está estrechamente relacionado con la intensidad de sus personajes femeninos. El pensamiento confucionista ha vertebrado la sociedad china durante miles de años. Empezamos nuestro análisis de estos personajes investigando su rol social en el pueblo al nordeste de Gaomi. A continuación, exploramos la importancia de las diosas dentro de la mitología que contrasta con la opresión patriarcal que sufren las mujeres. Además de investigar sus conflictos de identidad, mostramos la vitalidad salvaje de estas mujeres para hacer frente a todo tipo de dificultades.

1.1. Determinismo biológico y normatividad social

1.1.1. El dogma confuciano de la sumisión

La rareza de las figuras femeninas positivas en las novelas de corte histórico (Rosenlee:2006, 119) no es sorprendente si pensamos que la cultura tradicional china basada en los valores del confucianismo es radicalmente patriarcal -misógina según sus detractores. La vitalidad de las mujeres, discriminadas a lo largo de los siglos, se ha visto minada por una doctrina que preconiza la obediencia y supeditación al hombre. Carentes de derechos, las mujeres eran evaluadas en función de un determinismo biológico que naturalizaba su sumisión, a lo largo de su existencia, a una sucesión de figuras masculinas: debían guardar obediencia a su padre antes de casarse, obedecer a su marido después del matrimonio y, al final de su vida, si enviudaban, tenían que obedecer a su hijo (Ibid., 128). Los derechos del padre y los del marido siempre fueron superiores a los suyos. Subalternizadas por la organización patrilineal, las mujeres han vivido a menudo en un régimen de semi-esclavitud, siendo su rol puramente funcional (Ibid., 122). Costumbres como matar a las niñas recién nacidas (Jian Zang:2006, 132), vendarles los pies, organizar su matrimonio sin contar con ellas, exigirles la virginidad antes del mismo y la castidad

fuera, ilustran la legitimación de la opresión del cuerpo y el espíritu de la mujer llevada a cabo por el confucianismo.

Esta cultura patriarcal crea en las mujeres una imperiosa necesidad de reconocimiento social: las mujeres deben vivir por y para los demás -sus familiares, la comunidad-, ignorando sus propios intereses, necesidades y personalidad. Las mujeres de la sociedad tradicional no solo no se levantaron contra esta opresión, sino que la aceptaron e incluso contribuyeron activamente a su desarrollo (Fangqin Du y Susan Mann:2006, 219). Según el confucianismo, la primera obligación de una mujer es aceptar su condición humilde y débil (Wang Xiang:2018, 34). Son cuatro las virtudes que tienen que ser respetadas por las mujeres: la elegancia en el comportamiento, la tranquilidad en la comunicación, la belleza en la apariencia y la perfección en el trabajo (Rosenlee:2006, 104). Las “mujeres perfectas”, según el canon confucianista, son peones de un sistema que les impone roles de género extremadamente exigentes y codificados y, sobre todo, garantizar la continuidad del linaje masculino (Jiang Zang:2006, 131). Como señala Lu Xun: “aunque la esclavitud es desafortunada, no es terrible, porque al conocer la lucha, después de todo, queda la esperanza de liberarse; pero si encuentras belleza en la vida de esclavo, la admiras y te intoxicas con ella, entonces eres un esclavo que nunca va a poder liberarse²⁸¹” (2005b, 602).

Siguiendo a Lu Xun, estar orgulloso de ser esclavo es mucho más nocivo que ser esclavo sin saberlo. Y este es precisamente el propósito de la cultura patriarcal: someter a las mujeres fomentando la rivalidad entre ellas, provocar conflictos manipulando su vanidad sin necesidad de que los hombres tengan que intervenir directamente. La interiorización de la dominación masculina hacía que las mujeres se negaran a casarse por segunda vez o intentaran suicidarse para demostrar su castidad y moralidad (Fangqin Du y Susan Mann:2006, 229).

1.1.2. El cuerpo-mercancía

Las novelas de Mo Yan ofrecen una descripción detallada del funcionamiento de la dominación masculina y de la subalternización exigida a las mujeres en la sociedad rural

²⁸¹ La traducción es nuestra. “做奴隶虽然不幸，但并不可怕，因为知道挣扎，毕竟还有挣脱的希望；若是从奴隶生活中寻出美来，赞叹、陶醉，就是万劫不复的奴才了。”

del pueblo al nordeste de Gaomi. En primer lugar, los nombres que reciben las niñas al nacer son, en sí mismos, una forma de discriminación: llevan el apellido del padre y del marido. Subordinadas a su familia original y a la del marido en virtud de este tratamiento onomástico, se las priva de identidad propia: “a woman is known and remembered as a relative of her husband’s lineage, and nothing more” (Rosenlee:2006, 127). Por ejemplo, la madre del narrador de *GPAC* se llama Shangguan Lushi: Shangguan es el apellido de su marido y Lu, el de su padre (“Shi” significa esposa). Esta tradición se ha mantenido hasta el nacimiento de la China maoísta²⁸². La influencia de la misoginia confucianista se observa también en el primer nombre original que se da a las niñas. También en *GPAC*, las hermanas de Shangguan Jintong reciben nombres que no expresan buenos deseos para ellas, sino el fuerte anhelo de tener un hijo: Laidi (“la llegada de un hermano”), Zhaodi (“dar la bienvenida al hermano”), Lingdi (“guiar la llegada de un hermano”), Xiangdi (“echar de menos a un hermano”), Pandi (“desear la llegada de un hermano”), Niandi (“pensar en la llegada de un hermano”) y Qiudi (“rogar la llegada de un hermano”)²⁸³. Mientras que estos nombres se limitan a invocar el nacimiento de un niño, poniendo de manifiesto la insignificancia de las mujeres en la continuidad de la familia, el deseado hijo recibe al nacer el nombre de Jintong: “niño dorado”.

A esta discriminación, que priva a las mujeres de desarrollar y mostrar su plena personalidad (Watson:1986, 619), se añade la tortura física. En *GPAC* y *SAS* se describen diversas formas de maltrato hacia las mujeres como el vendado de los pies. El tradicional vendado de pies se originó a mediados del siglo X y gradualmente se hizo popular en toda la élite social de la dinastía Song del Sur (1127-1279) (Rosenlee:2006, 140), hasta que fue abolido a finales de la dinastía Qing (Gao Hongxing:1995, 163). La aplicación de una venda ajustada para frenar el crecimiento de los pies era una verdadera tortura que causaba malformaciones y fracturas en las plantas, obstaculizando el movimiento normal de las mujeres. En términos generales, el vendado de los pies de las niñas comenzaba cuando estas tenían entre cinco y ocho años. Esta operación la realizaban siempre las madres o parientes femeninas (Rosenlee:2006, 140). Cuando llegaban a la edad adulta, aquellas que habían sido vendadas vendaban a su vez los pies de otras mujeres, incluyendo los de sus propias hijas. Así pues, las víctimas se convertían en perpetradoras convencidas de mostrar

²⁸² Según la ley actual china, el apellido de un niño recién nacido puede ser el del padre o el de la madre.

²⁸³ En la traducción castellana no se indica el significado de estos nombres, por lo que los lectores no pueden apreciar el alcance simbólico de la elección onomástica del autor. Por otra parte, conviene señalar que estos nombres siguen utilizándose para las niñas que nacen en la actualidad.

su amor a las niñas vendadas: cuanto más dolor padecían las niñas y más reducidos quedaban sus pies, mayor había sido el amor recibido de las demás mujeres. Y, al revés, no vendar los pies era considerado una actitud irresponsable. De este modo, cuando la madre del narrador de *GPAC* era joven y rogaba a su tía que no le vendara los pies, recibió esta respuesta: “cuando tengas un par de pies tan pequeños como las flores del loto, me agradecerás todo el sufrimiento²⁸⁴” (*Feng Ru Fei Tun*, 584).

El propósito de vendar los pies era crear un sentimiento de debilidad en la mujer y satisfacer la estética y el deseo sexual masculinos. La reducción de los pies transformó a las mujeres físicamente convirtiéndolas en discapacitadas que no podían trabajar ni moverse normalmente, no teniendo más remedio que apoyarse en las figuras masculinas -padre, marido, hijo- para sobrevivir. Rosenlee señala la esencia del vendado de los pies: “a mother’s purposeful disciplining her daughter so that she was prepared for the life of servitude required of her by men” (2006, 140). Educadas desde la infancia para convertirse en esposas perfectas capaces de complacer a los hombres en todo momento, las mujeres con los pies vendados que aparecen en *SAS* y en *GPAC* aceptan la tortura y están orgullosas del sufrimiento que les produce esta transformación impuesta. Por su parte, las mujeres que no habían sido sometidas a este cruel proceso se quejan de su injusto destino, considerándose desafortunadas por el tamaño natural de sus pies y envidiando a las mujeres que recibían el honor de tener los pies vendados. Así, en *SAS*, Meiniang, cuya madre había muerto joven, sufre terriblemente porque sus pies no fueron vendados cuando era niña:

¿Qué he hecho yo para que este par de pies me arruinen la vida? Cuando mi suegra quiso reducirme los pies con el cuchillo para matar cerdos, debí dejarla. Me hubiera hecho un favor. Incluso si por tener unos pies pequeños debiera perder diez años de vida o doce. [...] Ay, padre mío, tú que me has hecho tanto mal y tanto mal a mi madre. Solo pensabas en ti y nunca en tu hija. Me educaste como un niño y ni siquiera me buscaste a alguien para que me vendara los pies. (*SAS*, 229)

Además del daño físico irreparable y de la limitación del movimiento (Rosenlee:2006, 140), la opresión patriarcal mercantiliza a las mujeres tratándolas como posesiones de la familia que esta puede vender para garantizar la supervivencia de los miembros masculinos. Podemos encontrar muchas tragedias ocasionadas por esta práctica tanto en las novelas como en los relatos cortos de Mo Yan. En *GPAC* la madre decide vender a su hija Shanguan Qiudi por dinero, viéndose esta obligada a ejercer la prostitución para

²⁸⁴ La traducción es nuestra. “等你裹成一双小金莲时，你就会来感激我了。”

ofrecer una vida mejor a su familia. En *CHL*, el jefe militar organiza una carrera de caballos en la que el ganador recibirá como premio a su concubina. El valor de las mujeres a veces era similar al de un animal u otra propiedad de los hombres. Así, en *SR*, un padre sacrifica el matrimonio de su hija a cambio de un burro. Cuando su hija expresa su descontento, el padre, que tiene una autoridad absoluta en el ámbito doméstico, la reprende:

Marido y mujer, para lo bueno o para lo malo. Cásate con una polluela y se convertirá en una gallina, cástate con una perra y se convertirá en una puta. Tu padre no es un noble de alto abolengo y tú no eres una rama de oro ni una hoja de jade. Has tenido la gran fortuna de encontrar a un hombre rico como éste y también la ha tenido tu padre. Lo primero que ha hecho tu suegro ha sido prometerme una estupenda mula negra. Eso sí que son modelos. (*SR*, 119)

Aunque las mujeres sentían que algunas decisiones eran injustas, los hombres las persuadían de lo contrario recordándoles que el interés de la familia era siempre prioritario. El confucianismo aprobó tres principios en los que se basan las relaciones de poder: la dominación del pueblo por su rey, la de los hijos por su padre y la de la esposa por su marido (Wang Xing:2018, 9). Estos principios convirtieron la obediencia en una virtud y el castigo de los rebeldes en una exigencia. Al ser las reglas morales más duras para las mujeres que para los hombres, el deber de obedecer constituye una amenaza física y psicológica. La idea de que la supervivencia de las mujeres está en manos de los hombres y de la protección que estos les puedan ofrecer se convierte en justificación del obligado sacrificio de las primeras y de su participación activa a la hora de transmitir y hacer respetar el orden patriarcal: conseguir que las mujeres se vigilen y controlen mutuamente, y que las que ocupan un lugar de mayor poder maltraten a las demás es el mejor modo de evitar que se unan y luchen juntas para mejorar su situación. En *GPAC*, encontramos un ejemplo de esta transmisión transgeneracional -de madre a hija- del sacrificio como valor moral supremo. Shangguan Laidi, enamorada de Sha Yueliang, un valiente guerrillero que lucha contra los invasores japoneses, no recibe ningún apoyo de su madre, Shangguan Lushi. Esta última, víctima del matrimonio tradicional -es decir, negociado entre familias- y maltratada por su marido duramente más de veinte años, obliga a Shangguan Laidi a casarse precipitadamente con un hombre mudo, Sun Buyan. Aunque al poco tiempo la joven huye con su amado Sha Yueliang, después de la muerte de este, es obligada a casarse por segunda vez con Sun Buyan, quien había perdido las dos piernas durante la Guerra de Corea. Pero Shangguan Laidi se enamora de otro hombre. No

pudiendo soportar más un matrimonio impuesto por dos veces, acaba asesinando a su marido Sun Buyan. Como Shangguan Lushi, las demás sometidas al orden patriarcal no intentan cambiar la situación ni aliviar el sufrimiento de sus hijas. Muy al contrario, les inculcan obediencia y acatamiento de su destino trágico como esclavas de los hombres, convirtiéndolas en guardianas y perpetradoras de este sistema cuya continuidad garantizan. En la novela, solo un trágico desenlace, el asesinato de Sun Buyan a manos de su esposa, consigue poner fin a la transmisión, aunque el precio que Shangguan Laidi debe pagar es su propia vida: esta mujer rebelde es juzgada y condenada a muerte.

1.1.3. La esposa y madre perfecta

Mientras que los hombres gozaban de mayor libertad durante su infancia y juventud, las mujeres carecían de este privilegio y esperaban ansiosamente el matrimonio. Los hombres podían contraer matrimonio con una esposa y con varias concubinas, pero las mujeres debían llegar vírgenes al matrimonio, obedecer a su esposo y serle fiel. Con tal de preservar su matrimonio, una esposa se veía obligada a aceptar y tolerar los insultos tanto de su marido como de las otras mujeres de la casa. Las mujeres solo tenían una opción: convertirse en esposas o en concubinas, aunque tuvieran que compartir a su marido con otras mujeres. “Sé que vas a decirme que él ya tiene tres esposas, bueno, yo seré la cuarta” (*GPAC*, 222), le dice la Segunda Hermana, Shangguan Zhaodi, a su madre cuando decide casarse con Sima Ku, el gran terrateniente del pueblo al nordeste de Gaomi. Cuando eran abandonadas por su esposo, las mujeres no podían acusarle o pedirle cuentas, de modo que tenían que desahogarse dirigiendo su odio hacia otra mujer. De esta manera, irónicamente, el gran logro del confucianismo fue convertir a las mujeres en misóginas sin que los hombres tuviesen que intervenir directamente. Por ejemplo, en *GPAC*, cuando Shangguan Lüshi ve a su hijo golpear a su nuera, no se acerca para salvar a la pobre mujer de la violencia, sino que apoya el comportamiento de su hijo.

En *SAS* y en *GPAC*, el narrador explica que en la sociedad tradicional las niñas eran educadas para convertirse en esposas perfectas. También se muestra el odio y la lucha entre mujeres rivales por el mismo hombre. Al convertirse en dueña de la vida de las concubinas cuando moría el marido, la esposa principal era odiada por las demás mujeres, aunque no podía mostrar sus emociones ante ellas. En *SAS* la esposa principal de Qian

Ding ante la imposibilidad de darle descendencia a su marido, le dice humildemente lo siguiente:

Tu esposa no puede concebir, esta es una de las siete causas por las cuales una mujer puede ser repudiada por un marido. Pero el señor no lo hizo. No lo olvidaré nunca. Cuando la situación se haya estabilizado, te buscaré personalmente una mujer joven y bella que te hará hijos varones para continuar la reputación de la gran familia Qian. Si el señor sigue atontado con la hija de Sun Bing, el carnicero Zhao Jia podría repudiarla y, por lo tanto, el señor podría adoptarla como concubina, podría dormir a tu lado y darte placer. (*SAS*, 455)

Las palabras de la esposa de Qian muestran que en la relación matrimonial tradicional china, el marido no tiene ningún compromiso de fidelidad, mientras que la esposa sí, y que este compromiso se prolonga incluso más allá de la muerte del marido. La opresión que ejerce el marido sobre su esposa y las divisiones internas entre las mujeres de la casa convierten el matrimonio, el santuario que culmina la vida de una mujer, en una cárcel. Lejos de la ansiada felicidad y seguridad, las esposas solo encuentran ansiedad y desesperación, pero como lamenta Fei Xiaotong, “no one can help her, she accepts her position” (2012b, 60).

Al mismo tiempo, desde una perspectiva masculina, la esposa más perfecta, además de ser virtuosa, debe proporcionar placer sexual al hombre. La dificultad de encontrar ambas cualidades en una misma persona provoca irónicamente un dilema para Qian Ding:

La señora representaba la razón, la carrera oficial y la dignidad ante los demás. Meiniang representaba los sentimientos, la vida en sí y el estado de enamoramiento. Esas dos mujeres eran para él totalmente necesarias, pero debía elegir una. ¿Cuál? Solo podía elegir a la señora. (*SAS*, 457)

Mientras que la fertilidad se ensalza -solo los hijos varones garantizan la continuidad de la familia en un sistema patrilineal y la supervivencia de la mujer en la familia-, el deseo sexual de las mujeres es castigado. La separación en la sociedad tradicional entre sexualidad y reproducción femenina dejaba un amplio margen de libertad sexual a los hombres, a la vez que podían acusar a sus mujeres de mostrar su deseo sexual. Como señala Fei Xiaotong, la sexualidad constituye una amenaza para la integridad de la estructura social tradicional. La represión es necesaria para impedir que las relaciones sexuales puedan alterar las estructuras, socavar las identidades y disolver los grupos sociales (2018, 99). Hemos visto anteriormente que el confucianismo rechaza los cambios jerárquicos: la sociedad tradicional china no es una colección de individuos iguales, sino una superposición de identidades pertenecientes a distintas jerarquías. El confucianismo se

sustenta en la relación de poder entre el emperador y su pueblo, el funcionario y las gentes que están bajo su gobierno y el padre y la familia que está bajo sus órdenes. Además, los creyentes de Confucio recurren al poder que tienen en sus manos para justificar la dominación sociopolítica del gobernante, el padre y el marido sobre la población, el hijo y la esposa, como una ley de la naturaleza y un mandato del Cielo (Wang Xing:2018, 9).

En esta sociedad, la institución del matrimonio legitimaba una división social del trabajo en la que los hombres desempeñaban un papel dominante explotando la fertilidad de las mujeres, subalternas obligadas a aceptar su propio destino a la espera de que el nacimiento de un hijo pudiera mejorar su situación:

Before the birth of the child, her husband, at least overtly, is indifferent to her. He will not mention her in conversation. [...] But when a child is born, the husband can refer to his wife as the mother of his child. It is the child that actually admits a woman to her husband's household. The care of the child is an integrative force in the domestic circle. (Fei Xiaotong:2012b, 62)

Según el confucianismo, hay tres formas de ser desobediente: no cuidar de los padres, no casarse y no tener hijos y no prepararse bien para convertirse en funcionario (Jiang Zang:2006,131). En el caso de las mujeres, la primera obediencia se suponía, y la tercera ni siquiera se planteaba. El deber insoslayable de toda mujer cuando se convierte en esposa era, entonces, la procreación. Después del matrimonio, la vida de una mujer y su situación en la familia estaban determinados por la existencia y el número de hijos e hijas. Estas mujeres sabían por la experiencia de otras mujeres y por la suya propia lo que les esperaba si no cumplían con el exigido deber de dar a luz a un hijo varón:

Mira esa panza. Es enorme y está cubierta por unas marcas muy raras. Debe ser un niño. Buena suerte para ti, y para mí, y para toda la familia Shangguan, desde luego, Bodhisattva, acompáñala, Señor del Cielo, ven a su lado. Si no tienes un hijo varón no estarás mejor que una esclava durante el resto de tu vida, pero si tienes uno, serás una señora. Créeme o no me creas, eso es cosa tuya. (*GPAC*, 23)

Las palabras que la suegra, Shangguan Lüshi, dirige a su nuera revelan un hecho cruel: sólo las mujeres que dan a luz a un heredero varón son valoradas en la familia, mientras que en el caso contrario, su destino será el mismo que el de una esclava, o incluso peor. A veces, la necesidad de tener un hijo varón para sobrevivir en la familia del marido era tan imperante que las mujeres se veían obligadas a utilizar cualquier método, incluyendo el incesto. En *GPAC*, Shangguan Shouxi, marido de Shangguan Lushi, la madre del narrador, no tenía suficiente potencia sexual, por lo que ella debe mantener una relación incestuosa

con su tío y buscar encuentros sexuales con hombres desconocidos. Aunque las mujeres de las novelas de Mo Yan odiaban a muerte su destino como simples máquinas para la reproducción, no podían rebelarse, por lo que su única venganza era dar a luz a un hijo que no perteneciera a su esposo, convirtiendo así el sueño patrilineal en una gran mentira. En *GPAC*, Shangguan Lushi le explica a su tío por qué accede a cometer incesto con él:

¡Escúchame! ¡Vamos, ríete! ¡Tío, la vida da muchas vueltas. Yo hice todo lo que pude para mantenerme casta, para cumplir con mi deber, y ¿cuál fue mi recompensa? Me gritaron, me pegaron y me enviaron de vuelta al hogar de mi infancia. ¿Qué tengo que hacer, entonces, para que me respeten? ¡Quedarme embarazada de otros hombres! Antes o después, tío, mi barco va a naufragar, y si no es aquí será en cualquier otra parte. (*GPAC*, 124)

En su construcción del pueblo al nordeste de Gaomi como microcosmos de China, Mo Yan muestra el drama de unas mujeres que recibían un trato peor que el de los animales domésticos. Por ejemplo, en *SR*, el valor de la abuela del narrador equivalía al de una mula: su padre aceptó enterrar la felicidad de su hija y la vendió a cambio de ganado para obtener beneficios. En *GPAC*, los familiares de Shangguan decidieron llamar a un médico para asistir a una burra durante un parto difícil, mientras que Shangguan Lushi, que ya había traído al mundo a seis niñas, no fue asistida en su séptimo parto por pensar la familia que daría a luz a otra niña. Esta mujer embarazada debe superar sola un parto muy difícil y dar a luz sin ayuda a su primer hijo varón, resignándose a ser abandonada y sin protestar en ningún momento:

—Tú ya has pasado por esto—dijo Shanguan Lü (su suegra) mientras tendía un rollo de algodón blanco y unas tijeras sobre el *kang*—. Sigue adelante y ten ese bebé. —Después, con un gesto de impaciencia, añadió—Tu suegro y el padre de Laidi están en el establo atendiendo a la burra negra. Éste va a ser su primer potrillo, así que yo también debería echarles una mano. (*Ibid.*, 20)

En *Rana*, novela situada durante la imposición de un solo hijo por familia, esto es, casi cincuenta años más tarde que *GPAC*, Wan Xin y Xiao Shizi, mujeres despiertas del pueblo al nordeste de Gaomi que se rebelan contra su destino, no son escuchadas por los hombres. Como los animales domésticos, no pueden expresarse o, si lo hacen, solo reciben el silencio por respuesta:

—Estupendo, una ternera— dijo mi padre. —¡Qué extraño! Cuando una mujer da a luz a un niño, los hombres ponen una cara larga, pero cuando es la vaca la que pare una ternera entonces sí que ponen buena cara— clamó mi tía. Mi padre se defendió: —Las terneras pueden parir otros terneros cuando crezcan.— ¿Y el ser humano? —contestó mi tía— ¿Acaso una niña no puede dar a luz a otros niños cuando crezca? —¡No es igual!— dijo mi

padre. —¿Por qué no es igual?— preguntó mi tía. Mi padre se dio cuenta de que estaba un poco enfadada, así que no discutió más. (*Rana*, 42)

Debido a los pesados grilletes de la cultura tradicional, en *Rana*, la mayoría de las mujeres del pueblo al nordeste de Gaomi no se enfrentan a su destino ni luchan por mejorarlo, sino que optan por tolerar la opresión patriarcal. La misión de tener un hijo varón se transmitirá a las generaciones futuras de mujeres, aunque el precio a pagar sea su propia salud física o incluso su vida. Wan Xin, la tía del narrador, se dirige en estos términos a Chen Bi, un chico del pueblo:

—Que sepas de todas maneras que tu madre no puede tener más hijos. Si tuviera otro se le caería el útero al suelo. — Quiero que sepan los problemas ginecológicos que tiene una mujer a lo largo de su vida. La mitad de las mujeres de este pueblo padece de adenomiosis y la otra mitad tiene endometriosis, el útero de la madre de Wang Gan se ha movido y parece una pera podrida. Aun así, ¡Wang Tui insiste en tener otro hijo! Si me encuentro con él algún día... En cuanto a ti, Chen Bi, tu madre también tiene problemas ginecológicos. (*Ibid.*, 42)

Mo Yan denuncia el drama de unas mujeres que no pudieron escoger. El autor no elige imaginar con nostalgia los días del pasado, ni embellecer estas historias, sino dar cuenta de la terrible realidad de las mujeres del pueblo al nordeste de Gaomi, una comunidad imaginada como un microcosmos que representa al conjunto del pueblo chino. De hecho, aunque Mo Yan no haya escrito sobre el sufrimiento y la opresión de las mujeres en la ciudad, su situación no es muy distinta de la de las mujeres rurales. Volviendo a la actitud del autor hacia el papel social que las mujeres deben jugar, Mo Yan respondió en una entrevista:

Descubrí que los hombres eran fuertes en apariencia pero débiles en el fondo, descubrí la capacidad de supervivencia y la fuerza de las mujeres. Así que los hombres eran destructores y las mujeres eran constructoras. A lo largo de la historia, las mujeres siempre construían una y otra vez casas que los hombres habían destruido. Las mujeres fueron más tolerantes al sufrimiento que los hombres. Creo que este es un poder materno. Las mujeres pueden hacer los mayores sacrificios por los niños, cosas increíbles²⁸⁵. (*DHXL*, 284)

Mo Yan indica en estas líneas que la dominación masculina en la sociedad confucionista carece de fundamento. En cuanto a la división del trabajo social, señala la posibilidad de establecer una relación de complementariedad entre hombres y mujeres, no

²⁸⁵ La traducción es nuestra. “在那些饥饿和混乱的岁月里，我发现了男人的外强中干和脆弱，发现了女性的生存能力和坚强。男人是破坏者，女人是建设者。女人总是一次又一次地把被男人破坏了的家园建设好。女人较之男人，更能忍受苦难。我想，这是一种母性的力量。为了孩子，女人可以做出最大的牺牲，可以干出惊天动地的事情。”

de sumisión por parte de estas. La instrumentalización patriarcal de los principios del confucianismo en detrimento de las mujeres queda evidenciada cuando el autor subraya la debilidad profunda de los hombres. Sí es cierto que, para desesperación del pensamiento feminista, Mo Yan también subraya la importancia de la maternidad en la naturaleza de las mujeres. Consideramos que este punto de vista no debe confundirse con una defensa de la madre tradicional esclavizada por los hombres. Al contrario, Mo Yan subraya la empatía y la fuerza de las madres. En lo referente a la relación entre las madres y sus hijos, el autor defiende el vínculo eterno e inseparable que les une y la grandeza de la maternidad, pero en ningún momento entiende el amor maternal o el matrimonio como una prisión obligatoria para las mujeres. Las mujeres deben ser completamente libres en sus decisiones vitales, y en sus obras, el autor no duda en condenar el matrimonio impuesto por las familias a sus hijas. La elección de Mo Yan de no idealizar el pasado y de mostrarlo en toda su crudeza refleja su actitud favorable a una sociedad tolerante y su lucha por la igualdad de hombres y mujeres.

1.2. Deidades femeninas

1.2.1. Las ruinas del matriarcado

Según hemos visto en el epígrafe anterior, Mo Yan muestra en sus ficciones la dureza del sistema patriarcal chino, donde las mujeres eran consideradas por los hombres como una posesión familiar cuyo valor provenía principalmente de su capacidad de dar a luz hijos varones. Alienadas y dominadas por la estructura patrilínea, sucumbieron, para sobrevivir, al rol de preservadoras de un sistema de opresión, fomentando las divisiones entre las mujeres e imposibilitando cualquier intento de sublevación. En su representación literaria de las mujeres, Mo Yan también recurre a mitos y leyendas, mostrando que las mujeres desempeñan una posición inesperadamente elevada en la vida espiritual del pueblo chino que contrasta con su rol subalterno en la sociedad. Las divinidades femeninas eran muy respetadas y poderosas tanto en el pueblo imaginado al nordeste de Gaomi como en el conjunto de la nación. Esta es la irónica contradicción: las mismas mujeres discriminadas y humilladas en la vida cotidiana eran ensalzadas y reverenciadas en la esfera espiritual.

Antes de estudiar en las novelas los personajes femeninos que entroncan con la mitología, es necesario presentar brevemente el culto de las deidades femeninas por parte de los trabajadores de la tierra. Como sabemos, en la antigua China, el taoísmo, el budismo y el confucianismo coexistieron con creencias populares ancestrales. Con excepción del confucianismo, cuya admiración se limitaba a las “mujeres perfectas”, la adoración a diversas deidades femeninas ocupaba un lugar llamativo en estas creencias:

La diosa, como fenómeno cultural que siempre acompaña a los seres humanos, es principalmente el producto de nuestra vida espiritual. [...] La diosa es una imagen mítica basada en una mujer. Es una especie de imagen refractada que resulta de la deificación de la mujer.²⁸⁶ (Ye Shuxian:2004, 2-3)

Siendo un ser sobrenatural, la imagen de la diosa es el resultado de la imaginación humana: a estas deidades se las representa con un cuerpo femenino y rasgos de personalidad considerados femeninos para que puedan ser adoradas en la vida real. En China, la primera forma de adoración a la Diosa surge del culto a la fertilidad en la sociedad matriarcal. En la cultura de Hongshan, una civilización neolítica situada en el norte, se ha encontrado una pequeña estatua de arcilla de una diosa que, aunque tosca, muestra los rasgos claramente femeninos: grandes pechos y un vientre abultado (Ye Shuxian:2005, 82). Con el surgimiento de las sociedades patriarcales, el culto a la diosa decayó y las religiones (monoteístas o politeístas) entronizaron a uno o varios dioses masculinos.

A pesar de ello, el respeto y el culto a la diosa sigue arraigado en la memoria colectiva china y en la vida profana. En China, no solo las diosas son diversas, sino también las formas de deificación y adoración. Por ejemplo, la diosa de la misericordia Guanyin²⁸⁷ existe en las creencias budistas de la etnia Han; Xuan Nü²⁸⁸ y la Reina Madre del Oeste²⁸⁹, en las creencias taoístas; la Gran Madre Nü Wa, la diosa de la Tierra²⁹⁰ y Chang'e²⁹¹, en

²⁸⁶ La traducción es nuestra. “女神作为与人类相伴生的一种文化现象, 主要是我们精神生活的产物。[...] 女神是以女人为原型的一种神话形象, 是神化、圣化女性的多棱镜中折射出的形象。”

²⁸⁷ Guanyin es el nombre dado en China a Avalokiteśvara bodhisattva venerado en el budismo. Aunque en la tradición budista hindú, Avalokiteśvara bodhisattva es una deidad con cuerpo masculino y rostro femenino, Guanyin es considerada una deidad totalmente femenina en el budismo china de la etnia Han.

²⁸⁸ Xuan Nü es una diosa que tenía cabeza humana y cuerpo de ave. Según el taoísmo, Xuan Nü es la diosa que controla las fuerzas militares y puede decidir la victoria o la derrota en la guerra.

²⁸⁹ En la leyenda original, la Reina Madre de Occidente simboliza la peste y el castigo, y era la madre demonio que trajo la enfermedad y el desastre al mundo. Venerada posteriormente por el taoísmo como madre de todos los seres vivos y maestra de todos los dioses, esta diosa poseía el elixir de la inmortalidad.

²⁹⁰ La diosa de la Tierra es considerada como la deidad femenina a cargo de los campos y del hogar.

²⁹¹ Chang'e es la diosa china de la luna. A diferencia de otras deidades lunares, Chang'e no domina a la luna, sino que solamente habita en ella. En un primer momento, fue la esposa de un héroe humano. Como quería

las creencias populares; otras divinidades no ortodoxas como el espíritu de la serpiente y el espíritu del zorro también son objeto de culto en ceremonias iniciáticas.

La deificación se produce por distintas razones. Las diosas originales fueron consideradas como tales desde el principio y vivían en el “mundo superior”. Este es el caso de la Reina Madre del Oeste Nü Wa, Xuan Nü, etc. Por su parte, las diosas resucitadas tuvieron primero una existencia humana, transformándose en diosas después de que su vida como mujeres llegase a su fin. Entre ellas figuran Chang'e, la diosa de Luo²⁹² y Matsu²⁹³. Además, en la mitología china, se cree que cualquier animal, o incluso cosa, es capaz de adquirir forma humana y de tener poderes mágicos que le proporcionan la inmortalidad y el rango de divinidad. Aunque esta última categoría de deidades no es tan venerada, destacan el espíritu de zorro o Daji²⁹⁴ y el de serpiente o Bai Niangzi²⁹⁵.

Aunque, como hemos visto, la sociedad china tiene enormes exigencias con las mujeres, a la hora de imaginar a sus diosas, ha mostrado cierto grado de tolerancia. Las diosas no tienen que ser perfectas; algunas de ellas son serias e inaccesibles como los dioses masculinos, mientras que otras desean mezclarse con los humanos, llegando incluso a enamorarse de hombres. No solo poseen autoridad suprema y gloria, sino que también muestran amabilidad y preocupación por la humanidad. En contraste con el patrón rígido del modelo de mujer real, las divinidades femeninas son muy diversas: soldados heroicos, madres, reinas, esposas y amantes perfectas, etc. Sin embargo, las diosas suelen mostrar reserva ante los dioses, pues temen que estos puedan arrebatarles su poder. Este último rasgo introduce una cierta continuidad entre el mundo sagrado de los dioses y las diosas y el profano de los hombres y las mujeres.

A lo largo de la historia del establecimiento y desarrollo de la cultura patriarcal de China, nunca desapareció la nostalgia por una sociedad matriarcal y su producto ideológico, el culto a la diosa (Ye Shuxian:2005, 48). Existen diversas maneras de expresar la adoración a las diosas a través de mitos, leyendas, esculturas, pinturas, templos y

mantener su belleza para siempre, robó la poción de la Reina Madre de Occidente y voló hasta la luna donde se convirtió en diosa.

²⁹² La diosa de Luo era una mujer extremadamente hermosa, pero desafortunadamente se ahogó en el río Luo y se convirtió en diosa después de su muerte.

²⁹³ Matsu es la diosa del mar en la mitología china que ampara y protege a pescadores y marineros. Nació con aspecto de niña en el seno de una familia de pescadores, murió joven y se transformó en diosa.

²⁹⁴ Daji fue la consorte favorita del rey Zhou de Shang. Se la considera como un malévolo espíritu de zorro en leyendas así como en novelas.

²⁹⁵ Bai Niangzi es un espíritu de serpiente blanco que tiene mil años. Después de recibir la energía del sol y la luna, adquirió forma femenina y se enamoró de un hombre.

rituales religiosos. Se puede decir que el culto a la diosa se manifiesta en todos los aspectos de la vida de la población china; especialmente en los pueblos, donde las tradiciones y la espiritualidad se mantienen más vivas. En función de la naturaleza de sus peticiones, los chinos rinden culto a diversas diosas, teniendo en cuenta en cada caso la personalidad de la deidad femenina y su ámbito de poder. Así, las mujeres trabajadoras eligen a la diosa del tejido que les brinda el ingenio y la habilidad para realizar bien su oficio, las esposas, a las diosas de la fertilidad y los hombres a las diosas de la suerte y del poder militar.

En sus novelas, Mo Yan ofrece numerosas descripciones de estas deidades femeninas y del culto del que son objeto por parte de los humanos. Las diosas juegan un papel importante en las creencias de los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi: tienen el poder de controlar la vida y la muerte, de permitir el nacimiento de un bebé y el renacimiento de una persona fallecida. Debido a la presión que ejerce la sociedad sobre la fertilidad femenina, la diosa de la fertilidad de la etnia Han llamada Songzi Niangniang ocupa un lugar central en las peticiones de las mujeres del pueblo al nordeste de Gaomi. En *GPAC* y en *Rana*, las mujeres ruegan a la diosa que les conceda el nacimiento de un hijo varón:

Muchas mujeres se acercaron. Algunas tenían la cara hermosa como la flor de loto, otras, al contrario, habían perdido su vitalidad, algunas llevaban puestas prendas de ropa muy feas, otras llevaban pendientes de oro y collares de jade. Eran mujeres de todo tipo, pero cada una mostraba sinceridad en la cara. Llevaban un muñeco de barro en la mano y estaban llenas de anhelos. En los nueve cojines de delante de la estatua estaban arrodilladas nueve mujeres. Algunas le hicieron una reverencia, otras miraban a Niangniang y rezaban con las manos unidas. Todas las mujeres que estaban allí arrodilladas en los cojines o en el suelo pusieron sus propios muñecos mirando a Niangniang. (*Rana*, 224)

El nacimiento de una nueva vida significa la continuación de la familia, la herencia de la fortuna y el desarrollo de la sociedad:

El carruaje del Rey del mundo celestial se movió. La diosa de la fertilidad estaba montando un animal legendario con un rollizo niño en sus brazos. Cuando Shangguan Lushi se desmayó en el campo, vio que la diosa de la fertilidad le había dado un niño que era tan suave como una masa y tenía un hermoso pene. El niño llamó a su madre y se metió en su vientre. Shangguan Lushi se arrodilló en el suelo gritando emocionadamente: ¡Gracias amable diosa! ¡Gracias amable diosa! ²⁹⁶ (*Feng Ru Fei Tun*, 607)

²⁹⁶ Esta cita procede de una parte de la novela que ha sido suprimida de la traducción castellana. La traducción es nuestra. “送子娘娘骑着麒麟，抱着大胖孩子。在上官鲁氏昏倒在打麦场的一瞬间，她看

Las mujeres estériles o que solo tienen hijas son consideradas las culpables de la desaparición de la familia patrilineal (Jian Zang:2006,131). Para las mujeres oprimidas, en cambio, cada parto significa el cumplimiento de un obligado deber y el reconocimiento por parte de la familia del esposo y de la comunidad. Conscientes de la incompetencia humana a la hora de controlar la fertilidad, las mujeres depositan sus esperanzas en la omnipotencia de la diosa. Pero, como acabamos de ver en los ejemplos, cuanto más devotas son las mujeres, más irónicamente expone el narrador el valor decisivo del culto a la fertilidad en la sociedad rural china. En el culto a la diosa de la fertilidad, la devoción y participación de las mujeres contrasta con la indiferencia y el desapego de los hombres, en consonancia con la realidad de la sociedad tradicional china que impone la responsabilidad de la reproducción exclusivamente a las mujeres. Así, en *GPAC*, mientras Shangguan Lushi suplica con devoción, su estéril marido descansa a la sombra. En *Rana*, el narrador, en primera persona también, observa con indiferencia cómo su mujer se arrodilla y ruega ante la estatua de la diosa, consciente de que todo es en vano y de que no pueden tener más hijos debido a la edad de ambos.

1.2.2. Figuras protectoras

Mo Yan no solo describe las deidades consagradas por los humanos en este pueblo imaginado y el culto que estos les rinden, sino que también transfiere las cualidades de la diosa a cargo de la fertilidad -la gran diosa madre cuya matriz es como la tierra fértil donde se gestan la vida y la esperanza- a los personajes femeninos de sus novelas. Sirviéndose del realismo mágico cuando describe escenas relacionadas con la fertilidad y cuando representa la apariencia de las mujeres, Mo Yan intenta embellecer el cuerpo femenino y sublimar el apareamiento y la reproducción humanos para resaltar la divinidad de las madres y la universalidad del culto a la reproducción. Uno de los fragmentos más controvertidos de *GPAC* es la escena sexual entre la madre del narrador y el Pastor Malory:

—Pequeña hermana —le dijo, tartamudeando—, mi amada compañera ... mi pequeña paloma... mi mujer ideal, tus muslos brillan tanto como el jade más hermoso, esculpidos

到送子娘娘把那个粉团一样的、生着美丽的小鸡鸡的男孩投了下来。那男孩叫着娘钻进了她的肚子。她跪在地上，感激涕零地喊叫着：谢谢娘娘！谢谢娘娘！.....”

por un artista magistral, tu ombligo es como una copa perfectamente redonda y llena de un combinado embriagador... tu cintura es como un haz de trigo atado con una cinta de lilas... tus pechos son como dos cervatillos mellizos, como el fruto flexible de las palmeras. Tu nariz es fragante como una manzana, tu boca huele como el mejor de los licores. Mi amor, eres hermosa, eres una pura delicia. ¡Me haces feliz hasta el delirio! Disfrutando de las palabras de aprobación y del amable aprecio del Pastor Malory, Madre se sentía ligera como una pluma de ganso flotando en los cielos azules de Gaomi del nordeste y en los ojos azules del Pastor Malory mientras el sutil aroma de los capullos rojos y blancos de las acacias pasaba sobre ella como si fuera una ola. (*GPAC*, 137)

En este pasaje, Mo Yan no solo presenta detalladamente las diversas partes del cuerpo femenino desde la perspectiva de un pastor sueco, sino que también utiliza algunas metáforas religiosas que remiten al misterio de la tentación carnal como “licor” “manzana” “flor de las lilas”, “paloma”. Estas metáforas no suelen aparecer en la cultura popular china, sino que son de origen cristiano, más concretamente de *El Cantar de los Cantares*. El recurso a estas imágenes bíblicas permite poner entre paréntesis la inmoralidad de las relaciones sexuales fuera del matrimonio a la vez que subraya el aura de divinidad que envuelve a la madre del narrador y que remite, en última instancia, a la Gran madre.

En otras descripciones detalladas y sensuales de los pechos femeninos que hallamos en *GPAC*, estos son “preciosas palomas” y “calabazas maravillosas”. Mediante el uso de expresiones poéticas que remiten a la naturaleza, Mo Yan enfatiza la belleza y la vitalidad que las mujeres comparten con la madre tierra a la vez que señala la proximidad entre las diosas y las mujeres que rinden culto a estas: por un lado, las diosas, pueden decidir sobre la vida y la muerte y ocupan un lugar central en el sistema de creencias de los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi; por otro lado, las mujeres esperan obtener la capacidad de dar a luz a un niño varón a través del culto a la diosa.

La diosa, tal como la representa Mo Yan en sus novelas, también posee un atractivo sexual que puede transmitir a sus fieles. En otras palabras, la diosa no solo es la madre de todos los seres del universo, sino también la amante misteriosa y perfecta. El confucianismo dominante da más importancia a la rectitud moral y a la dignidad que a la belleza física, por lo que, en la cultura tradicional china, la sexualidad se consideraba algo lascivo y obsceno y era fuertemente condenada por las autoridades ortodoxas (Ye Shuxian:2005, 466). También las leyendas populares sobre las diosas hermosas terminan en tragedia; Chang’e, la diosa de la Luna, inmortal pero eternamente solitaria; Luo, que debe morir trágicamente antes de convertirse en diosa, etc. Estas tristes leyendas parecen advertir al ser humano que no les pida a las diosas la belleza y la alegría del amor. Del

mismo modo, en la fiesta china de los enamorados, siempre se alienta a las niñas para que pidan a las diosas ingenio y excelentes habilidades en lugar de belleza.

Mo Yan rompe con esta tendencia incluyendo en sus novelas numerosas descripciones sobre el culto a las diosas hermosas. Asimismo, el autor subraya el conflicto entre los encantos de la diosa y la rigidez moral de la sociedad tradicional. Por ejemplo, en *GPAC*, una mujer infiel se convierte en un hada-zorro después de haber sido cruelmente maltratada por su marido:

Fang Jinzhi, la mujer de un comerciante de burros, Yuan Jinbiao, fue descubierta en brazos de un joven en el cementerio. Algunos miembros de la familia Yuan le dieron una paliza al joven hasta matarlo, y después le pegaron a Fang Jinzhi hasta que la dejaron casi sin vida. Sobrepasada por la vergüenza y la rabia, tomó arsénico, pero se salvó gracias a que alguien le metió excrementos humanos por la garganta. Cuando se despertó, dijo que estaba poseída por un hada-zorro y pidió que le hicieran un altar. (*GPAC*, 250)

Para una mujer que ha perdido su reputación en la sociedad tradicional, ser poseída por un hada-zorro u otro tipo de hada puede constituir la única forma de escapar de la muerte, que es el destino que le depara el confucianismo. En efecto, una vez convertida en diosa, ya no tendrá que soportar los abusos de su esposo ni las críticas de sus vecinos; será respetada por todos y llevará una vida exenta de preocupaciones. Desde esta perspectiva, estas diosas escondidas en los campos, que no son reconocidas por el confucianismo ni adoradas públicamente, brindan refugio y consuelo espiritual a las mujeres oprimidas.

Por ejemplo, en *SAS*, cuando Meiniang se enamoró de Qian Ding, el jefe supremo del pueblo, buscó al hada-zorra para pedirle ayuda. Esta no solo no acusó a Meiniang de comportarse de forma inmoral, recordando que “en este mundo no hay nada más bonito que el amor entre un hombre y una mujer” (*SAS*, 242), sino que incluso le enseñó a cómo obtener el amor de un hombre. Aunque esta divinidad sabía que el hombre al que amaba Meiniang no era su esposo, no dudó en ofrecerle su complicidad y en ayudarla, desafiando, así, los valores patriarcales:

La voz de la tía Lu -ya no era tía Lu, sino la diosa-zorra quien hablaba- se agudizó. Era la voz de una niña de no más de tres años, le dijo que fuera al campo y que encontrara un par de serpientes copulando y que las envolviera con el pañuelo blanco. Una vez acababa la cópula, el pañuelo quedaba con una mancha de sangre. Debía entonces —dijo la diosa-zorra— coger ese pañuelo de seda y agitarlo delante del gran *laoye* Qian. Este no te abandonará nunca, y nunca dejará de pensar en ti, aunque lo maten con un cuchillo. (*Ibid.*, 243)

Si bien hay algo de maldad en la magia de la diosa-zorra, esta da esperanza a la desesperada mujer. En la obra de Mo Yan, las diosas femeninas toleran e incluso alientan a las mujeres reprimidas en su búsqueda de la sexualidad y el amor. A los ojos de estas diosas, el amor es un deseo natural, y el sexo no debería existir solo para procrear. Aunque esta atractiva y salvaje hada-zorra que vive oculta en los campos sea solo una deidad menor, no es menor para nuestro propósito su forma de entender las relaciones amorosas y el rol dominante que las mujeres pueden ocupar en ellas.

Además, en *CLH*, Mo Yan transfiere a una humilde campesina la atracción sexual de la diosa Guanyin. La escena contiene una hierofanía, es decir, la visión de algo sagrado (Eliade:1983, 19):

Las mujeres creían que la Cuarta abuela, al soltar las riendas y decir adiós, ya había tomado allá en el Cielo el camino de una diosa inmortal, y al subir en el borrico ya no era la Cuarta abuela sino que era una diosa inmortal. [...] El color brillante y deslumbrante que apareció en la cara de la Cuarta abuela era todavía más brillante y deslumbrante que la luz del sol. [...] La belleza de la mujer y el olor a flores que desprendía lo habían dejado noqueado. A sus ojos, la Cuarta abuela era como una diosa sentada en una flor de loto que le servía de trono. (*CLH*, 112-115)

En este fragmento, la manifestación de lo sagrado surge inesperadamente en un contexto voluntariamente prosaico. Una campesina aparece como una figura sagrada y las personas de su alrededor advierten y reconocen la transformación. En este ejemplo, la forma en que la mujer adquiere una condición sagrada es bastante extraña, dado que su esposo la había expulsado de casa porque pensaba que le era infiel. A pesar de estar subida en un burro en el que abandona su casa, la campesina se llena de vitalidad y alegría hasta el punto de transformarse en una divinidad al ver que las otras mujeres también sienten su energía como algo sagrado. Su nueva y poderosa condición sagrada hace posible que cambien las opiniones que los demás tienen sobre ella y que estos pueden advertir la separación entre el momento profano y el sagrado, entre el momento en que es humana y el de su transformación en diosa.

A través de esta hierofanía, Mo Yan muestra que, a pesar de sus imperfecciones morales, una mujer no puede ser privada de la atracción erótica, el anhelo del amor y su inherente divinidad. Cuando una mujer humilde es rechazada por la moral patriarcal y obligada a salir de su casa -aunque esta no era su santuario, sino su jaula- su divinidad interior que siempre había sido reprimida, puede al fin manifestarse. Se puede decir que esta mujer convierte la humillación patriarcal en la circunstancia que acelera su

transformación en deidad. En su pueblo natal, ya no es una esposa humilde, sino una diosa de la libertad y de la belleza. Así, en el pueblo al nordeste de Gaomi, la realidad del papel social debilitado de las mujeres contrasta con su importancia en el mundo sobrenatural. La intervención de lo sobrenatural tiene un valor reparador, permite corregir la injusticia.

Anteriormente, hemos señalado que en la cultura tradicional china existe un culto a algunas diosas femeninas no ortodoxas cuyo reconocimiento social no es unánime. Estas diosas poseen habilidades controvertidas, como otorgar a una mujer la capacidad de seducir a un hombre (este es el caso del hada-zorro) o bien de enriquecerse (hada-erizo). Además, no solo dispensan favores; también pueden convertirse en una amenaza para quienes no las respetan o les infligen algún daño así como para los fieles que no cumplen sus promesas o abandonan el culto. Cuando esto sucede, las diosas imponen a sus fieles castigos de mayor o menor importancia. En este ejemplo, el castigo impuesto es casi cómico: “Cuando el abuelo de la familia cogió su jarra para el vino, un lagarto salió de su interior, cuando la abuela estornudó, sus dos dientes frontales salieron volando a través de las narices” (*GPAC*, 250).

En las novelas de Mo Yan, las diosas, sobre todo las mujeres que se convierten en diosas después de haber sufrido una transformación -semejante a una posesión demoníaca que transfiere poderes mágicos y provoca comportamientos extraños-, pueden tener premoniciones. En *GPAC*, Shangguan Lingdi, también llamada Tercera Hermana, se convierte en un hada-pájaro después de que su amante fuese capturado por los japoneses. Provocada por el amor, la transformación de Shanguang Lingdi, romántica y trágica, conlleva la total renuncia de esta a la existencia humana: “hablaba pocas veces, miraba casi siempre por el rabillo del ojo, prefería estar de cuclillas a sentarse, bebía solamente agua y estiraba mucho el cuello a cada trago” (*Ibid.*, 255). Shangguan Lingdi, cuyo cuerpo sigue siendo el de una mujer, intuye, al despertar de un sueño, la transformación de su espíritu en hada-pájaro: “Tercera Hermana se sentó formalmente en una silla, con los ojos cerrados, y las mejillas se le sonrojaron, como si estuviera disfrutando de un maravilloso sueño erótico” (*Ibid.*, 253).

Pronto, este hada-pájaro se hizo muy conocido en el pueblo al nordeste de Gaomi por sus premoniciones y los peregrinos de los alrededores que la visitaban para rendirle culto le ofrecían comida para pájaros, en lugar de para humanos. Convertida en divinidad, Shangguan Lingdi puede interferir en las vidas de los campesinos y utilizar su poder

mágico para ayudar o castigar a los habitantes del pueblo siguiendo su propio criterio. Por ejemplo, castiga a un hombre parlanchín enviándole un halcón para que le clave sus garras en la cabeza y a un hombre obsceno le castiga colocando un monstruoso escorpión en su cuello. Estos castigos pueden entenderse como una rebelión del hada-pájaro contra la sociedad patriarcal a la vez que como un modo de mejorar la situación social de su familia: “El hada-pájaro había usado sus poderes místicos para castigar a aquel hombre terrible, para el deleite bullicioso de la buena gente y el incremento de su propia reputación” (Idem).

Pero lo que nos interesa remarcar aquí, es que el narrador en primera persona de *GPAC* -Shangguan Jintong- expone el modo en el que los demás perciben al hada-pájaro para volver difusa la frontera entre humano y animal: “La nariz se le había convertido en un pico, los ojos se le habían vuelto de color amarillo, el cuello se le había retraído hasta quedar oculto en su torso, el pelo se le había transformado en plumas y sus brazos ahora eran alas” (Ibid., 361). En otras palabras, todo el mundo fue testigo de la sorprendente transformación de Shangguan Lingdi, que pasó de ser una campesina ordinaria a un hada-pájaro. Y Shangguan Lingdi siente y acepta el cambio que se ha producido en ella, agitando sus alas y volando como un pájaro.

El fragmento citado trasciende la lógica y acentúa la atmósfera del realismo mágico del texto introduciendo al lector a una realidad diferente, donde lo natural y lo sobrenatural coexisten con normalidad. En *CLH*, la naturaleza divina de la mujer que montaba en burro es descubierta por otras campesinas, no por ella misma, ajena a su propia transformación al estar demasiado ocupada disfrutando alegremente del placer sexual tras haberse separado de su aburrido marido. Mientras que en esta novela el narrador no proporciona ninguna información concluyente sobre el destino de la mujer después de transformarse en diosa, en *GPAC*, sí se da a conocer el final inesperado del hada-pájaro: Shangguan Lingdi no vive eternamente como una diosa inmortal, sino que muere de forma accidental, como un ser humano que se cayó desde un precipicio: “Tercera Hermana estaba tumbada pesadamente sobre el suelo fangoso, boca arriba. La expresión aviar había abandonado su rostro sin dejar ninguna huella. Tenía los ojos ligeramente abiertos, y de su cara todavía sonriente emanaba una sensación de tranquilidad” (Ibid., 363).

La alternancia de descripciones que subrayan el aspecto animal o humano del hada-pájaro así como la muerte accidental de esta siembran la duda en el lector sobre su

verdadera condición. Otro detalle, la posibilidad de que la divinidad pueda transmitirse de un miembro a otro de la misma familia, vuelve aún más borrosa la frontera entre lo natural y lo sobrenatural. Shangguan Jintong, el narrador de la novela, nos cuenta en primera persona la extraña reacción de su hermana mayor y las rarezas que percibió tras la muerte de su tercera hermana: “Primera Hermana ni lloró ni gritó. Simplemente se arrodilló al lado de Tercera Hermana y miró a la gente que estaba de pie a su alrededor. [...] Tuve la vaga sensación de que el alma trascendental, perteneciente a otro mundo, del hada-pájaro, estaba entrando en el cuerpo de Laidi a través de la corola aterciopelada y violeta de esa flor” (Ibid., 364). Todos estos elementos sitúan al lector en el territorio del realismo mágico, dejando muchos misterios sin revelar sobre las diosas del pueblo al nordeste de Gaomi: ¿Es real la deidad de Tercera Hermana, o es solo el fruto de la locura colectiva de los ignorantes que habitan el pueblo al nordeste de Gaomi? Si la naturaleza divina de Shangguan Lingdi pudiera transmitirse a su primera hermana Laidi a través de las relaciones de sangre, entonces, ¿la pasión incontrolable entre Shangguan Laidi y el hombre-pájaro Han -el amante desaparecido de Lingdi- estaría influenciada por la transmisión de la divinidad entre hermanas? ¿Cuál es el origen de la divinidad que transforma a las dos hermanas? ¿Podría ser La Madre de estas hermanas una reencarnación de la Gran Diosa que transfirió la divinidad a sus hijas y a su único hijo, Shangguan Jintong, el príncipe de la nieve.

Mo Yan introduce una atmósfera mágica en sus novelas rurales mediante la estrecha combinación de narración realista y elementos sobrenaturales. La condición de los personajes femeninos es fluctuante, ya que en ocasiones son percibidos como mujeres mientras que en otras adquieren cualidades y atributos divinos. Esta indefinición no deja de ser una forma de cuestionar la profunda ruptura que separa a las diosas de las mujeres humildes en la sociedad tradicional china: mientras que en el mundo de las creencias del pueblo al nordeste de Gaomi, las deidades femeninas tenían un gran poder que nutría de esperanza en difíciles situaciones y eran objeto de culto, las campesinas de carne y hueso debían someterse a los valores patriarcales y no merecían respeto alguno. El realismo mágico es, pues, en las ficciones de Mo Yan, un poderoso recurso que permite cuestionar dicha ruptura transformando a mujeres oprimidas en mujeres poderosas, libres y respetadas.

1.3. La vitalidad de las mujeres

1.3.1. Supervivientes

En los dos primeros epígrafes, hemos examinado la situación de opresión de las mujeres en el pueblo al nordeste de Gaomi en contraste con la veneración a las diosas, así como el recurso a la intervención sobrenatural para reparar y corregir los efectos de la dominación masculina. La subalternización generalizada de las mujeres contrasta también con la vitalidad de algunos personajes femeninos que luchan por su independencia y no quieren ser el objeto de ningún hombre. A pesar de las dificultades, las mujeres de las novelas de Mo Yan tienen una voluntad tenaz de sobrevivir. Su vitalidad les hace no perder nunca la esperanza por muy difíciles que sean sus circunstancias y se manifiesta también en su deseo sexual. Se trata de mujeres valientes que no tienen miedo al destino ni a la muerte y que han cumplido con sus deberes del mejor modo posible, por lo que nunca se echan atrás ni se lamentan de las decisiones que han tomado a lo largo de la vida.

Ninguna regla cultural u orden social puede suprimir las necesidades humanas, solo puede reprimirlas. Como formuló Abraham Maslow, en su pirámide de las necesidades humanas, cuando luchamos por sobrevivir en un entorno difícil, nuestra prioridad es satisfacer las necesidades básicas -comer, beber, dormir y refugiarse- antes de dedicarnos a otras más elevadas: “The physiological needs, when unsatisfied, dominate the organism, pressing all capacities into their service and organizing these capacities so that they may be most efficient in this service” (1987, 59). Las mujeres que luchan por sobrevivir en las novelas de Mo Yan no tienen tiempo para dedicarse a nada que no sea su propia supervivencia y la de sus familias. En *SR*, la abuela del narrador Jiu'er hace todo lo posible para permanecer con vida durante la agresión japonesa: se esconde en un pozo durante tres días sin comida ni agua, lleva alimentos a su amante atravesando, para ello, el campo de batalla, etc. En *GPAC*, La Madre -Shangguan Lushi- huye del frente con sus hijos para evitar la muerte aunque sus pies estén destrozados, Cuarta Hermana Xiangdi ejerce la prostitución para ganar dinero y Séptima Hermana Qiudi es vendida a una mujer rusa a cambio de dinero para comprar comida. Pero las acciones valientes de estas mujeres no

siempre son juzgadas favorablemente. En *VYM*, para que la familia no perezca, Baishi (la esposa mayor del terrateniente Ximen Nao) y Yingchun (la concubina de este) se ven obligadas a aceptar críticas políticas injustas por haberse casado con Ximen Nao, un importante delincuente del pueblo al nordeste de Gaomi; especialmente Baishi es maltratada e insultada lo largo de toda su vida.

En el epílogo de *GPAC* se nos explica que la madre trabajaba como una mula en un molino estatal durante la época de hambrunas (1959-1961). A causa del hambre, su estómago dejó de funcionar correctamente, por lo que fue capaz de tragarse unos guisantes que encontró en el molino sin masticarlos; y de expulsarlos por la boca cuando llegó a casa. La madre renunció a toda dignidad, su cuerpo era como el de un animal doméstico, llegando a utilizar su estómago como si fuese un bolsillo donde esconder comida para ofrecer a sus hijos²⁹⁷. En tan extremas condiciones de subsistencia, la salud de la madre siguió deteriorándose después de que la familia dejara de pasar hambre pero su fe cristiana le impidió acabar con su vida. Cuando el responsable del molino descubrió que la comida que allí se almacenaba estaba disminuyendo, impuso un humillante castigo a la madre y a otras trabajadoras: les pusieron unos bozales para que no pudieran volver a robar²⁹⁸. Como vemos a través de este ejemplo, la vitalidad de estas mujeres es inseparable de su dedicación a la familia. Para ellas, vivir significa brindar protección y esperanza a los suyos. Aun cuando el dolor y los insultos han alcanzado su límite, estas mujeres no se rinden y continúan luchando por la vida. Esta actitud está muy arraigada en la cultura china.

En el pensamiento confucionista, la vida humana es dada por los padres, por lo que los hijos no deben infringir daño alguno a sus cuerpos, ni accidental ni voluntariamente. Este principio forma parte de la cultura popular y en muchos proverbios se alienta a los individuos a luchar por su supervivencia a cualquier precio y a evitar el suicidio en nombre de la dignidad. El respeto por los valores familiares que muestran las mujeres humildes del pueblo al nordeste de Gaomi es máximo: con tal de mantener vivos a los suyos, están dispuestas a todo. En otra escena de gran violencia de esta misma novela que se sitúa también en la época de hambruna, el cocinero principal de un granjero estatal se sirve de la comida para violar a las mujeres:

²⁹⁷ Este triste recuerdo proviene de la experiencia personal de la madre de Mo Yan, quien robó una vez comida para alimentar a los suyos usando su estómago como si fuera un bolsillo.

²⁹⁸ Desafortunadamente, este epílogo (así como siete relatos recogidos en el volumen original) no fue incluido en la traducción castellana, por lo que el lector no puede apreciar el drama en toda su magnitud.

Finalmente, Zhang Cara de Viruela tiró el rollito al suelo. Qiao Qisha se lanzó a toda prisa a cogerlo y se lo metió en la boca incluso antes de incorporarse. [...] Como un perro que roba un trozo de comida, ella se obligó a soportar el dolor de su ataque por detrás mientras engullía el alimento. [...] Esta vez, mientras se comía el rollito, le dejó libertad incondicional para hacer lo que quisiera, sin interferir en absoluto. (*GPAC*, 687)

Esta escena provocó muchas críticas contra el autor a quien se le reprochaba insultar a las mujeres. Cai Meijuan indica que el lenguaje vulgar de Mo Yan convierte en una tortura la lectura de esta escena (2013, 74). Estas críticas, en nuestra opinión, son innecesarias. Lo que Mo Yan muestra aquí es que, cuando no se satisfacen las necesidades básicas durante un largo período de tiempo, los individuos pueden tener comportamientos extremos e incluso perder la razón. Más que un insulto contra las mujeres, esta escena es una condena de los hombres en posición dominante que explotan la impotencia y el sufrimiento de las mujeres, y del intercambio terriblemente desigual y humillante entre la satisfacción del hambre y la de las necesidades sexuales.

1.3.2. Amantes

La pasión por la vida y el deseo sexual de las mujeres entra en colisión con los valores morales tradicionales. Ya sabemos que en la sociedad tradicional del patriarcado, las mujeres en el pueblo al nordeste de Gaomi son consideradas como posesiones de los hombres y, el valor de la fertilidad es la única forma de medir su contribución a la familia. En este contexto extremadamente conservador y represivo, las mujeres se ven privadas del derecho a hablar sobre sexo y a disfrutar del sexo. Sin embargo, la represión de los instintos sexuales no conlleva su desaparición y bastantes personajes femeninos de las novelas de Mo Yan expresan su insatisfacción y resistencia al patriarcado. Por ejemplo, en *SAS*, la única escena sexual de la novela tiene lugar entre Meiniang y Qian Ding que mantienen una relación extramarital. Cuando conoce a Qian Ding, se despiertan en Meiniang su conciencia sexual y su deseo de amar:

Cielo mío, sálvame por lo que más quieras, que nuestros cuellos se entrelacen como los de esas garzas, y así, juntos, nos convirtamos en una cuerda roja; que mi boca se pegue a la suya; que nuestros cabellos sudorosos no se separen nunca. Deseo que su boca bese mi cuerpo entero. A veces pienso que me gustaría tragármelo, o que él me coma entera. Esto lo he pensado varias veces. Oh cielos, que nuestros cuellos se entrelacen eternamente y no

se separen nunca; que todas las plumas de nuestros cuerpos se ericen como las de un pavo real ... La felicidad debe de ser algo parecido a eso; el verdadero afecto. [...] Para que sepa cuándo lo deseo, dile que estaría dispuesta a hacer una montaña de espadas, a andar sobre el fuego. Por él me transformaría en el umbral de su puerta y me dejaría pisar por sus pies, me convertirá en su yegua y me dejaría montar por él y azotar por su fusta. ¡Díselo!, dile también que he comido su mierda... Ah, *Laoye* mi queridísimo *Laoye*, mi hermano mayor, mi corazón, mi vida... (*SAS*, 245-250)

Las palabras de esta mujer expresan su sexualidad de forma explícita y en primera persona. El descubrimiento del deseo sexual fuera del matrimonio despierta en ella la necesidad humana que Maslow sitúa en la cúspide de su pirámide: la necesidad de ser aceptado, reconocido, amado (1987, 103). Después del primer encuentro con su amante, esta mujer reconoce su fuerte voluntad de vivir y decide salir de su cárcel moral para entregarse a la pasión, mostrando su resistencia contra el orden patriarcal:

Los dos habían cerrado los ojos. Los cuatro labios y las dos lenguas se debatían en una guerra sin tregua, en un río desbordado- yo te trago, y yo te respiro como si fuera aire-. Sus labios se fundían como azúcar en un jarabe. Después, las aguas turbulentas que entran en el canal, el fruto maduro que por fin cae y es recogido. ¿Qué poder podría detenerlos? Ninguno. A la luz del día, en el respetable despacho de las Firmas, sin cama ni patos mandarines, las dos pupas habían salido de su capullos, en el suelo, ya convertidas en bellos inmortales. (*SAS*, 261)

En las obras de Mo Yan, encontramos también intensas escenas sexuales en las que la mujer toma la iniciativa. En *GPAC*, Vieja Jin inicia a Shangguan Jintong a los juegos sexuales:

Vieja Jin se abrió seductoramente el albornoz. Debajo no llevaba nada. Las partes blancas de su cuerpo eran blancas como la nieve, y las partes negras, negras como el carbón. Con el rostro bañado por el sudor, Jintong se sentó débilmente en la moqueta. Ella soltó una risita. --Tienes miedo, ¿verdad? No hay nada que temer, hijo adoptivo. Los pechos quizá sean el tesoro de una mujer, pero hay tesoros todavía mejores. Si vas con prisa, no puedes comer un tofu humeante. Ponte de pie y déjame que solucione tus problemas. (*GPAC*, 758)

En *VYM*, a pesar de una diferencia de edad de veinte años entre Pang Chunmiao y Lan Jiefang, la joven Pang no duda en iniciar una relación romántica con este hombre casado. Pang Chunmiao no necesita que le prometa que se casará con ella, ni que adquiera cualquier tipo de responsabilidad: “Ella me acarició la barbilla y mi rostro. Con la boca apretada contra mi oreja, dijo: -No quiero que seas responsable de nada. Todo lo hago voluntariamente. No me voy a marchar hasta que no estemos juntos un centenar de veces” (*VYM*, 586). Las mujeres de las novelas de Mo Yan deciden obedecer a sus propios

corazones, liberándose de los grilletes morales del confucianismo. El matrimonio de conveniencia o arreglado entre familias es mostrado siempre como una prisión, mientras que las relaciones extramatrimoniales ofrecen a los amantes la oportunidad de disfrutar de la vida. Las mujeres del pueblo al nordeste de Gaomi manifiestan una actitud vital y una voluntad irreductible de perseguir la felicidad.

Lo que impulsa a estas mujeres no es necesariamente el amor, sino sobre todo el deseo sexual. En *SR* el deseo entre Yu Zhan'ao y "Segunda abuela" (Pasión) es marcadamente físico, quedando a un lado la esfera sentimental:

Ella llenó dos cuencos de vino, se quedó con uno y le tendió el otro. Los cuencos chocaron uno contra otro. Después de tirar los cuencos vacíos sobre el *kang*, ambos se miraron. Dos llamas azules bailaban en el resplandor dorado del cuarto. Las llamas doradas abrazaron su cuerpo; las azules, su corazón... [...] Pasión y mi abuelo hicieron el amor locamente durante tres días y tres noches. Los labios de ella, de por sí carnosos, estaban agrietados e hinchados. Hilos de sangre se colaban entre sus dientes: cuando el abuelo la besaba, el sabor de la sangre casi lo volvía loco. (*SR*, 394)

Las abundantes escenas de sexo explícito ofrecen una imagen de la mujer mucho más completa de lo que es habitual. Los personajes femeninos desean disfrutar del sexo con los hombres y sus uniones pueden ser exclusivamente físicas. Este espíritu de rebelión asusta y repugna a la sociedad patriarcal, de modo que las mujeres que se sublevan contra el orden moral saben que deberán resistir solas. Estas mujeres (Jiu'er y Pasión en *SR*, Meiniang en *SAS*, Vieja Jin en *GPAC* y Pang Chunmiao en *VYM*) son culpables de negarse a ser meras máquinas para la reproducción. Pero lo que se muestra de ellas es invariablemente su alegría y vitalidad: "¿Esas flores de lotos dorados, esa cara tan fresca como melocotones y albaricoques, esa gentileza de mil clases y las diez variedades de su elegancia estaban, todas, destinadas a complacer a un leproso?" (*SR*, 64).

1.3.3. Autorrealizadas

En la pirámide de Maslow, el nivel más alto de las necesidades humanas lo ocupa la búsqueda de la dignidad y de la autorrealización. Las mujeres de las novelas de Mo Yan tienen un lugar en la cúspide de esta pirámide, pues eligen el camino de su autorrealización, aunque para ello deban desafiar a la sociedad patriarcal negándose a darle lo que esta espera de ellas. Estas mujeres confían en su fuerte vitalidad para cuestionar el

orden social y las limitaciones morales. La protagonista de *SR* “la abuela Jiu’er” es un ejemplo claro de autorrealización. A lo largo de la novela, la vida de Jiu’er se describe como una resistencia constante frente a las imposiciones morales. En su juventud, se niega a casarse con un leproso desafiando a su padre, que quiere darla en matrimonio a cambio de una burra. Más tarde, mantiene relaciones con un bandido en la tierra del sorgo. Después de la muerte de su marido y su suegro, despliega sus habilidades innatas de empresaria y se hace cargo de forma autónoma del negocio familiar de la destilería. Jiu’er también anima a su amante y a su hijo a luchar contra la invasión japonesa, desplazándose con valentía hasta el campo de batalla para entregar comida a sus familiares. Cuando está a punto de morir, Jiu’er rememora su vida y no se arrepiente de ningún momento:

Está escribiendo la página final de su historia de treinta años. Todo su pasado es como una procesión de frutos dulces y fragantes que caen rápidamente a tierra. [...] La abuela está exhausta: se escapa de sus manos el presente escurridizo, el mundo de los hombres. [...] ¿He pecado, Dios? ¿Hubiese estado bien que compartiera mi cama con un leproso y diera a luz un monstruo horrendo y pútrido que contaminara la belleza de este mundo? ¿Qué es la castidad? ¿Cuál es el camino correcto? ¿Qué es lo bueno? ¿Qué es lo malo? Nunca me lo explicaste y tuve que decidir por mí misma. Yo amaba la felicidad, amaba la fuerza, amaba la belleza, era mi cuerpo y lo usé como creí que era mejor. No me asusta el pecado ni me asusta el castigo. No temo los dieciocho círculos de tu infierno. Hice lo que tenía que hacer, me comporté como creí que correspondía. No le temo a nada. (*SR*, 102)

Jiu’er no ha actuado con temor a represalias y castigos morales en vida y tampoco teme ningún castigo infernal después de la muerte. Ha cuestionado la autocracia de su padre, rebelándose además contra lo que este llamaba “el arreglo divino”. Jiu’er se despierta usando su propia vitalidad para tomar las riendas de su destino y decidir sobre su propio cuerpo sin estar supeditada a nadie. Para esta mujer valiente y despierta, lo único digno de amar y ser perseguido es la belleza, la fuerza y la felicidad. Su vida se convierte en una leyenda que las gentes del pueblo al nordeste de Gaomi transmiten de generación en generación. Mo Yan elige un final sagrado para esta mujer: “La sinceridad de la abuela conmovió a los cielos. Gotas límpidas de un líquido claro surgieron en sus ojos secos, que reflejan una luz extraña llegada del firmamento” (*Ibid.*, 103). Este final grandioso puede interpretarse como una forma de perdón superior concedido por los hombres a las desobedientes mujeres. Sin embargo, hasta el último momento de su vida, Jiu’er se niega a reconciliarse con un mundo injusto: “El último hilo que la une a la humanidad está a punto de cortarse, todas sus melancolías, todos sus dolores, ansiedades y desalientos caen al suelo, golpeando el sorgo como una lluvia de granizo y se hunden en la tierra negra para arraigar y dar la vida al fruto amargo de las generaciones futuras” (*Ibid.*, 105). Otra mujer

valiente es Laidi. En *GPAC*, Laidi rechaza el matrimonio que le ha arreglado su madre y abandona a su familia para fugarse con su amante. Incluso cuando Laidi se enfrenta al juicio político por el hecho de que su amante ha ayudado a los japoneses, no se arrepiente de su decisión.

Pero la autorrealización de las mujeres no siempre resulta tan grandiosa como la de Jiu'er en *SR* y la de Laidi en *GPAC*. Otras mujeres menos sublimes tampoco se arrepienten de sus elecciones y soportan el peso de las mismas. Por ejemplo, en *CLH*, la impactante misión de "Segunda tía" es vengarse de sus familiares, que la habían abandonado; y en *GPAC*, Zhaodi confiesa que mantiene una relación extramatrimonial con un hombre y que ha matado a su marido Sun Buyan por accidente; en *Rana*, para cumplir con la política de un solo hijo, Wanxin decide sufrir las acusaciones de los campesinos. Estas mujeres desobedientes no temen soportar las consecuencias de sus propias elecciones, acertadas o no. Prefieren el castigo, por muy duro que sea, a permitir que otros decidan por ellas cómo deben vivir sus vidas.

En resumen, Mo Yan no se contenta con expresar la dolorosa falta de libertad para las mujeres en la sociedad tradicional y rural. También subraya la vitalidad y los recursos de estas mujeres para superar los obstáculos. Desde el más básico nivel de las necesidades humanas -sobrevivir-, hasta el más alto -intentar ser amada y conseguir la autorrealización-, las mujeres actúan de forma decidida y no se arrepienten de sus propias decisiones.

1.4. Una identidad contradictoria

1.4.1. Obediencia o felicidad

A pesar de la opresión que sufren, las mujeres descritas por Mo Yan no son mujeres tradicionales: ya no obedecen ciegamente al patriarcado, odian el matrimonio manipulado y dudan ante la maternidad. A continuación, analizaremos los conflictos de identidad que atraviesan estas mujeres en diversas etapas de su vida. En la novela de *SR*, la abuela Jiu'er odia a su padre por tratarla como una posesión y utiliza sus propios métodos para humillar

a este hombre hipócrita. El padre de Jiu'er le pide que se case con un leproso de apellido Shan a cambio de un burro. Después de que el leproso y su padre fueron asesinados, el padre de Jiu'er codicia las propiedades de la familia Shan. Jiu'er rompe públicamente la relación con su padre, y le humilla anunciando que el nuevo juez del pueblo, el señor Cao, es su padrino. Frente a la desobediencia de Jiu'er, a su padre solo le quedan los insultos:

-¡Tú no eres mi padre y te prohíbo que vuelvas a pasar por mi puerta!

-¡Yo soy tu padre!

-¡ El juez Cao es mi padre! ¿No lo has oído?

-El bisabuelo maldecía y desgarraba mientras salía por la puerta con el borrico.-¡Perra!¡Perra desagradecida! ¡Eres una perra que da la espalda a su propia familia! ¡Te denunciaré a las autoridades del condado por desleal y mala hija! ¡Les diré que te entiendes con los bandidos! Les diré que tú planeaste el asesinato de tu marido... (SR, 175)

El padre sigue exigiendo obediencia a su hija con aires de superioridad y de supuesta autoridad. Pero, cuando esta declara que el juez Cao es su padrino, las amenazas de su padre dejan de tener efecto sobre ella. En una sociedad injusta, un padre sin poder no es capaz de demandar a su hija. En esta sociedad patriarcal, las mujeres no sucumben a los hombres, sino que, más bien, se ven obligadas a sucumbir al poder que los hombres poseen. La razón por la que el padre está enojado no es por una ruptura en el afecto entre familiares, sino una pérdida de dignidad y beneficios. No obstante, este hombre no puede ni se atreve a enojarse directamente con el nuevo padre de su hija. En la antigua China, los funcionarios con poder eran considerados por la gente común como “padres”. Por lo tanto, este hombre también debe mostrar respeto al juez Cao y considerarlo como su padre. Jiu'er deja de ser una hija sumisa y pone fin a la explotación de su padre, aunque, para librarse del yugo paterno, debe colocarse bajo la protección de otra figura paterna con más poder.

Como veremos las diferentes formas de poder patriarcal tienen también aseguran una efectividad diferente. El poder del padre de Jiu'er se basa en una relación de sangre. Este poder es limitado y solo válido en la vida familiar. En cambio, el juez Cao consigue el poder político convirtiéndose en el padre común del pueblo al nordeste Gaomi, por lo que su poder es supremo en este pueblo. En esta sociedad jerarquizada, los hombres deben también obedecer a otros hombres con más poder que ellos. Mo Yan denuncia la opresión entre las diferentes clases en la sociedad tradicional así como lo absurdo de la estructura social patriarcal. Como resultado, podemos entender mejor el comportamiento de “la abuela” y empatizar con ella.

Mo Yan menciona otro conflicto de identidad de la mujer: la elección entre la lealtad y la felicidad como amante. La cultura tradicional china exige fidelidad al marido hasta la muerte: “on Confucian womanly virtue, [...] concepts of female virtue were dominated by the so-called chastity cult. The chastity cult defined a woman’s ultimate moral obligation as her obligation to the patriline into which she married” (Fangqin Du and Susan Mann:2003, 219). Esta exigencia provoca numerosos conflictos intensos. Muchos personajes femeninos son valientes en su búsqueda del amor, por ejemplo, Jiu’er en *SR*, Meiniang en *SAS* y las hermanas de la familia Shangguan en *GPAC*. El conflicto más dramático es el de Shangguan Laidi. Durante su vida, Shangguan Laidi tuvo relaciones con diferentes hombres. Se fugó con Sha Yueliang para escapar del matrimonio organizado por su madre. Cuando volvió al pueblo al nordeste de Gaomi, después la muerte de Sha Yueliang, mantuvo relaciones sexuales con Sima Ku, el marido de su segunda hermana, y finalmente se casó con Sol Callado enamorándose del Hombre-pájaro Han, el amante de su tercera hermana:

La extraordinaria historia de amor entre Primera Hermana y Hombre-pájaro Han fue como una amapola del pantano de la que se extrae el opio: tóxico pero salvajemente hermoso. [...] Para Laidi, una mujer que había conocido a Sha Yueliang, a Sima Ku y a Sol Callado, tres hombres completamente distintos, una mujer que había sentido el calor de la batalla, que había tenido la experiencia de la prosperidad y la fama que había llegado a la cima del delirio y del placer con Sima Ku y a las degradantes profundidades del abuso físico a manos de Sol Callado, Hombre-pájaro Han significaba la satisfacción absoluta. Su contacto, profundamente agradecido, le aportaba las gratificaciones de un amor paternal; su torpe inocencia en la cama le aportaba las gratificaciones de iniciarlo en el sexo; y su ansiedad por consumir la fruta prohibida y su pasión desenfadada le aportaban las gratificaciones del sexo y las gratificaciones de vengarse del mudo. De este modo, cada uno de sus encuentros iba acompañado de lágrimas calientes y de sollozos. No había ni el más ligero rastro de lascivia; se trataba de la dignidad y la tragedia humana. Cuando hacían el amor, sus corazones rebosaban de palabras no dichas. (*GPAC*, 638)

El conflicto moral con el que se enfrenta Laidi es múltiple: primero, el sexo extramarital es una traición a su marido Sol Callado; luego el incesto constituye un daño para sus dos hermanas Zhaodi y Lingdi; finalmente, un nuevo amor supone el abandono de su amante muerto. Laidi no obedece a los requisitos morales de la sociedad preservando su castidad, sino que escucha su deseo y actúa en función de este. Las exigencias de castidad y lealtad que la cultura confuciana impone a las mujeres van desde comportamientos extremos de inmoción -el suicidio después de la muerte del esposo-, hasta la obligación de preservar la castidad después de enviudar. No se trata solo de un imperativo moral, sino que el gobierno también interviene y elogia a las mujeres que cumplen estos requisitos

extremos: “a woman who committed suicide to defend her chastity was singled out for special praise” (Fangqin Du and Susan Mann:2006, 221). Estos estrictos preceptos que imponen la lealtad a las mujeres contrastan con la extrema tolerancia hacia el comportamiento de los hombres: estos pueden mantener relaciones sexuales prematrimoniales, tener concubinas y casarse con otra mujer después de la muerte de su esposa oficial (Wang Xiang:2018, 57). La lealtad, es, pues, una imposición irracional y exclusiva solo para el “bando desfavorecido”, el lado de las mujeres. Este valor está tan profundamente arraigado en la mente de las mujeres que estas lo reproducen y fomentan inconscientemente.

Mo Yan expresa este dilema moral con el que se enfrentan las mujeres a través de una figura literaria como Laidi. En China, existe un proverbio²⁹⁹ que exige sacrificio para alcanzar la virtud. Pero el caso de Laidi muestra todo lo contrario: ella abandona las imposiciones morales para vivir la pasión. Su actitud en *GPAC* recuerda a la de Utpalavarna. En esta leyenda budista, Utpalavarna es una mujer extremadamente hermosa que lleva una vida depravada. La madre de Utpalavarna cometió adulterio con su yerno, compartiendo el mismo esposo con su hija sin saberlo, y finalmente se casó con su hijo. Después de una serie de accidentes fatídicos, Utpalavarna abandonó la vida profana y se convirtió en una figura importante del budismo. En la experiencia de Laidi, podemos ver algunos elementos comunes con la de aquella figura budista, que despierta entre relaciones caóticas para renacer espiritualmente: “¿He vivido bien en mi vida? Nadie es mejor que yo, pero nadie es peor que yo” (*GPAC*, 638).

Al final, todo lo que Laidi tuvo que soportar fue un castigo por asesinato y no un juicio moral. Y aceptó francamente el castigo que merecía: “Madre, me voy. Aceptaré las cosas como son, pero no puedo dejar que estos soldados carguen con la culpa. [...] De hecho, nunca en mi vida he entendido nada con tanta claridad” (Idem). Desde su punto de vista, la muerte resulta tal vez la elección correcta para salir del dilema moral y despedirse de los sufrimientos de la vida. ¿Es preferible que la legendaria vida de Laidi se detenga abruptamente en el clímax de la pasión, sin dejar espacio ni lugar para que el mundo la culpe? Esta parece ser la opción de Mo Yan.

²⁹⁹ 舍身成仁。

1.4.2. El dilema de la maternidad

Pero el conflicto moral más profundo lo plantea la maternidad. En la obra de Mo Yan, la identidad de madre es compleja: da a luz a una nueva vida, predice la muerte, brinda protección al niño, pero también le trae daños y miedos. Esto se corresponde con el análisis junguiano del arquetipo de la madre. Según Jung, así como todas las imágenes tienen un lado positivo y otro negativo, el símbolo de la madre está vinculado tanto a la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual como a lo secreto, lo oculto, lo sombrío abismal del mundo de los muertos (1940, 75). Joseph Campbell también señaló que la buena madre y la mala madre siempre coexisten (1992, 104-105).

A lo largo de sus obras, Mo Yan elabora innumerables descripciones de buenas y abnegadas madres, como “la madre” de *GPAC*, dispuesta a sacrificar su propia vida para proteger a sus hijos. Para ella no existían los conflictos políticos ni las diferencias entre las relaciones consanguíneas, ni le importaban las acusaciones de inmoralidad. Para los hijos de la familia Shangguan, su madre significa todo, la comida y la protección. No importa que los hijos no sean bienvenidos al pueblo al nordeste de Gaomi; siempre reciben la incondicional atención por parte de su madre. Todo ello se ajusta a la descripción de Joseph Campbell de la buena madre:

Todo lo que se ha anhelado en el mundo, todo lo que ha parecido promesa de júbilo, es una premonición de su existencia, ya sea en la profundidad de los sueños. Porque ella es la encarnación de la promesa de la perfección, la seguridad que tiene el alma de que al final de su exilio en un mundo de inadecuaciones organizadas, la felicidad que una vez se conoció será conocida de nuevo; la madre reconfortante, nutridora, la buena madre, joven y bella, que nos conoció probamos en el pasado más remoto. (Ibid. 105)

Aunque en *GPAC* se producen desacuerdos entre la madre y sus hijos como el matrimonio de su primera hija con un guerrillero, o el hecho de que su segunda hija quiera ser la concubina de un terrateniente o que su tercera hija se vaya a casar con un extranjero, su intervención no significa que quiera dominar completamente la vida de sus hijos.

La madre es la figura opuesta al padre de Jiu'er en *SR* quien intenta sacrificar la felicidad de su hija por sus propios intereses. El comportamiento de la madre traduce la enorme influencia que los padres ejercen en la vida de sus hijos en la cultura tradicional china. Además de los hijos de la familia de Shangguan, “la madre” también cría a otros niños como Sima Liang, Papagayo Han, y acaba convirtiéndose en la madre de todo el pueblo al

nordeste de Gaomi, al que alimenta con su propia leche, lágrimas y sudor. A los ojos de Shangguan Jintong, el cuerpo de “la madre” es misterioso y poderoso, es la fuente de su vida y de su sexualidad: “¡Mis pobres calabazas! ¡ Mis preciosas palomas!” (GPAC, 638). El autor prepara una muerte tranquila para poner un fin a la legendaria vida de esta mujer: “Madre se sentó en el banco con las manos apoyadas en las rodillas y los ojos cerrados, como si se hubiera quedado dormida” (Ibid., 835). La madre puede descansar eternamente en la tierra sagrada, reunirse con sus hijos muertos en el reino de los cielos y proteger a los descendientes.

Pero no todas las madres son tan modélicas. Dirijamos ahora nuestra atención a la mala madre, sobre la que Joseph Campbell explica:

La madre mala: 1) la madre ausente, inalcanzable, en contra de quien se dirigen las fantasías agresivas y de quien se teme una igual respuesta agresiva. 2) la madre que obstaculiza, que prohíbe, que castiga. 3) la madre que se apodera del niño que crece y trata de huir. 4) la madre deseada pero prohibida (complejo de Edipo) cuya presencia es una incitación de los deseos peligrosos (complejo de castración), estas imágenes persisten en la tierra escondida del recuerdo de la infancia del adulto y a veces se convierten en la fuerza más poderosa. (1992, 106)

En otras palabras, la mala madre fomenta el miedo del hijo, sobre todo el miedo a perder el control de su propia vida y convertirse en el servidor de su madre. La mala madre es una madre irresponsable porque el amor incontrolable puede destruir la personalidad independiente de su hijo, es una madre tabú porque su cuerpo es el primer cuerpo femenino que un hombre conoce : marca el despertar sexual de los hijos a la vez que se enfrenta a acusaciones morales e incestuosas.

En la obra de Mo Yan, la mala madre más impresionante es la tía Wan Xin en *Rana*. Responsable de la planificación familiar del pueblo, Wan Xin podía decidir cuantos fetos podrían nacer y cuantos abortos eran necesarios. El nombre de la todopoderosa Wan Xin genera un profundo miedo tanto entre las mujeres embarazadas como entre los niños ya nacidos. El narrador presenta los crímenes de esta mala madre temida y odiada con cifras elocuentes: Wan Xin dio a luz 1.645 bebés, realizó 2.800 abortos y provocó la muerte de tres mujeres embarazadas.

Mientras en el pueblo creen que el acceso a un cargo político ha convertido a la doctora que ayudaba a mujeres embarazadas en un asesina de bebés, el narrador ofrece una imagen más compleja de esta mujer: lo que ha provocado su obediencia incondicional al

Partido es la decepción amorosa. Abandonada por su amante, esta mujer virgen dedica su vida a ejecutar las órdenes del partido con una entrega total. Practicar abortos es para esta mujer que nunca estuvo embarazada una forma de saldar cuentas con la maternidad. Esta “mala madre” no establece ningún vínculo con los niños recién nacidos o por nacer. Para ello, la vida de un bebé nonato carece de valor y significado. Cuando se jubila y se casa, se cura de su fanatismo religioso, siente una profunda culpa e intenta redimirse:

Una persona que ha cometido crímenes no tiene derecho a elegir la manera de morir, tiene que vivir para sufrir las torturas. Me van a torturar como se frien los pecados en la sartén. Hay que hacerlo a fuego lento para torturarme poco a poco; o sea, como se cuecen las plantas de la medicina tradicional. Hay que poner una cazuela y tener suficiente paciencia para que no tenga por donde escaparse y solo pueda aceptar esta manera de expiación. Cuando mis crímenes sean expiados, podré morir en paz. (*Rana*, 399)

El día en el que Wan Xin se derrumba se celebra un “festival de fantasmas”. Ese día³⁰⁰, según la cultura han, se abren las puertas del infierno. Presa de alucinaciones y miedos, esta mala madre encuentra innumerables fetos muertos en sus manos que parecen convertirse en ranas para vengarse de ella. Wan Xin no huye de su responsabilidad. El modo que encuentra de expiar sus pecados es fabricar figuras de arcilla junto a su esposo. Esta actividad remite inmediatamente a la creación de los humanos llevada a cabo con el mismo procedimiento por NüWa, la Gran Diosa china. A partir de ese momento, Wan Xin intenta ser una “buena madre”, tratando de redimir su culpa con sus figuras. El hecho de que las figuras sean vendidas por codiciosos comerciantes revela irónicamente la hipocresía de una sociedad que rinde culto al dinero: cualquier cosa puede ser vendida, incluso el sincero arrepentimiento

³⁰⁰ Según el calendario lunar, se trata del día quince de julio.

2. Malestar en el patriarcado

En sus obras, Mo Yan también retrata a una amplia gama de hombres, pero la mayoría de ellos transmiten una impresión de debilidad interna que contrasta con la vitalidad de las hijas de NüWa. En este apartado, analizamos el rol de autoridad que pesa sobre los hombres tanto en el ámbito familiar como en el de gobierno, sosteniendo que, con respecto a las mujeres oprimidas, estos ostentan una posición privilegiada en el orden patriarcal que es a la vez una forma de encarcelamiento. Incluimos un análisis de la función de los hombres en los rituales religiosos. Concluimos examinando el triple dilema de identidad al que estos se enfrentan y la incompetencia y fragilidad que les impide estar a la altura de sus responsabilidades.

2.1. La carga de la autoridad

2.1.1. Potestad familiar y piedad filial

Según el pensamiento confucionista, para conseguir la estabilidad social, todos, y en particular los miembros masculinos de la comunidad, deben cumplir con sus deberes: “Que el señor sea señor; el vasallo, vasallo; el padre, padre; y el hijo, hijo” (Confucio:1997, 89). En una sociedad tan jerarquizada como la china, la igualdad es, como indica Sun Longji, inexistente y la personificación de la autoridad resulta constante (2015, 163). Los miembros masculinos de esta sociedad desigual que excluye a las mujeres de los lugares de decisión también deben obediencia a quienes detentan la autoridad, ya sea en la esfera pública o en la privada, de forma hereditaria o adquirida.

En la esfera familiar la autoridad se sustenta en la relación padre-hijo, siendo el primero quien ejerce el control sobre el segundo desde el mismo día de su nacimiento. Como afirmó Mencio: “without a father, and without a ruler is what is called a beast” (Rosenlee:2006, 40). Según el confucianismo, el hijo es considerado como una posesión del padre, por lo que su comportamiento refleja la moralidad de su progenitor. Este proverbio chino traduce claramente dicha dependencia moral: “los subordinados imitan los

vicios de sus superiores”³⁰¹. Así, el padre debe perfeccionar su propia conducta a la vez que se ocupa de educar a su hijo para que este se convierta en un miembro calificado para la vida en sociedad, ya que criar a un hijo sin educarlo es equivale a ser un padre culpable³⁰². La responsabilidad por parte del hijo consiste en obedecer a su padre y respetar la educación que este le ha dado, así como cuidar de sus padres en la vejez. Esta relación de poder no se debilita gradualmente con el crecimiento del hijo, sino que se mantiene, inalterable, hasta la muerte del padre. Desde el principio hasta el final, la igualdad entre padre e hijo es inexistente. Si bien el hijo puede convertirse a su vez en padre, ante su propio padre nunca será considerado como un individuo maduro: “in a static culture, substantial social differences appear between people who differ only in age. The older people wield imposing power over the younger” (Fei Xiaotong:2012a, 138). El patriarcado es también una gerontocracia.

En el mundo confuciano que toma las relaciones familiares como el modelo de todas las relaciones sociales, el punto de partida del ser humano comienza inevitablemente con la virtud de la piedad filial (Rosenlee:2006, 40). Bajo el respaldo de este dogma ortodoxo, la autoridad del padre sobre sus hijos es inquebrantable, hasta el punto de convertirse en obediencia ciega. Encontramos en las novelas de Mo Yan muchas relaciones paterno-filiales que responden a este modelo tradicional, no solo por la desigualdad en la que se basan, sino también por el desprecio a la independencia del individuo. Por ejemplo, en el relato *El río seco*, el padre golpea a su hijo (Tigrecito) casi hasta la muerte solo para calmar la ira del jefe del pueblo, es decir, para obedecer a su “padre” en la jerarquía social; en *CLH*, el padre golpea a sus gemelos sin darles ninguna oportunidad de justificarse; en *El suplicio del aroma sándalo*, el verdugo Zhao Jia, que había abandonado a su hijo Zhao Xiajia durante muchos años, le insulta constantemente: “enrolla los bártulos y lárgate, así no vas a llegar muy lejos. Para cosas sin importancia sacas tu piedad filial, pero cuando la cosa se pone fea, eres un inútil” (SAS, 148).

A los ojos de estos padres, no son ellos quienes están equivocados frente a sus hijos, por lo que exigen que estos se sometan a su autoridad incondicionalmente y sin quejas. Por lo tanto, en esta sociedad tradicional, ser un hijo desobediente es la mayor falla moral. Como los padres autoritarios y tiránicos, los hijos llenos de odio y resentimiento son frecuentes en las novelas de Mo Yan. En *VYM*, Lan Lian muestra la decepción que le ha

³⁰¹ 上梁不正下梁歪。

³⁰² 养不教父之过。

causado su hijo adoptivo, pero Lan Jinlong le responde: “solo espero que en todo momento haya un poco de calor en tu corazón y que no te conviertas en una persona fría y dura como un trozo de hierro” (*VYM*, 221). En *大嘴* (2004)³⁰³, un relato que se desarrolla durante la Revolución Cultural, el hijo siente un profundo odio hacia su padre -y hacia su origen familiar, ya que, al haber nacido en una familia propietaria de tierras, no podía alistarse en el ejército- al que maldice: “quien se ve obligado a ser tu hijo es realmente desafortunado durante varias vidas³⁰⁴” (*CRMY*, IV, 265). Pero estas quejas y maldiciones quedan sin efecto a causa de la desigualdad en la que, como hemos dicho, se sustenta la relación paterno-filial: mientras el padre puede culpar al hijo por su desobediencia, el hijo no puede culpar al padre por su irresponsabilidad.

La relación gobernante-gobernado que establece la sociedad jerárquica china entre padres e hijos conlleva, para cada uno, diferentes funciones sociales. El padre debe tener hijos para perpetuar el clan y ganarse la vida para mantener a sus miembros, así como para asegurar el futuro de las próximas generaciones; también debe cumplir los trabajos obligatorios (el servicio militar y la corvea), así como proteger la dignidad y el estado social de toda la familia. En otras palabras, el confucianismo plantea un modelo de padre omnipotente que, ante las presiones sociales externas, se vuelve fácilmente dictatorial instaurando un régimen de terror en el ámbito familiar de poder. Esto es aún más cierto en la sociedad rural, donde, debido a la falta de educación, los padres recurren más a la violencia que a la razón para establecer su autoridad. Al mismo tiempo, las exigencias para el hijo también son muchas, pues, además de obedecer a su padre, debe someterse a las demás figuras de poder que se sitúan por encima de él en la jerarquía social. De esta manera, la sociedad favorece un modelo de hijo débil, carente de personalidad propia y de autonomía. En *爆炸* (1985)³⁰⁵, después de recibir un cachete de su padre, el narrador en primera persona piensa:

Mi padre me ama. Aunque me pegue, es un reflejo de su gran amor de padre. Sin embargo, no puedo rendirme solo porque mi padre me ama. [...] Aunque interfieres en mi independencia por amarme, odio esta interferencia. [...] Frente a las monumentales aportaciones de los padres, los hijos parecen pequeños.³⁰⁶ (*CRMY*, II, 180)

³⁰³ *Da Zui* [*Gran boca*].

³⁰⁴ La traducción es nuestra. “谁被迫做你的儿子，真是几辈子都不走运。”

³⁰⁵ *Bao Zha* [*Explosión*].

³⁰⁶ La traducción es nuestra. “父亲是爱我的，即便是打我，也是伟大父爱的一种折射，但是，我不能因为父亲爱我就投降。[...] 固然你们为了爱我而干涉我的独立，但我还是要恨这种干涉。固然你们在辛勤劳动，你们的辛勤劳动创造着人类的历史，但我还是要憎恨。在父亲们丰碑般的贡献面前，儿子们显得渺小。”

Sin embargo, su comportamiento no deja entrever en modo alguno estos pensamientos. El hijo ejecuta temerosa y obedientemente las órdenes de su padre, incluso en lo tocante a su propia descendencia. El padre secuestra la voluntad de su hijo con sus lecciones morales. El hijo se engaña a sí mismo intentando justificar los comportamientos irracionales de su padre a cualquier precio, como Zhao Xiaojia en *SAS*, cuando defiende categóricamente a su padre -un verdugo inhumano-, a pesar de la crueldad y el abandono de este, sin esgrimir argumento alguno: “en el mundo no había un padre mejor que el mío, tener un padre así era una suerte. Si mi madre no hubiera ayudado y rezado a Buda toda su vida, yo no habría encontrado un padre así” (*SAS*, 656).

En resumen, el confucianismo impone a los hombres de la sociedad tradicional china dos roles - el de padre dictatorial y el de hijo sumiso- que deben desempeñar a lo largo de toda su vida, tanto simultánea como separadamente. De esta relación despótica que el mantenedor del orden impone a sus vástagos, no puede surgir un individuo independiente y completo, ni tampoco la confianza o el apoyo mutuos. Como afirma Sun Longji, la causa fundamental de la desconfianza entre las personas e incluso entre los familiares tiene que ver con la desconfianza de los chinos hacia sí mismos, pues creen que cada individuo necesita estar sujeto al control externo (2015, 204).

2.1.2. El deber de gobernar

El siguiente círculo de poder, que envuelve al círculo familiar, está formado por los gobernantes. Según la teoría de Fei Xiaotong, existen tres tipos de gobernantes en la estructura social del pueblo chino: los funcionarios, los ancianos respetables y los héroes de época. En la cultura tradicional, el funcionario, como representante del emperador de cada dinastía, siempre era como un gran padre para sus administrados (2012a, 128-129). Mo Yan incluye en sus novelas a muchos personajes funcionarios, unos de la dinastía Qing, otros de la China nueva, unos procedentes del pueblo al noreste de Gaomi, otros no. Entre todos, el más importante es el personaje de Cao Mengjiu, que aparece en: *SR*, *GPAC* y *Rana*. Conviene aclarar que este personaje literario corresponde a una figura histórica con el mismo nombre, que una vez sirvió como jefe supremo del pueblo natal de Mo Yan de 1934 a 1937. Cuando el forastero Cao Mengjiu llega al pueblo al nordeste de Gaomi, el narrador valora su trabajo en *SR*:

Para él los tres flagelos de la tierra eran los bandidos, el opio y el juego y la única forma de poner el mundo en orden era aniquilar a los bandidos, acabar con el consumo y declarar ilegal el juego. Sin embargo, como él en persona estaba comprometido en gran cantidad de negocios deshonestos y prácticas absurdas, la gente no conseguía entenderlo. Se cuentan inmejorables anécdotas suyas y los habitantes de Gaomi aún hablan de él. Este hombre complejo, para quien las palabras bueno y malo son lamentablemente inadecuadas, se relaciona de distintos e importantes modos con mi familia. (SR, 135)

Aunque este jefe local intenta mantener el orden moral y social del pueblo al noreste de Gaomi, no se rige por la ley ni por las órdenes de sus superiores, sino que confía en su propio criterio. Cao Mengjiu, un funcionario facultado por el gobierno central, se convierte en el único juez, siguiendo solo su voluntad para resolver cualquier asunto, ya sea una disputa económica, un asesinato, una represión de bandidos o la abolición de los hábitos feudales. De esta manera caprichosa, el sistema político tradicional enreda los problemas sociales con las disputas familiares, desdibujando la línea entre la ley y la moralidad.

Cuando, en SR, Cao Mengjiu debe resolver el asesinato de Shan Tingxiu y su hijo, en lugar de buscar las huellas del crimen, impone su punto de vista, aunque, como lectores, sabemos que ha acusado a un hombre inocente, y no al verdadero culpable, Yu Zhan'ao. Como funcionario de un sistema autoritario, Cao Mengjiu no admite la posibilidad de haber cometido un error ni permite que nadie le plantee que ha podido equivocarse. Más que ocuparse de la justicia, lo que hace Cao Mengjiu es servirse de sus atribuciones para instaurar un gobierno autocrático que solo tiene en cuenta su propia dignidad e intereses, de modo que administrar equivale, en su caso, a ejercer la violencia, ordenando, por ejemplo, que se golpee a un inocente para obligarle a confesar su crimen y la explotación económica, sentenciando que la propiedad de la familia Shan pase a manos de Dai Fenglian. Del mismo modo que, como se establece en *El Libro de los Ritos*, los hijos no deben señalar la culpa del padre, los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi tampoco deben señalar los errores de su “gran padre” Cao Mengjiu, cuya justicia es incuestionable. Como él mismo declara: “Yo no me dejo engañar cuando administro justicia. Ningún discípulo del mal y del desorden puede escapar al brazo de la ley” (Ibid., 166).

Al argumentar la estructura profunda de la cultura china, Sun Longji señala que en la historia de China, la gobernanza no se realiza a través de la ley sino de la administración de los emperadores (2015, 265-271). Los funcionarios, como miembros de la clase dominante, no se dedican a la producción en la división social del trabajo y su papel social hace que tengan un cierto grado de privilegio frente al alcance de la ley, por ejemplo,

“exempt from taxation and conscription” (Fei Xiaotong:1953, 27). A veces, este poder puede extenderse a quienes se sitúan bajo su protección: cónyuges, hijos, familiares, amigos, etc. Como hemos visto en *SR*, Dai Fenglian declara frente a todos que Cao Mengjiu es su padrino para protegerse a sí misma escudándose en el poder que este hombre representa.

Como explica Fei Xiaotong, en la sociedad rural, el poder administrativo no solo se centra en los funcionarios sino también en manos de los ancianos: es el sistema conocido como *zhanglao tongzhi*, esto es “rule by elders” (2012a, 137). A diferencia de los padres, cuya esfera de poder se limita a sus propios hijos, los ancianos respetables pueden educar moralmente a todos los habitantes del pueblo menores que ellos, aunque ya sean adultos. El gobierno autónomo de ancianos ha sido aceptado por los emperadores feudales y considerado como un complemento del sistema burocrático, porque el poder de los ancianos puede llegar a los asuntos donde los funcionarios no pueden llegar, como la organización del matrimonio, los funerales, los rituales religiosos, etc. Fei Xiaotong argumenta que las decisiones de los ancianos con autoridad no son cuestionables por el pueblo, ya que este siempre se considera “ignorante” respecto de los ancianos, cuya experiencia es muy valorada socialmente (2012a, 125-126).

En *CLH*, el Cuarto abuelo es un personaje representativo de la autoridad que se reconoce a los ancianos. Con una posición económica desahogada -posee una farmacia y trabaja como médico tradicional-, el Cuarto abuelo instaaura su propia autoridad entre los aldeanos, quienes apoyan de forma unánime sus decisiones. Cuando estalla la plaga de langostas, los campesinos sin experiencia en estas cuestiones acuden al Cuarto abuelo para rogarle que les muestre la solución. Incluso cuando decide construir un templo y ofrecer sacrificios a los insectos, todos acatan con los ojos cerrados su decisión, haciendo donaciones y participando en los trabajos manuales. Del mismo modo, el Cuarto abuelo ejerce su responsabilidad hasta las últimas consecuencias, expulsando a su esposa adúltera para mantener el orden moral en el pueblo.

El poder que otorga la edad se distribuye de manera desigual, y muchos hombres mayores carecen de autoridad por razones económicas, profesionales o familiares. Es el caso de los ancianos Shangguan Fulu (*GPAC*), demasiado pobre y cobarde, y Sun Bing (*SAS*), cuya humilde profesión de actor -equiparable socialmente a la prostitución- tampoco permite que se reconozca su autoridad.

Según Fei Xiaotong, los héroes que son capaces de organizar a la población para luchar en períodos históricos turbulentos acceden al poder (2012a, 123-125); como reza un proverbio chino: “los tiempos producen sus héroes³⁰⁷”. El poder de los héroes no es establecido por el confucianismo, ni otorgado por el estamento dominante. En épocas de caos, la inestabilidad social favorecía la ascensión política de individuos marginales convertidos en líderes. Por su rápido asalto al poder, se distinguen de funcionarios y ancianos, las dos categorías tradicionales de autoridad.

En las obras de Mo Yan, los dos héroes de época más impresionantes son Yu Zhan’ao en *SR* y Sima Ku en *GPAC*. Yu Zhan’ao ocupa un lugar marginal en el pueblo al nordeste de Gaomi por ser culpable de tres homicidios y haber vivido durante muchos años como bandido. Cuando los japoneses invaden su pueblo, Yu Zhan’ao compra armas y organiza la resistencia de los campesinos. Su comportamiento anti-japonés le hace ser respetado y recibir mayor apoyo por parte del pueblo que el ejército del Kuomintang y el del Partido Comunista. Por esta razón, Yu Zhan’ao es un codiciado objeto de interés para ambas organizaciones. Sin embargo, al provenir de la clase social más humilde, el bandido no confía en ningún ejército oficial y piensa que tanto el Kuomintang como el Partido Comunista solo están interesados en imponer por la fuerza su autoridad y enriquecerse robando botines de guerra.

Cuando se convierte en el dirigente del pueblo, Yu Zhan’ao, en lugar de realizar cambios sociales, instaura una organización llamada Sociedad de Hierro, acuñando su propia moneda, convertida en una “especie de tiranía encubierta” (*SR*, 325). Cuando la Sociedad de Hierro es destruida por los japoneses, Yu Zhan’ao debe exiliarse en Japón. Años después, a su regreso al pueblo al nordeste de Gaomi, donde el funcionamiento de la maquinaria comunista ya está consolidado, este otrora temido líder ha perdido la capacidad de hablar. Tan sorprendente cambio puede interpretarse como el resultado de la incompatibilidad entre el arrojo heroico y una sociedad burocratizada y gobernada por funcionarios.

En *GPAC*, Sima Ku, es un rico terrateniente y miembro del grupo de ancianos respetables antes de la Guerra Anti-japonesa. Sin embargo, durante la Guerra Civil, el Partido Comunista le acusa de ser el enemigo del pueblo y lo condena a muerte junto a sus dos hijas. Desde el punto de vista de los funcionarios comunistas, la ejecución de Sima Ku

³⁰⁷ 时势造英雄。

y sus hijas no es una venganza política sino la única forma de salvaguardar el nuevo orden social:

Salid de vuestro estupor, amigos míos. Al ejecutar a las hijas de Sima Ku estamos evitando ir por el mal camino. Mirado superficialmente, parece que estemos ejecutando a dos niñas. Pero no son niñas lo que ejecutamos sino un sistema social reaccionario que pertenece al pasado. ¡Vamos a ejecutar a dos símbolos! ¡O sois revolucionarios o sois contrarrevolucionarios, no hay término medio! (*GPAC*, 466)

Esta acusación no solo se dirige a la familia de Sima Ku, sino que también es una amenaza contra todos los campesinos silenciosos que no muestren su acuerdo con la sentencia. Aunque estos héroes particulares reciben el apoyo del pueblo, a menos que elijan ser portavoces del poder oficial, su existencia inevitablemente acaba siendo una amenaza para el nuevo régimen. Además de borrar la influencia de los héroes, el gobierno debe intentar asegurarse de denigrar los logros conseguidos por aquellos y colocarlos en el lado opuesto de los intereses comunes. Aunque ante lo exagerado de las acusaciones, estas pierden veracidad e incluso suscitan la simpatía de la gente:

Los testigos forasteros, que veían a Sima Ku por primera vez y se lo habían imaginado como un demonio asesino, medio hombre y medio bestia, un monstruo con colmillos y un rostro verdoso y feroz, comentaron más tarde que se habían sentido decepcionados al verlo en persona. Este hombre de mediana edad, con la cabeza rapada y unos ojos grandes tristes, no tenía un aspecto amenazante en absoluto. Por el contrario, les dio la impresión de ser una persona sin ninguna malicia, cándido y de buen corazón, por lo que se preguntaron si la policía no se habría equivocado al arrestarlo. (*Ibid.*, 601)

En resumen, en el pueblo al nordeste de Gaomi, los hombres poseen el control tanto de la esfera familiar como de la social: son padres autoritarios que tratan a sus hijos y esposas como si fueran de su propiedad y gobernantes que instauran las leyes y hacen respetarlas. Si bien se producen conflictos entre estas figuras de autoridad masculina, todas defienden el sistema patriarcal ignorando y degradando a las mujeres. Como en el microcosmos de ficción que explora Mo Yan, también en la historia real de China, el poder se ha venido distribuyendo de manera injusta y profundamente desigual, tanto por razones de edad, como de género o ideológicas.

2.2. Rituales y ceremonias

Además de ejercer el poder en la vida cotidiana, los hombres también desempeñan distintos papeles en los rituales sagrados como las ceremonias para la prosperidad y la fertilidad, los funerales, las bodas, el culto a los ancestros, etc. En *SAS*, Sun Bing organiza un ritual con el fin de que los héroes masculinos adquieran excelentes habilidades de combate y salgan ilesos del mismo. Esto requiere que se mantengan alejados de las mujeres, ya que éstas pueden anular la magia:

Prohibía a sus hombres tener relaciones sexuales con sus mujeres, si lo hacían, se volvían vulnerables a las balas. Esos bordados fueron realizados por dos jovencitas -las hijas del modisto Du- que no se habían casado todavía y eran por lo tanto vírgenes. De lo contrario, sus manos hubieran sido consideradas impuras según la doctrina de Buda. (*SAS*, 319)

Esta orden muestra claramente la discriminación contra las mujeres, al considerar sus cuerpos como sucios e impuros, a pesar de que fueron ellas las que trabajaron para preparar la comida y los objetos rituales. Además, en el pueblo al nordeste de Gaomi, el hombre también desempeña el rol de patrón de la prosperidad. Por ejemplo, en *Cinco panes*, la costumbre establece que, cuando un mendigo visita a cada familia del pueblo durante la fiesta de primavera, no se debe rechazar ofrecerle alimento como sacrificio pues se trata del dios de la riqueza y hay que tratarlo como tal.

En *GPAC*, el Príncipe de la Nieve se encarga de la promesa de fertilidad. Según las costumbres del pueblo al nordeste de Gaomi, cada solsticio de invierno, el monje taoísta Men Shengwu, considerado medio humano y medio inmortal, escoge y nombra al Príncipe de la Nieve entre los muchachos. Para cualquier familia de este pueblo, resulta un gran honor ser nombrado Príncipe de la Nieve: además de llevar a cabo algunas actividades sagradas en el mercado local, el elegido también puede recibir una considerable recompensa. Antes de presentarse, el candidato necesita ponerse un disfraz especial para la ocasión que simboliza la suprema pureza y elegancia: “una túnica y una gorra blancas, ambas hechas de brillante satén, muy suaves y agradables al tacto. También me había traído una tradicional arma mágica del taoísmo” (*GPAC*, 514). Mientras que el Príncipe de la Nieve inspecciona el mercado, los campesinos deben permanecer en silencio como muestra de respeto. Después del desfile, Mo Yan representa un ritual sensual entre el Príncipe de la Nieve y las campesinas fieles, producto de la imaginación literaria del autor

y carente de base real. Esta descripción se desarrolla desde la perspectiva del narrador en primera persona, Shangguan Jintong:

En cualquier caso, viniera de donde viniera, el Príncipe de la Nieve estaba obligado a ser imparcial, así que metí las manos en la nieve que había en el caldero para limpiarlas de impurezas. Después, las extendí hacia ella. La costumbre era que todas las mujeres que quisieran engendrar un hijo durante el siguiente año, y aquellas que quisieran que la leche les llenara los pechos y los mantuviera jóvenes y saludables, se levantaran la blusa, mostrarán los pechos y recibirán una caricia del Príncipe de la Nieve, que se quedaba quieto con los manos extendidas. Los apreté por primera vez: “que tengas trillizos varones y rechonchos.” Los apreté por segunda vez: “que tu leche fluya como una fuente.” Los apreté por tercera vez: “que tu leche sea maravillosamente dulce, como el rocío del amanecer.” (Ibid., 523)

Debido a su intenso deseo de maternidad, las mujeres acaban creyendo que Shangguan Jintong, un niño corriente del campo, se ha convertido en un príncipe ingenuo que toma el control de la ceremonia y cuyo acto de apretar los pezones sugiere indirectamente la unión sexual entre él y las mujeres casadas: “ella se lamentó suavemente antes de retirarse, dejándome fuertemente desconsolado, me entristecí y empecé a sentirme avergonzado” (Idem). Los gestos rituales, como cubrir los ojos del príncipe con un trozo de satén blanco, limpiar las manos con nieve o mantenerse en silencio durante la beatificación, indican que nos encontramos ante una forma sublimada de adulterio. Aunque no hay una relación sexual real, este niño y las mujeres están disfrutando eróticamente: “Mis manos eran como esponjas empapadas en el calor de su pecho, y me daba la sensación de que mis caricias también la satisfacían a ella. Gruñendo como un cerdito, me cogió la cabeza y me la acercó a su seno, donde su pecho candente me quemó la cara” (Idem).

Después de celebrar este ritual, las mujeres esperan quedar embarazadas durante el año en curso, depositando sus esperanzas en el Príncipe de la Nieve, y el placer erótico que este les proporciona es tácitamente consentido por los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi. Mo Yan elabora un final trágico para el Príncipe de la Nieve: los policías interrumpen este misterioso ritual y se llevan esposado al monje taoísta Men. Tres meses después, acusado de fomentar las supersticiones, este monje es fusilado públicamente, poniendo fin a su muerte en la ceremonia del Príncipe de la Nieve. En otras palabras, el régimen ateo del Partido Comunista solo ve una estafa en este ritual, por lo que decide su abolición total. Este episodio también se corresponde con un hecho histórico: con el objetivo de erradicar la superstición y propagar su ideología, en los años cuarenta del siglo pasado el Partido Comunista lanzó un movimiento contra la brujería en las zonas rurales

del norte, denunciando como embaucadores a quienes decían poseer poderes mágicos (Yang Qingkun:2006, 227).

Además de desempeñar un papel importante en la ceremonia de la fertilidad, los hombres también son centrales en los funerales. Los parientes masculinos del difunto se encargan de organizar el funeral y, en los mitos chinos, un dios masculino llamado señor Yama³⁰⁸, reina en el inframundo, secundado por sus sirvientes Bai Wuchang y Hei Wuchang³⁰⁹, también hombres. Ma Shutian señala que, según los textos budistas, el infierno estaba gobernado por un hermano y una hermana (Yama e Iamí), pero como consecuencia del pensamiento patriarcal, la existencia de esta diosa fue borrada poco a poco tanto en los rituales sagrados como en las creencias populares (Ma Shutian:1997, 74).

En el infierno, el rey de Yama hace un juicio basado en las acciones del difunto antes de morir y determina cuál será su destino: si ha realizado buenas acciones, en su próxima vida nacerá en el seno de una familia digna, mientras que, en el caso contrario, se reencarnará en un animal o permanecerá para siempre en el mundo de los muertos. Si los familiares del fallecido quieren evitar que el difunto sufra en manos del Rey Yama, deben organizar un gran funeral y quemar ofrendas especiales: figuras de papel en forma de casas, monedas, caballos, criados etc. que simbolizan la riqueza en el mundo después de la muerte (Ma Huijuan:2010, 132). Por eso, en la cultura tradicional, el lugar que ocupan los hombres después de su muerte está determinado por su estatus en vida, de manera que el mundo post-mortem no es más que una copia del mundo real (Ma Shutian:1997, 75): la autoridad de las figuras masculinas, el culto a la riqueza y la desigualdad entre las personas permanecen invariables después de la muerte.

En el pueblo al nordeste de Gaomi, el funeral, un ritual que une el mundo real y el mundo post-mortem, está completamente dirigido por los hombres, quedando relegada la función de las mujeres al llanto por su doloroso destino. En efecto, la muerte del esposo puede acarrear tristeza, sufrimiento e incluso amenazas personales a la viuda. Como en la época feudal, las mujeres deben demostrar su lealtad a su marido fallecido suicidándose (Fangqin Du y Susan Mann:2003, 230). En *GPAC*, cuando Sima Ku, amante de Shangguan Ladi, es condenado a muerte, ella le pregunta a su madre “si muere, ¿se esperará que yo

³⁰⁸ El señor Yama es una combinación de la creencia budista hindú y la cultura tradicional china y se considera el dios supremo del inframundo (Ma Shutian:1997, 52).

³⁰⁹ Bai Wuchang y Hei Wuchang son sirvientes del señor Yama y toman la responsabilidad de conducir a los moribundos al mundo de los muertos (Ma Shutian:1997, 255).

muera con él?” (*GPAC*, 599). En *VYM*, las concubinas de Ximen Nao se ven obligadas a casarse otra vez y la esposa oficial del primero es tratada como la cómplice del criminal.

Podemos encontrar una descripción más detallada del funeral en la novela *SR*. En el curso de la ceremonia, el narrador señala los deberes de todo hombre. Las exigencias morales impiden a Yu Zhan'ao que acepte como amante a Dai Fenglian, una mujer casada. Pero cuando Dai muere, Yu finalmente puede anunciar al pueblo que es su esposa: “ataúd de la mujer Dai, de treinta y dos años, esposa de Yu Zhan'ao, comandante de la guerrilla” (*SR*, 361). Por eso, el funeral es una afirmación de la identidad del difunto, un reconocimiento, por parte del hombre, de la verdadera condición de la mujer muerta. Aunque en la sociedad tradicional poligámica, un hombre podía tener más de una mujer, solo el ataúd de la esposa oficial se enterraba junto con la tumba de la familia del marido. Pero en la provincia de Shandong (que es el contexto geográfico en el que se encuentra el pueblo al nordeste de Gaomi), esta desigualdad es aún más intensa y tradicionalmente las esposas que no habían dado a luz no son enterradas en el cementerio familiar (Li Chunlei:2011, 25). Este honor que el sistema patriarcal rendía a la esposa oficial era también una forma de discriminar a las demás mujeres después de muertas. Además de ser un privilegio masculino, el hecho de reconocer a una sola esposa exacerba la desigualdad entre las concubinas. Irónicamente, esta glorificación póstuma de la esposa oficial reafirma la autoridad masculina a la vez que subraya la condición de propiedad a la que queda reducida la mujer.

El hijo varón, como sucesor del clan, también juega un papel imprescindible en el funeral. En *SR*, Douguan, el hijo fruto de la relación extramatrimonial entre Yu Zhan'ao y Dai Fenglian, no solo recibe su identidad de su padre, sino que también se encarga de guiar al espíritu de su madre hasta el otro mundo:

Vestido con ropa de luto, erguido sobre un banco alto y mirando hacia el suroeste, mi padre golpeó el suelo con la culata de madera de su rifle a la vez que gritaba:-Mamá... mamá... Hacia el suroeste... Una carretera ancha... Un enorme barco del tesoro... Un corcel de cascos veloces... Paga para librarte de tu dolor...El maestro de exequias le había ordenado repetir tres veces esta canción de despedida, porque solo el clamor de un ser querido puede guiar a un espíritu hasta el paraíso del suroeste. (*SR*, 356)

Según las costumbres tradicionales de la etnia han, la tarea de guiar al espíritu constituye un privilegio de los hombres. Si el difunto no tiene un hijo varón, el marido de su hija es quien se encarga de ello. En su defecto, los ancianos del pueblo pueden designar

a un joven del clan para cumplir esta misión sagrada (Ma Huijuan:2010, 133). Sin embargo, con el fin de tener más miembros masculinos en el funeral, lo que se consideraba una bendición especial para el difunto (Ross:1998, 100), los hombres utilizan este culto como excusa para explotar la fertilidad de las mujeres.

En el pueblo al nordeste de Gaomi, el culto a las diosas se fue debilitando gradualmente a medida que se consolidaba la estructura social patriarcal. Los hombres que ocupan una posición de autoridad en la vida real son también quienes controlaban los rituales sagrados y establecían la superioridad de los dioses masculinos. Los hombres son los representantes legales de la familia, los responsables del culto a los antepasados, de rendir homenaje periódicamente a los muertos, de guiar el alma de los difuntos hacia el otro mundo en el funeral y de pedir prosperidad para los vivos.

2.3. Una masculinidad dolorosa

2.3.1. Debilidad interior

A pesar de que en el pueblo al nordeste de Gaomi, los hombres ocupan una posición dominante tanto en la esfera social como en la sagrada, las novelas de Mo Yan también comparan la gran vitalidad de las mujeres con la debilidad masculina, siendo sus formas más frecuentes la infertilidad, la discapacidad mental y la corrupción moral.

Más de una novela se refiere a la infertilidad de los hombres. En *SR*, debido a la lepra, Shan Bianlang permanece en cama todo el día y es inapto para la sexualidad; Dongguan, por su parte, pierde un testículo después de ser mordido por un perro; en *CLH*, para evitar el nacimiento de bebés con manos palmeadas, el jefe militar decide castrar a todos los niños del pueblo al nordeste de Gaomi; en *SAS*, el tonto Zhao Xiaojia tampoco puede mantener relaciones sexuales con su esposa.

En *GPAC*, todo el pueblo se burla de la incapacidad de Shangguan Shouxi: “Su hijo Shouxi, era pequeño todo él—nariz, ojos, cabeza, brazo, manos—y resultaba casi imposible encontrar alguna semejanza con su fornida madre, que muy a menudo suspiraba y decía: ‘Si la semilla no es buena, es un desperdicio de tierra fértil’” (*GPAC*, 104). En

lugar de reconocer su incompetencia sexual, Shouxi descarga su ira contra su esposa y la maltrata como si fuera un animal doméstico:

Entonces su marido entró en la habitación hecho una furia, apartó la manta a un lado y retrocedió, tambaleándose. Lo primero que hizo cuando se recuperó de la impresión fue buscar, detrás de la puerta, el palo que se usaba para golpear la ropa después de lavarla, y darle a su mujer en la cabeza. La sangre salpicó la pared y el hombrecillo, enloquecido, se dio la vuelta y salió de la casa corriendo. Cogió de la fragua un par de tenazas al rojo vivo, volvió corriendo a la habitación de su esposa y le hizo una marca en la zona interior de uno de los muslos. Un humo amarillo que olía a carne quemada llenó la habitación al instante. Con un estremecimiento de dolor, Madre se cayó de la cama y se hizo una bola en el suelo, con todo el cuerpo crispado. (Ibid., 134)

Esta escena extremadamente violenta transmite la enorme desigualdad entre hombres y mujeres en la sociedad tradicional, donde incluso el sexo es un acto humillante. La ausencia de un hijo varón se cierne sobre este hombre impotente como una nube oscura, provocando un flujo constante de burlas de los vecinos. En *GPAC*, Shouxi y su padre son decapitados por los invasores, muriendo de rodillas frente a la casa antes de que naciera el único hijo del clan Shangguan³¹⁰: “el muñón sangriento que había sido su cuello descansaba en el suelo, junto a un arroyo de sangre fresca que serpenteaba por ahí. Su cabeza, que tenía una mirada de terror congelada, estaba apoyada perfectamente en el torso” (Ibid., 85). A través del desenlace de Shouxi, se condena irónicamente a las miles de familias tradicionales que desean fervorosamente tener un hijo varón, aunque este muera a manos de los invasores.

El heredero del clan Shangguan -Jintong- tuvo una relación marcadamente perversa con los senos femeninos en su adolescencia y su personalidad adulta no se desarrolló adecuadamente, permaneciendo ignorante en materia sexual. A los veinte años, Shangguan Jintong tuvo su primer encuentro sexual con Long Qingping, jefa del rancho estatal donde este trabajaba. Al principio, los intentos de seducción de Long Qingping fracasaron debido a la incompetencia de Jintong, hasta que esta lo amenazó con una pistola apuntando al bajo vientre mientras le decía: “tienes dos posibilidades: o haces que se levante, o le pego un tiro” (Ibid., 668). Sin embargo, el posterior suicidio de Long despertó el deseo sexual de Shangguan Jintong, quien acabó haciendo el amor con el cadáver de esta mujer. El comportamiento de Shangguan Jintong no debe entenderse como una perversión necrofilica, pues, como hemos dicho, le obsesionaban los senos de las mujeres jóvenes. El

³¹⁰ En realidad, el padre biológico de Shangguan Jintong es el Pastor Malory. Pero en el pueblo al nordeste de Gaomi, casi nadie conoce este secreto, excepto su madre y Malory.

motivo de su impactante acción tiene que ver con el remordimiento, pues no había proporcionado placer sexual a Long Qingping mientras estaba viva. Las palabras y actos de Long, con la Comuna Popular como trasfondo, no solo muestran el abuso de uno hacia otro, sino que también metaforizan el atentado contra la voluntad y los deseos ajenos por parte de quienes poseen el poder.

Aunque, inicialmente, los miembros del rancho sospechan que Jintong había matado a Long Qingping después de violarla, no están convencidos de que este joven débil y pusilánime haya sido capaz de asesinar a su tirana jefa. Sin pruebas suficientes para identificar al asesino, se concluye que la muerte de Long ha sido un suicidio. Años más tarde, una mujer casada, Vieja Jin, rica comerciante de la ciudad que antes vivía en el pueblo al nordeste de Gaomi y que había conocido a Jintong en el ritual del Príncipe de la Nieve, toma la iniciativa de introducir a este joven obseso, cuya sexualidad se reduce a su fijación con los senos de las mujeres, en el juego erótico:

Aquella noche, Vieja Jin se puso un grueso abrigo almohadillado sobre un sujetador de lona hecho especialmente para ella. Se ciñó la cintura con un ancho cinturón con tachuelas metálicas de las que usan los maestros de artes marciales. Se había abrochado los botones del abrigo hasta las caderas. Algunos trozos de algodón asomaban por la abertura. De cintura para abajo iba desnuda a excepción, curiosamente de un par de zapatos rojos de tacón. En cuanto Jintong vio cómo iba vestida, sintió que se encendía un fuego en su interior. Se excitó de una manera inmediata e impresionante: tenía una erección tan grande que le golpeaba contra la panza. Ella se disponía a inclinarse como un animal en celo, pero Jintong, demasiado rebosante de deseo como para esperar, la tiró sobre la alfombra y, como un tigre que se abalanza sobre su presa, la tomó allí mismo y en aquel instante. (Ibid., 764)

Sin embargo, este descubrimiento del placer erótico no dura mucho tiempo. El marido de Vieja Jin intenta matar a los amantes con un par de tijeras; Vieja Jin se defiende a sí misma con valentía mientras que Jintong se esconde cobardemente tras ella. Cuando el marido, que ha perdido la dignidad, se marcha, Vieja Jin reprocha a Jintong su cobardía: “eres una mierda de perro que no se queda pegada a la pared, eres un gato muerto que no puede subirse al árbol” (Idem). Después de haber sido expulsado por Vieja Jin, Jintong recibe una propuesta de soborno de su sobrina. Esta le pide que ofrezca a cambio de dinero sus servicios sexuales a Ji Qiongzhi, su antigua maestra en la escuela y actual alcaldesa de la ciudad Dalan. Cuando Jintong rechaza este plan de seducción, su sobrina también le acusa de estar siempre “aferrado a los pezones de las mujeres” y de ser “inferior a un perro” (Ibid., 785). Nuevamente, incapaz de enfrentarse a la humillación recibida, Jintong “se reprendió a sí mismo, se enrabietó consigo mismo, se compadeció y se perdonó a sí

mismo, sintió su propio dolor, se explicó a sí mismo lo que estaba pasando” (Ibid., 788). Este hombre sin dignidad acepta que los demás tienen derecho a humillarle y que lo único que puede hacer es pedir perdón a quienes lo insultan.

Su matrimonio con Wang Yinzhí también resulta un engaño desde el primer encuentro. Cuando pasa por el registro civil, Jintong ni siquiera conoce el nombre y la edad de su prometida. Para conseguir hacerse con Unicornio, el negocio de sujetadores creado por Jintong, Wang Yizhi pone a su marido bajo arresto domiciliario, obligándole a lamer las sobras como un perro y declara públicamente que Jintong sufre una enfermedad mental que le incapacita para dirigir la empresa. Una vez más, Jintong cierra los ojos ante el maltrato y acepta la humillación, como si la obediencia incondicional fuera el único comportamiento aceptable en su caso:

A cualquier mujer que tenga un inútil por marido no le queda más remedio que hacerse cargo de las cosas. Tal vez, se le ocurrió, todavía le quede una oportunidad. Ella me ha pegado, pero yo no le devolví el golpe. Estuve mal al tirar la sopa, pero me puse a cuatro patas y lamí un poco de ella como parte del castigo que me infligieron los dos hombres. Mañana, a primera hora mañana, volveré y me disculparé ante ella. (Ibid., 828)

A pesar de abofetearse a sí mismo innumerables veces para que su mujer perdone su incompetencia, lo único que logra Jintong es que Wang le abandone, después de adueñarse de su negocio. Este personaje humillado una y otra vez e incapaz de mostrar la menor dignidad simboliza el debilitamiento de la autoridad masculina y el aumento de poder de algunas mujeres durante el proceso de urbanización que transforma el pueblo al nordeste de Gaomi en una ciudad. Sin embargo, a través de estos repetidos episodios de estigmatización de Jintong por no corresponder al modelo patriarcal de masculinidad, el narrador muestra una actitud ambivalente, pues, recurre al humor ridiculizando al personaje a la vez que critica las exigencias excesivas que deben cumplir los hombres para ser respetados en la sociedad patriarcal.

En *SAS*, una novela que cuenta la historia de los últimos de la dinastía Qing, encontramos otro ejemplo de envilecimiento y degradación masculinos. El villano Zhao Xiaojia sufre una discapacidad mental que le impide tener una comprensión adulta de lo que sucede a su alrededor y aplicar los principios morales básicos: “matar a un ser humano es como matar a un perro. Manejo el espadón o el hacha con la misma destreza, decapitar a un hombre es como sacrificar a un cerdo o un perro” (*SAS*, 630). Zhao Xiaojia también cree en la existencia de un pelo mágico que le permite conocer la verdadera personalidad

de los individuos. La esquizofrenia de Zhao Xiaojia comporta una deconstrucción de la realidad y un rechazo del pensamiento racional: “cuanto menos sepas en esta vida, mejor para ti” (Ibid., 134). Sin embargo, para el régimen feudal, Zhao Xiaojia es un villano inmoral idóneo para hacer el trabajo de un verdugo obediente capaz de cometer cualquier atrocidad sin cuestionarse nada. El relato de las fechorías de Zhao Xiaojia ofrece una reflexión sobre la monstruosidad de un poder que instrumentaliza la locura para someter al pueblo.

En *VYM*, Mo Yan denuncia la corrupción mental de los hombres a través del personaje de Hong Taiyue. Miembro del Partido Comunista, Hong Taiyue es el responsable de supervisar la implementación de diversas medidas relacionadas con la reforma agraria y la revolución cultural. Sin embargo, en lugar de dedicarse al pueblo, este funcionario se sirve del poder en beneficio propio y, ya jubilado, sigue amenazando a los campesinos:

Escuchad lo que os voy a decir aquí y ahora, solo os han quitado vuestras orejas de burro de manera temporal y dentro de nada os pondrán otras, pero esta vez estarán hechas de hierro o de estaño. Os las encasquetaremos en vuestros cráneos y las tendréis que llevar hasta la muerte, hasta el punto de meterlas en vuestros ataúdes. (*VYM*, 507)

Hong Taiyue humilla a la mujer que ama y que lo admira: “Que no lleves las orejas no significa que no seas una terrateniente. Lo llevas en la sangre. Es un veneno que corre por tus venas. [...] Siempre serás nuestra enemiga. [...] Te lo vuelvo a repetir: aunque te hayas deshecho de tus orejas, seguirás siendo una terrateniente” (Ibid., 516).

Aunque en el pueblo al nordeste de Gaomi la lucha de clases ha llegado a su fin, Hong Taiyue no acepta la evolución de la sociedad y espera que el tiempo se detenga en la era de la Revolución Cultural, cuando poseía el poder absoluto, antes de convertirse en un mendigo. Hong Taiyue calumnia a otros campesinos, acusándoles de ser enemigos de la sociedad y se lamenta del trato injusto que recibe mientras mendiga por las calles. Sin embargo, cuando Hong Taiyue estaba en el poder, fusiló a Ximen Nao, torturó a las mujeres de este y obligó a Lan Lian a unirse a la Comuna Popular. El intempestivo fanatismo político de este hombre abandonado por la época nos recuerda al de Ochumélov, el funcionario hipócrita de bajo rango de *El camaleón* de Antón Chéjov (1884). Como en el caso de Hong Taiyue, la actitud de Ochumélov hacia otra persona también depende de la identidad política de esta última. Por ejemplo, Hong Taiyue quería confiscar el burro de Lan Lian, pero la intervención del jefe Chen le hace abandonar su plan. A través de este

personaje, se hacen manifiestos la hipocresía del sistema burocrático y el abuso del poder público en manos de un individuo sin escrúpulos.

En general, las novelas de Mo Yan muestran a mujeres constructoras y a hombres destructores (*DHXL*, 284). La galería de personajes femeninos dotados de una gran energía y voluntad de supervivencia que encontramos en las novelas de Mo Yan contrasta con estas figuras masculinas degradadas que señalan el colapso del viejo régimen patriarcal.

2.3.2. Maridos y padres incapaces

Si el matrimonio forma una parte integral de la identidad social, en la cultura china este es ante todo un contrato, quedando las relaciones románticas y amorosas en un segundo plano. Según el confucianismo, el matrimonio no tiene nada que ver con el amor; como se explica en *el Libro de los Ritos*, el propósito del matrimonio está relacionado con la continuación del linaje y el culto a los antepasados (Rosenlee: 2006, 130). Tao Xisheng sostiene que en la sociedad tradicional la esencia de la institución del matrimonio es que dos familias o clanes establezcan un vínculo, no solo la decisión de dos individuos (2015, 204). Fei Xiaotong comenta, por su parte, que en la sociedad tradicional, la relación matrimonial entre hombre y mujer es casi un mero contrato comercial, aunque la vida privada de los hombres rara vez está condicionada por los valores morales (2012, 88-89). Li Yinhe también observa que en los matrimonios tradicionales, los hombres y las mujeres están completamente supeditados a las órdenes de sus padres y son incapaces de elegir su propio amante (2002, 2).

Aunque encontramos muchas relaciones matrimoniales en las novelas de Mo Yan, la mayoría de ellas termina mal. En *GPAC*, Shangguan Shouxi y su esposa Lushi viven juntos y tienen seis hijos, pero no existe amor entre ellos; en *Rana*, Wan Xiaopao está más preocupado por su puesto oficial que por prestar atención a su mujer embarazada; en *VYM*, el matrimonio entre Lan Jiefang y Huang Hezuo se convierte en un sacrificio en aras del interés común de ambas familias. Para que los hermanos Jinlong y Lan Jiefang³¹¹ se curen de su locura, provocada supuestamente por los malos espíritus, sus padres organizan su matrimonio con dos hermanas gemelas: Jinlong se casa con Huang Huzhu y Lan Jiefang

³¹¹ Jinlong y Lan Jiefang son hijos de la misma madre y de distintos padres.

con Hezuo. El narrador comenta irónicamente el motivo terapéutico que lleva a estas dos familias a asociarse a través de una doble boda: “lo que la gente llama una boda de salud y felicidad, pero que, para ser precisos, sería una boda de salud a través de la felicidad con el fin de eliminar a los malos espíritus” (*VYM*, 422).

En China, el “matrimonio de intercambio”³¹² que consolida la asociación entre dos familias se remonta a la dinastía Qin (221 a.C.-207 a.C.), cuando los clanes aristocráticos se casaban entre sí para consolidar el régimen feudal (Gao Haiying:2007, 25). Aunque la República Popular China declaró que los ciudadanos y ciudadanas podían contraer matrimonio libremente desde el día de su establecimiento, en los años 60 y 70 la costumbre de casarse entre familias estaba extendida sobre todo en la sociedad rural (Jiao Changquan:2012, 112). Los campesinos recurrían al “matrimonio de intercambio” para evitar la extinción del clan y formar una unidad de producción en los trabajos agrarios. Como señala Li Yinhe, la China rural es una sociedad orientada a la familia en la que las personas aceptan la tarea de supervivencia y reproducción desde el momento en que nacen en el mundo, por lo que su principal propósito en la vida consiste en perpetuar su clan familiar y hacerlo próspero (2009, 69-71).

Volvemos a la novela *VYM*. Como el amor está ausente en su matrimonio, Lan Jiefang se siente abrumado por sus obligaciones como marido y padre de familia. Para él, su unión conyugal con Huang Hezuo es solo una cláusula adicional al convenio matrimonial entre su hermano y la hermana de su mujer. Fei Xiaotong comenta que, en el matrimonio chino, lo que cuenta no es que el marido y su esposa se amen o se odien, sino que puedan llevarse bien y compartir los deberes familiares (2018, 106-107). Por eso, aunque no se gusten, Lan Jiefang y su mujer deben cumplir con sus obligaciones para asegurar la continuidad familiar. Cuando este hombre casado se convierte en funcionario del ayuntamiento, se permite visitar a las prostitutas mientras que su esposa Huang Hezhuo se queda en casa criando a su hijo. Aunque comparten habitación, sus vidas están separadas. Lan Jiefang lo explica lúcidamente: “nunca dije que fuera una mala mujer y nunca expuse públicamente ninguno de sus defectos. [...] sí lo admito, Huang Hezuo no ha dicho nada malo y se puede decir que es tan digna como yo, o incluso más. Pero, bueno, simplemente no la amo” (*VYM*, 552).

³¹² En chino: 交换婚 Jiao Huan Hun. Este término es una traducción directa de “exchange marriage”, término que fue propuesto por Zhang Weiguo (2000, 57).

Esta asociación sin amor se rompe rápidamente cuando Lan Jiefang conoce a su joven amante Pang Chumiao. La narración en primera persona de este enamoramiento súbito está hecha desde la perspectiva del perro de Lan Jiefang. Esta técnica permite exagerar la impresionante influencia que dicho amor ejerce sobre Lan. El perro se dirige a su amo en estos términos:

Aquella fragancia nueva y fresca se mezcló con tu aroma personal, que cambió de forma radical. Ese indicio me decía que había surgido un amor profundo y duradero entre tú y aquella mujer. Se metió entre tus huesos y se mezcló con tu sangre y, después ya me di cuenta de que ninguna fuerza sobre la tierra podría separaros. (Ibid., 576)

Aunque Lan Jiefang intenta compensar a su familia por haberla descuidado a causa de su relación extramatrimonial, el sarcástico comentario del perro que reproducimos a continuación subraya lo ridículo e hipócrita del comportamiento de Lan Jiefang, en particular, cuando se obliga a tener relaciones sexuales con su esposa a pesar de la repulsión que esta le produce:

El espectáculo que representaste aquella noche fue, la verdad, un esfuerzo en vano. Después de cenar entraste en la cocina y lavaste los platos, luego preguntaste a tu hijo qué había aprendido en el colegio aquel día: era el tipo de cosas que nunca hacías. Tu esposa estaba tan conmovida que entró y te preparó una taza de té. Aquella noche tuvisteis sexo. A juzgar por la intensidad del olor, no tuve la menor duda de que el sexo fue malo, aunque no tenía un verdadero significado. Impulsado por tu sentido de la obligación moral, los sentimientos de culpabilidad ocultaron durante un tiempo la repulsa física que normalmente sentías por tu esposa. (Idem)

Antes de iniciar su relación, los amantes acuerdan poner fin a sus encuentros cuando hayan hecho el amor cien veces. Pero, llegado el momento de separarse, Lan Jiefang se da cuenta de que está dispuesto a renunciar a su vida estable -su matrimonio, su trabajo en el gobierno- para estar con Pang Chunmiao. Tanto su esposa como los padres de ambos se oponen firmemente al divorcio, que ven como una traición a ambas familias. Huang Hezuo conmina a Pang Chunmiao a alejarse de su marido enviándole un mensaje escrito con su propia sangre y tanto padres como suegros -estos últimos con más empeño- propinan una cruel paliza al infiel yerno. Jinlong, el hermano de Lan Jiefang también se burla de su rebelde tentativa, asegurándole que el amor se puede comprar con dinero:

Hay muchas chicas guapas en la ciudad. Por tanto, ¿qué sentido tiene poner en peligro todo lo que posees por ir detrás de esa mona delgaducha? ¿Por qué no acudiste a mí si querías pasártelo bien? Negras, blancas, gordas, flacas, podía haberte conseguido fácilmente lo que

hubieras querido. ¿Quieres probar un cambio de dieta? ¡Esas chicas rusas solo cobran mil yuan la noche! (Ibid., 645)

En el pueblo al nordeste de Gaomi, Lan Jiefang está atado de pies y manos por las múltiples relaciones familiares y vecinales en las que debe desempeñar el papel de padre, marido e hijo al mismo tiempo. Lan Jiefang no tiene otro remedio que exiliarse con su amante a otra provincia. Sin embargo, esta huida no pone fin a su matrimonio con Huang Hezuo. Incluso muchos años después, los campesinos que acuden al funeral de la madre de Lan Jiefang acusan a este de traidor por haber abandonado su responsabilidad como marido. Posteriormente, Lan Jiefang y Pang Chunmiao vuelven al pueblo al nordeste de Gaomi para cuidar de Huang Hezuo, enferma de cáncer. En su condición de esposa legítima hasta la muerte, esta mujer, víctima de un matrimonio de conveniencia, intenta mantener la integridad y la dignidad de la familia.

El relato de la vida amorosa de Lan Jiefang no le sirve a Mo Yan para embellecer los asuntos extramatrimoniales, sino para mostrar la tragedia de los matrimonios organizados y criticar la privación de libertad a la que deben someterse, aunque de distinto modo, mujeres y hombres. Desde el conocimiento del mundo rural, el autor subraya la absurdidad de este tipo de matrimonio que impone un rol social y fuertes responsabilidades a los jóvenes en lugar de tratarlos como adultos independientes. El conflicto de identidad de Lan Jiefang ilustra el dilema en el trasfondo cultural chino que mantiene un tipo de matrimonio donde no se encuentra un espacio para el desarrollo de la relación (Fei Xiaotong: 2018, 110).

Como hemos mencionado en el capítulo 1, el confucianismo establece las exigencias que se deben cumplir para desempeñar dignamente el rol de padre y el de hijo y percibe a la familia como la clave de un estado bien ordenado y, en consecuencia, del mundo en general (Rosenlee: 2006, 41). Según este principio, la vida familiar se considera como un microcosmos del gobierno estatal, de modo que la relación entre padre e hijo resulta tan despótica e injusta que la del emperador con sus súbditos. La sociedad tradicional requiere un padre estricto, al que otorga un poder incontestable para disciplinar a sus hijos. Sun Longji crítica que la cultura tradicional china trate a cada uno como un individuo inmoral; especialmente en el ámbito familiar, en lugar de enseñarle a respetar las normas sociales de manera razonable, el padre suele acudir a la fuerza extrema como si domesticara a las bestias (2015, 185).

En las novelas de Mo Yan no solo se representan los dilemas morales con los que un padre tiene que enfrentarse a lo largo de su vida, sino también los diversos conflictos que se producen en la esfera familiar. En *SR*, el amor entre Yu Zhan'ao y la viuda Dai Fenglian no es aceptado por la moral tradicional. Por eso, cuando Dai Fenglian se queda embarazada, Yu Zhan'ao no puede reconocer que es el padre biológico para evitar los rumores de los campesinos y la condena moral por adulterio:

Cierta vez, cuando la señora Liu les llevó la comida, uno de los operarios les preguntó:

-Vieja Liu ¿el ama va a tener un niño?

Ella los miró con severidad.

-¡Cuidado o habrá quien os corte la lengua!

-¡Pero si parece que Shan Bianlang sabía hacer las cosas bien, después de todo!

-Tal vez sea del amo viejo.

-¡Pero qué tontería! ¿Pensáis que una joven tan delicada habría dejado que alguno de los Shan la tocara? Apuesto a que fue Cuello Manchado. (*SR*, 197)

Nadie debe saber que Yu Zhan'ao y Dou Guan son padre e hijo. Como ya hemos visto anteriormente, el gobernante es considerado como el padre social de la población; el funcionario, el padre social de los residentes y el maestro, el padre social de sus alumnos³¹³, es decir, “the relationship between the ruler and the ruled is conceived of in terms of father and son” (Rosenlee: 2006, 40). Aunque todos estos roles paternos son sociales, no biológicos, según el confucianismo, su importancia es mayor que la de un padre biológico. A pesar de que el comportamiento de Yu Zhan'ao cumple con los requisitos morales que debe cumplir un buen padre -se encarga de cuidar a Dou Guan, le lleva a luchar contra los invasores y se gana el respeto que le corresponde-, Dou Guan ignora que es su progenitor y le llama “padrino” hasta que su madre le revela la verdad. Solo después de haber instaurado su propio régimen, es decir, “La Sociedad de Hierro”, en el pueblo al nordeste de Gaomi, puede Yu Zhan'ao anunciar por fin a los campesinos y a los antepasados que Dou Guan es su hijo. En ese momento Yu Zhan'ao ya no es un hombre fuera de la ley: se ha convertido en el “héroe de la época” y en el gran padre social

³¹³ En *El libro de los ritos*, se recomienda a los emperadores tratar a la población como hijos. “子, 庶民也。”—《礼记·中庸》. Y un refrán chino dice que aunque alguien sea tu maestro sólo por un día, debes considerarlo como tu padre por el resto de tu vida. “一日为师, 终身为父。”

para el pueblo al nordeste de Gaomi, de modo que puede ignorar e incluso modificar las reglas básicas de conducta moral.

Mientras que en *SR* Yu Zhan'ao es un padre con poder pero moralmente inaceptable, en *VYM*, Lan Lian es un padre impotente e incapaz de hacerse respetar. En esta novela, la relación entre Lan Lian y sus tres hijos -Jinlong, Baofeng y Jiefang- es también conflictiva. Como se recordará, el gran terrateniente Ximen Nao y su concubina Ying Chun tenían dos hijos gemelos: un niño llamado Jinlong y una niña llamada Baofeng. Después de la muerte de Ximen Nao, su siervo, Lan Lian, se casa con Ying Chun. El nuevo matrimonio adopta a los dos hermanos gemelos y tiene, además, un hijo llamado Jiefang. Dicho de otro modo, Lan Lian es el padre adoptivo de Jinlong y Baofeng y el padre biológico de Jiefang. Cuando el difunto Ximen Nao se reencarna en un burro, expresa su indignación por el matrimonio de su antiguo siervo Lan Lian, a quien consideraba como un hijo, con su concubina Ying Chun:

¡Lan Lian eres un cabrón desagradecido, un hijo de puta desconsiderado! Al principio me llamabas Padre de Acogida, pero has acabado mancillando la palabra acogida. Muy bien, si yo soy tu padre, entonces Yingchun, mi concubina, es tu madrastra, aunque la hayas tomado como esposa y conseguido que dé luz a tu hijo. ¡Has corrompido el sistema de relaciones humanas y mereces ser destruido por el Dios del Trueno! (*VYM*, 34)

Debido a su antigua condición de siervo, Lan Lian no logra imponer su autoridad frente a los gemelos adoptados. Aunque Lan Lian es reconocido por la sociedad como padre legítimo de Jinlong y Baofeng -Ximen Nao no tenía muy buena prensa en el pueblo y su muerte fue un descanso para todos, los gemelos no hacen lo mismo y solo desean independizarse lo antes posible. Lógicamente, un padre sin autoridad en la esfera familiar, es también un padre despreciado por la sociedad patriarcal. Cuando Jinlong y Baofeng deciden irse de casa para que los errores cometidos en el pasado por Lan Lian no les persigan también a ellos³¹⁴, el padre no puede hacer nada para impedirlo:

Lo entendemos, papá. Nunca hemos pasado un día como mocosos terratenientes y no podemos decirte si Ximen Nao era blanco o negro, pero su sangre corre por nuestras venas y se cierne sobre nosotros como una sombra demoniaca. Somos unos jóvenes nacidos en la época de Mao Zedong y, aunque no hemos tenido elección a la hora de nacer, al menos podemos elegir qué camino tomar. No queremos ser granjeros independientes contigo, queremos unirnos a la comuna. Tanto si mamá y tú os afiliáis como si no, Baofeng, y yo vamos a hacerlo. (*Ibid.*, 175)

³¹⁴ Durante el movimiento de la Comuna Popular, en lugar de unirse a esta, Lan Lian decide trabajar por su cuenta. A Jinlong y a Baofeng les preocupa que esta decisión caprichosa de su padre pueda ser un obstáculo para ellos cuando sean adultos.

El tono más suave de Baofeng es inseparable de su género:

-Gracias, papá, por alimentarnos durante diecisiete años- dijo Baofeng haciendo una reverencia-. Por favor, perdónanos por nuestra desobediencia. Con un padre biológico como el que tenemos, si no adoptamos tendencias progresistas, nunca conseguiremos ser nada en la vida. (Idem)

Por su parte, Jiefang, el único hijo biológico de Lan Lian, elige en un primer momento permanecer junto a su padre. Sin embargo, incapaz de soportar las bromas y burlas de sus vecinos, se ve obligado a traicionar su promesa. Lan Lian vuelve a mostrar su impotencia, no solo frente a la decisión de Jiefang, sino también frente a los insultos del ya independizado Jinlong. El feroz conflicto que separa a Lan Lian y Jinlong casi causa la muerte del primero. Durante la Revolución Cultural y para mostrar su fidelidad al partido, Jinlong, convertido en miembro de la Guardia Roja, cubre con pintura roja el rostro de su padre, haciéndole estremecerse de dolor cuando la pintura le salpica en los ojos:

Jinlong respondió con frialdad: -Toda la nación es roja y no dejamos un solo punto sin tocar. La Revolución Cultural se ha puesto en marcha para sellar el destino de los seguidores del capitalismo, de los terratenientes, de los campesinos ricos y de las contrarrevoluciones. Ningún campesino independiente se va a deslizar por entre las rendijas. Si se niega a abandonar sus actividades independientes y continúa por el camino del capitalismo, le ahogaremos en un cubo de pintura negra. (Ibid., 237)

Seguidamente, Jinlong obliga a su padre adoptivo, apenas recuperado, y a sus familiares a someterse al escarnio público por haber traicionado al sistema comunista. A partir de ese momento, Jinlong deja de ser un hijo desobediente para convertirse en una figura política empoderada por el nuevo régimen, mientras que Lan Lian no solo es un padre privado de autoridad, un contrarrevolucionario peligroso, tanto para el Partido Comunista como para la sociedad. Jinlong es ahora una figura paterna política, por lo que puede ejercer su despotismo contra su padre adoptivo: el rebelde ha dejado de ser Jinlong, quien traspasa hábilmente el estigma a Lan Lian quedando así limpio de culpa. Si la marcha de los hijos solo priva a Lan Lian de su autoridad patriarcal en la esfera familiar, la lucha de clases capitaneada por Jinlong da una estocada final a la dignidad de este hombre.

En su segunda reencarnación, Ximen Nao se convierte en un buey propiedad de Lan Lian, aunque sigue conservando la memoria de su anterior vida humana, cuando era el padre de los gemelos Jinlong y Baofeng. Al principio, este buey es la única ayuda de Lan Lian en sus faenas agrícolas después de haber rechazado unirse a la Comuna Popular.

Cuando Jinlong descubre que el buey no quiere trabajar en las tierras colectivas del pueblo, descarga toda su ira contra el animal que antaño había sido su padre biológico, perforando la nariz del buey con un hierro rojo, golpeándolo con un látigo y quemándolo vivo:

La persona que te colocó un anillo de latón a través del agujero que te abrieron en la nariz era tu propio hijo. ¿Cómo te sentiste en ese momento? [...] Jinlong, ¿cómo te habrías sentido si hubieras sabido que el buey en la realidad era la reencarnación de tu verdadero padre? Y tú, buey Ximen, ¿cómo te sentiste sabiendo que era tu propio hijo el que te castigaba de manera salvaje? (Ibid., 303-307)

En ese momento, Lan Lian no solo ha perdido a su buey. Mentalmente, también está sufriendo la misma tortura que su antiguo amo reencarnado. En esta cruel escena, mientras Jinlong maltrata físicamente al buey Ximen, hasta provocarle la muerte, Lan Lian siente que también le está insultando y humillando silenciosamente, y el dolor que ello le produce es comparable al chasquido de un látigo sobre su cuerpo. En *El malestar de la cultura*, Freud menciona la ambivalencia entre las figuras del padre y del hijo:

Este remordimiento fue el resultado de la primitivista ambivalencia afectiva frente al padre, pues los hijos lo odiaban, pero también lo amaban; una vez satisfecho el odio mediante la agresión, el amor volvió a surgir en el remordimiento consecutivo al hecho, erigiendo el super-yo por identificación con el padre, dotándolo del poderío de éste, como si con ello quisiera castigar la agresión que se le hiciera sufrir, y estableciendo finalmente las restricciones destinadas a prevenir la repetición del crimen. (2016, 74)

Sin embargo, no encontramos rastro alguno de este remordimiento en Jinlong después de haber quemado vivo a su padre reencarnado, el Buey Ximen, y privado de dignidad a su padre adoptivo, Lan Lian. Es más, Jinlong sigue aumentando su poder. La relación invertida entre Lan Lian y su hijo Jinlong pone de manifiesto la destrucción de la moral tradicional y la imposición de nuevas leyes. La extrema violencia de Jinlong puede entenderse como una manifestación de la consigna de “derribar todo”³¹⁵ propugnada por la Revolución Cultural. El narrador subraya la violenta transferencia generacional de poder que tiene lugar en la esfera familiar para cuestionar indirectamente los conflictos radicales que estallan en la sociedad, sobre todo, la rebeldía de los jóvenes a la autoridad tradicional.

Por un lado, las presiones morales exigen a los padres que disciplinen estrictamente el comportamiento de sus hijos en lugar de tratarlos con cariño. Por otro, los padres pueden

³¹⁵ La consigna “derribar todo” proviene de un editorial, publicado en *el Diario del Pueblo* el 1 de junio de 1966, que llama al proletariado a “destruir completamente todas las viejas ideas, las viejas culturas, las viejas costumbres y los viejos hábitos que han envenenado al pueblo durante miles de años y que han sido creados por las clases explotadoras” 《人民日报》社论.(J). *Acta Pedologica Sinica*, 1966, 14 (2): 155-156.

sucumbir a la traición de sus hijos una vez que estos últimos alcanzan mayor poder. Lamentablemente, este conflicto no se acabará cuando el hijo se convierta a su vez en padre; solo se reproducirá y transmitirá de generación en generación. En su descripción del dilema que alberga la identidad paterna, Mo Yan cuestiona lo inhumano de las restricciones confucionistas que limitan la manifestación y expresión del amor paterno, a la vez que obstaculizan la comprensión del hijo hacia su padre.

2.3.3. El conflicto madre-hijo

Según la cultura tradicional, cuando el padre todavía está vivo, la madre, a pesar de asumir la mayor responsabilidad en la crianza de los hijos, no puede imponerles directamente disciplina: “en una sociedad patriarcal, es el padre quien representa a la sociedad para ejercer el poder, y la madre quien está en la posición del niño, pudiendo brindar consuelo íntimo³¹⁶” (Fei Xiaotong:2018, 163). Esta costumbre no solo perpetúa el modelo de un padre estricto y una madre tierna, sino que también señala la razón por la que los hijos están más apegados a sus madres.

La relación madre-hijo se ve obligada a sucumbir al dominio patriarcal. Por ejemplo, en *El río seco*, cuando el hijo Tigrito comete un error, el padre también desahoga su ira sobre la inocente madre. Aunque una madre quiera proteger a su hijo, la protección que esta le brinda siempre resulta insuficiente en comparación con la autoridad del padre. El hijo, que ha crecido en una atmósfera misógina, también se siente impotente cuando intenta defender a su madre ante su autoritario padre. En *VYM*, cuando Lan Kaifang, enojado por la relación extramatrimonial de su padre, se venga de él arrojándole barro, acaba marchándose en silencio con los ojos llenos de lágrimas.

Por otra parte, según el confucianismo, después de la muerte de su marido, la madre necesita obedecer a su hijo, que se ha convertido en el nuevo padre del clan: “when she is not yet married she follows her father; once married she follows her husband; after the death of the husband she follows her son” (Rosenlee: 2006, 128). Por este motivo, el hijo debe crecer lo antes posible para encargarse de las responsabilidades familiares, y la madre no debe interferir demasiado en los asuntos domésticos. De otro modo, un hijo sin poder

³¹⁶ La traducción es nuestra. “父权社会中，代表社会来执行权力的是父亲，站在孩子的立场给予私情慰藉的是母亲。”

que siempre confíe en su madre será ridiculizado por la sociedad, y una madre que intervenga demasiado en las decisiones de su hijo recibirá duras críticas. Según los criterios tradicionales, una mujer con virtud debe ser cuidadosa con sus palabras y actos, ya que “the talkativeness of a woman causing disorder in the governance of the household; like the crowing of a hen in the morning, it is an inauspicious omen and an indicator of the demise of a household” (Wang Xiang:2018, 146). Como consecuencia de la dominación de la cultura misógina en China, a lo largo de la historia encontramos numerosas tragedias dinásticas en las que se mataba a la madre para asegurar la autoridad del hijo. En lugar de recibir el amor y el respeto que merece, la madre acaba siendo sacrificada en el altar de una sociedad patriarcal.

Tomamos a Shangguan Jintong, el protagonista de *GPAC*, como un ejemplo representativo para explorar la anómala relación madre-hijo. Según el análisis anterior, ya descubrimos que Jintong es un niño que se niega a crecer y bebe leche materna hasta los siete años. Incluso al convertirse en adulto, Jintong todavía mantiene su fijación morbosa con los pechos de las mujeres. Freud señala en *La vida sexual de los seres humanos* que el pecho materno es el primer objeto de la pulsión sexual: “el mamar del pecho materno pasa a ser el punto de partida de toda la vida sexual, el modelo inalcanzado de toda satisfacción sexual posterior, al cual la fantasía suele revertir en momentos de apremio” (1985, 287). Fei Xiaotong, por su parte, comenta que “los niños necesitan la crianza y el apoyo de sus padres cuando son pequeños, pero al crecer a cierto nivel, no pueden seguir viviendo bajo la protección de sus padres, en otras palabras, al final del proceso de crianza, debe haber un destete social³¹⁷” (2018, 191).

Cuando Jintong cumple siete años, su madre le obliga a comer alimentos normales en lugar de beber leche materna. Ante este cambio de actitud, Jintong, rechaza seguir creciendo y descarga toda su insatisfacción sobre su hermana pequeña: “Yo salí y me lancé sobre Sexta Hermana, clavándole mis garras en los pechos. Podía oírlos protestando, como palitos mordidos por las ratas. Ella me retorció de dolor, pero yo no la soltaba por nada del mundo. Su rostro alargado y delgado tomó un color amarillento” (*GPAC*, 321). Aunque no obtiene el consuelo de su madre, Jintong logra satisfacer su deseo cuando su hermana mayor Laidi le amamanta en el comedero del burro:

³¹⁷ La traducción es nuestra. “孩子早年的抚育需要父母的保护和供养，但是长到一定时候，孩子不能专门在父母的荫庇中生活了。[...] 因之，在抚育过程的末期，必须有一度社会性的断乳。”

Me dirigí nerviosamente hacia el abrevadero, donde ella se había arqueado como una carpa en el momento de saltar. Ella me agarró por los hombros y me cubrió la cabeza con la mitad inferior de su abrigo negro. El mundo se oscureció para mí. Y en esa oscuridad comencé a tantear con las manos, curioso y tenso, fascinado por el misterio. [...] La amarga tierra que tenía en el pezón empezó a fundirse dentro de mi boca. El sudor de su axila casi me asfixia. Yo sentía que me estaba ahogando, pero ella me cogió la cabeza con las manos y apretó su cuerpo contra el mío. Como si quisiera introducir hasta el final su pecho grande y duro en mi boca. Cuando ya no podía soportar más, le mordí el pezón. Poniéndose en pie de un salto, me empujó hacia abajo yo me deslicé por su cuerpo hasta salir de debajo del abrigo, y me quedé acostado, acurrucado, a sus pies, esperando el golpe que sabía que tendría que llegar. Las lágrimas recorrieron sus mejillas morenas y huesudas. Sus pechos se alzaron bajo el abrigo negro, y desplegaron sus maravillosas plumas, hasta que parecían dos palomas que acabaran de emparejarse. (Ibid., 324)

El narrador no solo representa un incesto enigmático entre hermanos, sino que también imita el proceso del nacimiento: Jintong, ante la tentación de Laidi, se mete en la capa de su hermana como si entrara en el misterioso útero convirtiéndose en un feto. En esta escena, la hermana Laidi, que desempeña el papel de madre, también despierta en Jintong su primera pulsión sexual:

Hermanito bueno -me dijo suavemente-, no le cuentes a nadie lo que ha pasado hoy. -Yo asentí con convencimiento-. Voy a compartir un secreto contigo -me dijo-. Mi marido se me apareció en un sueño para decirme que no está muerto. Su alma se ha unido al cuerpo de un hombre rubio, de piel clara. (Idem)

Aprovechándose de la debilidad de su hermano menor, Laidi seduce a Jintong para satisfacer los anhelos de su marido muerto. Así, este incesto, en realidad resulta una sustitución para ambas partes: Jintong considera a su hermana como madre y busca en ella el amor materno interrumpido, mientras que Laidi considera a Jintong como marido y concentra en él su deseo sexual reprimido.

A lo largo de la novela, se manifiesta repetidamente la dependencia que tiene Jintong de los senos femeninos. La angustia que le produce a este niño de siete años lo que interpreta como una pérdida del amor materno le hace pensar en el suicidio:

¿Cómo es que había llegado a vivir hasta los siete años? ¿Por qué no me habría muerto antes de alcanzar esa edad? Las lágrimas resbalaron por mis mejillas y se me metieron en la boca. Realmente tenía que morir, no debía permitir que ninguna comida impura contaminara mi boca y mi tracto digestivo. (Ibid., 337)

Como consecuencia, la personalidad de Jintong permanece en un estadio infantil, de modo que este no es capaz de enfrentarse a los problemas de modo adulto ni de expresar su

deseo sexual normalmente. Después de haber sido abandonado por la sociedad, Jintong, convertido en un paciente esquizofrénico de cincuenta años, decide volver a su pueblo natal y se esconde otra vez bajo la protección de su anciana madre viviendo como un niño despreocupado. En el prefacio de *GPAC*, Mo Yan comenta: “he visto muchas interpretaciones de Shangguan Jintong, estoy de acuerdo con la opinión de que este personaje resulta la encarnación de algunos intelectuales en la China contemporánea y admito sin timidez que Shangguan Jintong puede ser mi representación espiritual³¹⁸” (*Feng Ru Fei Tun*, 1). Sin embargo, para más de un representante de los intelectuales chinos, este personaje trastornado mentalmente también revela la relación de fusión entre madre e hijo considerada tabú por la sociedad patriarcal. Entendemos que esta relación de parentesco es limitada en el tiempo -proceso de crianza- y restringida socialmente. Por eso, innumerables hijos como Jintong solo pueden obtener el amor de sus madres en lugar de encontrarlo en sus estrictos padres.

Sun Longji comenta que en la cultura china existe una tendencia a santificar a los padres para que los hijos siempre deban mantener su imagen de niños frente a ellos (2015, 183-184). Los hombres aceptan esta disminución de su identidad como individuos y aspiran a estar cerca de sus madres como niños para siempre. Para los hijos chinos, el choque entre la voluntad personal y las expectativas sociales da lugar a una identidad atravesada por la contradicción: por un lado, estos necesitan dejar de depender de su madre lo antes posible, mientras que, por otro, siguen anhelando el consuelo de esta última.

En resumen, los hombres del pueblo al nordeste de Gaomi se enfrentan a diferentes expectativas sociales y dilemas de identidad cuando asumen diferentes roles: como maridos, el conflicto entre las responsabilidades familiares y las necesidades amorosas; como padres, la contradicción entre disciplinar a los hijos y la sucesión en el poder; y como hijos, la desunión entre la dependencia materna y su integración en la sociedad. Los deberes irracionales que el confucianismo ha impuesto a cada uno, permiten mantener la estabilidad de la sociedad feudal, aunque el precio que se debe pagar es la supresión de la libertad humana y del desarrollo de la singularidad genuina de cada individuo.

³¹⁸ La traducción es nuestra. “十几年来，我听到和看到了许多对这个人物的解读。[...] 我比较同意把上官金童看成当代中国某类知识分子的化身。我毫不避讳地承认，上官金童是我的精神写照。”

3. Niños maltratados

Los niños son indudablemente los receptores últimos y más indefensos de todas las violencias materiales y simbólicas que atraviesan el entramado social y familiar. Más aún que los adultos, los niños que viven en el pueblo al nordeste de Gaomi se ven obligados a pasar todo tipo de penurias: además de la amenaza de la guerra y la carencia de recursos materiales, los niños son a menudo ignorados por sus padres, privados del derecho a la educación y maltratados por los adultos. Mo Yan combina la perspectiva y la memoria de los niños con la de los adultos para ofrecer una interpretación poliédrica de la historia de este pueblo imaginado. Los personajes infantiles de Mo Yan nos descubren una perspectiva diferente del impacto que los acontecimientos históricos tienen en la vida cotidiana de los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi. Los niños pueden, también, existir como seres espirituales después de la muerte.

Para elaborar sus personajes infantiles, Mo Yan se sirve de su propia experiencia. Como explica en su discurso de Ceremonia del Premio Nobel:

Ese chico de piel oscura que tiene una capacidad incomparable para aguantar toda clase de sufrimientos y otra capacidad sobresaliente para percibir los pequeños cambios de la vida es el espíritu de esta novela. Aunque he creado muchos personajes después de este, ninguno puede compararse con él porque prácticamente es el entero reflejo de mi espíritu. (*Cuentacuentos*:2012)

A pesar de los incontables efectos traumáticos que la deshumanización y crueldad omnipresentes tienen en las vidas infantiles, Mo Yan subraya nuevamente la individualidad de sus personajes diversificando actitudes y comportamientos frente a la adversidad. Así, mientras que en *Grandes pechos amplias caderas*, los niños de la familia Shangguan sufren lo indecible a lo largo de las sucesivas guerras, en *El rábano transparente* un niño de piel oscura se niega a comunicarse con el mundo que le rodea a causa de los maltratos recibidos; en *Sorgo rojo*, el pequeño Dou Guan, a pesar de haber perdido a su familia en la guerra, protege a su pueblo como un verdadero soldado durante la invasión de los japoneses; en *El clan de los herbívoros*, los gemelos Damao y Ermao deciden vengarse de su padre por todos los insultos e injusticias que han tenido que soportar.

3.1. El error de nacer

3.1.1. “Niños negros”

El primer obstáculo que deben superar los niños del pueblo al nordeste de Gaomi es el nacimiento. En *Rana*, se describe el cambio radical en la política de planificación familiar que tiene lugar entre 1960 y 1989. Después de haber aliviado la escasez de alimentos, a principios de la década de los sesenta, el gobierno chino no impuso restricciones al crecimiento de la población, otorgando incluso recompensas materiales a los padres con hijos recién nacidos: “tela de 3.30 metros de largo y un litro de aceite de soja” (*Rana*, 77). A principios de los años sesenta, el pueblo al nordeste de Gaomi ofrecía una cariñosa bienvenida a todos los niños -sobre todo si eran varones- que venían al mundo: “La esposa de Xiao Shangchun, el guardián del granero comunal -la madre de mi compañero de clase Xiao Xiachun-, había alumbrado sucesivamente a tres hermanas menores que él. Y antes de que la pequeña terminara la lactancia, su barriga volvió a crecerle ” (Ibid., 78). Pero este rápido aumento de la población solo duró dos años. En 1965, el gobierno inició su política de planificación familiar. En su primera etapa, esta fue relativamente flexible, popularizando la educación sexual, criticando la preferencia misógina de un hijo varón y distribuyendo preservativos entre el pueblo. Al no lograr los resultados deseados, se aplicaron métodos más radicales: se impuso la vasectomía a todos los hombres con tres o más hijos y se obligó a abortar a las mujeres embarazadas que ya habían tenido un hijo y una hija. Esta última fue la medida más polémica. A las mujeres que ya habían dado a luz se les colocaba un dispositivo intrauterino, por lo que estas debían buscar a alguien que se lo extrajera si deseaban tener otro hijo. Esta operación se llevaba a cabo de cualquier manera: “[...] no le hizo falta ni quitarse los pantalones. Yuan Sai hizo un agujero en el pantalón con las tijeras a la altura de la entrepierna...” (Ibid., 135).

Como consecuencia de estas medidas, se produjo una injusta división de los niños antes de su nacimiento entre los legales, que tenían permiso para nacer, y los ilegales, que habían nacido fuera de la ley. Esta discriminación privaba a los niños ilegales, considerados inexistentes, de cualquier derecho, a la vez que dañaba la salud de las

embarazadas. Para escapar del aborto, las mujeres ponían en peligro sus vidas. La tía del narrador le pregunta a la embarazada Geng Xiulian:

-Geng Xiulian, ¿puedes nadar hasta el mar del Este? -le gritó a la mujer. La mujer no contestó. Siguió nadando, pero cada vez iba más despacio. -Espero que comprendas -dijo mi tía- que si subes al barco te haremos la operación. ¡La cabezonería va a acabar contigo! -Si llegas al mar del Este, nosotros iremos detrás -añadió Leoncita con un tono firme. La mujer empezó a llorar desconsolada. Sus movimientos eran cada vez más lentos. (Ibid., 132)

En esta escena, se observa un contraste agudo e impactante: para Geng Xiulian, merece la pena renunciar a la dignidad y hasta a la propia vida si con ello se puede salvar la vida del niño que nacerá, mientras que según la tía del narrador, una de las responsables de llevar a cabo la planificación familiar, este embarazo es solo un obstáculo que le impide llevar a cabo la política del Partido. Para el pueblo al nordeste de Gaomi, la vida de un niño se ha convertido en una mera cuestión política, en un argumento que se utiliza para evaluar si una familia apoya o no las decisiones nacionales. En caso de negarse a cooperar con el gobierno local o de no aceptar el aborto, los miembros de la familia desobediente deben enfrentarse a duras sanciones económicas así como a las críticas que minan su reputación:

Las que concebís ilegalmente no intentéis escaparos... Los ojos del pueblo son brillantes, dondequiera que os escondáis, podremos descubrir vuestras huellas, hasta en el bosque, en las cuevas... Los que se peleen o peguen palizas a los oficiales de trabajo de planificación familiar serán considerados delincuentes antirrevolucionarios... Los que intenten destruir el trabajo de planificación familiar recibirán un estricto castigo bajo las leyes de nuestro país.... (Ibid., 151)

Este estado de miedo y amenaza permanente incentiva la desconfianza y la delación entre los dos campos contrarios: por un lado, los ejecutores de la ley, como la tía del narrador y su ayudante Leoncita y Qin He, y, por otro, los delincuentes y sus cómplices, como los suegros del narrador y su esposa embarazada. Las tragedias familiares se suceden. Cuando, para no perjudicar a su marido, la esposa del narrador acepta abortar y muere junto a su hijo víctima de una hemorragia, los lazos familiares sufren un revés convirtiéndose en un odio sin disfraz. Al descubrir el narrador que su vecina está embarazada, desea evitar que vuelva a repetirse la tragedia, por lo que, en lugar de

informar a su segunda esposa Leoncita, también encargada de la planificación familiar en el pueblo, decide guardar silencio.

Entre 1970 y 1986 la Planificación Familiar se aplicó severamente en el pueblo al nordeste de Gaomi. Como señala la tía del narrador, un feto “antes de salir de la vagina es solo un trozo de carne, se puede eliminar sin ningún problema” (Ibid., 179). Algunos padres deciden luchar para que sus hijos puedan nacer, aunque paguen el desacato con su propia vida, a pesar de que los “niños negros” que consigan sobrevivir a la vigilancia de los funcionarios siempre vivirán al margen de la sociedad: “en el censo nacional de la República Popular China no aparecía su nombre, [...] nadie sabía cuántos niños negros hubo en aquella época, pero la cifra debía ser sorprendente” (Ibid., 218).

En *Rana*, los niños del pueblo al nordeste de Gaomi, aún siendo demasiado pequeños para entender lo que está sucediendo, también muestran el mismo rechazo y odio a la planificación familiar: cuando Wan Xin, la tía del narrador, acude a casa de una campesina embarazada, “sus tres hijas se arrodillaron junto a la puerta -parecía que habían estado practicando-, y mientras lloraban recitaban en voz alta al unísono” (Ibid., 125). Después de la muerte de la campesina y de los hijos que llevaba en su vientre, estas niñas no entienden de política demográfica: solo saben que su madre y sus hermanos están muertos, por lo que no dudan en pinchar a Wan Xin en la pierna con una lezna (Ibid., 144). Para ellos, Wan Xin y su ayudante Leoncita son peligrosos. La hija del narrador incluso le pregunta a su madrastra Leoncita si piensa comerse a los niños (Ibid., 196).

Los padres desesperados y los “niños negros” dejan de ser bienvenidos en el pueblo al nordeste de Gaomi. Solo les queda el exilio. La tragedia no se detiene ahí. Debido al culto al materialismo y la decadencia moral imperantes, la vida se ve como un objeto de compra-venta. Los ricos prefieren pagar multas antes que tener hijos, algunos tienen jóvenes amantes y otros acuden directamente a empresas ilegales de gestación subrogada. En cuanto a la planificación familiar, un campesino dice con sorna: “la política existe y funciona. Si no, ¿cómo calculamos la cantidad de la multa?” (Ibid., 265). Cuando el narrador se entera de que su esposa ha contratado a una chica desfigurada como madre de alquiler, entra en pánico, incapaz de aceptar que una chica más joven que su propia hija le ayude a concebir un hijo: “un fuerte sentimiento de culpa me ataba como una cuerda gruesa” (Ibid., 273). Wan Xiaopao intenta denunciar sin éxito esta empresa ilegal. Pero como un aborto podría poner en riesgo la vida de la joven, decide quedarse con el niño:

“cuando era joven tomé la misma decisión, y a causa de ella, perdí a Wang Renmei. Es el aspecto más sombrío de mi corazón y es asimismo un crimen que jamás me perdonaré” (Ibid., 286).

El narrador, Wan Xiaopao, se arrepiente de sus actos a lo largo de esta novela, intenta compensar a la madre de alquiler con dinero y acepta a su hijo. Paralelamente, Mo Yan, en el postfacio de *Rana*, ausente de la traducción castellana, señala que la planificación familiar “ralentiza el crecimiento de la población china, pero al mismo tiempo causa dolor y confusión en muchos aspectos como la política, la economía, las relaciones humanas y la moralidad³¹⁹” (Wa, 342). Como testigo impotente de las tragedias que se sucedieron en su pueblo natal, Mo Yan no omite su parte de responsabilidad: “otros son culpables y yo también³²⁰” (Ibid., 343). Pero como señala Guan Xiaoxiao: “La expiación del Renacuajo (el narrador) resulta pálida por su inacción en la acción y su falso arrepentimiento en las palabras. [...] el pecado no desaparece por nuestro olvido deliberado, sino que, paradójicamente, hace surgir nuevos espectros oscuros a través de la expiación³²¹” (2011, 73).

3.1.2. Privación

Los niños que consiguen nacer solo acaban de comenzar una larga carrera de obstáculos. Durante su infancia, los niños del pueblo al nordeste de Gaomi necesitan enfrentarse a la escasez de recursos materiales y a la ausencia de cuidados por parte de sus padres. La hambruna que ha azotado frecuentemente a la sociedad china a lo largo de la historia es uno de los temas más recurrentes en la literatura de Mo Yan. El recurso a los niños para desempeñar papeles de protagonistas, aumenta el dramatismo de la representación literaria de esta peste, provocando un impacto mayor en los lectores: es el caso de Tizón en *RT*, un huérfano de piel oscura que se ve obligado a robar rábanos en el pueblo cercano por orden de otro adulto; del glotón Luo Xiaotong (野骡子³²², 1999), capaz

³¹⁹ La traducción es nuestra. “大陆的计划生育，实行三十年来，的确减缓了人口增长的速度，但在执行这“基本国策”的过程中，确也发生了许多触目惊心的事件。”

³²⁰ La traducción es nuestra. “他人有罪，我亦有罪。”

³²¹ La traducción es nuestra. “实际行动上的无所作为，文字意义上的虚伪忏悔，蝌蚪的赎罪可谓苍白乏力。但罪孽不曾因为我们刻意的淡忘和漠视而消失，它悖论般地因赎罪衍生出新的黑暗幽灵。”

³²² *Ye Luo Zi* [La mula salvaje].

de hacer cualquier cosa a cambio de comida; de Haohan (嗅味族³²³, 2000) quien ha aprendido a alimentarse de los olores con la ayuda de un grupo de elfos que viven en un antiguo pozo; y de Wang Xiaopao, el narrador de *Rana*, quien, durante los años de la Gran Hambruna, come trozos de carbón en la clase con sus compañeros.

Tizón, un pobre huérfano cuyo padre se ha ido a trabajar a una provincia lejana y cuya madre ha fallecido hace mucho tiempo, soporta a una madrastra alcohólica que le maltrata frecuentemente. Este niño, desnutrido y harapiento “tenía la cabeza grande y el cuello largo y fino. Al alzar la cabeza, parecía que le iba a costar guardar el equilibrio [...] El niño salió corriendo hacia delante. Sus movimientos eran los de correr, pero en realidad no iba nada rápido. Movía excesivamente sus bracitos delgados y parecía una de esas cañas secas que el viento agita en el valle” (RT, 14).

Aunque por orden del jefe del pueblo al nordeste de Gaomi, recibe algo de comida a cambio de trabajar como un adulto en la Comuna Popular, Tizón pasa hambre. Su compañero de trabajo -un herrero- le ordena que robe batatas y rábanos en el pueblo cercano y Tizón cumple su cometido. Pero cuando la comida está lista, el codicioso hombre rechaza darle su porción correspondiente y le amenaza con insultos:

Y justamente cuando Tizón quería agarrar con sus manos ese rábano, el joven herrero le dio una patada al cubo metálico y el agua que había dentro se derramó y empapó el colchón relleno de paja sobre el que dormía el herrero viejo. El joven herrero cogió el rábano y con los ojos llenos de sangre gritó: —¡Hijo de perra! ¡Eres un perro pulgoso y hambriento! ¡Peor que una perra callejera! ¿Te querías llevar el rábano?... Arde mi estómago y saco humo por la garganta... ¡Estaba a punto de comérmelo! ” (Ibid., 78)

La enumeración de frases exclamativas e interrogativas subraya el dramatismo de la escena. La respuesta de Tizón a tanta privación es también dramática: el hambre le provoca alucinaciones. A sus ojos, el rábano asado se convierte en transparente: “la envoltura dorada y transparente contenía un líquido de color plata” (Idem). Esta imagen es el apoyo que le permite sobrevivir. Cuando el egoísta herrero se niega a compartir su comida prefiriendo tirar el rábano al agua antes que dárselo a Tizón, no solo está privando al niño de alimentos, sino que también está destruyendo su esperanza de una forma brutal e inhumana. Después de ver cómo se hundía en el agua el codiciado rábano, Tizón se obsesiona de forma maniática por conseguir un rábano transparente y las alucinaciones se

³²³ Xiu Wei Zu.

sucedan. En una ocasión, ve un hierro candente y extiende la mano para tocarlo, sin temer quemarse, pues cree que se trata de un rábano. Al querer encontrar otro rábano transparente, Tizón arranca todos los rábanos de los cultivos del pueblo vecino, privando a sus habitantes de este alimento vital durante los años de hambruna. Pero el comportamiento vandálico de Tizón es severamente castigado por los guardias que le despojan de su ropa y le insultan, arrebatándole su dignidad.

Aunque el trasfondo histórico de *RT* no está claramente delimitado en el tiempo, algunos indicios que aparecen en el texto (la Comuna Popular, los vales de trabajo³²⁴), nos permiten deducir que esta obra se sitúa en la China rural de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado cuando toda la población sufría hambre y penurias. En su discurso de Estocolmo para el premio Nobel, Mo Yan confiesa que, en su infancia, también robó un rábano para calmar el hambre insoportable y que, tras ser descubierto, fue golpeado por su padre y obligado a arrodillarse ante un retrato del Presidente Mao para reflexionar sobre sus pecados. Debido a esta humillante experiencia personal, el autor declara que Tizón es “el alma de toda (su) novela”, el “entero reflejo de (su) espíritu” (*Cuentacuentos*:2012). Este huérfano no es un personaje entre otros: además de ser una proyección autobiográfica del autor, Tizón representa a los millones de niños que vivían desatendidos en la China rural.

El relato *La mula salvaje* nos cuenta la infancia de otro niño hambriento, Luo Xiaotong. Después de la marcha de su padre, la madre de Luo Xiaotong tiene que ahorrar hasta el último céntimo y la carencia de alimentos resulta tan insoportable para nuestro pequeño protagonista que este llega a declarar sin vergüenza: “A quien me regale una gruesa pierna de cordero asada a la perfección o un plato de cerdo graso, no dudaré en llamarle padre o arrodillarme ante él o llamarle padre mientras me inclino³²⁵” (*CRMY*, III, 200). La lucha por la supervivencia y la satisfacción de un apetito desesperado se han convertido en su razón de existir, como si la comida pudiera compensar la ausencia del padre. Cuando es golpeado por la manivela de un motor diésel, el niño se tumba en el suelo pensando: “¿Para qué quedarme en una vida sin carne?” (*Ibid.*, 202). Con solo diez

³²⁴ Los vales de trabajo fueron un sistema socialista para distribuir los bienes en función del trabajo de cada uno utilizado durante el movimiento de la Comuna Popular. Según las horas trabajadas, cada campesino recibía la parte correspondiente de la cosecha colectiva.

³²⁵ La traducción es nuestra. “无论是谁，只要给我一条烤得香喷喷的肥羊腿或是一碗油汪汪的肥猪肉，我就会毫不犹豫地叫他一声爹或是跪下给他磕一个头或是一边叫爹一边磕头。”

años, Luo Xiaotong es incapaz de entender las relaciones entre adultos y piensa infantilmente que si su madre preparara carne todos los días como la amante de su padre, este volvería a casa. La desconsolada madre, por su parte, no hace caso a esta absurda recomendación y engaña a un comerciante diciéndole que su marido ha muerto para poder comprar un trozo de *youtiao* a un buen precio. Luo Xiaotong no entiende la parquedad de su madre y hasta desearía irse del pueblo, no en busca del amor paterno, sino de carne para alimentarse. En China, existe un refrán -“reconocer a un ladrón como su padre 认贼作父”- que censura a quien, por razones egoístas, abandona los valores morales y está dispuesto a reconocer a su enemigo como padre. Aunque Luo Xiaotong decide “reconocer la carne como padre”, resulta difícil condenar la reacción desesperada de un niño hambriento y desnutrido. De hecho, a través de las palabras de Luo Xiaotong, el narrador critica irónicamente la severidad de las normas morales invitando al lector a tener en cuenta las circunstancias atenuantes que intervienen en el comportamiento de este personaje.

No hay “ningún tabú en las palabras de los niños 童言无忌”, dice otro proverbio chino cuya ilustración encontramos en *Rana*. El narrador Wang Xiaopao huele el aroma del carbón y come los terrones con fruición como si fueran comida:

Nos pusimos delante de la pila de carbón, bajamos la cabeza y nos echamos hacia delante, como si fuéramos expertos en geología explorando gemas fascinantes. Olfateamos alrededor, como si fuéramos perros en busca de comida entre escombros, hasta que por fin percibimos ese olor irresistible. [...] Excepto un par de niñas, todos los demás, estábamos allí mordiendo ruidosamente el carbón, *chic-chac, chic-chac*, con caras misteriosas y apasionadas. [...] Xiao Xiachun estaba manoseando un trozo de carbón, pero no quería comérselo porque no tenía hambre. Eso se debía a que su padre era el guardián del granero. El cocinero Wang se asustó al vernos y se dirigió inmediatamente hacia nosotros con las manos cubiertas de masa de harina de trigo. [...] En esa época, solo cuatro personas tenían la posibilidad de comerla en el comedor de nuestra escuela: el rector, el director de conducta y tutor y dos funcionarios de la comuna. (*Rana*, 19-20)

A través de esta descripción, observamos que circunstancias tan extremadamente duras (más tarde el texto indica que el incidente tuvo lugar durante los Tres Años de Gran Hambruna), pueden alterar nuestra percepción del mundo exterior, sobre todo cuando, como en el caso de los niños, no es posible ganarse la vida. Como el niño de *El traje nuevo del emperador* que desenmascara la mentira, el narrador Wang Xiaopao grita : “¡Oh, dios mío, era harina de trigo!” (Ibid., 20). El texto subraya la doble injusticia que sufren estos niños, pues al hambre se le suma la desigualdad social: mientras que toda la población sufre hambre, a unos pocos privilegiados no les hace falta preocuparse por la comida.

Este incidente, como el del robo del rábano, también procede de la experiencia infantil de Mo Yan. En su artículo, *草木鱼虫*³²⁶, Mo Yan confiesa que a lo largo de (su) infancia, había comido trozos de carbón e incluso pulpa de soja -un alimento para el ganado-, saltamontes y trozos de setas en tallos de maíz (*WDGM*, 50-55). Pero en lugar de recrearse en la descripción de los trágicos años de la hambruna o de glorificar o endulzar las tragedias del pasado, el narrador revela lo absurdo de la historia a través de la perspectiva de los niños recurriendo a un estilo humorístico: “para la gente hambrienta, toda la alegría estaba asociada a la comida. En aquella época, los niños éramos buscadores como el legendario Shen Nong, probamos todo tipo de plantas e insectos, contribuyendo a aumentar las recetas de los seres humanos³²⁷” (Idem). Para estos niños inocentes, como para el propio Mo Yan, la infancia, en lugar de ser un período de crecimiento y aprendizaje, resulta una dura prueba de supervivencia, la etapa en la que comienza la degeneración de los humanos hasta aproximarse a los animales salvajes.

3.1.3. Abandono, maltrato

Además de la pobreza material causada por la falta de recursos básicos, los personajes infantiles también se ven obligados a enfrentarse a la soledad y la ignorancia. En las novelas anteriores a 1985, aparecen muchos niños silenciosos y solitarios: algunos son sordos y mudos congénitos, mientras que otros se niegan a comunicarse con los demás.

En la novela *PBC* (1985), los tres hijos de Nuan son mudos y crecen como tres pequeñas bestias en el pueblo sin haber conocido el mundo exterior. Aunque están llenos de curiosidad, no reciben ninguna educación ni son capaces de expresar sus necesidades. Cuando el narrador les regala unos caramelos, en lugar de mostrar gratitud, se comportan como perros: “En la arrebatija un dulce cayó al piso y se trezaron en una lucha por rescatarlo” (*PBC*, 25). Incomunicados con el mundo exterior, estos tres desafortunados niños se vuelven cada vez más insociables y salvajes. El trauma mental del aislamiento supera con creces la discapacidad física.

³²⁶ *Cao Mu Yu Chong*.

³²⁷ La traducción es nuestra. “很多文章把三年困难时期写得一团漆黑，毫无乐趣，这是不对的。起码对孩子来说还有一些欢乐。对饥饿的人来说，所有的欢乐都与食物相关。那时候，孩子们都是觅食的精灵，我们像传说中的神农一样，尝遍了百草百虫，为扩充人类的食谱作出了贡献。”

En *RT*, Tizón, a los cuatro o cinco años, era un niño alegre que “hablaba desde los cuatro o cinco años y hablaba por los codos” (*RT*, 36). Pero debido al maltrato consonante, se vuelve silencioso: “se quedaba quieto como una piedra. Nadie sabía en realidad lo que pasaba por su cabeza” (*Idem*). Ahogado en su soledad, Tizón solo se expresa con monosílabos y tiene comportamientos bruscos. Cuando Crisantemo, una joven campesina, intenta vendarle un dedo tras un accidente, él coge un puñado de tierra del suelo y lo presiona sobre la herida. En otro momento, Tizón toca un hierro candente como si no sintiera nada y duerme junto al río sin importarle morir. Abandonado por todos, el huérfano les paga con la misma moneda.

En *El río seco*, otro niño silencioso, Tigrecito, solo tiene una amiga, hija de un funcionario, pues nadie más quiere jugar con él. Cuando su amiga muere, aplastada accidentalmente por Tigrecito al caerse de un árbol, este muestra una sorprendente pasividad a pesar de las palizas de su padre, negándose a explicarse, a defenderse y a pedir clemencia. Solo le responde: “mierda”. El silencio es la única arma de Tigrecito, su forma de resistencia. Cuando, poco después, se suicida, gira su trasero apaleado por su padre en dirección del sol a la vez que esconde su cara. Con esta extraña posición, Tigrecito, después de muerto, se burla de todos los que lo han ignorado mientras vivía.

Si el sufrimiento de Tizón en *RT* representa la soledad de los niños en un mundo de privaciones materiales y ausencia de cuidados, la tragedia de Tigrecito en *El río seco* es una forma de protesta contra los adultos que privan de dignidad a los menores. La indiferencia entre los niños silenciosos de las novelas de Mo Yan y la sociedad es mutua.

Además de Tizón en *RT* y Tigrecito en *El río seco*, en el pueblo al nordeste de Gaomi son muchos los personajes infantiles que reciben maltratos y humillaciones por parte de los adultos. En *GPAC*, la abuela Shanggua Lüshi maltrata constantemente tanto a su nuera como a sus nietas. Tras enterarse de que su nuera ha dado a luz a su cuarta nieta, la abuela, obsesionada por conseguir un heredero varón, descarga todo su resentimiento y su ira sobre las tres niñas inocentes:

Su suegra estaba pellizcando a Laidi en la pierna con sus tenazas mientras Zhaodi y Lingdi se abrazaban atemorizadas sobre una pila de paja, sin hacer ni un ruido y deseando poder esconder sus pequeños cuerpos para que no las vieran. Laidi aulló como un cerdo cuando lo estaban degollando y rodó por el suelo. -¡Yo te voy a dar motivos para que llores! -gruñó Shangguan Lüshi pellizcando las piernas de la niña una y otra vez con la destreza y la fuerza que le habían proporcionado sus años de trabajo como herrera. (*GPAC*, 122)

Cuando su primera nieta Laidi, con dificultades para moverse al tener los pies vendados, rompe accidentalmente “un gran cuenco de cerámica verde oscura que estaba lleno de pienso para los pollos” (Ibid., 42). Esta malvada anciana le retuerce la oreja y arroja a la pobre niña al patio. Laidi está tan aterrorizada que ruega a su abuela: “ven y pégame hasta matarme” (Ibid., 43). Pero en la mente de esta mujer, las lágrimas de su nieta no son tan importantes como un recipiente de barro para las gallinas, e insulta a su nuera, la madre de Laidi, que está de parto, “¡Y tu madre ni siquiera tiene la suerte de morirse!” (Idem). Para Shangguan Lüshi, la matriarca del clan, la existencia de estas niñas no tiene ningún significado: “no sirven para nada más que para ponerse hasta arriba de comida” (Idem). Cuando está inmovilizada en la cama, presa de la locura, intenta devorar viva a su nieta menor, Yunü. Por suerte, la madre de la niña consigue evitar esta terrible atrocidad golpeando a su suegra con un rodillo hasta provocarle la muerte. Esta escena de canibalismo fallido lleva al paroxismo la violencia extrema que circula en todas direcciones: los personajes se matan entre sí, desean matar o que les maten.

Las siete niñas del clan Shangguan son víctimas directas de la preferencia misógina por el varón. Aunque su madre intenta protegerlas, su poder es menor que el de la abuela. Esta madre se ve incluso obligada a vender a su hija Shanguan Qiudi a una mujer rusa a cambio de comida. En el pasado, innumerables niñas de la sociedad china vivieron una infancia similar, siendo abandonadas por sus padres, obligadas a asumir responsabilidades familiares a una edad temprana y tratadas como objetos.

En un relato de 1998 titulado *拇指铐*³²⁸ el adolescente Ayi sale de casa para comprar medicinas a su enferma madre. En el camino de vuelta, un hombre desconocido le coloca unas esposas para pulgares que lo encadenan a un árbol. Aunque Ayi declara repetidamente su inocencia y ruega al hombre que le deje irse, este le responde: “Chico, te voy a enseñar el castigo que te mereces por mirar a derecha e izquierda cuando caminas³²⁹” (CRMY, V, 301). Ninguno de los campesinos que pasan de vez en cuando por el lugar donde Ayi está esposado se preocupa por él. Después de desmayarse por el insoportable dolor, el adolescente es despertado por el ruido de un tractor. Tres ciudadanos desconocidos, dos hombres y una mujer, se acercan a él y le preguntan qué le ha pasado.

³²⁸ Muzhi Kao [*Esposas para los pulgares*].

³²⁹ La traducción es nuestra. “小鬼，我要让你知道，走路时左顾右盼，应该受到什么样的惩罚。”

Cuando Ayi dice que no ha hecho nada, los adultos, por supuesto, no le creen. Uno de ellos, un hombre llamado “viejo Q”, dice: “¡Huh! Puedo ver de inmediato que eres un chico delincuente. ¡Debes haber hecho algo particularmente malo para que la policía te esposase aquí! [...] ¿Crees que unas cuantas lágrimas pueden engañarnos? Hemos visto demasiadas lágrimas en nuestra generación. Hay hipocresía y sinceridad detrás de las lágrimas, ¡pero más hipocresía^{330!}” (Ibid., 304).

A pesar de todo, los campesinos intentan, sin éxito, serrar las esposas con una barra de acero. Desanimados, se marchan para asistir a una fiesta. Ayi vuelve a quedarse solo y está tan desesperado que empieza a tener alucinaciones: “Piensa en la muerte y golpea su frente contra el tronco del árbol. Sus oídos están zumbando y un camino gris hacia el infierno aparece ante sus ojos...”³³¹ (Ibid., 310). Al anochecer, preocupado por su madre que espera en casa su regreso, Ayi hace un gesto espeluznante: como no puede quitarse las esposas para pulgares, se muerde los dedos: “Se muerde un pulgar como si mordiera algo irrelevante, frío y repugnante. Éste muerde con fuerza, sin miramientos, sin vacilar. Siente que el nudillo del pulgar le cae en la boca, así que mira hacia abajo y lo escupe en el suelo³³²” (Ibid., 312). Al final del relato, Ayi, después de haber pasado un día entero enmanillado y de haber perdido dos dedos, regresa a casa guiado por la luz de la luna.

Como hemos mencionado anteriormente, Mo Yan se sirve de la onomástica para introducir aspectos simbólicos. Así, el significado del carácter 义(yi) en el nombre del protagonista 阿义³³³ (Ayi) se explica en *El Shuowenjiezi*, el diccionario chino más antiguo, como “la dignidad de uno mismo³³⁴”. Esta es considerada por el confucianismo como una de las cinco virtudes fundamentales. El maltrato que sufre Ayi, ser acusado descuidado y abandonado, simboliza de este modo la deserción de las virtudes en una sociedad moralmente corrupta. Al mismo tiempo, el sufrimiento de Ayi puede entenderse desde una perspectiva autobiográfica. La publicación de *GPAC* (1995) y la consiguiente controversia envuelven a Mo Yan en una tormenta de críticas. Después de recibir tantas críticas feroces,

³³⁰ La traducción es nuestra. “哼！我一眼就看出来了，你是个不良少年。你一定做了特别坏的事，被警察铐在这里的！[...] 你以为几滴眼泪就能骗过我们？！我们这一代人，眼泪见得太多了！眼泪后面有虚伪也有真诚，但更多的是虚伪！”

³³¹ La traducción es nuestra. “他想到了死，用额头碰撞树干，耳朵里嗡嗡直响，眼前出现了一条通往地狱的灰色道路.....”

³³² La traducción es nuestra. “咬住了一根拇指，好像咬住了一个与己无关的、冷冰冰的、令人厌恶的东西。他用力咬着，毫不客气，决不动摇。他感到那节拇指落在嘴里了，便低头张嘴把它吐在了地上。”

³³³ El otro carácter 阿 (A) es un elemento auxiliar del habla y no tiene un significado real.

³³⁴ 《说文》：“义，己之威仪也。”

el autor, muy desalentado, se plantea interrumpir su carrera de escritor. Durante esos años, de 1996 a 1998 Mo Yan no publicó ninguna obra. La aparición de *Mu Zhi Kao* marca su salida de la depresión y su decisión de volver a la escritura.

Ayi, el protagonista del relato, que solo pretende comprar medicinas para su madre gravemente enferma, es acusado injustamente y maltratado. Y, aunque intenta defender su inocencia, nadie le cree. Como su personaje, Mo Yan se ve sometido a agudas críticas e incluso a interrogatorios por las escenas eróticas y el contenido político de una novela dedicada a su madre fallecida. Al igual que Ayi en el relato, cuyos dedos están esposados a un árbol, el autor se siente también maniatado, incapaz de seguir escribiendo. Incluso el hombre que castiga a Ayi le espeta riéndose de él: “Muy bien, esto es bueno para ti”³³⁵ (Idem). Si para liberar a Ayi, hubiera que talar el gran árbol al que sido enmanillado, la consecuencia sería la destrucción de la tumba de Hanlin³³⁶ que hay debajo. Esta tumba, que se considera como una reliquia cultural, simboliza la actitud en exceso tradicional y conservadora con la que los lectores han destruido el trabajo de Mo Yan a la vez que su capacidad creativa. La advertencia del hombre, “el castigo que te mereces por mirar a derecha e izquierda cuando caminas” (Idem), puede entenderse como una alusión a las acusaciones que recibió el autor por embellecer en su novela el comportamiento de los miembros del Kuomintang y por burlarse de actuaciones políticas del Partido Comunista. Al igual que Ayi se niega a rendirse, Mo Yan, frente a las críticas, se niega a modificar el título de su obra³³⁷ y los detalles que fueron considerados como más escabrosos y polémicos. Aunque esta decisión retrasó la publicación de *GPAC*, Mo Yan consiguió preservar la originalidad de su mundo literario.

Volvemos a la escena en la que Ayi se arranca los dos pulgares con los dientes. Si este desesperado adolescente no hubiera amputado él mismo sus dedos, lo único que les esperaba tanto a él como a su enferma madre era la muerte. Paradójicamente Ayi recurre a la autolesión como única forma de superar el maltrato que los demás le han impuesto. Después de escupir los nudillos en el suelo, Ayi se siente aliviado: “No los mira, pero

³³⁵ La traducción es nuestra. “那人转过来，用铁一样的巴掌轻轻地拍拍阿义的头颅，微微一笑，道：“乖，这样对你有好处。”

³³⁶ Hanlin es un cargo oficial procedente de la dinastía Tang. Solo unos pocos intelectuales recibieron este título y eran considerados secretarios personales del emperador.

³³⁷ El título *GPAC* procede de un proverbio chino utilizado para describir el cuerpo femenino. La editorial lo consideró demasiado sensual y sugirió que se cambiara por *Una madre y nueve hijos* o *Los niños de oro y las niñas de jade*.

puede imaginar cómo ellos huyen con alegría³³⁸ (Idem). Para él, los dedos ya no son parte de su cuerpo, sino aquello que provoca su sufrimiento, extremidades con vida propia que debe aceptar perder. La hemorragia que provoca la amputación es descrita de forma poética: “De sus dos dedos rotos se derrama un hilo de perlas de sangre que caen tintineando sobre los pétalos³³⁹” (Idem). Recurriendo a los sentidos visuales y auditivos, el narrador intenta romantizar este acto de autolesión: el lector puede percibir una belleza cruel a la vez que se identifica empáticamente con el personaje y su dolor en esta escalofriante escena. El protagonista de *Muzhi Kao* hace caso omiso de sus dedos sangrantes y corre hacia su casa.

La autolesión de Ayi no es un caso aislado: en *罪过*³⁴⁰ (2002), otro niño recurre a este medio ante el maltrato que recibe de sus padres. El narrador de *La culpa* es un niño de siete años, llamado Da Fuzi. Un día, él y su hermano pequeño de cinco años, Xiao Fuzi, están jugando en la orilla de un río. El último, atraído por una flor roja que aparece flotando en el agua, pierde el equilibrio y se ahoga. Mientras que los campesinos hacen todo lo posible para salvar la vida de su hermano, Da Fuzi, cuya salud está muy deteriorada por la miseria, se concentra en arrancar un absceso de su pierna con un hierro oxidado: “Por supuesto siento el dolor [...]. El filo oxidado de la hoja de hierro se cubre de carne podrida, la pústula venenosa se rompe y la sangre brota. No te asques, así es la vida, me parece preciosa³⁴¹” (*CRMY*, I, 271). Cuando su madre le promete desesperadamente a su hijo muerto que, si hubiera sobrevivido, le habría preparado platos deliciosos, Da Fuzi se burla silenciosamente de ella y dice para sus adentros: “¡Le empujé al río, y nunca podré ser un hijo obediente!³⁴²” (Ibid., 275). Le explica a su enfadado padre, que Xiao Fuzi se ha caído al río cuando intentaba coger una flor roja. Su padre no se cree una explicación tan absurda y le golpea fuertemente. Pero las palizas no pueden cambiar la actitud indiferente de Da Fuzi. Este vuelve a coger la hoja de hierro oxidado y se hace un corte en la piel, aplicando en la herida el pus de su anterior absceso para provocar una infección. Mientras escucha las quejas de sus padres, se tumba en la cama dejando que los mosquitos le chupen

³³⁸ La traducción es nuestra. “他不去看它们，但能想像到它们是如何地欢欣鼓舞着逃跑了。”

³³⁹ La traducción es nuestra. “从他的两根断指处，洒出一串串晶莹圆润的血珍珠，叮叮咚咚地落在仿佛玛瑙白玉雕成的花瓣上。”

³⁴⁰ *Zui Guo* [*La culpa*].

³⁴¹ La traducción es nuestra. “我当然感到了痛苦，[...] 铁片锈蚀的边缘上沾着花花绿绿的烂肉，毒疮崩裂，脓血咕嘟涌出，你不要恶心，这就是生活，我认为很美好。”

³⁴² La traducción es nuestra. “是我把他推到河里的，我永远不可能成为一个孝子啦！”

la sangre: “no tengo ningún motivo para estar triste, no voy a llorar, voy a reír fríamente³⁴³” (Ibid., 280).

En realidad, Da Fuzi miente a su madre cuando le dice que fue él quien empujó a su hermano provocando su muerte. Xiao Fuzi murió por accidente y la mentira es la única forma a su alcance para vengarse de sus padres devolviéndoles el sufrimiento que ha recibido de ellos. Pero aunque Da Fuzi no mató a su hermano, tampoco hizo nada para salvarlo, por lo que siente algún remordimiento que guarda para sí: “Cuando pienso en ello, en el momento en que Xiao Fuzi se lanzó al río por la flor roja -se paseó por el río como un patito emplumado- podría haber estirado la mano y haberlo arrastrado, ¿Pensé al menos en arrastrarlo? ¿Pensé en el hecho de que mi hermano estaba condenado a perecer cuando saltó al río³⁴⁴?” (Ibid., 274).

Después de la tragedia, los padres de Da Fuzi abandonan a su hijo a su propia suerte, sin preocuparse lo más mínimo por sus sentimientos ni por lo que será de él. La autolesión le permite sentir el dolor y su propia existencia. Al cortarse con la hoja de hierro oxidado, permite que las heridas sigan supurando, ya que “siempre es bueno tener algo valioso en el cuerpo³⁴⁵” (Ibid., 271). Ahogado en el dolor y la soledad, Da Fuzi solo quiere hablar con su tripa, un órgano propio que es su más fiel amigo y su mejor confidente. Insulta a sus envejecidos padres tras la muerte de su hijo preferido y se burla del nuevo embarazo de su madre, quien ansía tener otro hijo, preguntándole a su tripa: “¿Has visto la enorme y fea barriga de esa mujer?³⁴⁶” (Ibid., 280). Totalmente insensible, Da Fuzi acaba llorando al final del relato mientras contempla, fascinado, la actuación de un circo ambulante. Da Fuzi sufre un trastorno antisocial que le impide expresar sus necesidades y sentimientos. No tiene apego por la vida, e incluso se arrepiente de no haber saltado al río con su hermano. Para este niño abandonado, la única manera de enfrentarse al maltrato es autolesionarse, es decir, esconder su dolor emocional con otro más intenso de orden físico.

La infancia miserable de los gemelos Damao y Ermao, personajes del *CLH* ocupa un lugar de honor en esta siniestra galería de niños maltratados. Fruto de una violación, los hermanos, con manos y pies palmeados herencia de su difunta madre, sienten terror por el

³⁴³ La traducción es nuestra. “我没有任何理由难过，我不哭，我要冷笑。”

³⁴⁴ La traducción es nuestra. “细想起来，小福子在扑向河中红花那一刹那——他摇摇摆摆地扑下河，像只羽毛未丰的小鸭子——我是完全可以伸手把他拉住的，我动没动过拉住他的念头呢？我想没想过他跳下河去注定要灭亡呢？”

³⁴⁵ La traducción es nuestra. “人身上总要有有点珍奇的东西才好。”

³⁴⁶ La traducción es nuestra. “你看到那个女人那个丑陋的大肚子了吗？[...] 他配做我的爹吗”

fantasma de esta, quien desciende, con toda probabilidad, de la familia de los herbívoros: “el espectro de esa mujer los tenía muertos de miedo, ya que en esos momentos olían ese olor tan fuerte y desagradable como la piel de la barriga de un sapo” (*CLH*, 391). Su padre, un hombre vulgar cuyo nombre no se explicita en la novela, aunque sabe que el culpable de la violación de su esposa fue el secretario Ruan, no se atreve a expresar su ira contra este y golpea a su mujer sin compasión. Cuando, después de la muerte de su madre, Damao y Ermao se ven obligados a vivir con su padre, este último les insulta al no considerarlos hijos suyos, sino pruebas vivientes de su humillación, “¡hijos de perra!...¡ Os ha criado una perra!” (*Ibid.*, 397).

Las palizas y las amenazas son habituales, “El padre les dijo a sus hijos que si el fuego se apagaba, los iba a despellejar como a dos hijos de perra. Se sentó sobre la jaula y amenazó a los hermanos con el cuchillo” (*Ibid.*, 399). Cobarde e incapaz de proteger a su esposa, el padre ordena a los gemelos que laman los pies del secretario Ruan con el fin de complacer a este poderoso hombre:

“Ellos se quedaron mirando la cara larga y seca del secretario Ruan y sus corazones se llenaron de odio. El padre les dio una palmada en la cabeza y sus corazones se llenaron, si cabe, con más odio y deseos de venganza. Ellos se agacharon hacia la parte baja de los pies del secretario Ruan y se pusieron a chuparle los pies pegajosos y apestosos” (*Ibid.*, 412).

Cuando muerden accidentalmente el pie del secretario, el guardia les golpea con un fusil, mientras que su padre, en lugar de detenerlo, observa la escena con una sonrisa. Pero el maltrato no acaba ahí; el padre coge la bota del secretario Ruan, manchada de pienso para cerdos, y manda lamerla a Damao y Ermao como si fueran perros. En otra ocasión, llega incluso a obligarlos a aparearse con una cerda delante del secretario Ruan. Cuando los gemelos contraen la disentería, él les obliga a tomar veneno en lugar de una medicina.

Antes de morir, este odioso hombre transfiere su dolor y su ira a sus hijos, que han sobrevivido al intento de envenenamiento, ordenándoles que maten a Ruan. Frente a su padre moribundo, Damao y Ermao muestran una actitud compleja; por un lado, odian al hombre que les maltrata e insulta, por otro lado, admiten que existe un vínculo irrompible entre ellos: “el odio hace un nudo entre un padre y un hijo; la amabilidad hace un nudo entre un padre y un hijo; ¡y la animosidad hace un nudo entre un padre y un hijo!” (*Idem*). Desconocedores de la verdad sobre su nacimiento e instigados por su padre adoptivo, los

gemelos aceptan vengarse de su padre biológico, el secretario Ruan. El parricidio fracasa y se produce una disputa entre ambos: “Yo no le tengo tanto odio al viejo Ruan como le tengo a nuestro padre. No nos ha hecho tanto mal como nuestro padre,” (Ibid., 477), dice Ermao. Pero Damao insiste: “Nuestro padre, ¿qué es? ¿No es nuestra raíz?” (Idem). Como animales, resuelven su conflicto con una pelea y prosiguen con su plan.

Sin embargo, cuando se encuentran frente a Ruan, se quedan sin palabras. Este último no se sorprende por la llegada de Damao y Ermao, sino que les pregunta calmadamente cómo piensan llevar a cabo su plan. Después de otra discusión, los gemelos optan, dudosos, por cortarle una pierna. Lo que sucede a continuación es una serie de despropósitos. Como un padre amable que solicita ayuda a sus hijos, Ruan pide a Damao y Ermao que preparen las herramientas para llevar a cabo la amputación: un hacha, una tabla de madera, un lápiz y una regla. Después de reprenderlos por su falta de decisión, él mismo, impasible, realiza la amputación de sus propias piernas:

El hacha le cortó primero la pierna izquierda, la cual fue inmediatamente puesta a un lado de su cuerpo. La piel y la carne que habían quedado en el lugar de la pierna se tensaron de golpe y se encogieron. Luego vino otro hachazo, y otro, y otro, hasta que se pudo cortar la pierna derecha del viejo Ruan, que pusieron inmediatamente junto a la otra pierna. Las dos piernas se agitaban como dos Han totalmente borrachos. (Ibid., 493)

Damao y Ermao, que asisten con horror a esta sangrienta e inverosímil escena, desaparecen sin que nadie conozca su paradero. En el pueblo al nordeste de Gaomi, se ha transmitido durante generaciones la leyenda de estos gemelos. El lado más oscuro de la naturaleza humana se muestra con una violencia extrema que tiene tintes de realismo mágico. En comparación con los otros niños maltratados -las hijas de la familia Shangguan, Ayi y Dafuzi-, lo que les ocurre a Damao y Ermao resulta, además de increíble, inconcebible. La desaparición de Damao y Ermao no pone fin a las atrocidades en la comunidad: el incesto, el maltrato y el parricidio siguen formando parte de la vida del clan de los herbívoros. En *CLH* el parentesco se disuelve paso a paso, desde el hablador Qinggou'er que amenaza a su padrastro, pasando por los maltratados Damao y Ermao que quieren matar a su padre, hasta los adolescentes Tierra y Cielo, de los que hablaremos más adelante, que asesinan a una docena de familiares.

3.1.4. Muerte

La pérdida de vidas es especialmente desgarradora cuando se trata de menores de edad que no han recibido cuidados de sus padres ni disponen de recurso alguno y que terminan su vida prematuramente a causa de la enfermedad, la guerra, los accidentes, el hambre, el suicidio, etc.. Sus muertes arrojan otra sombra oscura sobre el pueblo al nordeste de Gaomi.

En *SR*, encontramos dos escenas en las que muere un niño. En la primera, Qian'er, una muchacha de quince años, se ve obligada a refugiarse en un pozo seco con su hermano menor, Anzi, para escapar de la masacre de los soldados japoneses. Tras tres días escondidos, ambos ignoran la muerte de sus padres y abuelos y carecen de agua o comida para sobrevivir. A través de la perspectiva del narrador omnisciente, podemos identificarnos con el pavor a la muerte que se cierne sobre ellos paulatinamente, desde que aún se aferran a la esperanza de poder escapar hasta que acaban perdiendo la noción del tiempo, y son derrotados por el hambre y el miedo. Anzi, de tres años, muere de hambre y su hermana Qian'er, que acaba de tener su primera menstruación, ha de permanecer en este sucio pozo con el cadáver, ansiando desesperadamente que alguien venga a rescatarla:

Ya no le quedaban fuerzas para gritar y cuando abrió los ojos se sintió tan sedienta que le pareció que su pecho se cocía al fuego. Hasta respirar le producía un dolor insoportable. El pequeño ya se hallaba más allá del sufrimiento, más allá del gozo: tendido en el suelo de ladrillos, poco a poco se reducía a un montón de piel arrugada, amarilla. (*SR*, 259)

En el fondo de este pozo seco, Qian'er y Anzi conviven con criaturas repugnantes (ciempiés, serpientes, un sapo). El sapo, cuyo “dorso cubierto de verrugas horribles, negras, del tamaño de una judía” (*Ibid.*, 252), ocupa el único charco de agua sucia que podría salvar la vida a Qian'er. Los animales, que ven a los hermanos como invasores, los vigilan y amenazan. El contraste entre la vitalidad de los animales y la indefensión de los niños enfatiza aún más su situación trágica. Cuando tres días después, el protagonista de la novela, Yuzhan'ao, rescata a la desesperada Qian'er, su vuelta a la vida solo le sirve para comprender que la guerra le ha arrebatado todo: sus seres queridos han muerto, sus casas y tierras han sido quemadas y su pueblo natal ha sido invadido.

La segunda muerte infantil que aparece en *SR* es la de Xiang Guan. Aunque ella y su madre están en peligro, su padre, que vive con otra mujer, no se presenta a tiempo para protegerlas. Cuando los soldados japoneses entran en su casa, esta niña de cinco años no entiende la gravedad de la situación: “no vio ninguna malicia en la vieja cara mofletuda del soldado” (Ibid., 458). Pero cuando los invasores se disponen a violar a su madre embarazada, Xiang Guan se lanza a salvarla enseguida siendo golpeada hasta la muerte.

El soldado joven, el de los ojos bonitos, estaba de pie en el *kang* levantando a la tía pequeña³⁴⁷ con la punta de su bayoneta; le hizo describir un par de arcos y la tiró. Como un pájaro enorme que batiese sus alas, la tía pequeña voló, lenta, por el aire y aterrizó en el suelo, junto al *kang*. Su chaquetilla roja se abrió bajo la luz del sol y empezó a esparcir una especie de cinta suave, lisa, de seda roja, que poco a poco llenó el cuarto con un oleaje ondulante. (Ibid., 464)

El narrador se sirve del adjetivo “bonito” a la hora de describir los ojos del soldado japonés, intensificando, así, por contraste, lo inhumano de sus actos. Este contraste, que permite al autor acentuar la complejidad de su personaje, se desarrolla unas líneas después cuando el narrador nos informa de que mientras el soldado japonés está matando a la niña, “de sus ojos fluían lágrimas límpidas, azules” (Idem). Asimismo, las imágenes poéticas también permiten suavizar el impacto de esta brutal escena: Xiang Guan se eleva a la categoría de ave, dejando de ser una pobre niña que muere a manos del enemigo y de ella sale una cinta de seda roja en lugar de sangre.

El infierno de la guerra lo es aún más para los niños incapaces de protegerse. En *SR*, la obra más conocida de Mo Yan, podemos apreciar la profundidad y complejidad de una reflexión humanista: “la literatura bélica debe ser una reflexión sobre la naturaleza humana basada en la memoria de la guerra, más que una discusión sobre lo bueno y lo malo de cualquier bando o acontecimiento histórico³⁴⁸” (Wang Furen:2005, 168).

En *CLH*, se refiere el asesinato frustrado de una niña con manos palmeadas: la Segunda tía del narrador. Según el narrador, en el pasado y para evitar que nacieran más bebés deformes, un caudillo dictatorial ordenó castrar a cien niños cada año. Pero esta castración colectiva que tuvo lugar durante cuatro años no consiguió poner fin a esta

³⁴⁷ Como esta descripción está basada en la perspectiva del narrador y nieto de Yu Zhan'ao, se refiere a Xiang Guan, hija de su abuelo, como “la tía pequeña”.

³⁴⁸ La traducción es nuestra. “战争文学它更应当是作家从战争记忆中作出的一种人性的反思，而不是对战争中的任何一方或某个历史事件的是与非的反思。”

maldición. Para los miembros del clan de los herbívoros, el nacimiento de un niño con manos palmeadas augura la llegada de una gran catástrofe. Los padres de la Segunda tía creen tanto en esta superstición que deciden abandonar a la recién nacida frente al templo del pueblo, con la esperanza de que perezca sin necesidad de mancharse las manos de sangre: “los zorros y los perros salvajes van a devorar al bebé de las manos palmeadas, no van a dejar ni los huesos” (*CLH*, 519). El padre se ve obligado a superar sus escrúpulos morales en aras del futuro del clan Guan³⁴⁹. Sin embargo, la trama da un giro inesperado. Mientras que los Guan siguen angustiados por la terrible predicción, un misterioso anciano se presenta en su casa con la niña en brazos y les reprocha su comportamiento inhumano.

En lugar de agradecer la devolución de la niña, esta se convierte en una pesadilla de la que la familia no puede huir: “el bebé cerró los ojos y se puso a llorar. Lloraba con fuerza y de manera clara y distinta, a intervalos cortos, que recordaba más bien el croar cuando llueve de esos sapos de pancha roja y espalda verde de las aguas de la marisma roja que escupen un veneno mortal” (*Ibid.*, 523). Aunque la Segunda tía no había hecho nada malo, siempre fue repudiada por su familia, y el padre llegó incluso a intentar corregir las manos palmeadas de la niña cuchillo en mano. Aunque al final desistió de su propósito, la encerró en una perrera y la trató como a un perro hasta que cumplió los diez años, momento en el que la niña de manos palmeadas escapó del pueblo natal tras matar a su padre con una pistola. La desaparición de la Segunda tía es la espada de Damocles que pende sobre las cabezas de los Guan. Aunque ignoran su paradero, todos están aterrorizados, pues saben que tarde o temprano, la Segunda tía se vengará sin piedad de ellos. No en vano, su nacimiento, además de horror, “les produjo un sentimiento de admiración y respeto hacia algo que aparecía ante sus ojos como legendario y sagrado” (*Ibid.*, 516).

Esta pesadilla acaba convirtiéndose en realidad. Veinte años después de la fuga de la Segunda tía, sus dos hijos, Cielo y Tierra, llegan al pueblo al nordeste de Gaomi para vengarse de los miembros del clan Guan. Primero ordenan a un primo ciego que le arranque los ojos a la gran abuela que había decidido abandonar a su madre, y obligan a los vecinos a despedazar a la anciana aún viva. Luego torturan hasta la muerte a los dieciocho varones de la familia Guan. Solo uno sobrevive, el padre del narrador. Después de la frenética matanza, Cielo y Tierra, que están un poco cansados, sacan cuarenta y ocho

³⁴⁹ Guan no es solo el apellido del clan de los herbívoros, sino también el apellido real de Mo Yan.

fichas de dominó en las que han escrito una serie de palabras, obligando a cada una de sus cuarenta y ocho primas a escoger una ficha y a someterse a la tortura marcada en la misma.

El sufrimiento de la Segunda tía y la venganza de Cielo y Tierra aparecen en el penúltimo capítulo de la novela, culminando de este modo el proceso de disolución del parentesco. Los bebés con manos palmeadas carecen de base histórica y representan el miedo de los seres humanos al fenómeno de la reversión. Para quienes han adquirido la conciencia moral, estos frutos del incesto son una vergüenza para la civilización que deben ser eliminados. Pero el acto de asesinato es en sí mismo una violación de la moral. Esta es la paradoja a la que se enfrenta la humanidad a lo largo del proceso de civilización. Como comenta Zygmunt Bauman: “the civilizing process is, among other things, a process of divesting the use and deployment of violence from moral calculus, and of emancipating the desiderata of rationality from interference of ethical norms or moral inhibitions” (2001, 20).

CLH, una novela que Mo Yan tardó cinco años en completar, abarca un enorme lapso de tiempo (desde el inicio del mundo hasta la plaga ocurrida en 1985). Aunque esta novela solo consta de seis capítulos, o seis sueños según el índice³⁵⁰, estos no están estrechamente relacionados entre sí. Se puede decir que a través de este experimento literario, Mo Yan concentra en un mismo volumen todo lo relacionado con el pueblo imaginado. Una leyenda inventada sobre el origen del pueblo -el incesto entre un hombre y una yegua roja con el que se inicia la maldición-, un ritual inventado -la adoración de las langostas para resolver la plaga- y una estética escatológica propia basada en la omnipresencia de los excrementos humanos. Un contenido tan audaz y radical como este fue inevitablemente despreciado por lectores y críticos en el conservador contexto cultural de finales de los noventa en China. Aunque el autor admitió en el posfacio que “gran parte de las ideas de esta obra son confusas y poco claras³⁵¹” (*Shi Cao Jia Zu*, 365), no por ello modificó el texto de su novela. Parte de las imágenes de la obra son dejadas de lado sin más desarrollo, como los niños con manos palmeadas, la plaga periódica de insectos, la misteriosa yegua roja, mientras que otras vuelven a aparecer en obras posteriores: es el caso de la tortura en *SAS*, el movimiento político de la cría de cerdos en *VYM* o el miedo a las ranas y el culto a la fecundidad en su última novela, *Rana*.

³⁵⁰ Inicialmente, Mo Yan quería nombrar esta obra *Una colección de seis sueños*.

³⁵¹ La traducción es nuestra. “我承认本书的很多思想是混乱不清的，我可能永远解不开这些混乱。”

En los siguientes ejemplos de muertes infantiles que examinamos, tienen gran relevancia los acontecimientos históricos y los cambios culturales en China, que son tratados de forma irónica. En *GPAC*, tres hermanos de la familia Sima, Feng, Huang y Liang son condenados a muerte por los delitos políticos cometidos por su padre, quien había ofrecido ayuda a los japoneses durante la guerra. Cuando el Partido Comunista llega al pueblo al nordeste de Gaomi, los tres niños, aunque totalmente ajenos a la política, son juzgados públicamente :

Lu sacó un pañuelo para secarse el sudor de la frente; después se pasó la mano por detrás de la cabeza y se ajustó la cinta, apretándola tanto que su rostro se volvió del color de la cera. Dio unos pasos hasta situarse en el borde del escenario y desde ahí anunció en voz alta —Somos el gobierno de las masas, y llevamos a cabo los deseos del pueblo. Así que os dejo la decisión a vosotros. Todos aquellos que estén a favor de ejecutar a los hijos de Sima Ku, que levanten la mano. [...] Los aldeanos que había frente al escenario agacharon la cabeza. No se levantó ni una mano ni se oyó un solo ruido. Lu Liren le lanzó una mirada de interrogación al hombre importante. Con una mezcla de desprecio y burla, el hombre importante le dijo a Lu Liren:—Inténtalo de nuevo, pero esta vez preguntales cuántos están a favor de *no* ejecutar a los hijos de Sima Ku. —Todos aquellos que estén a favor de *no* ejecutar a los hijos de Sima Ku, que levanten la mano. Las cabezas siguieron agachadas. No se levantó ni una mano ni se oyó un solo ruido. (*GPAC*, 463)

El silencio de los aldeanos frente al alto funcionario manifiesta que, a pesar del odio que albergan por el padre de los niños, no están dispuestos a participar en esta fechoría. Sin embargo, para obtener el resultado deseado, el hombre importante vuelve a formular la pregunta en forma negativa. Una vez más los campesinos se quedan callados por miedo, pero la consecuencia de este segundo silencio es nefasta. El hecho de que nadie se oponga al juicio significa que todos están de acuerdo, de modo que todos se convierten en cómplices con las manos manchadas de sangre.

La siguiente escena es aún más trágica. El hombre importante, Zhang Jing, defensor de la idea de extrema izquierda de que “matar a un campesino rico es mejor que matar a un conejo silvestre” (*Ibid.*, 450), dicta sentencia con un gesto cruel, “levantando su suave y blanca mano y moviéndola hacia abajo como si fuera un cuchillo” (*Ibid.*, 463). Aunque Lu Liren, tío de los tres niños, había intentado detener la sentencia, se ve obligado a ejecutar el orden de su jefe y matar a sus propios sobrinos, “los ojos parecían habersele congelado en las órbitas, tenía un aspecto patético subido ahí arriba. Finalmente, abrió la boca y habló: [...] ¡La ejecución se llevará a cabo de inmediato!” (*Ibid.*, 463).

El narrador, el pequeño Shangguan Jintong, subraya la locura de Lu Liren: “sus ojos lanzan la fiera luz de un tahúr cuando hace una gran apuesta³⁵²” (*Feng Ru Fei Tun*, 265). A través de la mirada de un niño, se representa con precisión al oportunista político Lu Liren, quien sacrifica la vida de los niños como una apuesta por su futuro; ya no le importa distinguir el bien del mal, solo quiere conseguir el poder prometido. Como muchos funcionarios de la época, Lu Liren está dispuesto a ejecutar inocentes en beneficio propio.

A ojos del narrador, Feng y Huang (su hermano Liang logró escapar) son asesinados por Baiwuchang y Heiwuchang, los dos secuaces de Yama, señor del infierno:

Dos hombres a caballo llegaron del Sudeste como un huracán. Uno de los caballos era blanco como la nieve y el otro negro como el carbón. El jinete que montaba el caballo blanco iba totalmente vestido de negro, incluyendo un pañuelo negro que le tapaba la mitad inferior de la cara y un sombrero negro. El que iba en el caballo negro vestía todo de blanco, incluyendo un pañuelo blanco que le tapaba la mitad inferior de la cara y un sombrero blanco. Ambos llevaban un par de pistolas. Eran jinetes muy experimentados; se inclinaban ligeramente hacia adelante y las piernas les colgaban hacia abajo en línea recta. Cuando se acercaron al estanque, dispararon varios tiros al aire. [...] Vimos a Sima Feng y a Sima Huang tiradas junto al estanque, cada una con un agujero de bala entre los ojos. (*GPAC*, 468)

En esta escena teñida de realismo mágico, vuelve a introducirse la presencia de seres sobrenaturales y se incluyen numerosos elementos simbólicos que dan a la muerte de las víctimas un tono legendario, reduciendo así el impacto brutal de los hechos. La trágica muerte de estas dos niñas muestra que los grandes cambios sociales prometidos al pueblo han degenerado convirtiéndose en crímenes durante su ciega implantación.

3.2. Niños habladores, diabólicos, proféticos

En las obras posteriores a 1985, aparecen cada vez más niños habladores. Por ejemplo, en *SR*, Douguan, un pequeño guerrillero, siempre anima a su padre a luchar contra los invasores japoneses; en *CLH*, Qing Gou'er, el hijo del narrador, revela a los demás los

³⁵² La traducción es nuestra. “他终于张开嘴，眼里射出赌徒下大注时的凶光，说， (...)”

secretos que los adultos intentan ocultar; en *VYM*, Lan Qiansui, un niño reencarnado, cuenta a su abuelo todo lo acaecido en el pueblo durante los últimos cincuenta años.

En *SR*, cuando el padre de Douguan, Yu Zhan'ao, líder de los guerrilleros, cae en la desesperación ante la masacre cometida por los japoneses en el pueblo al nordeste de Gaomi causada por la traición del caudillo militar Leng, Douguan, ya adolescente, rechaza rendirse al enemigo y le promete solemnemente: “Yo aprenderé a disparar como tú [...] ¡Después le ajustaremos las cuentas a ese hijoputa de Leng, el picado de viruelas!” (*SR*, 130). Más tarde, al ver a su padre cansado de la interminable guerra y de las luchas intestinas por el poder, Douguan vuelve a dar muestras de coraje: “no nos unamos a nadie, organicemos nuestro propio ejército, todavía tenemos una ametralladora” (*Ibid.*, 276).

En *CLH*, el narrador intenta matar a su revoltoso y desobediente hijastro, Qing Gou'er (literalmente: un perrito verde), que no deja de atormentar a las pequeñas bestias: “busqué y encontré una sartén metálica y con ella apunté a la frente de mi hijo” (*CLH*, 276). En lugar de quedarse callado ante la ira de su padre, Qing Gou'er lo amenaza como si estuviese poseído por el diablo: “si te atreves a darme con esa sartén, yo te morderé de nuevo, si te sirves de un hacha para cortarme a trocitos muy pequeños, yo me quemaré en una hoguera hecha de paja y leña” (*Idem*). Las maldiciones de este cruel niño se cumplen enseguida: “bajo el viejo albaricoque, la pila de hierbas secas y leña vieja empezó a chasquear y a sacar un humor blanco, fino y sinuoso. [...] Su madre temblaba de los pies a la cabeza y dos chorros de sangre negra salieron por los orificios de su nariz” (*Idem*). Además de poseer una facultad mágica para cumplir maldiciones, Qing Gou'er, es también un niño deslenguado que denuncia públicamente el adulterio entre su padre y su maestra y que puede comunicarse por la noche con criaturas legendarias sin miedo alguno. Dichos seres misteriosos, los “pequeños zorrillos habladores”, existen en las creencias tradicionales del Norte, tienen cara de gato y cuerpo de ratón y pueden hablar como los humanos. Por miedo a su hijo, el narrador no se atreve a interrumpir la fiesta nocturna de Qing Gou'er con los zorrillos en el Festival del Medio Otoño, el día en que, según la leyenda, la luna llena proporciona a estos espíritus más poderes mágicos. El padre finge dormir observándoles mientras juegan juntos y comparten dulces y pasteles de luna como si todos fueran humanos. En definitiva, la falta de moralidad -tortura a los animales, golpea a cualquiera que le moleste- y los mágicos poderes otorgados por la naturaleza -pronosticar desgracias, comunicarse con otras especies- hacen de Qing Gou'er un niño diabólico.

Aunque el narrador considera que su hijastro Qing Gou'er se ha convertido en una existencia amenazante e impredecible, cuyas palabras delatan las mentiras que él tanto se esfuerza por ocultar y pueden traer la perdición a la familia, una pesadilla le lleva a comprender la personalidad del niño. Su sueño le revela la escandalosa historia de su pueblo natal: los ancestros del clan de los herbívoros habían cometido incesto y los descendientes con manos y pies palmeados fueron los herederos de ese pecado. Ante tan horrible descubrimiento, este hombre no tiene más remedio que aceptar la impresionante conclusión de Qing Gou'er sobre la naturaleza humana: “el hombre no está completo. [...] Entre el hombre y el animal, algo les separa, pero algo sigue siendo igual. Y lo mismo sucede entre la vida y la muerte; y lo mismo sucede entre el amor y el odio” (Ibid., 380) Tras conocer en sueños la trágica historia del pueblo al nordeste de Gaomi, el narrador acaba reconociendo el talento de Qing Gou'er: “mi hijo era un hijo extraordinario. ¡Y yo estaba orgulloso de él!” (Ibid., 381).

En *VYM*, podemos encontrar otro niño profético: Lan Qiansui (literalmente: mil años) que es la sexta reencarnación de Ximen Nao. Este niño reencarnado conoce la historia del pueblo al nordeste de Gaomi como la palma de su mano. Durante las primeras cinco reencarnaciones, Ximen Nao siempre había llevado una existencia de forma animal (burro, buey, cerdo, perro, mono), privado de la palabra, que no le permitía compartir su sufrimiento con otros seres humanos. Por eso, cuando se reencarna en el niño Lan Qiansui -“un ser pequeño pero dotado de sofisticación, una persona de noventa centímetros pero con una locuacidad nunca vista” (*VYM*, 38)-, comienza a hablar sin cesar. Lan Qiansui cuenta los recuerdos acumulados durante múltiples reencarnaciones a lo largo de más de medio siglo a su abuelo, atento espectador, y también a los lectores:

El chico fue diferente a todos los demás desde el momento en el que nació. Su cuerpo era pequeño, pero tenía una cabeza notablemente grande, que albergaba casi todos los recuerdos de su vida y unas dotes extraordinarias para la expresión oral. Aunque sus abuelos no podían evitar pensar en su inusitada llegada a este mundo, después de hablarlo una y otra vez, llegaron a la conclusión de que el niño merecía recibir el apellido de la familia Lan. Y como había nacido mientras las campanadas del reloj anunciaban la llegada del nuevo milenio, lo llamarían Qiansui o Mil Años. El día en que cumplió cinco años, se reunió con mi amigo, su abuelo, extendió los brazos como si fuera un autor de cuentos y se embarcó en la narración de una larga fábula: - Mi historia comienza el 1 de enero de 1950³⁵³. (Ibid., 757)

³⁵³ Es el día cuando Ximen Nao se reencarnó por primera vez convirtiéndose en un burro.

Así, la novela se organiza a partir de las conversaciones entre dos narradores, el pequeño Lan Qiansui y su abuelo adoptivo Lan Jiefang. En el segundo libro de la novela, *La fuerza de un buey*, se inicia el diálogo entre ambos: “¿Sabes quién es ese tal Lan Jiefang? -me preguntó de repente Lan Qiansui. [...] Por supuesto que sabía la respuesta. Porque se trataba de mí mismo. Lan Lian era mi padre y Yingchun era mi madre” (Ibid., 38). Hasta el último párrafo de la novela, la identidad misteriosa de este niño no es revelada al lector. De este modo, el tiempo lineal, es decir los cincuenta años de historia del pueblo, se convierte en un anillo de Möbius, vinculando el principio y el fin.

Lan Qiansui, que padece una enfermedad mortal, se esfuerza por contarle todo a medida que se acerca la muerte de una forma desenfadada con la que expresa su rebelión contra el mundo: en su primera vida, cuando todavía era el gran terrateniente Ximen Nao, murió injustamente y nadie escuchó sus explicaciones. En las siguientes reencarnaciones, el Señor Yama le engaña una y otra vez con la promesa que nunca cumple de convertirlo en un ser humano obligándole a tomar la forma de distintos animales durante cincuenta años. Por fin, cuando Lan Qiansui tiene la oportunidad de decir todo lo que le pasa por la cabeza, no permite que se le cuestione ni que nadie interrumpa su monólogo, incluso se burla de su abuelo Lan Jiefang, el otro narrador de la novela: “no empieces a distraerte y escúchame. Tendrás mucho tiempo para soñar despierto y reflexionar, incluso para quejarte acerca de aquel ridículo asunto tuyo, pero por ahora quiero que escuches, y que lo hagas atentamente, mi gloriosa historia como cerdo” (Ibid., 455-456).

Además de fumar como un adulto, Lan Qiansui adopta un tono engreído cuando habla con su abuelo. Como refiere este último, cuando intentaba cambiar de tema, su deslenguado nieto le respondía con obscenidades: “Saca su grueso y feo pene, que parece haber nacido sin prepucio y es claramente desproporcionado para su edad, me echa un chorro. Su orina tiene un fuerte aroma a vitamina B, y se me mete en la boca y me hace toser³⁵⁴” (*Sheng Si Pi Lao*, 349). A través de este personaje, Mo Yan critica el fenómeno cultural del “pequeño adulto”, resultado de la costumbre de animar a los niños a imitar los gestos de los adultos. Esta forma inadecuada de educación arruina prematuramente la inocencia infantil y hace que estos aprendan involuntariamente la hipocresía de los mayores. Cada aparición del desagradable Lan Qiansui, que fuma, jura y es

³⁵⁴ La traducción es nuestra. “住嘴！他从开裆裤里掏出那根好像生来就没有包皮的、与他的年龄显然不相称的粗大而丑陋的鸡巴，对着我喷洒。他的尿里有一股浓烈的维生素B的香气，尿液射进我的嘴，呛得我连连咳嗽。”

extraordinariamente precoz en los aspectos sexuales, provoca incomodidad cuando no repulsa en el lector. Como indica Sun Longji, “en la cultura china, la educación que un mayor da a un mayor a un menor consiste en enseñarle a comportarse adecuadamente en las relaciones interpersonales. Sin embargo, esta enseñanza hace de uno un viejo antes de tiempo³⁵⁵” (2015, 185).

Mientras los niños callados combaten la hipocresía y la insensibilidad del mundo de los adultos con el silencio y el aislamiento autoimpuesto, los niños lenguaraces y groseros se atreven a revelar los secretos de los adultos. El paso de una categoría a otra en la narrativa de Mo Yan está relacionado con la ampliación temática de sus obras y con su exploración del realismo mágico. Entre 1981 y 1985, Mo Yan se encontraba aún en la etapa inicial de su carrera literaria, y sus obras se centraban principalmente en la vida cotidiana de los campesinos, las anécdotas, leyendas y costumbres rurales. A partir de *SR*, su novela más conocida -cuya primera parte se publicó en 1987-, Mo Yan amplía su campo de observación, tratando el destino de todo un pueblo durante la guerra. Para conseguir una interpretación multidimensional de la historia, no basta con los adultos. Es necesario que los niños rompan su silencio y asuman el papel de narradores. Como los niños no tienen prejuicios ni ideas preconcebidas, solo se basan en su propia experiencia, de modo que la historia presentada desde su perspectiva suele chocar con la oficial. Según Dou Guan -narrador de *SR*-, el tío Arhat no luchó contra los invasores, sino que fue capturado mientras huía; y el ejército del Kuomintang dirigido por el caudillo Leng provocó la muerte de numerosos campesinos por no haber ayudado a tiempo a su padre. Estos narradores infantiles son frecuentes a partir de *SR*. En *VYM*, el narrador es un niño reencarnado, Lan Qiansui; en *GPAC*, toma la palabra otro niño obsesionado por la leche materna, Shanguan Jintong; en *La mula salvaje*, lo hace el glotón Luo Xiatong.

En su artículo “两座灼热的高炉³⁵⁶”, Mo Yan apunta: “En 1985 escribí cinco novelas de mediana extensión y una docena de relatos. No cabe duda de que todos ellos recibieron una gran influencia de la literatura extranjera en cuanto a ideas y técnicas artísticas. Para mí, dos de las obras más influyentes fueron *Cien años de soledad* de García Márquez y *El*

³⁵⁵ La traducción es nuestra. “中国人一代对一代的“教”，则是教其如何在“二人”关系中去“做人”，而这种“人情化”的倾向，却使一个人过于早熟地想要“安身立命”以及变得老于世故，因此，遂具有了“老年化”的内容。”

³⁵⁶ *Liang Zuo Zhuo Re De Gao Lu* [Dos hornos abrasadores].

ruido y la conmoción de Faulkner³⁵⁷” (1986, 298-299). Inspirándose en estos autores, Mo Yan empieza su propia exploración literaria y destaca conscientemente las características fantásticas de los personajes infantiles. Según las creencias populares chinas, los ojos de los niños son más brillantes que los de los adultos, lo que significa que pueden ver a los muertos y a los espíritus que los mayores ya no perciben. Además de los niños parlanchines que hemos analizado en estas páginas, también encontramos niños con facultades sobrenaturales. Por ejemplo, en el relato *La inundación en otoño* (1985), una niña ciega vestida de blanco aparece después de una inundación cantando una melodía incomprensible a los primeros habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi; en *La culpa* (1987), un niño llamado Dafuzi nos cuenta la leyenda de los animales que viven en el río; en *Niño de hierro* (1991), interviene un misterioso niño que está cubierto de herrumbre y puede comer hierro.

³⁵⁷ La traducción es nuestra. “我在1985年中,写了五部中篇小说和十几个短篇小说。它们在思想上和艺术手法上无疑都受到了外国文学的极大的影响。其中对我影响最大的两部著作是加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和福克纳的《喧哗与骚动》。”

4. El mundo fantástico de los animales

En el mundo literario de Mo Yan, también destaca la representación de los animales, que constituyen una parte integrante del mundo rural. En este apartado, examinamos la fuente de inspiración de Mo Yan para realizar representaciones tan vívidas de los animales. También abordamos las diversas reencarnaciones del protagonista de *La vida y la muerte me están desgastando*, Ximen Nao, que pasa de ser un terrateniente a varios animales y percibe los cambios radicales en el pueblo al nordeste de Gaomi durante los últimos cincuenta años a través de los ojos de los animales. Asimismo, nos centramos en otros relatos de Mo Yan sobre animales que contienen elementos fantásticos y no se han estudiado en profundidad.

4.1. Fuentes

Como afirma Zhang Qinghua: “En la época contemporánea, no hay otro autor que haya escrito tanto sobre los animales como Mo Yan. La perspectiva biológica y antropológica de Mo Yan hace que su comprensión de los animales sea tan enriquecedora³⁵⁸” (2003, 62). En el pueblo al nordeste de Gaomi, junto a los seres humanos (hombres, mujeres, niños, héroes, invasores, bandidos, miembros del partido, traidores), y los sobrenaturales (dioses, fantasmas, criaturas mágicas), los animales, ya sean domésticos o salvajes, ocupan un lugar destacadísimo. En una entrevista, Mo Yan señala que los animales son una parte fundamental de sus recuerdos, inseparables afirma: “los animales están estrechamente ligados a la vida humana, o mejor dicho, ocupan una parte importante de mis recuerdos y memorias. Pero si aparecen descripciones de animales en la novela, el propósito de estas es, evidentemente, escribir sobre personas, o sobre la relación entre personas y animales³⁵⁹” (*DHXL*, 368-369).

³⁵⁸ La traducción es nuestra. “在当代，没有哪一个作家能像莫言这样多地写到动物，[...] 人类学的生物学视角使他对动物的理解是如此丰富。”

³⁵⁹ La traducción es nuestra. “这是跟生活密切交融在一起的，或者说这在我的记忆、回忆当中是一个重要的组成部分。但是小说里如果出现了动物的描写，那目的很显然，写动物还是为了写人。或者说写人和动物的关系。”

En las obras tempranas de Mo Yan, las representaciones de animales son relativamente banales. Por ejemplo, el relato *La crianza de patos* (1985) cuenta una serie de malentendidos entre el anciano Li y una joven campesina que se dedican a la crianza de patos. El desenlace reproduce un cliché: todos los conflictos se resuelven y entre la joven campesina y el hijo del anciano Li surge una relación romántica. Sin embargo, el pato, el animal que aparece en el título, no juega un papel importante en el texto. Aunque el pato hubiera sido sustituido por otro animal de crianza, la trama podría haberse desarrollado de forma idéntica. En otro relato, *Tres caballos* (1985), un hombre gasta todos los ahorros de su familia para comprar tres caballos. Pero un soldado les dispara a sus caballos cuando estos ponen en peligro la vida de un niño. En comparación con *La crianza de patos*, en este relato la imagen del caballo consigue un desarrollo limitado: para este hombre y su familia, los tres caballos no eran solo animales domésticos, sino que representan la esperanza de mejorar sus vidas.

Como hemos analizado en el capítulo 2, en la fase exploratoria de su carrera, Mo Yan escribía según los gustos populares sin haber adquirido aún un estilo particular. No obstante, con la maduración del escritor y la ampliación de las voces desde las que explora el territorio del pueblo al nordeste de Gaomi, la imagen de los animales también se desarrolla. Por ejemplo, en *SR* los perros salvajes organizan batallas para atacar a los campesinos; en *CLH*, la yegua se convierte en antepasado de los seres humanos y las langostas son tratadas como dioses por los habitantes; en *VYM*, los muertos pueden reencarnarse en animales, los cerdos domésticos entienden de asuntos políticos y los perros celebran fiestas en la plaza; en *Rana*, las ranitas son fetos muertos que se vengan de Wanxin, la ginecóloga responsable de numerosos abortos. Examinamos a continuación las fuentes y modelos en las que se inspira Mo Yan para construir un mundo animal omnipresente en sus ficciones; seguidamente, basándonos en el contexto cultural-histórico, analizamos las imágenes de los animales cuya presencia es más importante, tanto en los relatos como en las novelas.

En la provincia de Shandong donde Mo Yan ha pasado su infancia y juventud, existen muchos relatos sobre animales que han pervivido hasta hoy. Por ejemplo, en el cuento de Jingwei, la protagonista se reencarna en pájaro tras perecer en el agua y decide llenar el mar de pequeñas piedras para vengarse; en el cuento *El viejo Li sin cola*, una campesina da la luz a un dragón y su abuelo, por miedo, le corta la cola; más tarde este dragón se

convierte en el dios benefactor de la lluvia; en el cuento sobre el reino Qingqiu, los zorros tienen nueve colas y nueve vidas. La transmisión de estos cuentos protagonizados por animales mágicos en el medio rural ha contribuido a mantener una intensa conexión entre los campesinos y la naturaleza a la que Mo Yan, cuyo origen campesino ya hemos presentado, es particularmente receptivo. La adoración a la naturaleza constituye la base del culto panteísta que suele dotar a los animales y las plantas de características humanas y poderes trascendentales. Como Mo Yan afirma en su discurso del Premio Nobel: “Creía que todas las cosas tenían su espíritu. Cuando me encontraba con un árbol alto y grande, tenía ganas de expresarle mis respetos. Cuando veía un pájaro, me preocupaba por cuándo se convertiría en un ser humano. Cuando veía a un desconocido, dudaba si sería un espíritu de animal metido en un cuerpo humano” (*Cuentacuentos*:2012).

Según lo analizado en el capítulo 2, los recuerdos de infancia de Mo Yan han dejado una gran influencia en su creación literaria. Por el hecho de haber nacido en el seno de una familia que, sin ser rica, tampoco era del todo pobre, nuestro autor fue privado del derecho a ir a la escuela, por lo que se convirtió en pastor al servicio de la Comuna Popular. Menospreciado por la sociedad a causa de su origen y habituado a la soledad y al hambre, Mo Yan solo podía hablar con las flores y los árboles y jugar con los animales. No es sorprendente que estas experiencias infantiles se conviertan en su fuente principal de inspiración: “tengo la sensación de que cuando muevo la pluma, los animales vienen corriendo hacia mí y mis manos no pueden seguir el ritmo de mi mente³⁶⁰” (*DHXL*, 370).

Mo Yan, gran lector, reconoce la influencia que Pu Songling ha ejercido sobre él: “Hace doscientos años, en mi provincia natal, vivía un cuentacuentos que era un genio, el señor Songling Pu. Muchos de mi pueblo, incluido yo mismo, somos sus herederos” (*Cuentacuentos*:2012). Pu Songling fue un novelista de la dinastía Qing cuya recopilación de cuentos *Liaozhai Zhiyi* escrita en chino clásico ocupa un lugar sobresaliente en la literatura fantástica china. En sus relatos, los animales y las plantas no solo tienen conciencia y pensamientos humanos, sino que también pueden convertirse en personas e incluso tener descendientes. A través de la perspectiva de estas poderosas criaturas, Pu Songling satiriza la hipocresía de la sociedad humana. Esta técnica ha sido heredada y desarrollada en los trabajos literarios de Mo Yan. Su novela *VYM* se puede considerar

³⁶⁰ La traducción es nuestra. “因为童年的生活经历，我常常觉得一动笔，动物就会冲着我跑过来，手跟不上思维。”

como una ampliación del relato corto *三生*³⁶¹ de Pu Songling que cuenta la experiencia de un intelectual del campo castigado por su comportamiento por el Rey del Infierno y reencarnado en caballo, perro y serpiente respectivamente en sus tres vidas posteriores. El juicio moral de los difuntos, las transformaciones entre humanos y animales, la memoria de una existencia anterior, son elementos sobrenaturales, tomados de Pu Songling, rastreables en la creación de nuestro autor.

Sin embargo, cabe destacar que Ximen Nao, el protagonista de *VYM*, no es tan malvado como el intelectual tradicional que aparece en el relato de Pu Songling. Debido a la implementación de la Reforma Agraria, Ximen Nao, convertido en enemigo del proletariado, sufre la confiscación de sus bienes y es condenado a muerte. Al inicio de la novela, este desgraciado personaje expone sus dignos esfuerzos ante el Rey del Infierno: “he reparado puentes y pavimentado carreteras y he sido caritativo con todos. Los ídolos de los templos que se levantan en el concejo de Gaomi del Noreste se restauraron gracias a mi generosidad; los pobres de mi ciudad escaparon de la hambruna comiendo los alimentos que yo les di” (*VYM*, 17).

En el relato *学习蒲松龄* (1999)³⁶², Mo Yan inventa un encuentro entre él y el novelista de la dinastía Qing donde le llama “gran maestro” y se arrodilla ante él para expresar el respeto de un discípulo a su predecesor. El viejo Pu le regala un pincel para escribir y le dice: “He leído lo que has escrito y no está mal, ¡pero es mucho peor que lo mío³⁶³!” (*CRMY*, IV, 101). En este breve relato se puede apreciar la actitud humilde de Mo Yan; a pesar de haber alcanzado fama mundial, según él, su trabajo no puede compararse con el de Pu Songlin.

Las imágenes de animales de Mo Yan también han recibido la influencia de escritores extranjeros. El perro blanco que aparece en *PBC* está inspirado en el perro Akita de *El país de la nieve* de Yasunari Kawabata. Mo Yan explicó una reveladora anécdota en un discurso público:

En los años ochenta, leí esta frase en *El país de la nieve*: “Un robusto y negro perro Akita, parado en un escalón junto al río, lamía el agua caliente.” Una descripción tan explícita no solo hizo que viera la imagen con mis propios ojos, sino también que sintiera el calor del agua. Pensaba: “¡Así que los perros se podían representar en novelas de forma digna, y

³⁶¹ *San Sheng* [Tres vidas].

³⁶² *Xue Xi Pu Song Ling* [Aprendiendo desde Pu Songling].

³⁶³ La traducción es nuestra. “你写的东西我看了, 还行, 但比起我来, 那是差远了。”

hasta el agua caliente del río y los escalones de la orilla podían ser material de una novela³⁶⁴!” (WDGM, 166)

De este modo, su obra *PBC* comienza así: “El pueblo de Gaomi produjo alguna vez una especie de perro blanco, amistoso y de gran tamaño. Pero ahora, después de muchas generaciones de descuidos en su crianza, es muy difícil encontrar uno que conserve la pureza de raza” (*PBC*, 17). Es la primera vez que el pueblo al nordeste de Gaomi y el tema de “la pureza de raza” aparecen en la literatura de Mo Yan. Mientras que el perro Akita es mencionado solo en una ocasión en *El país de la nieve*, el perro blanco es el motor de la trama de *PBC*: el perro blanco que ve el narrador, un profesor universitario de la ciudad, durante un paseo es el que propicia su reencuentro con su antigua amante Nuan, una campesina casada. En el desenlace, este perro blanco conduce al narrador a la tierra de sorgo donde Nuan le espera.

En sus obras posteriores, Mo Yan se dedica a explorar la complejidad de esta figura animal. En el relato *木匠与狗* (2003)³⁶⁵, un perro se rebela contra su amo porque este le golpea y, de forma premeditada, le prepara una sepultura para enterrarlo antes de acabar con él. En *SR*, los perros domésticos, que ya no pueden ser mantenidos por sus dueños durante la guerra, deciden volverse salvajes y se dividen en diferentes grupos, luchando entre sí para conseguir carne humana con la que se alimentan. En *VYM*, el perro Cuatro, que es una reencarnación de Ximen Nao, se venga de su amo revelando públicamente el adulterio de este y organiza fiestas nocturnas con otros perros.

En resumen, la herencia cultural del panteísmo, los recuerdos de infancia y la lectura son las principales referencias de Mo Yan a la hora de representar a los animales. El autor trata de romper con el antropocentrismo no representando a los seres humanos como los amos supremos. Por el contrario, Mo Yan no solo subraya la naturaleza animal escondida en el alma humana, sino que también exagera la dimensión social de la vida de los animales. En el pueblo al nordeste de Gaomi, los campesinos y los animales están inextricablemente unidos. Aparecen animales domésticos (cerdos, burros, mulas, caballos) que ayudan a la producción agrícola, langostas que amenazan las cosechas, bueyes que

³⁶⁴ La traducción es nuestra. “80年代中期的一天，我从川端康成的小说《雪国》里读到了这样一个句子：‘一只黑色壮硕的秋田狗，站在河边的一块踏石上舔着热水。’我感到眼前出现了一幅鲜明的画面，仿佛能够感受到水的热气和狗的气息。我想，原来狗也可以堂而皇之地写进小说，原来连河里的热水与水边的踏石都可以成为小说的材料啊！”

³⁶⁵ *Mu Jiang Yu Gou* [*El carpintero y el perro*].

ofrecen lealtad absoluta a los humanos. Mención aparte merecen los enemigos (perros, zorros, comadreas) que organizan ataques contra los hombres llegando incluso a alimentarse de carne humana.

4.2. Las reencarnaciones de Ximen Nao

En la novela *La vida y la muerte me están desgastando*, el terrateniente del pueblo al nordeste de Gaomi, el protagonista Ximen, tras ser condenado a muerte en la Reforma Agraria, inicia su propio ciclo de reencarnaciones, observando la sociedad humana desde la perspectiva de los animales.

4.2.1. El burro

En su primera reencarnación, se convierte en un burro que conserva la mayor parte de los recuerdos de su existencia como ser humano, por lo que puede entender los turbulentos cambios sociales que se están produciendo. Al principio de su segunda vida, el burro Ximen se siente repelido por su identidad animal. La rabia por haber sido ejecutado injustamente, el dolor por haber perdido sus bienes y su dignidad humana le atormentan todo el tiempo: “la conciencia de ser un burro y el recuerdo de haber sido una persona se mezclaron y, aunque con frecuencia me esforzaba por despojarme de ellos, esas intenciones inevitablemente acababan por engranarse todavía más” (*VYM*, 39).

En el primer libro, “Las penurias de ser un burro”, el burro Ximen es el testigo del tiempo, diez años, que le ha tocado vivir como animal doméstico. Ximen se acostumbra a vivir en un cuerpo de burro y comienza a observar los cambios ocurridos en el pueblo al nordeste de Gaomi desde su muerte, diez años atrás. Ximen no es solo un burro cargado de prejuicios y resentimiento, sino el observador atento del caos: persecución de las familias de los terratenientes, conflictos entre la Comuna Popular y la producción individual, motín provocado por la hambruna. El burro Ximen se da cuenta de que, en estos tiempos caóticos, la vida de muchas personas es peor que la de los animales domésticos, de modo que su resentimiento porque nadie le creyó en su vida anterior acaba pareciendo poco

justificado ante tanto infortunio. En su relato, Ximen opta por distanciarse de sus desgracias y compartiendo con el lector un desapego crítico y lúcido respecto de su propia existencia humana y de una realidad absurda: su esposa lleva una vida miserable y ha heredado el desprecio y las humillaciones que él mismo recibió cuando se convirtió en enemigo del pueblo, sus concubinas se ven obligadas a casarse con otros hombres y Hong Taiyue, el funcionario que le condenó a muerte, consigue el poder absoluto, convirtiéndose a la vez en el secretario del Partido, el jefe de la aldea y de la seguridad. De este modo, Ximen se convence a sí mismo para dejar a un lado los recuerdos humanos y centrarse en su labor de burro: ayudar a su amo Lan Lian, quien antes era su hijo adoptivo, en los trabajos del campo: “Sí, es mejor ser un burro al que todo el mundo adora que un ser humano desesperado” (Ibid., 67).

En este momento, se produce un desequilibrio entre su doble conciencia, humana y animal, pues Ximen se acaba inclinando por la segunda. El hecho de ver a su esposa Baishi sufriendo fuertes palizas por haberse casado con él cuando era un hombre, le reafirma en su decisión de dejar definitivamente atrás su conciencia humana y, con ella, su capacidad de sufrir: “Ximen Nao, condenado Ximen Nao, no te metas en mis asuntos. Ahora soy un burro al que el fuego de la lujuria le está quemando en su interior. Cuando Ximen Nao entra en escena, aunque solo sea con sus recuerdos, lo único que consigo es la recreación de una historia llena de sangre y corrupción” (Idem).

Para dejar atrás su enfado humano, Ximen busca consuelo en su nueva amante, la burra Huahua. A pesar de tener una esposa y dos concubinas durante su vida humana, Ximen no había experimentado nunca el amor puro. Cuando se convirtió en burro, se enamoró de Huahua a primera vista: “un burro puede conocer la felicidad suprema cuando existe el amor” (Ibid., 92). Ximen se fuga con su amada Huahua. Durante su fuga, dos lobos salvajes se lanzan contra la pareja de enamorados. A riesgo de perder su vida, el burro Ximen consigue matar a los lobos y proteger la vida de su amante. Pero algo despreciable ocurre. Unos cazadores disparan a las fieras muertas atribuyéndose el acto heroico del burro Ximen. Los cazadores sobornan a unos testigos para reclamar una recompensa al gobierno. Esta anécdota vuelve a poner de manifiesto un irónico contraste entre el comportamiento del hombre y el del animal: mientras que el burro quiere hacer todo lo posible por su amante en una situación de disparidad de fuerzas, los hombres se apoderan descaradamente de una gloria que no les pertenece. La reencarnación de Ximen pone de

manifiesto que la humanidad ha dejado de ser un atributo de los hombres para convertirse en una cualidad de un animal sometido y despreciado por los humanos: el burro. Esta escena donde los hombres se comportan de modo infrahumano no es un caso aislado. Aunque la esposa de Ximen sabe del tesoro que su marido había enterrado, no desvela su escondite a pesar de que los campesinos la torturan cruelmente para extraerle una confesión. El narrador destaca “las miradas turbias que se dibujaban en los rostros de la gente cuando contemplaron los objetos que sacaron de la urna” (Ibid., 71). Los campesinos se sirven del interés público como excusa para justificar este acto inhumano, su egoísmo y su codicia.

Pero el comportamiento de los burros tiene también sus limitaciones. Al no poder soportar la vida salvaje junto al burro Ximen, Huahua le abandona para volver con su dueño y recuperar sus pequeños privilegios de animal doméstico. A Ximen no le queda más remedio que hacer lo mismo y regresar a la casa de Lan Lian para ayudarle con sus tareas: “la añoranza del alimento fresco al que me había acostumbrado me devolvió a la vida de animal doméstico común” (Ibid., 139). Así, tras tanto sufrimiento, este desesperado burro acaba por renunciar por completo a todo lo relacionado con su vida humana, incluso a la relación con sus hijos: “aunque eran descendientes de Ximen Nao, no había el menor vínculo entre ellos y el burro Ximen” (Ibid., 116). El burro Ximen muere en manos de unos campesinos hambrientos que irrumpen en la casa de Lan Lian robando el grano y matando al ganado: “un golpe pesado en la cabeza me dejó aturdido y sacó mi alma de mi cuerpo para que surcara los cielos que se extendían sobre mi cabeza mientras observaba cómo el pueblo cortaba y desmembraba el cadáver de un burro hasta convertirlo en un montón de pedazos de carne” (Ibid., 157).

Además del burro Ximen, en el pueblo al nordeste de Gaomi, hay otros hombres dignos que se ven obligados a convertirse en burros para sobrevivir. Fan Tong -nombre que se aplica a toda persona considerada inútil-, había sido secretario del Partido de la comuna, pero durante la Revolución Cultural cayó en desgracia y acabó paseando por las calles como un burro, humillado por la Guardia Roja: le obligaban a comer nabos blancos diciéndole que eran genitales de burro. Chen Guangdi, el jefe del municipio, se ve también reducido a esta condición animal. Pero, a diferencia de Fan Tong, Chen Guangdi abraza su nueva identidad y “sale corriendo del recinto con alegría desmedida” (Ibid., 231). Renunciando a toda dignidad humana, el rostro de este funcionario aparece adornado con

una “sonrisa bobalicona” (Ibid., 227). Para estas personas, la única forma de salir con vida durante el caos político es aceptar todo tipo de vejaciones y convertirse en payasos. A pesar de haberse reencarnado en animal, Ximen recibe al menos el trato amistoso de su amo.

4.2.2. El buey

Después de concluir su vida de burro, el terrateniente Ximen se reencarna en buey. Pero esta vez, su amo Lan Lian enseguida se da cuenta de que existe una misteriosa conexión entre ambos animales: “sus ojos son una réplica de los ojos de nuestro burro” (Ibid., 169). Desde entonces, los destinos del buey y el campesino aparecen unidos, trabajando juntos en el campo, afrontando la marcha de sus familiares, sufriendo las burlas de los otros campesinos que han participado en la Comuna Popular. El buey Ximen ya no es un animal comprado por Lan Lian, sino un amigo sincero que le apoya en su decisión de trabajar por su cuenta.

Cuando su amo se ve obligado a someterse al escarnio público, el buey reencarnado, cegado por una bandera roja, se lanza furiosamente contra la multitud. Cuando un carnicero consigue cortarle un cuerno, el animal asustado lo mata con el otro que le queda. En este momento tan caótico, Lan Lian también coge un gran cuchillo y protege a su buey a costa de su vida. Los guardias rojos quedan indefensos y no tienen más remedio que consentir la marcha de Lan Lian. Lo que provoca el descontrol del buey es la presencia imprevista de una bandera roja: “se mira al sol con la cabeza cubierta con un bandera roja, de color rojo intenso, como un inmenso océano, como si el sol se encontrara sumergido en un océano de sangre” (Ibid., 255). Bajo la mirada de todos los presentes, nadie se atreve a arrancar esta poderosa tela, símbolo del sistema socialista, de la cabeza del animal al recordar la suerte de Jinlong cuando se le cayó accidentalmente una insignia del líder al suelo y la de Li Renshu, condenado a ocho años de prisión por haber envuelto “un pescado en un periódico con la imagen del Presidente Mao” (Ibid., 319).

Tras este accidente, tanto el buey como su amo quedan desolados, viviendo solos en una casa destartada, lejos de todos. Lan Lian no quiere hablar con nadie y los ojos del

buey Ximen siempre están llenos de tristeza. Pero el sufrimiento de ambos aún no ha terminado. Para desahogar su ira y mostrar su lealtad al Partido, Jinlong -quien, como se recordará, es hijo biológico de Ximen e hijo adoptivo de Lan Lian-, intenta quemar al buey Ximen hasta provocarle la muerte. Esta atrocidad resulta un fuerte golpe para el campesino Lan Lian. Aunque, al haberse convertido en buey, Ximen había renunciado a la dignidad e identidad humana, da muestras de dolor cuando es torturado por su hijo Jinlong: “Te acercaste a él; lo que querías era acariciarlo, pero eso tampoco lo comprendió. Pensó que le estabas persiguiendo, así que levantó su látigo y lo dejó caer sobre ti. Fue un golpe brutal y dio justo en el blanco: te golpeó en el ojo. Tus rodillas se doblaron; las lágrimas manaron de tus ojos y cayeron ruidosamente al suelo” (Ibid., 255). El buey Ximen está tan defraudado por la sociedad humana que no tiene fuerzas para interferir en lo que está ocurriendo; sufre en silencio y se dirige, agonizando, a la tierra de su amo para morir allí.

Basándose en la cultura tradicional, donde el buey simboliza la laboriosidad y la humildad, la fidelidad a las costumbres y la terquedad, Mo Yan hace de este animal la encarnación de los campesinos que dedican su sudor y su vida a la tierra. De mentalidad anticuada, se aferran a su modo de vida tradicional, esperando que con su trabajo la tierra les proporcione la cosecha que merecen. Suelen permanecer en silencio ante los conflictos que se producen en la sociedad hasta que ya no pueden tolerar la injusticia y se lanzan a defender a sus familias y su dignidad a costa de su vida. Aunque su fidelidad a la tierra es respetable, al igual que las máquinas modernas están sustituyendo gradualmente a los bueyes, los campesinos tradicionales también están siendo abandonados por los tiempos.

4.2.3. El cerdo tiránico

Cuando el buey Ximen vuelve al infierno, el Señor Yama le engaña una vez más, prometiéndole que esta vez se reencarnará en un hombre, pero lo convierte en un lechón. Al recapitular sobre sus sucesivas reencarnaciones -de humano a burro, de burro a buey y, ahora, de buey a cerdo-, Ximen se sumerge en una profunda desesperación que le lleva a despreciarse a sí mismo: “era casi como si una enorme forma humana, o un espíritu desquiciado, estuvieran confinados en mi diminuto cuerpo de lechón” (Ibid., 317). Pero los campesinos no pueden entender lo que le sucede al lechón Ximen y piensan que está

enfermo. El jefe del pueblo impone absurdamente un significado político al nacimiento de los cerdos: “cada cerdo es una bomba que se arroja al corazón de los imperialistas, de los revisionistas y de los reaccionarios” (Ibid., 320). Jinlong que ha insultado a su padre adoptivo y ha quemado el buey reencarnado -esto es, su padre biológico-, no tiene vergüenza en decir que “de hoy en adelante, todos los cerdos son mi padre y todas las puercas son mi madre” (Ibid., 321).

Asqueado de su nueva identidad de cerdo, Ximen decide morir en huelga de hambre para acortar el tiempo de espera hasta la siguiente reencarnación. Pero, incapaz de soportar el hambre y de resistir al aroma de la leche, toma la teta de su madre cerda y se convierte en el lechón más tirano de toda la camada, consiguiendo que sus hermanos sean trasladados a otra pocilga. Tal vez a consecuencia de su alimentación a base de leche de cerdo, los recuerdos de Ximen sobre sus vidas anteriores se vuelven borrosos: “cuando intentaba recordar quién era y qué aspecto tenía, me quedaba dormido” (Ibid., 326). Cuando su madre le ruega que comparta la leche con sus hermanos, Ximen la trata con arrogancia humana: “miré a la vieja puerca con el rabillo del ojo y vi que estaba muerta de pena. Pero también era cierto que le habían liberado de una pesada carga. Afrontémoslo, no era más que una cerda ordinaria, incapaz de expresar sus emociones, de humanizarlas. Mira, ya se ha olvidado del tormento que le supuso haber perdido a su camada. Se está poniendo de pie en su pesebre para engullir su ración” (Ibid., 328).

La avaricia del cerdo Ximen agota a su madre hasta que sufre una parálisis. Pero Ximen no se arrepiente en absoluto de sus actos, “al salir de la pocilga, eché una última mirada a la cerda demente que se acurrucaba en un rincón, y no sentí ninguna piedad en mi corazón” (Ibid., 331). La experiencia adquirida durante sus primeras reencarnaciones ha enseñado a Ximen que, en los tiempos turbulentos de la Revolución Cultural, ser un cerdo es un destino mucho mejor que el que espera a muchos campesinos. Así, decide aguardar en silencio la llegada de su propio momento de gloria.

Para ampliar la ganadería, el jefe del pueblo al nordeste de Gaomi ha comprado miles de cerdos de otras aldeas, pero a los ojos del arrogante Ximen, estas sucias criaturas ni siquiera merecen ser cerdos. Aquí se produce un cambio radical de Ximen en cuanto a la forma en la que percibe su propia identidad: del inicial “soy un ser humano, no un cerdo” se pasa a: “soy un cerdo, otros no son dignos de serlo”.

Todas las noches, el cerdo Ximen sale a escondidas de su pocilga y vigila el pueblo como si fuera el rey, conoce todos los secretos que suceden en la oscuridad y lee el periódico para estar al corriente de las noticias. Al considerarse el líder indiscutible de todos los cerdos, Ximen considera que es su deber avisarles de lo que harán los humanos con ellos. También interpreta el comportamiento de un cerdo, Diao Xiaosan, que había sido comprado en otro pueblo y se había atrevido a dormir en su lugar, como un insulto a su suprema dignidad. Para responder a esta provocación y mantener su autoridad en el chiquero, Ximen orina en la boca de Diao Xiaosan y le dice: “no hay motivo para sentirse humillado por haber bebido mi orina. De hecho, deberías estar agradecido” (Ibid., 353).

Para que el mundo conozca los logros de la cría de cerdos, en el pueblo al nordeste de Gaomi se celebra una reunión. Los funcionarios han añadido licor en el alimento de los cerdos para emborracharlos y para que, de este modo, permanezcan tranquilos y no asusten a los invitados. Los cerdos borrachos consiguen pintura roja con la que escriben en sus cuerpos eslóganes políticos: “Compañero de la revolución, en el lado izquierdo, Trae beneficios para el pueblo, en el derecho” (Ibid., 365). Sin embargo, lo más ridículo de esta reunión no son los cerdos pintados con eslóganes, sino los niños disfrazados de cerdos y comportándose como tales:

Un grupo de cerditos revolucionarios con petos rojos que tenían la palabra lealtad bordada ponían en movimiento las patas y rodeaban y trepaban hasta el escenario. Eran unos cerditos tan inconscientes, ruidosos y estúpidos que necesitaban la dirección de un líder, que llegó en la persona de una joven muchacha de zapatos rojos, Pequeña Roja, que subió de un salto al escenario. (Ibid., 378)

Ximen, el cerdo reencarnado, contempla con interés la representación de los niños. A sus ojos, los humanos también han degenerado convirtiéndose en cerdos tan estúpidos que no disponen de autonomía alguna y necesitan la orientación de un líder. Absurdamente, ninguno de los espectadores, invitados o campesinos, se da cuenta de que la escena que están contemplando es un insulto a la dignidad humana. Al contrario, aplauden la danza de los niños disfrazados de cerdos. Este suceso no solo aparece en los periódicos, que felicitan a los organizadores, sino que incluso recibe elogios de los jefes del Partido. La grotesca representación de los niños-cerdos es una alusión a la popular danza de Zhongzi, que fue utilizada durante la Revolución Cultural como medio de propaganda política para que los participantes expresaran su amor y lealtad al país, pero, sobre todo, al Presidente

Mao. Aunque la danza Zhongzi, de movimientos sencillos y repetitivos, carecía de valor estético, se celebraba diariamente tanto en las ciudades como en el campo. Esta danza colectiva, que requiere la participación de miles de personas, reforzaba el culto al líder, a la vez que suprimía la expresión de la voluntad del individuo. En VYM, los actores que interpretan la danza disfrazados de cerdos son niños, mientras que el cerdo Ximen es el entusiasta espectador de este sórdido espectáculo. Esta inversión de roles subraya la absurdidad de aquella época y la irracionalidad de la población.

Debido al frío y la falta de comida, los cerdos mueren uno a uno. A pesar de las penurias, Ximen, al ser el verraco, sigue disfrutando de generosas raciones. Ante esta injusta distribución, el cerdo Diao Xiaosan, que había tenido conflictos con Ximen, le interroga: “si las personas se dividen en revolucionarias y contrarrevolucionarias, ¿eso significa que también hay distintas clases de cerdos?” (Ibid., 391). Diao Xiaosan está tan enfadado que gruñe sin cesar e intenta destruir la pocilga. Pero su rebeldía es rápidamente reprimida por Jinlong quien le golpea con un látigo casi hasta la muerte, “para castigarlo por sus errores, le hicieron un agujero en la nariz y le colocaron un par de anillos. También le encadenaron las patas delanteras” (Ibid., 397). Para solucionar la escasez de comida, el criador Jinlong, llegó a utilizar cerdos muertos como forraje con el que alimentar a los sobrevivientes. Aunque Ximen percibe lo que está ocurriendo, se sirve de la laguna existente entre sus dos identidades, la animal y la humana, para justificar su canibalismo: “Si fuera un hombre, comer carne de cerdo sería algo perfectamente natural. Y si fuera un cerdo, siempre y cuando los demás cerdos estuvieran de acuerdo en comer a sus hermanos y hermanas muertas, ¿quién se iba a quejar? Adelante, come. Cierra los ojos y cometela” (Ibid., 399). A diferencia de cuando se negaba a tomar leche de cerdo e intentaba morir de hambre, ahora Ximen, adicto al poder y acostumbrado a adaptarse a los nuevos cambios, se da cuenta de que está haciendo algo malo pero sigue comiendo. Ximen ha perdido por completo el sentido de la culpa propio de los humanos.

En la boda de Jinlong, Ximen sale de su pocilga y visita a su antiguo amigo, Lan Lian. Ambos se conocían desde hacía tres vidas, aunque acaban tomando caminos distintos: Lan Lian insiste en trabajar por su cuenta. Mientras que Ximen se considera miembro de la Comuna Popular.

Al derrotar a su rival Diao Xiaosan, la autoridad de Ximen se ha vuelto incuestionable. Poco después de este episodio, se produce una epidemia animal en la que muere un

número incalculable de cerdos. De los mil cerdos, solo han sobrevivido unos cincuenta, incluyendo a Ximen. Mientras que los campesinos del pueblo al nordeste de Gaomi están llorando la muerte del Presidente Mao, el ambicioso Ximen, líder de los cerdos supervivientes, a los que ha convertido en sus vasallos, encabeza una huida colectiva de la pocilga. Además de sentir orgullo por su condición de cerdo, Ximen intenta librarse de la dominación humana. Tras establecerse en el bosque con sus vasallos, Ximen extiende su autoridad a los jabalíes. Pero pronto acaba cansado de todo: quiere renunciar al poder hereditario e introducir la monogamia entre los cerdos. Sin embargo, su decisión es rechazada por los demás, y el cerdo Diao Xiaosan, que había sido su enemigo y ahora es su fiel subordinado, le revela lo paradójico del poder, que exige sometimiento a quien lo ejerce: “si piensas quedarte como rey, tendrás que respetar las costumbres locales” (Ibid., 491).

Cinco años después, Ximen abandona su reino y vuelve al pueblo, donde se han producido grandes cambios (el fin de la Revolución Cultural, la implantación de la reforma económica y la apertura del mercado). Cuando Ximen visita en secreto a su antigua esposa Baishi, descubre que Hong Taiyue, el hombre que le había disparado en su primera vida como terrateniente, está intentando violar a su mujer. Ximen pierde la cabeza y se lanza a morder los testículos de su rival. Tras esta tragedia, los campesinos deciden organizar una batida que, con la excusa de eliminar jabalíes, sirve en realidad para satisfacer a la clase privilegiada y a su deseo de comer la carne de estos animales. Así, se pone en marcha una batalla entre seres humanos y cerdos que ganan los campesinos armados. Ximen, el único cerdo superviviente de la contienda, vuelve a mostrar rasgos humanos cuando intenta salvar a un niño que se está ahogando en el río. La recuperación de su humanidad le cuesta la vida: Ximen salva la vida del niño pero pierde la suya pereciendo en la corriente.

En la sociedad de los cerdos, al igual que en la de los humanos, existe la división de clases y una injusta distribución de los recursos (alimentos, pocilga y puercas), así como el culto personal al líder, el reencarnado Ximen. Inspirándose en los comportamientos humanos, los animales aprenden a bailar para complacer a su rey y utilizan eslóganes políticos en su comunicación diaria. Estos cerdos socializados representan a los campesinos chinos que vivieron en los años sesenta y setenta y que se engañaron a sí mismos mientras competían por una pequeña parcela de poder. Ante los desmesurados objetivos del Gran Salto Adelante, los funcionarios y aldeanos de *VYM* tuvieron que

mentir glorificando la industria ganadera del pueblo con cerdos comprados y presentando los residuos no comestibles de la destilación de licor como un nuevo alimento para los cerdos.

4.2.4. El perro

Tras morir como un cerdo, en su cuarta vida, Ximen se reencarna en perro. A diferencia de la repugnancia que mostraba cuando era un cerdo, el cachorro Ximen mama leche materna y considera a los otros perros de la camada como sus hermanos. El destino de Ximen parece ser reencarnarse una y otra en un animal propiedad de Lan Lian. El perro Ximen se convierte en la mascota de Kaifang, nieto pequeño de Lan Lian, y se traslada a la ciudad junto con su amo.

Cuando llega a su nueva casa, Ximen ya ha adoptado el hábito de orinar en los rincones para marcar su territorio. Este orgulloso perro de solo tres meses mira por encima del hombro a los humanos: “Al ser un perro, ¿acaso quisiera vivir en una casa con personas³⁶⁶?” (*Sheng Si Pi Lao*, 409) Y, más adelante: “tu hijo es mi mascota, y tu mujer también. Por no mencionar a tu pequeña amante Pang Chunmiao³⁶⁷” (*Ibid.*, 427).

Por la mañana, como si fuese un guardaespaldas, Ximen acompaña a su amo a la escuela, y por la noche sale de casa para reunirse con otros perros. Los perros de la ciudad se socializan mucho más que los cerdos del pueblo, formando su propia asociación secreta y celebrando fiestas cada noche de luna llena para beber y charlar entre ellos como si fuesen seres humanos: “Sujetando las botellas con dos pezuñas, las levantamos y vaciamos su contenido. Cada vez se acercaban más y más perros a beber conmigo y no eché de mi lado a ninguno de ellos. Una pila de botellas vacías se agolpaba detrás de mí” (*VYM*, 594).

Jiefang acaba marchándose con su joven amante, dejando a su mujer y a su hijo con el perro Ximen. Cinco años después, el perro Ximen, envejecido, vuelve al pueblo al nordeste de Gaomi con su dueña Hezuo, enferma de cáncer, para pasar allí los últimos días

³⁶⁶ La traducción es nuestra. ““作为一条狗，谁愿意跟人住在一屋里啊？””

³⁶⁷ La traducción es nuestra. “你儿子就是我的宠物，你老婆也是我的宠物。你那个小情妇庞春苗也是我的宠物。”

de la vida. Lan Lian, también anciano, ya sabe que el perro Ximen es en realidad la reencarnación de su padrino Ximen Nao. Una noche, el curtido Lan Lian y el perro Ximen salen de casa y se dirigen al cementerio donde el primero le muestra las tumbas junto a las de los familiares fallecidos que ha elegido para cuando les llegue su hora. Ambos esperan tranquilamente la muerte y cuando el fallecido perro Ximen se enfrenta al interrogatorio del señor Yama, tras tantas reencarnaciones, confiesa: “¡Todo mi odio ha desaparecido, Gran Señor!” (*VYM*, 719).

Ximen acepta su nueva identidad canina abiertamente: llora por la muerte de su madre perruna y protege a su joven amo. Al tener un alma humana escondida en el cuerpo de un perro, Ximen enseguida descubre la hipocresía del matrimonio y denuncia la infidelidad de Jiefang. Aunque se convierte en el líder de la asociación de perros que él mismo ha creado, Ximen ya no tiene la misma ambición que cuando se reencarnó en cerdo. A pesar de que los perros domésticos se burlaban entre ellos de sus amos, no quieren ser enemigos de los humanos ni liberarse de su dominación. Celebran fiestas en las noches de luna llena solo para entretenerse e intercambiar anécdotas sobre los humanos. Un nostálgico y conservador Ximen, no interesado por las nuevas modas que triunfan entre los perros, solo anhela volver a su tierra natal.

Mientras fue un burro, Ximen sentía que tanto él, en su vida anterior, como su familia habían sido tratados injustamente; cuando se convirtió en buey, Ximen eligió soportar todo en silencio para estar al lado de su único amigo, Lan Lian; durante su vida de cerdo, se aprovechó de la debilidad humana para establecer su autoridad. Como perro, Ximen deja atrás su ambición para desarrollar un sentimiento nostálgico. A partir de la transformación de Ximen, la víctima que se acaba convirtiendo en verdugo, podemos ver la depravación de la naturaleza humana y la corrupción social.

4.3. Animales mágicos

Además de la historia de las reencarnaciones de Ximen Nao, Mo Yan también escribió muchos cuentos sobre otros animales (ranas, gatos, pájaros, langostas, comadrejas) en los que destacan los elementos sobrenaturales. Los animales dan lugar a imágenes misteriosas e imaginativas que constituyen una parte esencial del pueblo al nordeste de Gaomi.

4.3.1. La yegua roja

Comenzamos por *CLH*, que contiene tres imágenes de animales insuficientemente estudiadas: el caballo, la langosta y el pájaro Huamei. Antes de iniciar el análisis del caballo en dicha novela, es imprescindible indicar que en chino, el carácter compuesto 妈 (la madre) está formado por un radical que indica el significado 女 (la mujer) y un componente que indica la pronunciación 马 (el caballo): “Ma”. Como vamos a ver, esta asociación entre la mujer y el caballo es desarrollada en la novela. Según el mito del origen inventado por Mo Yan, una yegua roja y un muchacho atraviesan un pantano en busca de un lugar donde habitar. Durante la travesía, se acoplan bajo un árbol mágico. El chico promete a la yegua Cao Xiang, convertida en mujer después de su noche de amor, que nunca más volverá a pronunciar el carácter “caballo” (“Ma”). Ambos se establecen en el pueblo al nordeste de Gaomi, crían a sus hijos y cultivan la tierra. Años después, el hombre descubre que los hijos que ha tenido con la mujer que anteriormente fue una yegua han cometido incesto. Está tan enfadado que los mata con una pistola e insulta a otros dos hijos llamándoles “bestias criadas por la yegua”. Al pronunciar estas palabras, rompe la promesa que le había hecho a su mujer, de modo que Cao Xiang vuelve a transformarse en una yegua y desaparece en medio de una cortina de humo.

Aunque esto no es más que una leyenda, la yegua roja está profundamente arraigada en el imaginario de todos los hombres del pueblo al nordeste de Gaomi, simbolizando sus deseos más ocultos, sus fantasías más inconfesables. Cuando el narrador de *CLH* se entera de que su nieto está pensando en la yegua roja, le dice: “tú, yo, el abuelo, el abuelo del abuelo, los hombres Han durante años y años, en el cénit de sus sentimientos, han

gritado: ¡Ma! ¡Ma! ¡Ma! ¡Caballo, caballo, caballo!... Esas palabras se convirtieron en un código secreto” (*CLH*, 594).

En el primer capítulo, cuando el narrador, procedente del pueblo al nordeste de Gaomi, se encuentra en la ciudad con una mujer desconocida, la percibe en su mente como una potra negra caminando en el pueblo natal: “tu cola se levantaba, y así, levantada y suelta, parecía un haz de hilos de oro, y yo soñaba con poder besar tus pezuñitas y tus pechos, todos ellos adorables, en medio del fango rojo” (*CLH*, 33). Cuando la mujer es atropellada por un coche, el narrador se ve obligado a interrumpir su ensoñación erótica. Pronto se entera de la plaga de langostas en el periódico e inmediatamente decide volver a su pueblo natal.

En el segundo capítulo, el tío del narrador le recuerda otra leyenda sobre una potra roja. Huang Huzi encuentra a una mujer embarazada y desnuda junto al río. Esta mujer, de nombre Rosa, pertenece al clan de los herbívoros y escapa de su pueblo para seguir con vida. Cuando Huang Huzi la acoge en su casa, Rosa da a luz a un niño con las manos palmeadas que es el tío del narrador. Más tarde, con el poder en sus manos, el capitán convierte a esta mujer en su amante. Un día, le trae una potra roja a Huang Huzi para que la cuide antes de la carrera de caballos con el comandante Gao. Para descargar su dolor, Huang golpea a esta criatura e insulta a su hijo adoptivo (el tío del narrador): “Bastardo que come hierba, bastardo que se aparea con las ranas³⁶⁸” (*Shi Cao Jia Zu*, 130). En la carrera de caballos con el comandante Gao, el perdedor tiene que regalar a su amante al vencedor, y la apuesta del capitán es, por supuesto, Rosa. Por envidia y odio, Huang Huzi coloca preventivamente algunas agujas en la silla de montar para que la potra roja tropiece por el dolor. Al final, el capitán no solo pierde el juego sino también a su amante.

A lo largo de este capítulo “Las rosas cuyo aroma irrumpe con fuerza en los orificios de la nariz”, no encontramos la descripción de Rosa, la mujer abandonada por el clan de los herbívoros, solo muchas imágenes eróticas sobre la potra roja:

Los ojos del caballo desprendían una luz azul, y la luz del sol sobre el cuerpo del caballo rojo le daba al animal la apariencia de una llama que flameaba rabiosamente. [...] El caballo rojo estaba atado a un poste y su cola ondulaba como una tela de satén y seda, [...] los cascos brillaban como la cera, y de la misma manera brillaban las herraduras metálicas, bien apuntilladas estas en los cascos -parecían los zapatos nuevos de un niño, el cual los muestra con orgullos a sus amigos-. (*CLH*, 248-256)

³⁶⁸ La traducción es nuestra. “你这个吃青草的杂种！你这个青蛙配出来的杂种！”

Imágenes como “llama que flameaba”, “una tela de satén y seda” y “los cascos brillaban como la cera” recurren a los sentidos visuales y táctiles para representar a la yegua roja y destacar su vitalidad. Montar a caballo, una acción de dominación, es una metáfora habitual del acto sexual. El narrador se siente muy atraído por una historia de su infancia que le cuenta su tío. En ella, un capitán del ejército advierte a Huang Huzi -padre del tío del narrador- que el caballo rojo ha nacido para ser montado por él. De esta forma, el capitán le da a entender a Huang Huzi que la mujer Rosa que este ha recogido debe ser su amante. El tío recuerda la reacción furiosa de Huang Huzi al oír estas palabras y el modo en que descargó su ira en el caballo rojo: “le agujonea con la voz y con los pies, y le golpea la grupa con una de sus manos. Le mordía incluso el cuello [...]. Más tarde vi que sangraban las orejas del caballo. La boca y los bigotes amarillos (de Huang Huzi) estaban llenos de sangre y de pelos” (Ibid., 238). Cuando el capitán descubre el comportamiento violento que este hombre tiene con el animal, le golpea con un látigo y le ordena que se vaya con su hijo después de la carrera de caballos.

Tras escuchar el relato del tío, el narrador no deja de preguntar a su tío: “¿Has montado en el caballo rojo?” (Ibid., 236). Al no recibir una respuesta clara, el narrador entra en un estado de ensoñación en el que se ve a sí mismo no solo montando al caballo rojo, sino también apareándose con este, es decir, reproduciendo así el comportamiento de sus antepasados en la leyenda que da origen al clan:

Ahora estoy postrado sobre el lomo cálido y blando del caballo, aunque tenga el culo frío. Yo, nervioso, monté sobre tu espalda y me agarré a tu cuello con las dos manos. ¡Ma! ¡Ma! ¡Ma! ¡Caballo, caballo, caballo! Tu cola de satén y seda acariciaba mi cuello como lo habría hecho el viento. Tus cuatro pezuñas galopaban en el vacío y parecía que formaban un arcoíris en el cielo. Yo creía estar volando. Caballo, tus sentimientos eran los míos. La tensión y la alegría de tus músculos se transmitían todas ellas a mi cuerpo; la saliva que expelía tu boca me sabía, en mi propia boca, a hierba fresca; era el sabor del salvado, la alfalfa y los granos de soja pasados por la sartén. (Ibid., 244)

Cuando despierta de su fantasía, el narrador se da cuenta de que, aunque su tío no lo admite explícitamente, sí había montado al caballo rojo. Incapaz de seguir mintiendo al verse descubierto, el tío y el narrador comienzan a gritar: ¡Ma! ¡Ma! ¡Ma! ¡Caballo, caballo, caballo! De este modo, ambos expresan su deseo inconfesable por la misteriosa yegua a la vez que su nostalgia por el amor materno.

Como observan Wellek y Warren “a una imagen puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico) (1985, 225). Esto es lo que sucede con el caballo rojo, cuya recurrente aparición puede interpretarse como un símbolo de las fantasías sexuales y del incesto prohibidos: el caballo remite a la mujer Rosa -la madre del tío del narrador que había sido abandonada por el clan de los herbívoros- y del Gran ancestro Cao Xiang, una yegua que tuvo hijos humanos con un hombre.

En la cultura tradicional china, el caballo simboliza varias cualidades: el espíritu de lucha que no se rinde a la ligera; los talentos que necesitan aprecio y reconocimiento; la lealtad; el deseo de libertad y los buenos auspicios. Mo Yan deja de lado estas cualidades y aprovecha la similitud de pronunciación entre el carácter 马 (el caballo) y 妈 (la madre) para representar a una singular Gran Madre: la yegua llamada Cao Xiang, literalmente, “el aroma de la hierba”. Al principio, todos eran hijos del caballo rojo y habían heredado de la Gran Madre el gusto por comer hierba. Pero, con el establecimiento y fortalecimiento del poder patriarcal, el incesto se convirtió en un tabú moral. Cualquier hijo nacido de esta yegua era fruto de un incesto que evidenciaban sus manos palmeadas y era abandonado (niñas) o castrado (niños). Con el paso del tiempo y las uniones de miembros del clan con forasteros, algunos niños nacen sin el distintivo de las manos palmeadas, por lo que es necesario identificar su origen incestuoso de otro modo. Como descendientes de Cao Xiang, los miembros del clan de los herbívoros, o más específicamente, los de la familia Guan, muestran una actitud compleja hacia su historia familiar y hacia esta Gran Madre: no solo recurren a todo tipo de métodos para erradicar el incesto, sino que también identifican a los hijos fruto del incesto cuando estos comen hierba. A pesar de que la yegua ha desaparecido hace décadas, su recuerdo sigue arraigado en la mente de todos los miembros del clan de los herbívoros. Mientras escucha la historia de su tío, el narrador le pregunta: “¿estaba llamando al caballo? ¿no me digas que estaba llamando a la madre?” (CLH, 241).

4.3.2. La langosta roja

Además del caballo rojo, también nos encontramos con otra figura animal destacada: la langosta roja. Para representar la escena de la plaga de langostas que tuvo lugar cincuenta años atrás, el narrador recurre a múltiples perspectivas sensoriales: la auditiva -“se oía solamente la murga de esos insectos haciéndose cada vez más grandes, como flores que se abren y crujen cuando lo hacen” (*CLH*, 50),-; la visual -“sobre la cebada y sobre la hierba negra había montones de langostas moviéndose de un lado para otro y encaramándose y posándose en ellas secretamente” (*Ibid.*, 51),-; la táctil -“El Cuarto abuelo se agachó, extendió el brazo y la cogió. Al hacerlo, le dio la impresión de que cogía el pecho de una mujer, ya que era carnosos pero algo flácido, y pesado en la mano,” (*Ibid.*, 52); y, por último, la olfativa -“El Cuarto abuelo ve que sus manos están llenos de cadáveres de langostas, huele un olor agrio” (*Idem*).

Con descripciones tan explícitas, todo lector puede apreciar la terrible vitalidad de las langostas y comprender la gravedad de esta plaga que arrasa el pueblo al nordeste de Gaomi cada cincuenta años; más importante: entiende la razón por la que el narrador vuelve a su pueblo natal en cuanto se entera de que hay una plaga a través del periódico. Aunque ha recibido educación y se ha convertido en un intelectual, el narrador todavía considera a las langostas como insectos sagrados a los que observa con una actitud de adoración: “el pequeño saltamontes moviéndose entre los tallos y las hojas de hierba, con sus ojitos dando vueltas, enloquecidos, y su cabeza nerviosa, su prominente frente hacia delante y su ajetreo, como si tuviera un solo nervio que lo moviese” (*Ibid.*, 57). Pero estos llamados “saltamontes divinos”, a los ojos del experto que ha venido a erradicar la plaga, no son más que insectos perjudiciales: “la típica langosta migratoria del Este” (*Ibid.*, 59). Esta explicación científica del experto produce el efecto de un ritual de desencantamiento en el narrador y los campesinos del pueblo. Tal intervención enfurece al narrador que considera a los forasteros que no comen hierba ni respetan a los saltamontes no como humanos sino como animales superiores. Incluso imagina que si un día los forasteros pierden la vida en un incendio, ningún miembro del clan de los herbívoros hará nada para evitar la tragedia. Este es el castigo que merecen por insultar la divinidad del saltamontes. De este modo, para el clan de los herbívoros, la plaga de langostas rojas ya no es una

catástrofe que ocurre periódicamente, sino un castigo divino, una hierofanía que debe tratarse con respeto.

En el sueño del Cuarto abuelo, el rey de los saltamontes se convierte en un anciano de grandes ojos y barba roja que exige a los campesinos que construyan un templo y ofrezcan sacrificios con regularidad, pues, de lo contrario, en todo el pueblo no crecerá ni un centímetro de hierba. Tanto si el rey realmente dirige sus órdenes al Cuarto abuelo como si este último engaña a los campesinos para obtener un beneficio personal y para consolidar su autoridad, los piadosos habitantes no solo aportan dinero, sino que también participan en la labor de construir un templo.

Para erigir una estatua de la langosta, los obreros clavan un ejemplar vivo de este animal en una tabla que sirve como modelo. Según El Cuarto abuelo que viene a supervisar el progreso de las obras:

La que estaba clavada en el alfiler estaba sufriendo una tortura cruel y agonizaba, pero nadie quería, en realidad, que se moviera de ahí. [...] La langosta parecía un hombre caminando sobre el barro de las marismas. Esa langosta hacía el mismo esfuerzo: el cuello y la cabeza iban por un lado y las piernas por otro. (Ibid., 102)

Este anciano también ve la muerte de la langosta como próxima a la crucifixión de Jesús. La langosta, que “muere de forma gloriosa”, liberándose “del pilar de la vergüenza humana”, recupera, así, su condición de saltamontes divino. La referencia a Jesús deja de sorprender aquí: el testigo de esta escena es un anciano que vive en un pueblo atrasado del siglo pasado. Resulta difícil imaginar que lo que el anciano ve como una hierofanía pueda ser asociado por este con la fe cristiana. Se trata más bien de una laguna lógica que Mo Yan deja deliberadamente en la novela para recordar a su lector que lo que está leyendo es una completa ficción.

Tras la construcción del templo, se inicia el ritual de adoración a las langostas, en el que todos los campesinos participan solemnemente. Y El Cuarto abuelo, como representante del clan, escribe una prosa de estilo clásico como ofrenda. Dicha ofrenda pone de manifiesto la humildad del clan de los herbívoros. Este, en lugar de adoptar la postura de rey de la creación, opta por rogar a las langostas sagradas que dirijan su vuelo hacia la otra orilla del río, donde la hierba crece abundantemente y los habitantes son

estúpidos. Este ritual no es un producto de la imaginación del autor, sino que se basa en hechos históricos. En la Antigüedad, la producción agrícola dependía en gran medida del entorno natural y se consideraba que la plaga de langostas se producía como castigo por los errores de la población. Si se mataba a los insectos, se provocaba un daño aún más grave. El soberbio poder de devoración de esta criatura hizo que la actitud de la población pasara del miedo a la rebeldía y, finalmente, a la impotencia, de modo que solo pudieron adorar a la langosta y rezar para obtener su bendición. Por ello, cada vez que había una plaga, el emperador tomaba la iniciativa de reconocer su error y pedir perdón al dios de las langostas; al mismo tiempo, los campesinos levantaban altares y ofrecían sacrificios con la esperanza de que este bendijera sus cosechas.

Tal vez movidas por la plegaria de los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi, o porque allí no había suficiente comida, las innumerables langostas se dirigieron al otro lado del río. Poco después, una tormenta de granizo trajo agua a la tierra que había sido azotada por la sequía durante mucho tiempo. Así, los cultivos roídos por los insectos volvieron a cobrar vida. Pero mientras los campesinos esperaban una cosecha próspera, la nube de langostas regresa al pueblo: “al día siguiente, el cielo apareció cubierto de color rojo y el color verde había desaparecido de la capa de la tierra. Las langostas habían desafiado el cielo y la tierra y ahora reinaban como dueñas y señoras de todos los seres de este mundo” (Ibid., 193). Esta vez, con el fin de proteger los alimentos que tanto les había costado conseguir, los campesinos no volvieron a ceder, sino que utilizaron diversas herramientas para librarse de la plaga llegando incluso a prenderle fuego. Finalmente, esta es aniquilada. Cincuenta años más tarde, gracias al desarrollo tecnológico, el gobierno envía helicópteros para rociar los campos con pesticidas. Una joven científica, después de oír la historia del narrador, observa: “vosotros -los que luchabais contra las langostas- erais como los que habían luchado en la guerra de resistencia contra los japoneses” (Ibid., 198).

Según la novela, la plaga de langostas se produjo en 1935, año de la invasión japonesa de la Llanura del Norte de China. A lo largo de este capítulo, las langostas que salieron de la nada y arrasaron el pueblo al nordeste de Gaomi se hacen eco de las atrocidades cometidas por los invasores. La descripción bélica de la acción de los insectos confirma esta idea: “el dragón de las langostas se había detenido en el dique y parecía haber consolidado su formación” (Ibid., 159). Además, la relación entre las langostas, que

devoran la hierba y los cultivos, y los miembros del clan de los herbívoros, que se alimentan del mismo modo, es coherente con la relación de enemistad entre la población china y los invasores que robaron los recursos vitales a los campesinos. Estos, al principio, ceden una y otra vez, perdiendo su dignidad y rogándoles que no les arrebaten la vida y las tierras. Sin embargo, en el último momento, se dan cuenta de que lo que ellos llaman “saltamontes divinos” no son más que una plaga de insectos y deciden combatirlos. Este cambio de actitud y comportamiento se asemeja a la reacción del pueblo chino frente a los invasores japoneses que hemos examinado en el tercer capítulo. Por último, el color rojo de las langostas, subrayado repetidamente en el texto, podría interpretarse como el color central de la bandera del Sol Naciente que resulta muy desagradable al pueblo chino por ser un símbolo del militarismo e imperialismo japonés.

Existen semejanzas entre el encuentro, durante el sueño del Cuarto Abuelo, el anciano más poderoso del pueblo con el dios de las langostas y un sueño que aparece en la obra de Pu Songlin titulada *柳秀才*³⁶⁹, donde también se produce una plaga de langostas. A finales de la dinastía Ming, una plaga de langostas arrasó la ciudad de Qingzhou. El gobernador local soñó que un erudito llamado Liu le aconsejaba pedirle a una anciana montada en un burro -en realidad era la diosa de las langostas- que cesara la plaga. Cuando el gobernador se encontró con la anciana, esta se sorprendió mucho y le preguntó cómo había descubierto que era una diosa. Él le habló de la recomendación de Liu y la diosa le prometió que no seguiría destruyendo los cultivos, aunque decidió vengarse del soplón que la había descubierto. Cuando la diosa se enteró de que el erudito Liu era la encarnación del dios del sauce, envió a sus langostas para que destruyeran todos los sauces de la ciudad. En agradecimiento a Liu, los campesinos construyeron un templo y le ofrecieron sacrificios.

Si comparamos las dos obras, podemos encontrar la huella de Pu Songlin en el trabajo literario de Mo Yan. El primero, como autor de la época feudal, se limita a interpretar la historia con ideas tradicionales: tras una plaga de langostas, el pueblo es incapaz de resistir y los funcionarios se ven impotentes para resolver el problema por lo que solo les queda confiar en la ayuda de los dioses. Mo Yan, en cambio, utiliza la plaga de langostas para aludir a un acontecimiento histórico (la invasión de los japoneses), dejando de lado el poder de los dioses y destacando las reacciones de los personajes ante el desastre: los

³⁶⁹ *Liu Xiu Cai*.

miembros del clan de los herbívoros finalmente deciden defender su pueblo natal y salvarse a sí mismos.

Aunque la imagen de la langosta roja no vuelve a aparecer en las obras posteriores de Mo Yan, la labor destructiva de estos insectos deja una impresión indeleble: son codiciosos y astutos, se comen todas las plantas y provocan la desesperación de los campesinos, se aprovechan de la cobardía del pueblo y disfrutan con su sacrificio. El narrador, que ha escuchado estas leyendas desde su infancia, todavía conserva un miedo indecible a esta criatura sagrada. Tras la plaga, en el pueblo al nordeste de Gaomi también surge una vasta extensión de fango rojo maloliente que, como dice el narrador, no solo son las langostas muertas, sino también los deseos y temores del ser humano.

4.3.3. El tordo jocoso

El otro animal de *CLH* que vamos a analizar es el tordo jocoso. Este ave de jaula y de atractivo canto se llama “huamei” en chino. El narrador se encuentra con un huamei en la calle algo especial pues, a diferencia de otros pájaros enjaulados, había vivido en libertad hasta hacía poco dedicándose a observar el mundo tranquilamente. Su reciente dueño quiere regalárselo al narrador, pero este rechaza la amable propuesta por desconfianza: “sabía que no se trataba de una conspiración, sino de una trampa” (Ibid., 16).

Tras unos días, el narrador vuelve a encontrarse con el dueño del tordo jocoso. Esta vez, habla pacientemente con el dueño mientras observa al pájaro: “los ojos de este pájaro son tan brillantes como dos chispas, [...]. El tordo agita las plumas de su cuello. Está cantando, tal vez esté insultando. A la luz del sol del atardecer, este está rojo y ardiente, y no tengo ninguna razón para negar que es como una pieza de acero quemado³⁷⁰” (*Shi Cao Jia Zu*, 7). A través de la conversación, el narrador se entera de que este anciano criador de pájaros también procede del pueblo al nordeste de Gaomi. Cuando le pregunta por qué está sacudiendo las jaulas, “¿acaso los pájaros no se marean?”, este le responde: “los pájaros antes estaban en las ramas de los árboles, y el viento agitaba las ramas y sacudía a los

³⁷⁰ La traducción es nuestra. “画眉的眼珠像两颗明亮的火星。[...]画眉鸟抖动着颈上的羽毛歌唱，也许是骂骂，在霞光中它通红、灼热，我没有任何理由否定它像一块烧熟了的钢铁。”

pájaros. Al sacudir la jaula, estos cierran los ojos en la oscuridad y echan de menos su pueblo natal³⁷¹” (Ibid., 8).

En otra ocasión, el narrador se apresura a contarle a su paisano la llegada de una plaga de langostas que está asolando el pueblo al nordeste de Gaomi. Al verlo llegar, el tordo le saluda emocionadamente: “empezó a agitar las alas rojas como la sangre. Abría el pico y sacaba su lengua puntiaguda, y me cantaba” (CLH, 35). Cuando el narrador anuncia al anciano que ha decidido volver a su pueblo natal para ayudar a los campesinos a combatir la plaga, este le ruega que cuando muera traslade sus cenizas a su pueblo natal.

Aquí, el pájaro huamei encerrado en la jaula puede entenderse como una alusión al propio narrador, quien, a pesar de haberse convertido en un intelectual, se encuentra aburrido y deprimido por la vida en la ciudad. A través de esta identificación con el tordo, el narrador se reconoce en la pérdida de libertad de estos pájaros después de convertirse en animales domésticos. A pesar de su bella voz, los tordos enjaulados ya no pueden agitar sus alas y volar libremente. Como el narrador, los tordos enjaulados no tienen que preocuparse por ganarse la vida. Enjaulado en la ciudad, el narrador no consigue acostumbrarse a su nueva vida lejos del campo: “sentía que la vida en esta sociedad, cada segundo que pasaba en ella, era como vivir en una constante desazón” (Ibid., 36). Como los pájaros enjaulados, que echan de menos su pueblo natal en la oscuridad, el narrador siente tal nostalgia que no quiere esperar ni un segundo más para volver inmediatamente al pueblo al nordeste de Gaomi: “en medio de la oscuridad, los picos puntiagudos de los tordos silbaban y sus silbidos penetraban en mis oídos. Todo eso me desesperaba. Sabía que debía volver a casa” (Ibid., 18).

4.3.4. La rana de la fecundidad

El culto a las ranas existe en la cultura china desde hace mucho tiempo. Los habitantes de la región de Hongshan en 4.700 a.C. ya decoraban con ranas sus recipientes de cerámica. Más tarde, los de la región de Majiayao en 2.000 a.C., destacaban los genitales

³⁷¹ La traducción es nuestra. “为何要晃动鸟笼，难道不怕笼中的鸟儿头晕恶心吗？老乡说不摇晃它它才会头晕恶心呢，鸟儿本来是蹲在树枝上的，风吹树枝晃动鸟儿也晃动。晃动鸟笼子，就是让鸟儿们在黑暗的笼子里闭上眼睛思念故乡。”

femeninos de las ranas en sus dibujos. Zhao Guohua comenta: “El vientre de la rana es similar al de una mujer embarazada, ambos son redondos e hinchados; la fertilidad de la rana es muy elevada, y puede producir un gran número de huevos en una sola puesta. [...] por lo que los antepasados la consideraban un símbolo del órgano reproductivo femenino (el útero)” (1990, 180). En *金瓶梅*⁷², una novela erótica de la dinastía Ming, la abertura vaginal recibía el nombre de “boca de rana”. Este eufemismo se utiliza en la medicina tradicional china hasta hoy. Además, en la obra de Pu Songling, *青蛙神*⁷³, autor determinante para Mo Yan, también aparece un dios de esta especie: la hija del dios de las ranas se casa con un hombre humano y, aunque esta pareja discute de vez en cuando, intenta atraer la buena suerte a sus vecinos y cumplir sus deseos; al mismo tiempo, la rana utiliza su poder divino para castigar a los avaros comerciantes que se niegan a donar dinero para la construcción del templo. Estos dos relatos no solo muestran la imaginación de los antiguos eruditos sobre los matrimonios entre especies: la unión de un hombre humano y de un animal transformado en mujer y que tiene descendencia humana, sino que también subrayan la importancia del culto a los animales en las creencias politeístas: además de las figuras ortodoxas que aparecen en el budismo y en el taoísmo, estas criaturas poderosas adoradas secretamente por la población también pueden predecir desgracias, traer riqueza o castigos, etc.

La imagen de la rana ocupa una parte fundamental de la novela que lleva el nombre de este animal como título. En la novela *Rana*, a pesar de recibir una paliza propinada por un grupo de mendigos, el delgado joven Qin He todavía tiene ánimos para ofrecerles un consejo: “No debéis comer ranas las ranas son amigas de los seres humanos y no hay que comerlas las ranas tienen parásitos en el cuerpo la gente que come ranas se vuelve idiota³⁷⁴” (*Wa*, 65). Al joven narrador Wan Zu que presencia esta terrible escena se le humedecen los ojos por no ser capaz de impedir la paliza. A partir de entonces, y aunque mucha gente se alimentaba de ranas durante los años de hambruna, sus familiares prefirieron morir de hambre antes que comerlas. El tiempo vuela, los años de hambruna han pasado, y el narrador se ha casado y ha dejado su pueblo natal para irse a la ciudad, donde se convierte en autor bajo el seudónimo de Renacuajo. En un momento dado, acepta la invitación de su antiguo vecino y visita una granja de ranas macho recién

³⁷² *Jin Ping Mei*.

³⁷³ *Qing Wa Shen*.

³⁷⁴ La traducción es nuestra. “但你们不要吃青蛙...青蛙是人类的朋友...是不能吃的...青蛙体内有寄生虫...吃青蛙人会变成白痴...”

inaugurada. Al regreso de esta visita, lo que allí ha presenciado se convierte en la peor pesadilla del narrador:

En la superficie, las ranas macho inflaban sus sacos vocales para producir sonidos parecidos a los mugidos de toro en busca de ranas hembra. Las hembras flotaban en la superficie con cuatro patas extendidas y nadaban lentamente hacia los machos. Se formaban muchas parejas. La hembra se unía al macho por el tronco y nadaban en la superficie del agua. Las dos patas delanteras de la rana macho abrazaban a la hembra y sus dos patas traseras le tocaban sin parar el abdomen. Las masas transparentes de óvulos salían desde los genitales de la hembra al mismo tiempo que el esperma invadía el agua. (*Rana*, 229)

El mismo día, unos amigos le invitan a él y a su mujer a disfrutar de un banquete en el que todos los platos están cocinados con carne de rana. El narrador, por respeto a sus anfitriones, no muestra directamente su repugnancia, sino que se excusa argumentando que su seudónimo es Renacuajo y que, por lo tanto, no come ranas. Esta explicación está relacionada con el tabú existente sobre los nombres. Para mostrar respeto a ciertas personas, se evitan mencionar sus nombres o nombres de cosas relacionadas con ellos en la vida cotidiana o incluso en la alimentación. Dado que tanto los renacuajos como las ranas pertenecen a la misma especie, el narrador utiliza su seudónimo debido a su profunda aversión por las ranas. Y aunque sus amigos invitan al narrador a unirse a ellos en el negocio, este rechaza la oferta.

Más adelante, la tía del narrador le cuenta a este su horrible experiencia con las ranas. Una noche, mientras regresaba a casa después de la fiesta por su jubilación -había sido la responsable de planificación familiar en el pueblo al nordeste de Gaomi-, en la oscuridad, oyó un gorjeo de innumerables ranas parecido a los gritos de bebés descontentos. Como ella misma había realizado cientos de abortos, se sintió culpable y aterrada por este espectáculo e intentó escapar desesperadamente. Pero tenía la impresión de que sus pies se enredaban en extraños hilos que impedían sus pasos. Horrorizada y borracha, la tía veía que:

Desde lo más profundo de los carrizos de las hojas grandes del loto, innumerables ranas saltaron por todas partes. Algunas eran verdes, otras doradas, algunas eran muy grandes y otras eran tan pequeñas como un dátil, algunas tenían los ojos saltones y brillaban con una luz dorada, otras tenían los ojos rojos. Se arremolinaron como un torbellino y sus furiosos gritos, que llegaban de todas las direcciones, envolvieron a mi tía. (*Ibid.*, 251)

Incluso había dos ranas que se aferraban a los lóbulos de sus orejas como bebés hambrientos que chupan los pezones de su madre. Estas ranas devoraron la ropa de la tía, dejando a la pobre mujer desnuda en la oscuridad. En esta intensa escena, las ranas son como la reencarnación de los innumerables abortos cometidos por la tía; los diferentes tamaños aluden a los meses en los que se realizaron las intervenciones. La tía estaba tan desesperada que creyó que las ranas habían eyaculado sobre ella. En este momento, recordó la repugnante leyenda de una mujer que mantuvo relaciones sexuales con un hombre vestido de verde mientras dormía y que acabó dando a luz a innumerables ranas. Como ya se ha indicado, la tía, que tuvo en sus manos durante casi tres décadas el destino de los bebés del pueblo al nordeste de Gaomi, en realidad fue virgen hasta su jubilación. Aunque su trabajo consistía en implantar la anticoncepción para controlar la natalidad, el conservadurismo social y su pesada tarea política la privaron de la posibilidad de vivir como una mujer adulta. Además, la traición de su primer amante y la falsa acusación de adulterio con su jefe, provocaron en ella un rechazo hacia los hombres y la sexualidad.

Para sobrevivir a los ataques de las ranas, la tía pierde totalmente su dignidad: “se arrodilló en el suelo como una rana gigante y anduvo ayudándose con los brazos y las piernas” (Idem). Convirtiéndose ella misma en otra rana, la tía espera aplacar la ira y el odio de las criaturas muertas reencarnadas en estos horribles animales. Pero, aunque consigue finalmente huir, cae enferma y con fiebre, delirando mientras el herpes brota de las partes de su cuerpo tocadas por las ranas.

Poco después, la esposa del narrador, Leoncita, también encargada de la planificación familiar en el pueblo, le comunica su deseo de trabajar en la granja de ranas. Leoncita, que no ha sido nunca madre a pesar de su deseo de tener hijos, ha sido persuadida por Yuan Sai, el dueño de la granja:

Nuestro origen es el mismo que el de estos vertebrados. [...] El renacuajo es idéntico al espermatozoide del ser humano. El óvulo de la rana tampoco se diferencia mucho del de las mujeres. [...] ¿Por qué “rana” “wa” tiene una pronunciación parecida a “niños” “wa”? ¿Por qué los muñecos del maestro tienen una rana entre sus brazos? ¿Por qué la diosa que nos creó se llama Nv Wa, que se pronuncia de manera parecida a “rana” en chino: “wa”? Es muy posible que la madre del ser humano sea una rana hembra. Eso significaría que evolucionamos desde la rana. La teoría de que el ser humano proviene del mono es totalmente errónea... (Ibid., 259)

Estas palabras subrayan, una vez más, la estrecha relación existente entre los humanos y estas criaturas anfibias que, por su fertilidad extraordinaria, simbolizan los innumerables fetos que esperan crecer en el útero. El narrador acaba descubriendo la razón por la que su mujer quiere trabajar en la granja: esta es en realidad un centro dedicado a la gestación subrogada donde podría por fin realizar su deseo de tener un hijo. Inspirándose en la vida de su tía y en las actividades ilegales de Yuan Sai, el narrador elabora un guión de teatro que es también la parte final de la novela, es decir, una ficción dentro de otra ficción. En el segundo acto de dicho guión, aunque la tía y su marido se esconden en una cueva, no pueden escapar de los fetos muertos reencarnados en ranas para vengarse de ellos:

Entra un niño calvo que viste un dudou, con el adorno de una rana en el centro. [...] Un montón de ranas minusválidas en sillas de ruedas, o que se apoyan en dos muletas, o que tienen las patas vendadas, salen de la cueva oscura. El niño verde grita: ¡Devuélveme la vida! ¡Devuélveme la vida! (Ibid., 344)

En el cuarto acto, según la tía, los periódicos habían anunciado un nuevo método anticonceptivo -beberse catorce renacuajos antes de tener relaciones sexuales-, pero las mujeres que lo hacían no solo se quedaban embarazadas sino que además parían ranas. También recuerda que una vez fue engañada por otros y comió albóndigas de carne de rana sin saberlo. Cuando vomitó la comida, la carne verde se convirtió en ranas vivas. A pesar de todo, su sobrino Renacuajo la consuela repetidamente diciéndole que es una heroína, la tía tiene pesadillas todas las noches: “Llegan gritando, llorando, bañados de sangre. Las ranas minusválidas también vienen” (Ibid., 398).

Como hemos señalado anteriormente, en las representaciones de la rana en *CLH*, se destacan el tacto desagradable de su piel y su molesto olor. Estos elementos remiten al miedo y al rechazo hacia los bebés que nacen con los pies palmeados. Sin embargo, en el caso de *Rana*, el autor se inspira en el culto a la fecundidad y humaniza a estas criaturas, a las que representa como símbolo de vida. Entre los niños (娃/wa) y las ranas (蛙/wa) se encuentra la transformación de la vida y el ciclo del karma. Los fetos que no han llegado a nacer se reencarnan en ranas llenas de odio dispuestas a vengarse del verdugo que las masacra. Las ranas desaparecen en las novelas posteriores de Mo Yan. En su última colección de relatos, publicada en 2020, *A Late Bloomer*, no aparecen ranas ni ningún otro animal. Tal vez, a medida que China está suavizando gradualmente las restricciones a la natalidad, el simbolismo de las ranas ha dejado de ser necesario, pasando a convertirse en

parte de la memoria colectiva del pueblo al nordeste de Gaomi y, por extensión, de toda la nación.

4.3.5. Otros animales

No podemos ignorar el relato fantástico de la comadreja que aparece en *SR*. La aterrorizada Lian'er se queda dentro de la casa con su hija en brazos, tratando de evitar la masacre de los soldados japoneses. Sin embargo, en este momento crucial, recuerda una anécdota en la que interviene una comadreja. Años atrás, un día de otoño, mientras trabajaba en el campo, vio aparecer a una comadreja de pelaje dorado. El animal la saludó con las manos como si fuera un ser humano. Cuando Lian'er veía esto, cayó desplomada al suelo quedando en coma. Al despertar, se sintió poseída por esta demoníaca criatura: "cualquier cosa que la comadreja le ordenara que hiciese, ella la hacía: llorar, reír, hablar en otros idiomas, hacer cosas raras" (*SR*, 454). Un monje taoísta la ayudó a liberar su alma de este poderoso ser. Sin embargo, un día de invierno, la malvada comadreja volvió a acosar a Lian'er, e intentó cazar uno de los gallos de la familia. Pero esta vez, en lugar de sentir miedo, la mujer cogió un trozo de madera y golpeó al animal "hasta convertirlo en una masa viscosa" (*Ibid.*, 455).

La entrada de los invasores interrumpe el recuerdo de Lian'er. A sus ojos, los soldados japoneses con uniformes amarillos se convierten en comadreas y su reacción no se deja esperar: "Mientras seguía soltando alaridos, apretó sus brazos en torno a su vientre y se aplastó contra el ángulo de las paredes" (*Idem*). Sin inmutarse ante los gritos de esta mujer, los seis soldados japoneses continúan con sus atrocidades, la violan en grupo y matan a su hija de cinco años con un cuchillo. En *SR*, recurriendo a la imagen diabólica de la comadreja, el narrador critica la crueldad de los invasores japoneses carentes de humanidad. Es muy probable que Mo Yan se haya inspirado en leyendas sobre la comadreja en las creencias populares del Norte en las que esta criatura posee poderes sobrenaturales y puede convertirse en ser humano.

Encontramos la imagen del gato azul en un relato poco conocido de Mo Yan, titulado *养猫专业户* (1988)³⁷⁵. El amigo del narrador, Daxiang, es un niño que se comporta de forma salvaje: cuando un gato azul captura un gran ratón, se lanza a arrebatárselo. El gato, cuando pierde su comida, protesta de forma estridente y se esconde en un rincón, mientras que Daxiang coge el ratón mientras sonríe de un modo inquietante. Más tarde, el narrador se entera de que Daxiang ha sido devorado por un gato. Al cabo de unos años, el narrador, alistado en el ejército, recuerda a menudo estas dos horribles escenas: Daxiang cogiendo el ratón con una extraña sonrisa dibujada en su rostro y el gato lamiendo los huesos de su amigo. Estas imágenes se convierten en pesadillas que persiguen al narrador. Un día, su superior, que no acepta la orden de regresar a casa, descarga su ira cortándoles la cabeza a dos gatitos con un cuchillo.

La cabeza del gato rueda hacia el suelo [...] la sangre negra brota desde el cuerpo, los ojos parpadean, la cola se levanta, está erguida por un momento, y se desploma lentamente. El segundo gatito está en la tabla llena de sangre de gato, al lado del cadáver de su hermano. [...] El hombre saca su cuchillo, lo levanta en alto y maldice: “¡Comandante Hijo de puta!” Tras esas palabras, baja su cuchillo inmediatamente y la cabeza del segundo gatito cae al suelo.³⁷⁶ (CRMY, V, 70)

Los soldados detienen su atrocidad a tiempo para impedir que mate al tercer gatito. El narrador, que también necesita volver al pueblo, se lo lleva consigo. Una vez en el pueblo, el narrador descubre que la noticia de la muerte de Daxiang había sido una broma. Daxiang le invita a su casa. Allí, ve a dos gatos enormes tumbados y a tres gatitos jugando. En las paredes hay clavadas decenas de pieles de ratón. La mirada del narrador es atraída por un antiguo libro en cuyas páginas, carentes de texto, solo hay misteriosos dibujos. Daxiang le arrebató el libro de malas maneras mientras susurra unas palabras incomprensibles. Lo que ocurre a continuación le produce escalofríos:

Una gran rata de color blanco y de ojos rojos se cae de la viga y queda frente al grupo de gatos [...]. Daxiang atrapa a la rata, la examina un momento y dice: “¡Te dejo vivir!” Entonces murmura unas palabras en voz baja, y los gatos relajan sus espaldas y ronronean perezosamente, los mayores durmiendo y los más pequeños jugando. La rata enseguida

³⁷⁵ *Yang Mao Zhuan Ye Hu* [El criador profesional de gatos].

³⁷⁶ La traducción es nuestra. “猫头滚到地上,[...] 猫腔子里流黑血。猫眼眨古, 猫尾巴吱吱地响着直竖起来, 竖一会儿, 慢慢地倒了下去。第二只小山猫又被他按在菜板上, 在满板的猫血上, 在同胞的尸体旁, [...] 炊事班长歪着嘴, 红着眼, 从菜板上拔出刀来, 高举起来, 骂一声: “指导员, 你娘的!” 话起刀落, 猫头落地。”

recupera su vigor y desciende de la mano de Daxiang intentando trepar por la pared hasta la viga³⁷⁷. (Ibid., 72)

Cuando el narrador le pregunta a Daxiang qué está pasando, este, en lugar de responderle directamente, quiere que su amigo le regale el gatito superviviente. El narrador accede a su petición. Unos años después, Daxiang se ha convertido en un famoso criador de gatos que se gana la vida utilizándolos para cazar ratones. En un momento dado, el narrador ve cómo Daxiang utiliza un hechizo para dirigir a un grupo de gatos:

Daxiang está descalzo y lleva una túnica negra pintada con extraños dibujos y decorada con cientos de colas de rata. Golpea un gong fuertemente a la vez que gira su cuerpo. La túnica negra se extiende como enormes alas de murciélago. El grupo de gatos le acompaña, a veces de forma desordenada, a veces de forma ordenada [...]. Daxiang susurra algo, y al mismo tiempo ocho gatos lanzan unos gritos ásperos, sus patas se levantan y bajan lentamente como si fueran ocho actores caminando por el escenario de la ópera de Pekín. [...] De repente, estos gatos dejan de gritar y se alinean delante de Daxiang, y el gato que le había regalado se sitúa al frente. Los animales están orientados hacia el norte, inclinados, con las colas erguidas como astas. Sus ojos desprenden destellos de color verde y sus finas pupilas se contraen como si fueran hilos de oro³⁷⁸. (Ibid., 75-76)

En pocos momentos, miles de ratas saltan al río y se suicidan como si estuvieran controladas por algo o alguien. Cuando un granero nacional se infecta de ratas, el narrador, ya convertido en funcionario, recomienda a su amigo a sus superiores. Pero esta vez, ante el público y las cámaras de televisión que han acudido para tomar imágenes del evento, el hechizo de Daxiang pierde su efectividad. Un jefe condena airadamente la actuación de Daxiang como un fraude.

Entre todos los relatos de Mo Yan, *Un criador de gatos* se distingue por su atmósfera fantástica, sus descripciones exageradas, aunque hasta el momento ningún artículo lo ha estudiado. Aunque el autor se inspira del realismo mágico, consigue transformarlo en algo

³⁷⁷ La traducción es nuestra. “一匹雪白的红眼大鼠从梁上跌下来，跌在群猫面前，呆头呆脑，身体并不哆嗦。白鼠的脸上似乎也挂着那愚蠢又残酷的笑容。大响捉着鼠，端详了半天，说：“放你条生路吧！”嘴里随即嘟哝了几句，猫们放平了腰，懒洋洋地叫了几声，老猫卧下睡觉，小猫咬尾嬉闹。那红眼白毛鼠顿时有了生气和灵气，从大响手里嗖地跳下，沿着墙，哧溜溜爬回到梁头上去。”

³⁷⁸ La traducción es nuestra. “他赤着脚，那黑袍上画着怪纹，数百根老鼠的尾巴缀在袍上，袍袖摆动，鼠尾嚓嚓啦啦细响。他提着铜锣，紧急地敲动，边敲锣身体边转动起来。黑袍张开，像巨大的蝙蝠翅膀。群猫也随着他跳动起来，它们时而杂乱地跳，时而有秩序地跳，但无论杂乱无章还是秩序井然。[...] 他嘴里振振有词，[...] 八匹猫好像八个足登厚底朝靴在舞台上走过场的奸臣。[...] 忽然，猫叫停止，八匹猫在大响身前一字儿排开，山猫排在最前头，俱面北，弓着腰，尾巴旗杆般竖起，胡须爹煞，嘴巴里呼呼地喷着气，猫眼发绿，细细瞳仁直竖着，仿如一条条金线。”

propio a través de su estilo inconfundible: el libro antiguo sin escritura, la túnica decorada con cientos de colas de rata, la danza de los gatos, el suicidio de los ratones y la pérdida final de efectividad del hechizo hacen que nos preguntemos dónde acaba lo real y dónde comienza lo sobrenatural sin conseguir una respuesta: ¿el hombre con el que se encuentra el narrador en el pueblo al nordeste de Gaomi es el mismo Daxiang que él había conocido? ¿Ha sido Daxiang poseído por alguna horrible criatura? Paso a paso, el relato nos introduce en un laberinto sin dejar ninguna pista de salida. Mientras que Daxiang es un hombre animalizado, sus gatos son animales humanizados: hombre y gatos acaban pareciendo intercambiables, de modo que, además de borrarse la frontera entre lo real y lo fantástico, también se confunden lo animal y lo humano.

Otra violenta matanza de gatos que parece una ampliación de la que acabamos de ver se encuentra en *CLH*. Al no atreverse a matar a Damao y Ermao, frutos de una violación y símbolos de la vergüenza, el padre acaba descargando su ira y su odio en el gato, como hace el soldado en *Un criador de gatos*. A partir de esta horrible descripción, podemos identificarnos con el maltrato diario que sufren los dos gemelos:

Luego, el padre se desplazó hacia la parte baja del manzano y apuntó a la cabeza del gato viejo, y con el zapato de piel que terminaba en punta y que llevaba puesto en su pie en ese momento arreó una patada a los gemelos. Al gato se le salieron los ojos de las cuencas y sus bigotes se llenaron de gotas de sangre. [...] La cola se puso tiesa como un palo y su cuerpo empezó a agitarse. El padre, sin tener otra opción, golpeó la cabeza del gato y la cola de este quedó muerta. (*CLH*, 398)

Los animales imitan el comportamiento humano e incluso se convierten en humanos, tienen poderes mágicos y múltiples vidas. Los animales constituyen además el núcleo del mundo sobrenatural que Mo Yan despliega en sus novelas. Podemos distinguir dos grandes grupos de animales: los animales domésticos, que aparecen sobre todo en el ciclo de reencarnaciones de Ximen Nao y que reciben un tratamiento fundamentalmente realista -si exceptuamos, claro está, que todos son reencarnaciones de un humano y que adquieren comportamientos humanos. Se trata de animales tradicionalmente sometidos -burro, buey, cerdo, perro- cuya “animalidad” parece haber sido transmitida a los hombres para quienes trabajan. Pero Mo Yan evita la oposición dualista entre animales llenos de buenos sentimientos y humanos depravados. La humanidad de los animales se demuestra a través de una paleta de emociones, inicialmente positivas, que se van degradando a medida que se suceden las transformaciones. Esta capacidad de transformación tanto en un sentido

como en otro contrasta con el envilecimiento moral de los humanos que parecen haber perdido su capacidad de evolucionar. El segundo grupo está formado por los animales con poderes o atributos mágicos. Se trata de animales oníricos y llenos de simbolismo que remiten a todo aquello que los seres humanos reprimen en su inconsciente: perversiones, fantasías sexuales inconfesables, etc. Los animales son también los protagonistas de una sociedad carnavalesca, donde anhelan el amor, expresan sus ideas, luchan por la libertad, celebran fiestas y están locos por el poder. Por último, el territorio de los animales es irracional; nada tiene una explicación lógica. La cerda aprende a caminar, el perro prepara una tumba para su amo, el caballo finge ser ciego a propósito, la comadreja ejerce una influencia sobrenatural en los humanos, los gatos protagonizan diabólicos aquelarres.

En este capítulo, nuestro análisis ha puesto de manifiesto que las mujeres, lejos de ser víctimas indefensas de una sociedad patriarcal, y aunque soportan en silencio todo tipo de injusticias y maltratos, demuestran una capacidad de resistencia y de resiliencia fuera de lo común. Su grandeza se hace más evidente en el mundo sobrenatural. El culto a las deidades femeninas está muy extendido en las sociedades rurales y el pueblo al nordeste de Gaomi es un ejemplo de ello. Sin embargo, esta veneración y respeto en el ámbito sagrado coexiste con una mercantilización de las mujeres, consideradas meras posesiones sin tener en cuenta su dignidad. De este contraste, resulta una incoherencia entre las actitudes de las mujeres hacia la cultura tradicional y la moral que se les impone: mientras que algunas son cómplices del sistema patriarcal al que deben obediencia ciega, otras, a pesar de la fuerte opresión a la que se enfrentan, siguen manteniendo la vitalidad para resistir y luchar por su libertad. Los hombres no solo ostentan el poder -en el plano social, familiar y moral-, sino que también desempeñan un papel decisivo en los rituales sagrados. Como en el caso de las mujeres, la magnitud de la presencia masculina en el ámbito religioso no se repite en la vida diaria. Aunque el motivo de esta diferencia no es la opresión del género opuesto sino la propia fragilidad. Ya sea como maridos, padres o hijos, al llevar las riendas de la organización social, los hombres también están atados por las imágenes de éxito a las que deben responder. Los niños, el grupo social más vulnerable al carecer de armas para protegerse de la violencia de los adultos, suelen enfrentarse a un destino trágico en el pueblo al nordeste de Gaomi. El mero hecho de nacer ya supone una lucha, y el coste puede ser la vida de sus padres. Ante la falta de recursos, los niños tienen que soportar el hambre y la pobreza, además del abandono y los maltratos. En las obras de Mo Yan abundan las escenas de muertes infantiles, siempre por motivos violentos. Esta representación trágica de la infancia se nutre de las propias experiencias de Mo Yan. El aprendizaje que fue para él la lectura de Pu Songling y las creencias panteístas que desarrolló de niño se plasman en las representaciones de los animales en la ficción. Además, a través de las reencarnaciones de Ximen Nao, se revela desde la perspectiva del animal el pueblo al nordeste de Gaomi como una sociedad absurda, corrupta y deshumanizada donde la locura política destruye a los funcionarios y, con ellos, a los vecinos del pueblo. En otros relatos, los animales están también en íntima conexión con el mundo sobrenatural. En él, los animales ya no son silenciosos y obedientes, sino que

actúan como sus amos, imitando el comportamiento humano e incluso burlándose de los últimos. En resumen, los diferentes actantes del pueblo natal, ya sean humanos o animales, comparten un mismo espacio y destino y manifiestan una interdependencia notable que pone en evidencia la prevalencia de la comunidad sobre los intereses individuales. Humanos animalizados y animales humanizados se muestran como especialmente próximos, casi intercambiables, en interacción permanente con el medio natural.

Capítulo 5. EL MO YAN

LITERARIO: PERSONAJE Y

AUTOR

Este capítulo se estructura en tres partes. La primera está dedicada a abordar la relación de Mo Yan con la censura y a examinar las diferentes estrategias que ha adoptado a lo largo de su trayectoria en las que resistencia y cooperación son inseparables. En segundo lugar, ponemos en relación las dificultades que plantea la censura con el desarrollo de un personaje de ficción que comparte el nombre y la profesión del autor pero que desempeña un papel diferente en cada una de las novelas. Planteamos que esta colección de pseudo-gemelos que Mo Yan despliega a lo largo de su obra abre una vía autoficcional de expresión que vuelve borrosas las fronteras entre realidad y ficción. Para acabar, analizamos la última colección de relatos de Mo Yan, *A Late Bloomer* (2020), a la vez como continuidad con la obra anterior -temas, contenidos, estilo- y como ruptura con la misma. Estudiamos en qué medida el hecho de centrarse en el presente transforma la relación íntima del autor con el pueblo natal al nordeste de Gaomi en esta etapa tardía de su creación.

1. Mo Yan o el arte de sortear la censura

Los disidentes chinos han criticado mucho a Mo Yan por su excesiva proximidad al Partido y sus controvertidas declaraciones sobre la censura. Aunque, como escritor que trabaja en China y desde China, Mo Yan no se ha opuesto a cara descubierta a sus censores a diferencia de escritores en el exilio como Weiwei o Ma Jiang, ha desarrollado estrategias propias, más discretas y, por ello, menos estudiadas, para protegerse de los ataques adversos sin renunciar a seguir escribiendo.

1.1. La censura literaria en China

En el ámbito editorial, podemos definir la censura como “the removal, suppression, or restricted circulation of literary, artistic, or educational materials—of images, ideas, and information—on the grounds that these are morally or otherwise objectionable in light of standards applied by the censor” (Reichman:2001, 3).

Cuanto más organizada está es la censura, menor es el margen de decisión y el control que el escritor puede ejercer sobre su obra:

Literature [...] involved all sorts of writing and all kinds of roles in the process of producing, distributing, and consuming books. Authors played only one role at the beginning of the process (authors wrote texts; editors, designers, and printers made books); and readers often determined the outcome at the other end (Darnton:2014, 241).

Esta tela de araña que envuelve al autor es particularmente densa en el caso de China. Pero la censura se limita difícilmente a un espacio concreto como es el de la escritura. La censura literaria forma parte de un engranaje más amplio. Como señala Robert Darnton, en su obra *Censors at Work: How States Shaped Literature*, la censura es un sistema de control “which pervades institutions, colors human relations, and reaches into the hidden workings of the soul” (2014, 243). Cuando se convive con la censura, esta no es solo una imposición que viene del exterior y que puede adoptar formas extremadamente violentas, conduciendo incluso a la muerte. La censura se convierte en una práctica interiorizada, más o menos consciente, que intenta esquivar la desaprobación pública y que se ponga en riesgo la propia

vida : la autocensura. A lo largo de la historia de China, hasta hoy, la censura ha sido utilizada como una eficaz herramienta por los emperadores feudales y diferentes regímenes políticos para reforzar su autoridad, eliminar posibles amenazas y propagar la ideología dominante.

Según el clásico libro histórico *Shi Ji*, con el fin de consolidar su dominio, en el año 213 a.C., el emperador Qin quemó un gran número de libros de muchas escuelas de pensamiento -incluyendo el confucianismo y el taoísmo- y enterró vivos a más de cuatrocientos seguidores del confucianismo. Solo salvó de la quema los libros de agricultura, medicina, astrología y brujería, es decir, de aquellas disciplinas que se consideró que podían proporcionar conocimientos útiles sobre la vida cotidiana. Este acto abrió la caja de Pandora de la censura de textos y persecución de autores por parte de los gobernantes. Como señala Gabriela de Lima Grecco:

La quema de libros representó un método de censura que se constituye en un procedimiento potencialmente simbólico y un registro de la intolerancia de regímenes autoritarios y totalitarios. El libro, guardián de la memoria, al ser quemado constituye el intento del aniquilamiento de un patrimonio cultural. (2016:134)

En 1911, el régimen feudal fue derrocado, pero se mantuvo la censura. Para reprimir los movimientos de estudiantes y rebeliones de obreros, el gobierno de la República de China persiguió y censuró a muchos escritores que propagaban ideas democráticas. Entre ellos, en 1931, cinco miembros de la Liga china de Escritores Zurdos y diecinueve opositores a la dictadura del Kuomintang fueron asesinados en secreto. El revolucionario Lu Xun, uno de los fundadores del Movimiento de la Nueva Cultura, utilizó ciento ochenta y un seudónimos para evitar la censura. También expuso las atrocidades del gobierno en sus obras a la vez que manifestaba su preocupación por el futuro de la literatura china:

Los gobernantes también sabían que sus lacayos, los escritores incompetentes e hipócritas, no podían resistir la literatura revolucionaria del proletariado, por lo que, por un lado, censuraron libros y periódicos, cerraron librerías, promulgaron leyes nefastas y persiguieron a los autores y, por otro lado, recurriendo a medios deplorables, arrestaron, detuvieron y condenaron a muerte en secreto a los escritores de izquierdas, un delito que no se ha conocido hasta hoy.³⁷⁹ (2005b, 289)

³⁷⁹ La traducción es nuestra. “统治者也知道走狗的文人不能抵挡无产阶级革命文学，于是一面禁止书报，封闭书店，颁布恶出版法，通缉著作家，一面用最末的手段，将左翼作家逮捕，拘禁，秘密处以死刑，至今并未宣布。”

Como subrayó el famoso discurso de Mao Zedong en Yan'an (1942), al que nos referimos en el capítulo 1, para consolidar el régimen y establecer una alianza entre los intelectuales y la masa popular, la literatura debía ponerse al servicio de la política y no permitir ninguna representación negativa y ambigua de la revolución comunista ni de sus líderes, especialmente de Mao. En palabras de Taciana Fisac, aunque había discrepancias e inquietudes, la presión ideológica era tan potente que la literatura era un mero instrumento de propaganda (2017, 51). Esta orientación del Partido no fue algo transitorio, sino que se convirtió en una disciplina inquebrantable impuesta a escritores y artistas, incluso de forma más estricta y severa de lo que estos últimos habían previsto. Durante la Revolución Cultural, la ideología y las tendencias políticas consideradas una amenaza fueron rastreadas con lupa en los textos y censuradas. Los escritores, voluntariamente o bajo presión, se dedicaron a revisar y modificar sus obras tanto para adaptarlas a las exigencias de la propaganda política como para evitar posibles acusaciones en aras de su propia seguridad (Fisac:2009, 106). Sin embargo, no todas las modificaciones fueron aprobadas, y hubo escritores y obras que se consideraron contrarrevolucionarios y que desacreditaban al Partido. Los escritores que se enfrentaron a tales acusaciones se encontraron en una posición precaria: como enemigos del pueblo eran sometidos a humillaciones personales y a maltratos físicos. Tras muchas injusticias y vejaciones, algunos intelectuales abandonaron la carrera literaria, otros optaron por poner fin a sus vidas, como Lao She, premiado con el título de Artista del Pueblo por el gobierno de Pekín, quien se suicidó tras tres días de tortura; Shen Congwen, dedicado al estudio histórico a pesar de la amenaza que pesaba sobre él, no pudo impedir que La Guardia roja quemara sus materiales de investigación; y Zhao Shuli, mencionado con anterioridad, fue interrogado y maltratado precisamente a causa de sus obras más elogiadas. Xie Yong Bing comenta así la desgracia de Zhao Shuli:

En la literatura china de los últimos cien años existen dos tipos de tragedias: la tragedia de Lu Xun y la de Zhao Shuli. La llamada "tragedia" se refiere al hecho de que los ideales y valores perseguidos por estos dos escritores acabaron obteniendo gran reconocimiento, aunque fueron completamente rechazados cuando aún estaban vivos, y el propio destino histórico de los dos resulta una auténtica paradoja. [...] La tragedia de Zhao Shuli puede explicarse como un fenómeno literario: cuando una ideología enfatiza un aspecto particular de la creación de un escritor con el fin de realizar propaganda política, ello no significa un reconocimiento pleno de todas las actividades literarias de dicho escritor. Una vez satisfecha la necesidad de propaganda, el escritor o el fenómeno literario altamente identificado con la ideología se

convierte en un símbolo, [...] ya no tiene relación con sus intenciones originales.³⁸⁰ (2009, 111)

Hoy en día, la censura sigue interviniendo en la creación literaria china. La opacidad en cuanto a los criterios que se aplican a la hora de prohibir una obra permite, precisamente, facilitar la tarea de los censores (Wang Chao:2020, 80). Taciana Fisac destaca tres niveles principales en los que opera la censura literaria en China: la autocensura de los autores, los editores como guardianes de la ortodoxia y el gobierno como árbitro último (2009, 105). El eslabón intermedio -los editores- adquiere una importancia notable como responsable de la transformación del manuscrito de un escritor en una publicación impresa. Aunque corresponde al árbitro más poderoso, el gobierno, decidir si finalmente un libro aparecerá en las librerías y llegará a los lectores. En el contexto chino, la publicación de libros no es prioritariamente una actividad económica orientada al mercado; el gobierno interviene en todo el proceso, desde el tema y contenido de un libro a la agencia de distribución. Aunque existe una lista de contenidos permitidos y prohibidos, esta normativa resulta bastante ambigua. Por ejemplo, en el artículo 26 de la ley de publicación china, se prohíben los libros que incitan a la obscenidad, al juego, a la violencia o al crimen. Pero ¿cómo se define la propaganda de un determinado comportamiento? ¿Es lo mismo describir a un tahúr que propagar el juego? ¿Es lo mismo representar una escena de sexo que propagar la obscenidad?

A partir de esta visión, el Estado trata al ciudadano como un menor de edad, el cual no sabe distinguir la mala lectura de la buena, y al que hay que proteger de las ideas nocivas que quieren inculcar los enemigos de la nación. [...] Se considera la psicología del pueblo como la psicología de un niño, atribuyéndole a este una extrema inferioridad mental, supuestamente fácil de influenciar e incapaz de reflexión. (Lima:2016, 129)

Como la editorial responsable de la publicación del libro también se encarga de llevar a cabo la censura, una censura previa a la del gobierno, para evitar posibles sanciones futuras, los editores deben mantener una alta sensibilidad política en el contenido de sus publicaciones. Bajo la influencia de esta autocensura, los editores ya no son socios del autor, sino tutores de este último y “vigilantes de ideología” (Fisac:2009, 197) con el fin de evitar

³⁸⁰ La traducción es nuestra. “百年中国文学中存在两种悲剧，一种是“鲁迅悲剧”，一种是“赵树理悲剧”。所谓“悲剧”，是指这两位作家本身追求的理想和价值最后都以一种形式上被高度认同，而事实上却被完全否定的结局完成，作家本人的历史命运处在一种悖论中。[...] “赵树理悲剧”可以解释为这样一种文学现象：当一种意识形态出于政治宣传目的强调作家创作的某一侧面时，并不意味着对作家文学活动本身的全面肯定。当意识形态需求满足后，被意识形态高度认同的作家或者文学现象就被抽象成一种符号，这种符号本身只具有象征意义，它与原初作家的文学活动已脱离了关系。”

recibir acusaciones de irresponsabilidad por parte del gobierno. En otras palabras, la autocensura de autor y la censura que le impone el editor se realiza antes de que intervenga la censura del gobierno. De este modo, el autor se convierte, según Coetzee, “no solo [en] una persona objeto de represión, sino también autorreprimida, no solo [en] una persona censurada, sino autocensurada, no solo vigilada, sino que se vigila a sí misma” (2007, 55).

1.2. Mo Yan frente a la censura

1.2.1. La primera controversia: *Huan Le* (1987)

Aun siendo uno de los autores más elogiados y representativos de la literatura china contemporánea, ganador del Premio Mao Dun y del Premio Nobel, Mo Yan no puede eludir el sistema de censura. La polémica sobre su relato *Huan Le* (1987) provocó la dimisión del redactor jefe Liu Xinwu de la revista *人民文学*³⁸¹. Del mismo modo, la novela *BDA* (1988) no pudo editarse inicialmente en la China continental y *GPAC* (1995) no se tomó en serio hasta que el autor ganó el Premio Nobel.

Debemos señalar que, aunque no se ha encontrado ningún documento oficial explícito que transmita la orden de censura, la primera edición de *GPAC* se publicó en 1995, y no volvió a editarse hasta 17 años después, es decir, en 2012, cuando Mo Yan se convirtió en el hijo predilecto del gobierno tras haber obtenido el Premio Nobel. En cuanto a sus otras obras, si se calcula también el período transcurrido entre el año de la primera publicación y 2012, observamos que: su obra más conocida, *SR* (1987), fue reimpresa nueve veces; *BAD* (1988), *RV* (1993) y *CLH* (1993), cuatro veces; *SAS* (2001) y *VYM* (2006), tres veces; su última novela *Rana* (2009), dos veces. Estos datos contrastan con *GPAC*, obra que ha sido tácitamente ignorada por numerosos editores. Mo Yan también confiesa en ensayos y entrevistas los cambios que esta polémica ha supuesto en su propia vida y en su carrera de escritor: renunció a su puesto en el ejército y no publicó nada durante un periodo de tres años. Este acontecimiento lo analizaremos más adelante; por ahora, nos centramos en la primera

³⁸¹ *Ren Min Wen Xue*.

novela censurada y la consiguiente dimisión del redactor jefe de la revista *People's Literature*.

La novela *欢乐*³⁸² (1987) narra en segunda persona -en algunas ocasiones se pasa a la primera persona- la historia de un joven campesino llamado Qi Wendong. Sumido en un dolor extremo al haber suspendido cinco veces los exámenes de acceso a la universidad, Qi Wendong, de regreso a casa, tiene que soportar las burlas de sus vecinos. Al pasar por la tumba de su prometida Yu Cuicui, quien se había suicidado el año pasado bebiendo pesticida, el joven la echa amargamente de menos y siente que lo que provocó su muerte fueron sus repetidos fracasos académicos. Pero Qi Wendong también sabe que su prometida tenía un amante. A este hombre decepcionado todo el pueblo le resulta repugnante:

El pasado verano, durante las vacaciones, rugiste silenciosamente de rabia: “no alabo la tierra, quien alaba la tierra es mi enemigo implacable; detesto el verde, quien glorifica el verde es un verdugo que mata sin dejar manchas de sangre.” [...] Ahora el campo está exuberante con diferentes tonos de verde, como diferentes emociones y carencias amorosas, como las caras sinvergüenzas de un hipócrita. [...] Cuando el cielo se ilumina, el verde infinito te rodea como un océano, luchas y gritas, pero te precipitas fuera de un verde y te encuentras con otro. El verde te oprime, el verde te envenena, tocas el verde te sofoca, el sonido del verde te vuelve loco, odias el verde, aborreces el verde.³⁸³ (Mo Yan:1987, 7 -39)

El hermano y la cuñada de Qi Wendong recibieron un duro castigo económico por haber violado la política de planificación familiar y las elevadas multas empobrecieron aún más a esta familia rural. Por ello, su cuñada descarga toda la ira contra la madre de Qi Wendong insultándola constantemente por motivos triviales. Qi Wendong entra en la casa en silencio, acostumbrado e indiferente a los gritos de su cuñada. Se esconde en un rincón y todos los recuerdos tristes se agolpan en su mente: se acuerda de que ha vomitado parásitos antes del examen, de una joven de su clase llamada Tonya, de un amigo que ha conseguido entrar en la universidad, de su madre, obligada a recoger basura para ahorrar dinero. Ante tantos problemas, el joven opta por acabar con su vida. Después de esta decisión, por fin se siente aliviado, incluso alegre. Sumido en alucinaciones, se escapa del horrible verde y se reúne con su padre, fallecido tras una grave enfermedad:

³⁸² *Huan Le* [*Alegría*].

³⁸³ La traducción es nuestra. “去年暑假里，你在愤怒中无声地吼叫：‘我不赞美土地，谁赞美土地谁就是我不共戴天的仇敌；我厌恶绿色，谁歌颂绿色谁就是杀人不留血痕的屠棍。’ [...] 现在原野上是繁茂的，不同层次的绿，像不同层次的感情和不同层次的感情需要，像一个伪君子的十几副面孔。[...] 天地光明时，无边无涯的绿色象海洋一样包围着你，你挣扎着，呼喊，但冲出一片绿，又是一片绿，绿压迫你，绿毒害你，你手碰着绿，眼见着绿，绿的味道使你窒息，绿的声音使你发疯。你怕绿，恨绿，厌恶绿。”

Tras un bostezo, tu mente se aclara inmediatamente: deberías hacer algo. Sí, una voz te insta a ello. Tu mirada se detiene finalmente en la abultada mochila. Esta tarde escribes el ensayo más literario de tu vida. Muchos años después, alguien encuentra por fin tu diario, como un niño descubre el precioso ámbar en la playa. [...] Por fin te acercas la botella de pesticida a los labios. No, alargas el cuello, abres mucho la boca, y dejas que los cuatro *liang* (taels)³⁸⁴ del pesticida alemán altamente tóxico se deslicen sin dificultad (apenas si te manchan la boca) por la garganta hasta el estómago. El aromático, nutritivo y precioso líquido se extiende rápidamente por el estómago, llenándolo y diluyéndose aún más. [...] Durante medio minuto, no sientes nada; después de un minuto, sientes mil pensamientos agitados revolviéndose en tu estómago e intestinos. De repente te das cuenta de que son los pensamientos de los gusanos, que deben estar alimentándose del líquido perfumado. Piensas en el destino de estos parásitos, creyendo que ellos son más nobles al tener la oportunidad de vivir y morir contigo, el huésped. [...] Ahora ves a una bandada de niños de color rojo ocre jugueteando en el río amarillo fangoso, oyes a las mulas de color dátil masticar la paja amarilla, hueles la intensa fragancia de las rosas silvestres rojas sin hojas verdes... Nadas en un río lleno de mariposas, con flores de yute agrupadas a tu alrededor. Te alegras por la ausencia de verde.³⁸⁵ (Idem)

En esta escena de suicidio, el protagonista Qi Wendong no teme a la muerte, sino que la percibe como una forma de librarse de su miserable destino. Finalmente, el verde del campo ya no está a su vista y este consigue fugarse del pueblo en el que ha permanecido encerrado de por vida como un prisionero. Mo Yan recurre a descripciones exageradas como “parásitos que arrebatan pesticidas” y “niños de rojo” en “el río amarillo” para mostrar la imaginación delirante del protagonista antes de morir.

Al final de la novela, aparece una redacción escolar titulada “Mi madre y sus polluelos”. El narrador de este texto adicional nos cuenta que su madre cría polluelos y que la familia ha depositado en esta actividad sus esperanzas de mejorar sus condiciones de vida. Según Guan Xiaoxiao, el autor de esta composición no es otro que el protagonista Qi Wendong, cuyo suicidio acabamos de relatar (2016, 45). Esta tesis no nos parece descabellada, si tenemos en cuenta que a pesar de que tiene ya veintiséis años, Qi Wendong asiste aún a la escuela secundaria hasta el momento de quitarse la vida. Encontramos aquí un fenómeno sobre el que volveremos en la segunda parte de este capítulo: en el relato, aparecen los textos de un

³⁸⁴ *Liang* (Tael) es una unidad de peso utilizada tradicionalmente en China, equivale a unos 50 gramos. Apareció antes de la dinastía Han y sigue utilizándose.

³⁸⁵ Traducción propia: “你打了一个哈欠，脑子里电石火花般一亮：要干点什么事情，是，有一个声音在催促你。你的目光最终滞留在鼓鼓胀胀的书包上。就在那个中午连着下午你写出了一生中最富文采的文章，但你自己不知道干了点什么。很多年之后，终于有人发现了你的日记，就像那孩子在沙滩上发现那颗珍贵的琥珀一样。[...] 你终于把那瓶农药触到唇边，不，你仰起脖子，大张着嘴巴，让那四两德国造剧毒农药流畅地（几乎没污染口腔）从喉管爬进胃袋。这芳香的、滋润的珍贵液体，在你的胃里迅速地漫开，涂满了你的胃壁，并继续下行。[...] 半分钟内，你并无感觉；一分钟后，你感到胃肠中有一千个兴奋的思想在碰撞。你突然明白了，是蛔虫们的思想，它们一定在抢食着芳香的药液，你想到这些寄生虫的命运一般来说都是这样。能与寄主共存亡，应该是高尚的寄生虫。[...] 现在你看到了一群赭红色的孩子在浑黄的河水中嬉闹，洁白水花飞溅到你黄金般的脸上；你听到了枣红骡马咀嚼杏黄草料的声音，你嗅到了不生绿叶的艳红的野蔷薇浓郁的香气……你在蝶的河里游着泳，蝶一样的黄麻花团团簇簇地包围着你，满眼辉煌，触目无绿，你欢乐！”

personaje de ficción. De este modo, obtenemos dos niveles narrativos: en el primero, el narrador cuenta el destino de Qi Wendong en segunda persona (con excepción de breves monólogos en primera persona que recogen sus pensamientos); en el segundo, el propio Qi Wendong narra una anécdota de su vida en primera persona. Pero además, estos dos niveles se complementan entre sí. En su redacción escolar, Qi Wendong escribe: “En el rugoso rostro de mi madre aparece una sonrisa feliz que nunca he visto antes³⁸⁶” (Mo Yan:1987, 42). Sin embargo, en el relato en segunda persona que constituye el primer nivel narrativo, el joven decide acabar con su vida al no soportar su propio fracaso, el envejecimiento de su madre y la pobreza de su familia. De este modo, la atmósfera trágica de la novela contrasta con el tono ligero y esperanzado de la redacción. Dicha disparidad de tonos permite al lector conocer diferentes estados anímicos de Qi Wendong, lo que le ayuda a empatizar aún más con la desesperación de este y con el asco que le produce su pueblo natal.

El título de la novela *-Alegría-* y el apodo del protagonista *-Yongle-* (esto es, la felicidad permanente), contrastan fuertemente con su desgraciada historia. Al mismo tiempo, el recurso a la narración en segunda persona facilita el proceso de identificación de muchos lectores chinos que, al igual que Qi Wendong, también luchaban en aquellos días para entrar en la universidad, y cambiar así su destino de campesinos.

Huanle se publicó en las primeras páginas del primer volumen de 1987 de la revista *人民文学* *People's Literature*, una revista fundada por el Partido Comunista y de crucial influencia en la literatura china. En aquella época, se criticaba en China el fenómeno del liberalismo burgués³⁸⁷, y esta obra de Mo Yan fue sometida a una estricta censura tras haber sido acusada de manifestar tal tendencia política. El redactor jefe de la revista, Liu Xinwu, se vio obligado a dimitir y todos los ejemplares fueron confiscados. Mo Yan, como indica su seudónimo “no hablar”, se mantuvo callado ante esta controversia y no se defendió, aunque al mismo tiempo no quería renunciar a la escritura por una acusación carente de fundamento. Yu Hua, otro autor de la misma época, escribió un artículo titulado “谁是我们共同的母亲?”³⁸⁸ con el fin de apoyar a Mo Yan y defender su derecho a la creación:

Quienes conocen la literatura china de los años ochenta, seguramente conocen la aparición de una famosa novela titulada *Huanle* y también los feroces ataques que ha recibido desde su

³⁸⁶ La traducción es nuestra. “母亲布满皱纹的脸上，出现了我从没有见过的幸福的微笑”

³⁸⁷ El liberalismo burgués es un término político introducido por Deng Xiaoping, y que se aplicó a finales de los años ochenta y principios de los años noventa. Se refiere a las ideas o comportamientos que se oponen al sistema socialista con características chinas dirigido por el Partido Comunista de China y abogan por un sistema democrático similar al de los países capitalistas.

³⁸⁸ “Shei Shi Wo Men Gong Tong De Mu Qin” [“¿Quién puede ser nuestra madre común?”].

publicación. Sorprendentemente, tales ataques vinieron de todos lados, personas con diferentes posiciones y opiniones se unieron contra esa novela, y, llenos de ira, señalaron con el dedo (y algunos hasta con el puño) una obra de ficción de menos de 70.000 palabras.³⁸⁹ (Yu Hua:2017, 150)

Según Yu Hua, la escena más polémica de esta novela de Mo Yan es aquella en la que unas pulgas -tal es la miseria en la que vive la familia- entran en la vagina de la madre del protagonista. Se trata del siguiente fragmento, que traducimos del texto original, en el que el protagonista, Qi Wendong, acaba de enterarse de que ha vuelto a suspender en los exámenes de acceso a la universidad. Enfadado por el resultado y desesperado ante lo incierto de su futuro, el joven mira a su madre, acurrucada en un rincón. En este momento, da inicio uno de los monólogos en primera persona. El protagonista, que ha perdido la cordura y la esperanza, expresa sus emociones a través de frases repetitivas y de forma delirante:

¡Las pulgas se arrastran en el vientre morado de mi madre! ¡Las pulgas se arrastran en el ombligo sucio de mi madre! ¡Las pulgas se arrastran por los pechos caídos de mi madre! ¡Las pulgas se arrastran por las costillas dobladas de mi madre! ¡Las pulgas se arrastran por el flaco cuello de mi madre! [...] No dudo que unas cuantas pulgas se hayan metido en la vagina de mi madre. La vagina de mi madre es el camino más cálido y más retorcido, más doloroso y más alegre que he recorrido. ¡No soy yo quien blasfema contra mi madre! ¡No soy yo quien blasfema contra mi madre! ¡No soy yo quien blasfema contra mi madre! ¡Sois vosotras, pulgas, las que blasfemáis contra mi madre y también contra mí! ¡Odio a estas pulgas que actúan como humanos!³⁹⁰ (Mo Yan:1987, 13)

A diferencia de quienes denigraron a Mo Yan por considerar esta escena una profanación de la figura materna, a Yu Hua le conmovió mucho este monólogo apasionado:

Finalmente derramé lágrimas, creí que estaba escuchando el canto de Mo Yan, una voz llena de dolor que lloraba el sufrimiento de la madre ... el vientre de la madre se volvió morado, su ombligo se llenó de suciedad, los pechos se desinflaron como si fueran bolas rotas, las costillas se doblaron como un arco por el tiempo, el cuello delgado, la barbilla afilada y la boca herida... Esta es la madre que lloraba Mo Yan, la que se sacrificó por criar a sus hijos.³⁹¹ (2017, 153)

³⁸⁹ La traducción es nuestra. “了解八十年代中国文学的人，几乎都知道在一九八七年出现了一部著名的小说——《欢乐》，同时也知道这部作品在问世以后所遭受到的猛烈攻击。值得注意的是这样的攻击来自四面八方，立场不同的人和观点不同的人都被攻击团结到了一起，他们伸出手(有些人伸出了拳头)愤怒地指向了一部不到七万字的虚构作品。”

³⁹⁰ La traducción es nuestra. “跳蚤在母亲紫色的肚皮上爬，爬！在母亲积满污垢的肚脐眼里爬，爬！在母亲泄了气的破皮球一样的乳房上爬，爬！在母亲弓一样的肋条上爬，爬！在母亲的瘦脖子上爬，爬！[...] 我毫不怀疑有几只跳蚤钻进了母亲的阴道，母亲的阴道是我用头走过的最早的、最坦荡最曲折、最痛苦也最欢乐的漫长又短暂的道路。不是我亵渎母亲！不是我亵渎母亲！！不是我亵渎母亲！！是你们，你们这些跳蚤亵渎了母亲也侮辱了我！我痛恨人类般的跳蚤！”

³⁹¹ La traducción es nuestra. “我终于流下了眼泪，我感到自己听到了莫言的歌唱，我听到的是苦难沉重的声音在歌唱苦难沉重的母亲……母亲的肚皮变成了紫色，母亲的肚脐眼积满了污垢，母亲的乳房是泄了气的破皮球，母亲的肋条像弓一样被岁月压弯了，母亲的瘦脖子、尖下巴还有破烂不堪的嘴……这就是莫言歌唱的母亲，她养育了我们毁灭了自己。”

Yu Hua se indigna ante las interpretaciones burdas y superficiales de los críticos que socavan la belleza de la obra y condenan a Mo Yan por un delito que no existe: “Ahora están arrancando este párrafo de *Huanle* como si estuvieran arrancándole los ojos a una niña. Cualquier lector con experiencia debería conocer esta verdad: no se puede mutilar una narración³⁹²” (Ibid., 161). Al mismo tiempo, señala que la causa de estas acusaciones es la descripción anti-idealizada de la madre: Mo Yan subraya su senilidad y fealdad, incluso su escualidez. Todo ello contradice las expectativas y los símbolos que se asocian a la palabra *madre* en el contexto chino y difiere de la imagen materna que encontramos en la literatura china:

(Los lectores) a la hora de leer esta novela de Mo Yan, ya se han formado una imagen de la madre: una madre cálida, amable, decente, limpia y estupenda. Superponen su imagen preconcebida a la madre de Qi Wendong, pero descubren que no son la misma. [...] Rechazan la novela *Huanle* porque la imagen de la madre que Mo Yan representa resulta demasiado real, tan real que se acerca cada vez más a sus propias madres y se aleja cada vez más de la madre de ficción. [...] Pueden aceptar la fealdad de sus madres en la vida, pero la madre de ficción debe ser perfecta. [...] No quieren ver a sus verdaderas madres, sino a una madre que pertenece a todos. Esta madre puede ser esto o aquello, pero debe ser hermosa.³⁹³ (Ibid., 153-154)

A pesar del aprecio y el apoyo de otros escritores, Mo Yan prefirió obedecer las órdenes de su gran padre, es decir, del gobierno, por lo que renunció a la edición del volumen y guardó el manuscrito hasta 2010, año en el que se decidió por fin a publicarlo. Fueron necesarios veintitrés años (1987-2010) para que Mo Yan se decidiera a publicar la novela en su forma original, esto es, haciendo caso omiso de las modificaciones que se le indicaron en su momento. Respecto de la versión original, la de 2010 no introduce ningún cambio en el contenido; únicamente se ha eliminado la presentación del autor, en la que, como si previera las acusaciones que recibiría tras la primera aparición de su texto en la revista *People's literature*, Mo Yan se defendía de antemano: “Quería estudiar el marxismo-leninismo con seriedad y servir a mi país de todo corazón. Debido a la hambruna, mi cerebro no estaba muy

³⁹² La traducción es nuestra. “现在他们就像是挖出少女的眼睛一样，将这个段落从《欢乐》的叙述里挖了出来。有经验的读者都应该明白这样一个道理，叙述的完整性是不能被破坏的。”

³⁹³ La traducción es nuestra. “阅读者[...] 在阅读《欢乐》之前已经设计完成了母亲的形象，温暖的、慈祥的、得体的、干净的、伟大的.....这样一个母亲，他们将自己事先设定的母亲强加到齐文栋的母亲之上，结果发现她们不是一个母亲，她们叠不到一起，最重要的是她们还格格不入。[...] 所以当它们拒绝《欢乐》时，很大程度上是因为《欢乐》中母亲的形象过于真实，真实到了和他们生活中的母亲越来越近，而与他们虚构中的母亲越来越远。[...] 他们在生活中可以接受母亲的丑陋，然而虚构中的母亲是一定要值得他们骄傲。因为他们想得到的不是事实，而是愿望。他们希望看到的不是一个自己的母亲，而是一个属于集体的母亲。这个母亲可以这样，也可以那样，但必须是美好的。”

sano, y a mí me gustaba decir tonterías, pero pronto olvidaba lo que había dicho³⁹⁴ ” (1987, 42).

Huan Le, novela perteneciente a la etapa inicial de Mo Yan, tiene tanto defectos como logros. Antes de todo, hay que subrayar que esta obra no hace referencia a aspectos biográficos: el autor se alistó en el ejército y se marchó de su pueblo natal a los veinte años, matriculándose en la universidad cuando ya era soldado, mientras que Qi Wendong intenta, repetidamente y sin éxito, superar los exámenes de acceso a la universidad y vive como un campesino pobre hasta su muerte.

Conviene señalar también que un ambicioso Mo Yan intenta introducir en la ficción todos y cada uno de los aspectos la vida rural: desde los cerdos que esperan su apareamiento hasta la maleza que crece en los campos; desde los funerales tradicionales hasta los trabajos de la tierra; desde la planificación familiar hasta las creencias religiosas de los campesinos; desde el cambio social hasta las consecuencias pasivas que dejó la Revolución Cultural, etc. Sin embargo, el aún inexperto autor se limita a presentarlos de forma superficial. Por ejemplo, menciona la anécdota de un viejo cristiano a quien su nuera, miembro del Partido, le había roto una pierna. Después del accidente, el afectado siguió difundiendo el evangelio entre otros ancianos e incluso convenció a un soldado para que renunciara a la ideología marxista. También menciona el funeral de Yu Cuicui, la prometida del protagonista, así como la costumbre tradicional de organizar matrimonios para los muertos, la confusión y rabia de los maestros de escuela frente a la crisis de valores, etc. Todo ello (el conflicto entre los cristianos y los miembros ateos del Partido, entre los vivos y los muertos, entre los profesores de ideas más avanzadas y los conservadores) podría explicarse y desarrollarse en profundidad, pero el autor no lo hizo ni en la versión original, ni tampoco en la de 2010.

En cuanto al estilo narrativo, Mo Yan recurre a los sentidos para subrayar los aspectos más repugnantes: los dientes sucios de los campesinos, los piojos y las ratas que corren por la casa y por el cuerpo, el hedor que emana del río del pueblo, etc. Qi Wendong, cuya salud está muy debilitada, antes del examen, sufre un ataque de hemorroides y llega a incluso a vomitar gusanos:

Bajas la cabeza, te cubres el estómago con la mano, te mueves a un lado del camino y vomitas fuertemente, dos grandes gusanos se retuercen en tu vómito. Otra oleada más intensa de náuseas te invade y abres la boca ampliamente y cierras los ojos mientras sientes que un

³⁹⁴ La traducción es nuestra. “现在他想认真攻读马列主义, 全心全意为祖国服务。生活困难时期他饿坏了脑子, 神经系统不太健全, 喜欢胡言乱语, 但说过就忘。”

montón de gusanos nadan fuera de tu boca como si fueran tallarines que habías comido.³⁹⁵ (Ibid, 18)

Estas descripciones tan desagradables obligan al lector a adentrarse en la abyección que atraviesan la mente y el cuerpo del protagonista. Como dice Yu Hua, “la representación cruda de *Huan Le* realmente enfurece al lector³⁹⁶” (2017, 151). Sin embargo, el autor no consigue dominar el ritmo de la narración. Mo Yan se apoya demasiado en la repetición, ya que así refuerza los sentimientos de los personajes, pero su estilo cae en la monotonía. Por otra parte, la segmentación de esta novela resulta bastante confusa: los párrafos excesivamente largos (algunos de dos o tres páginas) no solo obstaculizan la comprensión, sino que también cansan al lector.

Algunas de las descripciones del texto resultan voluntariamente obscenas y vulgares. El protagonista espía el vello de la axila de su maestra a la vez que fantasea con penetrarla, mientras esta explica un problema de matemáticas. Llevado por un impulso sexual, Qi Wendong escucha a escondidas el sonido que hacen sus compañeras al orinar. En otra ocasión, este le pregunta a su vecino llamado Gao Datong, un hombre que participó en la guerra: “Pero a ver, ¿has visto alguna vez un tigre?, ¿has oído alguna vez el rugido de un tigre?, ¿le has chupado alguna vez el pene a un hombre?, ¿has bebido alguna vez la sangre menstrual de una mujer?³⁹⁷” (Mo Yan:1987, 26). La madre del protagonista también forma parte de sus obsesiones: “Mi madre también es una mujer, mi madre también fue una vez una mujer joven, tal vez ... tal vez ella también era una puta. En ese caso, entonces yo soy el hijo de una puta³⁹⁸” (Idem). La blasfemia es habitual: los campesinos se insultan entre sí, incluso cuando se trata de familiares, el protagonista maldice la tierra, el pueblo, su vida. Es rara la frase en la que no hay insultos.

Huanle es el experimento literario de un Mo Yan inexperto, que quiere transmitir muchas ideas y sentimientos al lector, pero que aún no sabe muy bien cómo conseguirlo. El joven autor optó por permanecer en silencio durante la tormenta de acusaciones que recibió su trabajo, mostrándose indiferente en vez de defender su obra. Solo seis años después, en *RV*

³⁹⁵ La traducción es nuestra. “你一低头，手捂住肚子，挪到路边，哇哇地呕吐起来，两条弯弯曲曲的大蛔虫在你的呕吐物中蠕动着。又是一阵更加强烈的恶心泛上来，你大张开嘴巴，闭着眼睛，你感觉到成群的蛔虫像滑溜的豌豆面条一样从嘴里游出来。”

³⁹⁶ La traducción es nuestra. “小说的叙述者对事物赤裸裸的描写，可以说是真正激怒了阅读者。”

³⁹⁷ La traducción es nuestra. “你见过老虎，但是你听到过虎的叫声吗？你吃过男人的阴茎，但是你喝过女人的月经吗？”

³⁹⁸ La traducción es nuestra. “娘也是个女人，娘曾经也是年轻的女人，没准……没准也曾是一个风流荡妇那自己就是荡妇的儿子。”

(1993), Mo Yan tomó prestadas las palabras del personaje Mo Yan, el alter ego con el que comparte el mismo nombre y profesión, burlándose de los críticos que destruyeron *Huanle* y denunciando los ataques injustos que había recibido:

Es difícil negar en el que depositar sus larvas. Adoptaron una estrategia de batalla sacada de la época de la Banda de los Cuatro y examinaron mis obras sacándolas de contexto, atacando cada uno de los puntos sin tomar en consideración el resto del texto, ignorando las funciones que les daba a esos «detalles desagradables» y el objetivo de las escenas. En lugar de centrarse en el valor literario del texto emplearon puntos de vista morales y biológicos para llevar a cabo un violento ataque y negarme la oportunidad de defenderme a mí mismo. (RV, 175)

Es decir, que el recurso a las palabras de su alter ego de ficción Mo Yan otorga a nuestro autor la licencia para expresar su descontento con quienes habían condenado su obra. Se trata de una estrategia que, al volver difusa la frontera entre realidad y ficción, permite una liberación relativa de la palabra del autor. Es como si el Mo Yan de ficción recibiera de manos de su personaje epónimo la autorización para salir por un momento del silencio al que remite su nombre. Esta no fue la única vez que Mo Yan sufrió la censura. A medida que ganaba popularidad y reconocimiento, su obra fue objeto de polémica con mayor frecuencia.

1.2.2. Tiempo de silencio: *Las baladas del ajo* (1988)

1.2.2.1. Cinco versiones

En 1988, es decir, solo un año después de la publicación de *Huan Le*, Mo Yan volvió a encontrarse en el ojo del huracán. Aunque en esta ocasión el ataque no provino de críticos despiadados con “el olfato de un perro y los ojos afilados de una anguila y con una lupa de aumento” (Idem), sino de funcionarios locales corruptos que habían incumplido sus obligaciones, perjudicando en beneficio propio a los campesinos. Basada en hechos reales y escrita en solo treinta y cinco días, la novela *Las baladas del ajo* (1988) denuncia un escándalo que se produjo en su pueblo. En 1987, ante la imposibilidad de vender su cosecha de ajos a causa de la inoperancia del gobierno muchos campesinos estuvieron a punto de morir de hambre, lo que provocó un motín. Cuando Mo Yan se enteró de lo sucedido, abandonó la novela en la que trabajaba en aquel momento para escribir *BDA*, denunciando por este medio lo absurdo de la burocracia y la terrible injusticia que sufrían los campesinos.

Para evitar que esta novela se convirtiera en un reportaje, Mo Yan sitúa el sangriento conflicto en un territorio de ficción llamado Paraíso y se sirve de su técnica preferida: se apoya en las vivencias de unas pocas personas o de una familia concreta para mostrar el caos de toda una época o el sufrimiento de toda una clase social³⁹⁹.

Uno de los protagonistas de *BDA* en su versión actual (2005) es un hombre impotente y cobarde llamado Gao Yang, nombre que significa “cordero”. Cuando se marcha a la ciudad para vender ajos, los ávidos funcionarios le multan injustamente llevándolo a la quiebra. Indignado, Gao Yang se une a otros campesinos que se encuentran en su misma situación para incendiar la oficina del gobernador, por lo que acaba pasando varios años en prisión. Otro protagonista es Gao Ma, el primo de Gao Yang. Cuando este regresa a su pueblo natal después de haber estado en el ejército, sufre una fuerte paliza por parte de los codiciosos hermanos de su prometida después de robarle la fortuna que había reunido para celebrar la boda. Gao Ma está tan enfadado que también se une al motín de los campesinos por lo que es nuevamente encarcelado. Durante su estancia en prisión se entera del suicidio de su prometida e intenta escapar, pero un guardia le dispara y le mata. La Cuarta Tía, madre de la joven muerta, es una viuda sin medios de subsistencia que acaba uniéndose al motín. Al salir de prisión, se suicida desesperada junto al cadáver de su hija. El último protagonista de *BDA* es el rapsoda ciego Zhang Kou (“abrir la boca” en chino). A pesar de su ceguera, Zhang Kou es el testigo que cuenta a todos, incluido al lector, lo acaecido. El canto del ciego Zhang Kou aparece al inicio de cada uno de los capítulos de la novela, con excepción del 19 que contiene una reproducción casi íntegra del reportaje sobre los hechos publicado en un periódico del Partido. La denuncia sistemática que Zhang Kou efectúa en su canto enfurece a los poderosos, quienes, después de torturarlo cruelmente introduciéndole una porra eléctrica en la boca, acaban ejecutándolo en secreto.

La novela provocó bastante controversia en el momento de su publicación y estuvo censurada durante cuatro años en China continental. En la edición de 1993, el autor confesó las amenazas que había recibido: “Por haber escrito este libro, algunas personas de cierto lugar me enviaron un mensaje diciéndome que si me atrevía a poner un pie en su territorio,

³⁹⁹ Por ejemplo, en *SR* el bandido Yu Zhan’ao se levanta contra la invasión japonesa; en *VYM* el terrateniente Ximen Nao es testigo de la Reforma Agraria; en *Rana Wanxin* es a la vez el ejecutor de las políticas de planificación familiar y víctima de la ideología.

ellos iban a... Pero yo no tenía ningún miedo⁴⁰⁰” (*Fen Nu De Suan Tai*, 1993, 1). Años más tarde, Mo Yan volvió sobre el motivo por el que había decidido escribir esta novela:

Tal vez por miedo y aversión a una historia insoportable, la mayoría de los jóvenes escritores de aquella época no querían representar la vida real, sino que intentaban borrar las huellas de la época de sus obras. No obstante, incluso en tales circunstancias, escribí esta obra para poner de manifiesto el sufrimiento de los campesinos. Y es que, cuando se trata de literatura, estoy dispuesto a sufrir cualquier prueba y quiero explorar los caminos más peligrosos.⁴⁰¹ (*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*, 2005, 3-4).

Pero Mo Yan no mantiene siempre la postura valiente y comprometida que muestran estas líneas. A continuación, mostramos en este gráfico las sucesivas versiones de la novela y las principales modificaciones:

⁴⁰⁰ La traducción es nuestra. “因为写了这本书，某县的一些人托人带话给我，说我只要敢踏上他们的地盘，他们就要... 我听了很不以为然。”

⁴⁰¹ La traducción es nuestra. “也许是基于对沉重的历史的恐惧和反感，当时的年轻作家，大都不屑于近距离反映现实生活，而是尽量淡化作品的时代背景。但就在这样的情况下，我还是写了这部为农民鸣不平的作品……在艺术的道路上，我甘愿受各种诱惑，到许多暗藏杀机的斜路上探险。”

	Versión original de la revista <i>Shi Yue</i> (1988)	Versión de 1988 (volumen independiente)	Versión de 1993 tras la censura	Versión inglesa (1995) y castellana (2008)	Versión última y definitiva de 2005
Título	天堂蒜薹之歌 (<i>Las baladas del ajo</i>)	天堂蒜薹之歌 (<i>Las baladas del ajo</i>)	愤怒的蒜薹 (<i>Los ajos de la ira</i>)	<i>The Garlic Ballads: a Novel/ Las baladas del ajo</i>	天堂蒜薹之歌 (<i>Las baladas del ajo</i>)
Capítulos	19	20	20	20	21
Final	Juicio de los participantes del motín	Reportaje oficial	Reportaje oficial	Tragedia amorosa: fuga y muerte de Gao Ma	Tragedia amorosa: fuga y muerte de Gao Ma y dos reportajes oficiales
Prefacio del autor	No	No	Sí. Primera versión	No	Sí. Segunda versión.
Cita falsa de Stalin	Sí	Sí. Aunque sustituye el nombre de Stalin por: “Un líder famoso escribió que...”	No. Se sustituye por otro comentario del autor	Sí. Y añade el comentario del autor de 1993	No. Solo el comentario del autor

Antes de ser censurada, la versión original de esta novela se publicó por primera vez en el primer número de la revista *十月 Shi Yue* de 1988. El mismo año apareció la novela editada en un volumen independiente, aunque con importantes modificaciones. La primera versión publicada en la revista consta de diecinueve capítulos y se abre con una supuesta cita de Stalin inventada por Mo Yan: “Los novelistas siempre tratan de alejarse de la política, pero la novela en sí gira en torno a la política. A los novelistas les preocupa tanto el ‘destino del hombre’ que suelen perder de vista su propio destino. Y ahí radica su tragedia” (*BDA*, 10). Cuando, ese mismo año la novela llegó a las librerías, el nombre del líder soviético había sido borrado y sustituido por el texto: “Un líder famoso escribió que...” (*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*, 1988, 1). Además, Mo Yan hizo algunas mejoras de estilo y añadió un nuevo capítulo, el veinte, donde reproducía con algunos cambios un reportaje oficial sobre este motín de campesinos. A pesar de estos cambios, la novela permaneció censurada durante cuatro años.

En 1993, Mo Yan finalmente tuvo la oportunidad de revisar de nuevo su novela. Esta vez, aunque no hizo modificaciones en el contenido de los capítulos, sí añadió un prefacio en el que explicaba los motivos que le habían llevado a escribir el libro y cambió el título original por *愤怒的蒜薹*⁴⁰² *Los ajos de la ira*, basándose en *Las uvas de la ira*, la novela del escritor estadounidense John Steinbeck (1939) que también aborda la tragedia de los campesinos y la lucha de estos por sobrevivir.

El sinólogo Howard Goldblatt, responsable de la traducción al inglés de los trabajos de Mo Yan, le sugirió que cambiara el final de la novela para adaptarlo a las preferencias de los lectores occidentales, especialmente de los estadounidenses. Mo Yan aceptó y entregó un nuevo final dos semanas más tarde del que había suprimido el reportaje oficial así como otros detalles sobre el motín y la historia de la Cuarta Tía y Gao Yang, conservando la tragedia amorosa de Gao Ma y su prometida.

La versión española de veinte capítulos (2008) que tenemos en nuestras manos se basa en esta versión inglesa (1995), aunque con algunas diferencias. Sin embargo, en 2005, Mo Yan decidió modificar una vez más la versión china de 1993: recuperó el título original, *天堂蒜薹之歌*⁴⁰³ *Las baladas del ajo*, y amplió el final que le había solicitado su traductor inglés introduciendo las historias de la Cuarta Tía y Gao Yang. La nueva y definitiva versión china de 2005 consta de 21 capítulos y un nuevo prefacio del autor.

Veamos ahora los cambios realizados en el prefacio del autor. En la versión publicada en 1993 (posterior a la censura), el autor añade un prefacio en el que no explica las razones por las que ha pasado del título inicial *Las baladas del ajo* a *Los ajos de la ira* (de hecho, hasta ahora, nunca ha aclarado esta cuestión ni en entrevistas ni en artículos). Aunque sí expresa su descontento por las amenazas que recibió: “En aquel momento, un vicegobernador del condado de Gaomi, que resultó ser amigo mío, me susurró lo que algunos funcionarios locales pensaban de mí: ‘Como Mo Yan se atreva a venir aquí, le romperé las piernas.’ [...] Esta obra contiene mi conciencia, y aunque tenga que pagar un precio por ella, merece la pena”⁴⁰⁴ (*Fen Nu De Suan Tai*, 1993, 1). También afirma que lloró muchas veces mientras escribía esta novela. Podemos encontrar algunas concesiones del autor en este prefacio, como cuando declara: “el propósito al escribir una novela de este tipo es desear que este fenómeno

⁴⁰² *Fen Nu De Suan Tai*.

⁴⁰³ *Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*.

⁴⁰⁴ La traducción es nuestra. “当时高密县有一个副县长和我是朋友,正好在这个县里面代职,他回来悄悄地向我传达了当地某些官员对我的看法:莫言什么时候敢到我们县来,把他的腿给打断。这本书里有我的良知,即便我要为此付出点什么,也是值得的。”

que he descrito no ocurra en la realidad”⁴⁰⁵. También promete que “la felicidad nos está llamando para siempre”⁴⁰⁶ (Idem). Tal vez estas concesiones sirven para aliviar la atmósfera trágica de *Las baladas del ajo* en la que los campesinos que luchan por sus derechos se han convertido en criminales ante el tribunal y los corruptos funcionarios solo reciben un castigo económico insignificante. Aunque elimina la cita inventada que había atribuido falsamente a Stalin, -posiblemente por respeto al líder soviético- Mo Yan manifiesta su profundo amor hacia el pueblo natal tanto real como imaginado antes de dar inicio a su relato: “Al nordeste de la ciudad de Gaomi: donde nací, donde crecí; aunque había mucha miseria, te dedico estas tristes baladas” (BDA, 9).

Casi doce años después, Mo Yan escribe un nuevo prefacio para la edición de 2005. A diferencia de la parquedad empleada en el anterior, en este proporciona más detalles personales sobre su creación:

La revuelta del ajo que se produjo en la vida real no es más que una mecha que enciende en mi corazón las ganas de escribir. Se rumorea que yo había acudido en secreto al lugar donde ocurrió aquel disturbio campesino para llevar a cabo una investigación. Pero esto no es cierto. Me basé solamente en un periódico local que había mencionado brevemente este acontecimiento. Pero cuando cogí la pluma, parecía que los campesinos de mi pueblo natal se unían espontáneamente a mi novela, interpretando cada uno el papel que le correspondía.⁴⁰⁷ (Tian Tang Suan Tai Zhi Ge, 2005, 4)

En cuanto a las supuestas palabras de Stalin referidas en la edición anterior, Mo Yan admite que se las inventó; con ellas, solo pretendió subrayar la estrecha relación que hay entre los novelistas y la política. Dado que alguien cuestionó la fuente, decidió eliminarla. También se distancia de la actitud pesimista de otros escritores de la misma época que habían renunciado a intervenir en la política y declara su decisión de seguir defendiendo lo que le parece justo: “Quien todavía imagina que puede intervenir en la política como escritor, quien imagina que puede curar los problemas sociales con sus obras literarias, se convierte probablemente en objeto de burla. En ese contexto escribí esta novela para denunciar la injusticia que sufrían los campesinos⁴⁰⁸” (Idem). Sobre el personaje de la Tía Cuarta, Mo Yan

⁴⁰⁵ La traducción es nuestra. “写这样的小说的最终目的还是希望小说中描述的现象在现实中找不到模版。”

⁴⁰⁶ La traducción es nuestra. “幸福其实在向我们永远地招着手。”

⁴⁰⁷ La traducción es nuestra. “现实生活中发生的蒜薹事件，只不过是一根导火索，引爆了我心中郁积已久的激情。我并没有像人们传说的那样，秘密地去那个发生了蒜薹事件的县里调查采访。我所依据的素材就是一张粗略地报道了蒜薹事件过程的地方报纸。但当我拿起笔来，家乡的父老乡亲便争先恐后地挤进了蒜薹事件，扮演了他们各自最合适扮演的角色。”

⁴⁰⁸ La traducción es nuestra. “如果谁还妄图用作家的身份干预政治、幻想着用文学作品疗治社会弊病，大概会成为被嘲笑的对象。但就在这样的情况下，我还是写了这部为农民鸣不平的急就章。”

comenta que se inspiró en las vivencias de uno de sus parientes. El marido de la Tía Cuarta murió atropellado en un accidente de coche. El conductor ebrio que causó su muerte era un trabajador del ayuntamiento y la pobre viuda no recibió ninguna compensación del gobierno, solo amenazas: “con los contactos que tiene el secretario Wang a nivel del Condado, aunque el chófer fuera a la cárcel, quedaría libre en un par de meses y estaría en la calle, haga lo que haga. Y si ofendéis al secretario Wang, quedaréis marcados como personas *non gratas*” (*BDA*, 363). En este prefacio, tampoco se encuentra expectativa alguna de futuro. A diferencia de la edición de 1993, la de 2005 solo señala el deseo del autor y campesino de que el motín del Condado Paraíso no vuelva a repetirse.

La comparación entre estos dos prefacios muestra que, aunque *BDA* fue una obra surgida de forma espontánea que no formaba parte de su plan literario, Mo Yan no quería evitar tan polémica cuestión ni ocultar la crítica política. Su decisión “puede entenderse como una tragedia profesional para el escritor, o bien considerarse como un destino⁴⁰⁹” (*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*, 2005, 4). En cualquier caso, nuestro análisis muestra que Mo Yan no es indiferente a las críticas, pero tampoco se muestra totalmente concesivo o sumiso. Su comportamiento muestra que es capaz de poner en práctica diversas estrategias para proseguir su carrera literaria a pesar de la censura, aunque para ello tenga que multiplicar las precauciones.

1.2.2.2. Tres desenlaces

El cambio más importante que Mo Yan ha realizado en la novela es el desenlace. Tanto la versión de 1988 como la de 1993 terminaban de forma bastante abrupta: un soldado invoca la ley en los tribunales para justificar las acciones de su padre, un participante en el motín, y acusa a los funcionarios de prevaricación y corrupción: “el pueblo tiene derecho a derrocar a cualquier partido o gobierno que no atienda a su bienestar. ¡Si un oficial asume el papel de tirano público en lugar de desempeñar el de funcionario público, el pueblo tiene derecho a expulsarle!” (*BDA*, 464). Sin embargo, el juez se niega a responder a la denuncia del soldado ignorando los aplausos de los presentes. Simplemente ordena un receso que imposibilita el debate: “¿Los demás demandados tienen algo que alegar en su defensa? ¿No? Entonces, este

⁴⁰⁹ La traducción es nuestra. “这可以理解成职业性悲剧，也可以看成是宿命。”

tribunal realizará un receso mientras el panel de jueces delibera el caso, basándose en las pruebas, en las declaraciones y en lo que contempla la ley. Regresaremos en treinta minutos para anunciar nuestro veredicto” (Ibid. 465) .

Hasta cierto punto, este final deja un espacio abierto a la imaginación del lector al no revelar el castigo al que se enfrentarán los participantes en el motín. A continuación, en el capítulo 20, el autor reproduce noticias de prensa sobre lo sucedido que son en realidad propaganda ideológica donde se critica severamente el motín, se menciona el castigo que se ha impuesto a los funcionarios irresponsables y se hacen propuestas para proteger los derechos de los campesinos. Para facilitar la apreciación del estilo y el contenido de este tipo de periódicos, ofrezco a continuación mi propia traducción al castellano de un pasaje:

El comité provincial del Partido también informó a toda la provincia de esta revuelta campesina, pidiendo a los comités del Partido y a los gobiernos de todos los niveles que aprendieran seriamente la lección de este incidente, que previnieran y superaran el burocratismo, que cambiaran su estilo de liderazgo, que mejoraran su forma de trabajar, que se adaptaran a la nueva situación del desarrollo de la producción de productos básicos en el campo y que se esforzaran por acelerar el ritmo de la erradicación de la pobreza. [...] Hay que señalar que los dirigentes deben tener una idea sólida de servicio al pueblo, lo que significa principalmente escuchar con frecuencia las opiniones de los campesinos, comprender sus demandas, proporcionarles todos los servicios posibles, oportunos y eficaces para el desarrollo de la producción de productos básicos, pensar lo que los campesinos piensan y hacer lo que ellos necesitan.⁴¹⁰ (*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*, 2005, 271)

En el trabajo “Exponiendo las líneas auxiliares de la historia”, Li Haixia, tras consultar los tres artículos sobre el motín publicados en el periódico que menciona Mo Yan, indica que este ha modificado las cifras y los lugares para exagerar las pérdidas sufridas por los campesinos:

Exagerar los datos en la prensa puede ser algo necesario para la retórica de la novela; después de todo, el novelista tiene el poder de cambiar la realidad social para crear otra. [...] Al haber crecido con la República, Mo Yan no podía desconocer el significado político de los datos oficiales. A finales de los ochenta tanto Mo Yan como los lectores habían desarrollado una cierta capacidad de interpretar cómo un periódico local informaba sobre cuestiones económicas.⁴¹¹ (2018, 122)

⁴¹⁰ La traducción es nuestra. “省委还将天堂蒜薹事件的处理情况通报全省，要求各级党委、政府认真吸取这一事件的教训，防止和克服官僚主义，转变领导作风，改进工作，适应农村商品生产发展的新形势，努力加快脱贫致富的步伐。[...]我们现在讲领导要树立牢固的群众观念，主要是指经常倾听群众呼声，了解农民群众的要求，为他们发展商品生产提供尽可能多的、及时的、有效的服务，真正急农民所急、想农民所想、办农民所需。”

⁴¹¹ La traducción es nuestra. “放大传媒中的数据也许是小说修辞的需要，毕竟小说家为了创作本质真实有改动现象真实的权力。[...] 伴随着中华民族共和国成长的莫言不可能不知道官方数字的政治意义，到了八十年代末，一份地方报纸在报道经济问题时如何讳莫如深，恐怕不论是莫言还是普通读者，都已对此养成了一定的解读能力和习惯。”

Estas modificaciones realizadas por el autor tienen mucho de juego: si los números de la novela son falsos, ¿quiere ello decir que los del periódico son reales? Después de “reproducir” las noticias, aparece un narrador en tercera persona que cuenta al lector los rumores que han circulado por las calles sobre los funcionarios destituidos y sus nuevos empleos. El narrador, un hombre que se gana la vida mendigando, dice sarcásticamente: “nuestras informaciones son casi siempre exactas, así que, por favor, déme un cigarrillo como compensación⁴¹²” (*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*, 2005, 277). Mientras que la noticia oficial solo informaba de que los funcionarios implicados habían perdido sus cargos y habían sido sancionados, los rumores que refiere el mendigo nos hablan de la nueva vida de privilegios de la que gozan. ¿Creerá el lector las palabras de un mendigo o creerá las noticias oficiales que se publican en un periódico del Partido? Podemos responder a esta pregunta señalando con Li Haixia que la fuerza de los rumores no debe ser menospreciada y que muchas habladurías han acabado convirtiéndose en verdades históricas⁴¹³” (Li Haixia:2018, 122).

Después del capítulo veinte, el último de la novela, Mo Yan hace una breve aclaración que confirma el carácter ficticio de lo narrado. Más que un descargo de responsabilidad por parte del autor, se trata de una burla dirigida a los implicados que no han cumplido con su deber: “Si por desgracia existe algún parecido con un suceso de la vida real, es pura coincidencia, y el autor no tiene ninguna responsabilidad sobre la salud mental de quienes se identifican con ello⁴¹⁴” (*Fen Nu De Suan Tai*, 1993, 275).

Sin embargo, el final de estas dos versiones (la de 1988 y la de 1993) -nadie sabe qué ocurre cuando el tribunal vuelve a convocar a los implicados ni tampoco cuál será el destino de los campesinos- resulta relativamente suave en comparación con el de la versión definitiva. En la edición de 2005, Mo Yan integra los consejos de Howard Goldblatt desarrollando el desenlace y refiriendo el castigo que recibieron estos campesinos y el destino de cada protagonista⁴¹⁵. Respecto a la versión anterior, el desarrollo del nuevo final cuenta la

⁴¹² La traducción es nuestra. “噢，我们的小道消息几乎总是准确的。请您赏俺一支烟。”

⁴¹³ La traducción es nuestra. “如今哪组数据更真实恐怕已不重要了，因为借助小道消息，在精确性包裹下的数据最终会成为历史真实。”

⁴¹⁴ La traducción es nuestra. “如果不幸与现实生活中的某个事件有相似之处，系统纯属巧合，作者不为自动对号入座者的心理和健康负责。”

⁴¹⁵ No compartimos la tesis de Thomas Chen en su artículo “The Censorship of Mo Yan’s 天堂蒜薹之歌” (2014), “We might then suppose that this dramatization of censorship, along with the martyring of Zhang Kou, was much too subversive either for the Chinese censor or for pre-1995 Mo Yan. That is why the scene appears only in the U.S. edition and then in the revised edition of *Garlic* 2009: the creative atmosphere relaxed gradually in China only after 1993.” Este argumento no nos parece válido tras haber analizado detalladamente las diferencias entre versiones. Como hemos podido observar, Mo Yan no ocultó una parte del final (es decir, la

realidad de la forma más brutal posible e intensifica la atmósfera trágica y la tensión narrativa de la novela. Este capítulo adicional recurre a palabras más contundentes para mostrar la ira y el miedo de la población y para criticar los conflictos entre los funcionarios y el pueblo que se exponen en esta agitación social:

Todo el mundo dice que nuestros líderes locales son elegidos por las masas. ¿Pero por qué los funcionarios siguen gastándose todo el dinero de sus amos? Nosotros, el pueblo llano, sudamos sangre como si fuéramos bestias de carga, sólo para que los oficiales corruptos y codiciosos puedan engordar y no hacer nada. (BDA, 471)

A diferencia de los funcionarios, que pronto recuperaron sus puestos de trabajo, los que participaron en el motín fueron condenados a penas de diferente duración. La Tía Cuarta intenta ahorcarse en la cárcel, pero es salvada por una vigilante que le espeta tras darle una sonora bofetada: “¿En qué diablos estás pensando, maldita vieja mofeta?” (Ibid., 481). Aunque se le ofrece la oportunidad de salir de prisión, esta anciana enferma no puede soportar que el cadáver de su hija haya sido desenterrado, por lo que opta por acabar con su vida. Gao Ma, por su parte, se ve invadido por la rabia cuando se entera de la muerte de su prometida (la hija de la Tía Cuarta) y de la intención de sus hermanos de vender el cadáver por solo 800 yuanes. Intenta escapar de la cárcel, aunque solo para morir a manos de los guardias: “corría directo hacia el sol, casi cegado por su resplandor. El aire fresco de la libertad le envolvía como las olas sobre los campos nevados. Corría como un poseso, ajeno a todo lo que le rodeaba, totalmente decidido a tomarse la revancha” (Ibid., 489). Gao Yang, el más cobarde de todos, soporta todo tipo de abusos en prisión (palizas, humillaciones, incluso el castigo de beberse su propia orina) a la espera de reunirse con su familia. Y el ciego rapsoda Zhang Kou, aunque no está involucrado en la revuelta campesina, también sufre torturas por haber denunciado el motín del ajo en la plaza del pueblo:

Algo caliente le aguijoneó sus ciegos ojos, como si las lágrimas se hubieran materializado desde alguna parte de su cuerpo, y recordó lo mucho que había sufrido en la prisión del Condado. El policía sostuvo la caliente porra eléctrica en su boca hasta que se escuchó cómo crujía. [...] la chisporroteante porra tocó sus labios y un relámpago le golpeó como si le hubieran clavado un millar de agujas. Sus dientes, sus encías, su lengua y su garganta... Un

morte de Zhang Kou y el castigo de los campesinos) para evitar la censura, sino que creó un final nuevo para complacer a los lectores occidentales. En el artículo “Blue Pencil Translating: Translator as Editor” (2004), el traductor Howard Goldblatt explica lo siguiente: “*The Garlic Ballads* is a story full of anger, with an incomplete ending. I discussed this idea with Mo Yan and he gave me a new ending” (21-29). En nuestra opinión, Thomas Chan confunde la causa y la consecuencia. Mo Yan, influido por su traductor, reescribió el final de la novela para satisfacer las expectativas de los lectores estadounidenses. El resultado de esta reescritura a la “carta” fue la aparición de dos versiones con finales muy diferentes: una tragedia de amor y una sátira contundente de la burocracia. Señalemos para acabar que la versión china con el final definitivo apareció por primera vez en 2005 y no en 2009 como indica este autor.

estallido de dolor golpeó la parte superior de su cabeza y descendió por el resto del cuerpo. Un grito salió de su garganta, enviando multitud de escalofríos por toda la columna vertebral. La sangre emanaba de las marchitas cuencas de sus ojos. (Ibid., 471)

Esta detallada tortura denuncia la crueldad de un gobierno arrogante que no quiere reconocer sus propios errores y que poco o nada tiene que ver con la imagen de “servicio al pueblo” que fabricó la prensa. Solo ejercen la violencia amenazando a quienes conocen la verdad para que guarden silencio: “no más canciones sobre el ajo, ¿me oyes? ¿Qué crees que se va a agotar antes, tu boca o la porra eléctrica?”(Ibid., 475). Incluso los que están en la plaza escuchando la canción del mendigo ciego se convierten en objeto de sospecha para la policía. Por ejemplo, cuando la policía le pregunta a un transeúnte: “¿Qué te hace pensar que tenemos dinero? ¡Tú ganas más con media hectárea de ajo de lo que ganamos nosotros jugándonos el culo durante todo el año!” Este le responde en tono de burla: “Seguro que tus nietos son lo bastante estúpidos como para plantar ajo el próximo año! De ahora en adelante, voy a plantar alubias y quizá un poco de opio” (Ibid., 473). De este breve diálogo se desprende que la policía aún no ha cambiado su actitud arrogante y que el descontento de la población por el descenso de la calidad de vida tampoco ha resuelto, por no mencionar el apoyo que ha perdido el gobierno de Paraíso en este motín.

Los que se conmueven profundamente con el sufrimiento de Zhang Kou y le ofrecen la ayuda son los más pobres, los que viven en la calle y mendigan para ganarse la vida. Al mismo tiempo, los poderosos deciden ejecutar en secreto a este hombre demasiado hablador para borrar por completo la verdad. La proximidad del cuerpo inerte de un animal subraya de forma dramática el desprecio de aquellos por la vida humana: “el cuerpo de Zhang Kou desplomado sobre la calle lateral, con la boca llena de un lodo hediondo. Tumbado junto a él se encontraba el cadáver sin cabeza de un gato” (Ibid., 476). A través de esta muerte inesperada, el narrador denuncia la tiranía y la hipocresía de un gobierno que está dispuesto a todo para silenciar a un hombre molesto. Al mismo tiempo, el fatal destino de Zhang Kou conduce al lector a solidarizarse con la causa de los campesinos y a cuestionar el discurso del Partido que se muestra en el reportaje preguntándose cómo es posible que pueda haber unos funcionarios tan irresponsables? ¿Por qué son los campesinos, víctimas sistemáticas de los desmanes de los hombres del Partido, quienes acaban en la cárcel?

En 2007, el académico Pan Zhichang tomó prestado a los politólogos el concepto de “trampa de Tácito” para explicar el dilema al que se enfrentan los gobiernos cuando pierden

el apoyo y la confianza de su pueblo: cuando un gobierno es impopular, tanto las buenas políticas como las malas pueden ir en contra del propio gobierno (Pan Zhichang:2007, 25). En *BDA*, el gobierno de Paraíso cae en esta trampa. Un entorno político sin restricciones ni supervisión engendra la corrupción y la dictadura. Una vez que las tensiones sociales se inflaman hasta el punto de estallar en levantamientos masivos, se castiga a diferentes personas de maneras muy distintas: campesinos que cumplen penas de prisión, funcionarios que son enviados a otros destinos. Esta arbitrariedad y arrogancia permanentes provocan desconfianza e indignación entre la población: “¿se supone que sus oficiales no deberían protegerse entre sí de esa manera!” (*BDA*, 460), dice La Cuarta Tía durante el juicio al tribunal.

Pero el gobierno de Paraíso ha optado, incluso utilizando la violencia y las amenazas, por silenciar esta desconfianza en lugar de atender a todos los descontentos para cumplir con su compromiso de “servicio al pueblo”. Como un personaje de su novela, Mo Yan es también amenazado y castigado por el gobierno en la vida real. No cabe duda de que el autor se inspira en sus propios problemas con la autoridad a la hora de modificar el destino de Zhang Kou en la edición de 2005. Así, la muerte de Zhang Kou en este final adicional es una alusión a lo que le ocurrió a Mo Yan tras la publicación de la versión original, cuando recibió amenazas contra su seguridad personal y fue censurado durante cuatro años. En cierto modo, Mo Yan también es como Zhang Kou un rapsoda que se dedica a contar al lector todo lo que sucedía en su pueblo natal, siendo obligado por ello a callar. De hecho, Mo Yan es el único escritor que describe y narra directamente ese importante episodio histórico que comenzó con la prohibición de vender ajos.

Si bien otro escritor, Liu Yutang menciona este incidente en su relato *探监* (1992)⁴¹⁶, lo muestra como una farsa absurda de los campesinos. Hay que reconocerle a Mo Yan el mérito de servirse de las palabras de Zhang Kou para expresar su fastidio por la pérdida de la libertad de expresión: “puedes obligarme a comer mierda, pero no puedes hacer que mantenga la boca cerrada aunque quisiera. En mi interior hay cosas que se deben expresar” (Ibid., 471). Esta técnica -introducir un rapsoda o un cantante en la novela que permite desdoblarse la voz narrativa- es algo que Mo Yan ha aprendido de la literatura china clásica⁴¹⁷, especialmente de Pu Songlin. Dicha estrategia enriquece los niveles de la narración (la

⁴¹⁶ *Tan Jian* [Visita a un preso].

⁴¹⁷ Mo Yan también emplea esta técnica en su obra posterior, *El suplicio del aroma de sándalo*, en la que, igualmente, se encuentra el canto de un rapsoda al principio de cada capítulo.

historia contada por el cuentacuentos no es la misma que la contada por el narrador), a la vez que permite introducir elementos rurales en la novela: el cantante que aparece en una plaza, un grupo de campesinos curiosos, las canciones con numerosos elementos dialectales, etc.

Tanto la versión inglesa como la española omiten los dos últimos capítulos, es decir, los que contienen referencias a los reportajes de la prensa manipulados por el Partido. Ello es comprensible, ya que ambos reportajes incluyen demasiados términos políticos e ideológicos, lo que no solo dificulta la traducción, sino que también puede aburrir a los lectores no familiarizados con la sociedad china. Ahora bien, no es gratuito que la traducción occidental termine con una tragedia de amor similar a la de Romeo y Julieta que sustituye a los dos últimos capítulos suprimidos. Estos juegan en efecto un papel importante en la estructura narrativa de la novela, ya que permiten presentar de forma simultánea tres discursos diferentes: el del soldado que defiende a su padre en el tribunal que representa la figura del intelectual y el de los propios campesinos y, por último, el impuesto del gobierno (Chen Sicheng:2001, 71). Si se omite el reportaje oficial (como lo hacen las versiones traducidas), se borra no solo el fuerte contraste entre el destino de los oficiales y el de los campesinos, sino que también se esconde la intervención despótica del gobierno.

Estos tres discursos, que se desarrollan paralelamente complementándose entre sí, conforman la estructura polifónica de la novela. Según el discurso de los campesinos, los disturbios que tuvieron lugar en Paraíso se debieron a “los gravosos impuestos y los aranceles cobrados por debajo de la mesa, como bestias abominables” (*BDA*, 470) que impedían su supervivencia. En el discurso del soldado que recurre a la ley para justificar el comportamiento de su padre, este motín habría sido causado por el ambiente político corrupto que había convertido en parásitos a los funcionarios: “¡Un municipio que se ocupa de los asuntos de una treintena de personas emplea a más de sesenta funcionarios!” (*Ibid.*, 462). Sin embargo, en el discurso oficial, este incidente fue mostrado como un movimiento anarquista instigado por malhechores que no conseguirán “resolver la burocracia y solucionar los problemas reales⁴¹⁸” (*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*, 2005, 275). Se evidencia que el autor no se fía de la versión oficial cuando al final del largo reportaje, le pregunta al lector si ha terminado de leer y añade noticias de fuentes no comprobables sobre el éxito profesional de varios funcionarios corruptos tras este episodio, pidiendo al lector que no las haga públicas.

⁴¹⁸ La traducción es nuestra. “采用打、砸、抢的非法行为，不但反不了官僚主义，解决不了实际问题，还会使自己走上犯罪道路，受到法律的制裁。”

En resumen, aunque se enfrentó a la censura, Mo Yan no suprimió los elementos políticos de *BDA* (el discurso sobre la Revolución Cultural, los impuestos irracionales, el favoritismo entre los funcionarios, el sufrimiento de los campesinos, la arrogancia del sistema judicial, etc.). A partir de las modificaciones que realiza en el texto (especialmente al final) podemos afirmar que el autor no se limita a describir el motín que se produce en su pueblo natal y a presentarlo como un reportaje documental, sino que construye un diálogo entre diferentes personajes con puntos de vista e intereses diametralmente opuestos para ahondar en el conflicto social y político. Por eso, treinta años después, esta novela no ha perdido su vigencia. Como afirma Mo Yan en su discurso de Estocolmo: “la literatura puede nacer de la realidad e incluso superarla, puede preocuparse por la política pero estar por encima de ella” (*Cuentacuentos*:2012).

1.2.3. Acusaciones políticas: *Grandes pechos amplias caderas* (1995)

En 1995, en memoria de su madre fallecida, Mo Yan publicó la novela *GPAC*. Al año siguiente, esta novela ganó el Premio Literario Da Jia Hong He (1997) y Mo Yan recibió una recompensa de diez mil yuanes, el mayor premio literario que se concedía en China en aquella época. El comité, compuesto por otros escritores famosos como Wang Zengqi, Su Tong y Liu Zhenyun, elogió mucho esta obra: “Mo Yan ha narrado el proceso histórico de la sociedad china de los últimos cien años. A través de sus emocionadas descripciones, expresa su respeto hacia la historia y su simpatía por el pueblo⁴¹⁹” (Feng Wen:2019, 2). Pero los miembros del jurado también expresaron su preocupación por el título de esta novela: Xu Huaizhong opinó que no era muy digno y Su Tong, que podría resultar inadecuado para los lectores (*Ibid.*, 15).

Sin embargo, debido a las escenas eróticas (el adulterio de la madre con diferentes hombres, las relaciones sexuales de las hermanas de Shangguan), la postura política de los personajes (el terrateniente Sima Ku, el miembro del Kuomintang Sha Yueliang, el miembro del Partido Comunista Lu Liren) y la representación de algunos movimientos políticos (la persecución de la clase terrateniente durante la Reforma Agraria, la hambruna de los campesinos durante la Comuna Popular y la lucha de clases durante la Revolución Cultural),

⁴¹⁹ La traducción es nuestra. “莫言以一贯的执着和激情，叙述了近百年来中国社会的历史进程，深刻地表达了生命对苦难的记忆，具有深邃的历史感。”

la novela provocó una gran controversia tras su publicación. La revista *中流*⁴²⁰ publicó una docena de artículos criticando *GPAC* en los números 5 a 12 de 1996. Liu Maiyu, ganador del Premio Maodun, el más importante de la literatura china, dijo que Mo Yan era “una carcoma para el país”. Por su parte, Peng Jinfeng, en la revista *红旗文稿*⁴²¹, una revista que solo circula dentro del Partido, fue aún más categórico:

Mo Yan ignoró los hechos históricos y culpó al Partido Comunista de todos los sufrimientos del pueblo, ¿es esta la actitud de un materialista histórico? Aunque uno sea el más innovador, no puede fabricar hechos. Si el régimen revolucionario dirigido por el Partido Comunista Chino hubiera torturado realmente al pueblo sin cesar, como escribió Mo Yan, ¿habría conseguido el apoyo del pueblo y la victoria de la guerra?⁴²² (1996a, 12-15)

Poco después, Peng Jinfeng escribió otro ensayo titulado “丰乳肥臀:性变态的视角⁴²³” donde expresaba de nuevo su enfado y preocupación: “Una gran parte de esta novela está dedicada a la fascinación loca de un ‘yo’ por los pechos de las mujeres [...] Basta con imaginar cómo sería la sociedad si después de leerla, la gente empezará a imitar el vicio de este personaje⁴²⁴” (1996b, 11-14).

En ese momento, Mo Yan seguía sirviendo en el ejército, y las críticas sobre la obra no tardaron en llegar a oídos de sus superiores. En una entrevista de 2012, el autor nos señaló lo absurdo de su situación: sus colegas tuvieron que ayudarlo a cambiar de opinión por orden de los jefes militares. Aunque al principio no quiso admitir sus “errores”, fue por simpatía hacia una compañera embarazada que se vio obligada a trabajar hasta la madrugada para vigilarlo mientras el autor casi podía oír las quejas del feto en el vientre de la mujer, que decidió aceptar lo que se le pedía: “firmé ese informe que ellos me habían escrito en el que registraba mis pecados. Luego se lo entregaron a una autoridad superior⁴²⁵” (*XSDQW*, 64). Con todo, los responsables no quedaron satisfechos con el informe y pidieron a Mo Yan que escribiera una carta a la editorial indicando que no quería aumentar la tirada y solicitando retirar, incluso destruir los ejemplares ya publicados. Mo Yan ejecutó las órdenes, pero unos días después presentó una carta de renuncia y abandonó el ejército donde había trabajado veintiún años.

⁴²⁰ *Zhong Liu*.

⁴²¹ *Hong Qi Wen Gao*.

⁴²² La traducción es nuestra. “莫言却不顾历史事实，把人民的苦难全都推给共产党，这是历史唯物主义者的态度？再创新，也不能捏造事实吧？中国共产党领导的革命政权，如果真像莫言所写的，没完没了地折磨人民，还能得到人民的拥护并取得胜利。”

⁴²³ “Feng Ru Fei Tun: Xing Bian Tai De Shi Jiao” [“La perversión sexual en *GPAC*”].

⁴²⁴ La traducción es nuestra. “大量篇幅主要是写“我”一生对女人乳房的疯狂迷恋；他从小到大，一直到50多岁都在想方设法吮咂各种女人的乳头……我们可以想象，人们如果受“我”的感染，而群起效仿，这个社会会成什么样？”

⁴²⁵ La traducción es nuestra. “在他们给我写的罗列了许多罪状的检查上签了名并交给了上级机关。”

Debido a esta tormenta de censura, Mo Yan interrumpió su carrera de escritor. En 1998, tras años de silencio, Mo Yan publicó el relato *拇指铐*⁴²⁶, en el que retrató a Ayi, un adolescente que necesitaba comprar medicinas para su madre enferma, fue torturado injustamente tras recibir acusaciones inventadas. El autor utiliza al personaje para aludir a su propio sufrimiento tras perder la libertad de escribir. Más tarde, un amigo de Mo Yan se puso en contacto con otra editorial para intentar publicar de nuevo la controvertida obra *GPAC*. Sin embargo, según las reglas de edición, en China, cuando una editorial publica un contenido prohibido, se le retira la licencia comercial y tanto el director como el redactor jefe son relevados de su cargo durante diez años. De este modo, la jefa de la editorial que ofrecía ayuda a Mo Yan se vio obligada a resignar (Feng Wen:2019, 42). Sin embargo, esto no quiere decir que, durante los años que duró la censura, la novela *GPAC* no desapareciera por completo de la circulación. Y es que, como señala Coetzee, a veces la censura puede producir un efecto contrario al esperado por el gobierno:

Cuanto más draconiana es la manera en que el Estado trata la literatura, más seriamente parece que se la tome; cuanto más seriamente parece que se toma la literatura, más atención se presta a ella; cuanta más atención se presta a la literatura, más crece el poder de diseminación de la misma. El libro que se suprime consigue más atención como fantasma de la que habría logrado en vida; el escritor que hoy es silenciado se hace famoso mañana por haber sido silenciado. (2007, 64)

Aunque durante esos años no se había autorizado a ninguna editorial a publicar *GPAC*, siempre había muchas copias piratas en el mercado (*DHXL*, 238). En las entrevistas que ha realizado a lo largo de los años de censura, Mo Yan ha subrayado repetidamente la importancia de *GPAC* en su carrera de escritor a pesar de las numerosas malas interpretaciones y críticas negativas a las que se ha enfrentado: “Creo firmemente que en el futuro los lectores podrán descubrir el valor artístico de esta obra. Esta novela concentra mis reflexiones sobre temas antiguos como la historia, el campo y la vida. Es mi obra más seria, y puede que los lectores no lean todas mis obras, pero si quieren entenderme, deberían leer esta⁴²⁷” (Zhang Qinghua:2003, 71).

Paradójicamente, el estatus de esta controvertida obra cambió, siendo finalmente apreciada por críticos y lectores cuando el autor ganó el premio literario más importante del mundo en 2012. El Nobel hizo que el público dejara a un lado sus ideas erróneas y

⁴²⁶ *Mu Zhi Kao*.

⁴²⁷ La traducción es nuestra. “我坚信将来的读者会发现《丰乳肥臀》的艺术价值。这本书里集中表达了我对历史、乡土、生命等古老问题的看法。《丰乳肥臀》是我最为沉重的作品，你可以不看我所有的作品，但如果你要了解我，就应该看我的《丰乳肥臀》。”

preconcebidas y accediera a apreciar el valor literario de la novela. Zhang Qinghua afirma que *GPAC* es “una novela que se acerca a la gran novela china. La razón es sencilla: en esta obra el autor ha demostrado cómo la sociedad civil china se está desintegrando paso a paso bajo la invasión y la agresión de las fuerzas externas⁴²⁸” (Ibid., 65). En la última edición (la de 2017), Mo Yan no hace ningún cambio ni en el título, anteriormente criticado por su erotismo, ni en los contenidos que habían sido censurados. Además, subraya su postura de creador en el prefacio:

Al principio yo no tenía ninguna intención de mencionar a este ‘niño’ al que le habían arrojado tanta basura. Sin embargo, a lo largo de los años, han aparecido en las librerías incontables copias piratas, algunas con reescrituras malintencionadas. Sin que nadie me lo pidiera, yo mismo tuve que responsabilizarme de este fenómeno.⁴²⁹ (*Feng Ru Fei Tun*, 3-4).

En la misma edición incluye también un poema humorístico donde se burla de quienes habían condenado la novela y de él mismo: “este título me ha traído muchos problemas, pero os juro que nunca quise escribir una novela erótica. Quería llorar ante aquellas críticas pero solo podía reír, he aprendido a ocultar mis sentimientos como todos los hipócritas⁴³⁰” (Ibid. 1).

1.3. Modalidades de autocensura

A pesar de estos comentarios irónicos, Mo Yan muestra una actitud bastante moderada hacia la censura vigente y evita oponerse frontalmente al sistema y ocultar su descontento aunque ha sido censurado varias veces a lo largo de su carrera de escritor. Durante la conferencia de prensa del Premio Nobel, un periodista le preguntó su opinión sobre la censura en China y el intervencionismo del gobierno, Mo Yan respondió de forma evasiva: “Si un autor piensa que puede escribir buenas obras en un estado de total libertad, creo que es una falacia. Del mismo modo, sería falso decir que uno no puede escribir buenas obras en un

⁴²⁸ La traducción es nuestra. 他构造了一部新文学诞生以来真正的民间之书，一部近乎于伟大的汉语小说。理由很简单，他在这部作品中，记录了中国传统民间社会在20世纪被侵犯和被毁灭的过程。

⁴²⁹ La traducción es nuestra. “我本来也不想再去理睬这个被泼满了污水的‘孩子’，但几年来，这部书的各种盗版本在书摊上源源不断，有的还进行了恶意的改写。对于这种现象，没有任何人过问，我必须自己对自己负责。”

⁴³⁰ La traducción es nuestra. “曾因艳名动九州，我何时想写风流，[...] 面对讥评哭为笑，也学皮里藏阳秋。”

entorno con limitaciones. La clave de todo esto se encuentra en el propio autor⁴³¹” (Huang Lizhi:2013). En esta misma entrevista, Mo Yan defendió la necesidad de la censura comparándola a los controles de seguridad de los aeropuertos. Este comentario provocó la indignación de los intelectuales chinos disidentes y no faltaron quienes afirmaron que un autor tan comprensivo con la censura no merecía el Premio Nobel. Acostumbrado a este sistema político, y además miembro del Partido, en cierto punto, Mo Yan prefiere eludir el conflicto y contentarse con justificar eufemísticamente la existencia de esta injerencia administrativa argumentando que si él ha conseguido escribir con éxito en un entorno restringido, es de esperar que otros escritores también puedan hacerlo.

Mo Yan no es el único autor que ha elegido colaborar. Otro escritor contemporáneo, Yan Lianke, merecedor de numerosos premios literarios y considerado como un maestro de la literatura absurda china, también ha sufrido la censura en varias ocasiones a lo largo de su carrera de escritor, hasta el punto de que seis⁴³² de sus quince novelas no pueden publicarse en China continental. A diferencia de la actitud silenciosa de Mo Yan, Yan Lianke manifiesta claramente la existencia de la censura y su obediencia a este sistema ante la imposibilidad de rebelarse. En la recopilación de ensayos *沉默与喘息:我所经历的中国和文学* (2014)⁴³³ -también prohibida, como cabía esperar-, se refiere con ironía a la situación de Mo Yan y a la suya propia:

Si un escritor, que siempre es amable y educado y cuya obra es digna de mención, escribe accidentalmente una obra “mala” de vez en cuando, es solo un libro prohibido [...]. Este es el caso de *La capital abandonada*, de Jia Pingwa, *GPAC*, de Mo Yan. [...] Con el paso del tiempo, si se considera que aquel escritor ha actuado “correctamente” en sus creaciones posteriores, y está cambiando y “cooperando” con sus acciones y palabras, entonces se levantará la prohibición y se volverán a publicar sus novelas. Entonces este autor se convertirá en una “persona de confianza”. [...] La prohibición es una mancha en el sistema de censura chino, y es también la preocupación más inmediata de Occidente sobre nuestro país. Pero el mérito artístico de una obra no puede juzgarse únicamente en función de si está prohibida o no. [...] Y cuando se comenta mi literatura, quiero que se me vea solo como un escritor, no como el escritor “más controvertido” o el que cuenta con “más obras prohibidas”.⁴³⁴ (169-185)

⁴³¹ La traducción es nuestra. “如果一个作家认为他在完全自由的状态下可以写出伟大的好的作品，我想这是幻想。反过来说，如果说作家在一个不自由的环境下就写不出好作品，是假话。关键是作家内心深处是否自由。”

⁴³² Sus novelas prohibidas son, por orden cronológico, *为人民服务 Wei Ren Min Fu Wu* (2005), *丁庄梦 Ding Zhuang Meng* (2006), *风雅颂 Feng Ya Song* (2008), *四书 Si Shu* (2011), *日熄 Ri Xi* (2015) y *心经 Xin Jing* (2020).

⁴³³ *Chen Mo Yu Chuan Xi: Wo Suo Jing Li De Zhong Guo He Wen Xue*.

⁴³⁴ La traducción es nuestra. “比如对一个一贯善良温和、艺术上又可圈可点的好作家，偶尔不慎写出了一部「坏」作品，那也就是禁书而已，[...] 如对贾平凹的《废都》、莫言的《丰乳肥臀》、王跃文的《国画》、李佩甫的《羊的门》等，采取的就是禁书不禁人，以达到杀鸡儆猴之效果，警示作家本人，也警示别的作家。待时过境迁之后，以为这个作家在后来的写作上表现「良好」或「尚可」，行动与言论上，都在改变和「配合」，那就予以解禁，重新出版，使你成为「可信赖的人」。[...] 封禁是中国审查制

Sin embargo, pese a manifestar su descontento con más claridad que Mo Yan, Yan Lianke se muestra cauteloso en la elección de sus palabras cuando los periodistas occidentales le preguntan por la censura: “The punishment or criticism is lessening each time... so I feel that the ideological reform in China, even if it is slow, is moving forward step by step. [...] Of course I mind about this issue (censorship), but on the other hand it has brought new meanings to my writing and sometimes I can make compromises by using some techniques or strategy” (Toy:2007). En otra entrevista, se muestra aún más próximo a Mo Yan: “A corto plazo, la censura china no podrá ser como la de Alemania, donde se puede escribir lo que se quiera, sino que se aplicará cada vez de forma más estricta. Pero ese no es el mayor obstáculo para que un escritor pueda escribir con éxito. [...] La propia personalidad del escritor y su forma de pensar son más importantes⁴³⁵” (Jian Ru:2016).

La colección de ensayos de otro escritor chino, Yu Hua, solo se ha traducido al francés -*La Chine en dix mots* (2010)- y recibió el mismo castigo que las novelas de Yan Lianke, En su artículo “Censorship’s Many Faces”, nos señala lo complejo de la censura en China: “Censorship in China conjures the image of rigid, unsmiling authority, but that disapproving scowl can give way to a different expression — and not always a consistent one. A film, for example, might be banned for 20 years, while the novel on which it is based sells briskly throughout that same periodo” (Yu Hua:2013). La película que Yu Hua cita como ejemplo es *To Live* (1994), dirigida por Zhang Yimou y premiada en el Festival de Cannes. Mientras que la novela homónima (1992) está disponible en las librerías, la adaptación cinematográfica permanece prohibida casi tres décadas después de su realización. Sin embargo, la trama del cine resulta bastante suave en comparación con el texto original.

A partir de estas declaraciones, podemos percibir la ambivalencia con la que los escritores chinos, especialmente los que todavía residen en la China continental, se enfrentan a la censura. Como señala Darnton: “writers understood that they operated in a real world, where agents of the state held the power to control and repress all publications” (2014, 316). Esta reflexión nos permite entender mejor la actitud contradictoria de Mo Yan hacia las

度的污点，也是西方对中国最直切的关注点。但不能单凭是否封禁这一点来判断一部作品的艺术成就。[...] 而在评论我的作品时，我仅仅希望你们把我当成一个作家，而非「最受争议」和「禁书最多」的作家去看待。我一生的努力，只是希望写出好作品，当一个好作家，而非要成为「禁书最多和在中国最受争议」的作家。”

⁴³⁵ La traducción es nuestra. “(中国的) 审查制度短期不会像德国这样，你想写什么，就写什么，它一定会越来越严格。但是，这不是一个作家能不能写出好作品的最大障碍。最大障碍当然是审查制度，还有自我审查，当然更重要的是作家本人的人格问题，怎么思考问题。后面的问题比前面的更重要。”

descripciones eróticas de *GPAC*: por un lado, sugirió que *GPAC* solo deberían leerlo los lectores adultos, y mejor si están casados, y por otro, expresó su satisfacción con las escenas sexuales de la novela: “son mi mejor trabajo, ¡y ya verá lo maravillosas que resultan cuando el profesor Ge Haowen las traduzca al inglés!⁴³⁶” (*XSDQW*, 184).

Aunque en su conversación con Kenzaburo Oe, mencionó el disgusto que le produjo el conflicto político de 1989, Mo Yan no deseaba abordar claramente la cuestión en su escritura. En *Cambios* (2010), dicho suceso solo aparece como un movimiento estudiantil que había interrumpido su plan de aprender inglés. De mismo modo, abandonó el ejército debido a la controversia sobre su novela censurada *GPAC*; sin embargo, participó en el proyecto de transcribir el discurso de Mao Zedong para mostrar su lealtad al Partido. Como señala McDougall: “Censorship distorts the relationship between writers and readers by throwing an unnatural emphasis on the importance of writers, the written word, and the political uses of literature. Under censorship, the writer is obliged to choose between the roles of official spokesman, moderate reformer or dissident” (1993, 89).

Es obvio que Mo Yan no es un disidente, pero resulta menos evidente decidir si se trata de un portavoz oficial del gobierno o de un reformista moderado. En efecto, las contradicciones en el comportamiento y en las palabras del autor, la ambigüedad de muchas de sus declaraciones y su tendencia a evitar el conflicto, explican que la actitud de Mo Yan ante la censura haya dado lugar a comentarios muy dispares: mientras que sus detractores -entre los que se cuentan los escritores chinos en el exilio- le acusan de cooperar con el régimen político, sus admiradores prefieren fijarse en sus cualidades literarias y reconocerle cierto valor cuando se atreve a no ser del todo indulgente con el gobierno. Esta duplicidad resulta incomprensible para muchos. Como Coetzee: “finalmente sólo son posibles dos posiciones: a favor o en contra, bien o mal, la cobardía autocensurada de la masa o el heroísmo no censurado de una minoría” (2007, 67).

Aunque Mo Yan no quiere admitirlo, la censura comienza durante el proceso de creación: “a double who leans over his shoulder and interferes with the text in statu nascendi, keeping him from making an ideological misstep” (Darnton:2014, 241). Como miembro del partido y autor favorito del gobierno, evita denunciar la censura, aprendiendo a convivir con ella y hasta en ocasiones reconociendo su validez. Es cierto que Mo Yan no abandona su intención

⁴³⁶ La traducción es nuestra. “因为,《丰乳肥臀》里的性描写是我的得意之笔,等到葛浩文教授把它翻译成英文时,你们就会知道,我的性描写是多么精彩的!”

original de escribir desde la perspectiva de un campesino: su interpretación de la historia desde el punto de vista de los subalternos, su indignación ante las injusticias sociales, su denuncia de la arrogancia de los funcionarios o su preocupación por el galopante proceso de urbanización así lo demuestran. Pero también lo es que elude asumir la responsabilidad social que le corresponde al ser uno de los autores más importantes de la China contemporánea. Es decir, ni siquiera intenta introducir cambios mínimos en el sistema existente.

Como señala Said, los intelectuales deben “representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en secreto” (1996, 30). Lejos de esta exigencia, Mo Yan siempre está esperando que la censura le acepte. Sin embargo, la espera puede ser larga e imprevisible: cuatro años en el caso de *BDA* y once en el de *GPAC*. Y esta postura silenciosa de Mo Yan (recordemos que su seudónimo quiere decir precisamente “no hablar”) tiene el efecto de una onda expansiva que mantiene a todos los escritores chinos, incluso a él mismo bajo la intervención, a pesar de unas modificaciones de las últimas décadas. En palabras de Yan Lianke, la libertad de expresión y de prensa en China ahora se parece a una ventana entreabierta: “Gracias a este cambio, estos intelectuales y escritores tienen aire para respirar⁴³⁷” (2014, 71).

Mo Yan puede trabajar para que su obra sea más literaria que política, pero no puede frenar la injerencia política en la literatura. Bajo el aura del Premio Nobel, Mo Yan siente que todos sus actos se han “politizado”. Tal vez por esta razón, no ha sido tan prolífico en etapa posterior a la recepción del Premio Nobel. En estos nueve años, solo ha publicado tres poemas largos, una obra de teatro y, en 2020, una colección de doce relatos cortos, *LB*. Es en un relato de esta colección, titulado *红唇绿嘴* (2017), donde el autor pone en boca de un personaje la imagen dividida de Mo Yan en la escena pública: “los arrogantes intelectuales le llaman esclavo, y los ultraizquierdistas le acusan de traidor a la patria⁴³⁸” (*LB*, 287).

⁴³⁷ La traducción es nuestra. “这时紧时松的一扇窗，已经让中国的知识分子和作家有空气可以呼吸了，已经可以时常感受新鲜空气的美和顺畅了 [...] 所以，对外面的蓝天、白云、河流和宽阔的草地也就不再谋求了。”

⁴³⁸ La traducción es nuestra. “公知骂你奴才，极左骂你汉奸。”

2. Mo Yan, alter ego de ficción

Si bien Mo Yan evita combatir frontalmente la censura, desarrolla, como hemos visto, diversas estrategias para proteger su derecho a seguir escribiendo. Una de estas estrategias consiste en desarrollar un alter ego de ficción. El autor Mo Yan crea un Mo Yan de ficción con el que comparte experiencias similares y el mismo nombre. Este personaje Mo Yan asume distintos papeles en diferentes obras, ya sea bufón del pueblo, forastero invitado u observador participante, provocando un efecto de *mise en abyme*, difuminando la frontera entre literatura y realidad y, en definitiva, ofreciendo una vía de expresión que pasamos a examinar a la luz del concepto de *autoficción*.

2.1. El juego de la autoficción

Aunque sorprendentemente la existencia de este personaje en particular, el Mo Yan de ficción, no ha llamado la atención de la crítica, nuestro análisis de cuatro obras pone de manifiesto que el autor Mo Yan recurre al mecanismo de la autoficción, creando un personaje homónimo que “es y no es” a la vez el autor y que, además, somete a diversas transformaciones cada vez que aparece en una novela. El personaje Mo Yan es uno y múltiple, siempre el mismo y siempre distinto. Este particular género permite al autor explorar un espacio ambiguo que se sitúa entre la verdad y la invención, o, más bien, que es a la vez realidad y ficción. La autoficción se nutre tanto de elementos biográficos como imaginarios para elaborar un original autorretrato. Como señala Manuel Alberca en el ensayo *¡Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción*:

Una autoficción es una novela que, igual que todas las novelas, deja libres al autor y al lector para imaginar como verosímil la historia inventada que allí se cuenta, pero en la que pareciera que el novelista se comprometiese a decir la verdad sobre su vida y sobre sí mismo, al atribuir a su protagonista y narrador un nombre propio idéntico al suyo, como sucede en las obras que se someten al pacto autobiográfico. (2008, 89)

La homonimia establece una conexión trascendental entre el autor Mo Yan y el personaje literario Mo Yan, que permite al primero plasmar su alter ego en el texto y anima al lector a dirigir su atención a este personaje, aunque no tenga un rol significativo en la intriga de

ficción, y a ponerlo inmediatamente en relación con el autor: “la mera aparición de un nombre idéntico al autor en un relato es una invitación a que el lector reconozca la figura de este en el texto” (Alberca:2012, 145)

A través del trabajo de “ficcionalización del yo, una proyección del autor en situaciones imaginarias” (Gasparini:2012, 179), Mo Yan plantea dos cuestiones clave aparentemente repetitivas pero en realidad complementarias: 1) ¿Quién es Mo Yan (a los ojos de los demás) y 2) ¿Quién es Mo Yan (a sus propios ojos)?

A diferencia de las noticias y las entrevistas, donde abundan las alabanzas por sus logros literarios, las novelas muestran a un Mo Yan que se ríe de sí mismo y que, lejos de despertar la admiración de los demás, recibe críticas constantes. En *VYM*, según Ximen Nao, Mo Yan es el niño más molesto del pueblo, un escritor mediocre cuyas obras están llenas de exageraciones y mentiras; en *CLH*, según el Cuarto Abuelo, Mo Yan es un renegado que ha abandonado su pueblo natal y olvidado las costumbres de su clan; en *RV*, el villano Yu Yichi ve en Mo Yan a un impostor, amante del dinero y de las mujeres, que se hace pasar por gran escritor; en *Cambios*, Lu Wenli y He Zhiwu solo ven en Mo Yan a un hombre influyente. Al mismo tiempo, el Mo Yan de ficción, multiplica los reproches que se hace a sí mismo, presentándose como un intelectual fracasado, incapaz de integrarse en la vida urbana; un payaso que ansía la aprobación de los demás; un autor hipócrita que sabe moverse como pez en el agua en el sistema burocrático; un ególatra a quien solo le preocupa su bienestar y carente de la menor empatía por el prójimo.

Vincent Colonna expone en su ensayo *Cuatro propuestas y tres deserciones* que “gracias al mecanismo de ‘la mentira verdadera’, el autor modela su imagen literaria, la esculpe con una libertad que no permitiría la literatura íntima” (2012, 95-96). Asimismo, lo importante en la autoficción no es tanto determinar la veracidad de los hechos referidos ni cuál de los diferentes Mo Yan de ficción se acerca más al ganador Nobel. Tampoco es tarea del lector convertirse en detective para comparar cada episodio de la novela con lo que sabe o cree saber de la vida del autor, ni denunciar las mentiras que encuentra en el texto. Después de todo, como explica Serge Doubrovsky: “Por ficción hay que entender, en sentido lato, una ‘historia’ que, sea cual sea la acumulación de referencias y su exactitud, nunca ‘ha tenido lugar’ en la ‘realidad’, en la que el único lugar real es el discurso donde ella se despliega.” (2012, 58).

Son estas narraciones que mezclan la imaginación y la realidad, las verdades y las mentiras, las que aportan a la autoficción su encanto único. Jean-Baptiste Clamence -el protagonista de *La caída* de Albert Camus, a través del que el escritor francés inicia un proceso donde el acusado es él mismo- justifica así sus acciones:

“¿Qué importa entonces que sean verdaderas o falsas si, en ambos casos, significan lo que fui y lo que soy? A veces vemos con mayor claridad en aquel que miente que en el que dice la verdad. La verdad, lo mismo que la luz, encandila. La mentira, en cambio, es un hermoso crepúsculo que nos hace valorar todos los objetos.” (2012, 57).

La aparición de un personaje con un nombre idéntico al del autor produce un efecto de *mise en abyme*: en el que el Mo Yan de ficción remite directamente al Mo Yan real cuando se presenta como autor de obras publicadas por el segundo. Así, en *RV* y en *Cambios* hace referencia a “su famosa obra” *El sorgo rojo*. Pero la coincidencia nunca es total, pues en otras ocasiones, el Mo Yan de ficción también reivindica la autoría de obras que no aparecen en la bibliografía del Mo Yan autor: en *VYM*, menciona creaciones meramente ficticias, como *Cuentos de la crianza de cerdos*, *La curación*, *El hombre murió, pero su verga seguía viva*, *El Dios Errante*, *El guerrero en la era posrevolucionaria*, etc.

La técnica literaria de la *mise en abyme*, introducida por André Gide en *Les faux-monnayeurs* (1924), permite a Mo Yan colocar un segundo relato dentro de un primero, enfatizando la condición de escritor del personaje Mo Yan, aunque no alcance el mismo éxito que su creador: a excepción de *Cambios*, en *RV* y *VYM* se trata de un escritor mediocre y polémico. Este juego meta-literario suscita la curiosidad del lector a la vez que proporciona otra interpretación de la historia del pueblo al nordeste de Gaomi. Sin embargo, esta interpretación se ve limitada por los silencios que el Mo Yan autor impone a su diferentes avatares ficticios. Al mismo tiempo, la creación de estos avatares desdobra los niveles narrativos de la novela: un personaje ficticio llamado Ximen Nao comenta la obra ficticia del ficticio Mo Yan. Como señala Vincent Colonna, “la misma obra se reduplica n veces para dar la ilusión de una reflexión al infinito” (Colonna:2012, 114).

De hecho, los Mo Yan de ficción que aparecen en diferentes obras se distinguen (ya sea directamente o a través de los comentarios de otros personajes) por su vanidad, egoísmo e hipocresía. Todos ellos se unen para deconstruir la figura imponente del premio Nobel mostrando a un Mo Yan poliédrico, un hombre corriente con más defectos que virtudes, lleno de contradicciones y en constante mutación. Como argumenta Alberca :

El yo auto-ficticio es un yo real e irreal, un yo rechazado y un yo deseado, un yo autobiográfico e imaginario. Todos los yos caben en él: el yo mitómano y el yo verdadero, el megalómano y el ecuánime, el consciente y el inconsciente de su propia invención. No renuncia a nada, pues está abierto a toda clase de metamorfosis personales y de suplantaciones fantásticas, que le convierten en otro sin dejar de ser él mismo, es decir, sin dejar de saber que yo es y no es otro. (2008, 92)

La creación del personaje de Mo Yan introduce una importante novedad en la técnica narrativa con la que nuestro autor experimenta obra tras obra. Esta innovación, además de reforzar los vínculos entre sus diferentes novelas, introduce, a través de los comentarios y reacciones que suscita el Mo Yan de ficción entre los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi, un discurso bastante negativo *del autor sobre el autor*. A través de sus pseudo-gemelos literarios, Mo Yan, el autor, imagina cómo le perciben los demás. Estos actúan de alguna manera como voces censoras que se cuelan en la ficción para responder a los propios interrogantes y dudas del autor, reflejando su imagen difractada en una infinidad de espejos cuyo ángulo de visión es variable.

2.2. *La vida y la muerte me están desgastando: un escritor de ficción*

2.2.1. Infancia y juventud de un bufón

En *VYM*, existe un personaje que también se llama Mo Yan, un hombre que no solo comparte su nombre con el autor, sino que también tiene la misma ocupación y sus experiencias de la infancia son las mismas que las del propio escritor. Aunque la madre de este personaje llamado Mo Yan les cuenta a todos que su hijo es la reencarnación del secretario del Rey del Infierno, los campesinos del pueblo al nordeste de Gaomi, lo tratan como a un niño molesto, incluso sus hermanos, “decían de él que era un retrasado mental” (*VYM*, 356). Cuando el protagonista de la novela, el campesino Lan Lian, se niega a unirse a la Comuna Popular, Mo Yan encabeza un grupo de niños que cantan canciones para burlarse de la familia de Lan Lian por trabajar por su cuenta. En otro momento, este niño llamado Mo Yan, mientras está espionando a través de la ventana a su vecina adúltera, sufre una descarga eléctrica al tocar involuntariamente un cable eléctrico. El narrador comenta la reacción del

pequeño Mo Yan: “se orinó en los pantalones mientras gritaba de manera patética” (Ibid., 193).

Como, además de tremendamente curioso, era un niño entusiasta, Mo Yan quiere participar en la obra teatral que se ensaya en el pueblo. Jinlong, el director y protagonista de dicha obra, harto de los ruegos de Mo Yan para que le dé un papel en la obra, le adjudica el de traidor, un personaje que nadie quiere interpretar. Convertido ya en adolescente, Mo Yan sigue siendo tan impertinente y desagradable como cuando era pequeño. En una ocasión, durante una conferencia sobre la crianza de cerdos, Mo Yan, coge un gong, enciende una hoguera y se pone a cantar y bailar con otros jóvenes: “cuando Mo Yan prendió el fuego, las llamas emitieron un brillo cegador sobre su rostro, dándole la apariencia de un demonio recién pintado en el templo” (Ibid., 350).

Para poder leer periódicos y adquirir conocimientos durante la Revolución Cultural, cuando el derecho a recibir una educación se convirtió en un privilegio, el joven Mo Yan se hace cargo de la vigilancia nocturna de la oficina de la Comuna Popular. Su miserable aspecto, con “un raído abrigo forrado y un par de sandalias de paja desgastadas” (Ibid., 352). nos muestra la difícil situación de su familia tras haber sido privada de sus tierras. Mientras Mo Yan se dedica a aprender, el narrador Ximen, que se ha reencarnado en un cerdo y sale de su pocilga cada noche a pasear por el pueblo, también puede informarse de los grandes acontecimientos que se producen, tanto en el país como en el extranjero, admitiendo con ironía que Mo Yan “era un patriota devoto y un internacionalista convencido” (Idem). Aunque Mo Yan se jacta orgullosamente ante los demás de las noticias que ha conocido por los periódicos, ninguno de ellos se toma en serio sus palabras. En una ocasión, este joven, tan desatendido como hambriento de atención, incluso toma el micrófono de la oficina sin permiso y comienza a ladrar como un perro: “los ladridos amplificadas sacudieron el huerto de albaricoqueros y llegaron hasta los campos con un efecto sorprendente” (Ibid., 369).

Mientras más de tres mil participantes están escuchando atentamente el discurso del Secretario del pueblo, Mo Yan se bebe toda el agua azucarada, una lujosa bebida preparada especialmente para los invitados, y se mete en un gran lío por haber orinado en el motor del generador. El secretario, cuyo discurso es interrumpido, corre a su oficina con rabia, reprende a Mo Yan y consigue arreglar la máquina averiada. Más tarde, este hablador joven cuenta a su amigo Jiefang que Jinlong y Huzhu mantienen relaciones sexuales. Incapaz de aceptar que su hermano y la mujer de la que está enamorado estén juntos, Jiefang se vuelve loco. Sin

sentirse culpable en modo alguno, cuando Mo Yan va a buscar al borracho Jinlong, inventa más detalles sobre lo sucedido, se apodera de la botella de Jinlong y bebe su contenido mientras dice: “Jiefang vio lo que tú y Huzhu estabais haciendo en el albaricoquero y se volvió loco. Una docena de hombres jóvenes y fuertes trató de contenerlo, pero no pudieron. De hecho, partió una gruesa barra de acero” (Ibid., 408). Jinlong está tan enfadado por estos rumores que pone en marcha frenéticamente el motor del generador para descargar su ira hasta hacerlo explotar. Mo Yan, asustado por el estallido de la máquina, se desploma en el suelo. Al cabo de un rato, entra en la habitación para conocer el estado de Jinlong. Al pensar que este último está muerto, sale a dar a conocer su descubrimiento a los campesinos gritando “con una voz que parecía estar cargada de alegría” (Ibid., 411).

Los vecinos que acuden a su llamada se sienten molestos por el comportamiento y la actitud de Mo Yan, y el cerdo Ximen, que en realidad es el padre biológico del Jinlong, incluso lanza piedras a este odioso joven con sus patas delanteras. Sin embargo, Mo Yan, llevado por su curiosidad casi mórbida y su deseo de ser el centro de todas las miradas, explica, gesticulando exageradamente, a los vecinos cómo se ha producido la explosión. Aunque el secretario del pueblo le ordena que se marche del lugar, sigue sin querer callarse. Mo Yan le dice al cerdo Ximen, que ha descubierto el secreto de su reencarnación y que, además, lee deliberadamente el periódico en voz alta para que este último también lo oiga. El cerdo Ximen, preocupado por la lesión de su hijo, afirma sarcásticamente que “era uno de esos jóvenes que sienten la proximidad de la lluvia en cuanto escuchan el viento” (Ibid., 417).

Para que los locos hermanos Jinlong y Jiefang puedan recuperar la cordura, Mo Yan, el culpable de todo lo sucedido y creador del rumor, propone que se celebre la boda entre las dos parejas, Huzhu y Jinlong y Jiefang y Hezuo, y poner fin, así, a la desgracia que ha caído sobre el pueblo al nordeste de Gaomi. Entiende que todo el mundo le desprecia, pero tiene su propia y genuina solución para afrontar dicha situación, creyendo que “la mejor manera de tratar las bromas y las burlas es fingir ignorancia y conseguir que lo que ellos llaman ingenio no pase de tocar una cítara a un buey o de cantar a un cerdo” (Ibid., 421). La expresión “no pase de tocar una cítara a un buey o de cantar a un cerdo” proviene del modismo chino 对牛弹琴 (Dui Niu Tan Qin), que significa razonar con un idiota. En lugar de intentar ganarse el respeto de los demás, el personaje Mo Yan está acostumbrado a desempeñar el papel de payaso y a responder a las acusaciones que recibe con actitud indiferente.

Incluso durante la celebración de la doble boda, Mo Yan sigue queriendo acaparar las atenciones de los invitados, interrumpiendo la conversación de los jefes y jactándose ante una estudiante universitaria de sus conocimientos a pesar de haber cursado solo la educación primaria. Después de muchos esfuerzos, Mo Yan finalmente acaba trabajando como criador en la granja estatal. Como no quiere limpiar la pocilga, intenta sin éxito instalar válvulas en el ano de los cerdos y mezcla cemento en el pienso, lo que hace que estos animales caigan enfermos. Envidioso de sus compañeros, que pueden trabajar en las fábricas de la ciudad, Mo Yan llega incluso a acusar a los cerdos, que se niegan a comer porque están enfermos, de ser contrarrevolucionarios. No quiere ser criador para siempre, y cuando se entera de que se está ensayando una obra de teatro en el pueblo, Mo Yan vuelve a congraciarse con el nuevo director: “estaba preparado para entregar la botella a Chang cuando fuera necesario. En la otra mano sujetaba un abanico negro de papel de aceite con el que abanicaba la espalda de Chang” (Ibid., 469).

Años más tarde, con el fin de la Revolución Cultural, todos los jóvenes se marchan de su pueblo natal. El molesto Mo Yan también consigue un puesto temporal en el gobierno como encargado de redactar documentos de propaganda: “escribía día y noche, sin peinar nunca su cabello, sus ropas, que apestaban a humo de cigarrillos, sólo se lavaban cuando llovía y las podía poner a secar a tiempo” (Ibid. 551-552). Cuando, rechazados por sus familias, Jiefang y su joven amante Pang Chunmiao se ven obligados a irse del pueblo al nordeste de Gaomi, piden ayuda a Mo Yan, quien estudia y vive en la provincia de Shan’xi. Este último no solo les ofrece alojamiento y oportunidades de trabajo, sino que otra vez muestra su afición por la picardía y les regala una caja de preservativos, aduciendo: “me temo que esto es todo lo que tengo, pero es un regalo que os hago con el corazón. Por favor, aceptadlo” (Ibid., 671). El autor Mo Yan se sirve de un lenguaje ingenioso y satírico para retratar la infancia y juventud del personaje Mo Yan en el pueblo al nordeste de Gaomi. Este bufón de pueblo, del que todos se ríen y a quien desprecian, se marcha a la ciudad y se convierte en escritor, pero a diferencia del Mo Yan real, el personaje de *VYM* solo consigue ser un escritor mediocre cuya obra no goza de reconocimiento alguno. El personaje Mo Yan sería la materialización en la ficción del síndrome del impostor que acecha al artista.

2.2.2. El escritor mediocre

Por supuesto, el personaje Mo Yan es un apasionado de la literatura, por lo que aprovecha las experiencias de sus amigos como inspiración para su creación. Cabe aclarar que los relatos que se mencionan a continuación son los escritos por el personaje literario llamado Mo Yan, no los publicados por nuestro ganador del Premio Nobel. Dichas obras ficticias, que aparecen solo en *VYM*, son fragmentarias. En ocasiones, solo se menciona el título. A lo largo de la novela, la única persona que las lee y comenta es el narrador Ximen, que se había reencarnado seis veces y era un testigo de la historia. Pero para él, las creaciones del payaso Mo Yan no son más que una sarta de mentiras muy alejada de lo realmente sucedido.

Por ejemplo, se nos cuenta que en la historia titulada «La curación», un hijo obediente extrajo la vesícula biliar a un prisionero que había sido fusilado para curar con ella los ojos de su madre ciega. No obstante, Ximen, quien, como se recordará, fue fusilado y se reencarnó en varias ocasiones, no aprecia este relato, advirtiéndolo al lector de que “no era más que una tontería inventada por la pluma de un novelista al que le gusta ese tipo de cosas y no había un asomo de verdad en todo ello” (Ibid., 23). Aunque esta escena aparece en el primer capítulo de la novela, no sabemos nada sobre el personaje llamado Mo Yan hasta el cuarto capítulo. De este modo, los comentarios negativos de Ximen predisponen al lector contra el mentiroso Mo Yan, desconfiando de todo lo que este cuenta a lo largo de la novela.

En el segundo capítulo, Ximen explica que, aunque en su anterior vida fue el mayor terrateniente del pueblo al nordeste de Gaomi, toda su riqueza se debió a su esfuerzo y diligencia y al hecho de que siempre había tratado generosamente a los campesinos. Pero cuando se convierte en escritor, el personaje Mo Yan, en su novela *El hombre murió, pero su verga seguía viva*, cuenta una versión muy diferente de la vida pasada de Ximen. Basándose en el estereotipo del terrateniente, relata la historia de un hombre que murió “con su miembro sobresaliendo erguido como una lanza, un hecho que dio lugar a muchas carcajadas” (Ibid., 28), guardándose de aclarar que fue Ximen quien pagó el entierro del pobre hombre que había muerto por congelación.

Otra falsa anécdota sobre Ximen recogida por el escritor de ficción Mo Yan es primero narrada, en el mismo capítulo, por el propio Ximen, para que el lector pueda apreciar la gran capacidad que tiene el personaje Mo Yan para tergiversar lo sucedido. Ximen refiere que, tiempo atrás, había descubierto un objeto entre los excrementos del ganado: “tenía una

peculiar forma de calabaza. Tenía el aspecto de ser un pedazo de caucho congelado o un trozo de carne helada. Era turbio pero también casi transparente, frágil, aunque bastante flexible” (Ibid., 32). Aunque un taoísta le explicó que este objeto era el legendario “dios errante⁴³⁹”, Ximen lo seccionó con un hacha y lo arrojó al estiércol para que fertilizara la tierra: “de tal modo que a principios de verano el maíz creciera y engendrara mazorcas como el marfil y a finales de verano el trigo produjera espigas tan largas como la cola de un perro” (Ibid., 33).

En su particular versión literaria de los hechos, titulada «El Dios Errante» y narrada en primera persona, el personaje Mo Yan se inventa a un narrador (“yo”) que no es el terrateniente Ximen, sino un joven campesino. Este narrador fue quien descubrió un extraño objeto en la botella donde cultivaba el Kombucha⁴⁴⁰. Aunque los vecinos le recuerdan que una vez Ximen también había desenterrado este objeto, el joven campesino lo sacó de la botella y lo cocinó. Sorprendentemente, este llamado “dios errante”, además de satisfacer el apetito del narrador, también le hizo crecer diez centímetros de altura en tres meses.

Al comparar ambas versiones, la referida por Ximen y la inventada por el personaje Mo Yan en su novela, se evidencia que la creación literaria de este último, al igual que su personalidad, no tiene el menor respeto por la realidad. Lo que le interesa a nuestro escritor de ficción es llamar la atención de los lectores a través de extravagantes narraciones llenas de embustes y elementos fantásticos. Esto último, por supuesto, permite establecer una conexión entre la creación del Mo Yan de papel y la del Premio Nobel.

Aunque por fin Mo Yan se ha convertido en escritor, a los ojos del narrador Ximen, sigue siendo el payaso del pueblo: “Había nacido en una familia pobre y soñaba con convertirse en un hombre rico y famoso. Aunque era feo como los pecados, buscaba la compañía de chicas hermosas” (Ibid., 461). Una vez, Ximen, reencarnado en el bebé deforme Lan Qiansui, hablando con su abuelo Jiefang sobre su experiencia como cerdo, menciona un relato titulado “Cuentos de la crianza de cerdos” cuyo autor no es otro que el personaje Mo Yan. Ximen se esfuerza por recalcar que, “Mo Yan, siempre dispuesto a engañar a la gente con herejías, tiene la costumbre de mezclar en sus historias la realidad con la fantasía” (Ibid., 386).

⁴³⁹ En la traducción castellana, se utiliza la expresión “El dios errante”. Esta es una traducción literal de la expresión “wandering god” que aparece en la versión inglesa. Sin embargo, según el libro *Shanhaijing* de la dinastía Qin, 太岁 (taisui), es una planta parecida a la carne a la vez que un elixir de inmortalidad. En la actualidad, los científicos consideran que puede tratarse de un hongo basidiomiceto. En las fuentes académicas disponibles, se traduce como *taisui* o *roulingzhi*.

⁴⁴⁰ En los años setenta y ochenta del siglo pasado, los chinos creían en el misterioso valor medicinal del Kombucha y lo consumían a diario como bebida.

Aunque, esta vez, excepcionalmente, admite que, como testigo, Mo Yan, sirviéndose de su experiencia como trabajador en la granja estatal, recurre a todos sus sentidos para recrear aquella escena infernal en la que los cerdos enfermos mueren uno tras otro: la peste de cerdo, el olor a putrefacción en el aire y el ansia morbosa de la gente por la carne. En cuanto a la huida de los cerdos una noche de luna llena, Ximen comenta que, al ser humano, no puede entender que esta fuga de los animales sea una búsqueda de libertad. Al igual que hemos visto con el componente mágico que comparten el personaje del escritor Mo Yan y el propio Mo Yan, esta anécdota pone de manifiesto otra característica común: servirse de las experiencias vividas, por muy tergiversadas que estas aparezcan, como fuente de inspiración.

Además de recurrir a sus propias experiencias, el Mo Yan personaje convertido en escritor también recurre a las vivencias de otros habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi como inspiración para alimentar sus historias: “Todos los residentes de la aldea de Ximen se pueden encontrar en cualquiera de los notorios libros de Mo Yan” (Ibid., 357). Por ejemplo, Jiefang, que conoce a Mo Yan desde la infancia, se queja de que este contara su relación extramatrimonial con Pang Chunmiao en la novela *Las trenzas*, dejando sus intimidades a la vista de todos: “Si te haces amigo de un novelista, es probable que tu experiencia se convierta en la inspiración de la novela, ese hijo de puta⁴⁴¹” (*Sheng Si Pi Lao*, 412).

Hong Taiyue, el secretario del pueblo al nordeste de Gaomi que había disparado a Ximen y violado a Baishi y que siempre utilizó su cargo público para enriquecerse, se convierte en un tipo de personaje que aparece en el relato del Mo Yan personaje titulado *El guerrero en la era posrevolucionaria*. Aunque, por lo que se nos dice en *VYM*, Hong Taiyue no trata bien a Mo Yan, a quien ve como una molestia, este último no parece albergar deseo de venganza alguno contra el corrupto secretario, a quien da un tratamiento literario bastante humano: en lugar de presentarlo como un absoluto villano, lo muestra como un hombre patético cuyo destino está determinado por los convulsos tiempos que le han tocado vivir. El protagonista de *El guerrero en la era posrevolucionaria*, un relato escrito por el personaje Mo Yan, es un campesino a quien decide llamar Viejo Tie para no tener que mencionar el nombre de Hong Taiyue. Obligado a unirse al ejército del KMT, este es hecho prisionero del Partido Comunista durante la Guerra Civil China. Tras la guerra, Viejo Tie regresa a su pueblo natal. Allí se encarga de cuidar a otros veteranos antes de convertirse en secretario del pueblo.

⁴⁴¹ La traducción es nuestra. “故事的结局很怪诞，与我们大不相同，但显然他是我们的恋情为故事原型。跟写小说的人交朋友，弄不好就成了素材。他奶奶的，这小子。”

Incapaz de aceptar el fin de la Revolución Cultural, Viejo Tie acude repetidamente a la oficina de los líderes para expresar su descontento. Con el tiempo, este hombre obstinado se acaba convirtiendo, a ojos de los demás, en un juramentado de la política.

Ximen, aunque haya sido víctima directa de las persecuciones llevadas a cabo por Hong Taiyue (es decir, por el Viejo Tie de la novela), decide hacer una valoración positiva de la creación de Mo Yan, llegando incluso a expresar no sin ironía una cierta simpatía por las personas como Hong Taiyue: “un hombre así se puede contar por millones, es un auténtico hombrecillo. Pero siempre se considera como alguien importante, siempre piensa que cualquier acción suya va a cambiar el destino del país e incluso el curso de la historia⁴⁴²” (Ibid., 359).

Aunque el Mo Yan autor le asigna su nombre a un personaje de ficción que es, además, escritor, su intención no es ofrecer una autoficción en el sentido propio del término. El Mo Yan personaje no es, ni mucho menos, el más destacado de la novela. Además, la novela está narrada en tercera persona. Entre los muchos personajes que aparecen en *VYM*, el pseudo-gemelo literario de Mo Yan ocupa un lugar secundario, pues la novela se centra principalmente en la familia de Lan Lian. Lo que destaca de él es su desagradable personalidad. En algunos capítulos, sobre todo, cuando denuncia las relaciones ilícitas entre Jinlong y Huzhu y se alegra por la muerte de Jinlong, su comportamiento puede resultar inaceptable para más de un lector. Como nadie le hace caso -incluso hay quienes huyen de él- el Mo Yan personaje no tiene más remedio que convertirse en el payaso del pueblo. En un intento desesperado y, a menudo, patético de llamar la atención, el niño que se creía talentoso pero al que nadie tomaba en serio, y, más tarde, el escritor poco respetado, recurren a todos los medios imaginables -incluso a ladrar absurdamente como un perro- para ganarse el aprecio de los demás. Pero todos estos intentos caen en saco roto. Ni siquiera como payaso consigue este personaje ser aceptado por la comunidad.

Como escritor, el Mo Yan personaje es prácticamente un desconocido: la novela *Las trenzas*, basada en la relación extramatrimonial de su amigo, no tiene más de un centenar de lectores, y su ambiciosa obra *Cuentos de la crianza de cerdos* es un libro “apreciado por muy pocos y desagradable para muchas personas decentes⁴⁴³” (Ibid., 341). Incluso Ximen, que le

⁴⁴² La traducción es nuestra. “这样的人能以千百万计，是货真价实的小人物。但这个小人物总认为自己是个人物，总以为自己的一行一动都影响到国家命运甚至历史进程。”

⁴⁴³ La traducción es nuestra. “他的《养猪记》因此也只能是一本被极少数人欣赏而被大多数正人君子所不齿的书。”

conocía desde niño, tiene poco aprecio por tan mediocre novelista: además de escribir mal, cuenta bastantes mentiras: “no puedes rechazar sus contenidos de un plumazo, pero no debes caer en la trampa de creer todo lo que escribe” (*VYM*, 386).

Pero la función de este payaso que se ridiculiza a sí mismo y que acepta las burlas de los demás como la única forma de reconocimiento que le está permitida, es más compleja de lo que parece. Su voz y su creación nos ofrecen otra interpretación de la historia en la que la leyenda y los hechos reales están siempre entrelazados. Mientras parece que todo el mundo ha olvidado la persecución de la clase terrateniente durante la revolución agraria, el personaje Mo Yan, en su obra *La curación*, explica con toda veracidad lo que ha pasado, pero también se inventa estrafalarias historias, contando, por ejemplo, que la vesícula biliar de los delincuentes puede curar la ceguera. Del mismo modo, en el relato breve titulado *El dios errante*, muestra que la falta de formación, una de las consecuencias de la Revolución Cultural, favorece la difusión de creencias esotéricas -como la supuesta magia del Kombucha- entre los campesinos. Por haber trabajado como criador, en *Cuentos de la crianza de cerdos*, revela la crueldad de la matanza de jabalíes cuyo único fin es satisfacer el apetito de los humanos. Y en *El guerrero en la era posrevolucionaria* expresa su antipatía por quienes están obsesionados con el poder como Hong Taiyue y Ximen Jinlong.

A través del payaso Mo Yan, el autor Mo Yan se burla también de su identidad: es la reencarnación del secretario del Rey del Infierno, al mismo tiempo que el niño más glotón del pueblo, nos habla de su pasión por la literatura, a la vez que se ríe de sí mismo criticando su arrogancia ante los demás y su irresponsabilidad como criador de cerdos. El desprecio con el que lo tratan los demás y los comentarios despectivos que recibe el personaje Mo Yan en la novela no son ajenos a lo que vivió el autor Mo Yan antes de convertirse en un escritor consagrado. En lugar de abordar estas heridas en un ensayo, Mo Yan prefiere introducirlas en la novela y mezclarlas con elementos y personajes ficticios. El pseudo-gemelo literario de Mo Yan es un alter ego que le permite al escritor desahogarse, es decir, protestar contra quienes le han tratado mal a la vez que denunciar sus propios defectos e insuficiencias. Pero lo más destacado, es que, aunque siempre muestra lo peor de sí mismo, en cada novela lo hace de un modo diferente. Dicho de otro modo, el Mo Yan personaje es cada vez el mismo y cada vez distinto.

2.3. *La república del vino: las aventuras de Mo Yan*

Muy diferente del bufón y mediocre escritor de *VYM* resulta el Mo Yan personaje de *RV*. Aunque el contexto de dicha obra se sitúa en una ciudad muy alejada del pueblo al nordeste de Gaomi, donde existe el horrible vicio de comer niños, también aquí nos encontramos con el personaje Mo Yan. Esta vez, sin embargo, en lugar de tratarse de un payaso e insignificante novelista, Mo Yan aparece como un literato exitoso. Li Yidou, aficionado a la literatura y “experto en licores”, mantiene una correspondencia epistolar con el afamado Mo Yan. En estas cartas, Li Yidou, habitante de una ciudad llamada la Tierra del vino y los licores -la versión inglesa nos parece mucho más acertada: Liquorland- expresa su admiración hacia Mo Yan en términos casi cómicos: “he leído con gran placer todo lo que ha escrito, y me inclino ante usted. Una de mis almas ha abandonado el mundo de los mortales, otra ha volado directo al Nirvana” (*RV*, 36). También le envía sus propios textos con la esperanza de recibir algún consejo de tan excelso autor.

Mo Yan acepta con alegría los elogios de Li Yidou, así como los regalos, o mejor dicho, los sobornos -bebidas muy caras- que le envía con las cartas. En su respuesta, Mo Yan se muestra sorprendido por el conocimiento que tiene Li Yidou sobre el vino, a la vez que le pide que se mantenga alerta del contenido de sus escritos, especialmente en lo referente a política y erotismo: “actualmente, algunos «héroes» populares en el campo literario están decididos a encontrar «obscenidades» en las obras literarias, con el olfato de un perro y los ojos afilados de una anguila y con una lupa de aumento” (*Ibid.*, 175). Es indudable que este consejo está dictado por las propias dificultades que ha tenido Mo Yan con los censores de sus obras.

En una de las respuestas, el personaje Mo Yan también se sirve de la polémica en torno al licor de sorgo que desencadenó su novela para explicarle a su admirador la relación entre la literatura de ficción y la realidad. Debido al gran éxito cosechado por la novela *El sorgo rojo* y su adaptación cinematográfica, muchas destilerías se sirvieron del *SR* como reclamo para promocionar sus productos. A pesar de ser el autor de la novela, Mo Yan fue incapaz de decidir cuál de estas destilerías producía el “auténtico licor”, es decir, el que aparece en su novela. No podía ser de otro modo, pues la novela se basa en la imaginación. Por ello, cuando los habitantes de Gaomi le pidieron que hablase en defensa del licor que allí se fabricaba, él respondió que no era posible: “Dado que Dai Jiuer (la dueña de la destilería) sólo es un

personaje de ficción, no mi verdadera abuela, y que no es ilegal que la gente de Shanghai insista en que era originaria de Henan” (Ibid., 147).

Aunque Mo Yan le ha prometido a Li Yidou una y otra vez que utilizará su influencia para ayudarle a publicar sus obras, la espera se vuelve interminable. Cuando el villano Yu Yichi, el hombre más poderoso de la ciudad y jefe de Li Yidou, se entera del contacto personal entre su empleado y Mo Yan, inmediatamente decide revelarle el secreto de este supuesto gran escritor: “Ese pequeño granuja es bueno a la hora de memorizar las cosas y se lo ha pasado bien entreteniéndolo a la gente con su humor, y su padre le dio tales azotes que su culo se hinchó y acabó con un aspecto horroroso” (Ibid., 232). Estas declaraciones ponen de manifiesto que tras la fachada del respetado escritor que se desarrolla en esta novela, subyace el payaso que no merece respeto ni consideración alguna: “Hay cuatro cosas que necesitas saber de este pequeño granuja: primero, que le gustan las mujeres; segundo, que fuma y bebe; tercero, que siempre está apretado con el dinero, y cuarto que es un coleccionista de relatos de misterio sobrenaturales e inexplicables que incorpora en su propia ficción” (Idem).

A pesar de tan duros comentarios, Yu Yichi desea que Mo Yan escriba su biografía y este acepta gustoso por motivos pecuniarios. Haciendo honor al comentario de Yu Yichi sobre su escasez permanente de dinero, Mo Yan le pide a este que le avance el importe del viaje. Mientras toma el tren donde se dirige a la Tierra del vino y los licores (la descripción correspondiente aparece en la segunda parte del décimo capítulo), la conciencia de Mo Yan abandona su cuerpo físico. Ello le permite observar desde fuera, como un mero espectador, al exitoso escritor Mo Yan. El espectador que resulta de tan sorprendente -y sobrenatural- desdoblamiento, recurre a palabras aún más duras que las de Yu Yichi para expresar su desprecio ante semejante personaje. Nada le merece el menor respeto, ni su apariencia ni su personalidad:

Sé que hay muchas semejanzas entre este Mo Yan y yo, pero también muchas diferencias. Yo soy un cangrejo ermitaño y Mo Yan es el caparazón en el que me resguardo. Mo Yan es el paraguas que me protege de la lluvia, que desvía los vientos helados, una máscara que utilizo para seducir a las chicas de buenas familias. Hay veces en las que siento que este Mo Yan es una carga pesada, pero parece como si no me pudiera deshacer de ella, tal y como un cangrejo ermitaño no puede deshacerse de su caparazón. Puedo liberarme de ella en la oscuridad, al menos durante un rato. (Ibid., 419)

En este momento en el que no le acompaña nadie, la conciencia del personaje Mo Yan emerge por primera vez, ya no como el amable escritor que responde a las cartas de sus

admiradores, sino como un hombre atrapado en la agonía del autodesprecio. Critica sus propios defectos sin ninguna amabilidad (al menos Yu Yichi reconoce el talento literario de Mo Yan aunque se burle de él), llegando incluso a destruir por completo la dignidad de este supuesto autor. En sus palabras percibimos la cobardía y la hipocresía de este personaje. El escritor de ficción se da cuenta de su mediocridad pero se ve obligado a vivir parasitariamente en el cuerpo que tanto le repugna de un hombre de mediana edad con “los ojos brillantes, redondos e hinchados, poco pelo y la boca torcida” (Idem). Esta versión del personaje poliédrico llamado Mo Yan difiere de la que construye el autor en *VYM* y que hemos analizado anteriormente: el hombre que acepta su papel de payaso, a quien no le importa la opinión de los demás y que cultiva su excentricidad. El Mo Yan de *RV*, en cambio, es un hombre lleno de contradicciones, que disfruta de los halagos que recibe de sus admiradores, mientras no puede dejar de sentirse asqueado por su propia hipocresía.

Pero el momento de claridad es muy breve y, después de quejarse, este alter ego de ficción de ficción prosigue su viaje escondido en un cuerpo al que aborrece. No aparece por segunda vez hasta el final de la novela, como si su existencia se hubiera desvanecido por completo: “Enseguida Mo Yan y yo nos fundimos en uno. Se recuesta en su cama del compartimento, lo que significa que yo también me recuesto. Siento la tripa hinchada y el cuello tenso; me cuesta respirar y me sabe fatal la boca. Este Mo Yan es tan desagradable que cuesta tragar ” (Ibid., 420).

Al llegar a la ciudad, a pesar de conocer previamente la decadencia moral y la práctica del canibalismo que allí dominan, acepta de buen grado los cuidados que le brindan sus anfitriones. Alojado en la suite de un hotel de lujo, incluso se le ocurren algunos pensamientos inadecuados cuando se enfrenta a una masajista: “La joven sonrió a medida que caminaba y Mo Yan detectó una vaga sensación de romanticismo en su sonrisa. Casi se apoderan las emociones de él, estuvo a punto de abrazar a la chica y de darle un beso en su mejilla sonrosada” (Ibid. 430). Aunque reprimido, este comportamiento se corresponde con lo que Yu Yichi y la conciencia de Mo Yan han dicho sobre su afición por las mujeres.

En la fiesta que se celebra al día siguiente, Mo Yan, sin ninguna vacilación, se pone a beber y a charlar con los funcionarios corruptos, abandonando su dignidad de intelectual y olvidando por completo la razón por la que ha venido a esta ciudad: investigar el terrible fenómeno del canibalismo, diciendo, “nunca pensé que serías un individuo tan refinado... Pensaba que eras un... un demonio come-niños” (Ibid., 441). No deja de beber y cantar para

complacer a los líderes del Partido como un bufón. Antes de desmayarse por haber consumido demasiado alcohol, está tan borracho que lanza esta exclamación ante una guapa alcaldesa: “¡Parece que estoy enamorado!⁴⁴⁴” (*Jiu Guo*, 358).

A pesar de haber conseguido ciertos éxitos en la esfera literaria, el personaje Mo Yan que se presenta en esta novela es ante todo un hipócrita. Aparte de su afición por el dinero y las mujeres hermosas, su actitud hacia la literatura y su percepción de sí mismo resultan bastante dudosas. Tras enterarse de la práctica del canibalismo en la lejana ciudad, el escritor de ficción Mo Yan le dice a Li Yidou -autor de una obra sobre este tema que había enviado a Mo Yan para que la leyera- lo siguiente: “el contenido de tu historia me estremece mucho y todo lo que puedo decir es que me alegro de que sea ficción. Sería un gran problema si hubieras escrito un ensayo periodístico con el mismo tema” (*RV*, 82). No obstante, Li Yidou, quien aspira a alcanzar el mismo éxito en la literatura que Mo Yan, le manifiesta una y otra vez que su obra se basa enteramente en lo que ocurre en la realidad sin el menor reparo: “Es absolutamente cierto que algunos dirigentes del Partido, totalmente corruptos e inhumanos, hacen banquetes y se comen niños pequeños. [...] Con el material tan explosivo que tengo en las manos, dígame, ¿quién sino yo tiene derecho a ser arrogante?” (*Ibid.*, 125).

Como corresponde a un escritor que aún trabaja en el ejército, el personaje Mo Yan también muestra sus habilidades a la hora de tratar asuntos burocráticos. No rechaza de forma explícita los regalos con los que le agasaja Li Yidou, y promete que le ayudará a publicar su obra a través de sus contactos personales, al mismo tiempo que le recuerda varias veces que debe cuidar la relación entre los personajes de la novela y los referentes de la realidad. En cuanto a la invitación de viajar a la Tierra del vino y los licores, antes de dar una respuesta definitiva, Mo Yan explica a Li Yidou sus dificultades como militar de rango inferior: sus superiores le ordenan que vaya a una base militar para experimentar la vida del soldado raso. Su admirador, el influyente Li Yidou, le propone entonces obtener para él un documento oficial en nombre del gobierno que le evite tan molesto traslado: “A los chinos que asumen posiciones de liderazgo les impresionan los sellos oficiales, y apuesto lo que sea a que el ejército no difiere mucho de eso” (*Ibid.*, 321).

En esta aventura a Liquorland, Mo Yan, un forastero invitado, pretende investigar si las referencias al canibalismo que aparecen en las cartas de Li Yidou son ciertas. Pero,

⁴⁴⁴ La traducción es nuestra. “我好像在恋爱！”

demasiado vanidoso y egocéntrico, Mo Yan opta por emborracharse con los demás, dejando a un lado su misión inicial y abandonando, así, su responsabilidad. El personaje Mo Yan en *RV*, es un escritor de éxito, pero también un hombre engreído e hipócrita que parece tender un espejo nada adulador al Mo Yan autor. Durante el trayecto en tren hacia Liquorland, el personaje Mo Yan realiza un ejercicio de introspección en el que examina, junto a sus lectores, un yo cansado e impotente como probablemente también se siente el ganador del Premio Nobel después de haber tocado la cima.

2.4. *El clan de los herbívoros y Cambios: Mo Yan, observador participante*

2.4.1. *El clan de los herbívoros*

Aunque resulte difícil detectar su presencia, también se encuentra un Mo Yan de ficción en *CLH*. En el primer sueño, La langosta roja, de la novela *CLH*, el personaje Mo Yan se convierte en el narrador⁴⁴⁵. Descubrimos que este narrador es un intelectual que no consigue integrarse en la vida de la ciudad y que, a diferencia del bufón de *VYM*, aborrece ser el centro de la atención y se siente deprimido por la mirada de los demás: “Yo lo sabía: incluso si no dejaba ahora esta ciudad, la dejaría en un futuro cercano. Todos los excrementos acaban saliendo, tarde o temprano, por el ano” (*CLH*, 13). Tras presenciar un accidente de coche y enterarse de la plaga de langostas por el periódico, decide regresar enseguida al pueblo al nordeste de Gaomi.

Cuando se encuentra con El Noveno abuelo en el pueblo natal, este último le ofrece un poco de paja a Mo Yan para recordarle que no debe olvidar las costumbres del clan de los

⁴⁴⁵ A excepción del primer capítulo, los narradores de los siguientes capítulos no tienen una relación referencial con el autor, Mo Yan. El narrador del segundo capítulo, “Las rosas cuyo aroma irrumpe con fuerza en los orificios de la nariz”, es un hombre con las manos palmeadas que le habla a su sobrino de su infancia; el del tercer capítulo “Los ancestros que nacieron con las manos y los pies palmeados” es el padre de un niño llamado Qinggou'er, que se queja del desastre que su hijo ha traído a la familia y nos cuenta el secreto que descubrió en una pesadilla; el del cuarto capítulo “Lo que se recuerda de una venganza” es un niño muerto que cuenta la venganza de dos hermanos gemelos que han sido maltratados; y en el quinto capítulo, “La llegada poco después de la Segunda tía”, el padre del “yo” se convierte en el narrador, recordando la llegada de dos primos al pueblo al nordeste de Gaomi; en el último capítulo, “El potro que cruzó los humedales”, el narrador es un viejo pastor que explica a su curioso nieto la leyenda del misterioso caballo rojo.

herbívoros a pesar de su larga ausencia. Deseoso de demostrar que no ha olvidado sus orígenes y de conseguir el reconocimiento de sus parientes, Mo Yan se ve obligado a tragarse la bola de paja a pesar de las náuseas que ello le provoca: “Vale, Noveno abuelo, está podrido pero me lo tragaré, ciertamente” (Ibid., 63). Durante los días de la plaga de langostas, el Mo Yan narrador del primer sueño, *La langosta roja*, de la novela *CLH* nos cuenta la historia de su familia y los secretos escondidos que ha descubierto de sus mayores: incesto, adulterio, venganza, etc.

Alejándonos del orgulloso payaso de *VYM* y del hipócrita autor de *RV*, en esta novela, nos encontramos con un Mo Yan que duda de sí mismo. La discriminación y la incompreensión que sufre en la ciudad le hacen desear la aprobación de los seres queridos que dejó en su pueblo natal. En este viaje de regreso, el narrador Mo Yan, como miembro poco importante del clan, no puede o no tiene la capacidad de cambiar ni lo que ocurrió en el pasado ni lo que está ocurriendo en el presente. Fortalece su conexión con la tierra natal ensalzando todo lo que se asocia con esta, aunque se trate de un excremento: “Además, amábamos por encima de todas las cosas nuestra manera de deponer nuestras heces. Para nosotros era como un ritual religioso, algo que tocaba de lleno lo sagrado que hay en este bajo mundo. ¿Por qué no íbamos a deshacernos en elogios?” (Ibid., 56).

El narrador Mo Yan llega incluso a odiar a los forasteros que no tienen costumbre de comer hierba, considerándolos como “animales superiores” y deseándoles que perezcan en un incendio. Su complejo de inferioridad urbana coexiste con el de superioridad rural: compara constantemente la ciudad con el pueblo natal destacando los supuestos méritos de este último, para encontrar una justificación a su decisión de marcharse de la primera: “En la ciudad, todos los hombres y las mujeres tienen el ano endurecido con sedimentos calcáreos, como esos tubos de agua de los lavabos y los grifos que se tienen que reparar” (Ibid., 48).

2.4.2. Cambios

En la novela *Cambios* (2010), volvemos a encontrarnos con otro narrador que también se llama Mo Yan. Un “yo” narra en primera persona sus vivencias y las de sus amigos del pueblo al nordeste de Gaomi. Para ello, toma como hilo conductor un viejo camión que participa en los diferentes episodios rememorados.

Esta novela, poco conocida por lectores e investigadores, merece toda nuestra atención. Solo hemos localizado cuatro breves textos sobre ella que se centran en aspectos relacionados con la calidad de la traducción inglesa y la recepción en los Estados Unidos. En la versión castellana publicada en 2012, fue eliminado el prólogo del autor. La lectura de este texto, donde Mo Yan explica los motivos que le han llevado a escribir la novela es indispensable para nuestro propósito. Es por ello por lo que incluimos en nota la traducción del mismo que hemos realizado junto con el texto original.⁴⁴⁶

El narrador (es decir, el personaje Mo Yan) recuerda que cuando estaba en la escuela primaria, todos los chicos admiraban al camionero del pueblo, que conducía con guantes y parecía un héroe de las películas. Este conductor era el padre de la niña Lu Wenli. El alumno más travieso, He Zhiwu, escribió en su redacción, “No tengo más ideal que éste, un único ideal. Mi ideal es ser el padre de Lu Wenli” (*Cambios*, 13). Tales palabras provocaron las burlas de los demás alumnos y el maestro estaba tan enfadado que ordenó a He Zhiwu que se fuera enseguida. Y éste último “se hizo un ovillo y echó a rodar por el pasillo” (*Ibid.*, 17). Unos días más tarde, durante la celebración del Día del Niño, He Zhiwu, volvió a presentarse en la escuela con un uniforme militar que le había robado al camionero y, tras exclamar una

⁴⁴⁶ La traducción es nuestra. En enero de 2005, mi hija Xiaoxiao me acompañó a Udine, Italia, para recibir el Premio Literario Internacional NONINO. Durante ese tiempo, conocí a Naveen Kishore, un editor de una editorial de Calcuta, India. Mi hija hablaba con él en inglés mientras yo le observaba, sentado a su lado. Se trataba de un hombre de mediana edad, de piel oscura, con un rostro muy bien definido y aspecto apacible. Vestía un uniforme negro, una gabardina negra y llevaba una cámara negra que parecía muy pesada. Los puños de su gabardina, los bordes de sus zapatos y las esquinas de su cámara estaban blancos por el desgaste. Le invité a un plato de fideos y me hizo una foto. En aquella ocasión, intercambiamos correos electrónicos y direcciones postales, pero después de separarnos, me olvidé prácticamente de él. A principios de este año, por sorpresa, recibí un correo electrónico suyo en el que me decía que quería que yo escribiera un relato para su editorial sobre los grandes cambios que se han producido en China en los últimos treinta años. Sentí que el tema era demasiado vasto para mí, así que lo rechacé cortésmente. Pero me escribió una y otra vez y finalmente me permitió “escribir lo que quisiera”. Por lo tanto, ya no tenía ninguna razón para negárselo. Cogí el bolígrafo y me di cuenta de que no podía “escribir lo que quisiera”, ni tampoco “escribir como quisiera”. Cogí el bolígrafo y me di cuenta de que no podía sacarme de la cabeza el tema que me había propuesto al principio. También me envió la foto que me había tomado en aquel entonces, adjunta al correo electrónico. Era una foto en blanco y negro, estupenda. Es increíble que haya podido fotografiar una cara como la mía que salga bien, así que está claro que este señor es un maestro.

Texto original: 2005年1月, 女儿笑笑陪我去意大利乌迪内领取NONINO国际文学奖。期间, 结识了印度加尔各答一家出版社的编辑Naveen Kishore。女儿与他用英文交谈, 我坐在旁边看他。这是一个面部轮廓极为鲜明、沉默寡言的黑皮中年男子。(他)穿一身黑色制服, 披一件黑色风衣, 提一架看上去十分沉重的黑色照相机。(他的)风衣的袖口、皮鞋的帮沿、相机的边角, 都磨得发了白。我请他吃了一盘面条, 他给我拍了一张照片。当时互留了电子信箱和通讯地址, 但分手之后, (我)也就基本上把他忘记了。今年年初, 突然收到他的邮件, 说希望我能给他们出版社写一篇描述三十年来中国所发生的巨大变化的文章, 我感到这个题目太过宽泛, 自己难以胜任, 便婉辞了。但架不住他一再来信劝说, 最后竟允许我“想怎么写就怎么写, 想写什么就写什么”。这样, (我)就没有理由拒绝他了。拿起笔来才知道, 我不可能“想怎么写就怎么写”, 也不可能“想写什么就写什么”。拿起笔来才知道, 他给我的题目, 还牢牢地约束着我(的想法)。他还发来了当年为我拍的那张照片, 附着在邮件上, 黑白的, 有些酷。我这样的脸他竟然能拍出酷的感觉, 可见是个高手。

frase de película en voz alta, se marchó de nuevo sin dar muestras de miedo alguno. Dado que la madre de He Zhiwu era miembro del Partido y su padre un campesino pobre, el chico pudo evitar ser castigado por sus travesuras durante la Revolución Cultural.

Varios años después, un día, mientras el narrador Mo Yan estaba trabajando en la fábrica de algodón, su amigo He Zhiwu le pidió dinero con la promesa de devolvérselo en el futuro, cueste lo que cueste. El narrador le preguntó la razón por la que había decidido abandonar el pueblo natal, a lo que He Zhiwu respondió: “siempre será mejor que seguir aquí hasta morirme de viejo, ¿no? Mírame, dentro de nada cumpliré treinta años, y no tengo ni mujer. Mejor me busco la vida en otro lugar. Para un árbol, cambiar de sitio es la muerte; para un hombre, cambiar de sitio es la vida” (Ibid., 31).

Unos años más tarde, el narrador, que se había alistado en el ejército, fue asignado a una base remota. La vida allí era aburrida y miserable, y el único aliciente era aprender a conducir. El viejo camión donde el narrador Mo Yan hacía sus prácticas se encontraba en esta base. Inmediatamente le recordó a otro camión, también vetusto, que había en su pueblo natal. Incluso pensó que podía existir alguna conexión misteriosa entre estos dos camiones, ya que, en su día, ambos habían transportado soldados y suministros en el campo de batalla: “se me ocurrió que eran como dos hermanas gemelas que llevaran años sin noticias una de otra” (Ibid., 49). En aquel momento deja de sentirse decepcionado por su aburrido trabajo: “comprendí que estaba predestinado: mi misión era hacer de mediador para propiciar el reencuentro de las dos hermanas separadas desde hacía tanto tiempo” (Idem).

Un día de 1978, por orden del superior local, el narrador y el conductor Zhang, recibieron el encargo de entregar productos del campo propios de la provincia de Shandong, como manzanas y cebollas verdes, a los jefes en Pekín. Esta fue la primera vez que el personaje Mo Yan visitaba la capital. Después de percibir la enorme diferencia entre la ciudad y su pueblo natal, estaba aturdido: no quería aceptar su destino de campesino pero al mismo tiempo no sabía cómo cambiarlo: “¿Acaso había tenido que pasar por tantas vicisitudes y tantos tormentos durante los dos años que llevaba debatiéndome por salir de la miseria para volver sin haber conseguido nada?” (Ibid., 65). En el camino de vuelta, su compañero, el conductor Zhang, le consoló sugiriéndole que aprovechara sus vacaciones para visitar a sus padres y amigos. Pero durante su estancia en el pueblo, la insistencia de sus padres para que permaneciera en el ejército no hizo sino aumentar su preocupación ante el futuro. Así que tras regresar a la base militar, el personaje Mo Yan puso toda su energía y esperanza en dos cosas:

la publicación de su creación literaria y la superación de los exámenes. Sin embargo, aquel año no consiguió ni lo uno ni lo otro.

Al año siguiente, 1979, estalló la guerra entre China y Vietnam, pero en lugar de tener la oportunidad de ir a la guerra y conseguir la gloria militar, el soldado raso Mo Yan fue devuelto a casa después de haber pasado los cuatro años reglamentarios en el ejército. Así que regresó a casa para celebrar su boda. El día después de la boda, Mo Yan, todavía de permiso, hizo una visita a sus vecinos y amigos y se enteró de que su amigo He Zhiwu se había convertido en un rico comerciante y que había pagado una fortuna por el viejo camión que todos los chicos del pueblo soñaban conducir, ahora casi indistinguible de la chatarra. También visitó a su compañera de escuela Lu Wenli, la chica que había llorado en la clase ante el despropósito de He Zhiwu; aunque esta mostró una actitud indiferente durante el imprevisto encuentro.

Gracias a la buena suerte que le trajo su matrimonio, el narrador Mo Yan recibió un ascenso y fue enviado a trabajar en otra provincia. A partir de entonces, también cosechó muchos éxitos en su carrera literaria. Si bien los detalles referentes a su trayectoria como escritor son biográficos, los encuentros con los amigos o la historia del viejo camión son elementos de ficción aunque tal vez inspirados en vivencias del autor. Durante el rodaje de la película *SR*, el Mo Yan personaje descubrió en el plató un camión que le resultaba familiar, aunque no pudo confirmar si era el mismo en el que aprendió a conducir en la base militar o bien el que fue comprado por el rico He Zhiwu.

Posteriormente, Mo Yan volvió a encontrarse con su amigo He Zhiwu, quien le contó el paradero del camión y su relación con Lu Wenli. Enamorado de Lu Wenli desde la infancia -ello explica sus travesuras y la posterior compra del camión del padre de la muchacha-, He Zhiwu encontró finalmente el valor para confesarle su amor, cuando se enteró de que esta se había comprometido con otro hombre de mala reputación. Pero ella lo rechazó: “no creas que porque tienes dinero puedes permitirte olvidar quién eres. A ver si te enteras, ¡el dinero no lo puede todo!” (Ibid., 112). Estaba tan decepcionado que dejó el camión en casa y emprendió un viaje de negocios a la región fronteriza. Más tarde, el camión se vendió al equipo de rodaje. De modo que el vehículo que el personaje Mo Yan encontró en el plató de *SR* resultó ser el de He Zhiwu: el camión, que una vez estuvo literalmente en el campo de batalla, se utilizaba como atrezzo en el rodaje y se hizo explotar durante una escena de guerra. Tras enterarse de que Lu Wenli se había quedado viuda, He Zhiwu, ya convertido en un hombre

casado, volvió a declararle su amor. Pero la mujer no quiso ser la amante de nadie y optó por casarse con su maestro de la escuela. Tras oír tan triste historia, el personaje Mo Yan, sin saber qué responder, optó por permanecer en silencio.

Pasado el tiempo, el éxito literario de Mo Yan lo convirtió en el autor favorito de los funcionarios locales. En un concurso teatral organizado por estos, el escritor de ficción se encontró con su vieja amiga Lu Wenli. Cuando se enteró de la muerte de su segundo marido, el maestro de escuela, Mo Yan, por simpatía hacia esta mujer y por respeto hacia el fallecido, prometió ayudar a la hija de Lu Wenli, quien participaba en el concurso, a conseguir una buena clasificación. La novela llega a su fin con las palabras de agradecimiento de la mujer.

De acuerdo con los motivos que menciona Mo Yan en el prólogo, el protagonista y narrador homónimo de esta novela, recurre a un lenguaje sencillo y sin adornos para recordar los giros sucesivos de su existencia y de la de sus amigos, así como los cambios de propietario que sufrió el particular camión durante entre 1969 y 2005. Desde las experiencias de estos campesinos se puede percibir el desarrollo de la sociedad china. Los momentos cruciales de sus destinos se corresponden con los acontecimientos más importantes de la historia, como el hecho de que He Zhiwu se enriqueciera gracias a la política de Reforma y Apertura, y el Mo Yan de ficción se viera obligado a abandonar la escuela durante la Revolución Cultural, y se sintiera perdido tras los sucesos de la plaza de Tiananmen.

En esta novela narrada en primera persona, el Mo Yan de ficción realiza un ejercicio de introspección que le lleva a hablar muchas veces de su percepción de sí mismo y de la que le transmiten los demás. Se presenta ya desde niño como un ser desagradable para todos en el pueblo: “Yo era muy poca cosa, un desgraciado desde la infancia, especialista en pasarme de listo para acabar metiendo la pata en todo” (Ibid., 9). Al mismo tiempo, refiere comentarios sobre él declarando que eran infundados: “Mucha gente creía que yo era un rebelde, que ideológicamente dejaba mucho que desear, que odiaba la escuela y a los profesores, lo cual era completamente falso” (Ibid., 10). Cuando el Mo Yan de ficción perdió la oportunidad de estudiar por su procedencia familiar (como señalamos antes, durante la Revolución Cultural, la educación era un privilegio reservado a unos pocos), acudía a clase de forma clandestina a pesar de ser ridiculizado por sus compañeros: “siempre me arrimaba a una esquina, encogiéndome con todas mis fuerzas, tanto para no llamar la atención de nadie como para ganarme la simpatía de todos” (Ibid., 11).

De adulto, el complejo de inferioridad que le trae su condición de campesino se convierte en una obsesión no resuelta para el Mo Yan personaje. Cuando trabaja en la fábrica de algodón, se da cuenta claramente de los efectos del atrincheramiento de clase tanto para él y como para los innumerables individuos que han pasado por la misma situación: “oficialmente yo estaba censado como campesino y, si no lograba cambiar eso, seguiría siendo de baja categoría social” (Ibid., 36). A diferencia del personaje Mo Yan de *VYM*, que está dispuesto a ser el payaso del pueblo, el otro personaje también llamado Mo Yan de *CLH*, que es tan cobarde que elige escaparse de la ciudad, y el de *RV*, comprometido con la burocracia, el narrador Mo Yan de *Cambios* ya no quiere ser ni centro de atención ni objeto de burlas, sino que se propone seriamente cambiar su destino y ganarse el respeto de los demás.

Mientras trabaja en la base militar, el personaje Mo Yan de *Cambios* sigue sintiendo inquietud por su condición de campesino. Este sentimiento se agudiza hasta el punto de preferir morir en el campo de batalla antes que volver a su pueblo natal: “Habría querido tener una ocasión como esa de combatir en el campo de batalla, de ser un héroe, de ascender a oficial por mis méritos si sobrevivía, y si moría, de ganar para mis padres la distinción de familiares de mártir de guerra y cambiar así su estatus político” (Ibid., 76). Se trata de una preocupación extrema que no comparten los demás Mo Yan de ficción. Aunque el intelectual Mo Yan de *CLH* manifiesta su descontento con su statu quo en la ciudad, dicho sentimiento se desvanece cuando regresa a su pueblo natal. Sin embargo, para el Mo Yan de *Cambios*, el pueblo al nordeste de Gaomi y la condición de campesino resultan ser las causas fundamentales de su desesperación. Así, esta es la primera vez que el escritor Mo Yan expresa en toda su complejidad los sentimientos contradictorios que le producen su pueblo natal a través del personaje de ficción del mismo nombre.

Otra diferencia notable entre *Cambios* y las novelas anteriores es la forma descarnada, casi cruel, en la que se presenta a sí mismo y a sus familiares. Cuando habla de su padre no se limita como en anteriores ficciones a mencionarlo de pasada: por ejemplo, en *VYM*, “el padre de Mo Yan” solo aparece en el capítulo 4 en el que se narra el nacimiento de Mo Yan. En *Cambios*, el padre le dice al personaje Mo Yan: “he trabajado con lealtad al Partido toda mi vida y siempre soñé con ser miembro, pero nunca lo logré” (Ibid., 69). Del mismo modo, se detiene en descripciones de las reacciones de su progenitor: “los destellos que vi en su mirada cuando le anuncié la buena nueva me produjeron felicidad y desolación a la vez” (Ibid., 87). Esta simpatía no exenta de condescendencia hacia su padre, se hace extensiva a los

innumerables campesinos que, como este, han dedicado su vida a la tierra y están atrapados por su condición.

El Mo Yan de ficción no disfruta de las felicitaciones de sus admiradores, tal y como se describe en *RV*, sino que revela su egoísmo y confusión sobre el futuro. Aunque se le da la oportunidad de entrar en la universidad con la que había soñado mucho, en este momento sus ganas de aprender ya no son tan fuertes como antes: “Sabía que para un escritor, cualquiera que sea su nivel de estudios, lo que importa es su obra, de modo que al principio no estaba muy motivado para hacer ese curso” (Ibid., 92-93).

En cuanto a los sucesos que tuvieron lugar en 1989, Mo Yan, el personaje creado por el autor del mismo nombre, adopta una actitud evasiva: por no contar nada de lo sucedido, ni expresar sus emociones al respecto. Ello resulta doblemente sorprendente ya que tanto el autor como el personaje de ficción se encontraban en una universidad de Pekín en el momento de los hechos, por lo que, de un modo u otro, tuvieron que ser testigos de lo sucedido, pero lo único que nos dice el personaje narrador es que en aquel momento estaba estudiando inglés y que el estallido del “movimiento estudiantil” interrumpió su plan inicial, ya que “la situación fue cobrando una tensión creciente y mucha gente dejó de tener ganas de ir a clase. Como a mí desde el principio me faltaba voluntad, la excusa me vino muy bien para dejar de lado el estudio del inglés” (Idem).

En estas líneas Mo Yan, personaje y autor, no oculta su egoísmo. Elige una forma despreocupada e individualista al referirse tan brevemente a un momento trascendental de la historia china. El protagonista de *Cambios*, el Mo Yan de ficción, rechaza responder a este acontecimiento histórico de forma más explícita. Esta actitud escapista del personaje Mo Yan se corresponde con la reacción evasiva del autor Mo Yan. De hecho, la única vez que este último se refirió a este asunto fue en una conversación con Kenzaburo Oe en 2002. Tampoco en esa ocasión, aclaró Mo Yan lo que había sucedido, optando por una alusión indirecta y eufemística: “Empecé a escribir *RV* en la segunda mitad de 1989, que, como sabes, fue una época especial en la que los ideales de mucha gente se hicieron añicos y muchos escritores dejaron de escribir y se dedicaron a los negocios⁴⁴⁷” (WDGM, 242). Como miembro del partido, en las fuentes disponibles (entrevistas, discursos, ensayos), Mo Yan no quiere abordar los hechos, aceptando que se trata de un tabú del que ni siquiera hoy se puede hablar

⁴⁴⁷ La traducción es nuestra. “我开笔写《酒国》是1989年的下半年，您知道，那是一个特殊的时期，许多人理想破灭，许多作家弃笔从商。”

públicamente en la China continental. Con este sonoro silencio, Mo Yan se posiciona públicamente a favor del discurso oficial, renunciando a ofrecer una interpretación propia bajo el amparo que le brinda la creación literaria.

3. *A Late Bloomer* (2020): el regreso del escritor de ficción

Después de ocho años de silencio, Mo Yan lanza su primera obra tras ganar el Premio Nobel. *A Late Bloomer* es una colección de catorce relatos cuyo hilo conductor es un viaje a su pueblo natal guiado por el personaje Mo Yan. Aunque Mo Yan continúa tratando temas de las obras anteriores y criticando cuestiones sociales del presente, este volumen pone de manifiesto las dificultades a las que se enfrenta el autor en esta etapa tardía de su trayectoria creativa para mantenerse a la altura de las expectativas y exigencias que ha desencadenado el interés internacional por su obra.

3.1. El reto de escribir desde el canon

3.1.1. Una nostalgia previsible

En 2020, once años después de la aparición su última novela, *Rana*, Mo Yan publica su primera obra narrativa después de la obtención del Premio Nobel, un volumen de doce relatos⁴⁴⁸ con un título en inglés, *LB*. Una vez más, el autor introduce al personaje literario Mo Yan en la ficción y lo designa como guía de un viaje que lleva al lector de la ciudad al pueblo al nordeste de Gaomi. Aunque pasó su infancia y juventud, al Mo Yan de ficción, un hombre mayor, el pueblo le resulta bastante desconocido a causa de los numerosos cambios que se han producido. En la presentación del libro, Mo Yan confesó: “Estoy mirando a ese Mo Yan especial, y él también me está mirando a mí. [...] Como si nos miráramos en un espejo, o como una persona que mira una sombra⁴⁴⁹” (Yuan Siyuan:2020).

⁴⁴⁸ En esta parte del análisis, solo analizo diez relatos, dejando fuera de mi estudio los dos que no están relacionados con el tema de mi tesis: el pueblo al nordeste de Gaomi. Uno de ellos es *澡堂与红床* [*Zao Tang Yu Hong Chuang, El baño público y la cama roja*, escrito en 2011], que cuenta el reencuentro del autor Mo Yan con sus antiguos compañeros de la fábrica de algodón en un baño público y la historia de una masajista que se ha convertido en prostituta por dinero. El otro es *贼指花* [*Zei Zhi Hua, Flor que florece en el dedo de ladrón*, escrito en 2020], que trata de las relaciones románticas entre varios escritores y narra un episodio en el que el personaje Mo Yan se entera de que es sospechoso de haber cometido un robo ocurrido durante una sesión literaria.

⁴⁴⁹ La traducción es nuestra. “我跟小说里的莫言是在互相对视，我在看他，他在看我。[...] 这两个“莫言”既像面对镜子的关系。”

En los diez relatos que nos interesan de este volumen pueden distinguirse dos grupos: los que se sitúan en el pasado y los que lo hacen en el presente. En el primer caso, un joven Mo Yan habla en primera persona de su infancia y de sus familiares; en el segundo, después del Premio Nobel, un Mo Yan exitoso y envejecido cuenta los cambios que se han producido en su vida y en su pueblo natal.

Comenzamos nuestro análisis con los cuatro relatos del pasado. En el primer relato, *左镰*⁴⁵⁰ escrito en 2011, el narrador, Mo Yan, menciona que de niño ya le fascinaba el oficio de herrero, por lo que describe repetidamente esta ocupación en sus obras literarias. Luego nos cuenta un incidente que le ocurrió en su infancia. En el pueblo había un niño llamado Tian Kui, un primo lejano de Mo Yan al que le faltaba la mano derecha y que manejaba la hoz con la mano izquierda. Mo Yan nos explica cómo se produjo la tragedia. Un día, él, junto con su hermano y su amigo Tian Kui, se burlan de Xizi, un niño con discapacidad mental. El padre de Xizi estaba enfadado por los insultos que su hijo había recibido. Sin embargo, al enfrentarse al padre de Xizi, el narrador y su hermano que entonces eran muy pequeños, por miedo, culparon de todo a Tian Kui: “Fue Tian Kui quien empezó esta travesura y cuando no lo hicimos, nos golpeó ... Era tan fuerte que no pudimos vencer [...]”⁴⁵¹ (LB, 12). El cruel padre de Tian Kui le cortó la mano derecha como castigo. Tian Kui se vio obligado a dejar de estudiar y, convertido en zurdo, llevaba la hoz en la mano izquierda. El personaje Mo Yan preguntó a su amigo Tian Kui si tenía miedo de trabajar solo, a lo que este respondió indiferente: “Desde que mi padre me cortó la mano, no tengo miedo de nada”⁴⁵² (Ibid., 8). A continuación, el narrado menciona de forma escueta que años después este pobre joven se casó con la hermana del tonto Xizi. De esta forma, acaba la primera historia del pasado.

El relato *斗士*⁴⁵³ escrito en 2017 cuenta las vivencias de un campesino llamado Wu Gong. El narrador (el Mo Yan de ficción) recuerda que el campesino Wu Gong se convirtió en un hombre conflictivo y egoísta, dispuesto a todo para defender sus intereses a causa del maltrato recibido durante la Revolución Cultural. Se peleaba con todos y amenazaba a su vecino por asuntos triviales: “Bastardo, tu hija tiene tres años y no puede vencerme; tu hijo tiene dos años, tampoco puede vencerme; tu mujer está embarazada, tampoco. A menos que te quedes en la puerta todos los días, tendrás que preparar la muerte de tu mujer y de tus

⁴⁵⁰ Zuo Lian [El hombre que utiliza la hoz con la mano izquierda].

⁴⁵¹ La traducción es nuestra. “是田奎领的头，我们不干，他就打我们……他劲大，我们打不过他……”

⁴⁵² La traducción es nuestra. “自从我爹剁掉了我的手，我就什么都不怕了。”

⁴⁵³ Dou Shi [Un luchador].

hijos⁴⁵⁴” (Ibid., 66). Además, difundía rumores falsos, manchaba la reputación de sus vecinos, mataba su ganado y destruía sus campos de maíz, incluso provocaba incendios en las tierras de otros. Este hombre malvado, lejos de recibir el castigo que merece, disfruta en su vejez de las prerrogativas que le ofrece el gobierno (manutención, subsidio médico y alojamiento). El personaje Mo Yan también recibe la provocación del viejo Wu Gong que escupe hacia su coche aunque decide tolerar el insulto. A sus ojos, este anciano, “es un ganador que se rió hasta el final, al mismo tiempo que un cobarde vengativo y feroz⁴⁵⁵” (Ibid., 71).

En el relato *地主的眼神*⁴⁵⁶, el narrador Mo Yan nos habla del alboroto que provocó una redacción que hizo cuando estaba en la escuela primaria⁴⁵⁷. Dicha redacción, sencilla e inspirada por la lucha de clases, trataba de un vecino suyo llamado Sun Jingyan, gran terrateniente del pueblo al nordeste de Gaomi. En ella, el alumno Mo Yan representaba a Sun Jingxian como un enemigo del pueblo, por lo que recibió elogios de profesores y de algunos jefes del Partido. Pero la redacción, donde el niño Mo Yan se divirtió inventando todo tipo de fechorías que atribuyó al protagonista, acarreó no pocos problemas a Sun Jingxian. Sin poner en duda la credibilidad de un niño, las autoridades obligaron al terrateniente a trabajar todos los días sin descanso incluso cuando estaba enfermo. Unos años después, el joven Mo Yan trabajó recogiendo algodón con la nuera de este terrateniente. La mujer, que tampoco dudaba de lo referido en la redacción, estaba convencida de que su suegro era un hombre malvado: “Sun Jingxian, el terrateniente tirano, tenía unos ojos verdes que no eran humanos, ¡eran ojos de lobo!⁴⁵⁸” (Ibid., 162). Años más tarde, cuando el narrador Mo Yan -que se presenta a sí mismo como un autor mediocre en este relato- le mencionó este asunto al nieto de Sun Jingxian, este último le dijo con ironía: “Tío mío, ¿quiere usted contar mi historia en su novela? [...] Mi padre me dijo que usted había hablado de mi abuelo en una redacción, y que como consecuencia de ello, fue torturado todos los días y casi perdió la vida⁴⁵⁹” (Ibid., 168). Cuando este terrateniente murió, sus descendientes le prepararon un gran y solemne funeral en el pueblo al nordeste de Gaomi para que el anciano pudiera recuperar su dignidad.

⁴⁵⁴ La traducción es nuestra. “杂种，你女儿今年三岁，她打不过我；你儿子今年两岁，更打不过我；你老婆肚子里怀着孩子，也打不过我。你除非天天守在门口，要不，你就等着给你老婆孩子收尸吧！”

⁴⁵⁵ La traducción es nuestra. “似乎他是一个笑到最后的胜利者，一个睚眦必报的凶残的弱者。”

⁴⁵⁶ *Di Zhu De Yan Shen* [La mirada de un terrateniente].

⁴⁵⁷ No hemos encontrado información alguna que corrobore la veracidad de este supuesto episodio biográfico.

⁴⁵⁸ La traducción es nuestra. “孙敬贤这个恶霸地主，眼珠子闪着绿光，那根本不是人的眼睛，而是狼的眼睛！”

⁴⁵⁹ La traducción es nuestra. “俺爹说你当年把俺爷爷写进了作文，结果，让他天天挨批挨斗，差点把命搭上。”

En *火把与口哨*⁴⁶⁰ Mo Yan nos cuenta una tragedia amorosa ocurrida entre su tercer tío y su tercera tía. El tercer tío era un joven con talento musical que sabía silbar. En una ocasión, ofreció comida a un anciano que se estaba muriendo de hambre. Para mostrar agradecimiento, este último le prometió al joven la mano de su hija. Para preparar la boda, el narrador acompañó al tercer tío a visitar a la prometida de este. Sorprendido por todo lo que veía -era la primera vez que el pequeño Mo Yan iba a la ciudad-, le preguntó a su tío si tendría la suerte de viajar en tren alguna vez en su vida. El tío prometió concederle su deseo cuando se presentara la oportunidad. Al estallar la Revolución Cultural, las velas pasaron a considerarse como un símbolo de la cultura tradicional. El anciano, que tenía una tienda de velas y, tiempo atrás, había ocupado un cargo en el gobierno del Kuomintang, pasó a convertirse, junto a su esposa, en traidor de la sociedad. Ante la perspectiva de la tortura, ambos decidieron suicidarse, dejando una nota antes de morir en la que declaraban que la tercera tía era su hija adoptiva, por lo que no debían culparla de sus errores políticos.

Años después del matrimonio entre el Tercer tío y la hija adoptiva de la pareja, convertida en tercera tía tras su alianza, el esposo murió en un accidente que se produjo en la mina de carbón donde trabajaba. Con motivo de tan triste suceso, el joven Mo Yan pudo realizar su primer viaje en tren para acompañar a su tía al funeral. La Tercera tía se vio obligada a criar sola a sus dos hijos. Pero la tragedia no terminó ahí. Su hijo menor fue atacado por un lobo salvaje y su hija, que presenció lo ocurrido, vivía en una permanente preocupación. Cuando la niña refirió el ataque del lobo, los adultos no la creyeron y pensaron que el niño había sido secuestrado por un descuido de su hermana mayor y que esta, para no admitir su error, se inventó la mentira del lobo. Para demostrar que no estaba mintiendo, la niña se suicidó. Tras haber perdido a sus padres, a su marido y a sus hijos uno tras otro, la pobre Tercera tía decidió ir en busca de los lobos. Acompañada de su sobrino, el joven Mo Yan, se dirigió a la montaña en plena noche con una enorme antorcha fabricada por ella misma. En el refugio del lobo y su familia, encontraron la ropa y los zapatos rotos del niño desaparecido. La Tercera tía comprendió entonces que su hija había dicho la verdad. En un ataque de rabia, la mujer tomó un hacha y luchó contra los lobos hasta acabar con ellos. Una vez llevada a cabo su venganza, la Tercera tía ya no tenía razones para vivir y falleció al poco tiempo. Así concluye el narrador la historia del Tercer tío y la Tercera tía. Lo que sigue se sitúa en el momento presente, cuando el narrador se ha convertido en un autor exitoso que vive en la capital y tiene bastante influencia entre los funcionarios locales. Los vecinos de la mujer deciden

⁴⁶⁰ *Huo Ba Yu Kou Shao* [La antorcha y los silbatos].

construir un templo para la tía fallecida. Como temen que los jefes del pueblo no apoyen su idea, acuden al narrador. Mo Yan, testigo del comportamiento heroico de su tía, decide ayudarles. El tono cauteloso y la moderación que demuestra el Mo Yan de ficción son idénticos a los que hemos identificado en las respuestas del escritor Mo Yan ante preguntas incómodas de los periodistas: “es mejor construir primero un edificio conmemorativo; cuando haya pasado mucho tiempo, se convertirá en un templo. Y cuando sea un templo, nadie se atreverá a derribarlo⁴⁶¹” (Ibid., 375).

En estos cuatro relatos del pasado, Mo Yan ofrece, como de costumbre, su propia interpretación de la historia y retoma sus temas predilectos: el destino individual en tiempos turbulentos, los problemas de las diferentes clases sociales, el anhelo de vivir en la ciudad y la alabanza del trabajo. También encontramos escenas sangrientas (un padre que le corta la mano derecha a su hijo), elementos fantásticos (la leyenda de una misteriosa serpiente), el recurso a formas dialectales (las conversaciones cotidianas de los campesinos, los insultos), la descripción de costumbres rurales (el gran funeral de un anciano), etc. En estos relatos Mo Yan se limita a retomar los temas y técnicas de sus creaciones premiadas. En comparación con sus obras anteriores, los textos escritos entre 2017 y 2020 carecen de innovaciones. Al lector le resulta inevitable la sensación de *déjà vu*.

Por ejemplo, el sentido del arrepentimiento y la maldad de los niños que encontramos en *El hombre que utiliza la hoz con la mano izquierda* recuerdan poderosamente al relato *La culpa* (1987) donde el pequeño protagonista se niega a ofrecer ayuda a su hermano ahogado. Lo mismo se puede decir de las descripciones detalladas del trabajo de los herreros en *El hombre que utiliza la hoz con la mano izquierda*, ya presentes en *TR* (1985). También existen similitudes entre el personaje Wu Gong en *Un luchador*, el egoísta luchador cuya vida se vio afectada por la Revolución Cultural, y el de Hong Yuetai en *VYM* (2006), también obsesionado por dicho movimiento político. Aunque los tiempos han cambiado, el pensamiento y las acciones de estos dos últimos personajes, separados por casi quince años si atendemos a la fecha de publicación de ambos relatos, se ven influenciados del mismo modo por la Revolución Cultural: todo lo asocian a la ideología, son unos fanáticos de la lucha de clases y acaban siendo las víctimas de su época. Y Sun Jingxian en *La mirada de un terrateniente*, considerado un terrateniente por haber comprado más tierras que los demás

⁴⁶¹ La traducción es nuestra. “你们不妨先建个纪念馆，纪念的时间长了，也就成了庙了。而一旦成了庙，也就没人敢拆了。”

campesinos, se parece a otro gran terrateniente del pueblo al nordeste de Gaomi, Ximen Nao, uno de los protagonistas de *VYM*. En *La antorcha y los silbatos*, el episodio donde el hijo menor de la viuda es atacado por un lobo salvaje recuerda a cualquiera que esté familiarizado con la literatura china contemporánea al famoso relato de Lu Xun titulado *Zhu Fu* (1924), donde ocurre una tragedia casi idéntica. En *La antorcha y los silbatos* aparece también un breve episodio en que los vivos son controlados por los muertos, que ya se trataba en varias novelas anteriores de Mo Yan: *CLH*, *GPAC*, *SAS*. Por no mencionar que la misteriosa serpiente de la leyenda que aparece en *El hombre que utiliza la hoz con la mano izquierda* posee los mismos poderes -apropiarse de la voluntad de las personas- que la comadreja de *SR*.

Otra característica destacada de los relatos del pasado se encuentra también en las obras anteriores. Nos referimos a la gran precisión y detalle con los que Mo Yan describe las tareas del campo que tan bien conoce y a la poeticidad que impregna su escritura. En su obra, la descripción de la forja del hierro en *El hombre que utiliza la hoz con la mano izquierda* se convierte en una pieza musical a la vez que en una explicación metafórica de la vida y el destino humanos. De modo semejante, la cosecha del trigo en *La mirada de un terrateniente* constituye una carrera contra el tiempo. Tales representaciones muestran el placer del trabajo rural y el amor espontáneo de los campesinos por la tierra:

Lo más suave y lo más duro, lo más frío y lo más caliente, lo más cruel y lo más amable, se mezclan como una música apasionante pero armoniosa. Esto es trabajo, esto es creación, esto es vida. Así es como crecen los adolescentes, como los sueños se convierten en realidad, así el amor y el odio se suceden y se desvanecen durante la forja del hierro.⁴⁶² (*LB*, 14)

Me fascinó especialmente la sensación de cortar el trigo con una hoz recién afilada. Con la mano izquierda, colocaba la paja cortada, mientras que, con la derecha, volvía a girar la hoz. Me sentía como si cortara el aire sin ningún obstáculo. Pero no tardaba en perder esta buena sensación. A medida que la hoz quedaba embotada, mis movimientos se hacían más lentos.⁴⁶³ (*Ibid.*, 162)

⁴⁶² La traducción es nuestra. “最柔软的和最坚硬的，最冷的和最热的，最残酷的和最温柔的，混合在一起，像一首激昂高亢又婉转低回的音乐。这就是劳动，这就是创造，这就是生活。少年就这样成长，梦就这样成为现实爱恨情仇都在这样一场轰轰烈烈的锻打中得到了呈现与消解。”

⁴⁶³ La traducción es nuestra. “我特别迷恋 挥舞着新磨出的镰刀刚刚割麦那时的感觉:左手翻腕揽过麦秸，右手将镰挥出去，用力往回一拉，感觉如同割着空气，毫无窒碍，但这样的好感觉用不了多久便丧失了。接下来就是半拔半拽、拖泥带水了。”

3.1.2. La indiferencia ante el presente

En contraste con estos cuatro relatos típicos del pasado que resultan un tanto cliché, los seis del presente están llenos de innovaciones y nos proporcionan una perspectiva diferente del pueblo al nordeste de Gaomi y sus habitantes. En estos cuentos del presente, Mo Yan vuelve a introducir a su alter ego, el personaje también llamado Mo Yan, quien se encarga de contarnos los cambios que se produjeron en este pueblo tradicional como consecuencia de la obtención del Premio Nobel.

En el relato que lleva el mismo título que el volumen donde está contenido, *LB*, el narrador Mo Yan acompaña a un escritor japonés, Keizawa Tsuruta a visitar su pueblo natal. El pueblo, gracias al éxito de Mo Yan, se ha transformado en un parque temático inspirado en la novela *Maíz amarillo* (título inventado que remite a *SR*) y los antiguos vecinos han dejado de ser campesinos dedicados a la tierra para convertirse en empleados del parque temático. Así, Mo Yan y todo lo relacionado con él han pasado a ser la principal fuente de riqueza de este inmenso decorado rural destinado a satisfacer la curiosidad de los turistas.

El propietario del parque temático, Jiang Er, era amigo de Mo Yan en su juventud. Jiang Er, antes considerado por todos como el tonto del pueblo, ha resultado ser un ambicioso comerciante que lleva al escenario los episodios de *Maíz amarillo* (los bandidos malvados, la novia en el palanquín, la fábrica de licor, la invasión de los japoneses) y pide a bocajarro a Mo Yan que pronuncie un discurso de promoción ante los turistas. A pesar de que, justo cuando aparece en el escenario un malvado soldado japonés luchando con un patriótico campesino chino, Mo Yan intenta convencer al escritor japonés de que se trata de una representación de Kabuki, este último se siente avergonzado ante tan bochornoso espectáculo.

En el discurso que pronuncia Mo Yan durante la fiesta celebrada en su honor en el parque temático, el escritor habla de sus días de juventud pasados junto a sus compañeros Jiang Er y Chang Lin, y rememora los duros trabajos en la tierra colectiva, las películas que se proyectaban los sábados, las peleas con los jóvenes de la ciudad, etc. Pero una vez acabado el discurso, el anfitrión, Jiang Er, ahora un rico empresario, le comenta que su amigo común Chang Lin se suicidó tomando pesticida, sin darle más importancia a este asunto. Después de todo un día visitando el parque, Mo Yan vuelve a su lujosa habitación de hotel. Cuando está a punto de dormirse, recibe una llamada urgente de Jiang Er. Este le confiesa, con la esperanza

de que el famoso e influyente escritor pueda ayudarlo, que el parque temático es una construcción ilegal pues no obtuvo permiso del gobierno para iniciar las obras. Esta vez, ante tantos cambios radicales y ante un pueblo natal casi irreconocible, Mo Yan se ve impotente para ayudar a su ambicioso amigo y se limita a responderle con voz cansada: “Sigue madurando⁴⁶⁴” (Ibid., 56).

Jiang Er no es la única persona, cuya vida ha sido cambiada por el éxito de Mo Yan. Los relatos *表弟宁赛叶*⁴⁶⁵ y *诗人金希普*⁴⁶⁶ fueron escritos el mismo mes, en agosto de 2017, y sus tramas están conectadas entre sí. Ning Saiye (seudónimo inspirado en el poeta ruso Yesenin), primo lejano de Mo Yan, se considera más talentoso en literatura que este. El joven arrogante ha creado una asociación de escritores con su amigo Jin Xipu (nombre inspirado en otro autor ruso, Pushkin) para imprimir periódicos y publicar novelas. Ning Saiye está convencido de que su fracaso se debe a la envidia y a la intervención de Mo Yan, a pesar de que este último le ha ofrecido tres empleos estables. En el primero, en una pequeña tienda estatal, su primo se dedicaba a robar; en el segundo, en una fábrica, mantenía relaciones sexuales con diferentes trabajadoras; y en el tercero, en un periódico local, escribía cartas de chantaje exigiendo dinero a los lectores. No es extraño que Ning Saiye no haya conseguido nada a pesar de tener ya treinta años y que dependa todavía de sus padres. En un encuentro con Mo Yan, el borracho Ning Saiye, en lugar de agradecerle la ayuda que le había prestado tanto a él como a su familia a lo largo de los años, le insulta:

¿Por qué pueden tener éxito estos idiotas? ¿Por qué los sinvergüenzas pueden llevar una vida lujosa? ¿Por qué los que tienen un talento mediocre pueden adquirir la fama con facilidad? ¿Por qué tengo que morir en este pueblo en ruinas con todo mi talento? Ahora eres una celebridad. Dicen que últimamente te has convertido en vicepresidente de alguna asociación. [...] La gente te alaba como a un genio, pero en mi opinión eres una mierda de burro. Todas tus novelas no pueden alcanzar la calidad de una línea de mi obra, *Los burros blancos y los negros*.⁴⁶⁷ (Ibid., 152)

Sin embargo, después de increpar a su primo mayor y culpar a todo el mundo, Ning Saiye se limita a llorar hasta quedarse dormido como un niño caprichoso.

⁴⁶⁴ La traducción es nuestra. “继续晚熟吧。”

⁴⁶⁵ *Biao Di Ning Sai Ye* [Mi primo Ning Saiye].

⁴⁶⁶ *Shi Ren Jin Xi Pu* [El poeta Jin Xipu].

⁴⁶⁷ La traducción es nuestra. “为什么那些笨蛋可以飞黄腾达? 为什么那些骗子可以锦衣玉食? 为什么才华平平者可以扬名立万? 为什么我满腹才华却要老死在这破败的村庄? 你现在是名人, 听说最近还当上了什么 副主席? [...] 别人夸你是天才, 在我心目中你是驴屎! 你那些破小说, 全部加起来也抵不上我那《黑白驴》的一行字。”

Jin Xipu, el protagonista de *El poeta Jin Xipu* (2017) es un completo fraude, presume de sus habilidades y declara que puede conseguir cualquier cosa. Le promete a Ning Saiye conseguirle un trabajo en la estación de televisión, pero desaparece tras estafar veinte mil yuanes. Cuando se entera de esta estafa, su padre muere de un ataque al corazón. Pero años después, en el estreno de una ópera basada en su novela *El suplicio del aroma de sándalo*, Mo Yan se encuentra con Jin Xipu, quien, después de salir impune de la estafa, había seguido apropiándose del dinero ajeno. Este último le pide descaradamente a Mo Yan su contacto y le envía un mensaje en el que no solo admite haber cometido el fraude, sino que además presume de sus dotes de escritor: “Me compadezco del sufrimiento de otros y tengo un corazón amable y sensible. Debo decirle que yo soy talentoso, puedo escribir poesía, no solo moderna, sino también clásica. Le enviaré un poema de estilo tradicional que escribí especialmente para usted⁴⁶⁸” (Ibid., 146).

Podemos encontrar muchos elementos del cristianismo⁴⁶⁹ en el relato *等待摩西*⁴⁷⁰, escrito también en 2017. El narrador de este relato, el Mo Yan de ficción, nos cuenta las vivencias de varios cristianos de su pueblo natal. Liu Peter es el primer cristiano del pueblo al nordeste de Gaomi. Y su nieto, Liu Moisés, compañero de clase de Mo Yan, se convirtió en guardia rojo durante la Revolución Cultural. Para demostrar su lealtad al Partido, el muchacho cambió su nombre por el de Liu Weidong (que significa “defensor del presidente Mao Zedong”) e incluso maltrató y golpeó a su abuelo: “Abajo el esclavo de los extranjeros Liu Peter! ¡Abajo el perro imperialista Liu Peter!⁴⁷¹” (Ibid.,108). En lugar de soportar la paliza de su nieto en silencio, como dice la Biblia -“No resistáis al mal; antes a cualquiera que te hiriere en tu mejilla diestra, vuélvele también la otra”-, Liu Peter le arrancó un dedo a su nieto. Más tarde, el Mo Yan de ficción, como también le ocurrió al Mo Yan real, tuvo la oportunidad de alistarse en el ejército, mientras que Liu Weidong se vio obligado a quedarse en el pueblo debido a las creencias religiosas de su abuelo. En la década de los ochenta, Liu Weidong se convirtió en el comerciante más rico del pueblo. No solo volvió a utilizar el nombre de Liu Moisés, cargado de religiosidad, sino que también convenció a su esposa para que se

⁴⁶⁸ La traducción es nuestra. “我同情弱者，我有一颗善良敏感的心。我必须实事求是地对您说：我是有才华的，我是会写诗的，我不仅能写新诗，我还能写古诗，贴上一首我特意写给您的古风诗歌。”

⁴⁶⁹ De hecho, Mo Yan confunde un poco la diferencia entre catolicismo y cristianismo. Por ejemplo, a lo largo de la novela *GPAC*, el narrador confirma repetidamente que la madre, el marido de la Sexta Hermana Babbitt y el Pastor Malory, son creyentes cristianos. Sin embargo, en su conversación con Wang Yao, Mo Yan declaró que “la madre de *GPAC* se convirtió al catolicismo, de hecho, porque no podía encontrar ninguna esperanza en el mundo terrenal.” Texto en chino: “当小说里的母亲皈依了天主教，确实是因为她感到在尘世中没有任何出路。(DHXL, 18)

⁴⁷⁰ *Deng Dai Mo Xi [Esperando a Moisés]*.

⁴⁷¹ La traducción es nuestra. “打倒洋奴柳彼得!打倒帝国主义走狗柳彼得!”

convirtiera al cristianismo. Pero en la primavera siguiente, Mo Yan se enteró de que su viejo amigo había desaparecido. Para sorpresa de nadie, Liu Moisés desapareció durante treinta largos años, pero su esposa nunca abandonó la búsqueda.

El narrador en primera persona, el Mo Yan de ficción, comenzó a escribir un relato basado en lo sucedido a su amigo. Pero, por falta de ideas, no pudo terminarlo. En 2017, mientras Mo Yan se preguntaba cuál sería el paradero de su viejo amigo y pensaba en el desarrollo de este relato inacabado, Liu Mateo le dijo que su hermano Moisés había regresado a casa. Al oír esto, Mo Yan decidió volver al pueblo natal para visitar a su viejo amigo. Durante los años de espera, la esposa de Moisés se había convertido en una devotísima creyente. Mo Yan, después de haber presenciado la alegría de esta mujer, entiende que no hay motivo para irrumpir en su vida tranquila y, sin preguntar nada, se marcha enseguida.

En *红唇绿嘴*⁴⁷², escrito en 2020, el narrador Mo Yan acude al hospital para cuidar de su padre enfermo. Mientras este duerme, llega una visitante inesperada que, creyendo muerto a su tío, rompe a llorar. El tío al que esa mujer se refiere es, por supuesto, el padre de Mo Yan. Aunque se enfada por la reacción de la mujer, Mo Yan se muestra cortés con ella y se da cuenta de que es una antigua compañera suya de la escuela primaria, Qin Guiying. Una vez sale de la habitación, Mo Yan comienza a recordar episodios de la vida de esta mujer. A sus once años, Qin Guiying humilló públicamente a su maestra, quien acabó suicidándose. Unos años después, el joven Mo Yan, trabajador de una fábrica de algodón, buscaba una cama en el hospital para su madre enferma. Qin Guiying, convertido en miembro del equipo de propaganda cultural del gobierno, estaba en la misma habitación cuidando a un funcionario de la ciudad. En aquel entonces, ella gozaba de todo tipo de privilegios por lo que menospreciaba a Mo Yan y a su madre. Más tarde, ella y su marido huyeron a la zona fronteriza con Rusia para escapar de la política de planificación familiar. Al regresar al pueblo al nordeste de Gaomi, esta pareja no solo rechazó pagar las multas por haber tenido tres hijas, sino que también protestó en la plaza por la injusticia que había sufrido. El funcionario encargado intentó resolver el problema, pero no tuvo más remedio que negociar y asignarles tierras. Más tarde, un sobrino lejano vino a visitar a Mo Yan y le dijo a su tío que había sido el secretario del pueblo durante ocho años y que, en todo ese tiempo, su mayor obstáculo era Qin Guiying. Como esta mujer ganaba dinero quemando plástico ilegalmente,

⁴⁷² *Hong Chun Lü Zui* [Labios rojos boca verde].

intentó sobornar a los funcionarios y difundió rumores para amenazar al gobierno, mintiendo y utilizando su influencia en beneficio propio.

La ambiciosa Qin Guiying solo ha ido al hospital con el fin de encontrarse con Mo Yan y de convertirse en su agente literario. Presume de su influencia en Internet y pretende hacerse rica vendiendo rumores sobre Mo Yan:

Tenemos que ser los dueños de Internet, no sus esclavos. Así que Internet es el paraíso, pero también el infierno; puedes usar Internet para hacer justicia, también para matar injustamente a una buena persona. Puedes hacer compras en Internet, también puedes hacer dinero allí... En resumen, Internet puede convertir a las personas en fantasmas, y también a los fantasmas en personas dignas, y por supuesto, puede convertir a las personas en dioses [...]. Si matas a alguien debes pagar con tu vida, si le mutilas debes ir a la cárcel, si le hieres debes darle dinero y si le insultas debes asumir la responsabilidad legal. Pero en Internet puedes decir todo lo que quieras. No se puede hablar de benevolencia y moralidad en internet. ¡Internet es tan jodidamente bueno!⁴⁷³ (Ibid., 268)

Aunque Mo Yan podría desenmascarar a esta desvergonzada mujer, se limita, una vez más, a rechazarla con cortesía.

El relato *天下太平*⁴⁷⁴ cuenta otra historia relacionada con Internet. Un padre y su hijo pescan ilegalmente en el río del pueblo al nordeste de Gaomi. Capturan una tortuga que ha sufrido una mutación por culpa de la contaminación de las aguas. El niño, Ma Ying'ao, por curiosidad, toca la tortuga y el animal le muerde en un dedo. Los campesinos no tienen más remedio que acudir a la policía. Los arrogantes policías no quieren asumir la responsabilidad de este asunto trivial. Pero el secretario del pueblo ha grabado todo lo sucedido con su móvil y les espeta a los policías: “La policía viene a rescatar a un niño descuidado cuyo dedo ha sido mordido por una tortuga. Cuando un vídeo como éste se publica en Internet, ustedes se convierten en celebridades al instante. Pero se quejan y maldicen. Si lo grabo y lo subo, ¡Piensen en las consecuencias!⁴⁷⁵” (Ibid., 222). Ante tales amenazas, los policías cambian

⁴⁷³ La traducción es nuestra. “我们要做网络的主人，不做网络的奴隶。所以，网络是天堂，网络也是地狱；所以，可以利用网络伸张正义，也可以利用网络冤杀好人；可以利用网络消费，也可以利用网络赚钱...总之，网络能把人变成鬼，也能把鬼变成人，当然也可以把人变成神... [...] 表哥，打死人要偿命，打残人要坐牢，打伤人要赔钱，骂人也要负法律责任，但在网络上，哪句狠就说哪句，哪句脏就说哪句，在网络上不能讲仁义道德，越无耻越狠毒越好！网络真他娘的好啊！”

⁴⁷⁴ *Tian Xia Tai Ping* [*La paz suprema*].

⁴⁷⁵ La traducción es nuestra. “你们想，人民警察，顶风冒雨，前来解救一个被鳖咬住手指的留守儿童。这样的视频，在网上发布后，你们马上就是网红。你们成了正能量满满的网红，你们领导也会高兴，你们领导一高兴，等待你们的，不是立功就是提升！可是，你们竟然发牢骚、骂人，这个视频要是在网上一发布，那是什么后果，你们自己想想吧！”

inmediatamente de actitud y ayudan al niño herido. Al final, el vídeo se convierte en material de propaganda de la policía y la tortuga capturada es devuelta al río por petición del niño.

Estos seis relatos dedicados a la actualidad del pueblo al nordeste de Gaomi se desarrollan desde la perspectiva del personaje Mo Yan, que regresa a su pueblo natal tras haber desarrollado una exitosa carrera literaria. De hecho, el regreso de los intelectuales a su pueblo natal es un tema frecuente de la literatura china contemporánea, como ya lo fue en las obras de Lu Xun y de Shen Congwen durante el Movimiento de la Nueva Cultura, y en la corriente de búsqueda de raíces -en los años ochenta del siglo pasado-. Sin embargo, en este volumen titulado *LB*, el viaje de Mo Yan, es diferente. Esta vez vuelve a un pueblo natal familiar y a la vez desconocido, y el narrador Mo Yan es al mismo tiempo espectador y creador de todos los cambios producidos.

3.2. Del pueblo al parque temático

El principal cambio que observa Mo Yan es la desaparición de la función residencial de un pueblo que ha dejado de ser un lugar para vivir y se ha convertido en un parque artificial donde se representan escenas de las novelas del autor para satisfacer la curiosidad de los turistas. Es decir, que la especulación ha conseguido que el “pueblo imaginado” de Mo Yan, esto es, el pueblo literario y de ficción, se convierta en un inmenso decorado... real. Este lugar, por tanto, ya no es una tierra sagrada donde Mo Yan puede depositar su nostalgia y buscar su inspiración creativa, sino un extraño “otro” en cuya construcción no ha podido intervenir el autor, una empresa a la vez que un lugar de peregrinación destinado exclusivamente a los turistas.

No solo los turistas se han apoderado del campo que pertenecía a los campesinos, sino que también los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi han abandonado su tierra natal para enriquecerse con el parque. En *Labios rojos boca verde*, algunos creen los rumores y construyen ilegalmente casas en terrenos públicos cerca del domicilio de Mo Yan, con la esperanza de venderlas al gobierno a un alto precio⁴⁷⁶. Como sus ambiciones se ven

⁴⁷⁶ En China, cuando el gobierno necesita utilizar tierras o casas que pertenecían a los campesinos o a los habitantes de la ciudad para construir infraestructuras, como ferrocarriles, puentes, centrales eléctricas, etc., suele pagar una gran suma de dinero como compensación. Estas indemnizaciones son tan elevadas que pueden cambiar el destino de toda una familia.

truncadas, estos codiciosos campesinos comienzan a autolesionarse y a grabar vídeos en los que denuncian que el gobierno les ha dado una paliza. En el relato *LB*, los vecinos de Mo Yan alquilan sus casas a personas con ambiciones literarias que desean retirarse a este lugar sagrado, cuna del ganador del Nobel, para escribir. Los campesinos que todavía viven en el pueblo ya no cultivan la tierra; se han convertido en actores profesionales que interpretan para los visitantes episodios históricos que no han vivido ellos sino sus antepasados, como la vida durante la guerra antijaponesa del siglo pasado que Mo Yan describe en *SR*. El narrador Mo Yan, que lleva mucho tiempo fuera de este pueblo, comenta con ironía:

Mis cinco casas ruinosas, que estaban a punto de derrumbarse, también se convirtieron en atracción de viaje. Todos los días venían a verlas visitantes de todas partes, incluso del extranjero. Realmente no alcanzo a imaginar lo que pueden contemplar aquí. [...] Están construyendo una magnífica puerta para el parque decorada con dos dragones. Varios trabajadores están pintándolos subidos en un alto andamio.⁴⁷⁷ (Ibid., 16)

Además de los cambios realizados para satisfacer las expectativas de los demás, la galopante modernización también ha provocado la contaminación del medio ambiente en este pueblo y la alienación de sus habitantes. En *La paz suprema*, los caminos de tierra son ahora carreteras de hormigón, también se ha construido un ferrocarril y los campesinos viven en casas como las de la ciudad; todo ello a costa de que “la gran bahía se está convirtiendo poco a poco en un pozo negro en el que el agua huele tan mal que la gente ni siquiera puede comer [...]. Más de treinta personas sufren una extraña enfermedad, y todos los jóvenes tienen miedo de volver a este pueblo⁴⁷⁸” (Ibid., 226). En *Labios rojos boca verde*, una pareja fabrica hornos para quemar los productos de plástico desechados con los que ganan dinero. Como resultado, “en verano, el hedor es abrumador, las aguas residuales fluyen, las moscas pululan, [...] Estos dos hornos funden el plástico, el humo negro circula y un extraño olor sube al cielo⁴⁷⁹” (Ibid., 274).

La codicia humana y el desarrollo no planificado han convertido este pequeño, poco atrasado, pero pacífico pueblo en un ridículo parque temático. En el regreso a su pueblo natal, Mo Yan entiende que no solo ha empeorado el medio ambiente, sino también la actitud de sus propios vecinos: Jiang Er vende libros pirateados, se apropia ilegalmente de tierras y acaba

⁴⁷⁷ La traducción es nuestra. “还有我家那五间摇摇欲倒的破房子，竟然也堂而皇之地挂上了牌子，成为景点，每天竟然有天南海北，甚至国外的游人前来观看。我实在想象不到他们能在这里看到什么。[...] 园区正在修建一个富丽堂皇的大门，大门上盘着两条龙。几位工人正在高高的脚手架上给龙喷漆。”

⁴⁷⁸ La traducción es nuestra. “大湾渐渐地成了一个污水坑，井里的水，也散发着刺鼻的臭气，不能吃了。[...] 村里三十多人得了怪病，害得全村的年轻人都不敢回乡。”

⁴⁷⁹ La traducción es nuestra. “夏天臭气熏天、污水横流、苍蝇成群，[...] 这两个炉子里熔化着塑料，黑烟滚滚，怪味冲天。”

convirtiéndose en un empresario que se enriquece con el negocio en torno a la figura de Mo Yan. Durante la fiesta ya referida, Mo Yan se da cuenta de que su amigo, que ni siquiera había completado su educación primaria, ha perdido todas las características de un campesino y se ha convertido en un hombre de negocios que de vez en cuando cita líneas de novelas para mostrar sus conocimientos literarios y acude a los salones de belleza. Para él, la muerte de su amigo no merecía una explicación, se trataba simplemente de una broma de sobremesa. Jiang Er antepone el dinero a todo lo demás y cree en la superstición, “Cuando otros eran inteligentes y listos, tú y yo éramos estúpidos y tontos; cuando otros se vuelven ordinarios y empiezan a envejecer, nosotros nos convertimos en sabios⁴⁸⁰” (Ibid., 38).

Jin Xipu, hijo de un carnicero, suspendió los exámenes de acceso a la universidad y pretende haberse convertido en un literato famoso. Así se lo cuenta a Mo Yan en su mensaje: “he publicado cincuenta y ocho poemarios, ganado ciento ocho importantes premios literarios internacionales y nacionales, y ahora soy profesor visitante en treinta y ocho prestigiosas universidades del país y del extranjero⁴⁸¹” (Ibid., 138). Aquí, el estilo hiperbólico produce un efecto cómico. El primo Ning Saiye, tan farsante e impostor como Jin Xipu, achaca todos sus fracasos en la vida a la supuesta envidia de Mo Yan y a la falta de aprecio de los demás, sin ser consciente en ningún momento de sus propios defectos.

Qin Guiying, compañera de la escuela de Mo Yan, no solo contamina el aire del pueblo con su actividad ilegal de quemar plásticos, sino que también amenaza al gobierno. Le rompe la cabeza a un campesino por un motivo injusto, pero anuncia a sus vecinos que son los funcionarios quienes le han golpeado. Ella, como cerebro de esta farsa, graba un vídeo falso donde, disfrazada de funcionaria, le da una paliza al campesino y lo sube a Internet. De este modo, se proponen ganar dinero chantajeando al Estado: “inmediatamente voy a editar un vídeo y colgarlo en Internet. Luego irás a Pekín, las dos conferencias políticas se celebrarán pronto [...]. Si no te dan el dinero, amenazarás con prenderte fuego en la plaza de Tiananmen!⁴⁸²” (Ibid., 260). Las dos conferencias políticas mencionadas aquí corresponden a las reuniones anuales más importantes del Partido Comunista, relativas a la formulación de políticas nacionales, medidas legislativas, actitudes diplomáticas, etc. El incendio de la plaza de Tiananmen es una alusión a otro importante y trágico acontecimiento que impactó al

⁴⁸⁰ La traducción es nuestra. “当别人聪明伶俐时，我们又傻又呆；当别人心机用尽渐入颓境时，我们恰好灵魂开窍。”

⁴⁸¹ La traducción es nuestra. “已出版诗集五十八部，荣获国际国内重要文学奖项一百零八个，我现在是国内外三十八所著名学府的客座教授。”

⁴⁸² La traducción es nuestra. “我马上剪辑成一段视频发到网上，然后你就到北京去上访，马上就要开“两会”了，(...)，他们要不乖乖地拿钱，你就扬言要到天安门广场去自焚！”

mundo entero. Varios seguidores de Falun Gong se prendieron fuego en la plaza de Tiananmen, una plaza con un fuerte simbolismo político, para manifestar al gobierno su disconformidad con la ausencia de libertad de expresión. Después de este acontecimiento histórico que tantas críticas mereció al gobierno chino, todo el organigrama gubernamental tenía como prioridad evitar a cualquier precio que se volviera a producir un incidente similar. En el relato *Labios rojos boca verde*, Qin Guiying quiere sacar partido de esta debilidad del gobierno haciendo chantaje con un vídeo falso con el que espera obtener una elevada suma de dinero.

Liu Peter, a pesar de ser el creyente más devoto del pueblo y de saber que sus nietas están enfermas y pasan hambre, opta por darles la espalda: “No debo ayudarlas. Ellas necesitan sufrir lo que les corresponde, antes de disfrutar de las bendiciones que Dios les haya reservado⁴⁸³” (Ibid., 122). Estas palabras de “buen cristiano” ponen en evidencia el egoísmo de un hombre que, cuando vio a su bisnieta con una fiebre altísima, solo se limitó a decir: “Dios, perdónala” (Ibid., 130).

También hay secretarios de pueblo que malversan las indemnizaciones otorgadas por el gobierno a los campesinos al comprar sus tierras, construyendo granjas de cerdos en el pueblo, vertiendo aguas residuales contaminadas en los pozos y provocando enfermedades.

Los campesinos del pueblo al nordeste de Gaomi de los que habla en este volumen poco tienen que ver con los de *BDA* o *VYM*. Mientras que estos fueron duramente explotados y oprimidos por lo que se acabaron amotinando, los campesinos actuales, alienados por el desarrollo económico, han abandonado la tierra y lo único que les interesa es el beneficio propio, aunque ello suponga atentar contra el interés público. Ya no son silenciosos, tampoco ocupan los márgenes de la sociedad; hoy en día, como vemos en estos relatos más recientes de Mo Yan, la mayoría de los campesinos también se han convertido en usuarios de teléfonos inteligentes: “utilizan Internet, al mismo tiempo crean Internet, donde desempeñan roles muy alejados de su identidad social. Ellos son los peces y las gambas que buscan su propio alimento en el océano de Internet, y, a veces, pueden provocar olas grandes, y otras, pequeñas [...]”⁴⁸⁴ (Ibid., 236).

⁴⁸³ La traducción es nuestra. “我不能够，她们正在承受该她们承受的苦难，然后才能享平安。”

⁴⁸⁴ La traducción es nuestra. “大部分农民也都成了智能手机的使用者，他们几乎是无师自通地成了网络大海里的游鱼。他们使用着网络，也创造着网络，他们在网络上扮演着与自己的身份大相径庭的角色，他们像鱼虾一样在网络海洋里寻找着自己的食物，有时候也能扑腾出大大小小的浪花……”

La extrema disparidad entre las fantasías casi obsesivas de los campesinos sobre la ciudad donde Mo Yan había escrito sus novelas y la ciudad real ha desaparecido en los últimos relatos. Gracias a las facilidades que proporciona Internet, la forma de pensar y las costumbres de los campesinos ya no son muy diferentes de quienes viven en la ciudad y, como el autor comenta con ironía, los nuevos campesinos “se han vuelto todos brillantemente elocuentes y críticos, y su perspicacia y dominio no son inferiores a los de un profesor universitario⁴⁸⁵” (Ibid., 236).

3.3. Un escritor en apuros

3.3.1. Crisis de identidad

A pesar de haber aportado una gran riqueza y fama a su pueblo natal, el Mo Yan de ficción sigue desempeñando de mala gana el papel de payaso y recibiendo las burlas y mofas de los demás. No consigue el respeto que merece de sus antiguos vecinos y familiares; los campesinos no se interesan lo más mínimo por las premiadas novelas de Mo Yan, llegando a decirle que sus ficciones no son más que un plato combinado de huevos podridos y de ajo pasado. Los más atrevidos le interrogan directamente sobre sus ingresos, le piden que pronuncie discursos y que ofrezca trabajos. En *BL*, cuando el Mo Yan de ficción le pregunta a un amigo si su vino elaborado en casa es sano, este se burla de la dignidad del escritor y le dice: “Hermano mío, ¿no son las vidas de los gobernadores civiles y los alcaldes más valiosas que la tuya? [...] ¿Realmente te crees un pez gordo? Piensas en la época en que bebíamos el agua de la fosa, y renacuajos sin saberlo⁴⁸⁶” (Ibid., 38). En *Mi primo Ning Saiye*, cuando el primo del Mo Yan de ficción se emborracha, este último tiene que escuchar todo tipo de reproches y quejas. En *El baño público y la cama roja*, un anciano que había trabajado con Mo Yan en una fábrica protesta enérgicamente por la forma en la que lo presenta en su novela: “¡Pero si me has descrito como un pícaro! Si Lao Dong no me hubiera detenido, te

⁴⁸⁵ La traducción es nuestra. “一个个都变得妙语连珠，分析起问题来头头是道，其见识与境界都不逊于大学教授。”

⁴⁸⁶ La traducción es nuestra. “大哥，省长，市长，他们的命不比你金贵？他们都点着名要这酒喝！你还真把自己当成大人物了？想想咱一块儿喝沟里的水把蛤蟆疙瘩子都喝到肚子里的时候。”

habría demandado por calumnia. (..) en tus obras no existe ninguna persona buena, salvo tú mismo⁴⁸⁷ (Ibid., 184).

Al igual que sus predecesores: Lu Xun y Shen Congwen, Mo Yan también sufrió una crisis de identidad cuando regresó a su pueblo natal después de muchos años de ausencia. Mo Yan siente nostalgia por ese lugar al que llama “la tierra de la sangre” en su literatura, llegando incluso a embellecer algunos recuerdos dolorosos a través de la voz de su alter ego. En *LB*, Mo Yan recuerda de forma poética e idealizada la época en la que él y sus compañeros tenían que trabajar duramente desde la mañana hasta la noche en la tierra colectiva: “Al atardecer del día 16 del octavo mes lunar, los vastos campos parecían un hermoso cuadro, la brisa otoñal soplaba en una ráfaga fresca, básicamente las cosechas fueron recogidas, solo aquellos sorgos permanecían en silencio a la luz de la luna⁴⁸⁸” (Ibid., 26). En *Labios rojos boca verde*, Un exitoso Mo Yan que rememora sus veinte años, cuando tenía que acarrear agua para apenas mantenerse, recuerda las grandes esperanzas que tenía puestas en su futuro, “Voy a seguir esforzándome y esperando mi momento. Si lo consigo, ¡cambiaré mi vida para siempre!⁴⁸⁹” (Ibid., 267). Al volver, este solo recibe decepción e incompreensión. A pesar de que el pueblo se ha vuelto famoso gracias al éxito literario de Mo Yan y de que muchos campesinos incluso han adoptado los nombres de los personajes de sus novelas como apodos, a nadie le importa lo que ha escrito. Ninguno de los dos únicos jóvenes del pueblo que se interesan por la literatura, admira sinceramente la obra de Mo Yan: Jin Xipi solo quiere aprovecharse de la fama de Mo Yan, mientras que Ning Saiye le dice en su cara que sus novelas son un bodrio.

Pero, a diferencia de los dos autores mencionados, Mo Yan no critica la degradación moral del pueblo -como sí lo hace Lu Xun-, ni huye de la realidad rememorando el pasado -como Shen Congwen-. Tampoco intenta asumir la responsabilidad de educar a la población, ni muestra arrogancia intelectual -mientras que Lu Xun y Shen Congwen sí lo hacen-, excepto cuando es humillado por su primo menor, momento en el que defiende su dignidad y la de su obra. Mo Yan permite que los campesinos se aprovechen de su fama hasta cierto punto, y trata de comprender el cambio que se ha producido en el campo. Para el pueblo al

⁴⁸⁷ La traducción es nuestra. “可你把我写成了一个流氓! 吴科道, 如果不是老董拦着, 我要告你诽谤呢。你的笔下, 除了你自己, 基本上没一个好人。”

⁴⁸⁸ La traducción es nuestra. “八月十六日傍晚, 辽阔的田野真是诗与画一般的美好, 秋风吹来阵阵清凉, 田野里的庄稼大都收割完毕, 只有那些晚熟的高粱在月光下肃立。”

⁴⁸⁹ Traducción, propia, “努力奋斗, 勤奋学习, 等待时机。一旦成功, 马前泼水。”

nordeste de Gaomi, el exitoso Mo Yan ya no es uno de los suyos ni puede interferir en sus asuntos, Solo lo ven como un observador foráneo que toma notas de lo que ve.

3.3.2. Cuaderno de viaje

Aunque Mo Yan detalla los cambios que se han producido en el pueblo, hay otros cambios que merecen ser comentados; nos referimos al estilo del autor. En primer lugar, Mo Yan abandona el estilo narrativo propio de la novela para hacer creer al lector que tiene ante sí un cuaderno de viaje. La ficción repleta de elementos maravillosos da paso a una escritura de apariencia documental. Al introducir como narrador a un pseudo-gemelo literario, un hombre que comparte con él el nombre y numerosos datos biográficos, así como una gran cantidad de detalles factuales que coinciden con la realidad, el lector tiene la impresión de que lo que está leyendo no es una ficción. Sin embargo, hay mucho de fabulación en lo que nos cuenta Mo Yan en estos relatos. Este simulacro de pacto autobiográfico es, en realidad, una ingeniosa autoficción.

En el relato de once capítulos, *Esperando a Moisés*, el narrador en primera persona llamado Mo Yan está presente hasta el capítulo 8. Este narrador recuerda las vivencias de un amigo suyo de quien ya hemos hablado: se trata de Moisés, un hombre que desapareció durante treinta años. En su conversación con Wang Yao, Mo Yan confirma la existencia de este vecino cristiano, cuya vida fue influenciada por su fe:

El abuelo de mi compañero de clase llamó a sus nietos Moisés, Mateo, Juan y David. Al principio los campesinos no lo entendieron, pero luego se dieron cuenta de que eran nombres cristianos. [...] Para otros campesinos tradicionales, esta familia era muy extraña. Cuando había una plaga en tierra, no hacía nada más que pedir ayuda a Dios. [...] Después de los años ochenta, las prácticas religiosas volvieron a la normalidad y esta familia se convirtió en responsable del distrito⁴⁹⁰. (*DHXL*, 95)

En el capítulo 9 se interrumpe la rememoración de las vivencias de Moisés y el narrador comienza a referir el momento presente:

⁴⁹⁰ La traducción es nuestra. “我有个同学的爷爷加入了，他给孩子起名，大孙子叫摩西，二孙子叫马太，三孙子叫约翰，四孙子叫大卫。[...] 他们一家子全都是洋名。我们当时也不知道为什么有这样怪的名字，后来才知道他爷爷是教徒。[...] 地里生了虫子，‘主啊，帮我来灭虫吧。’ [...] 80年代教会又恢复活动了，还是过去那些人，还有他们的儿孙。”

Es el 1 de agosto de 2017 y me encuentro en la habitación 801 del Hotel Ba Xian. Acabo de regresar de un banquete y he encendido apresuradamente el ordenador para buscar una novela inédita que escribí en Huxian, provincia de Shaanxi, en mayo de 2012 (la llamo novela, pero en realidad es básicamente un reportaje documental). La razón por la que nunca publiqué esta obra es que siempre sentí que la historia no estaba terminada.⁴⁹¹ (LB, 120)

A partir de este momento, las fronteras entre ficción y realidad se vuelven borrosas. El narrador Mo Yan nos habla ahora como el escritor que es en la vida real. El tiempo del recuerdo ha dejado paso al presente de una habitación de hotel y las anécdotas del pasado se sustituyen por la reflexión de un autor que nos habla de su trabajo. El relato se convierte, pues, en monólogo: nos dice que está escribiendo una novela, la mayor parte de la cual ha sido redactada cinco años atrás, y que no sabe cómo abordar el desenlace. Tanto el Mo Yan de ficción como el Mo Yan real están atrapados en un dilema: “Tuve que resolver este problema y tuve que hacer una serie de descripciones para mostrar la reacción de esta pobre mujer, cuando viera que su marido, que llevaba treinta años desaparecido, volvía a casa. No estoy satisfecho con lo que escribí y pienso que caí en el cliché⁴⁹²” (Ibid., 121).

Para el lector, este ingenioso giro es inesperado. Después de todo, antes se habría inclinado a creer que todos los detalles que rememora el narrador sobre la historia de Moisés y su familia ocurrieron en realidad -lo que parece corroborar la entrevista de Mo Yan antes mencionada-. La interrupción de la rememoración del pasado (la vida de Moisés) y la introducción del monólogo de Mo Yan, situado en el momento presente inducen al lector a cuestionar la verosimilitud de la historia de Moisés. ¿Todo lo referido sucedió en realidad o se trata de una historia totalmente inventada por Mo Yan? Es más, ¿cuál de los dos Mo Yan -el que recuerda el pasado o el que escribe en su habitación de hotel- está contando la verdad? ¿Mienten los dos? ¿Ambos mezclan verdad y ficción? La credibilidad del narrador se ve en este momento seriamente amenazada, pues la confianza que el lector había depositado en él sufre un duro revés. En *The World and the Book: Study of Modern Fiction*, Gabriel Josipovici describe claramente el sentimiento del lector en este momento: “making us realize with a shock that we are dealing not with the world but with one more object in the world, one made by a human being” (1971, 279).

⁴⁹¹ La traducción es nuestra. “现在是2017年8月1日，我在蓬莱八仙宾馆801房间。刚从酒宴上归来，匆匆打开电脑，找出2012年5月写于陕西户县的这篇一直没有发表的小说（说是小说，其实基本上是纪实）。我之所以一直没有发表这篇作品，是因为我总感觉到这个故事没有结束。”

⁴⁹² La traducción es nuestra. “但我必须解决这个问题，必须给出一连串的描述，来展示这个苦难深重、苦苦期盼的女人突然看到失踪三十多年的男人坐在自家门槛上时内心的感受和外部的表现，似乎怎么写都太过分，似乎怎么写都不能令人满意，似乎怎么写都会落入俗套。”

Mediante el recurso a la metanarración, el autor siembra la duda sobre los límites entre ficción y no ficción, a la vez que enriquece la estructura de la novela (en un primer nivel se narra la historia de Moisés y, en un segundo nivel, se reflexiona sobre la escritura de dicha narración). El acto narrativo se convierte así en objeto de la narración: Mo Yan comparte con el lector sus ideas y dificultades a la hora de concebir la historia, contarla, disponer los personajes, etc. La exposición de los pensamientos del escritor disuelve la veracidad no solo del relato sobre Moisés, sino de la obra literaria. Cuando el autor declara que está construyendo una ficción, podemos preguntarnos si también se trata de una ficción, o si, por el contrario, como señala Martin Wallace: “Fiction is a pretense. But if its writers insistently call attention to the pretense, they are not pretending. Thus they elevate their discourse to the level of our own (serious, truthful) discourse” (1986, 183).

Como ya hemos mencionado, en la novela *VYM* también aparece un personaje, Mo Yan, que se dedica a la carrera literaria. Pero en este caso, no existe un momento de interrupción entre dos planos narrativos claramente diferenciados. En ningún lugar de la novela, se produce un despertar de este personaje que permita establecer una distinción entre lo ficticio y lo (pretendidamente) no ficticio. Al contrario, el personaje llamado Mo Yan vive en la misma dimensión que los demás personajes, esto es, nunca abandona el plano de la ficción. Este personaje, aunque comparte nombre y ocupación con el Mo Yan real, se limita a narrar sus experiencias rurales en forma de ficción. Si bien otros personajes tienen acceso a dicha ficción, y pueden hacer comentarios sobre la misma, no sucede lo mismo con el lector a quien nunca se da a conocer el contenido del relato escrito por el personaje Mo Yan. De este modo, el desdoblamiento que se produce en *Esperando a Moisés* no llega a tener lugar en *VYM*. El Mo Yan de ficción que aparece en *RV*, se cuestiona su propia identidad y el sentido de su existencia, pero tampoco en esta novela pueden distinguirse dos planos narrativos. El personaje Mo Yan, aunque comparte muchos rasgos con el autor real del mismo nombre no llega nunca a confundirse totalmente con él, dirigiéndose a los lectores en primera persona como sí hace en *Esperando a Moisés*, donde el personaje y narrador Mo Yan confluyen en una misma figura que entiende que existe otro mundo fuera del texto. Es como si un Mo Yan deseoso de ofrecer alguna novedad a sus lectores, introdujera el juego metanarrativo para satisfacer las expectativas que, inevitablemente, genera cada nueva publicación del Premio Nobel.

3.3.3. Interrupciones, elipsis

La segunda novedad que observamos en este volumen en lo que a estilo literario se refiere consiste en desarrollar la narración exclusivamente mediante el diálogo entre los personajes. En sus anteriores obras, Mo Yan es prolijo en detalles sobre los personajes, su actitud, su identidad, los lugares donde se produce la acción, los acontecimientos históricos, etc., de forma que el diálogo es solo un componente más de la narración. Sin embargo, en *LB*, desaparecen por completo todos estos elementos con excepción del diálogo. Por ejemplo, en *Mi primo Ning Saiye*, existe un diálogo ininterrumpido como si se tratara de un acto de una obra teatral, en el que no hay pausa ni cambio de perspectiva; con la diferencia de que no existen didascalias y de que la réplica de cada personaje no está precedida por su nombre. Ello dificulta considerablemente la identificación del interlocutor y la lectura en general. De modo parecido en el relato *El baño público y la cama roja* se suceden la serie de breves conversaciones que tienen siempre la misma forma: un interlocutor hace una pregunta y el otro le responde. La serie de preguntas y respuestas solo es interrumpida de vez en cuando por una lacónica intervención del narrador que se limita a incisos del tipo: “él me dijo”, “yo le respondí”. Esta técnica de escritura es, de hecho, el resultado de las lecturas clásicas del autor, quien afirma en una entrevista que las novelas clásicas le han enseñado sobre todo la técnica de escribir diálogos⁴⁹³ (*DHXL*, 73). En los dos relatos mencionados, este tipo de diálogos se caracterizan por la ausencia de pausas, así como por los temas cotidianos y el recurso frecuente a términos y formas dialectales en uso en la provincia de Mo Yan. El diálogo informativo puede acelerar la narración haciendo avanzar la trama, pero también desorienta al lector por su homogeneidad y monotonía. A pesar de que en *Mi primo Ning Saiye*, el primo Ning Saiye no deja de contar sus fracasos y desgracias, la falta de descripciones impide al lector hacerse una idea del personaje, de quien solo sabe que es un borracho de unos treinta años. Después de todo, una novela es diferente a un guión de teatro, ya que este último puede confiar en las interpretaciones de los actores para compensar las deficiencias del texto. La novela compuesta exclusivamente por diálogos es una tendencia actual de la literatura china (sobre todo de la literatura online), y tal vez Mo Yan, que siempre ha estado en la senda de la innovación, quiera utilizar esta técnica para dar un paso adelante.

⁴⁹³ La traducción es nuestra. “我对古典小说的学习主要集中在写对话上。”

Además, no se pueden ignorar las omisiones deliberadas, es decir, las elipsis narrativas, que existen en estos catorce relatos. En *El hombre que utiliza la hoz con la mano izquierda*, aunque Tian Kui es el protagonista, el narrador Mo Yan deja muchas lagunas en el relato de las vivencias de este personaje. Por ejemplo, en el capítulo 4 el narrador refiere una pelea que tuvo lugar en su infancia entre cuatro chicos: su hermano menor, Tian Kui, el tonto Xizi y él mismo. Sin embargo, no confiesa que él fue el causante del conflicto. Acto seguido, el padre de Xizi se marcha para hablar de lo sucedido con el padre de Tian Kui. En el capítulo siguiente, cuando, días después, el niño Mo Yan se encuentra con Tian Kui, este ha perdido el brazo derecho y trabaja solo en el campo. De este modo, el lector no puede reconstruir el paréntesis narrativo que se produce entre la pelea y el encuentro de Mo Yan con el Tian Kui lisiado.

En sus trabajos anteriores, Mo Yan ha demostrado su habilidad para representar escenas crueles, como la del verdugo que corta las carnes del prisionero en *SAS*, la del secretario del pueblo que se corta las piernas con un hacha ante sus dos hijos en *CLH* o la del carnicero que desolla a un vecino bajo la amenaza de los invasores japoneses en *SR*. Por ello, sorprende la omisión en *El hombre que utiliza la hoz con la mano izquierda* de la sangrienta escena en la que Tian Kui pierde el brazo derecho. A este respecto, el autor explica en una entrevista lo siguiente: “puse toda mi atención en la descripción de las escenas de trabajo. Al hacerlo, es como si hubiera una fuerte luz que ilumina lo que he omitido, y en cambio deja al lector un margen muy amplio para la imaginación⁴⁹⁴” (Yuan Sitao:2020). En el capítulo cinco, sin más preámbulos, leemos:

(Tian Kui) se puso en cuclillas, con la hoz izquierda, cortando pacientemente como si estuviera afeitando el pelo de una tumba. Cuando cortamos la hierba, empuñamos la hoz con la mano derecha y sujetamos la hierba cortada con la mano izquierda. Tian Kui empuñaba la hoz con la mano izquierda, y como no tenía mano derecha, llevaba un gancho de hierro atado al brazo derecho.⁴⁹⁵ (Ibid., 8)

La sorprendente causa de su discapacidad no se revela hasta el momento en el que el niño Mo Yan le pregunta a Tian Kui por qué no tiene miedo de las serpientes que se esconden entre la paja. Este último le contesta sin ira ni tristeza: “Cuando mi padre me cortó la mano,

⁴⁹⁴ La traducción es nuestra. “我把全部的力量用到了对劳动场面的描述上去。这就仿佛有一束强烈的光线，把我省略掉的东西给照亮了，反而会给读者留下很广阔的想象空间。”

⁴⁹⁵ La traducción es nuestra. “田奎蹲着，有时也弯着腰站着，用那张左镰，像给坟墓剃头一样，耐心地割。我们割草，都是右手挥镰，左手将割下来的草抓在手里。他用左手挥镰，因没有右手，右胳膊上绑着一个铁钩子。”

no tuve miedo de nada⁴⁹⁶” (Idem). Ante tan inesperada respuesta, las hipótesis que los lectores habían podido formarse al respecto -la amputación habría podido deberse a una enfermedad imprevista o tal vez a un accidente- se desvanecen. Ni siquiera esta revelación lleva al narrador a ahondar en los motivos que han causado la desgracia de Tian Kui, reconduciendo, en el capítulo seis, la descripción a la actividad del herrero y utilizando para ello el lenguaje poético que, como hemos visto anteriormente, le sirve para celebrar el valor del trabajo. A continuación, en el séptimo y último capítulo, encontramos una brevísima mención al destino de Tian Kui carente de poesía, como si de un aviso informativo se tratara:

Muchos años después, Yuan Chunhua, la casamentera del pueblo, quiso presentarle la viuda Huanzi a Tian Kui. En aquel momento, el padre de la viuda, Liu Laosan, y el hermano de ésta, Xizi, ya habían muerto. Huanzi se casó primero con el herrero Han. Tras su muerte, se casó con Lao San, y después de la muerte de su segundo marido, ella volvió al pueblo al nordeste de Gaomi con su hijo. Yuan Chunhua le preguntó entonces a Tian Kui, “se dice que Huanzi trae mala suerte a sus maridos, por lo que nadie se atreve a casarse con ella. ¿Y tú, te atreves?” Tian Kui le respondió: “¡Sí!”⁴⁹⁷ (Ibid., 14)

En cuanto a la estructura, el relato *El hombre que utiliza la hoz con la mano izquierda* resulta un tanto desequilibrado. Existen dos hilos narrativos: uno es la llegada anual al pueblo al nordeste de Gaomi de los dos herreros que trabajan para los campesinos, y el otro es la desgracia que le sucede a Tian Kui. Los dos hilos se cruzan cuando los herreros necesitan forjar una hoz especial para este joven discapacitado. No obstante, el autor no se muestra a la altura de sus pretensiones literarias: la descripción del trabajo de los herreros y la de la vida cotidiana de los campesinos respectivamente carecen de articulación, siguiendo caminos diferentes, por no hablar de la omisión de las experiencias del protagonista Tian Kui (a lo largo del relato, sus vivencias se narra de forma inconexa e incoherente, es decir, a través de una sucesión de escenas que se sitúan en épocas diferentes y parecen no tener relación unas con otras: Tian Kui jugando con otros niños, Tian Kui discapacitado, su matrimonio, la explicación de “su accidente”, etc.). En segundo lugar, el autor pretende presentar la vida rural utilizando un lenguaje sencillo y básico que, inevitablemente, acaba desinteresando y aburriendo al lector. Aunque se recurre a la repetición para intensificar la expresividad y a las metáforas para crear una atmósfera poética -pensamos en las escenas que muestran a los herreros realizando su labor-, se echa de menos el impacto que produce el recurso a estas

⁴⁹⁶ La traducción es nuestra. “自从我爹剁掉了我的手，我就什么都不怕了。”

⁴⁹⁷ La traducción es nuestra. “很多年后，村子里的媒婆袁春花，要把寡居在家的欢子介绍给田奎。那时，她的爹刘老三和他的哥喜子都死了。她先是嫁给铁匠小韩，小韩死后她改嫁给老三，老三死后，她就带着孩子回来了。袁春花说：“人们都说欢子是克夫命，没人敢要她了。你敢不敢要啊？”田奎说：“敢！”

figuras de estilo en pasajes similares de *TR*: esta novela sobresale por el mayor detalle de la descripción así como por el carácter multisensorial de la misma que permite destacar el ruido, el calor y la fuerza del proceso de herrería.

Este tipo de lagunas deliberadas también aparece en otros relatos del mismo volumen. En *Esperando a Moisés*, la historia de lo que ocurrió en los treinta años que siguieron a la desaparición de Moisés es omitida por el narrador Mo Yan: para no perturbar la apacible vida de su amigo, el narrador se marcha de su casa sin preguntarle nada sobre este largo periodo de tiempo. Del mismo modo, en *LB*, se omiten los episodios relativos al enriquecimiento de Jiang Er, así como los motivos que llevaron a Chang Lin a suicidarse. En *La mirada de un terrateniente*, tampoco sabemos nada sobre la vida del castigado Sun Jingxian durante su persecución, que duró varias décadas. Todas estas lagunas son enigmas sin resolver que plantean un desafío a la imaginación de todo lector que conozca la historia contemporánea de China.

A diferencia de las novelas anteriores, en las que Mo Yan no escatimaba en detalles, se llegó incluso a criticar su “falta de contención en la narración⁴⁹⁸” (He Shaojun y Pan Kaixiong:1988, 33) y su “lenguaje poco atractivo⁴⁹⁹” (Li Qingyi:2013, 266), en su último volumen, el autor opta por una simplificación de la trama, conservando solo los elementos esenciales y abusando de los diálogos. Esta austeridad narrativa puede dañar la integridad del relato (se perciben numerosas fracturas a lo largo de la lectura), pero, al mismo tiempo, invita al lector a colmar los vacíos narrativos con su propio entendimiento e imaginación.

⁴⁹⁸ La traducción es nuestra. “他的叙述没有节制。”

⁴⁹⁹ La traducción es nuestra. “他的语言草率粗鲁。”

3.3.4. Otro paso hacia atrás

Por último, y a diferencia de las novelas anteriores, estos catorce relatos contienen numerosos marcadores que nos permiten situarlos en la época actual, como la transmisión en vivo a través de Internet, las indemnizaciones del gobierno tras la compra de viviendas y tierras, la aparición de Gongzhonghao (una plataforma de publicación que puede ser oficial o privada) y de los Gongzhi (intelectuales públicos designados de forma despectiva), etc. Estos elementos, cuya existencia es aún muy reciente, subrayan aún más la modernidad del pueblo al nordeste de Gaomi y el cambio de mentalidad de los campesinos (con la popularidad de Internet, apenas existe diferencia en el acceso a la información entre las zonas urbanas y rurales). De este modo, en estos relatos, nos encontramos con personajes completamente actuales: un campesino que gana dinero publicando artículos en su plataforma personal, otro que retransmite en directo la actuación de los agentes de policía -esta nueva forma de vigilancia en las redes acaba presionando a las fuerzas del orden, que se ven obligadas a cambiar su actitud arrogante-, otro que codicia el dinero de las indemnizaciones otorgadas por el gobierno, otro que se dedica a difundir rumores y que acaba convirtiéndose sorprendentemente en un reconocido intelectual de Internet a pesar de no haber completado su educación básica.

En estos relatos queda claro que estas ocupaciones inseparables de la generalización de Internet han pasado a formar parte de la vida cotidiana de los campesinos. Sin embargo, en lugar de mostrar al lector cómo llegaron estas tecnologías al pueblo al nordeste de Gaomi y cómo reaccionaron los aldeanos cuando las descubrieron, Mo Yan nos sitúa ante una transformación que ya ha tenido lugar. Así, la intensa relación entre los campesinos y la tierra, temas clave en la literatura de Mo Yan, desaparece en estas historias. Del mismo modo, tampoco hallamos aquí la descripción detallada de los sentimientos que provocan en los campesinos las diferentes reformas, magistralmente analizados en *VYM*. En lugar de ello, nos encontramos ante unos campesinos que, sin mediar explicación alguna, renuncian a sus tierras a cambio del dinero del gobierno, llegando incluso a utilizar el fraude o las amenazas para exigir que el Estado compre sus tierras. A lo largo de la lectura, podemos apreciar que el autor no se esfuerza lo más mínimo por explicar a sus lectores los motivos de tan radical cambio de actitud.

La comunicación entre el pueblo tradicional y el mundo exterior constituía otro pilar fundamental de la literatura de Mo Yan. Cabe destacar la construcción del ferrocarril, un acto altamente simbólico que aparece en varias de sus novelas por representar la irrupción de la modernidad en una tierra considerada como sagrada para sus habitantes. Sin embargo, cuando el ferrocarril de alta velocidad aparece en el relato *La paz suprema*, los campesinos no se plantean en ningún momento su valor simbólico. A pesar de que estos cambios son llamativos, Mo Yan opta por apenas prestarles atención, mostrándolos como evidencias que no merecen ser comentadas. En otras palabras, en estos relatos de reciente publicación, el pueblo al nordeste de Gaomi y sus habitantes se han vuelto modernos como por arte de magia, lo que acaba resultando poco convincente.

Además de los cambios de estilo ya señalados que Mo Yan realiza en este último volumen, también se perciben a lo largo de la lectura los dilemas a los que se enfrenta el pueblo al nordeste de Gaomi, así como las preocupaciones del autor.

En primer lugar, Mo Yan parece preguntarse si debe seguir recreando el pasado o si por el contrario debe centrarse en el presente. El autor ya había representado la turbulenta historia del medio rural y de la clase campesina durante el siglo XX en sus obras anteriores. Resulta difícil seguir escribiendo sobre el pasado sin caer en el *déjà vu*. Pero al desarrollar unas narraciones situadas en el tiempo presente, Mo Yan no consigue profundizar en el análisis de los problemas sociales, por lo que sus relatos han decepcionado a numerosos lectores que llevaban mucho tiempo esperando la nueva obra del autor.

La forma de abordar los conflictos políticos en estos relatos del tiempo presente también resulta inadecuada (incluso cuando se compara con su propio trabajo anterior). Como señala Wang Dewei en su artículo: “debido a las circunstancias objetivas actuales, este volumen no quiere abordar la política. Aunque expone problemas sociales, carece de una explicación clara de sus causas, explicación que Mo Yan sustituye por la burla, el contraste con el pasado y su recuerdo⁵⁰⁰” (2020, 59).

Mo Yan intenta introducir algunos temas que son relevantes para los “modernos” campesinos y el pueblo, como la compra de tierras, las compensaciones del gobierno, la protección del medio ambiente, el culto al materialismo, la corrupción moral, etc. Pero, probablemente, debido a una autocensura de la que el autor no es consciente o que no quiere

⁵⁰⁰ La traducción es nuestra. “因为客观环境的限制，《晚熟的人》尽量不碰政治，就算揭露社会问题，也缺乏追根究底的锐气，而代之以嘲讽、对照或回忆。”

reconocer, la discusión política brilla por su ausencia. Por ejemplo, en *Tian Xia Tai Ping*, se tratan tres graves problemas sociales: la apropiación ilegal de los bienes estatales, la contaminación del río y el control público sobre los funcionarios. Sin embargo, estos temas son abordados en forma muy superficial, como una farsa que recibe una resolución tan rápida como absurda: los campesinos empujan al corrupto secretario del pueblo que cae en un charco, pero no se menciona que este haya sido castigado por su acción; la tortuga mutada es liberada de nuevo en el río y los responsables hacen promesas poco convincentes para acabar con la contaminación; los policías cambian su actitud arrogante ante la cámara y empiezan a cumplir su deber de servir al pueblo.

En *LB*, el conflicto entre el desarrollo comercial de la tierra colectiva y la gestión del gobierno se reduce a la codicia de una persona en particular, mientras que en el fondo del problema yace el vacío legal entre la propiedad de la tierra y los derechos de explotación económica de la misma. En la primera parte de *El baño público y la cama roja*, se mencionan las duras condiciones de trabajo de los obreros. En un accidente, un obrero quedó atrapado en una máquina por falta de protección, y en otra ocasión, un obrero orinó deliberadamente en un motor para vengarse de su superior, totalmente despreocupado del riesgo de explosión que ello suponía. Los anteriores compañeros de trabajo del narrador Mo Yan hablan de los accidentes ocurridos en tono jocoso. En la segunda parte de este relato, una masajista ofrece sus servicios sexuales para ganar dinero (en el texto se insinúa que su marido se quedaba con el dinero de los masajes, pero no se profundiza en ello), pero el narrador Mo Yan se limita a decir a otra masajista, “no lo hagas, no lo hagas nunca⁵⁰¹” (Ibid., 195). A diferencia de estos últimos relatos, donde Mo Yan pasa de puntillas por los acontecimientos que marcan la historia presente, en sus obras anteriores, se recurría a la historia personal o familiar de los personajes y a los pequeños sucesos que se producían en sus vidas para ofrecer una ambiciosa y detallada narración de toda una época desde la perspectiva socio-económica y política. Los personajes formaban parte de una trama colectiva, intervenían en ella, sufrían los abusos y la opresión de los poderosos. Es decir, eran mucho más que sus palabras. Por ejemplo, en *GPAC*, los yernos de la familia Shangguan simbolizan los diversos regímenes políticos que se sucedieron en el siglo pasado; en *VYM*, a través de las reencarnaciones del terrateniente Ximen, se manifiesta el cambio de relación entre los campesinos y la tierra; y en *Rana*, la tía del narrador se convierte en un verdugo de fetos para ejecutar la tarea que le impuso el Partido. En cambio, en los relatos más recientes los personajes parecen reducirse a su

⁵⁰¹ La traducción es nuestra. “别去, 千万别去。”

discurso: son meras representaciones mentales carentes de vida y de corporeidad. Es decir, en estos últimos relatos, los conflictos sociales (prostitución, contaminación ambiental, culto material, decadencia moral, ect.) solo son interpersonales, no adquieren una dimensión colectiva, y, aún menos, épica. Todos estos cambios revelan una actitud cada vez más evasiva por parte de Mo Yan, refugiado en la parodia y en los juegos autoficcionales para evitar el análisis político en profundidad y cualquier atisbo de polémica. Podemos preguntarnos hasta qué punto es consciente el autor de esta tendencia suya a huir del conflicto. Si bien Mo Yan nunca ha destacado por oponerse frontalmente al régimen político, sí que tuvo, como hemos visto, algunos problemas con la censura. Además, resulta difícil imaginar que sus últimos textos puedan ser objeto de desaprobación por parte del gobierno. Al centrarse en el presente, se gira la página del pasado y sus sombras y se sustituye el contenido político por anécdotas rurales que solo parecen aspirar a entretener a los lectores.

En segundo lugar, está el dilema entre la modernidad y la tradición del pueblo al nordeste de Gaomi. Aquí, la ironía y el humor ya no se dirigen a épocas pasadas sino al presente de la globalización económica y tecnológica. El pasado queda, pues, protegido de la crítica, lo que conduce inevitablemente a una cierta idealización. Como hemos comentado en el capítulo 3, en el mundo rural actual, la modernización puede eclipsar, o incluso sustituir a la tradición. En esta vuelta al campo, los elementos de la modernidad (el desarrollo económico, la difusión de Internet, la división entre los centros urbanos y la ruralidad, etc.) tienen casi siempre una connotación negativa, mientras que los aspectos tradicionales (el trabajo de herrero, el aprendizaje de las artes marciales bajo la luz de la luna, la iglesia cristiana utilizada como escuela, las bodas rurales) se presentan de forma romántica. Este contraste pone de manifiesto la nostalgia de Mo Yan por un pasado que había tratado de forma muy cruda en sus grandes novelas. Pero esta actitud negativa e individualista resulta inútil en la situación actual del pueblo y de los campesinos modernos. Así como Shen Congwen sentía nostalgia por la gloria del pasado en la ciudad fronteriza, la realidad es que en aquel entonces, a principios del siglo XX, toda China estaba envuelta en la guerra. Porque, a diferencia del pueblo de Tao Qian, -que estuvo completamente aislado durante décadas-, el pueblo al nordeste de Gaomi concebido por Mo Yan está siempre abierto a la realidad, aunque sea imaginario.

Este dilema también resulta visible en la evolución de su estilo de escritura. Mo Yan publicó en 2019 una colección de doce microrelatos titulada *一斗阁笔记*⁵⁰² que es una imitación de las novelas populares de las dinastías Ming y Qing. En esta colección, Mo Yan utiliza el lenguaje y el estilo clásicos para contar anécdotas del pueblo. Una de ellas titulada *深巷*⁵⁰³ solo tiene doscientas palabras⁵⁰⁴. La colección *Notas hechas en el gabinete Yi Dou* supone una barrera para la comprensión de quienes no han estudiado la literatura clásica, dadas las diferencias notables que existen en la escritura y en el uso del chino moderno y del antiguo. Tanto es así que los hablantes nativos de chino necesitarían una traducción previa para apreciar mejor el valor literario de esta obra de Mo Yan. Capítulo aparte merece la escasa difusión en el extranjero de esta publicación. Como puede imaginarse, no es un trabajo destinado al público en general por lo que tampoco ha tenido una gran aceptación entre los lectores, ni suficientes estudios de los críticos. ¿Se trata entonces de un caprichoso experimento literario de nuestro autor?⁵⁰⁵ En cualquier caso, Mo Yan no nos parece que desee continuar este intento literario de recuperar la tradición ni incluir este trabajo en su último volumen. Utiliza un lenguaje casi sin adornos que todo el mundo entiende, al estilo de la novela moderna, para contar historias cotidianas que se desarrollan en el campo. Ya sea para escribir de forma clásica o para continuar la ruta de la novela moderna, tal vez Mo Yan también ha llegado a un jardín de senderos que se bifurcan.

Por último, percibimos el dilema de la identidad que afecta no solo a Mo Yan, sino también a los habitantes del pueblo. En cierto modo, el pueblo al nordeste de Gaomi, este

⁵⁰² *Yi Dou Ge Bi Ji* [Notas hechas en el gabinete Yi Dou].

⁵⁰³ *Shen Xiang* [Una calle profunda].

⁵⁰⁴ Para que el lector pueda hacerse una impresión global del estilo de *Yi Dou Ge Bi Ji*, ofrezco aquí mi traducción del microrelato llamado *Sheng Xiang*. “Mi amigo GaoGao tiene una cafetería en la calle Wutong del condado y su negocio es próspero. Le di el nombre de “Shen Xiang” que significa “calle profunda”. El año pasado estuve en mi pueblo natal para celebrar el Año Nuevo chino y Gaogao me visitó y me invitó a un café. Era muy amable, así que me fui con él. Cuando entré en la cafetería, vi una hermosa caligrafía en la pared, firmada por Mo Yan, que decía: “Un carro de cuatro ruedas conducido por un ganso blanco salió de una calle profunda. Además de la novia del zorro, en el carro había dos gordos patos verdes. La novia llevaba un vestido blanco, con una corona de lilas en la cabeza, y sus pestañas eran largas. Los trabajadores que se habían levantado temprano para repartir la leche los vieron venir y saltaron a un lado para abrirles paso.” Le pregunté: “¿De qué se trata todo esto?” GaoGao sonrió tímidamente y me respondió: “¡Para que usted se haga un nombre!” (Texto chino) 我的朋友糕糕在县城梧桐街开了一家咖啡馆，生意兴隆。馆名“深巷”，系我所题。戊戌春节，我在故乡。糕糕来访，邀我去喝咖啡。盛情难却，即随其往。进馆便见墙上挂着一幅署名“莫言”的书法，字迹秀美，法度森严。文字内容是：“一辆由白鹅驾辕的四轮车由小巷深处摇摇摆摆地驶出来。拉长套的是两只肥胖的绿鸭，车上载着狐狸的新娘。她身披白色的婚纱，头上戴着丁香花冠，睫毛很长。早起送牛奶的工人看到她们来了，慌忙跳到一边，为她们闪开了道路。”我问：“这是怎么回事？”他憨憨一笑说：“替你扬名呢！”(上海文学 2019年第1期)

⁵⁰⁵ Mo Yan también ha explorado el campo de la poesía, publicando en 2019 un largo poema moderno de quinientos versos titulado: *饺子歌* *Jiao Zi Ge*, literalmente, *El canto de ravioles chinos*. Sin embargo, aunque ganó el premio -el Quinto Premio de Poesía Larga de China-, esta obra, debido a su contenido hermético, no tuvo la acogida esperada entre los lectores.

pueblo construido en la imaginación, pertenece a la colectividad, es un producto de la memoria colectiva, hasta volverse irreconocible. En más de un relato de *LB*, se observan las burlas de los campesinos respecto del Mo Yan de ficción, degradando su literatura y dignidad y causando dolor y humillación. Y la humillación que sufre este personaje literario homónimo traduce las dudas del autor sobre sí mismo. La distancia y el tiempo hacen que Mo Yan tampoco pueda reconocerse como miembro de este pueblo. A pesar de que creció aquí y cantó las alabanzas de esta tierra de sangre en sus obras literarias, ahora para su pueblo natal, no es más que un visitante lejano, una influyente celebridad que vive en la capital, un patrón que les ofrece trabajo y recursos. De hecho, los detalles de estos relatos reflejan el cambio de actitud de Mo Yan, quien aborda a sus personajes con distancia crítica. Muestra las características negativas de esos campesinos modernos, olvidando que él es también un antiguo campesino convertido en escritor. En particular, en *Labios rojos boca verde* y en *La antorcha y los silbatos*, aparece el pronombre “ellos” para referirse a los campesinos. Entonces, ¿podemos considerar como miembro del pueblo al nordeste de Gaomi a los campesinos que aún viven allí? ¿O solo son actores que representan una vida que no han conocido para el mundo exterior? Se trata de cuestiones de identidad y pertenencia que Mo Yan aún puede seguir explorando en nuevas obras literarias.

Mo Yan ha sufrido la censura en varias ocasiones durante su trayectoria como escritor, desde las acusaciones contra *Huanle* hasta la ira suscitada por *Las baladas del ajo* y las feroces críticas que recibió *Grandes pechos amplias caderas*. Pero la actitud de Mo Yan ante estas tormentas fue cambiante: al principio eligió guardar silencio sin defenderse, posteriormente optó por luchar y no someterse a las amenazas personales de los funcionarios, mientras que la tercera vez decidió no hacer ningún cambio, simplemente esperó el momento oportuno para publicar su novela. La estrategia más destacada para convivir con la censura sin tener que cederle todos los derechos es la creación de un Mo Yan de ficción, un personaje con el mismo nombre y experiencias similares a las del autor, que desempeña un papel diferente en cada novela, aunque siempre se trata de un escritor. En *La vida y la muerte me están desgastando*, Mo Yan es un bufón y un escritor mediocre a los ojos de los campesinos, que relata de forma hiperbólica y poco fiable los sucesos del pueblo. En *La república del vino*, es el escritor invitado que descubre la práctica del canibalismo en la ciudad. En *Cambios* y *El clan de los herbívoros*, el personaje Mo Yan se convierte en un observador participante que asiste a los cambios que ocurren en su pueblo natal y los que sufren sus amigos. Al introducir su propia prole de pseudo-gemelos literarios en las novelas, Mo Yan activa dos dispositivos: el metaficcional, que le permite desdoblar la ficción en varios niveles a la vez que difuminar la frontera entre realidad y escritura, y el autoficcional, que multiplica las figuras del escritor como para conjurar las insuficiencias del Mo Yan ganador del Premio Nobel. Su último volumen, *A Late Bloomer*, propone un viaje de regreso al pueblo natal guiado por el Mo Yan de ficción. A partir de la perspectiva de este personaje, se observan los cambios que han ocurrido o que se están produciendo en el pueblo. Sin embargo, este volumen de relatos pone de manifiesto la dificultad para nuestro autor de intentar alejarse de los cánones, al tiempo que expone los dilemas a los que se enfrenta en esta etapa tardía de su creación. En la representación del pasado en el pueblo al nordeste de Gaomi, encontramos episodios similares a los que ya aparecían en sus obras anteriores. A su vez, cuando habla del presente, del pueblo natal, la distancia entre el propio Mo Yan y la vida de los campesinos traduce un desconocimiento y un desinterés que pone a prueba la supervivencia del núcleo duro de la obra de Mo Yan: el pueblo se ha vuelto irreconocible. Así, la presentación que hace Mo Yan de las cuestiones sociales es relativamente superficial y los clichés sustituyen las reflexiones y las imágenes luminosas del pasado. Es como si la escritura de nuestro autor se fuese apagando a la vez que lo hace, a sus ojos, el pueblo natal.

Conclusiones

A lo largo de nuestra tesis, hemos realizado un análisis temático detallado de la construcción del pueblo literario en la obra de Mo Yan en el que hemos incluido, además de las novelas, los primeros textos del autor así como el último y único publicado después de obtener el premio Nobel en 2012. También hemos tenido en cuenta otras publicaciones de no ficción del autor -ensayo, entrevistas- pertinentes para nuestro estudio. Resumimos a continuación las conclusiones obtenidas.

Para empezar, nos centramos en la historia de China y en su historia literaria, ya que son las tierras que han nutrido Mo Yan y su obra. Aclaremos el concepto de “pueblo” en el contexto lingüístico-cultural han, y comprendimos cómo, en la mitología china, se presenta el relato de origen, con sus diferentes etapas, y las diversas funciones que asumen los dioses: la creación del universo por Panku, la creación del ser humano por NüWa y el renacimiento después del gran diluvio por Yu. Según los valores morales del confucianismo, la gran patria China está formada por pequeños pueblos, y los pueblos por familias y por las relaciones íntimas. El pueblo tiene una función administrativa central, tanto en la sociedad feudal de antaño como en la sociedad comunista. La cultura tradicional china basada en el confucianismo ha establecido un vínculo entre el pueblo y sus habitantes que lleva a estos a identificarse con el mismo como si pueblo e individuo fueran indisolubles. El individuo, aunque emigre a la ciudad, sigue perteneciendo a un pueblo natal, *es* su pueblo y existe a través de esta identidad.

Además de desempeñar un importante papel sociopolítico, el pueblo y, sobre todo, la imaginación del pueblo natal también constituye un tema recurrente en la literatura china de todos los tiempos. A través del repaso de la historia de la literatura china desde la Antigüedad hasta hoy, encontramos que han emergido distintas representaciones del pueblo: la utópica en la literatura clásica hasta el siglo XX, la reconstrucción fracasada del pueblo en la literatura llamada de “Native soil” en el periodo de ilustración china hasta los años treinta del siglo pasado, la promesa ideológica del pueblo en la literatura de ñame (en el periodo maoísta) y la representación del propio pueblo visto desde dentro de la literatura del realismo mágico que surge a partir de los años ochenta. La observación de la evolución histórica de estas

representaciones del pueblo nos permite afirmar que el pueblo imaginado en la literatura es cada vez más concreto, al principio, en la China antigua, los literatos aristócratas habían construido un pueblo utópico totalmente irreal; posteriormente, los pioneros del movimiento literario de *Native Soil* trataron de modo más realista la gloria y la corrupción del pueblo tradicional y de los valores confucianistas. Con la llegada del marxismo, la ideología política se convierte en prioridad para los autores cuyo principal cometido consiste en idealizar la imagen del pueblo chino forjada por el comunismo. En la última etapa, una cierta libertad de expresión conlleva la preferencia por parte de los autores por la elaboración de representaciones personales y menos politizadas del pueblo.

Al mismo tiempo, establecimos que el estatus del escritor del pueblo imaginado ha cambiado; actualmente, cada vez son más los escritores que participan en la construcción literaria de su propio pueblo imaginado. El pueblo es imaginado y convertido en literatura por individuos que ya no pertenecen a una élite aristocrática aunque muchos forman parte del aparato político. De la élite feudal, pasamos a los intelectuales con limitados privilegios sociales en la literatura de *Coming Home*, y después a los autores con cargos oficiales en el partido en la etapa de literatura de *ñame*. A partir de la década de los ochenta, cualquier persona, sea miembro del partido o no, esté de acuerdo con el gobierno o no (siempre que no manifieste su desacuerdo de manera rotunda), de la etnia han o de otras minorías étnicas, puede contribuir a la construcción literaria de su propio pueblo imaginado. Es decir, en las narrativas contemporáneas, donde el realismo mágico ocupa un lugar destacado, ya se distingue claramente la cara de un hombre o de una mujer de un pueblo particular, con religiones, comportamientos, costumbres y dialectos propios y diferentes de los de otros pueblos.

Estos cuatro patrones del pueblo que aparecen en la historia de la literatura china alimentan a la creación de Mo Yan, quien nace y crece en el pueblo y se dedica a escribir como un campesino humilde. Nos dedicamos a relacionar la historia de China y las vivencias de este último para mostrar el impacto de una época en los campesinos. Nacido en los años cincuenta del siglo XX, Mo Yan, como cualquier campesino corriente, experimentó y fue testigo de una época turbulenta: sucesos de movimientos políticos, Revolución Cultural, el Gran Salto y el Movimiento de Comunas Populares. Estos importantes acontecimientos históricos marcaron su infancia y juventud y dejaron una huella indeleble en su carrera literaria. Al repasar las descripciones y referencias a este periodo de su vida en sus escritos, entendemos que la motivación de Mo Yan para iniciarse en la literatura no fue otra que

mejorar su propia existencia -físicamente y en términos de dignidad- y, más directa, cambiar su destino como campesino. De este modo, las emociones de Mo Yan hacia su pueblo natal están cambiando, desde el odio causado por la insatisfacción de las necesidades básicas, pasando por la dependencia emocional de esta tierra sagrada donde duermen los heroicos antepasados, hasta la expresión de su profunda nostalgia en las obras literarias.

El camino de Mo Yan como escritor no transcurrió sin sobresaltos, y en sus primeros años se pusieron de manifiesto defectos como la imitación superficial y el estilo mediocre. Para establecer su singularidad en la literatura, dirigió su atención al pueblo. Resulta un error confundir el pueblo al noreste de Gaomi -un producto de la imaginación, un lugar de ficción- con el pueblo natal del autor, aunque el primero se inspire en parte del segundo. Mo Yan también está concienciado de la necesidad de superar las limitaciones del regionalismo para difundir la literatura más allá de las fronteras nacionales. No solo se dedica a representar un pueblo de ficción para albergar su nostalgia, sino también para construir una comunidad imaginada que funcione como el microcosmos de un gran país. Por lo tanto, su pueblo construido, el pueblo al noreste de Gaomi, es la escena básica que contiene los elementos del contexto social-histórico en el que se sitúan tanto numerosos relatos como una serie de diez largas novelas. Hemos consultado con gran provecho las obras menos conocidas de Mo Yan que este completó en su etapa inicial y hemos comprobado que en sus primeras novelas cortas -*La inundación del otoño* y *El perro blanco y el columpio*- ya se encuentra representaciones del pueblo al noreste de Gaomi, ignoradas en las investigaciones existentes por centrarse estas en la producción posterior a *Sorgo rojo*.

En cuanto a las características de la comunicación de los habitantes de este pueblo imaginado, percibimos que Mo Yan refuerza la comunidad imaginada mediante el uso del dialecto y recurre con mucha frecuencia a la utilización de palabras malsonantes que le permiten trasladar las emociones intensas de unos personajes sometidos a todo tipo de privaciones injustas. El autor también recupera numerosos elementos de la ópera tradicional de esta zona llamada la melodía Mao con la que los campesinos analfabetos recuerdan acontecimientos y figuras históricas. Con ello, entendemos más claramente la transmisión oral de la memoria colectiva de este pueblo, generación tras generación.

Aunque hemos introducido muchos acontecimientos importantes ocurridos en el pasado de China en las notas al pie, la línea principal de análisis sigue siendo investigar cómo el pueblo al noreste de Gaomi y sus habitantes sobrevivieron a las agitaciones sucesivas y cómo

vieron y recordaron estos cambios radicales. En lo referente a la historia presentada en la novela de Mo Yan y a la forma en que la representa, observamos que, como una figura principal de la corriente neo-historicista china, este autor no pretende reproducir la historia establecida por la voz oficial, sino, más bien, distanciarse conscientemente del discurso ortodoxo y representar su propia memoria del pasado.

Afirmamos que Mo Yan pretende presentar la historia de toda una época al narrar la historia de las familias pequeñas. De esta manera, el autor consigue manejar y organizar su narración con más destreza, así como establecer un hilo conductor que favorezca la coherencia: la familia es atravesada por la historia, a la vez que es agente de la misma. A su vez, también encontramos que Mo Yan ha logrado representar dos pueblos chinos en su mundo literario: un viejo que pertenece a la cultura tradicional china y uno nuevo cuyos referentes son actuales.

Mo Yan nos muestra cómo el pueblo y sus campesinos han sobrevivido en diferentes contextos históricos, soportando la dictadura feudal, sufriendo sucesivas invasiones extranjeras y guerras civiles, y conviviendo con el régimen comunista y con los movimientos políticos posteriores. A lo largo del caos de la historia, en este pueblo, descubrimos qué ha cambiado y qué no ha cambiado. Sobre todo, Mo Yan desmonta el relato único, ya que en su obra cada familia responde a los retos y las consecuencias de la historia de un modo que le es propio.

Lo más importante es que, a través de las representaciones de Mo Yan, no solo conocemos la historia familiar a lo largo de varias generaciones, sino también la propia de esta tierra. Además, agregamos el análisis de ferrocarriles y puentes, porque los ferrocarriles construidos por los invasores y los puentes construidos por los campesinos simbolizaban dos formas de entrar en contacto con el exterior: el primero es pasivo y el otro activo. El sorgo rojo, el cultivo más importante de la tierra, también es testigo silencioso de la historia desde otra perspectiva; los campos de sorgo son símbolos de la vitalidad que alimentan a los habitantes y soporta las tribulaciones de la guerra y que, en la era de la modernización, desaparecen gradualmente del pueblo. A lo largo de la trayectoria literaria de Mo Yan, el pueblo al nordeste de Gaomi deja de ser un punto estático y se convierte en una entidad con existencia histórica propia, más concretamente, un pueblo en permanente transformación.

Los hombres y mujeres que viven en el pueblo al nordeste de Gaomi desempeñan cada uno un papel diferente tanto en el ámbito social como en el mitológico. Las figuras

femeninas, como víctimas del orden patriarcal, sufren diferentes formas de opresión que incluyen maltratos físicos, privación de dignidad y explotación del poder reproductivo. Estos sufrimientos, como se representa en las novelas de Mo Yan, suelen prolongarse a lo largo de toda la vida de una mujer. Irónicamente, las mismas mujeres discriminadas y humilladas del pueblo al nordeste de Gaomi en la vida cotidiana eran ensalzadas y reverenciadas en la esfera espiritual. En el ámbito de la mitología, Mo Yan retrata a una variedad de diosas: la diosa de la tierra que trae nueva vida representada por la madre en *Grandes pechos amplias caderas*, las hadas, que cuentan con diferentes poderes mágicos y capacidad profética -el hada-zorra en *El suplicio del aroma de sándalo*- o la responsable de la muerte, esto es, la tía en *Rana*. De este modo, se observa la profunda ruptura que separa a las diosas de las mujeres humildes en la sociedad tradicional china: las deidades femeninas tenían un gran poder que nutría de esperanza en difíciles situaciones y eran objeto de culto, mientras que las campesinas de carne y hueso debían someterse a los valores patriarcales y no merecían respeto alguno. Mo Yan también destaca la energía y resiliencia con la que las mujeres del pueblo hacen frente a los obstáculos. En este pueblo, existen mujeres como Jiu'er (*Sorgo rojo*) que no quiere ser propiedad de sus padres, que se rebela y tiene coraje para encontrar su propio camino, y mujeres como Laidi (*Grandes pechos amplias caderas*) que se marcha de casa para buscar la libertad y no se arrepiente de su propia decisión aunque el precio sea la muerte.

En cuanto a los masculinos, en el pueblo al nordeste de Gaomi, amparados por el patriarcado, los hombres dominan las esferas doméstica y social. Por un lado, son padres autoritarios que tratan a sus hijos y esposas como si fueran de su propiedad. Y por otro, a causa del sistema feudal y del culto al poder, el hombre con poder político siempre se encuentra en la cima de esta sociedad extremadamente jerarquizada y desempeña el papel de padre para todos. Es decir, convertirse en gobernantes que instauran las leyes y las hacen respetar. Si bien se producen conflictos entre estas figuras de autoridad masculina, todas defienden el sistema patriarcal ignorando y degradando a las mujeres. La forma en que se distribuye el poder en el mundo de ficción que retrata Mo Yan se corresponde con la historia real china, que también resulta injusta y profundamente desigual, tanto por razones de edad, como de género o ideológicas. El poder que estos detentan se extiende a los rituales sagrados como las ceremonias para la prosperidad y la fertilidad, los funerales, las bodas, el culto a los ancestros, etc. También en el pueblo al nordeste de Gaomi surgen más deidades masculinas, como el rey Yama, que gobierna el infierno, y el príncipe de la nieve que se encarga de la promesa de fertilidad. Este fenómeno demuestra que se va debilitando el culto a la diosa a

medida que se consolida la estructura social patriarcal. Los hombres en posición de autoridad en la vida real son también los que controlan los rituales sagrados y establecen la superioridad de los dioses masculinos. Pero al mismo tiempo, las obras de Mo Yan ponen en evidencia la triple crisis de identidad a la que se enfrentan los hombres: como maridos, el conflicto entre las responsabilidades familiares y las necesidades amorosas; como padres, la contradicción entre disciplinar a los hijos y la sucesión en el poder; y como hijos, la desunión entre la dependencia materna y su integración en la sociedad. Sobre todo, se destaca la castración espiritual que estos sufren, lo que significa el rechazo y la dignidad de los hombres débiles bajo el estereotipo de los hombres establecido por la cultura tradicional china. Shangguan Jintong en *Grandes pechos amplias caderas* y Lianlian en *La vida y la muerte me están desgastando*, ambos son víctimas de esta tortura invisible.

El mundo infantil del pueblo al nordeste de Gaomi resulta el que concentra un mayor número de tragedias. Los niños no han aprendido aún a protegerse a sí mismos, y se ven obligados a pasar todo tipo de penurias: además de sufrir la amenaza de la guerra y la carencia de recursos materiales, son a menudo ignorados por sus padres, privados del derecho a la educación y maltratados por los adultos. Son muchos los que no llegan a nacer por restricciones políticas. Los niños del pueblo al nordeste de Gaomi que nacen luchan duramente por la supervivencia. Las descripciones de los niños resultan conmovedoras porque llevan incorporado el recuerdo de la infancia de Mo Yan. Siendo los más vulnerables a las crisis, ellos siempre se enfrentan a la muerte, ya sea por la guerra u otros accidentes, por palizas, por el asesinato de sus familiares, etc. Las muertes de los niños arrojan otra sombra oscura sobre el pueblo al nordeste de Gaomi.

En el mundo rural, los animales también son habitantes indispensables y, a veces, juegan un papel tan o más importante que los seres humanos. Hemos seleccionado varias imágenes de animales que repetidamente aparecen en las novelas de Mo Yan. La herencia cultural del panteísmo, los recuerdos de infancia y la lectura de los relatos fantásticos de Pu Songling -autor de la dinastía Qing- son las principales referencias de Mo Yan a la hora de representar los animales. En sus obras, los animales son criaturas que pueden pensar y comunicarse e incluso formar una sociedad como los humanos. A los animales se les atribuyen diferentes significados simbólicos: el burro y el buey muestran el aspecto pesado y simple de la vida rural: trabajan duro, anhelan la libertad y ayudan a los humanos; la plaga periódica de langostas alude a la invasión del enemigo; la yegua roja -Cao Xiang de *El clan de los herbívoros*- se refiere a la madre del relato de origen de esta tierra. El caso del cerdo y del

perro resulta mucho más complicado, por un lado, los cerdos simbolizan una clase de personas en tiempos de agitación política que parecen apoyar estas políticas, pero solo se preocupan por sus propios intereses, pretenden atender a la situación, pero ridiculizan la realidad en la mente. Es decir, las personas, como los cerdos, se dan cuenta de la locura de la realidad, pero nunca se resisten al statu quo y rinden culto al poder político. Y por otro, se puede decir que los perros son enemigos de los seres humanos en lugar de amigos: compiten con los humanos por territorios durante la guerra, sobre todo en *Sorgo rojo*, donde los campesinos no solo deben resistir a los invasores japoneses sino que también necesitan luchar contra los perros salvajes. En *La vida y la muerte me están desgastando*, los perros incluso imitan a los humanos para construir una sociedad jerárquica, y piensan que son los verdaderos dueños de esta tierra.

Existe un personaje que también se llama Mo Yan, un hombre con idéntico nombre y profesión que aparece repetidamente en las novelas *La república del vino*, *El clan de los herbívoros*, *Cambios* y *La vida y la muerte me están desgastando*. Este personaje recurrente resulta el gemelo literario de Mo Yan: no sólo comparte el mismo nombre y la misma profesión que su creador, sino también las mismas experiencias y preocupaciones (pobreza, injusticia, afición a la lectura, etc.). Este personaje desempeña diferentes papeles en las distintas novelas: en *La vida y la muerte me están desgastando*, es un escritor de ficción mediocre que, antes de habitar en la ciudad, pasa su infancia y adolescencia en el pueblo como bufón; en *La república del vino*, llega a Liqueorland como invitado y comienza sus aventuras; y en *El clan de los herbívoros* y *Cambios*, se convierte en un observador participante que nos cuenta lo que está ocurriendo en su pueblo natal. El Mo Yan literario siempre está transformándose, en respuesta a las necesidades de la narración, pero también en respuesta al desarrollo de la carrera literaria del autor. Este personaje tan particular, que no ha sido objeto aún de ninguna investigación, abre una perspectiva totalmente nueva para entender la obra de Mo Yan. Este autor recurre al mecanismo de la autoficción que le permite explorar un espacio ambiguo que se sitúa entre la verdad y la invención, o, más bien, que es a la vez realidad y ficción. Al mismo tiempo, el fenómeno de la homonimia crea una conexión trascendental entre el autor Mo Yan y el personaje literario Mo Yan que permite al primero plasmar su alter ego en el texto y anima al lector a dirigir su atención a este personaje.

Siendo un escritor que convive con el régimen, Mo Yan no deja de enfrentarse inevitablemente a la intervención oficial. A lo largo de su carrera como escritor, identificamos tres momentos fuertes de intervención de la censura: el relato *Huanle* por la

descripción profana de la madre, la novela *Las baladas del ajo* por la denuncia de la irresponsabilidad oficial y *Grandes pechos amplias caderas* por el contenido erótico y la ambigüedad ideológica. La actitud y reacción de Mo Yan ante estas críticas impuestas resultaron muy diferentes: la primera vez permaneció en silencio, haciendo honor a su seudónimo; la segunda vez no se comprometió e incluso escribió otro prefacio para mostrar su enfado con la burocracia, y la tercera vez se negó a revisar su obra pero también se vio obligado a abandonar el ejército. A pesar de las injusticias sufridas a lo largo de su trayectoria literaria, Mo Yan muestra una actitud bastante moderada hacia la censura vigente. Acostumbrado a este sistema político, y además miembro del Partido, en cierto punto, Mo Yan prefiere eludir el conflicto y contentarse con justificar eufemísticamente la existencia de esta injerencia.

En cuanto a su última colección de relatos, *A Late Bloomer*, publicada en 2020, salvo en dos casos, los diez relatos que se sitúan en el pueblo, puede dividirse, por su contexto histórico, en relatos del pasado y del presente. En los primeros observamos una continuidad temática respecto de sus obras anteriores: interpretación propia de la historia; sufrimiento y pobreza del campesinado; tragedias individuales y familiares en tiempos de cambios políticos y, por último, relación entre los campesinos y la tierra. Por otra parte, los relatos que hablan del presente abren una nueva perspectiva en la comprensión del pueblo al nordeste de Gaomi: se trata de establecer cómo ha cambiado el pueblo y cómo Mo Yan percibe estos cambios en relación con él mismo. El gemelo literario del autor reaparece en esta colección: esta vez vuelve a un pueblo natal familiar y a la vez desconocido, y el narrador Mo Yan es al mismo tiempo espectador y creador de todos los cambios producidos. Como erudito literario de éxito cuyo trabajo ha dado fama mundial a su pueblo natal, observa la desaparición de la función residencial y de vida en común de un pueblo que ha dejado de ser un lugar para vivir y se ha convertido en un parque artificial donde se representan escenas de las novelas del autor para satisfacer la curiosidad de los turistas. Al mismo tiempo, no solo los turistas se han apoderado del campo que pertenecía a los campesinos, sino que también los habitantes del pueblo al nordeste de Gaomi han abandonado su tierra natal para enriquecerse con el parque.

Además del cambio en el contenido de la narración, también se percibe el dilema creativo que el autor afronta, sobre todo, la distancia tanto geográfica como mental con el pueblo transforma necesariamente su escritura y el distanciamiento creciente entre la creación literaria y la política. Mo Yan introduce varios temas sociales: la disparidad urbano-rural, la compra de tierras por parte del gobierno y las promesas de indemnización, la contaminación

ambiental, la supervisión de la labor de las autoridades locales por parte de los campesinos, etc. Pero en comparación con sus novelas anteriores, esta vez la discusión resulta bastante superficial e incluso parece que Mo Yan tiende a aligerar los temas serios. Mo Yan, que continúa la construcción de su pueblo natal de imaginación, quiere realizar el reto de escribir desde el canon, pero se encuentra atrapado en un callejón sin salida. Todo ello coincide con la realidad de la sociedad china, donde el campo está cambiando radicalmente frente a la rápida urbanización. ¿Es posible que la sociedad rural, que alberga nostalgias y alimenta la cultura tradicional, se desvanezca algún día?

Antes de concluir nuestro proyecto, queremos señalar las cuestiones pendientes que esperamos desarrollar en el futuro en relación con la literatura de Mo Yan. La primera tarea consistirá en analizar los mecanismos de distribución del poder y de violencia institucional, altamente jerarquizados, que operan en el pueblo al nordeste de Gaomi, el pueblo imaginado de Mo Yan. Esta parte del análisis requerirá un apoyo teórico interdisciplinar de la ciencia política, la sociología y la antropología que nos proponemos desarrollar a partir de los resultados obtenidos en la tesis.

Otra cuestión será estudiar la representación de los intelectuales en la literatura de Mo Yan. Dado que el autor se identifica a sí mismo como un campesino, su retrato de los intelectuales que viven en la ciudad, educados y privilegiados, que no tienen que trabajar la tierra, es decir, se hace desde la perspectiva de alguien exterior a un grupo al que este no pertenece. Por ejemplo, en los relatos *你的行为使我恐惧* (1989)⁵⁰⁶, *三十年前的一次长跑比赛* (1998)⁵⁰⁷ y en la novela *Trece pasos* (1989), los intelectuales se muestran impotentes y cobardes ante el conflicto, sumidos en la ansiedad y el pánico. Estas representaciones de carácter negativo pueden interpretarse como una cierta burla mezclada con simpatía que Mo Yan siente por los intelectuales. Esta compleja actitud crítica -simpatía por su desgracia e ira por su incompetencia- constituye asimismo una herencia de Mo Yan procedente de Lu Xun. Esta cuestión está un poco alejada del mundo rural, pero juega un papel destacado en la galería literaria de personajes de Mo Yan. Al mismo tiempo, la mayoría de textos asociados a esta problemática no han sido traducidos al español, ni al inglés, lo que supone un importante impedimento para la investigación.

⁵⁰⁶ *Ni De Xing Wei Shi Wo Kong Ju* [Tus comportamientos me asustan].

⁵⁰⁷ *San Shi Nian Qian De Yi Ci Chang Pao Bi Sai* [Una carrera a larga distancia de treinta años atrás].

Obras mencionadas

1. Obras de Mo Yan

1.1. En chino

1.1.1. Novelas

Nota aclaratoria

Las novelas de Mo Yan figuran por orden cronológico y se indica el editor original y la fecha de la primera edición.

Todas las obras precedidas de un asterisco forman parte de nuestro corpus de trabajo. La edición de estas obras que hemos manejado es la de 2017. Se trata de un volumen que contiene las obras completas de Mo Yan -publicadas con anterioridad a esa fecha-, supervisado y corregido por Mo Yan y editado por Zhe Jiang Wen Yi Chu Ban She (浙江文艺出版社). Todas las referencias a las obras en chino de Mo Yan corresponden, pues, a esta edición.

Exceptuamos dos casos: 天堂蒜薹之歌 [*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*] y 晚熟的人 *A Late Bloomer* [*Wan Shu De Ren*]. El primero (*Las baladas del ajo*) ha dado lugar a numerosas ediciones y existen cambios sustanciosos entre ellas, por lo que ha sido necesario consultar varias ediciones. El segundo corresponde a un volumen de relatos (*A Late Bloomer*) publicado en 2020, esto es, con posterioridad a la edición de las obras completas de 2017.

*红高粱家族 [*Hong Gao Liang Jia Zu*]. 解放军文艺出版社, 1987.

*天堂蒜薹之歌 [*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*]. 作家出版社, 1988.
 -愤怒的蒜薹 [*Fen Nu De Suan Tai*]. 北京师范大学出版社, 1993.
 -天堂蒜薹之歌 [*Tian Tang Suan Tai Zhi Ge*]. 南海出版社, 2005.

十三步 [*Shi San Bu*]. 作家出版社, 1989.

*食草家族 [*Shi Cao Jia Zu*]. 华艺出版社, 1993.

*酒国 [*Jiu Guo*]. 湖南文艺出版社, 1993.

*丰乳肥臀 [*Feng Ru Fei Tun*]. 作家出版社, 1995.

红树林 [*Hong Shu Lin*]. 海天出版社, 1999.

*檀香刑 [*Tan Xiang Xing*]. 作家出版社, 2001.

*四十一炮 [*Si Shi Yi Pao*]. 春风文艺出版社, 2003.

*生死疲劳 [*Sheng Si Pi Lao*]. 作家出版社, 2006.

*蛙 [*Wa*]. 上海文艺出版社, 2009.

*变 [*Bian*]. 海豚出版社, 2010.

*晚熟的人 *A Late Bloomer* [*Wan Shu De Ren*]. 人民文学出版社, 2020.

1.1.2. Relatos

Nota aclaratoria

Ofrecemos una lista lo más exhaustiva posible de los relatos de Mo Yan que figuran según el orden cronológico de la primera edición. De nuevo, todas las obras precedidas de un asterisco forman parte de nuestro corpus de trabajo. Al igual que en la sección de novelas, nuestras referencias corresponden a la edición de 2017 (editorial Zhe Jiang Wen Yi Chu Ban She (浙江文艺出版社)).

La colección de relatos publicada por esta editorial se divide en siete tomos a los que nos referiremos de este modo: *Colección de relatos de Mo Yan (CRMY, I, II, III, IV, V, VI y VII)*. Como en el caso de las novelas, existe un relato, “欢乐 Huan Le.” *人民文学*. vol. 1-2:1987:6-42, que ha sufrido notables modificaciones. Por ello, remitimos a la edición de 1987, anterior a la censura.

莫言短篇小说合集 I: 白狗秋千架. 浙江文艺出版社, 2017.

莫言短篇小说合集 II: 欢乐. 浙江文艺出版社, 2017.

莫言短篇小说合集 III: 师傅越来越幽默. 浙江文艺出版社, 2017.

莫言短篇小说合集 IV: 与大师约会. 浙江文艺出版社, 2017.

莫言短篇小说合集 V: 爱情故事. 浙江文艺出版社, 2017.

莫言短篇小说合集 VI: 怀抱鲜花的女人. 浙江文艺出版社, 2017.

莫言短篇小说合集 VII: 与战友重逢. 浙江文艺出版社, 2017.

Año de publicación	Título en chino y en pinyin	Revista de la publicación original	Tomo de la edición de 2017
1981	*春夜雨霏霏 Chun Ye Yu Fei Fei	莲池 <i>Lian Chi</i> , Vol. 5	I
1982	*丑兵 Chou Bing	莲池 <i>Lian Chi</i> , Vol. 1	I
	*因为孩子 Yin Wei Hai Zi	莲池 <i>Lian Chi</i> , Vol. 5	I
1983	*售棉大路 Shou Mian Da Lu	莲池 <i>Lian Chi</i> , Vol. 3	I
	民间音乐 Min Jian Yin Yue	莲池 <i>Lian Chi</i> , Vol. 5	I
1984	金翅鲤鱼 Jin Chi Li Yu	无名文学 <i>Wu Ming Wen Xue</i> , Vol. 1	I
	*岛上的风 Dao Shang De Feng	长城 <i>Chang Cheng</i> , Vol. 2	I
	雨中的河 Yu Zhong De He	长城 <i>Chang Cheng</i> , Vol. 5	II
	*白鸥前导在春船 Bai Ou Qian Dao Zai Chun Chuan	小说创作 <i>Xiao Shuo Chuang Zuo</i> , Vol. 3 y Vol. 4	I
	*黑沙滩 Hei Sha Tan	解放军文艺 <i>Jie Fang Jun Wen Yi</i> , Vol. 7	I
1985	*放鸭 Fang Ya	无名文学 <i>Wu Ming Wen Xue</i> , Vol. 5	I
	大风 Da Feng	小说创作 <i>Xiao Shuo Chuang Zuo</i> , Vol. 6	I
	*三匹马 San Pi Ma	奔流 <i>Ben Liu</i> , Vol. 9	I
	*五个饽饽 Wu Ge Bo Bo	当代小说 <i>Dang Dai Xiao Shuo</i> , Vol. 9	I

	*枯河 Ku He	北京文学 <i>Beijing Wen Xue</i> , Vol. 8	I
	*白狗秋千架 Bai Gou Qiu Qian Jia	中国作家 <i>Zhong Guo Zuo Jia</i> , Vol. 4	I
	*秋水 Qiu Shui	奔流 <i>Ben Liu</i> , Vol. 8	I
	老枪 Lao Qiang	昆仑 <i>Kun Lun</i> , Vol. 6	I
	石磨 Shi Mo	小说界 <i>Xiao Shuo Jie</i> , Vol. 5	I
	*透明的红萝卜 Tou Ming De Hong Luo Bo	中国作家 <i>Zhong Guo Zuo Jia</i> , Vol. 2	II
	流水 Liu Shui	风流 <i>Feng Liu</i> , Vol. 2	VI
	球状闪电 Qiu Zhuang Shan Dian	收获 <i>Shou Huo</i> , Vol. 5	II
	金发婴儿 Jin Fa Ying Er	钟山 <i>Zhong Shan</i> , Vol. 1	II
	*爆炸 Bao Zha	人民文学 <i>Ren Min Wen Xue</i> , Vol. 12	II
1986	断手 Duan Shou	北京文学 <i>Beijing Wen Xue</i> , Vol. 3	I
	苍蝇: 门牙 Chang Ying, Men Ya	解放军文艺 <i>Jie Fang Jun Wen Yi</i> , Vol. 6	V
	草鞋窰子 Cao Xie Yin Zi	青年文学 <i>Qing Nian Wen Xue</i> , Vol. 2	I
	筑路 Zhu Lu	中国作家 <i>Zhong Guo Zuo Jia</i> , Vol. 4	VI
	红高粱 Hong Gao Liang	人民文学 <i>Ren Min Wen Xue</i> , Vol. 3	
	狗道 Gou Dao	十月 <i>Shi Yue</i> , Vol. 4	
	奇死 Qi Si	昆仑 <i>Kun Lun</i> , Vol. 6	
	高粱酒 Gao Liang Jiu	解放军文艺 <i>Jie Fang Jun Wen Yi</i> , Vol. 7	

	高粱斌 Gao Liang Bin	北京文学 <i>Beijing Wen Xue</i> , Vol. 8	
1987	凌乱战争印象 Ling Luan Zhan Zheng Yin Xiang	虎门 <i>Hu Men</i> , Vol. 1	V
	*罪过 Zui Guo	上海文学 <i>Shanghai Wen Xue</i> , Vol. 3	I
	*弃婴 Qi Ying	中外文学 <i>Zhong Wai Wen Xue</i> , Vol. 1	I
	猫事荟萃 Mao Shi Hui Cui	上海文学 <i>Shanghai Wen Xue</i> , Vol. 11	V
	飞艇 Fei Ting	北京文学 <i>Beijing Wen Xue</i> , Vol. 12	I
	*欢乐 Huan Le	人民文学 <i>Ren Min Wen Xue</i> , Vol. 1 y Vol. 2	II
	红蝗 Hong Huang	收获 <i>Shou Huo</i> , Vol. 3	
1988	革命浪漫主义 Ge Ming Lang Man Zhu Yi,	西北军事文学 <i>Xi Bei Jun Shi Wen Xue</i> , Vol. 5	V
	*养猫专业户 Yang Mao Zhuan Ye Hu	天津文学 <i>Tianjin Wen Xue</i> , Vol. 2	V
	玫瑰玫瑰香气扑鼻 Mei Gui Mei Gui Xiang Qi Pu Bi	钟山 <i>Zhong Shan</i> , Vol. 1	
	生蹩的祖先们 Sheng Pu De Zu Xian Men	长河 <i>Chang He</i> , Vol. 10	
	复仇记 Fu Chou Ji	青年文学 <i>Qing Nian Wen Xue</i> , Vol. 11	
	马驹横穿沼泽 Ma Ju Heng Chuan Zhao Ze	青年文学 <i>Qing Nian Wen Xue</i> , Vol. 11	
1989	遥远的亲人 Yao Yuan De Qin Ren	时代文学 <i>Shi Dai Wen Xue</i> , Vol. 4	V
	爱情故事 Ai Qing Gu Shi	作家 <i>Zuo Jia</i> , Vol. 6	V

	奇遇 Qi Yu	北方文学 <i>Bei Fang Wen Xue</i> , Vol. 10	V
	二姑随后就到 Er Gu Sui Hou Jiu Dao	人民文学 <i>Ren Min Wen Xue</i> , Vol. 1	
	你的行为使我们恐惧 Ni De Xing Wei Shi Wo Men Kong Ju	人民文学 <i>Ren Min Wen Xue</i> , Vol. 6	VI
	落日 Luo Ri	西北军事文学 <i>Xi Bei Jun Shi Wen Xue</i>	V
1990	野种 Ye Zhong	花城 <i>Hua Cheng</i> , Vol. 1	VII
	父亲在民夫连里 Fu Qin Zai Min Fu Lian Li	花城 <i>Hua Cheng</i> , Vol. 1	VI
1991	*人与兽 Ren Yu Shou	山野文学 <i>Shan Ye Wen Xue</i> , Vol. 4	V
	地道 Di Dao	青年思想家 <i>Qing Nian Si Xiang Jia</i> , Vol. 4	V
	飞鸟 Fei Niao, 夜渔 Ye Yu, 神嫖 Shen Piao, 翱翔 Ao Xiang, 地震 Di Zhen, 铁孩 Tie Hai, 灵药 Ling Yao, 鱼市 Yu Shi, 良医 Liang Yi	南洋商报 <i>Nan Yang Shang Bao</i> , 星洲日报 <i>Xing Zhou Ri Bao</i> , 中国时报 <i>Zhong Guo Shi Bao</i> , 联合文学 <i>Lian He Wen Xue</i>	V
	怀抱鲜花的女人 Huai Bao Xian Hua De Nu Ren	人民文学 <i>Ren Min Wen Xue</i> , Vol. 7 y Vol. 8	VI
	白棉花 Bai Mian Hua	花城 <i>Hua Cheng</i> , Vol. 5	VI
1992	姑妈的宝刀 Gu Ma De Bao Dao	时代文学 <i>Shi Dai Wen Xue</i> , Vol. 5	V
	屠户的女儿 Tu Hu De Nu Er	时代文学 <i>Shi Dai Wen Xue</i> , Vol. 5	V
	战友重逢 Zhan You Chong Feng	长城 <i>Chang Cheng</i> , Vol. 6	VII
	红耳朵 Hong Er Duo	小说林 <i>Xiao Shuo Lin</i> , Vol. 5	VII
	梦境与杂种 Meng Jing Yu Za Zhong	钟山 <i>Zhong Shan</i> , Vol. 6	VII

	幽默与趣味 You Mo Yu Qu Wei	小说家 <i>Xiao Shuo Jia</i> , Vol. 4	VII
	模式与原型 Mo Shi Yu Yuan Xing	小说林 <i>Xiao Shuo Lin</i> , Vol. 6	VII
1998	*拇指铐 Mu Zhi Kao	钟山 <i>Zhong Shan</i> , Vol. 1	V
	长安大道上的骑驴美人 Chang'an Da Dao Shang De Qi Lü Mei Ren	钟山 <i>Zhong Shan</i> , Vol. 5	IV
	白杨林里的战斗 Bai Yang Lin Li De Zhan Dou	北京文学 <i>Beijing Wen Xue</i> , Vol. 7	IV
	一匹倒挂在杏树上的狼 Yi Pi Dao Gua Zai Xing Shu Shang De Lang	北京文学 <i>Beijing Wen Xue</i> , Vol. 10	IV
	*蝗虫奇谈 Huang Chong Qi Tan	山花 <i>Shan Hua</i> , Vol. 5	IV
	牛 Niu	东海 <i>Dong Hai</i> , Vol. 6	III
	三十年前的一场长跑比赛 San Shi Nian Qian De Yi Chang Chang Pao Bi Sai	收获 <i>Shou Huo</i> , Vol. 6	III
1999	儿子的敌人 Er Zi De Di Ren	天涯 <i>Tian Ya</i> , Vol. 5	IV
	沈园 Shen Yuan	长城 <i>Chang Cheng</i> , Vol. 5	IV
	我们的七叔 Wo Men De Qi Shu	花城 <i>Hua Cheng</i> , Vol. 1	III
	*野骡子 Ye Luo Zi	收获 <i>Shou Huo</i> , Vol. 4	III
	藏宝图 Cang Bao Tu	钟山 <i>Zhong Shan</i> , Vol. 4	III
2000	天花乱坠 Tian Hua Luan Zhui	小说界 <i>Xiao Shuo Jie</i> , Vol. 3	IV
	枣子凳子摩托车 Zao Zi Deng Zi Mo Tuo	钟山 <i>Zhong Shan</i> , Vol. 4	IV
	冰雪美人 Bing Xue Mei Ren	上海文学 <i>Shanghai Wen Xue</i> , Vol. 11	IV
	*嗅味族 Xiu Wei Zu	山花 <i>Shan Hua</i> , Vol. 10	IV
	司令的女人 Si Ling De Nü Ren	收获 <i>Shou Huo</i> , Vol. 1	VII

2001	倒立 Dao Li	山花 Shan Hua, Vol. 1	IV
2002	扫帚星 Sao Zhou Xing	布老虎中篇小说 Bu Lao Hu Zhong Pian Xiao Shuo, Vol. de Primavera	III
2003	*木匠和狗 Mu Jiang He Gou	收获 Shou Huo, Vol. 5	IV
	火烧花蓝阁 Huo Shao Hua Lan Ge	小说选刊 Xiao Shuo Xuan Kan, Vol. 6	IV
2004	*普通话 Pu Tong Hua	小说选刊 Xiao Shuo Xuan Kan, Vol. 4	IV
	与大师约会 Yu Da Shi Yue Hui	大家 Da Jia, Vol. 5	IV
	*大嘴 Da Zui	收获 Shou Huo, Vol. 3	IV
	挂像 Gua Xiang	收获 Shou Huo, Vol. 3	IV
	麻风女的情人 Ma Feng Nü De Qing Ren	收获 Shou Huo, Vol. 3	IV
	养兔手册 Yang Tu Shou Ce	江南 Jiang Nan, Vol. 1	IV
2005	小说九段 Xiao Shuo Jiu Duan	上海文学 Shanghai Wen Xue, Vol. 1	IV

1.1.3. Ensayos, entrevistas y discursos públicos

1.1.3.1. Ensayos

Las referencias a los ensayos de Mo Yan en chino corresponden a dos colecciones: La primera, *小说的气味* (*Xiao Shuo De Qi Wei: XSDQW*), revisada por Mo Yan y publicada por la editorial Chu Feng Wen Yi Chu Ban She (春风文艺出版社) en 2003; la segunda, *我的高密* (*Wo De Gao Mi: WDGM*), también revisada por el autor y editada por Zhong Guo Qing Nian Chu Ban She (中国青年出版社) en 2011. Los ensayos precedidos de un asterisco forman parte de nuestro corpus de estudio:

-*小说的气味 Xiao Shuo De Qi Wei*. 春风文艺出版社, 2003;

*高密东北乡散记《丰乳肥臀》日文版后记

*我的墓

*我在美国出版的三本书

-*我的高密 Wo De Gao Mi*, 中国青年出版社, 2011.

*我漫长的文学梦

*童年读书

*故乡往事

*草木虫鱼

*我的中学时代

*我的大学

*神秘的日本与我的文学历程

*我的《丰乳肥臀》

*我在美国出版的三本书

*饥饿和孤独是我创作的财富

*福克纳大叔，你好吗？

*寻找红高粱的故乡

*超越故乡

Existen dos textos que no fueron recogidos en ninguna de las ediciones mencionadas (2003 y 2011):

-“两座灼热的高炉--加西亚·马尔克斯和福克纳。” *世界文学*. vol.3, 1986:298-299;

-“序言。” *锁孔里的房间*. 新世界出版社, 1999:3-4.

1.1.3.2. Entrevistas y discursos públicos

Las referencias a entrevistas realizadas al autor que aparecen en nuestro estudio remiten al volumen de entrevistas *对话新录* (*Dui Hua Xin Lu: DHXL*) publicado en 2010 por la editorial Wen Hua Yi Shu Chu Ban She (文化艺术出版社). Las referencias a discursos públicos proceden del volumen *演讲新编* (*Yan Jiang Xin Bian: YJXB*), publicado el mismo año por la misma editorial:

-莫言对话新录. 文化艺术出版社. 2010a;
-莫言讲演新篇. 文化艺术出版社. 2010b.

Asimismo, manejamos tres textos aparecidos con posterioridad:

-Mo, Yan [莫言], y Liu, Chen [刘琛]. “把高密东北乡安放在世界文学的版图上--莫言先生文学访谈.” *东岳论丛*. vol.33.10, 2012:5-10+2;

-Mo, Yan [莫言]. “Discurso Nobel: Cuentacuentos.” NobelPrize.org. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/25459-mo-yan-discurso-nobel/> (7 diciembre de 2012);

-Mo, Yan [莫言] y Xu, Pengyuan [徐鹏远]. “莫言斯德哥尔摩大学演讲全文实录.” 凤凰网文化综合. https://culture.ifeng.com/huodong/special/moyannobel/content-3/detail_2012_12/10/20013030_0.shtml (10 de diciembre de 2012).

2. En español

Sorgo rojo [*Red Shorgum*= 红高粱家族]. Trad. del inglés. Ana Poljak. Barcelona: Muchnik, 1992.

Grandes pechos amplias caderas [*Big Breasts and Wide Hips*= 丰乳肥臀]. Trad. del inglés Mariano Peyrou. Madrid: Kailas, 2007.

Las baladas del ajo [*The Garlic Ballads*= 天堂蒜台之歌]. Trad. del inglés de Carlos Ossés Torrón. Madrid: Kailas, 2008.

La vida y la muerte me están desgastando [*Life and Death Are Wearing Me Out*= 生死疲劳]. Trad. del inglés de Carlos Ossés Torrón. Madrid: Kailas, 2009.

La República del Vino [*The Republic Of Wine*= 酒国]. Trad. del inglés de Cora Tiedra. Madrid: Kailas, 2010.

Shifu, harías cualquier cosa por divertirme [*Shifu, You'll Do Anything For A Laugh*= 师傅越来越幽默]; trad. del inglés de Cora Tiedra; Madrid, Kailas, 2011.

Rana [蛙]. Trad. de Yifan Li; Madrid, Kailas, 2011.

Cambios [变]. Trad. de Anne-Hélène Suárez Girard. Barcelona: Seix Barral, 2012.

¡Boom! [四十一炮]. Trad. Yifan Li. Madrid: Kailas, 2013.

“El perro blanco y el columpio [白狗和秋千架]”. Trad. de Liljana Arsovska y Edgardo Bermejo. *Revista de la Universidad de México*. Marzo, 2013:17-28.

El suplicio del aroma de sándalo [檀香刑]. Trad. de Blas Piñero Martínez. Madrid: Kailas, 2014.

Trece pasos [十三步]. Trad. Juan José Ciruela Alférez. Madrid: Kailas, 2015.

El manglar [红树林]. Trad. Blas Piñero Martínez. Madrid: Kailas, 2016.

El clan del sorgo rojo [红高粱家族]. Trad. Blas Piñero Martínez. Madrid: Kailas, 2016.

El mapa del tesoro escondido [藏宝图]. Trad. Blas Piñero Martínez. Madrid: Kailas, 2017.

El rábano transparente [透明的红萝卜]. Trad. Blas Piñero Martínez. Madrid: Kailas, 2017.

3. En catalán

Canvis [变]. Trad. de Carles Prado Fonts. Barcelona: Edicions 62, 2012.

4. En euskera

Hori da umorea, maisu! [师傅越来越幽默]. Itzulpena: Maialen Marin / Aiora Jaka.
Donostia: Elkar argitaletxea, 2013.

2. Estudios críticos sobre Mo Yan

2.1. Monografías

Duran, Angelica, y Huang, Yuhua (eds). *Mo Yan in context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. Purdue University Press, 2014.

Guan, Xiaoxiao [管笑笑]. *莫言文体研究*. 北京师范大学出版社, 2016.

Li, Bin [李斌] y Chen Guiting [程桂婷] (eds). *莫言批判*. 北京理工大学出版社, 2013.

2.2. Artículos

Cai, Meijuan [蔡梅娟]. “对真善美的叛逆.” *莫言批判*. 北京理工大学出版社, 2013.

Chen, Sihe [陈思和]. “莫言近年小说创作的民间叙述.” *当代作家评论*. n°6, 2002:71.

Chen, Sihe [陈思和]. “人畜混杂, 阴阳并存的叙事结构及其意义.” *当代作家评论*. n°6, 2008:102-111.

Chen, Thomas. “The Censorship of Mo Yan’s 天堂蒜薹之歌 (The Garlic Ballads).” *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. 2014:37-49.

Der-Wei Wang, David. “晚期风格的开始: 莫言《晚熟的人》.” *南方文坛*. n°02, 2021:57-60.

Der-Wei Wang, David, and Michael Berry. “The Literary World of Mo Yan.” *World Literature Today*. n°74.3, 2000:487-494.

Der-Wei Wang, David. “千言万语, 何若莫言.” *九十年代长篇小说研究资料*. 百花洲文艺出版社, 2018.

Duke, Michael. “Past, Present, and Future in Mo Yan’s Fiction of the 1980s.” *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Harvard UP, 1993:43-71.

Gan, Zaozhi [干藻芝]. “倒错的丰碑.” *莫言批判*. 北京理工大学出版社, 2013.

Goldblatt, Howard. “Forbidden Food: The Saturnicon of Mo Yan.” *World Literature Today*. n°74.3, 2000:477-485.

Goldblatt, Howard. “Blue Pencil Translating: Translator as Editor.” *Translation Quarterly*. n°33, 2004:21-29.

Goldblatt, Howard. "A Mutually Rewarding yet Uneasy and Sometimes Fragile Relationship between Author and Translator." *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. 2014:23-36.

Guan, Xiaoxiao [管笑笑]. "发展的悲剧和未完成的救赎——论莫言《蛙》." *南方文坛*. n°01, 2011:70-74.

He, Shaojun [贺绍俊], y Pan Kaixiong [潘凯雄]. "毫无节制的《红蝗》." *文学自由谈*. n°01, 1988:33-37.

Inge, M. Thomas. "Mo Yan: Through Western Eyes." *World Literature Today*. n°74.3, 2000:501-506.

Li, Haixia [李海霞]. "破解暧昧历史的辅助线--由《天堂蒜薹之歌》看八九十年代的小说变化." *文艺理论与批评*. n°04, 2018:119-131.

Li, Hao [李浩]. "隐喻的丛林和现代性书写--重读莫言《枯河》." *中国当代文学研究*. n°05, 2019:68-80.

Li, Jingze [李敬泽]. "莫言与中国精神." *小说评论*. n°1, 2003:72-76.

Li, Jingze [李敬泽]. "大我与大声《生死疲劳》笔记之一." *当代文坛*. n°2, 2006:4-6.

Li, Yanwen [李彦文]. "作为文学新人的莫言与20世纪80年代初文坛." *中国政法大学学报*. n°06, 2020:195-205 y 209.

Peng, Jingfeng [彭荆风]. "莫言的枪投向哪里?--评《丰乳肥臀》." *红旗文稿*. n°12, 1996a:12-15.

Peng, Jingfeng [彭荆风]. "《丰乳肥臀》:性变态的视角." *文学自由谈*. n°2, 1996b:11-14.

Wang, Gan [王干]. "反文化的失败--莫言近期小说批判." *读书*. n°10, 1988:12-18.

Wang, Jinghui. "Hallucination and Madness: The Impact of Censorship on Mo Yan's Writing." *The Minnesota Review*. n°2014.82, 2014:97-110.

Wu, Yiqin [吴义勤]. "原罪与救赎:读莫言长篇小说《蛙》." *南方文坛*. n°03, 2010:43-45.

Zhang, Qinghua [张清华]. "十年新历史主义文学思潮回顾." *中国新时期文学思潮研究资料(中)*. 山东文艺出版社, 2006:468-487.

Zhang, Qinghua [张清华]. "叙述的极限:论莫言." *当代作家评论*. n°2, 2003:59-74.

Zhang, Qinghua [张清华]. "莫言与新文学的整体观." *文学评论*. n°1, 2017:17-27.

2.3. Trabajos académicos

Chen, Chaohui. *Relación entre literatura y política: un análisis sociocrítico de las obras de Mo Yan*. 2019. Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral.

Cui, Liqiu [崔立秋]. *东西文化汇流的精灵*. 2016. 河北师范大学, Tesis doctoral.

Feng, Wen [冯文]. *《丰乳肥臀》的接受史研究*. 2019. 山东大学, Trabajo de máster.

Furukawa Yumi [古川由美]. *莫言小说中的病态人格及其心理学解读*. 2018. 海南师范大学, Tesis doctoral.

Gao, Weiqian. *El realismo mágico en la literatura china contemporánea. Gabriel García Márquez y Mo Yan*. 2017. Universitat de Barcelona, Tesis doctoral.

Gao, Zhi [高志]. *论中国现当代文学阅读对莫言创作的影响*. 2021. 山东大学, Tesis doctoral.

Guo, Jiaqi [郭家琪]. *鸿沟与跨越*. 2013. 北京大学, Tesis doctoral.

Li, Guilin [李桂玲]. *生存体验:莫言小说的民族性与世界性*. 2019. 辽宁大学, Tesis doctoral.

Li, Kunfei. *Confluencias entre el mundo de Mo Yan y el de Gabriel García Márquez*. 2017. Universidad de Salamanca, Tesis doctoral.

Li, Xiaoyan [李晓燕]. *莫言小说人物原型研究*. 2016. 山东师范大学, Tesis doctoral.

Lin, Zhijie. *Los nombres de acción o efecto en-ción en Cien años de soledad y La familia de Pascual Duarte en español y en chino, y en Rana y Cambios en chino y en español*. 2017. Universitat Autònoma de Barcelona, Tesis doctoral.

Marín Lacarta, Maialen. *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España*. 2012. Universitat Autònoma de Barcelona, Tesis doctoral.

Niu, Ling. *El clan del sorgo rojo [红高粱家族] de mo yan (莫言): estudio sociológico de su difusión y análisis de la traducción de los culturemas en las versiones inglesa y españolas*. 2019. Universitat Autònoma de Barcelona, Tesis doctoral.

Peng, Xiukun [彭秀坤]. *莫言小说创作的五四个性主义文学传统研究*. 2015. 南京师范大学, Tesis doctoral.

Qiu, Dan [邱丹]. *先锋小说对传统文学的反叛与继承*. 2020. 辽宁大学, Tesis doctoral.

Ren, Honghong [任红红]. *莫言人类学书写中的乡村世界*. 2015. 兰州大学, Tesis doctoral.

- Wang, Zhujie [王朱杰]. *乡土文学写作中的劳动伦理研究(1942-2010)*. 2020. 山东大学, Tesis doctoral.
- Wu, Xiaodong [吴晓东]. *试论莫言与媒介的关系*. 2016. 山东大学, Tesis doctoral.
- Xiang, Tianyi [向天一]. *莫言小说的音乐性研究*. 2020. 吉林大学, Tesis doctoral.
- Zhao, Xia [赵霞]. *蒲松龄莫言比较研究*. 2015. 山东师范大学, Tesis doctoral.
- Zhang, Xiangkuan [张相宽]. *莫言小说创作与中国口头文学传统*. 2017. 山东大学, Tesis doctoral.
- Zhang, Taibing [张太兵]. *中国当代文学中的家族小说研究*. 2016. 上海师范大学, Tesis doctoral.
- Zhou, Yangjingzi. *Realismo mágico y realismo social en la literatura de Mo Yan y de Gabriel García Márquez. Análisis de las influencias del periodismo y de los medios en la creatividad literaria*. 2020. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral.
- Zhuang, Aihua [庄爱华]. *孔孟“仁爱”思想浸染的新时期山东作家小说抽样研究*. 2017. 山东师范大学, Tesis doctoral.

3. Crítica literaria

3.1. Monografías

- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de cultura económica, 1993.
- Casas, Ana (ed.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Arco Libros, 2012.
- Chen, Sihe [陈思和]. *中国当代文学史教程*. 复旦大学出版社, 2008.
- Chen, Sihe [陈思和]. *告别橙色梦*. 广西人民出版社, 2017.
- Coetzee, John Michael. *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Debate, 2007.
- Cooper, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction*. Psychology Press, 1998.
- Darnton, Robert. *Censors at Work: How States Shaped Literature*. WW Norton & Company, 2014.
- Der-Wei Wang, David (ed.). *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Harvard University Press, 1993.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. University of California Press, 1989.
- Heidegger, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Alianza Editorial, 2005.
- Hong, Zicheng [洪子诚]. *中国当代文学史*. 北京大学出版社, 2010.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, 2003.
- Ichisada Miyazaki [宫崎市定]. *宫崎市定说水浒: 虚构的好汉与掩藏的罪恶*. 陕西人民出版社, 2008.
- Josipovici, Gabriel. *The World and The Book: A Study of Modern Fiction*. Macmillan, 1979.
- Liu, Weidong [刘卫东]. *若隐若现的关键词: 观察现当代文学的若干视角*. 新星出版社, 2016.
- Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Cornell University Press, 1986.
- Naupert, Cristina. (ed.). *Tematología y comparatismo literario*. Arco Libros, 2003.

- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Edición Trilce, 2008.
- Pan, Zhichang [潘知常]. *谁劫持了我们的美感*. 学林出版社, 2007.
- Qian, Liqun [钱理群], et al. *中国现代文学三十年*. 北京大学出版社, 1998.
- Reichman, Henry. *Censorship and Selection: Issues and Answers For Schools*. American Library Association, 2001.
- Said, Edward W. *Representaciones del intelectual. vol. 113*. Grupo Planeta (GBS), 1996.
- Wang, Hui [汪晖]. *汪晖自选集*. 广西师范大学出版社, 1997.
- Wang, Guowei [王国维], y Xu, Tiaofu [徐调孚]. *人间词话*. 中华书局, 2015.
- Warren, Austin, y René Wellek. *Teoría literaria*. Editorial Gredos, 1969.
- White, Hayden *Metahistory: The Historical Imagination in The Nineteenth-century*. Johns Hopkins University, 1973.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Johns Hopkins University Press, 1985.
- Xie, Yong[谢泳]. *书生的困境, 中国现代知识分子问题简论*. 广西师范大学出版社, 2005.
- Xu, Zidong [许子东]. *许子东讲稿第一卷: 重读文革*. 人民文学出版社, 2011.
- Yan, Lianke [阎连科]. *沉默与喘息: 我所经历的中国和文学*. 印刻文学出版社, 2014.
- Zhang, Genzhu [张根柱] y Fu, Daolei [付道磊]. *延安文学体制的生成与个性的嬗变*. 中国矿业大学出版社, 2008.
- Zhang, Jingyuan [张京媛]. *新历史主义与文学批评*. 北京大学出版社, 1993.

3.2. Artículos

Alberca Serrano, Manuel. “¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción.” *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. n°25, 2008:89-100.

Alberca Serrano, Manuel. “Las novelas del yo.” *La autoficción: reflexiones teóricas*. Arco Libros, 2012:123-149.

Colonna, Vincent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción).” *La autoficción: reflexiones teóricas*. Arco Libros, 2012:85-122.

de Lima Grecco, Gabriela. “La censura literaria: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento.” *Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária*. n°21.1, 2016:124-141.

Der-wei Wang, David. “Imaginary Nostalgia: Shen Congwen, Song Zelai, Mo Yan, and Li Yongping.” *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Harvard University Press, 1993:107-132.

Ding, Fan [丁帆]. “乡土文学派”小说主题与技巧的再认识.” *江苏社会科学*. n°4, 1992:85-89.

Dobrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis.” *La autoficción: reflexiones teóricas*. Arco Libros, 2012:45-64.

Du, Kun [杜昆]. “双面的中国故事:试论新时期计划生育题材小说的叙事形态和策略.” *文艺争鸣*. n°10, 2019:165-171.

Fisac, Taciana. “Literatura, control político y reescritura de textos en la China del período maoísta.” *Revista de Occidente*. n°338, 2009:105-124.

Fisac, Taciana. “¿Puede la cultura europea inspirar a los escritores chinos?.” *Revista de Occidente*. n°430, 2017:47-60.

Fu, Shuhua [傅书华]. “论山药蛋派的历史流变.” *海南师范大学学报(社会科学版)*. n°30.01, 2017:1-10.

Gasparini, Philippe. “La autonarración.” *La autoficción reflexiones teóricas*. Arco Libros, 2012:177-209.

Gou, Youfu [苟有富]. “赵树理在文革中.” *长治学院学报*. n°06, 2006:17-35.

Hong, Zicheng. [洪子诚]. “文学史中的柳青和赵树理(1949—1970).” *文艺争鸣*. n°01, 2018:6-17.

Hong, Junfeng [洪峻峰]. “瞿秋白与五四新文化运动.” *东南学术*. n°02, 1999:42-47.

Jameson, Fredric. "La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional." *Revista de humanidades (Santiago)*. n°23, 2011:163-193.

Kinkley, Jeffrey C. "Shen Congwen's Legacy in Chinese Literature of the 1980s." *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth Century China*. Harvard University Press, 1993:72-106.

Lau, Joseph SM. "Visitation of the Past in Han Shaogong's Post-1985 Fiction." *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth Century China*. Harvard University Press, 1993:19-42.

Martínez Arias, Jack D. "Pendiendo de la maquinaria: autos y hombres en *La autopista del sur* de Julio Cortázar." *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*. n°12.3, 2015:220-239.

McDougall, Bonnie S. "Censorship and Self-censorship in Contemporary Chinese Literature." *After the event: Human rights and their future in China*. Wellsweep Press, 1993:73-90.

Simon During. "Postmodernism or Postcolonialism?" *Landfall* 39. n°3, 1985:369-370.

Shu, Ye [舒也]. "新历史小说:从突围到迷遁." *文艺研究*. n°06, 1997:61-66.

Soldán, Edmundo Paz. "Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso/Alejo Carpentier." *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 37, 2008:35-42.

Trousson, Raymond. "Los estudios de temas. Cuestiones de método". *Tematología y comparatismo literario*. Arco Libros, 2003.

Wang, Chaohua. "Comment la censure mine la littérature chinoise." *Communications*. n°1, 2020: 79-87.

Wang, Furen [王富仁]. "抗日战争的历史记忆与文学 (专题讨论)--战争记忆与战争文学." *河北学刊*. n°25.5, 2005:167-170.

Wu, Yundong [吴蕴东]. "新时期以来《边城》研究述评." *吉首大学学报(社会科学版)*. n°03, 1995:113-121.

3.3. Trabajos académicos

Gao, Haiying [高海英]. *《说文解字》女部的文化阐释*. 2007. 扬州大学, Trabajo de máster.

Li, Chunlei [李春雷]. *民国山东丧葬习俗研究 (1912-1937)*. 2011. 山东师范大学, Trabajo de máster.

Li, Huiling [李慧玲]. *山东茂腔戏曲音乐发展研究*. 2011. 河北师范大学, Trabajo de máster.

Li, Yu [李玉]. *歌剧《檀香刑》中高密茂腔的借鉴与应用*. 2021. 山东师范大学, Trabajo de máster.

Liu, Xinyi [刘欣宜]. *“胶州茂腔”的保护与传承研究*. 2020. 云南大学, Trabajo de máster.

Qiao, Wanting [乔琬婷]. *论当代小说的“计划生育”书写*. 2019. 吉林大学, Trabajo de máster.

Wang, Xuqi [王旭琪]. *山东茂腔戏曲美术研究*. 2020. 鲁东大学, Trabajo de máster.

Xu, Defa [许德发]. *近代中国之文化国家化与国家意识的形成 (1890-1928)*. 2006. 新加坡国立大学, Tesis doctoral.

4. Historia, cultura y literatura chinas

- Ai, Qing [艾青]. *时代, 艾青诗选*. 中国青年出版社, 2015.
- Ah, Cheng [阿城]. *闲话闲说*. 作家出版社, 1997.
- Ah, Lai [阿来]. *Red Poppies: A Novel of Tibet*. Mariner books, 2003.
- Ah, Lai [阿来]. “穿行于异质文化之间.” *阿来研究资料*. 四川文艺出版社, 2019.
- Birch, Cyril, and Donald Keene, eds. *Anthology of Chinese Literature: From Early Times to the Fourteenth Century*. vol. 1. Grove Press, 1965.
- Chen, Duxiu [陈独秀]. *陈独秀著作选编*. vol. 2. 上海人民出版社, 2009.
- Chen, Jian [陈剑]. *中国计划生育革命纪实*. 社会科学文献出版社, 2015.
- Chen, Zhongshi [陈忠实]. *白鹿原*. 人民文学出版社, 1997.
- Cohen, Paul [柯文]. *历史三调: History in Three Keys: The Boxers as Event, Experience, and Myth*. 科学文献出版社, 2015.
- Confucio. *Lun Yu Analectas*. Editorial Kairos, 1997.
- Du, Fangqin, and Susan Mann. “Competing Claims on Womanly Virtue in Late Imperial China.” *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and Japan*. University of California Press, 2003:219-248.
- Fei, Xiaotong [费孝通]. *China's Gentry: Essays on Rural-urban Relations*. University of Chicago Press, 1953.
- Fei, Xiaotong [费孝通]. *乡土中国 From the Soil: The Foundations of Chinese Society* 外语教学与研究出版社, 2012a.
- Fei, Xiaotong [费孝通]. *江村经济 Peasant Life in China*. 外语教学与研究出版社, 2012b.
- Fei, Xiaotong [费孝通]. *生育制度 The Institutions for Reproduction*. 北京联合出版社, 2018.
- Gao, Hongxing [高洪兴]. *缠足史*. 上海文艺出版社, 1995.
- Garcia-Noblejas, Gabriel: *Mitología clásica china*. Trotta, 2004.
- Ge, Zhaoguang [葛兆光]. *宅兹中国*. 中华书局, 2011.
- Han, Shaogong [韩少功]. *文学的根*. 山东文艺出版社, 2001.

- Huang, Lizhi [黄力之]. “艺术民主与审美自由.” 中国作家网. <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2013-01-18/67299.html> (18 de enero de 2013).
- Hu, Shi [胡适]. *胡适学术文集:新文学运动*. 中华书局, 1998.
- Hsia, Chih-tsing. *A History of Modern Chinese Fiction*. Indiana University Press, 1999.
- Immanuel C.Y. Hsu. *The Rise of Modern China*. Oxford University Press, 2000.
- Ji, Xianlin [季羨林]. *牛棚杂忆*. 中共中央党校出版社, 2005.
- Jian, Ru [简如]. “阎连科: 审查制度不是能否写出好作品的最大障碍.” Deutsche Welle. <https://p.dw.com/p/2RYFK> (22 de octubre de 2016).
- Jiao, Changquan [焦长权]. “换亲:一种婚姻形式及其运作--来自田野与地方志的分析.” *中国乡村研究*. vol.00, 2012:112-132.
- Lao Tse, y Gastón Soublette. *Tao te king: libro del Tao y de su virtud*. Cuatros Vientos Editorial, 1990.
- Li Lifeng [李里峰]. *土地改革与华北乡村权力变迁:一项政治史的考察*. 江苏人民出版社, 2018.
- Li, Rui [李锐]. *旧址*. 山东文艺出版社, 2002.
- Li, Xiaoti [李孝悌]. *清末的下层社会启蒙运动1901-1911*. 中央研究院近代史研究所, 1998.
- Li, Yinhe [李银河]. *中国人的性爱和婚姻*. 中国友谊出版公司, 2002.
- Li, Yinhe [李银河]. *生育与村落文化*. 内蒙古大学出版社, 2009.
- Li, Yining [厉以宁]. *改革开放以来的中国经济*. 中国大百科全书出版社, 2018.
- Li, Zehou [李泽厚]. *The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics*. Morning Glory Publishers, 1988.
- Liu, Qiyu [刘起舒]. *古史续辨*. 中国社会科学出版社, 1997.
- Lu, Xun. *Diary of a Madman and Other Stories*. University of Hawaii Press, 1990.
- Lu, Xun [鲁迅]. *鲁迅全集·第三卷*. 人民文学出版社, 2005a.
- Lu, Xun [鲁迅]. *鲁迅全集·第四卷*. 人民文学出版社, 2005b.
- Lu, Xun [鲁迅]. *译文序跋集*. 人民文学出版社, 2006.
- Lu, Xun [鲁迅]. *且介亭杂文*. 译林出版社, 2013.
- Lu, Xun [鲁迅]. *坟:鲁迅自选文集*. 北京联合出版公司, 2014.

- Ma, Huijuan [马惠娟]. “胶东农村丧葬仪式的象征与功能分析.” *文化学刊*. no.05, 2010:131-135.
- Ma, Shutian [马书田]. *中国冥界诸神*. 团结出版社, 1997.
- Mao, Zedong [毛泽东]. *Obras escogidas de Mao Zedong*. tomos I, II, III. Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1972.
- Mao, Zedong [毛泽东]. *Obras escogidas de Mao Zedong*. tomo IV. Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1976.
- Mao Zedong [毛泽东]. *Las citas del presidente Mao Tse-tung*. Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1977.
- Rosenlee, Li-Hsiang Lisa. *Confucianism and Women: A Philosophical Interpretation*. SUNY Press, 2006.
- Ross, Edward Alsworth [E.A. 罗斯]. *变化中的中国人*. 时事出版社, 1998.
- Shen, Huchu [沈虎雏]. *沈从文年表简编 (沈从文全集附卷)*. 北岳文艺出版社, 2003.
- Sima, Qian. *Records of The Grand Historian: Qin Dynasty*. Vol. 65. Columbia University Press, 1993.
- Sun, Longji [孙隆基]. *中国文化的深层结构*. 中信出版社, 2015.
- Song, Nansheng [宋南申]. *发现东亚*. 新星出版社, 2018.
- Tao, Xisheng [陶希圣]. *中国社会之史的分析 (外一种: 婚姻与家族)*. 商务印书馆, 2015.
- Tao, Yang [陶阳], y Mou Zhongxiu [牟钟秀]. *中国创世神话*. 上海人民出版社, 2006.
- Toy, Mary-Anne. “A Pen for the People.” *The Age*. <https://www.theage.com.au/technology/a-pen-for-the-people-20070728-ge5gbc.html?page=fullpage> (28 de julio de 2007).
- Visser, Robin. “Spaces of Disappearance: Aesthetic Responses to Contemporary Beijing City Planning.” *Journal of Contemporary China*. no.13.39, 2004:277-310.
- Wakeman, Frederic. *Fall of Imperial China*. Simon and Schuster, 1977.
- Wang, Nianyi [王年一]. *大动乱的年代: 1949-1976年的中国*. 人民出版社, 2009.
- Wang, Xiang. *The Confucian Four Books for Women: A New Translation of the Nü Sishu and the Commentary of Wang Xiang*. Oxford University Press, 2018.
- Watson, Rubie S. “The Named and the Nameless: Gender and Person in Chinese Society.” *American ethnologist*. no.13.4, 1986: 619-631.

- Xi, Xuan [席宣] y Jin, Chunming [金春明]. 文化大革命简史. 中共党史出版社, 2006.
- Yang, Lihui, et al. *Handbook of Chinese Mythology*. Abc-clio, 2005.
- Yang, Qingkun [杨庆堃]. 中国社会中的宗教: 宗教的现代社会功能与其历史因素之研究. 上海人民出版社, 2007.
- Ye, Shuxian [叶舒宪]. 千面女神: 性别神话的象征史. 上海社会科学院出版社, 2004.
- Ye, Shuxian [叶舒宪]. 高唐女神与维纳斯. 陕西人民出版社, 2005.
- Yi, Fuxian [易富贤]. 大国空巢: 反思中国计划生育政策. 中国发展出版社, 2013.
- Yuan, Sitao [袁思陶]. “莫言: 晚熟的人这个概念很丰富.” 今日中国. http://chinatoday.fr/zw2018/ly_4982/202008/t20200811_800217303.html (11 de agosto de 2020).
- Yuan, Siyuan [袁思源]. “写作40多年, 拿过诺奖, 莫言为何感叹‘举步维艰’?” 中国出版集团公司. <http://www.cnpubc.com/medias/2020/0805/38828.shtml> (05-agosto-2020).
- Yuan, Yinchuan [袁银传]. 小农意识与中国现代化作者. 武汉出版社, 2000.
- Yu, Hua [余华]. *¡Vivir!*. Trad. Anne-Hélène Suárez Girard. Seix Barral, 2010.
- Yu, Hua [余华]. *China en diez palabras*. Trad. Núria Pitarque. Alba Editorial, 2012.
- Yu, Hua [余华]. “中国审查制度的不同表情 Censorship’s Many Faces.” 纽约时报中文网. <https://cn.nytimes.com/opinion/20130301/c01yu/dual/> (1 de marzo de 2013).
- Yu, Hua [余华]. 文学或者音乐. 译林出版社, 2017.
- Zang, Jian. “Women and the Transmission of Confucian Culture in Song China.” *Women and Confucian Cultures in Premodern China, Korea, and Japan*. University of California Press, 2003:123-141.
- Zhao, Guohua [赵国华]. 生殖崇拜文化论. 中国社会科学出版社, 1990.
- Zhi, An [止庵]. 神拳考. 华东师范大学出版社, 2016.
- Zhongguo Dabaike Quanshu Chubanshe, Bianjibu [中国大百科全书出版社. 编辑部]. *中国大百科全书·语言文字*. 中国大百科全书出版社, 1988.
- Zhou, Xirui [周锡瑞]. 义和团运动的起源: *The Origins of the Boxer Uprising*. 江苏人民出版社, 2005.

5. Otros

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económica, 1993.

Bauman, Zygmunt. *Holocaust and Modernity*. Cornell University Press, 2001.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de cultura económica, 1992.

Camus, Albert. *La caída*. Alianza Editorial, 2012.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. 5ª ed., Labor, 1983.

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. 6ª ed., Labor, 1985.

Freud, Sigmund. *Obras completas XVI*. Amorrortu, 1985.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Amorrortu, 2016.

Hindess, B., y P. Hirst. *Pre-capitalist economic formations*. Humanities Press, 1975.

Huntington, Samuel P. *El orden político en las sociedades en cambio*. Grupo Planeta (GBS), 2014.

Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós Iberica, 1970.

Maslow, Abraham H., et al. *Motivation and Personality* (3rd). Harper & Row Press, 1987.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Vol. 6. Editorial Losada, 1969.

Apéndice I. Glosario de Términos

Acuerdo de arrendamiento de Jiao'ao: tratado desigual firmado por el gobierno Qing en Beijing el 6 de marzo de 1898. A través de este tratado, Alemania arrendó Jiao'ao (Bahía de Jiaozhou) y sus alrededores por un período de noventa y nueve años. El tratado concedió una serie de privilegios a los alemanes: la construcción del ferrocarril de Jiaoji, el desarrollo de depósitos minerales a lo largo de la línea y el derecho a interferir en los asuntos de la provincia. Shandong pasó a ser, así, una colonia alemana.

Alianza de las Ocho Naciones: alianza militar entre los imperios británico, japonés, ruso, alemán y austrohúngaro, la Tercera República Francesa, Estados Unidos y el Reino de Italia. Tropas de estos países fueron enviadas para invadir China con el pretexto de derrotar a los bóxers en 1900.

Área Liberada: área controlada por el Partido Comunista de China durante la Guerra Anti-Japonesa y la Guerra Civil. Estas áreas tenían fuerzas armadas locales. Por su parte, la República de China o el Gobierno Nacionalista llamaba a este tipo de áreas “área ocupada”.

Bai Niangzi: espíritu de serpiente blanco que tiene mil años. Después de recibir la energía del sol y la luna, adquirió forma femenina y se enamoró de un hombre.

Batalla de Tai'er Zhuang: batalla que enfrentó a los ejércitos de la República de China y el Imperio de Japón. Esta fue la primera gran victoria china de esta guerra. Los militares japoneses fueron humillados y su reputación de fuerza invencible fue contestada.

Budismo tibetano: En China se distingue el taoísmo nativo, el budismo chino y el budismo tibetano. El budismo tibetano es el que se desarrolló en el Himalaya. Era la religión ortodoxa de la última dinastía feudal china Qing con la etnia man. Al mismo tiempo, las otras dinastías de etnia han solían establecer el budismo chino como religión ortodoxa. En cuanto a la difusión geográfica, el budismo chino posee gran influencia en el norte y las zonas principales, y el tibetano en las zonas consideradas marginales como Tíbet, Sichuan y Mongolia Interior.

Campeño medio: categoría de la población en clases sociales realizada durante la etapa maoísta. La clase del campesino medio está formada por los propietarios que trabajan sus tierras sin contratar de manera permanente mano de obra ajena, aunque sí pueden hacerlo puntualmente durante la cosecha. Aunque esta clase no fue considerada tan explotadora como la de los terratenientes, sus tierras también fueron confiscadas durante la reforma comunista.

Chang'e: diosa china de la luna. A diferencia de otras deidades lunares, Chang'e no domina a la luna, sino que solamente habita en ella. En un primer momento, fue la esposa de un héroe humano. Como quería mantener su belleza para siempre, robó la poción de la Reina Madre de Occidente y voló hasta la luna donde se convirtió en diosa.

Daji: consorte favorita del rey Zhou de Shang. Se la considera como un malévolo espíritu de zorro en leyendas así como en novelas.

Die: término para designar al padre en el dialecto de Shandong.

Diosa de Luo: una mujer extremadamente hermosa, pero desafortunadamente se ahogó en el río Luo y se convirtió en diosa después de su muerte.

Diosa de la Tierra: deidad femenina a cargo de los campos y del hogar.

Emperador Guangxu: undécimo de la dinastía Qing, reinó de 1875 a 1908. Sin embargo, el poder político siempre estuvo en manos de su madre adoptiva, la Emperatriz viuda Cixi. Después del fracaso de la “Reforma de los Cien Días”, el emperador Guangxu permaneció bajo arresto domiciliario hasta su muerte.

Emperador Wu de Han: sexto de la dinastía Han. Durante su dominación, consiguió una importante expansión del territorio, mayor centralización del poder y prosperidad de la economía.

Emperador Xianfeng: el noveno emperador de la dinastía Qing, que reinó desde 1850 a 1861.

Expedición del Norte (1926-1927): campaña militar del Ejército Nacionalista Chino, dirigida por Chiang Kai-shek (Jiang Jieshi), para luchar contra los poderosos caciques militares del norte de China.

Fen: unidad monetaria de China.

Gobierno nacionalista de Chongqing: durante la Guerra Anti-Japonesa, el gobierno nacionalista trasladó su capital a Chongqing (1937-1946). Por ello, se utiliza el término “gobierno nacionalista de Chongqing” para referirse al régimen del partido nacionalista después de estallar la Guerra Anti-Japonesa.

Gobierno nacionalista de Nanjing: El Gobierno nacionalista o Gobierno Nacional de la República de China entre el 1 de julio de 1925 y el 20 de mayo de 1948, dirigido por el Kuomintang (KMT, Partido Nacionalista Chino), estableció la capital en la ciudad de Nanjing (1927-1937) y (1946-1948). Por ello, se le conoce también como gobierno nacionalista de Nanjing.

Guanyin: nombre dado en China a Avalokiteśvara bodhisattva venerado en el budismo. Aunque en la tradición budista hindú, Avalokiteśvara bodhisattva es una deidad con cuerpo masculino y rostro femenino, Guanyin es considerada una deidad totalmente femenina en el budismo china de la etnia han.

Guerra Civil china (1927-1949): guerra entre el Kuomintang (Partido Nacionalista Chino o KMT) y el Partido Comunista Chino. Se inició en 1927, después de la Expedición del Norte, cuando la facción nacionalista del KMT, con Jiang Jieshi (también conocido como Chiang Kai-shek) a la cabeza, depuró a los comunistas de la alianza formada entre un

sector del KMT y el Partido Comunista China. La guerra acabó en 1949, cuando el Partido Comunista China logró el control de la China continental, y los nacionalistas el de los territorios insulares de Taiwán.

Guerra de Protección Nacional (1915-1916): guerra civil en la que los caudillos militares declararon la independencia de su provincia y lucharon contra la proclamación de Yuan Shikai como presidente de la república, que pretendía instaurar una dictadura. Ante la enorme presión en contra de su entronización, Yuan Shikai tuvo que abdicar.

Guerra de Zhili-Anhui (1920): conflicto entre dos camarillas rivales, la de Zhili y la de Anhui, que se disputaban el control del gobierno de Beiyang. La derrota de la camarilla de Anhui puso fin a la guerra.

Incidente de Gengzi: el levantamiento de los bóxers en 1898 (año Gengzi), una rebelión de las masas populares contra la invasión extranjera y, especialmente, contra la evangelización de China.

Kang: especie de cama hecha de tierra.

Liang (Tael): unidad de peso utilizada tradicionalmente en China, equivale a unos 50 gramos. Apareció antes de la dinastía Han y sigue utilizándose.

Liang Qichao: político reformista chino que vivió durante los años finales de la dinastía Qing y los primeros años de la República. Durante su juventud, ayudó a Kang Youwei a poner en marcha la Reforma de los Cien Días. Después de su exilio a Japón, también jugó un papel importante en el movimiento de la Nueva Cultura.

Lingchi: también conocido como el suplicio de los mil cortes, fue practicado desde la dinastía Song (940 d. C -1279 d. C) hasta la dinastía Qing (1616-1912). El último registro de esta práctica data de 1907. El verdugo diseccionaba al supliciado con la intención de prolongar al máximo su agonía. Si la víctima moría inmediatamente, el verdugo era castigado por su error.

Literatura de ñame: El ñame es un tubérculo cultivado en el norte de China desde la antigüedad que fue la base de la alimentación de supervivencia para los campesinos. El trigo y el sorgo les permitían pagar impuestos y obtener con su venta algunos ingresos. Por lo tanto, el ñame constituye un símbolo de los campesinos. En los resúmenes en inglés de artículos chinos, los autores utilizan “potato literature” y “potato school” para referirse a este género. Sin embargo, opinamos que la patata y el ñame son dos plantas diferentes y que una traducción más adecuada sería “literatura del ñame”.

Manchúes: grupo étnico originario de la región nortea de Manchuria. Fueron los fundadores de la dinastía Qing que gobernó China desde 1636 hasta 1911.

Mastu: diosa del mar en la mitología china que ampara y protege a pescadores y marineros. Nació con aspecto de niña en el seno de una familia de pescadores, murió joven y se transformó en diosa.

Movimiento de Rectificación de Yan'an: un movimiento político y cultural que tuvo lugar en Yan'an. Comenzó en 1942 y duró tres años. El objetivo consistió en corregir algunas ideas erróneas y burguesas que habían surgido en el Partido Comunista. Después del Movimiento de Rectificación, Mao Zedong se convirtió en el Presidente del Partido y estableció su posición de liderazgo.

Periodo de las Primaveras y los Otoños: periodo de guerras civiles en la historia china entre 722 y 481 a. C. Toma su nombre de Chun Qiu, literalmente, los Anales de primavera y otoño, una crónica de la época cuya autoría se atribuyó tradicionalmente a Confucio.

Primera Guerra Zhili-Fengtian (1922): enfrentamiento entre las camarillas militares de Zhili y de Fengtian por el control de la capital del país, Pekín. La camarilla de Zhili logró de nuevo imponerse.

Reina Madre de Occidente: símbolo de la peste y el castigo, y la madre demonio que trajo la enfermedad y el desastre al mundo. Venerada posteriormente por el taoísmo como madre de todos los seres vivos y maestra de todos los dioses, esta diosa poseía el elixir de la inmortalidad.

Revolución Cultural: movimiento político de la República Popular de China que tuvo lugar en la China continental (es decir, con exclusión de Taiwán, Hong Kong y Macao) entre el 16 de mayo de 1966 y el 6 de octubre de 1976. Duró, pues, diez años, por lo que más tarde se llamó a este período “Los diez años de agitación” o “Los diez años de catástrofe”. Se trató de una lucha de clases integral dirigida por el Partido Comunista Chino y en la que el conjunto del pueblo debía implicarse.

Revolución de Xinhai (1911): revolución que derrocó a la última dinastía imperial de China (la dinastía Qing) y estableció la República de China (1912). Según el calendario chino, 1911 fue el año de Xinhai.

Segunda Guerra Zhili-Fengtian (1924): conflicto entre la camarilla de Fengtian, respaldada por Japón, y la de Zhili, que controlaba entonces Pekín y estaba apoyada por intereses comerciales anglo-americanos. En esta ocasión, la poderosa camarilla de Zhili fue vencida por la de Fengtian.

Segunda Revolución china: revolución que se produjo en el verano de 1913, cuando los partidarios del gobierno parlamentario protagonizaron un alzamiento contra el gobierno autoritario de Yuan Shikai. Dicha revolución acabó fracasando en 1914.

Sesión de lucha: acto de humillación y tortura públicas realizado durante la Revolución Cultural. Su fin era moldear la opinión pública eliminando toda forma de oposición (rivales políticos y enemigos del proletariado).

Shi Ji: la obra maestra del historiador de la dinastía Han, Sima Qian. Compuesta entre los años 109 a. C. y 91 a. C. Esta obra relata, a través de una serie de biografías la historia de China desde la época del legendario Emperador Amarillo hasta la del autor.

Socialismo con características chinas: programa de reformas económicas que se inició el 18 de diciembre de 1978 liderado por Deng Xiaoping al frente de los reformistas del Partido Comunista de China. Este programa se propuso transformar la economía planificada china en una economía socialista de mercado.

Tusi: término tibetano que designa al “jefe” (o a los “jefes”, en plural). Los Tusi eran líderes tribales que heredan su cargo y que fueron reconocidos como funcionarios imperiales por los gobiernos chinos de la era Yuan, Ming y Qing. El término se extendió a los gobernadores de distintas minorías étnicas del suroeste de China y la península de Indochina, representantes del gobierno central.

Xuan Nü: diosa con cabeza humana y cuerpo de ave. Según el taoísmo, Xuan Nü es la diosa que controla las fuerzas militares y puede decidir la victoria o la derrota en la guerra.

Yuan Shikai: destacado ministro del ocaso de la dinastía Qing, fue nombrado gobernador de Shandong por la emperatriz viuda Cixi para suprimir la rebelión de los bóxers.

Zi Zhi Tong Jian: libro de Sima Guang, el autor de la dinastía Song, y sus colaboradores. Se trata de un registro detallado de un total de 1362 años de historia.

Apéndice II. Fragmentos traducidos

1. Ensayos, discursos y entrevistas de Mo Yan

-把高密东北乡安放在世界文学的版图上 “Ba Gao Mi Dong Bei Xiang An Fang Zai Shi Jie Wen Xue De Ban Tu Shang”

再一点我认为文学最重要的、区别于其他艺术门类的一点，就是它是语言的艺术。[...] 一个作家的语言好，可以把一件假的事情讲得活龙活现，可以让虚构的故事让人感觉非常真实。而且语言本身它也是具有美感的。[...] 所以一个作家我想他应该高度重视自己的语言的修养、语言的锤炼。如果故事也好，叙事的技巧也高明，作家语言本身也非常有美感，那么小说就容易被更多的读者所接受。

Creo que uno de los aspectos más importantes de la literatura que difiere de otras disciplinas artísticas es el arte del lenguaje. [...] [Si] el lenguaje de un escritor es bueno, puede presentar algo falso como si fuera verdadero, dejar que la historia ficticia parezca muy real. Y el lenguaje en sí también es estético. [...] Entonces, creo que un escritor debe darle gran importancia al cultivo de su propio idioma y al templado de su idioma. Si su historia es buena, las habilidades narrativas también son brillantes y el lenguaje del escritor tiene cualidades estéticas, entonces su novela será fácilmente aceptada por más lectores.

-超越故乡 “Chao Yue Gu Xiang”

我生在山东省高密县大栏乡平安村里，一直长到20岁才离开。故乡--农村留给我的印象，是我创作的源泉也是动力。我与农村的关系是鱼与水的关系，是土地与禾苗的关系，当然，从另一方面看，也是鸟与鸟笼的关系，也是奴役与被奴役的关系。虽然我离开农村进入都市已经十好几年，但感情还是农

村的，总认为一切还是农村的好，但假如真让我回农村去当农民，肯定又是一百个不情愿。所以有时候骂城市，并不意味着想离开：有时候赞美农村，也不是就想回去。人就是这样口是心非，当然也会有始终心口如一的特殊例子。故乡留给我的印象，是我小说的魂魄，故乡的土地与河流、庄稼与树木、飞禽与走兽、神话与传说、妖魔与鬼怪、恩人与仇人，都是我小说中的内容。

Nací en Ping'an, pueblo del municipio de Dalan, perteneciente al condado de Gaomi, en la provincia de Shandong. No me marché de allí hasta los veinte años. El pueblo natal me ha dejado la impresión de que estas tierras son la fuente y el impulso de mi creación. Mi relación con el pueblo natal es como la relación entre los peces y el agua, entre la tierra y la semilla. Por supuesto, también es como la relación entre los pájaros y las jaulas, y entre el esclavo y el propietario. Aunque me fui del pueblo y me trasladé a la ciudad donde he vivido más de diez años, mis sentimientos todavía pertenecen al pueblo. Siempre pienso que todo es bueno en el pueblo, pero soy totalmente reacio a volver a mi vida de campesino. Entonces, a veces, el hecho de criticar la ciudad no significa que desee irme de ella, del mismo modo, a veces, el hecho de alabar al pueblo no quiere decir que desee volver. [...] La impresión que me dejó el pueblo natal ha forjado el alma de mis novelas: la tierra y los ríos de sus campos, cultivos y árboles, aves y bestias, mitos y leyendas, demonios y fantasmas, benefactores y enemigos, todos están contenidos en mi obra.

我的小说中，直接利用了故乡经历的，是短篇小说《枯河》和中篇小说《透明的红萝卜》。[...] 我的《枯河》实则是一篇声讨极左路线的檄文，在不正常的社会中，是没有爱的，环境使人残酷无情。当然，并非只有挨过毒打才能写出小说，但如果没有这段故乡经历，我决写不出《枯河》。同样，也写不出我的成名之作《透明的红萝卜》。《透明的红萝卜》写在《枯河》之前。此文以纯粹的“童年视角”为批评家所称道，为我带来了声誉，但这一切，均于无意中完成，写作时根本没想到什么视角，只想到我在铁匠炉边度过的六十个日日夜夜。文中那些神奇的意象、古怪的感觉，盖源于我那段奇特经历。畸形的心灵必然会使生活变形，所以在文中，红萝卜是透明的，火车是匍匐的怪兽，头发丝儿落地訇然有声，姑娘的围巾是燃烧的火苗……

Entre mis obras, donde hago uso directo de la experiencia en mi pueblo natal, se encuentran el relato *El río seco* y la novela *El rábano transparente*. [...] *El río seco* es realmente una diatriba contra la línea ultraizquierdista. No hay amor en una sociedad disfuncional, donde las circunstancias hacen que la gente no tenga corazón. Por supuesto, no es imprescindible ser maltratado para escribir..., pero es cierto que si no hubiese vivido esta experiencia en mi infancia, no habría podido crear *El río seco*. Del mismo modo, tampoco habría podido escribir mi novela *El rábano transparente*. Publiqué *El rábano transparente* antes de *El río seco*. Los críticos están elogiando este relato solamente desde la ‘perspectiva de la infancia’ y me han situado en una posición muy alta. Pero, en realidad, todo esto lo he hecho de forma inconsciente, sin pensar en ello en el momento de escribir y solo me puse a recordar lo que había vivido en la fragua del herrero durante sesenta días enteros. Las imágenes alucinantes en la novela, los sentimientos extraños, todos provienen de mi experiencia personal. El sufrimiento de aquel tiempo iba a dejar inevitablemente su huella en mi vida. Por ello, en este relato, el rábano es transparente, el tren es un monstruo astuto, el pelo se cae al suelo con un fuerte golpe, la bufanda de la niña es una llama ardiente.

18年前，当我作为一个地地道道的农民在高密东北乡贫瘠的土地上辛勤劳作时，我对那块土地充满了刻骨的仇恨。它耗干了祖先们的血汗，也正在消耗着我的生命。我们面朝黄土背朝天，比牛马付出的还要多，得到的却是衣不蔽体、食不果腹的凄凉生活。夏天我们在酷热中煎熬，冬天我们在寒风中颤栗。一切都看厌了，岁月在麻木中流逝着，那些低矮、破旧的草屋，那条干涸的河流，那些土木偶像般的乡亲，那些凶狠奸诈的村干部，那些愚笨骄横的干部子弟……当时我曾幻想着，假如有一天，我能幸运地逃离这块土地，我决不会再回来。

Hace dieciocho años, cuando trabajaba duramente como un campesino corriente en la tierra árida de Gaomi, mi corazón estaba lleno de amargo odio hacia este lugar que había explotado cruelmente la sangre y el sudor de mis antepasados y también estaba consumiendo mi vida sin ninguna compensación. Nos enfrentábamos a la tierra estéril, dando la espalda al cielo, trabajando más que los caballos y el ganado y llevando con una miserable vida sin ropa para cubrirnos ni suficiente comida. En verano sufríamos el calor ardiente, y en invierno nos estremecíamos con el viento

glacial. Todo era asqueroso, a medida que pasaba el tiempo, nos habíamos vuelto personas insensibles, las casas eran bajas y destartaladas, los ríos secos, mis vecinos estaban entumecidos como títeres vivos, los funcionarios del campo eran feroces y traidores y sus lacayos igualmente estúpidos y arrogante. A partir de ese momento, me convencí de que si un día tenía la suerte de huir del pueblo natal, nunca regresaría.

为什么眼睛里饱含着泪水，因为我爱你爱得深沉—那时候，我就隐隐约约地感觉到了故乡对一个人的制约。对于生你养你、埋葬着你祖先灵骨的那块土地，你可以爱它，也可以恨它，但你无法摆脱它。[...] 作家的故乡并不仅仅是指父母之邦，而是指作家在那里度过了童年乃至青年时期的地方。这地方有母亲生你时流出的血，这地方埋葬着你的祖先，这地方是你的“血地”。

¿Por qué mis ojos siempre están llenos de lágrimas? ¿Por qué amo a esta tierra tan profundamente? Entonces, sentí implícitamente el poder que ejercía en mí el pueblo natal, la tierra donde te criaste y enterraste el espíritu de los antepasados, podías amarla u odiarla, pero nunca podías escapar de ella. [...] He subrayado que el pueblo natal del escritor no es solo la casa vieja donde vivían los padres, sino el lugar donde aquél pasó su infancia y juventud. Este lugar contiene la sangre que la madre derrama cuando uno nace. Es donde están enterrados tus antepasados. Este lugar es tu “tierra de sangre”.

这时我强烈地感觉到，20年农村生活中，所有的黑暗和苦难，都是上帝对我的恩赐。[...] 我的灵魂寄托在对故乡的回忆里，失去的时间突然又以充满色彩的画面的形式出现在我的面前。

En este momento, admití firmemente que toda la oscuridad y el sufrimiento durante los veinte años que viví en el pueblo fueron un regalo muy valioso que me hizo Dios. [...] Los recuerdos de mi Gaomi natal siempre están en mi corazón. El tiempo perdido aparece de repente delante de mí como una imagen vívida y accesible.

高举着乡土文学的旗帜的作家，一种是终生厮守于此，忠诚地为故乡唱着赞歌 [...], 他们除了记录，不再做别的工作。这样的作家也许能成为具有地方色彩的作家，但这地方色彩并不是正意义上的文学风格。所谓的文学风格，并不

仅仅是指搬用方言土语、描写地方景物，而是指一种熔铸着作家独特思维方式、独特思想观点的独特风貌，从语言到故事、从人物到结构，都是独特的、区别他人的。

El escritor que sostiene el estandarte de la literatura local, se queda en el campo de la literatura regional el resto de su vida, canta lealmente a su pueblo natal. [...] Se limita a registrar los sucesos, y no hace ningún otro tipo de trabajo. Dicho escritor puede convertirse en un escritor local, pero este color local no es un verdadero estilo literario. El llamado estilo literario no solo se refiere a la descripción de dialectos o representaciones de escenas locales, sino a un estilo único de escritores que expresan de manera nueva su pensamiento, sus ideas y sus puntos de vista.

历史在某种意义上就是一堆传奇故事，越是久远的历史，距离真相越远，距离文学愈近。[...] 历史上的人物、事件在民间口头流传的过程、实际上就是一个传奇化的过程。

La historia es en cierto modo un conjunto de leyendas, y cuanto más antigua es la historia, más se aleja de la verdad y más se acerca a la literatura. [...] El proceso de transmisión oral de los personajes y acontecimientos históricos es, de hecho, un proceso de legendarización.

-福克纳大叔你好吗 “Fu Ke Na Da Shu Ni Hao Ma”

读了福克纳之后，我感到如梦初醒，原来小说可以这样地胡说八道，原来农村里发生的那些鸡毛蒜皮的小事也可以堂而皇之地写成小说。他的约克纳帕塔法县尤其让我明白了，一个作家，不但可以虚构人物，虚构故事，而且可以虚构地理。[...] 高密东北乡是一个文学的概念而不是一个地理的概念，高密东北乡是一个开放的概念而不是一个封闭的概念，高密东北乡是在我童年经验的基础上想象出来的一个文学的幻境。

Después de leer a Faulkner, me sentí como si despertara de un sueño, la novela podría ser tan absurda y tan caprichosa como el autor quisiera. Las cosas triviales que sucedieron en el campo también se podían escribir en novelas. Su condado de Yoknapatawpha me hizo entender especialmente que un escritor no solo puede crear personajes ficticios, historias ficticias, sino también geografía ficticia. [...] El

pueblo al nordeste de Gaomi se ha convertido en un concepto literario para mí, en lugar de un concepto geográfico. Y también es un concepto abierto en lugar de un concepto cerrado. El pueblo al nordeste de Gaomi es una ilusión de la literatura de imaginación basada en mi experiencia infantil.

我的高密东北乡是我开创的一个文学的共和国，我就是这个王国的国王。每当我拿起笔写我的高密东北乡故事时，就饱尝到了大权在握的幸福。在这片国土上，我可以移山填海，呼风唤雨，我让谁死谁就死，让谁活谁就活。

El pueblo al nordeste de Gaomi es mío, es una república literaria que fundé yo. Soy el rey de esta república. Cada vez que he tomado la pluma para escribir la historia del pueblo al nordeste de Gaomi, he probado la felicidad de tener en mis manos el poder absoluto. En el territorio de este reino, puedo mover las montañas y hacer subir el nivel del mar, llamando a la lluvia y provocando el viento, decidiendo que alguien que muera, muera, que viva, viva.

每当我对自己失去了信心时，就与他交谈一次。我承认他是我的导师，但我也曾经大言不惭地对他说：“嗨，老头子，我也有超过你的地方！”我看到他的脸上浮现出讥讽的笑容，然后他就对我说：“说说看，你在哪些地方超过了我。”我说，“你的那个约克纳帕塔法县始终是一个县，而我在不到十年的时间内，就把我的高密东北乡变成了一个非常现代的城市。在我的新作《丰乳肥臀》里，我让高密东北乡盖起了许多高楼大厦，还增添了许多现代化的娱乐设施。另外，我的胆子也比你大，你写的只是你那块地方上的事情，而我敢于把发生在世界各地的事情，改头换面地拿到我的高密东北乡，好像那些事情真的在那里发生过。我的真实的高密东北乡根本就没有山，但我硬给它挪来了一座山，那里也没有沙漠，我硬给它创造了一片沙漠，那里也没有沼泽，我给它弄来了一片沼泽，还有森林、湖泊、狮子、老虎……都是我给它编造出来的。近年来不断地有一些外国学生和翻译家到高密东北乡去看我在小说中描写过的那些东西，他们到了那里一看，全都大失所望，那里什么也没有，只有一片荒凉的平原，和平原上的一些毫无特色的村子。”福克纳打断我的话，冷冷地对我说，“后起的强盗总是比前辈的强盗更大胆！”

Cada vez que pierdo la confianza en mí mismo, hablo con él enseguida. Admito que él es mi mentor, pero también le digo orgullosamente: “¡Oye, viejo, tengo más

éxitos que tú!” Vi una sonrisa sardónica en su rostro, y luego me dijo: “Hábleme sobre dónde me superó”. Le dije: “Su Condado de Yoknapatawpha siempre es un Condado, y en menos de diez años, convertí mi pueblo al nordeste de Gaomi en una ciudad muy moderna. En mi nuevo trabajo *Grandes pechos amplias caderas*, he construido muchos edificios de gran altura en el pueblo al nordeste de Gaomi, también he creado muchas instalaciones de entretenimiento modernas. Además, mi ambición es más grande que la tuya. Tú solo estás escribiendo sobre las cosas de tu lugar, y yo me atrevo a situar las cosas que suceden en todo el mundo en mi pueblo al nordeste de Gaomi, como si esas cosas realmente ocurrieran allí. Mi verdadero pueblo natal no tiene montañas, sin embargo, yo coloqué una montaña en este lugar. No hay desierto allí. Yo creé un desierto. No hay pantanos allí, pues yo lo puse enseguida. Los pantanos, así como los bosques, lagos, leones, tigres... están creados por mí. En los últimos años, algunos estudiantes y traductores extranjeros han venido a Gaomi noreste para ver lo que he descrito en la novela. Cuando llegan allí, todos parecen decepcionados. No había nada allí, solo una llanura desolada, y unos pueblos muy normales situados en la llanura.” Faulkner me interrumpió y me dijo fríamente: “Los ladrones que llegan después siempre son más atrevidos que los ladrones que les precedieron!”

高密东北乡是在我童年经验的基础上想象出来的一个文学的幻境，我努力地去使它成为中国的缩影，我努力地去想使那里的痛苦和欢乐，与全人类的痛苦和欢乐保持一致，我努力地去想使我的高密东北乡故事能够打动各个国家的读者，这将是终生奋斗的目标。

Me dedico a convertirlo en un microcosmos de China. Me esfuerzo por hacer que el dolor y la alegría sean acordes con el dolor y la alegría de toda la humanidad. Siempre estoy intentando hacer que la historia escrita de mis novelas sobre el pueblo al nordeste de Gaomi impresione a los lectores de varios países. Esta será mi dedicación el resto de mi vida.

-漫长的文学梦 “Man Chang De Wen Xue Meng”

村里有一个被遣返回家劳改的“右派”，[...] 当过中学语文教师。[...] 他帮我编织着作家梦。我问他：“叔，只要能写出一本书，是不是就不用放牛了？”他说：“岂止是不用放牛！”然后他就讲了那些名作家一天三顿吃饺子的事。大概从

那时起，我就梦想着当一个作家了。别的不说，那一天三顿吃饺子，实在是太诱人了。后来当了兵，吃饱了穿暖了，作家梦就愈做愈猖狂。1978年，我在黄县站岗时，写了一篇《妈妈的故事》。[...] 这篇小说寄给《解放军文艺》，[...] 稿子却被退了回来。后来又写了一个话剧《离婚》，[...] 又寄给《解放军文艺》。[...] 稿子又被退了回来。但这次文艺社的编辑用钢笔给我写了退稿信。

Cuando trabajaba en la Columna Popular, tenía un compañero mayor que yo que antes de la Revolución Cultural había sido maestro de chino en una escuela secundaria de la ciudad. Este compañero me contó muchas anécdotas de literatos: así fue tejiéndose el sueño de convertirme en autor. Una vez le dije que, si un día escribía una novela, dejaría de pastorear. Él me afirmó que, si lo hacía y dejaba de pastorear, podría comer el dumpling relleno de carne tres veces al día y ducharme con agua caliente cuando quisiera. Seguramente, desde aquel entonces, comencé a soñar en convertirme en autor. Me resultó muy atractiva la idea de una vida lujosa para mí en la que pudiese comer dumpling tres veces al día. [...] Al alistarme en el ejército, sin preocupación por sobrevivir, mi sueño de ser autor se iba desvaneciendo día tras día. En 1978, escribí un relato titulado “Historia de la madre” y lo envié a la revista *Jiafangjun Wenyi*. Fue rechazado y se me devolvió mi manuscrito. Luego, intenté enviar el guión de un drama a esta misma revista. Volvieron a rechazarlo, pero con una carta animándome.

1973年，我跟着村里人去昌邑县挖胶莱河。冰天雪地，三个县的几十万民工集合在一起，人山人海，红旗猎猎，指挥部的高音喇叭一遍遍播放着湖南民歌《浏阳河》，那情那景真让我感到心潮澎湃。夜里，躺在地窖子里，就想写小说。挖完河回家，脸上蜕去一层皮，自觉有点脱胎换骨的意思。跟母亲要了五毛钱，去供销社买了一瓶墨水，一个笔记本，趴在炕上，就开始写。书名就叫《胶莱河畔》。第一行字是黑体，引用毛泽东的话：水利是农业的命脉。第一章的回目也紧跟着有了 [...] 后来当了兵，吃饱了穿暖了，作家梦就愈做愈猖狂。1978年，我在黄县站岗时，写了一篇《妈妈的故事》。写一个地主的女儿（妈妈）爱上了八路军的武工队长，离家出走，最后带着队伍杀回来，打死了自己当汉奸的爹，但文革中妈妈却因为家庭出身地主被斗争而死。

En 1973, seguí a mis paisanos a un pueblo cercano llamado Changyi para ampliar el cauce del río Jiaolai. Era un crudo invierno con una nevada intensa. Allí se reunieron cientos de miles de trabajadores provenientes de tres pueblos diferentes. El pueblo estaba repleto en aquel entonces y la bandera roja ondeaba al viento. El altavoz del cuartel general retransmitía la canción popular del Río Hunan (Liuyang He) sin cesar. Esta escena revolucionaria realmente me conmovió muchísimo. Por la noche, tumbado en un kang, quería escribir una novela. Después del duro trabajo físico, me convertí en una persona completamente nueva. Le pedí a mi madre cinco fen, fui al economato del pueblo para comprar un frasco de tinta y un cuaderno. Me puse a escribir tendido en la cama. El título de la obra era *Al lado del río Jiaolai*, con la primera línea escrita en negrita, citando las palabras de Mao Zedong —“El proyecto del agua es la arteria vital de la agricultura.” Ya tenía el título poético del primer capítulo. [...] Esta novela la dejé antes de acabar el primer capítulo. No me acuerdo muy bien de la razón de mi abandono. Pero, si tengo que hablar de mi debut en la literatura, tuvo que ser entonces esta obra. Más tarde, cuando me convertí en soldado, sin tener que preocuparme de sobrevivir, el sueño de convertirme en escritor se volvió cada vez más insistente. En 1978, cuando estaba en el servicio militar en el pueblo de Huang, escribí un relato titulado “Historia de la madre”. Allí narraba la difícil vida de una hija procedente de la familia de un terrateniente (la madre). Esta hija se marchó de casa por amor hacia un jefe del Ejército de la Octava Ruta. Finalmente, volvió a casa con su propio ejército, mató a su padre como venganza por su traición. A pesar de ello, durante la Revolución Cultural la madre murió a causa de su origen familiar.

元宵节那天早晨，民兵连长赵红卫吃了两个地瓜，喝了两碗红黏粥，匆匆忙忙去大队部开会，研究挖胶莱河的问题。他站在毛主席像前，默默地念叨着：毛主席呀毛主席，您是我们贫下中农心中最红最红的红太阳……念完了一想，其实红太阳并不热烈，正午时刻的白太阳那才叫厉害呢。正胡思乱想着，开会的人到了。老支书宣布开会，首先学毛主席语录，然后传达公社革委会关于挖河的决定。妇女队长铁姑娘高红英请战，老支书不答应，高红英要去找公社革委会马主任。高红英与赵红卫是恋爱对象，两家老人想让他们结婚，他们说：为了挖好胶莱河，再把婚期推三年。这一边在开会，那一边阴暗的角落里，一个老地主磨刀霍霍，想把生产队里那匹枣红马的后腿砍断，破坏挖胶莱河，破坏备战备荒为人民……

Se celebra la conferencia del Partido en la Fiesta de los Faroles, el malvado terrateniente le cortó la pata al caballo. Planteé la trama como sigue: en la mañana de la Fiesta de los Faroles, el comandante de la milicia popular Zhao, Hongwei comió dos batatas, bebió dos cuencos de sopa pegajosa y corrió apresuradamente al cuartel general del pueblo para asistir a la reunión sobre la ampliación del cauce del río Jiaolai. De pie, frente a la foto del presidente Mao que había en la pared, recitó sublimemente en silencio: ‘Presidente Mao, Presidente Mao, usted es el sol rojo más rojo en el corazón de cualquier campesino pobre. Después de recitar, pensaba que, de hecho, el sol rojo no era lo más cálido, en comparación con la luz deslumbradora del mediodía. Mientras él seguía sumergido en este pensamiento inútil, los asistentes a la reunión comenzaron a llegar. El viejo secretario del pueblo inauguró la reunión, después del estudio de los pensamientos del Presidente Mao, transmitió a todos la decisión del Comité Superior sobre la excavación en el río. La capitana de las mujeres, Gao Hongying, conocida como la chica de hierro, manifestó su voluntad de trabajar con ahínco. Sin embargo, el viejo secretario no lo aprobó. Gao Hongying intentó buscar al tío Ma, el director del Comité Superior. Gao y Zhao estaban enamorados. Sus padres querían que se casaran lo antes posible. Estos dos señalaron que se podía retrasar el matrimonio tres años a fin de llevar a cabo el proyecto del río Jiaolai. Mientras todos estaban reunidos, en un oscuro rincón, un malvado terrateniente estaba afilando su cuchillo tanto para cortarle la pata al caballo como para sabotear las obras de río...

-神秘的日本和我的文学历程 “Shen Mi De Ri Ben He Wo De Wen Xue Li Cheng”

80年代中期的一天，我从川端康成的小说《雪国》里读到了这样一个句子：‘一只黑色壮硕的秋田狗，站在河边的一块踏石上舔着热水。’我感到眼前出现了一幅鲜明的画面，仿佛能够感受到水的热气和狗的气息。我想，原来狗也可以堂而皇之地写进小说，原来连河里的热水与水边的踏石都可以成为小说的材料啊！

En los años de ochenta, leí esta frase en *El país de la nieve*: “Un robusto y negro perro Akita, parado en un escalón junto al río, lamía el agua caliente.” Una

descripción tan explícita no solo hizo que viera la imagen con mis propios ojos, sino también que sintiera el calor del agua. Pensaba: “¡Así que los perros se podían representar en novelas de forma digna, y hasta el agua caliente del río y los escalones de la orilla podían ser material de una novela!”

-锁孔里的房间 序 “Suo Kong Li De Fang Jian: Xu”

科塔萨尔的《南方高速公路》与我的早期小说《售棉大路》有着亲密的血缘关系，我从八十年代初期的《外国文学》月刊上读到了它。[...] 在此之前，我阅读的大多是古典作家，这个拉美大陆颇有代表性的作家的充溢着现代精神的力作，使我受到了巨大的冲击。阅读《南方高速公路》时，我的心情激动不安，第一次感觉到叙述的激情和语言的惯性，接下来我就模拟着它的腔调写了《售棉大路》。这次摹仿，在我的创作道路上意义重大，它使我明白了，找到叙述的腔调，就像乐师演奏前的定弦一样重要，腔调找到后，小说就是流出来的，找不到腔调，小说只能是挤出来的。

A decir verdad, confieso que existe una relación íntima entre la novela de Julio Cortázar *La Autopista del Sur* y mi novela *En el camino para vender el algodón* escrita en la etapa inicial de mi carrera. La novela de Julio Cortázar la leí en una revista mensual llamada *Literatura del extranjero* a principios de los años ochenta. Antes, los autores que había estado leyendo, eran los clásicos. Me inspiró mucho la obra moderna y llena de energía de este autor latinoamericano. [...] Por primera vez, comprendí lo que era la pasión por narrar y la fluidez del lenguaje en una novela. Después de la lectura, me sumergí en la creación de mi novela *En El camino para vender el algodón* dejándome influenciar por Julio Cortázar, y, sobre todo, imitando su propio tono. Esta imitación resultó crucial en mi trayectoria literaria, pues me hizo entender la importancia del tono en la narración. La búsqueda de un tono correcto era tan imprescindible como la afinación del instrumento que lleva a cabo el músico antes de ejecutar una pieza. Si uno consigue tener un tono propio, podrá crear con más facilidad; en caso contrario, la creación puede resultar muy difícil.

-童年读书 “Tong Nian Du Shu”

我童年时的确迷恋读书。那时候既没有电影，更没有电视，连收音机都没有。[...] 在那样的文化环境下，看‘闲书’便成为我的最大乐趣。[...] 父亲反对我看‘闲书’，大概是怕我中了书里的流毒，变成个坏人；更怕我因看‘闲书’耽误了割草放羊。[...] 后来，我的班主任家访时对我的父母说其实可以让我适当地看一些‘闲书’，形势才略有好转。但我看‘闲书’的样子总是不如我背诵课文或是背着草筐、牵着牛羊的样子让我父母看着顺眼。

Es verdad que durante la infancia estaba muy obsesionado con leer. En aquel entonces, en el pueblo, no teníamos televisión ni películas, ni siquiera teníamos radio. En una atmósfera culturalmente tan estéril, leer libros divertidos se había convertido en mi mayor habilidad. Mi padre se oponía a este gusto mío, posiblemente temiendo que mi fascinación por los libros me echara a perder, o me hiciera perder el tiempo en vez de realizar trabajos agrícolas. [...] Lo cierto es que su actitud de oposición empezó a atenuarse cuando mi maestro nos visitó y dijo a mis padres que no pasaba nada por darme permiso para leer unos cuantos libros divertidos. Sin embargo, en lugar de mi afición por leer, a ellos les gustaba más que yo llevara el ganado a pastar.

-寻找红高粱的故乡 “Xun Zhao Hong Gao Liang De Gu Xiang”

每一个一个作家一辈子可能写出几十本书，可能塑造出几百个人物，但几十本书只不过是一本书的种种翻版，几百个人物只不过是一个人物的种种化身。这几十本书合成的一本书就是作家的自传，这几百个人物合成的一个人物就是作家的自我。

Un autor puede escribir docenas de obras en su vida, posiblemente crea cientos de personajes. Pero dichas obras son solo una réplica de un mismo trabajo. Cientos de personajes son solo muchas encarnaciones de un mismo personaje. Una recopilación de docenas de ficciones nos lleva a la autobiografía del autor. Una recopilación de sus cientos de personajes revela “el yo” del autor.

我反对这样的口号，作家要为老百姓去写作。听起来，这口号平易近人，但实际上它包含了一种居高临下的态度，好像作家都肩负了指明一个什么方向

的责任。我觉得这个口号应该倒过来，就是作家要作为老百姓去写作。因为我本身就是老百姓，我感受的生活，我灵魂的痛苦是跟老百姓一样的。我写了个人的痛苦，写了我在社会生活中的遭遇，写出我一个人的感受，很可能具有普遍的意义，代表了很多人的感受。

Me opongo a esta idea: el autor se encarga de escribir para la masa popular. Parece que este eslogan es comprensible y razonable para la población. Sin embargo, en realidad, dicha frase contiene una actitud de condescendencia, como si todos los autores tuvieran la responsabilidad de guiar al vulgo en el laberinto de la vida. Desde mi punto de vista, esta afirmación ha de revertirse totalmente, es decir, el autor tiene la responsabilidad de escribir como un miembro más del pueblo. Porque soy un campesino humilde del pueblo, he sufrido el mismo sentimiento de dolor y he experimentado la misma vida miserable que cualquier persona superviviente del campo. Pongo de manifiesto en palabras tanto el sufrimiento personal como el injusto tratamiento recibido por la sociedad. Aunque sean sentimientos propios, posiblemente resultarán representativos y universales para toda una generación de China.

我开笔写《酒国》是1989年的下半年。您知道，那是一个特殊的时期，许多人理想破灭，许多作家弃笔从商。我在经过了短期的痛苦和徘徊之后，认识到，只有拿起笔来写作，才可能把自己从痛苦中解救出来。而且，我也认为，越是在这样的时刻，越是要写作，用小说发言，这是我的责任。

Escribí *La República del Vino* en la segunda mitad de 1989. Ya sabes, fue un período especial. Muchos intelectuales estaban desilusionados. Muchos escritores abandonaron sus plumas y no volvieron a escribir nunca más. Después de un corto período de dolor y sufrimiento, me di cuenta de que solamente tomar un bolígrafo y dedicarme a la creación literaria habría podido rescatarme de mi intenso dolor. Además, también pienso que cuando alguien se encuentre en ese momento, es imprescindible que escriba y hable a través de la literatura. Considero que esta es mi responsabilidad ineludible.

我想在很长的时间里城乡差别还是会存在的。再过十年二十年中国的城乡差别会是什么样，我作为一个作家很难预测。很难说生活在城市里面的我，写

过去的或者当前的农村生活究竟会对改变现状发生什么作用。一个小说家的写作实际上是在寻找他已经失落的精神家园。小说中的故乡和我现实中的故乡差别已经很大了，我小说里的故乡既不是过去的也不是现在的，而是我想象中的，我是在想象中生活。

Creo que la brecha urbano-rural seguirá existiendo durante mucho tiempo. ¿Cuál será la diferencia entre las áreas urbanas y rurales de China dentro de una o dos décadas? Como escritor, esta cuestión resulta difícil de predecir. También es difícil decir que yo, una persona que vive en una ciudad, que escribe sobre la vida rural del tiempo remoto, tendrá algún papel a la hora de cambiar la situación actual. Comencé mi obra desde el pueblo y todavía insisto en escribir sobre la China rural. Esto parece estar muy lejos de la realidad de hoy. ¿Cómo puedo articular los sentimientos de las vidas que describo en las novelas del pueblo natal con nuevos temas?

-我的大学 “Wo De Da Xue”

当时的农村青年，要想脱离农村，除了上大学之外，还有一条路就是去当兵。当兵时如果好好表现，就可能被推荐上大学，也有可能被直接提拔成军官。这是一条金光大道，但对一个中农的儿子来说，当兵在某种意义上比被推荐上大学还要难。从十七岁那年开始，我每年都报名应征，但到了中途就被刷了下来。不是身体不合格，是家庭出身不合格。家庭出身在理论上合格，但既然有那么多的贫下中农子弟都想当兵，怎么可能让一个老中农的儿子去呢？正所谓天无绝人之路，机会终于来了。

En aquel momento, a los jóvenes del pueblo que queríamos marcharnos de allí y no podíamos tener acceso a la universidad, solo nos quedaba la opción de servir en el ejército. Si uno se comportaba de manera sobresaliente durante la milicia, se le otorgaba la posibilidad de entrar en la universidad. El ejército era un futuro muy brillante para cualquiera. Sin embargo, al ser hijo de una familia de campesinos medios, me di cuenta de que, en todo caso, servir en el ejército, gracias a la recomendación sincera de los mandos de mi pueblo, era un sueño aún más inaccesible que estudiar en la universidad. Desde que cumplí los diecisiete años, cada año me apuntaba para alistarme en el ejército. El resultado era siempre desesperante para mí, al no alcanzar la nota media necesaria, ya fuese por mi

estado físico o de mi origen familiar. Teóricamente, los hijos de campesinos medios podían dedicarse a la milicia. No obstante, tantos los hijos de campesinos pobres como los de campesinos empleados también querían alistarse. Nunca alcanzarían ese precioso sueño ni los campesinos medios ni sus desfavorecidos hijos entre los que me contaba.

我带着已经发表的几篇作品跑到军艺时，报名工作已经结束，我的恩师、时任文学系主任的徐怀中先生看了我的作品，兴奋地对当时在系里担任业务干事的刘毅然说：“这个学生，即便文化考试不及格我们也要了。”这样，我就以作品最高分、文化考试第二名的优异成绩进入了解放军艺术学院文学系，成了一名年近三十的大专生。

Aunque ya se había terminado la fase de inscripción en la Escuela de Arte y Literatura del Ejército Popular de Liberación, al leer los artículos que le había entregado, el rector, que luego se convirtió en mi maestro, le dijo a la persona responsable de la selección que se me tenía que admitir a pesar de que no pudiera aprobar el examen de conocimientos culturales. [...] Gracias a la suerte, en 1984, cuando ya casi tenía treinta años de edad, entré finalmente en esa universidad con la nota más alta por mi creación y la segunda nota más alta en el examen escrito, convirtiéndome en alumno de la diplomatura.

-我的墓 “Wo De Mu”

《岛上的风》、《雨中的河》感情是虚假的，算不上艺术，但这样的小说是八十年代初期的流行样式。[...] 这类小说，故事无论编得多么圆满，语言拾掇得无论怎样花里胡哨，手法无论玩弄得怎样扑朔迷离，归总都是不中用的、缺少灵魂的、没有生命力的纸花纸草。[...] 感情的深刻大概与人生的阅历有直接关系。写这两篇小说时，我还是一个年轻的战士，那时还认为‘善’能改造人类，‘善’是‘美’的灵魂，所以就拼命地制造‘美’的火花，想用它照推我的小说中人物圣婴般纯洁的脸庞。

Los sentimientos de *El viento en la isla* y *El río en la lluvia* son inventados. No merece la pena llamar arte a esto. [...] En tales relatos, no importa cuán compleja sea la trama, ni importa cuán elegante sea el lenguaje, ni importa cuán hábil sea la técnica, de hecho, es siempre como una flor de papel que carece de alma y no tiene

vitalidad. [...] Los sentimientos profundos, probablemente, están directamente relacionados con la experiencia de la vida. Cuando escribí estos dos relatos, todavía era un joven soldado. En aquel entonces, estaba convencido de que “la bondad” era el alma de “la belleza”. Así que creaba desesperadamente la chispa de “la belleza” y quería usarla para iluminar el rostro puro de los personajes en mi obra, que sería tan perfecto como el de un angelical bebé.

-我的中学时代 “Wo De Zhong Xue Shi Dai”

一年后，村子里成立了一所农业联合中学，我们的同学除了地富反坏右的子弟之外，都成了联中的学生。[...] 我家成份是中农，原本就是团结对象，郑红英一歪小嘴就把我上中学的权利剥夺了。我姐姐自以为与郑红英关系不错，去找她说情，希望她能开恩让我进联中念书，郑红英却说，‘上边有指示，从今之后，地富反坏右的孩子一律不准读书，中农的孩子最多只许读到小学，要不无产阶级的江山就会改变颜色。’ 就这样，我辍学成了一个人民公社的小社员。新成立的联合中学只有两排瓦房，每排四间。前面四间是办公室和老师的宿舍，后边四间是两个教室。教室紧靠着大街，离我家只有五十米，我每天牵着牛、背着草筐从田野里回来或者从家里去田野，都要从教室的窗外经过，教室的玻璃很快就让学生们砸得一块也不剩，喧闹之声毫无遮拦地传到大街上，传到田野里。

Un año después del estallido de la Revolución Cultural, [...] en mi pueblo se estableció una escuela secundaria para fomentar la alianza de obreros y de soldados. Todos mis compañeros, excepto los hijos de delincuentes procedentes de familias de terratenientes, podían estudiar en dicha escuela unificada. Yo procedía de una familia de campesinos medios que el Partido consideraba en aquel entonces como merecedora de confianza. Sin embargo, un hombre de la aldea, llamado Zheng Hongying con quien mi familia antes había tenido un conflicto, me privó del derecho a estudiar en la escuela secundaria solo con unas mentiras. [...] Zheng reprochó a mi hermana mayor, quien me ayudó a solicitar la entrada en la escuela, que, según las instrucciones del Partido, a partir de aquel momento, los hijos de terratenientes delincuentes no podían recibir educación, y los de campesinos medios solo podían cursar la enseñanza primaria. De lo contrario, se habría destruido el régimen comunista de China establecido con el apoyo de la clase proletaria. Así, me vi obligado a dejar los estudios y me convertí en un miembro

más de la Comuna Popular. [...] Las aulas estaban cerca del camino principal de mi pueblo, solamente a cincuenta metros de mi casa. Todos los días, pasaba por delante de las ventanas del aula al salir de casa para trabajar en la tierra o pastorear en la pradera. Los traviosos alumnos habían roto todos los cristales y se oían claramente sus voces ruidosas desde la calle hasta la pradera. Cada vez, al pasar por delante el aula, me sentía embargado por emociones complejas, sentía tristeza a la vez que envidia e inferioridad al compararme con los chicos que podían estudiar en el colegio entre risas y bromas.

-先锋·民间·底层 “Xian Feng, Min Jian, Di Ceng”

我在讲课的时候多次谈到，几乎没有人是一下子就会写出很成熟的作品，大多数作家刚开始时都是模仿、包括我们伟大的鲁迅，他的好几部作品都可以找到模仿的原本。我的《售棉大路》是一部模仿之作。说“抄袭”似乎严重了些。这算不上多大的耻辱，当然也绝对不是光荣。

He mencionado muchas veces en mis discursos públicos que casi nadie puede escribir una obra maestra en un santiamén. La mayoría de los escritores han comenzado a crear a partir de la imitación de otros; incluso en las obras del gran autor Lu Xun, podemos encontrar las huellas de otros autores. Pienso que mi obra *En el camino para vender el algodón* es una novela donde hay una clara imitación, pero no acepto la acusación de plagio. Desde mi punto de vista, no considero que la crítica sobre mi imitación de Julio Cortázar sea un grave insulto, pero tampoco me parece un elogio del que me sienta orgulloso.

-与王尧的对话 “Yu Wang Rao De Dui Hua”

我认为小说家的故事是一个基于民间传说的故事。这是一个象征性的故事，而不是一个真实的故事。这是我印证自己个性的故事，而不是手册中记录的故事，但我认为这个故事更接近故事的真相。

Creo que la historia del novelista es una historia basada en leyendas populares. Esta es una historia simbólica más que una historia verdadera. Esta es la historia donde

estampillo mi personalidad en lugar de la historia registrada en los manuales, pero creo que esta historia está más cerca de la verdad de la historia.

-与阮丽芝对话 “Yu Ruan Li Zhi Dui Hua”

在那些饥饿和混乱的岁月里，我发现了男人的外强中干和脆弱，发现了女性的生存能力和坚强。男人是破坏者，女人是建设者。女人总是一次又一次地把被男人破坏了的家园建设好。女人较之男人，更能忍受苦难。我想，这是一种母性的力量。为了孩子，女人可以做出最大的牺牲，可以干出惊天动地的事情。

Descubrí que los hombres eran fuertes en apariencia pero débiles en el fondo, descubrí la capacidad de supervivencia y la fuerza de las mujeres. Así que los hombres eran destructores y las mujeres eran constructoras. A lo largo de la historia, las mujeres siempre construían una y otra vez casas que los hombres habían destruido. Las mujeres fueron más tolerantes al sufrimiento que los hombres. Creo que este es un poder materno. Las mujeres pueden hacer los mayores sacrificios por los niños, cosas increíbles.

-灼热的高炉 “Zhuo Re De Gao Lu”

我在1985年中,写了五部中篇小说和十几个短篇小说。它们在思想上和艺术手法上无疑都受到了外国文学的极大的影响。其中对我影响最大的两部著作是加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和福克纳的《喧哗与骚动》。

En 1985 escribí cinco novelas de mediana extensión y una docena de relatos. No cabe duda de que todos ellos recibieron una gran influencia de la literatura extranjera en cuanto a ideas y técnicas artísticas. Para mí, dos de las obras más influyentes fueron *Cien años de soledad* de García Márquez y *El ruido y la conmoción* de Faulkner.

真正的借鉴是不留痕迹的。[...] 我想，我如果不能去创造一个、开辟一个属于我自己的地区，我就永远不能具有自己的特色；我如果无法深入进我的只能供我生长的土壤，我的根就无法发达、蓬松；我如果继续迷恋长翅膀的老头、坐床单升天之类鬼奇细节，我就死了。我想，一、树立一个属于自己的

对人生的看法；二、开辟一个属于自己领域的阵地；三、建立一个属于自己的人物体系；四、形成一套属于自己的叙述风格。这些都是我不死的保障。

Un aprendizaje exitoso no deja rastro. [...] Creo que si no puedo crear y descubrir una tierra que me pertenezca, nunca podré tener mi propia personalidad. Si no puedo profundizar en una tierra que solo crezca para mí, mis raíces no se desarrollarán ni fortalecerán. Si sigo obsesionado con el anciano de alas largas, sentado en las sábanas, etc., mi literatura morirá. Quiero: primero, establecer una visión de la vida que me pertenezca a mí mismo; segundo, crear una tierra que pertenezca a mi propio estilo; tercero, establecer un sistema de personajes que me pertenezcan a mí mismo; cuarto, crear un estilo narrativo que me pertenezca. Estas son las garantías de la vitalidad de mi literatura.

2. Relatos y novelas de Mo Yan

-爆炸 “Bao Zha”

父亲是爱我的，即便是打我，也是伟大父爱的一种折射，但是，我不能因为父亲爱我就投降。[...] 固然你们为了爱我而干涉我的独立，但我还是要恨这种干涉。固然你们在辛勤劳动，你们的辛勤劳动创造着人类的历史，但我还是要憎恨。在父亲们丰碑般的贡献面前，儿子们显得渺小。

Mi padre me ama. Aunque me pegue, es un reflejo del grandioso amor del padre. Sin embargo, no puedo rendirme solo porque mi padre me ama. [...] Aunque interfieres con mi independencia para amarme, todavía odio esta interferencia. Aunque estáis trabajando duro y estáis creando historia humana, todavía lo odio. Frente a las monumentales aportaciones de los padres, los hijos parecen pequeños.

-变序言 “Bian Xu Yan”

2005年1月，女儿笑笑陪我去意大利乌迪内领取NONINO国际文学奖。期间，结识了印度加尔各答一家出版社的编辑 Naveen Kishore。女儿与他用英文交谈，我坐在旁边看他。这是一个面部轮廓极为鲜明、沉默寡言的黑皮中年男

子。(他)穿一身黑色制服,披一件黑色风衣,提一架看上去十分沉重的黑色照相机。(他的)风衣的袖口、皮鞋的帮沿、相机的边角,都磨得发了白。我请他吃了一盘面条,他给我拍了一张照片。当时互留了电子信箱和通讯地址,但分手之后,(我)也就基本上把他忘记了。今年年初,突然收到他的邮件,说希望我能给他们出版社写一篇描述三十年来中国所发生的巨大变化的文章,我感到这个题目太过宽泛,自己难以胜任,便婉辞了。但架不住他一再来信劝说,最后竟允许我“想怎么写就怎么写,想写什么就写什么”。这样,(我)就没有理由拒绝他了。拿起笔来才知道,我不可能“想怎么写就怎么写”,也不可能“想写什么就写什么”。拿起笔来才知道,他给我的题目,还牢牢地约束着我(的想法)。他还发来了当年为我拍的那张照片,附着在邮件上,黑白的,有些酷。我这样的脸他竟然能拍出酷的感觉,可见是个高手。

En enero de 2005, mi hija Xiaoxiao me acompañó a Udine, Italia, para recibir el Premio Literario Internacional NONINO. Durante ese tiempo, conocí a Naveen Kishore, un editor de una editorial de Calcuta, India. Mi hija hablaba con él en inglés mientras yo lo observaba, sentado a su lado. Se trataba de un hombre de mediana edad, de piel oscura, con un rostro muy bien definido y aspecto apacible. Vestía un uniforme negro, una gabardina negra y llevaba una cámara negra que parecía muy pesada. Los puños de su gabardina, los bordes de sus zapatos y las esquinas de su cámara estaban blancos por el desgaste. Le invité a un plato de fideos y me hizo una foto. Intercambiamos correos electrónicos y direcciones postales en ese momento, pero después de separarnos, prácticamente lo olvidé. A principios de este año, por sorpresa, recibí un correo electrónico suyo en el que me decía que quería que yo escribiera un relato para su editorial sobre los grandes cambios que se han producido en China en los últimos treinta años. Sentí que el tema era demasiado vasto para mí, así que lo rechacé cortésmente. Pero me escribió una y otra vez y finalmente me permitió “escribir lo que quisiera”. Por lo tanto, ya no tenía ninguna razón para negárselo. Cogí el bolígrafo y me di cuenta de que no podía “escribir lo que quisiera”, ni tampoco “escribir como quisiera”. Cogí el bolígrafo y me di cuenta de que no podía sacarme de la cabeza el tema que me había propuesto al principio. También me envió la foto que me había tomado en aquel entonces, adjunta al correo electrónico. Era una foto en blanco y negro, estupenda. Es increíble que haya podido fotografiar una cara como la mía que salga bien, así que está claro que este señor es un maestro.

-表弟宁赛叶 “Biao Di Ning Sai Ye”

为什么那些笨蛋可以飞黄腾达? 为什么那些骗子可以锦衣玉食? 为什么才华平平者可以扬名立万? 为什么我满腹才华却要老死在这破败的村庄? 你现在是名人, 听说最近还当上了什么 副主席? [...] 别人夸你是天才, 在我心目中你是驴屎! 你那些破小说, 全部加起来也抵不上我那《黑白驴》的一行字。

¿Por qué pueden tener éxito estos idiotas? ¿Por qué los sinvergüenzas pueden llevar una vida lujosa? ¿Por qué los que tienen un talento mediocre pueden adquirir la fama con facilidad? ¿Por qué tengo que morir en este pueblo en ruinas con todo mi talento? Ahora eres una celebridad. Dicen que últimamente te has convertido en vicepresidente de alguna asociación. [...] La gente te alaba como un genio, pero en mi opinión eres una mierda de burro. Todas tus novelas no puede alcanzar la calidad de una línea de mi obra, *Los burros blancos y los negros*.

-春雨霏霏 “Chun Yu Fei Fei”

Cada vez que vuelvo a casa estoy llena de tristezas y soledad. Mi amor verdadero, solo deseo tu vuelta. Amor mío, no quiero riqueza ni privilegios, sino que estemos como una pareja inseparable. Cada vez que hago la cama siempre pongo dos almohadas una al lado de otra. [...] ¡Mucho alabo tu excelente habilidad para seguir adelante a la vez con el amor a la isla y el amor a tu esposa!

晚上当我拖着疲惫的身子走进我们的洞房时, 劳累与思念交集而来, 我偷偷地哭过好几次。哥哥, 我真盼望你回来, 我不图你当官挣钱, 只图个夫妻团圆, 只要有你在我身边, 再苦再累我也不怕。我每天晚上铺床时, 总是按照我们结婚时那样式, 并排儿放上两个枕头。[...] 我由衷地赞叹你把爱海岛与爱妻子完美地统一起来的高超艺术。

-等待摩西 “Deng Dai Mo Xi”

但我必须解决这个问题, 必须给出一连串的描写, 来展示这个苦难深重、苦苦期盼的女人突然看到失踪三十多年的男人坐在自家门槛上时内心的感受和

外部的表现，似乎怎么写都不过分，似乎怎么写都不能令人满意，似乎怎么写都会落入俗套。

Tuve que resolver este problema y tuve que hacer una serie de descripciones para mostrar la reacción de esta pobre mujer, cuando viera que su marido, que llevaba treinta años desaparecido, volvía a casa. No estoy satisfecho con lo que escribí y pienso que caí en el cliché.

现在是2017年8月1日，我在蓬莱八仙宾馆801房间。刚从酒宴上归来，匆匆打开电脑，找出2012年5月写于陕西户县的这篇一直没有发表的小说（说是小说，其实基本上是纪实）。我之所以一直没有发表这篇作品，是因为我总感觉到这个故事没有结束。”

Es el 1 de agosto de 2017 y me encuentro en la habitación 801 del Hotel Ba Xian. Acabo de regresar de un banquete y he encendido apresuradamente el ordenador para buscar una novela inédita que escribí en Huxian, provincia de Shaanxi, en mayo de 2012 (la llamo novela, pero en realidad es básicamente un reportaje documental). La razón por la que nunca publiqué esta obra es que siempre sentí que la historia no estaba terminada.

-斗士 “Dou Shi”

杂种，你女儿今年三岁，她打不过我；你儿子今年两岁，更打不过我；你老婆肚子里怀着孩子，也打不过我。你除非天天守在门口，要不，你就等着给你老婆孩子收尸吧！

Bastardo, tu hija tiene tres años y no puede vencerme; tu hijo tiene dos años, tampoco puede vencerme; tu mujer está embarazada, tampoco. A menos que te quedes en la puerta todos los días, tendrás que preparar la muerte de tu mujer y de tus hijos.

-丰乳肥臀 前言 “Feng Ru Fei Tun: Qian Yan”

十几年来，我听到和看到了许多对这个人物的解读，我认为读者的看法都是正确的。文学的魅力之一，也许就是可以被误读。当然，作为著者，我比较

同意把上官金童看成当代中国某类知识分子的化身。我毫不避讳地承认，上官金童是我的精神写照。

A lo largo de estos años, he visto muchas interpretaciones de Shangguan Jintong, estoy de acuerdo con la opinión de que este personaje resulta la encarnación de algunos intelectuales en la China contemporánea y admito sin timidez que Shangguan Jintong puede ser mi representación espiritual.

-红唇绿嘴 “Hong Chun Lu Zui”

我们要做网络的主人，不做网络的奴隶。所以，网络是天堂，网络也是地狱；所以，可以利用网络伸张正义，也可以利用网络冤杀好人；可以利用网络消费，也可以利用网络赚钱...总之，网络能把人变成鬼，也能把鬼变成人，当然也可以把人变成神... [...] 表哥，打死人要偿命，打残人要坐牢，打伤人要赔钱，骂人也要负法律责任，但在网络上，哪句狠就说哪句，哪句脏就说哪句，在网络上不能讲仁义道德，越无耻越狠毒越好！网络真他娘的好啊！

Tenemos que ser los dueños de Internet, no sus esclavos. Así que, Internet es el paraíso, pero también el infierno; así que, puedes usar Internet para hacer justicia, también para matar injustamente a una buena persona. Puedes hacer compras en Internet, también puedes hacer dinero allí... En resumen, Internet puede convertir a las personas en fantasmas, y también a los fantasmas en personas dignas, y por supuesto, puede convertir a las personas en dioses [...]. Si matas a alguien debes pagar con tu vida, si le mutilas debes ir a la cárcel, si le hieres debes darle dinero y si le insultas debes asumir la responsabilidad legal. Pero en Internet puedes decir todo lo que quieras. No se puede hablar de benevolencia y moralidad en internet. ¡Internet es tan jodidamente bueno!

我马上剪辑成一段视频发到网上，然后你就到北京去上访，马上就要开“两会”了，(...)，他们要不乖乖地拿钱，你就扬言要到天安门广场去自焚！

inmediatamente voy a editar un vídeo y colgarlo en Internet. Luego irás a Pekín, las dos conferencias políticas se celebrarán pronto [...]. Si no te dan el dinero, amenazarás con prenderte fuego en la plaza de Tiananmen!

大部分农民也都成了智能手机的使用者，他们几乎是无师自通地成了网络大海里的游鱼。他们使用着网络，也创造着网络，他们在网络上扮演着与自己的身份大相径庭的角色，他们像鱼虾一样在网络海洋里寻找着自己的食物，有时候也能扑腾出大大小小的浪花 [...] 一个个都变得妙语连珠，分析起问题来头头是道，其见识与境界都不逊于大学教授。

Los campesinos utilizan Internet, al mismo tiempo crean Internet, donde desempeñan roles muy alejados de su identidad social. Ellos son los peces y las gambas que buscan su propio alimento en el océano de Internet, y, a veces, pueden provocar olas grandes, y otras, pequeñas... Se han vuelto todos brillantemente elocuentes y críticos, y su perspicacia y dominio no son inferiores a los de un profesor universitario.

-欢乐“Huan Le”

去年暑假里，你在愤怒中无声地吼叫：‘我不赞美土地，谁赞美土地谁就是我不共戴天的仇敌；我厌恶绿色，谁歌颂绿色谁就是杀人不留血痕的屠棍。’ [...] 现在原野上是繁茂的，不同层次的绿，像不同层次的感情和不同层次的感情需要，像一个伪君子的十几副面孔。[...] 天地光明时，无边无涯的绿色象海洋一样包围着你，你挣扎着，呼喊，但冲出一片绿，又是一片绿，绿压迫你，绿毒害你，你手碰着绿，眼见着绿，绿的味道使你窒息，绿的声音使你发疯。你怕绿，恨绿，厌恶绿。

El pasado verano, durante las vacaciones, rugiste silenciosamente de rabia: “no alabo la tierra, quien alaba la tierra es mi enemigo implacable; detesto el verde, quien glorifica el verde es un verdugo que mata sin dejar manchas de sangre.” [...] Ahora el campo está exuberante con diferentes tonos de verde, como diferentes emociones y carencias amorosas, como las caras sinvergüenzas de un hipócrita. [...] Cuando el cielo se ilumina, el verde infinito te rodea como un océano, luchas y gritas, pero te precipitas fuera de un verde y te encuentras con otro. El verde te oprime, el verde te envenena, tocas el verde con tus manos, ves el verde con tus ojos, el olor del verde te sofoca, el sonido del verde te vuelve loco. Temes el verde, odias el verde, aborreces el verde.

你打了一个哈欠，脑子里电石火花般一亮：要干点什么事情，是，有一个声音在催促你。你的目光最终滞留在鼓鼓胀胀的书包上。就在那个中午连着下午你写出了一生中最富文采的文章，但你不知道自己干了点什么。很多年之后，终于有人发现了你的日记，就像那孩子在沙滩上发现那颗珍贵的琥珀一样。[...] 你终于把那瓶农药触到唇边，不，你仰起脖子，大张着嘴巴，让那四两德国造剧毒农药流畅地（几乎没污染口腔）从喉管爬进胃袋。这芳香的、滋润的珍贵液体，在你的胃里迅速地漫开，涂满了你的胃壁，并继续下行。[...] 半分钟内，你并无感觉；一分钟后，你感到胃肠中有一千个兴奋的思想在碰撞。你突然明白了，是蛔虫们的思想，它们一定在抢食着芳香的药液，你想到这些寄生虫的命运一般来说都是这样。能与寄主共存亡，应该是高尚的寄生虫。[...] 现在你看到了一群赭红色的孩子在浑黄的河水中嬉闹，洁白水花飞溅到你黄金般的脸上；你听到了枣红骡马咀嚼杏黄草料的声音，你嗅到了不生绿叶的艳红的野蔷薇浓郁的香气.....你在蝶的河里游着泳，蝶一样的黄麻花团团簇簇地包围着你，满眼辉煌，触目无绿，你欢乐！

Tras un bostezo, tu mente se aclara inmediatamente: deberías hacer algo. Sí, una voz te insta a ello. Tu mirada se detiene finalmente en la abultada mochila. Esta tarde escribes el ensayo más literario de tu vida. Muchos años después, alguien encuentra por fin tu diario, como un niño descubre el precioso ámbar en la playa. [...] Por fin te acercas la botella de pesticida a los labios. No, alargas el cuello, abres mucho la boca, y dejas que los cuatro liang (taels) del pesticida alemán altamente tóxico se deslicen sin dificultad (apenas si te manchan la boca) por la garganta hasta el estómago. El aromático, nutritivo y precioso líquido se extiende rápidamente por el estómago, llenándolo y diluyéndose aún más. [...] Durante medio minuto, no sientes nada; después de un minuto, sientes mil pensamientos agitados revolviéndose en tu estómago e intestinos. De repente te das cuenta de que son los pensamientos de los gusanos, que deben estar alimentándose del líquido perfumado. Piensas en el destino de estos parásitos, creyendo que ellos son más nobles al tener la oportunidad de vivir y morir contigo, el huésped. [...] Ahora ves a una bandada de niños de color rojo ocre jugueteando en el río amarillo fangoso, oyes a las mulas de color dátil masticar la paja amarilla, hueles la intensa fragancia de las rosas silvestres rojas sin hojas verdes... Nadas en un río lleno de mariposas, con flores de yute agrupadas a tu alrededor. Te alegras por la ausencia de verde.

跳蚤在母亲紫色的肚皮上爬，爬！在母亲积满污垢的肚脐眼里爬，爬！在母亲泄了气的破皮球一样的乳房上爬，爬！在母亲弓一样的肋条上爬，爬！在母亲的瘦脖子上爬，爬！[...] 我毫不怀疑有几只跳蚤钻进了母亲的阴道，母亲的阴道是我用头走过的最早的、最坦荡最曲折、最痛苦也最欢乐的漫长又短暂的道路。不是我亵渎母亲！不是我亵渎母亲！！不是我亵渎母亲！！是你们，你们这些跳蚤亵渎了母亲也侮辱了我！我痛恨人类般的跳蚤！

¡Las pulgas se arrastran en el vientre morado de mi madre! ¡Las pulgas se arrastran en el ombligo sucio de mi madre! ¡Las pulgas se arrastran por los pechos caídos de mi madre! ¡Las pulgas se arrastran por las costillas dobladas de mi madre! ¡Las pulgas se arrastran por el flaco cuello de mi madre! [...] No dudo de que unas cuantas pulgas se hayan metido en la vagina de mi madre. La vagina de mi madre es el camino más cálido y más retorcido, más doloroso y más alegre que he recorrido. ¡No soy yo quien blasfema contra mi madre! ¡No soy yo quien blasfema contra mi madre! ¡No soy yo quien blasfema contra mi madre! ¡Sois vosotras, pulgas, las que blasfemáis contra mi madre y también contra mí! ¡Odio a estas pulgas que actúan como humanos!

你一低头，手捂住肚子，挪到路边，哇哇地呕吐起来，两条弯弯曲曲的大蛔虫在你的呕吐物中蠕动着。又是一阵更加强烈的恶心泛上来，你大张开嘴巴，闭着眼睛，你感觉到成群的蛔虫像滑溜的豌豆面面条一样从嘴里游出来。

Bajas la cabeza, te cubres el estómago con la mano, te mueves a un lado del camino y vomitas fuertemente, dos grandes gusanos se retuercen en tu vómito. Otra oleada más intensa de náuseas te invade y abres la boca ampliamente y cierras los ojos mientras sientes que un montón de gusanos nadan fuera de tu boca como si fueran tallarines que habías comido.

-枯河 “Ku He”

他今天才知道父亲的模样。父亲有两只肿眼睛，眼珠子像浸泡在盐水里的地梨。父亲跪在地上也很高。翻毛皮鞋也许踢过父亲，也许没踢。父亲跪着哀求：‘书记，您大人不见小人的怪，这个狗崽子，我一定狠揍。他十条狗命也不值小珍子一条命，只要小珍子平安无事，要我身上的肉我也割……’

[...] Xiaohu ve claramente la cara de su padre que tiene los ojos hinchados como las peras empapadas en salmuera. Su padre es alto, aunque está arrodillado en el suelo. Puede que los zapatos de piel del jefe hayan golpeado al padre, o puede que no. El padre suplica humildemente: “Generoso jefe mío, no se enfade con nosotros, voy a golpear cruelmente a este delincuente hijo mío. Diez vidas tuyas no valen la vida de tu preciosa hija pequeña.

—Una gran luna roja brillante desde el campo desierto del lado este, la bruma cubierta del pueblo es más gruesa y más pesada, y parece que se ha teñido con el rojo tétrico de la luna. En este momento el sol acaba de caer, todavía hay una gran nube púrpura bajo el horizonte. Algunas estrellas delgadas han liberado temporalmente una luz pálida entre el sol y la luna. [...] El sol está cayendo rápido, no redondo, como un gran huevo de pato. (Xiaohu) Ve la casa construida de paja a lo lejos y cerca. Y la paja de trigo podrida está extendida por la continua golpea de gotas de lluvia, con una capa de musgo cubierto con manchas que crecía en el verano. El polvo en la calle es muy espeso, y un coche verde pasa por allí agitándolo; este tarda mucho tiempo en disiparse. [...] (Xiaohu) ve a un perrito amarillo con los intestinos destrozados por la rueda del coche caminando por la calle. Los intestinos despedazados se arrastran en el polvo, como una larga cuerda, el perrito no ladra ni una sola vez y camina tambaleándose en la calle. La calidez del pelo del perro se va alejando gradualmente. Luego la imagen del perro

—Una gran luna roja brillante desde el campo desierto del lado este, la bruma cubierta del pueblo es más gruesa y más pesada, y parece que se ha teñido con el rojo tétrico de la luna. En este momento el sol acaba de caer, todavía hay una gran nube púrpura bajo el horizonte. Algunas estrellas delgadas han liberado temporalmente una luz pálida entre el sol y la luna. [...] El sol está cayendo rápido, no redondo, como un gran huevo de pato. (Xiaohu) Ve la casa construida de paja a lo lejos y cerca. Y la paja de trigo podrida está extendida por la continua golpea de gotas de lluvia, con una capa de musgo cubierto con manchas que crecía en el verano. El polvo en la calle es muy espeso, y un coche verde pasa por allí agitándolo; este tarda mucho tiempo en disiparse. [...] (Xiaohu) ve a un perrito amarillo con los intestinos destrozados por la rueda del coche caminando por la calle. Los intestinos despedazados se arrastran en el polvo, como una larga cuerda, el perrito no ladra ni una sola vez y camina tambaleándose en la calle. La calidez del pelo del perro se va alejando gradualmente. Luego la imagen del perro

se reduce a la de un conejo amarillo y a la de una rata amarilla, y finalmente desaparece. Alrededor se oye el ruido extraño transmitido de una botella vacía, pero no se puede situar concretamente su origen.

-拇指拷 “Mu Zhi Kao”

小鬼，我要让你知道，走路时左顾右盼，应该受到什么样的惩罚。 [...] 哼！我一眼就看出来了，你是个不良少年。你一定做了特别坏的事，被警察铐在这里的！ [...] 你以为几滴眼泪就能骗过我们？！我们这一代人，眼泪见得太多了！眼泪后面有虚伪也有真诚，但更多的是虚伪！

Chico, te voy a enseñar el castigo que te mereces por mirar a derecha e izquierda cuando caminas. [...] ¡Huh! Puedo ver de inmediato que eres un chico delincuente. ¡Debes haber hecho algo particularmente malo para que la policía te espose aquí! [...] ¿Crees que unas cuantas lágrimas pueden engañarnos? Hemos visto demasiadas lágrimas en nuestra generación. Hay hipocresía y sinceridad detrás de las lágrimas, ¡pero más hipocresía!

他想到了死，用额头碰撞树干，耳朵里嗡嗡直响，眼前出现了一条通往地狱的灰色道路。 [...] 咬住了一根拇指，好像咬住了一个与己无关的、冷冰冰的、令人厌恶的东西。他用力咬着，毫不客气，决不动摇。他感到那节拇指落在嘴里了，便低头张嘴把它吐在了地上。 [...] 他不去看它们，但能想像到它们是如何地欢欣鼓舞着逃跑了。 [...] 从他的两根断指处，洒出一串串晶莹圆润的血珍珠，叮叮咚咚地落在仿佛玛瑙白玉雕成的花瓣上。

Piensa en la muerte y golpea su frente contra el tronco del árbol. Sus oídos están zumbando y un camino gris hacia el infierno aparece ante sus ojos. [...] Se muerde un pulgar como si mordiera algo irrelevante, frío y repugnante. Éste muerde con fuerza, sin miramientos, sin vacilar. Siente que el nudillo del pulgar le cae en la boca, así que mira hacia abajo y lo escupe en el suelo. [...] No los mira, pero puede imaginar cómo sus dedos huyen con alegría. [...] De sus dos dedos rotos se derrama un hilo de perlas de sangre que caen tintineando sobre los pétalos.

-秋水 “Qiu Shui”

据说，爷爷年轻时，杀死三个人，放起一把火，拐着一个姑娘，从河北保定府逃到这里，成了高密东北乡最早的开拓者。那时候，高密东北乡还是蛮荒之地，方圆数十里，一片大涝洼，荒草没膝，水汪子相连，棕兔子红狐狸，斑鸭子白鹭鸶，还有诸多不识名的动物弃斥洼地，寻常难有人来。我爷爷带着那姑娘来了。

Se dice que, cuando mi abuelo era joven, había matado a tres personas en un incendio que él mismo había provocado y raptado a una joven. Se fugó del municipio de Baoding en la provincia de Hebei y se convirtió en uno de los primeros pioneros del pueblo al nordeste de Gaomi. En aquel entonces, este pueblo era un mundo salvaje en el que unas tierras bajas y anegadas se extendían hasta el horizonte, las malezas crecían hasta la altura de la rodilla de un hombre, y había charcos por todas partes. Un lugar que había sido dominado por los animales, los conejos marrones, los zorros rojos, los patos de lunares y las garcetas, así como por otros animales desconocidos. Un lugar que apenas había sido descubierto por el ser humano hasta la llegada de mi abuelo con la joven raptada.

-生死疲劳 “Sheng Si Pi Lao”

住嘴！他从开裆裤里掏出那根好像生来就没有包皮的、与他的年龄显然不相称的粗大而丑陋的鸡巴，对着我喷洒。他的尿里有一股浓烈的维生素B的香气，尿液射进我的嘴，呛得我连连咳嗽。

Saca su grueso y feo pene, que parece haber nacido sin prepucio y es claramente desproporcionado para su edad, me echa un chorro. Su orina tiene un fuerte aroma a vitamina B, y se me mete en la boca y me hace toser.

-食草家族 “Shi Cao Jia Zu”

画眉的眼珠像两颗明亮的火星。[...] 画眉鸟抖动着颈上的羽毛歌唱，也许是詈骂，在霞光中它通红、灼热，我没有任何理由否定它像一块烧熟了的钢铁。[...] 鸟儿本来是蹲在树枝上的，风吹树枝晃动鸟儿也晃动。晃动鸟笼子，就是让鸟儿们在黑暗的笼子里闭上眼睛思念故乡。

Los ojos de este pájaro son tan brillantes como dos chispas, [...]. El tordo agita las plumas de su cuello. Está cantando, tal vez esté insultando. A la luz del sol del atardecer, este está rojo y ardiente, y no tengo ninguna razón para negar que es como una pieza de acero quemado. [...] Los pájaros antes estaban en las ramas de los árboles, y el viento agitaba las ramas y sacudía a los pájaros. Al sacudir la jaula, estos cierran los ojos en la oscuridad y echan de menos su pueblo natal.

-天堂蒜薹之歌 “Tian Tang Suan Tai Zhi Ge”

-1993版序言 “1993 Ban Xu Yan”

当时高密县有一个副县长和我是朋友,正好在这个县里面代职,他回来悄悄地向我传达了当地某些官员对我的看法:莫言什么时候敢到我们县来,把他的腿给打断。这本书里有我的良知,即便我要为此付出点什么,也是值得的。

En aquel momento, un vicegobernador del condado de Gaomi, que resultó ser amigo mío, me susurró lo que algunos funcionarios locales pensaban de mí: ‘Como Mo Yan se atreva a venir aquí, le romperé las piernas.’ [...] Esta obra contiene mi conciencia, y aunque tenga que pagar un precio por ella, merece la pena.

-2005版序言 “2005 Ban Xu Yan”

也许是基于对沉重的历史的恐惧和反感,当时的年轻作家,大都不屑于近距离反映现实生活,而是尽量淡化作品的时代背景。但就在这样的情况下,我还是写了这部为农民鸣不平的作品……在艺术的道路上,我甘愿受各种诱惑,到许多暗藏杀机的斜路上探险。

Tal vez por miedo y aversión a una historia insoportable, la mayoría de los jóvenes escritores de aquella época no querían representar la vida real, sino que intentaban borrar las huellas de la época de sus obras. No obstante, incluso en tales circunstancias, escribí esta obra para poner de manifiesto el sufrimiento de los campesinos. Y es que, cuando se trata de literatura, estoy dispuesto a sufrir cualquier prueba y quiero explorar los caminos más peligrosos.

现实生活中发生的蒜薹事件,只不过是一根导火索,引爆了我心中郁积已久的激情。我并没有像人们传说的那样,秘密地去那个发生了蒜薹事件的县里

调查采访。我所依据的素材就是一张粗略地报道了蒜薹事件过程的地方报纸。但当我拿起笔来，家乡的父老乡亲便争先恐后地挤进了蒜薹事件，扮演了他们各自最合适扮演的角色。

La revuelta del ajo que se produjo en la vida real no es más que una mecha que enciende en mi corazón las ganas de escribir. Se rumorea que yo había acudido en secreto al lugar donde ocurrió aquel disturbio campesino para llevar a cabo una investigación. Pero esto no es cierto. Me basé solamente en un periódico local que había mencionado brevemente este acontecimiento. Pero cuando cogí la pluma, parecía que los campesinos de mi pueblo natal se unían espontáneamente a mi novela, interpretando cada uno el papel que le correspondía.

如果谁还妄图用作家的身份干预政治、幻想着用文学作品疗治社会弊病，大概会成为被嘲笑的对象。但就在这样的情况下，我还是写了这部为农民鸣不平的急就章。这可以理解成职业性悲剧，也可以看成是宿命。

Quien todavía imagina que puede intervenir en la política como escritor, quien imagina que puede curar los problemas sociales con sus obras literarias, se convierte probablemente en objeto de burla. En ese contexto escribí esta novela para denunciar la injusticia que sufrían los campesinos. Puede entenderse como una tragedia profesional para el escritor, o bien considerarse como un destino.

-2005版结局 “2005 Ban Jie Ju”

省委还将天堂蒜薹事件的处理情况通报全省，要求各级党委、政府认真吸取这一事件的教训，防止和克服官僚主义，转变领导作风，改进工作，适应农村商品生产发展的新形势，努力加快脱贫致富的步伐。[...]我们现在讲领导要树立牢固的群众观念，主要是指经常倾听群众呼声，了解农民群众的要求，为他们发展商品生产提供尽可能多的、及时的、有效的服务，真正急农民所急、想农民所想、办农民所需。

El comité provincial del Partido también informó a toda la provincia de esta revuelta campesina, pidiendo a los comités del Partido y a los gobiernos de todos los niveles que aprendieran seriamente la lección de este incidente, que previnieran y superaran el burocratismo, que cambiaran su estilo de liderazgo, que mejoraran

su forma de trabajar, que se adaptaran a la nueva situación del desarrollo de la producción de productos básicos en el campo y que se esforzaran por acelerar el ritmo de la erradicación de la pobreza. [...] Hay que señalar que los dirigentes deben tener una idea sólida de servicio al pueblo, lo que significa principalmente escuchar con frecuencia las opiniones de los campesinos, comprender sus demandas, proporcionarles todos los servicios posibles, oportunos y eficaces para el desarrollo de la producción de productos básicos, pensar lo que los campesinos piensan y hacer lo que ellos necesitan.

-天下太平 “Tian Xia Tai Ping”

你们想, 人民警察, 顶风冒雨, 前来解救一个被鳖咬住手指的留守儿童。这样的视频, 在网上发布后, 你们马上就是网红。你们成了正能量满满的网红, 你们领导也会高兴, 你们领导一高兴, 等待你们的, 不是立功就是提升! 可是, 你们竟然发牢骚、骂人, 这个视频要是在网上一发布, 那是什么后果, 你们自己想想吧!

La policía viene a rescatar a un niño descuidado cuyo dedo ha sido mordido por una tortuga. Cuando un vídeo como éste se publica en Internet, ustedes se convierten en celebridades al instante. Pero se quejan y maldicen. Si lo grabo y lo subo, ¡Piensen en las consecuencias!

-晚熟的人 “Wan Shu De Ren”

还有我家那五间摇摇欲倒的破房子, 竟然也堂而皇之地挂上了牌子, 成为景点, 每天竟然有天南海北, 甚至国外的游人前来观看。我实在想象不到他们能在这里看到什么。[...] 园区正在修建一个富丽堂皇的大门, 大门上盘着两条龙。几位工人正在高高的脚手架上给龙喷漆。

Mis cinco casas ruinosas, que estaban a punto de derrumbarse, también se convirtieron en atracción de viaje. Todos los días venían a verlas visitantes de todo el mundo, incluso del extranjero. Realmente no alcanzo a imaginar lo que pueden contemplar aquí. [...] Están construyendo una magnífica puerta para el parque decorada con dos dragones. Varios trabajadores están pintándolos subidos en un alto andamio.

大哥，省长，市长，他们的命不比你金贵？他们都点着名要这酒喝！你还真把自己当成大人物了？想想咱一块儿喝沟里的水把蛤蟆疙瘩子都喝到肚子里的时候。

Hermano mío, ¿no son las vidas de los gobernadores civiles y los alcaldes más valiosas que la tuya? [...] ¿Realmente te crees un pez gordo? Piensas en la época en que bebíamos el agua de la fosa, y renacuajos sin saberlo.

八月十六日傍晚，辽阔的田野真是诗与画一般的美好，秋风吹来阵阵清凉，田野里的庄稼大都收割完毕，只有那些晚熟的高粱在月光下肃立。

Al atardecer del día 16 del octavo mes lunar, los vastos campos parecían un hermoso cuadro, la brisa otoñal soplabá en una ráfaga fresca, básicamente las cosechas fueron recogidas, solo aquellos sorgos permanecían en silencio a la luz de la luna.

当别人聪明伶俐时，我们又傻又呆；当别人心机用尽渐入颓境时，我们恰好灵魂开窍。

Cuando otros eran inteligentes y listos, tú y yo éramos estúpidos y tontos; cuando otros se vuelven ordinarios y empiezan a envejecer, nosotros nos convertimos en sabios.

-五个饽饽 “Wu Ge Bo Bo”

这一年，我们家的钱只够买八斤白面，它寄托着我们一家对来年的美好愿望。不知怎的，我的嗓子发哽、鼻子发酸，要不是过年图吉利，我真想放声大哭。

Aquel año, nuestra familia sólo tenía dinero suficiente para comprar ocho jin de harina blanca, que contenían nuestros buenos deseos para el año venidero. De alguna manera, se me atragantó la garganta y me dolió la nariz. Si no fuera por lo auspicioso de la fiesta, habría llorado a gritos.

-养猫专业户 “Yang Mao Zhuan Ye Hu”

猫头滚到地上，[...]猫腔子里流黑血。猫眼眨古，猫尾巴吱吱地响着直竖起来，竖一会儿，慢慢地倒了下去。第二只小山猫又被他按在菜板上，在满板的猫血上，在同胞的尸体旁，[...]炊事班长歪着嘴，红着眼，从菜板上拔出刀来，高举起来，骂一声：“指导员，你娘的！”话起刀落，猫头落地。

La cabeza del gato rueda hacia el suelo [...] la sangre negra brota desde el cuerpo, los ojos parpadean, la cola se levanta, está erguida por un momento, y se desploma lentamente. El segundo gatito está en la tabla llena de sangre de gato, al lado del cadáver de su hermano. [...] El hombre saca su cuchillo, lo levanta en alto y maldice: “¡Comandante Hijo de puta!” Tras esas palabras, baja su cuchillo inmediatamente y la cabeza del segundo gatito cae al suelo.

一匹雪白的红眼大鼠从梁上跌下来，跌在群猫面前，呆头呆脑，身体并不哆嗦。白鼠的脸上似乎也挂着那愚蠢又残酷的笑容。大响捉着鼠，端详了半天，说：“放你条生路吧！”嘴里随即嘟哝了几句，猫们放平了腰，懒洋洋地叫了几声，老猫卧下睡觉，小猫咬尾嬉闹。那红眼白毛鼠顿时有了生气和灵气，从大响手里嗖地跳下，沿着墙，哧溜溜爬回到梁头上去。

Una gran rata de color blanco y de ojos rojos se cae de la viga y queda frente al grupo de gatos [...]. Daxiang atrapa a la rata, la examina un momento y dice: “¡Te dejo vivir!” Entonces murmura unas palabras en voz baja, y los gatos relajan sus espaldas y ronronean perezosamente, los mayores durmiendo y los más pequeños jugando. La rata enseguida recupera su vigor y desciende de la mano de Daxiang intentando trepar por la pared hasta la viga.

他赤着脚，那黑袍上画着怪纹，数百根老鼠的尾巴缀在袍上，袍袖摆动，鼠尾嚓嚓啦啦细响。他提着铜锣，紧急地敲动，边敲锣身体边转动起来。黑袍张开，像巨大的蝙蝠翅膀。群猫也随着他跳动起来，它们时而杂乱地跳，时而有秩序地跳，但无论杂乱无章还是秩序井然。[...]他嘴里振振有词，[...]八匹猫好像八个足登厚底朝靴在舞台上走过场的奸臣。[...]忽然，猫叫停止，八匹猫在大响身前一字儿排开，山猫排在最前头，俱面北，弓着腰，尾巴旗杆般竖起，胡须爹煞，嘴巴里呼呼地喷着气，猫眼发绿，细细瞳仁直竖着，仿如一条条金线。

Daxiang está descalzo y lleva una túnica negra pintada con extraños dibujos y decorada con cientos de colas de rata. Golpea un gong fuertemente a la vez que gira su cuerpo. La túnica negra se extiende como enormes alas de murciélago. El grupo de gatos le acompaña, a veces de forma desordenada, a veces de forma ordenada [...]. Daxiang susurra algo, y al mismo tiempo ocho gatos lanzan unos gritos ásperos, sus patas se levantan y bajan lentamente como si fueran ocho actores caminando por el escenario de la ópera de Pekín. De repente, estos gatos dejan de gritar y se alinean delante de Daxiang, y el gato que le había regalado se sitúa al frente. Los animales están orientados hacia el norte, inclinados, con las colas erguidas como astas. Sus ojos desprenden destellos de color verde y sus finas pupilas se contraen como si fueran hilos de oro.

-一斗阁笔记 “Yi Dou Ge Bi Ji”

我的朋友糕糕在县城梧桐街开了一家咖啡馆，生意兴隆。馆名“深巷”，系我所题。戊戌春节，我在故乡。糕糕来访，邀我去喝咖啡。盛情难却，即随其往。进馆便见墙上挂着一幅署名“莫言”的书法，字迹秀美，法度森严。文字内容是：“一辆由白鹅驾辕的四轮车由小巷深处摇摇摆摆地驶出来。拉长套的是两只肥胖的绿鸭，车上载着狐狸的新娘。她身披白色的婚纱，头上戴着丁香花冠，睫毛很长。早起送牛奶的工人看到她们来了，慌忙跳到一边，为她们闪开了道路。”我问：“这是怎么回事？”他憨憨一笑说：“替你扬名呢！”

Mi amigo Gao Gao tiene una cafetería en la calle Wutong del condado y su negocio es próspero. Le di el nombre de “Shen Xiang” que significa “calle profunda”. El año pasado estuve en mi pueblo natal para celebrar el Año Nuevo chino y Gaogao me visitó y me invitó a un café. Era muy amable, así que me fui con él. Cuando entré en la cafetería, vi una hermosa caligrafía en la pared, firmada por Mo Yan, que decía: “Un carro de cuatro ruedas conducido por un ganso blanco salió de una calle profunda. Además de la novia del zorro, en el carro había dos gordos patos verdes. La novia llevaba un vestido blanco, con una corona de lilas en la cabeza, y sus pestañas eran largas. Los trabajadores que se habían levantado temprano para repartir la leche los vieron venir y saltaron a un lado para abrirles paso.” Le

pregunté: “¿De qué se trata todo esto?” Gao Gao sonrió tímidamente y me respondió: “¡Para que usted se haga un nombre!”

-左镰 “Zuo Lian”

最柔软的和最坚硬的，最冷的和最热的，最残酷的和最温柔的，混合在一起，像一首激昂高亢又婉转低回的音乐。这就是劳动，这就是创造，这就是生活。少年就这样成长，梦就这样成为现实爱恨情仇都在这样一场轰轰烈烈的锻打中得到了呈现与消解。

Lo más suave y lo más duro, lo más frío y lo más caliente, lo más cruel y lo más amable, se mezclan como una música apasionante pero armoniosa. Esto es trabajo, esto es creación, esto es vida. Así es como crecen los adolescentes, como los sueños se convierten en realidad, así el amor y el odio se suceden y se desvanecen durante la forja del hierro.

田奎蹲着，有时也弯着腰站着，用那张左镰，像给坟墓剃头一样，耐心地割。我们割草，都是右手挥镰，左手将割下来的草抓在手里。他用左手挥镰，因没有右手，右胳膊上绑着一个铁钩子。

(Tian Kui) se puso en cuclillas, con la hoz izquierda, cortando pacientemente como si estuviera afeitando el pelo de una tumba. Cuando cortamos la hierba, empuñamos la hoz con la mano derecha y sujetamos la hierba cortada con la mano izquierda. Tian Kui empuñaba la hoz con la mano izquierda, y como no tenía mano derecha, llevaba un gancho de hierro atado al brazo derecho.

很多年后，村子里的媒婆袁春花，要把寡居在家的欢子介绍给田奎。那时，她的爹刘老三和他的哥喜子都死了。她先是嫁给铁匠小韩，小韩死后她改嫁给老三，老三死后，她就带着孩子回来了。袁春花说：“人们都说欢子是克夫命，没人敢要她了。你敢不敢要啊？”田奎说：“敢！”

Muchos años después, Yuan Chunhua, la casamentera del pueblo, quiso presentarle la viuda Huanzi a Tian Kui. En aquel momento, el padre de la viuda, Liu Laosan, y el hermano de ésta, Xizi, ya habían muerto. Huanzi se casó primero con el herrero Han. Tras su muerte, se casó con Lao San, y después la muerte de su segundo marido, ella volvió al pueblo al nordeste de Gaomi con su hijo. Yuan Chunhua le

preguntó entonces a Tian Kui, “se dice que Huanzi trae mala suerte a sus maridos, por lo que nadie se atreve a casarse con ella. ¿Y tú, te atreves ?” Tian Kui le respondió: “¡Sí!”

我特别迷恋挥舞着新磨出的镰刀刚刚割麦那时的感觉:左手翻腕揽过麦秸,右手将镰挥出去,用力往回一拉,感觉如同割着空气,毫无窒碍,但这样的好感觉用不了多久便丧失了。接下来就是半拔半拽、拖泥带水了。

Me fascinó especialmente la sensación de cortar el trigo con una hoz recién afilada. Con la mano izquierda, colocaba la paja cortada, mientras que, con la derecha, volvía a girar la hoz. Me sentía como si cortara el aire sin ningún obstáculo. Pero no tardaba en perder esta buena sensación. A medida que la hoz quedaba embotada, mis movimientos se hacían más lentos.

3. Ensayos de otros autores

-阿城 Ah, Cheng

普通话是最死板的一种语言,作为通行各地的官方文件,使用普通话无可非议,用到文学上,则像鲁迅说的“湿背心”穿上还不如不穿上,可是规定要穿。(闲话闲说)

El mandarín es la lengua más rígida, y como lengua utilizada en los documentos oficiales es irreprochable, pero cuando se utiliza en la literatura, es como un vestido mojado que es mejor no llevarlo puesto.

-阿来 Ah, Lai

佛经里有一句话,大意是说,声音去到天上就成了大声音,大声音是为了让更多的众生听见。要让自己的声音变成这样一种大声音,除了有效的借鉴,更重要的始终是,自己通过人生体验获得的历史感与命运感,让滚烫的血液与真实的情感,潜行在字里,在行间。(“穿行于异质文化之间.”阿来研究资料)

Hay un dicho en La Sagrada Escritura del Budismo: el sonido pequeño de cada uno se convierte en una voz fuerte cuando va al cielo. La voz fuerte permite que más gente la escuche. Deje que su voz se convierta también en una voz fuerte. Además del aprendizaje efectivo, lo más importante es la conciencia de la historia y del destino que uno ha adquirido a través de su experiencia en la vida. Ello le permite al autor escribir con pasión y expresar emociones verdaderas a través de las palabras.

-陈忠实 Chen, Zhongshi

白嘉轩后来引以为豪壮的是一生里娶过七房女人。娶头房媳妇时他刚刚过十六岁生日。(《白鹿原》)

Más tarde Bai Jiaxuan se enorgullecería de haberse casado con siete mujeres a lo largo de su vida. Acababa de cumplir los dieciséis años cuando se casó por primera vez.

-陈独秀 Chen, Duxiu

要拥护那德先生，便不得不反对孔教、礼法、贞节、旧伦理、旧政治；要拥护那赛先生，便不得不反对旧艺术、旧宗教；要拥护德先生又要拥护赛先生，便不得不反对国粹和旧文学……我们现在认定只有这两位先生，可以救治中国政治上、道德上、学术上、思想上一切的黑暗。(《陈独秀著作选编》)

Para defender la democracia, hay que oponerse al confucianismo, al concepto de castidad, a las viejas exigencias éticas, al viejo sistema político; para defender la ciencia, hay que oponerse a las viejas formas de arte, a las viejas creencias religiosas; para defender ambas cosas, hay que oponerse a la vieja cultura y a la vieja literatura. [...] Ahora hemos decidido que solo la democracia y la ciencia pueden salvar a China de todas las oscuridades, ya sean políticas, morales, académicas o ideológicas.

-丁帆 Ding, Fan

这一批“乡土小说”作家有着相同相近的观察社会与生活的共通视角，即：童年少年时期的乡村或乡镇生活 (...) 作为一种固定的、隐形的心理视角完整地保留在作家的记忆之中。当这些乡村知识分子被生活驱逐到大都市后，新知识和新文明给作家带来了新的世界观和重新认知世界的方式，“城市”作为“乡村”的背反物，使作家更清楚地看到了“乡村”的本质。于是，一方面是对那一片“净土”的深刻眷恋；另一方面是对“乡村”的深刻批判。（“乡土文学派”小说主题与技巧的再认识。”）

Los escritores de la ‘Native Soil literature’ comparten una perspectiva común sobre la sociedad y la vida, es decir, la vida rural o de pueblo de la infancia y la adolescencia permanece intacta en la memoria del escritor como una perspectiva fija e invisible. [...] Cuando estos intelectuales rurales fueron expulsados a la metrópoli, los nuevos conocimientos y la civilización les aportaron una nueva visión del mundo y una nueva forma de percibirlo, y la ciudad, como opuesta al pueblo, hizo que estos vieran más claramente la esencia del último. Así, por un lado, hay una profunda nostalgia de la tierra; por otro, una aguda crítica.

-韩少功 Han, Shaogong

他们都在寻“根”，都开始找到了“根”。这大概不是出于一种谦价的恋旧情绪和地方观念，不是对方言歇后语之类浅薄地爱好；而是一种对民族的重新认识。（*文学的根*）

Todos los escritores buscan las raíces de su cultura, y algunos ya las han encontrado. Probablemente no sea por un sentimiento de nostalgia o de amor a los dialectos, sino por un despertar de su etnia.

-洪子诚 Hong, Zicheng

《小二黑结婚》没有提到一个党员，苏联写作品总是外面来一个人，然后有共产主义思想，好像是外面灌的。我是不想套的。农村自己不产生共产主义

思想，这是肯定的。农村的人物如果落实点，给他加上共产主义思想，总觉得不合适。什么‘光荣是党给我的’这种话，我是不写的。这明明是假话，就冲淡了。(《中国文学史》)

Es verdad que mi obra *Xiao Er Hei Jie Hun* no menciona a ningún miembro del Partido. La literatura de la Unión Soviética siempre ofrece obras con el mismo patrón, en las que una persona exterior al Partido acaba abrazando el pensamiento comunista. [Este tipo de protagonista] parece estar fuera del pueblo y no puede identificarse con este último. No quiero seguir este patrón, nada más. Es innegable que los pueblos rurales no producen ideas comunistas. Cuando en las representaciones literarias las personas del pueblo le inculcan a alguien de forma repentina las ideas comunistas, lo considero inapropiado. Lo que alguien está diciendo es: “El honor es lo que el Partido me ha dado.” Esto obviamente era una mentira que disminuía el verdadero valor en la literatura. Ni lo he hecho antes, ni lo haré nunca.

-胡适 Hu, Shi

假如鲁迅先生的《阿Q正传》是用绍兴土话做的，那篇小说要添多少生气啊！可惜近年来的作者都不敢向这条大路上走。(《胡适学术文集·新文学运动》)

Si *La verdadera historia de A Q* de Lu Xun se hubiera escrito en el dialecto de Shaoxing, ¡cuánta más vitalidad se habría añadido a esa novela! Es una pena que en aquellos años los autores no quisieran seguir este camino.

-李锐 Li Rui

一九五一年公历十月二十四日，旧历九月廿四那天恰好是「霜降」。那一天上午，英姿勃发的银城市军管会主任王三牛师长满怀激情、满怀胜利的喜悦，历史性的举起手来朝着无边的蒙蒙秋雨劈砍过去，用他浓重的胶东口音宣布：“把反革命分子们押赴刑场！立即枪决！”(《旧址》)

Esa mañana, el macho orgulloso Wang Sanniu, director militar de la Ciudad de Plata, invadida por la alegría de la victoria, levanta las manos como hachas agudas

para cortar las lluvias infinitas del otoño, anunciando con su fuerte acento de Jiaodong: “Lleve a ejecución a los canallas contrarrevolucionarios ¡Dispárenles ya!”

-鲁迅 Lu, Xun

-答曹聚仁先生信 “Da Cao Ju Ren Xian Sheng De Xin”

在乡僻处启蒙的大众语，固然应该纯用方言，但一面仍然要改进。譬如‘妈的’一句话罢，乡下是有许多意义的，有时骂骂，有时佩服，有时赞叹，因为他说不出别样的话来。先驱者的任务，是在给他们许多话，可以发表更明确的意思，同时也可以明白更精确的意义。如果也照样的写着‘这妈的天气真是妈的，妈的再这样，什么都要妈的了’，那么于大众有什么益处呢？

Aunque el lenguaje popular utilizado en las zonas rurales se basa en dialectos, se deben realizar mejoras. [...] Porque el vocabulario de los campesinos sin educación es limitado y no saben hablar de otro modo. La misión de los pioneros es enseñarles muchas palabras para que las personas humildes puedan expresarse con mayor claridad, al tiempo que estas les permitan comprender significados más precisos. Si en nuestras obras literarias se habla como hablan los campesinos, ¿de qué le sirve este tipo de literatura al público?

-论他妈的 “Lun Ta Ma De”

无论是谁，只要在中国过活，便总得常听到‘他妈的’或其相类的口头禅。[...] 这‘他妈的’的由来以及始于何代，我也不明白。[...] 但偶尔也有例外的用法：或表惊异，或表感服。我曾在家乡看见乡农父子一同午饭，儿子指一碗菜向他父亲说：‘这不坏，妈的你尝尝看！’那父亲回答道：‘我不要吃。妈的你吃去罢！’则简直已经醇化为现在时行的‘我的亲爱的’的意思了。

No importa quién seas, mientras vivas en China, a menudo escucharás “tu (puta) madre” o un mantra similar. [...] El origen de este insulto y las razones de su uso los desconozco a día de hoy. [...] Pero también hay usos positivos: sorpresa o emoción. Alguna vez, vi en mi pueblo natal a un campesino y a su hijo juntos en el almuerzo. El hijo le dio un plato de verdura a su padre: “Esto no está mal, por tu

puta madre que debes probarlo.” El padre respondió: “No quiero comer, me cago en Dios, cómetelo tú.” Y ahora este insulto se ha convertido en el significado de ‘querida’.

-漫与“Man Yu”

做奴隶虽然不幸，但并不可怕，因为知道挣扎，毕竟还有挣脱的希望；若是从奴隶生活中寻出美来，赞叹、陶醉，就是万劫不复的奴才了。

Aunque la esclavitud es desafortunada, no es terrible, porque al conocer la lucha, después de todo, queda la esperanza de liberarse; pero si encuentras belleza en la vida de esclavo, la admiras y te intoxicas con ella, entonces eres un esclavo que nunca va a poder liberarse.

-域外小说集序 “Yu Wai Xiao Shuo Ji Xu”

我们在日本留学时候，有一种茫漠的希望：以为文艺是可以转移性情，改造社会的。[...] 过了四五年，这寄售处不幸被了火，我们的书和纸板，都连同化成灰烬；我们这过去的梦幻似的无用的劳力，在中国也就完全消灭了。

Cuando estudiábamos en Japón, teníamos una esperanza poco realista de que la literatura y el arte podrían cambiar las mentes y transformar la sociedad. [...] El puesto de venta de revistas fue desgraciadamente destruido por un incendio, y nuestros libros y cartones se redujeron a cenizas; nuestro pasado trabajo onírico e inútil fue completamente borrado de China.

-中国无产阶级革命文学和前驱的血 “Zhong Guo Wu Chan Jie Ji Ge Ming He Qian Qu De Xue”

统治者也知道走狗的文人不能抵挡无产阶级革命文学，于是一面禁止书报，封闭书店，颁布恶出版法，通缉著作家，一面用最末的手段，将左翼作家逮捕，拘禁，秘密处以死刑，至今并未宣布。

Los gobernantes también sabían que sus lacayos, los escritores incompetentes e hipócritas, no podían resistir la literatura revolucionaria del proletariado, por lo

que, por un lado, censuraron libros y periódicos, cerraron librerías, promulgaron leyes nefastas y persiguieron a los autores y, por otro lado, recurriendo a medios deplorables, arrestaron, detuvieron y condenaron a muerte en secreto a los escritores de izquierdas, un delito que no se ha conocido hasta hoy. (2005b, 289)

-陶阳 Tao, Yang y 牟钟秀 Mou, Zhongxiu

创世神话 (.....) 涉及许多方面, 从大的主题, 如宇宙和日月的创造或人类的神秘诞生, 再到有关植物或动物起源的最小细节。起源神话出现在任何国家或民族群体中, 他们的共同特点就是讲述起源的故事。(《中国创世神话》)

El mito del origen [...] abarca muchos aspectos, desde los grandes temas, como por ejemplo la creación del cosmos y del Sol y la Luna o el nacimiento misterioso del ser humano, hasta los más ínfimos detalles sobre la procedencia de una planta, de un animal. Los mitos del origen aparecen en cualquier nación o etnia, son narraciones que comparten una particularidad común, que es contar el origen.

-谢泳 Xie, Yong

百年中国文学中存在两种悲剧, 一种是“鲁迅悲剧”, 一种是“赵树理悲剧”。所谓“悲剧”, 是指这两位作家本身追求的理想和价值最后都以一种形式上被高度认同, 而事实上却被完全否定的结局完成, 作家本人的历史命运处在一种悖论中。[...] “赵树理悲剧”可以解释为这样一种文学现象: 当一种意识形态出于政治宣传目的强调作家创作的某一侧面时, 并不意味着对作家文学活动本身的全面肯定。当意识形态需求满足后, 被意识形态高度认同的作家或者文学现象就被抽象成一种符号, 这种符号本身只具有象征意义, 它与原初作家的文学活动已脱离了关系。(《知识分子的困境》)

En la literatura china de los últimos cien años existen dos tipos de tragedias: la tragedia de Lu Xun y la de Zhao Shuli. La llamada “tragedia” se refiere al hecho de que los ideales y valores perseguidos por estos dos escritores acabaron obteniendo gran reconocimiento, aunque fueron completamente rechazados cuando aún

estaban vivos, y el propio destino histórico de los dos resulta una auténtica paradoja. [...] La tragedia de Zhao Shuli puede explicarse como un fenómeno literario: cuando una ideología enfatiza un aspecto particular de la creación de un escritor con el fin de realizar propaganda política, ello no significa un reconocimiento pleno de todas las actividades literarias de dicho escritor. Una vez satisfecha la necesidad de propaganda, el escritor o el fenómeno literario altamente identificado con la ideología se convierte en un símbolo, [...] ya no tiene relación con sus intenciones originales.

-阎连科 Yan, Lian Ke

比如对一个一贯善良温和、艺术上又可圈可点的好作家，偶尔不慎写出了一部「坏」作品，那也就是禁书而已，[...] 如对贾平凹的《废都》、莫言的《丰乳肥臀》[...] 待时过境迁之后，以为这个作家在后来的写作上表现「良好」或「尚可」，行动与言论上，都在改变和「配合」，那就予以解禁，重新出版，使你成为「可信赖的人」。[...] 封禁是中国审查制度的污点，也是西方对中国最直切的关注点。但不能单凭是否封禁这一点来判断一部作品的艺术成就。[...] 而在评论我的作品时，我仅仅希望你们把我当成一个作家，而非「最受争议」和「禁书最多」的作家去看待。我一生的努力，只是希望写出好作品，当个好作家，而非要成为「禁书最多和在中国最受争议」的作家。(沉默与喘息:我所经历的中国和文学)

Si un escritor, que siempre es amable y educado y cuya obra es digna de mención, escribe accidentalmente una obra “mala” de vez en cuando, es solo un libro prohibido [...]. Este es el caso de La capital abandonada, de Jia Pingwa, GPAC, de Mo Yan. [...] Con el paso del tiempo, si se considera que aquel escritor ha actuado “correctamente” en sus creaciones posteriores, y está cambiando y “cooperando” con sus acciones y palabras, entonces se levantará la prohibición y se volverán a publicar sus novelas. Entonces este autor se convierte en una “persona de confianza”. [...] La prohibición es una mancha en el sistema de censura de China, y es también la preocupación más inmediata de Occidente sobre nuestro país. Pero el mérito artístico de una obra no puede juzgarse únicamente en función de si está prohibida o no. [...] Y cuando se comenta mi literatura, quiero que se me vea solo como un escritor, no como el escritor “más controvertido” o el que cuenta con “más obras prohibidas”.

-余华 Yu, Hua

了解八十年代中国文学的人，几乎都知道在一九八七年出现了一部著名的小说——《欢乐》，同时也知道这部作品在问世以后所遭受到的猛烈攻击。值得注意的是这样的攻击来自四面八方，立场不同的人和观点不同的人都被攻击团结到了一起，他们伸出手（有些人伸出了拳头）愤怒地指向了一部不到七万字的虚构作品。（“谁是我们共同的母亲”文学或者音乐）

Quienes conocen la literatura china de los años ochenta, seguramente conocen la aparición de una famosa novela titulada *Huan Le* y también los feroces ataques que ha recibido desde su publicación. Sorprendentemente, tales ataques vinieron de todos lados, personas con diferentes posiciones y opiniones se unieron contra esa novela, y, llenos de ira, señalaron con el dedo (y algunos hasta con el puño) una obra de ficción de menos de 70.000 palabras.

我终于流下了眼泪，我感到自己听到了莫言的歌唱，我听到的是苦难沉重的声音在歌唱苦难沉重的母亲……母亲的肚皮变成了紫色，母亲的肚脐眼积满了污垢，母亲的乳房是泄了气的破皮球，母亲的肋条像弓一样被岁月压弯了，母亲的瘦脖子、尖下巴还有破烂不堪的嘴……这就是莫言歌唱的母亲，她养育了我们毁灭了自己。（“谁是我们共同的母亲”文学或者音乐）

Finalmente derramé lágrimas, creí que estaba escuchando el canto de Mo Yan, una voz llena de dolor que lloraba el sufrimiento de la madre ... el vientre de la madre se volvió morado, su ombligo se llenó de suciedad, los pechos se desinflaron como si fueran bolas rotas, las costillas se doblaron como un arco por el tiempo, el cuello delgado, la barbilla afilada y la boca herida... Esta es la madre que lloraba Mo Yan, la que se sacrificó por criar a sus hijos.

现在他们就像是挖出少女的眼睛一样，将这个段落从《欢乐》的叙述里挖了出来。有经验的阅读者都应该明白这样一个道理，叙述的完整性是不能被破坏的。（“谁是我们共同的母亲”文学或者音乐）

Ahora están arrancando este párrafo de Huanle como si estuvieran arrancándole los ojos a una niña. Cualquier lector con experiencia debería conocer esta verdad: no se puede mutilar una narración.

在阅读《欢乐》之前已经设计完成了母亲的形象，温暖的、慈祥的、得体的、干净的、伟大的……这样一个母亲，他们将自己事先设定的母亲强加到齐文栋的母亲之上，结果发现她们不是一个母亲，她们叠不到一起，最重要的是她们还格格不入。[...] 所以当它们拒绝《欢乐》时，很大程度上是因为《欢乐》中母亲的形象过于真实，真实到了和他们生活中的母亲越来越近，而与它们虚构中的母亲越来越远。[...] 他们在生活中可以接受母亲的丑陋，然而虚构中的母亲是一定要值得他们骄傲。因为他们想得到的不是事实，而是愿望。他们希望看到的不是一个自己的母亲，而是一个属于集体的母亲。这个母亲可以这样，也可以那样，但必须是美好的。（“谁是我们共同的母亲”文学或者音乐）

(Los lectores) a la hora de leer esta novela de Mo Yan, ya se han formado una imagen de la madre: una madre cálida, amable, decente, limpia y estupenda. Superponen su imagen preconcebida a la madre de Qi Wendong, pero descubren que no son la misma. [...] Rechazan la novela *Huan Le* porque la imagen de la madre que Mo Yan representa resulta demasiado real, tan real que se acerca cada vez más a sus propias madres y se aleja cada vez más de la madre de ficción. [...] Pueden aceptar la fealdad de sus madres en la vida, pero la madre de ficción debe ser perfecta. [...] No quieren ver a sus verdaderas madres, sino a una madre que pertenece a todos. Esta madre puede ser esto o aquello, pero debe ser hermosa.