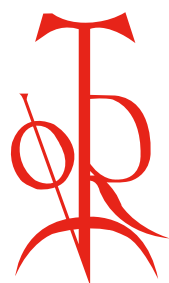


Li Kunfei

**CONFLUENCIAS ENTRE EL MUNDO
DE MO YAN
Y EL DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0457>

COLECCIÓN



VÍTOR

Ediciones Universidad
Salamanca

LI KUNFEI

CONFLUENCIAS ENTRE EL MUNDO
DE MO YAN
Y EL DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ



Ediciones Universidad
Salamanca

COLECCIÓN VÍTOR

457

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y Li Kunfei

1.^a edición: mayo, 2023
I.S.B.N.: 978-84-1311-805-5
DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0457>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Realizado por:
Cícero, S.L.U.
Tel. +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

- ⓘ Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- Ⓒ NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
- Ⓔ SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es



Accesible en:
<https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-1311-805-5>



Catalogación de editor en ONIX disponible en <https://www.dilve.es/>

Resumen

Gabriel García Márquez y Mo Yan son dos autores galardonados con el Premio Nobel de Literatura, el escritor latinoamericano por su realismo mágico, y el chino, por su realismo alucinatorio. Puesto que la literatura de América Latina influyó la de China en el siglo pasado, es necesario investigar la repercusión entre los dos. Además, la literatura contemporánea china y el autor Mo Yan no ha sido muy estudiado en países hispanohablantes, otra razón que motivó la autora de la tesis a seleccionar el tema y dedicar a este trabajo.

Se hace un estudio de confluencia entre sus novelas representativas, concretamente *Cien años de soledad* de García Márquez, y tres libros, *Rana*, *Sorgo rojo*, y *Grandes pechos amplias caderas* de Mo Yan, con el fin de destacar las diferencias y semejanzas basado principalmente en las teorías de la literatura comparada. El análisis de confluencia incluye tres partes: primero, sobre los motivos y personajes en distintos ámbitos culturales; segundo, las técnicas de narraciones y ficciones aplicadas por los dos autores; y por último, la cuestión del nacionalismo e internacionalismo bajo la época postcolonial. Con una investigación paralela entre los dos autores, se espera que ayude el entendimiento mutuo de la literatura y cultura entre el mundo oriental y occidental.

Palabras clave: literatura comparada, Gabriel García Márquez, Mo Yan, *Cien años de soledad*, literatura china.

Abstract

Gabriel García Márquez and Mo Yan are two authors awarded the The Nobel Prize in Literature, the Latin American writer for his magical realism, and the Chinese for his hallucinatory realism. Since Latin American literature influenced the Chinese in the last century, the thesis investigates the confluences between both authors and literatures. In addition, contemporary Chinese literature and the author Mo Yan have not been profoundly studied in Spanish-speaking countries, another reason that motivated the author of the thesis to select the subject and dedicate to this work.

It is a study of confluence between their representative novels, concretely *One Hundred Years of Solitude* written by García Márquez, and three books, *Frog*, *Red Sorghum*, and *Big Breasts and Wide Hips* of Mo Yan, so as to indicate the differences and similarities based mainly on theories of comparative literature. The analysis of confluence includes three parts: first, about the motives and characters in different culture; second, the techniques of narrations and fictions utilized by the two authors; and finally, the question of nationalism and internationalism in the postcolonial era. With parallel research between the two authors, it is hoped that it would help mutual understanding of literature and culture between the Eastern and Western world.

Keywords: comparative literature, Gabriel García Márquez, Mo Yan, *One hundred years of solitude*, Chinese literature.

海内存知己，天涯若比邻。

La íntima amistad borra la lejanía.

——王勃 Wang Bo

Agradecimientos

Después de cuatro años, por fin doy por finalizado este trabajo, que a pesar de lo difícil que ha sido, ha sido muy gratificante. En ese camino, en el que he llorado y reído, muchas personas me han ayudado y acompañado. A ellos quiero expresarle, con respeto y sinceridad, mi gratitud.

Ante todo, quisiera expresar mi agradecimiento a mi directora de tesis, la profesora Eva Guerrero Guerrero, por su comprensión, paciencia, por su orientación académica y por su rigor, imprescindibles para que esta investigación pudiera llevarse a cabo de la mejor manera posible.

A mis padres Li Renjie y Wu Caiyun, por su amor y apoyo incondicional; sin su ánimo durante todos estos años, no habría llegado hasta aquí. También quiero agradecer a mis abuelos, mi primo Wu Liwei y a mi cuñada Cao Jianhua, quienes siempre estuvieron a mi disposición.

Quiero agradecer también a mis amigas Ma Yifang, Sun Kexiao y Zhang Jiqing, quienes, a pesar de la distancia, me animaron y apoyaron; y a mis compañeras Wen Kai, Sun Xiaomeng, Wei Shan, con quienes compartí las alegrías y tristezas de este largo proceso.

Por último, quisiera expresar mi especial agradecimiento a todos los profesores que me han enseñado en la Universidad de Salamanca. Sus enseñanzas no solo aportaron a mi crecimiento académico, sino también a mi vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
Capítulo I: Marco teórico de trasfondo	21
1.1 Teoría y metodología de literatura comparada	22
1.1.1 La literatura comparada en el mundo occidental	22
1.1.2 El sentido de la literatura comparada	31
1.1.3 La literatura comparada en China	38
1.2 Contexto sociohistórico de Mo Yan y ámbito literario	47
1.2.1 El ámbito social en China desde los años cincuenta hasta los ochenta: los eventos históricos que han dejado huellas en obras de Mo Yan	47
1.2.2 Marco literario de China 1950-1980	50
1.2.2.1 Literatura de los diecisiete años	50
1.2.2.2 Literatura durante la Revolución Cultural	51
1.2.2.3 Literatura de cicatriz y literatura de reflexión	52
1.2.2.4 Literatura de la búsqueda de la raíz y Mo Yan	56
Capítulo II: Mo Yan y Gabriel García Márquez: Su mundo literario y humano.	62
2.1 Presentación del autor Mo Yan	63
2.1.1 La infancia de Mo Yan: memoria que inspira su creación literaria	63
2.1.2 El camino literario: un proceso zigzagueante pero exitoso	67
2.1.3 Algunos méritos de Mo Yan: poco a poco hacia la culminación	69
2.1.4 La presentación de la familia de Mo Yan	71
2.2 Breve acercamiento al mundo literario de Mo Yan	73
2.2.1 Épica de la historia china	74
2.2.2 Diferentes aspectos de la sociedad	79
2.2.3 Recuerdos de la invasión	83
2.2.4 Su pueblo natal, su infancia, y su juventud en sus obras	86
2.3 La influencia de Gabriel García Márquez y la exploración propia de Mo Yan	90
2.4 Formación literaria de Mo Yan y Gabriel García Márquez: infancia y lectura ...	100

2.4.1 La repercusión de la infancia en los dos autores	100
2.4.2 La formación durante su crecimiento de dos autores	103
2.4.3 La sensación de responsabilidad de ambos autores	105
Capítulo III: Comparación de los motivos y personajes recurrentes	109
3.1 Comparación de los motivos	112
3.1.1 El concepto de la creación de un lugar: Una comparación entre Dongbeixiang y Macondo	112
3.1.1.1 La creación de Dongbeixiang y Macondo	113
3.1.1.2 Una memoria de la historia y una alerta al pueblo	119
3.1.2 Soledad: símbolo de la historia o culpa de la sociedad	124
3.1.3 Amor: Una libertad bajo cierto ámbito cultural	132
3.1.3.1 Distintas filosofías del amor	132
3.1.3.2 La libertad del amor en los dos autores	135
3.1.3.3 Vampiresa de Mo Yan y las relaciones extramaritales en García Márquez	140
3.1.4 La muerte: Sentido diferente entre Oriental y Occidental	144
3.1.4.1 La vida y la muerte: interrelacionados	145
3.1.4.2 El sentido de la muerte: un sacrificio o una liberación	150
3.2 Comparación de los personajes típicos	155
3.2.1 Comparación de las mujeres	156
3.2.1.1 Shangguan Lushi y Úrsula: matriarcas de familia y trabajadoras abnegadas	157
3.2.1.2 Wan Xin y Amaranta: mujeres torcidas y tenaces	162
3.2.1.3 Hada de pájaro y Remedios, la bella: mujeres mágicas	166
3.2.1.4 Una introducción especial a Dai Fenglian	169
3.2.2 Comparación de los personajes masculinos	173
3.2.2.1 El coronel Aureliano y Shangguan Jintong: la soledad y la pusilanimidad	173
3.2.2.2 Yu Zhan'ao y Aureliano Buendía: tipos duros que combaten	177
3.2.2.3 Wang Gan y coronel Márquez: hombres sumergidos en la pasión de	

amor	180
Capítulo IV: Análisis de narración y ficción	183
4.1 Técnicas de narración	185
4.1.1 El análisis de focalización y narrador	185
4.1.1.1 La focalización cero y el narrador cambiante	186
4.1.1.2 Las distintas voces narrativas en novelas de Mo Yan	192
4.1.1.3 Análisis de <i>Rana</i> : una combinación de la segunda y tercera parsona200	
4.1.2 “Dos líneas” de Mo Yan y “dos círculos” de Gabriel García Márquez	203
4.1.2.1 Línea narrativa doble en novelas de Mo Yan	204
4.1.2.2 Dos círculos creados por García Márquez	207
4.1.2.3 La reiteración de <i>Cien años de soledad</i>	212
4.1.3 El tiempo narrativo	213
4.1.3.1 Los cambios del tiempo en ambos autores	214
4.1.3.2 Análisis de <i>Sorgo rojo</i> de Mo Yan	219
4.1.3.3 El orden cronológico en <i>Cien años de soledad</i> y <i>Rana</i>	223
4.2 Las ficciones con elementos culturales	225
4.2.1 Leyendas folklóricas	226
4.2.2 La mitología y color religioso	232
4.2.3 La hipérbole artística	238
4.2.4 Las sensaciones y la imaginación	244
4.2.5 El color amarillo y el color rojo: símbolos empleados por los autores	249
Capítulo V: Entre el nacionalismo y el internacionalismo	252
5.1 Tuétano de la historia moderna de China y América Latina	254
5.2 Huellas de la historia de las conquistas en las novelas	263
5.3 El proceso de buscar la raíz nacional	273
5.4 El rechazo y la aceptación: El multiculturalismo bajo la globalización	279
CONCLUSIÓN	291
BIBLIOGRAFÍA	298

INTRODUCCIÓN

En el siglo XXI las tecnologías modernas de comunicación hacen más íntimas las relaciones entre países y pueblos, promoviendo de esta forma la globalización, lo que implica que las fronteras culturales sean cada vez más borrosas. La reciprocidad de influencias es cada día mayor, por lo que resultan inevitables los conflictos y malentendidos culturales. En ese sentido, la literatura funciona como un puente que facilita la comunicación.

Todo sistema cultural tiene sus peculiaridades sin duda alguna, al mismo tiempo que los escritores son sus portavoces, en la medida que las obras literarias reflejan muchas veces la idiosincrasia del pueblo y del autor, que, a su vez, en tanto ciudadano del mundo, aporta a ese diálogo universal. En la época del multiculturalismo, las comunicaciones contribuyen no solo al desarrollo de la literatura, sino también al arte y a toda la humanidad.

Las teorías literarias de Occidente, en cierto sentido han favorecido los estudios literarios en China. Para los estudiantes de la facultad de filología china, las teorías occidentales son cursos obligatorios, ofreciéndonos por lo mismo nuevos puntos de vista. Por ejemplo, se utilizan las teorías feministas para analizar el *Jin Ping Mei*,¹ o las obras poéticas a la luz de las teorías de *La poética*.

Respecto al aspecto económico, es inevitable que mantengamos lazos muy fuertes con los Estados Unidos y Europa. Sin embargo, en cuando a la cultura y, más específicamente, a la literatura, es innegable que poseemos una tradición larga y sólida, de cinco mil años de historia.

China es un país que, a lo largo de la historia, se ha caracterizado por mantener una buena relación con los países vecinos; no obstante, después de la fundación de la República Popular China en 1949, la comunicación con el resto del mundo disminuyó considerablemente por un espacio de treinta años, dando una impresión de impenetrabilidad. Cuando el mundo occidental pasó de la modernidad a la

¹ Es una novela china clásica y naturalista publicada en el siglo XVII, cuyo título también se traduce como *El ciruelo en el vaso de oro*. En el año 2015, se publicó la tesis doctoral *Del erotismo a la seducción en Jin Ping Mei*, escrita por Ya-hui Chang.

posmodernidad, la cultura y literatura chinas aún vacilaban entre lo político y lo artístico.

Es una pena que los controles políticos limitaran el libre desarrollo en el ámbito artístico, hasta la década del ochenta cuando un grupo de escritores chinos comenzó a realizar renovaciones en las formas de narrar; un hecho que significó un punto de inflexión en el desarrollo de las letras del país asiático. Entre ellos estaba Mo Yan, que logra un equilibrio entre la forma y el contenido, al tiempo que se enfoca en la historia moderna de China y la vida de la gente de la clase social más baja, y que supone una contribución a la narrativa china.

En el contexto de la globalización económica, la exploración y difusión de la cultura china llega a ser un nuevo foco de atracción, sobre todo para los comparatistas de China. Ellos se esfuerzan en publicar libros y artículos que, de alguna manera, son también un modo de difundir nuestra cultura y literatura a todo el mundo. Sin duda alguna sus trabajos ayudan a superar el eurocentrismo y los malentendidos culturales entre China y el mundo occidental derivados de él.

Es por ello, justamente, que me veo apremiada a aprovechar la ocasión para fomentar la comunicación entre los países hispanohablantes y mi patria. Casualmente, mi ciudad natal se ubica cerca de la del autor Mo Yan, lo que, de alguna manera, me facilita entender mejor sus percepción y cariño por la tierra del sorgo rojo. Además, el hecho de que también conozco el dialecto de la zona me permite identificar aquellas palabras que se han perdido en el proceso de traducción.

Aunque la literatura china tiene una historia milenaria, son muy pocos los escritores chinos que actualmente se conocen en el mundo occidental. Mo Yan es sin duda alguna el escritor chino contemporáneo más influyente en la actualidad. Comenzó su andadura literaria en los años ochenta del siglo pasado con sus primeras novelas *Lluvia en la primavera* y *El rábano rojo invisible*, ambas publicadas en el año 1985, y *Sorgo rojo* en 1986, que consagró a Mo Yan como una de las promesas de la nueva era literaria china.

A partir de entonces, su pasión por la escritura perdurará. Entre sus novelas se encuentran *Sorgo rojo* (1986), que describe la historia de una familia típica de la

cultura nativa, demostrando a través de ella la vitalidad del pueblo chino; *Las baladas del ajo* y *La república del vino* son novelas que reflejan la realidad de la corrupción de la China contemporánea. *Grandes pechos amplias caderas* fue escrita en el año 1955 cuando su madre murió; el autor la escribió en memoria suya. Más tarde publicó *El suplicio del aroma de sándalo* (2001), *Boom* (2003), *La vida y la muerte me están desgastando* (2006) y *Rana*, su novela más reciente, en 2009. Si encadenamos las novelas de Mo Yan, podría decirse que es una épica grandiosa de la historia china contemporánea.

Mo Yan es un escritor prolífico; ha redactado once novelas largas, siempre renovando su manera de escribir. Por un lado, la *República del vino* es la más representativa de sus técnicas narrativas, mientras que en *El Suplicio del aroma de sándalo*, se muestran más elementos de la cultura nativa, y en *La vida y la muerte me están desgastando* se describen los cambios políticos de China.

El éxito de Mo Yan es inseparable de su nacionalidad, la cual destaca siempre en todas sus obras, reflejando una imagen fidedigna de las zonas rurales de China, de donde proviene. En sus novelas, Mo Yan aborda la historia, critica la sociedad y el gobierno y, lo más importante, explora la parte oscura de la humanidad, al tiempo que reflexiona sobre el destino del pueblo chino.

Para los países y lectores hispanohablantes, Gabriel García Márquez es uno de los autores más conocidos gracias, sobre todo, a su novela más famosa, *Cien años de soledad*, y a otras obras como *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Una muerte anunciada*, entre otras. No obstante, si lo ponemos junto a un escritor oriental, podemos descubrir aspectos y profundizar más en el sentido de *Cien años de soledad*. La literatura comparada funciona como un espejo para entenderse mutuamente y para conocerse a sí mismo.

En el año 1982, la Academia Sueca otorgó el Premio Nobel de Literatura al escritor colombiano “[...]for his novels and short stories, in which the fantastic and the realistic are combined in a richly composed world of imagination, reflecting a

continent's life and conflicts.”² Y treinta años después, en octubre de 2012, por fin el premio llegó a China cuando lo ganó Mo Yan, “[...]who with hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary.”³ Sobre su escritura se comentó que “[h]is narrative style bears the hallmarks of magical realism. Mo Yan's writing often uses older Chinese literature and popular oral traditions as a starting point, combining these with contemporary social issues.”⁴

El pueblo Dongbeixiang es el reino literario creado por el autor chino, donde se enraízan la mayoría de sus novelas. Desde este espacio imaginario, el escritor expresa sus reflexiones sobre la historia, críticas hacia la sociedad, y su empatía por los campesinos chinos. Las novelas de Dongbeixiang forman una maqueta de las zonas rurales de la China del siglo XX.

En cuanto a García Márquez, él revela la soledad y el retraso de América Latina a través de la prosperidad y caída del pueblo de Macondo. Basado en consideraciones racionales, el pueblo pone de manifiesto un mundo caótico y específico, que es un reflejo de la sociedad humana.

El hecho de que Mo Yan ganara el Premio Nobel fue una noticia que animó a todo el país. Cuando se mencionaba su nombre en España, la referencia más común era la famosa adaptación cinematográfica de su novela *Sorgo rojo*. Mo Yan ubica la trama de sus historias en las zonas rurales, razón por la que no solía ser muy popular entre los jóvenes antes del premio. Si no hubiera sido por ese reconocimiento, el autor no habría recibido tanta atención; un hecho que refleja que, hoy en día, la literatura ortodoxa no es tan llamativa como lo puede ser el influjo de contenido de Internet.

La Academia Sueca justificó la otorgación del premio a Mo Yan por su estilo

2 “[...] por sus novelas e historias cortas, en las que lo fantástico y lo real se combinan en un mundo de imaginación espléndidamente compuesto, reflejando la vida y los conflictos de un continente.”
Citado de la página web del Premio Nobel

<http://www.nobelprize.org/educational/literature/books/comments.php?id=659>

Fecha de consulta: 10/10/2016

3 “quien con un realismo alucinatorio combina los cuentos populares, la historia y lo contemporáneo”.
Citado de la página web del Premio Nobel

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-facts.html

Fecha de consulta: 10/10/2016

4 “[s]u estilo narrativo lleva el sello del realismo mágico. La escritura de Mo Yan utiliza con frecuencia la literatura china clásica y las tradiciones orales populares como punto de partida, combinándolas con los problemas sociales contemporáneos.” *Ibid.* Fecha de consulta: 10/10/2016

realista alucinatorio, muy parecido al realismo mágico. Después de eso, muchos críticos han apuntado, como el propio autor reconoció en el discurso de recepción del premio, una más que posible influencia de García Márquez. Sin embargo, no hay que ignorar que, más allá de influencias obvias, él creó su propio estilo a lo largo de su carrera literaria. Después de transitar por las obras de ambos autores, me planteé la siguiente hipótesis: Mo Yan aprendió las técnicas narrativas de García Márquez, sin embargo, las superó en favor de un estilo propio.

China y América Latina son dos tierras que se han formado en contextos culturales muy distintos. El lugar y ambiente en el que crece un autor condiciona inevitablemente su visión del mundo y su mentalidad. De modo que resulta interesante ver cómo los dos pueblos literarios creados por ambos autores, Macondo y Dongbeixiang, son símbolos de sus respectivos entornos. Los chinos siempre valoran los recuerdos del lugar donde nacieron, y hacen todo lo posible por ayudar a construir y mejorar su pueblo natal. Por lo tanto, no es extraño que Mo Yan resalte en su obra el valor de la cultura y gente del suyo.

Las técnicas narrativas de ambos autores son diferentes a pesar de que comparten algunas características, como confundir el espacio y tiempo, la realidad y la ficción. Otra particularidad que comparten es la intercalación de mitos, leyendas, magia y supersticiones en la narración, describiendo lo más nativo y original de su tierra natal y formando así sus respectivos reinos literarios, Dongbeixiang y Macondo. En sus novelas, los cuentos y leyendas aparecen con mucha frecuencia, los cuales tienen origen en su tierra natal y la cultura del país de cada uno. García Márquez valora especialmente los cuentos contados por la gente de su alrededores, mientras que a Mo Yan le fascinan los cuentos típicos de Gaomi.

Ambos autores insisten en su propia cultura, así como en el sentido de responsabilidad hacia su patria y a su pueblo, lo cual forma parte de su personalidad. García Márquez, por un lado, se opone a las dictaduras del continente latinoamericano; Mo Yan, por el otro, es un escritor elogiado por todo el país porque siempre se ha preocupado de la gente común. En sus novelas, el autor expresa su postura frente a la política, el desarrollo económico y las invasiones extranjeras; nunca deja de hacer

críticas al gobierno y a los aspectos negativos de la sociedad.

En el artículo titulado “Dos hornos calurosos”⁵, Mo Yan expresó su preocupación por imitar demasiado a William Faulkner y a García Márquez, y perder por ello su originalidad. Es por esto que luego procuró alejarse del realismo mágico. Él, intencionadamente, cambia su estilo anterior para minimizar la influencia de las técnicas de la literatura moderna occidental y, al mismo tiempo, vuelve a la literatura autóctona y al ingenio creativo popular de China.

Los estudios sobre Mo Yan son abundantes en China; con el fin de expresar el valor artístico de su obra, se ha abordado desde distintas perspectivas. Sin embargo, la mayoría se concentra en su vida, particularmente en su infancia y la cultura popular; en mi opinión, un punto de vista un tanto sensiblero y emocional. Lo consideran la cumbre de los escritores chinos y lo alaban por su vitalidad; sin embargo, los acercamientos más críticos o académicos a su obra no presentan el mismo rigor y profundidad que los estudios en español sobre la obra de García Márquez.

Algunos estudios sobre Mo Yan son: *Comentario sobre Mo Yan* de Zhang Zhizhong, *Talentos extraños de Mo Yan* de He Lihua, y *Penetrar a Mo Yan* de Guo Xiaodong; también *Documentos de la investigación sobre Mo Yan* en dos versiones, una de Yang Yang, y otra de Kong Fanjin y Shi Zhanjun. Hay que destacar un libro publicado recientemente en el que se hace una crítica a ciertos aspectos de su narrativa: *Opiniones opuestas a Mo Yan*, editado por Li Bin y Cheng Guiting y publicado en el año 2013.

Además de los investigadores, el autor Mo Yan ha compilado sus artículos, mayoritariamente sobre su infancia, su pueblo natal y su vida en un libro titulado *Gaomi mío*, que nos ha sido de gran utilidad para el presente trabajo. Asimismo, su hermano ha publicado el libro *El hermano mayor habla de Mo Yan*, donde ofrece datos y anécdotas de su vida, y habla sobre las experiencias y el proceso creativo de Mo Yan.

Muchos investigadores chinos han intentado hacer análisis de la obra de Mo Yan

⁵ Mo Yan: “Dos hornos calurosos—Gabriel García Márquez y William Faulkner”. *Literatura mundial*, 1986, No. 3, pp. 297-299.

desde el punto de vista del realismo mágico, o hacer una comparación entre él y William Faulkner o García Márquez. El único trabajo en español sobre el tema corresponde a un Trabajo de Fin de Máster (TFM), cuyo título es *El realismo mágico en China*, escrito por Fang Lijun en el año 2014 (Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai). Y otro TFM, muy relevante en mi opinión, *Una comparación entre García Márquez y las novelas mágicas de Mo Yan*, de Zhu Xiaolin, publicado en el mismo año (Universidad de Suzhou).

En la novela, el viento hace desaparecer el pueblo de Macondo, sin embargo, en el siglo XX, otro viento se ha encargado de llevar *Cien años de soledad* por todo el mundo. Con una frase tan sencilla y breve como la del principio de la novela, ha logrado atraer a lectores de distintos países y culturas. En China, el investigador más famoso en el ámbito de la literatura latinoamericana es Chen Zhongyi; él ha redactado una biografía sobre el autor colombiano titulada *Biografía de García Márquez* (2003), también artículos sobre él y la literatura de América Latina. Además de él, los traductores han aportado a su difusión, del mismo modo que los profesores universitarios también se esfuerzan en el estudio de este campo.

García Márquez ha sido estudiado en países hispanohablantes desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, en China los estudios no se alejan del realismo mágico y siempre hacen referencia a los fragmentos más conocidos de *Cien años de soledad*, como por ejemplo su comienzo, o el hecho de que Melquíades vuelve al mundo de los vivos y que Amaranta teje su mortaja. Obviamente eso no es suficiente; tenemos que prestar atención a otros aspectos como el cariño de Amaranta, la soledad del coronel Aureliano, así como el componente simbólico de su obra. Más aún, hace falta un mayor conocimiento de las culturas de América Latina no solo para entender *Cien años de soledad* y a su autor, sino también para lograr una comunicación más abierta y sincera.

Gracias, en primer lugar, a los recursos bibliográficos de la Universidad de Salamanca, he podido orientarme sobre las investigaciones ya existentes desde un punto de vista occidental, lo que me ha ayudado a entender mejor a Mo Yan a pesar del posible obstáculo que supone la distancia ideológica que nos separa a los

orientales y occidentales.

En cuanto a Mo Yan, es muy escasa la bibliografía académica que existe sobre él en España o en países hispanohablantes, por lo que he recurrido a referencias bibliográficas en chino que luego he traducido al español para propósitos de esta investigación.

La tesis está estructurada en cinco capítulos. En el primero, se hace una breve presentación de la literatura comparada, que es el marco teórico de este trabajo. Su presentación se enfoca en el sentido de esta disciplina en China. Luego, se hace una introducción del contexto sociohistórico de la vida del autor Mo Yan ya que los eventos históricos han dejado una huella indeleble en sus novelas.

En el segundo capítulo, se realiza una presentación de Mo Yan, su infancia, su familia y su formación literaria. Esta parte no se limita a su biografía, sino que también pone énfasis en las historias y anécdotas relacionadas con su escritura, tales como los castigos sufridos a causa de su clase social, su soledad en la infancia, y su cariño por el paisaje y la gente del campo. Además de eso, se presenta a algunos de sus familiares que causaron un mayor impacto en su vida, como fueron su madre, su abuelo y su hermano mayor. También en este capítulo, se hace un resumen de las novelas largas de Mo Yan, clasificándolas en tres tipos. Y, a continuación, se dan a conocer los cambios de actitud hacia García Márquez por parte de Mo Yan. Al principio, el autor colombiano era su maestro, pero luego él construyó su manera de escribir, su propio estilo, en el que destacan los elementos típicos chinos. La última parte de este capítulo se puede entender como una comparación de la vida de los dos autores, al mismo tiempo que se hace una breve presentación de García Márquez puesto que él es bien conocido en el mundo occidental.

En el tercer capítulo, se hace una comparación de los motivos recurrentes y de los personajes arquetípicos. Los pongo juntos porque, en esta parte, las diferencias tienen el mismo origen: el contexto cultural. Se observará que en la cultura china y latinoamericana existen diferentes maneras de interpretar la soledad, el amor, y la muerte, así como personajes con diferentes características.

Se ha dicho que los símbolos de los autores son sus reinos literarios, Macondo y

Donbeixiang Pueblo que, sin embargo, expresan sentidos diferentes y se desarrollan de distinta manera. En las novelas de Mo Yan, él inventa Dongbeixiang de acuerdo con su pueblo natal y relata los cuentos para reflejar la historia y criticar la realidad. En cuanto a García Márquez, él logra simbolizar a América Latina en Macondo, lo cual refleja su preocupación por el futuro de su país. Respecto a los temas de la soledad, el amor y la muerte, se analizarán sus significados en las novelas, concluyendo así que la diferencia de tratamiento de cada uno de ellos es el resultado de contextos culturales diferentes.

Con respecto a los personajes, Mo Yan plasma personajes novedosos comparados con la tradición de la literatura china. Antes de él, los hombres solían ser héroes todopoderosos, y las mujeres, obedientes a su padre o a su marido. García Márquez, por su parte, crea personajes que comparten la misma peculiaridad, la soledad, aun así, se puede indagar más en una comparación con personajes de Mo Yan.

El cuarto capítulo se enfoca en la narración y ficción. Los dos autores son maestros de contar, sus técnicas de narrar tienen semejanzas y, al mismo tiempo, difieren entre sí. Ante todo, en las tres novelas estudiadas de Mo Yan, se observan más cambios de voces narrativas. Además, se destaca en García Márquez los saltos de tiempo; en la novela parece que el tiempo es algo que puede mantenerse quieto o puede ser circular. El inicio nos hace considerar sobre el pasado, presente y el futuro, una frase que ha llegado a ser un modelo para muchos escritores. En cuanto a la estructura, Mo Yan siempre pone énfasis en este aspecto con el objetivo de romper con el realismo socialista de China. Por su parte, las novelas de García Márquez, sobre todo *Cien años de soledad*, son famosas por su estructura circular.

En cierto sentido, el realismo alucinatorio se puede entender como otra manera de narrar. Además de las exageraciones e hipérboles propias del realismo mágico, Mo Yan combina su ingenio con el material literario de China, formando así un estilo propio, en el que están muy presentes los elementos distintivos de nuestro país, como las leyendas y la filosofía. La cultura china siempre le sirve como fuente inagotable de inspiración. En sus novelas, además del Dongbeixiang, se pueden ver también el arte popular y la ópera Maoqiang, entre otras expresiones artísticas chinas.

En el último capítulo se analiza el nacionalismo e internacionalismo reflejado en las novelas, así como las renovaciones que han aportado los autores a su pueblo. En la Edad Moderna, China y América Latina fueron dos continentes colonizados. Esta historia, que se registra en sus novelas, tiene efectos en la manera de escribir de ambos autores.

En las novelas de Mo Yan existen campesinos que cultivan el sorgo, madres que sufren la vida dura, y familias que resisten la planificación familiar; todo ello refleja los cambios en aquella época, las dos guerras mundiales, la pobreza y el hambre, que son problemas que ha enfrentado nuestro país. En *Cien años de soledad* de García Márquez, el autor describe la invasión económica, las guerras civiles, la dictadura y el aislamiento que padece América Latina.

Capítulo I: Marco teórico de trasfondo

1.1 Teoría y metodología de literatura comparada

En casi todos los países del mundo, la literatura ha pasado períodos semejantes, desde ser un oficio de los dioses, de los emperadores y los nobles, hasta convertirse en patrimonio de la gente común. Si echamos un vistazo panorámico, vemos que cada pueblo, cada cultura, cuenta con grandes obras. Por nombrar algunas, *Li Sao* de Qu Yuan, los *Himnos homéricos* de Homero, *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu, *El hogar y el mundo y Gitanjali* de Rabindranath Tagore, *Sueño en el pabellón rojo* de Cao Xueqin, *La Comédie Humaine* de Honoré de Balzac, *Guerra y paz* de León Tolstói, *El Don apacible* de Mijaíl Shólojov, *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway, entre otras obras impescindibles de la literatura universal que brillan como las estrellas en el cielo, y atraen el interés de lectores de cualquier origen o idioma.

El estudio literario consiste en la teoría, historia y crítica literaria, que proporcionan recursos y apoyos abundantes para una comprensión más profunda de las obras literarias. Puesto que nuestro estudio se enfoca en una comparación entre las obras de dos autores, se apelará a los conceptos de la literatura comparada y su metodología para abordarlas posteriormente.

1.1.1 La literatura comparada en el mundo occidental

¿Qué es la literatura comparada?

Esta cuestión ha suscitado discusiones que ya duran más de un siglo. En Europa, el estudio comparativo se remonta al estudio de la historia literaria, que es una disciplina basada en una secuencia de eventos literarios en la historia que resume el desarrollo, características y leyes de la literatura de cada país o pueblo.

El concepto llamado *Weltliteratur* de Johann Wolfgang von Goethe, según los críticos, sentó las bases para lo que luego se convertiría en la disciplina de la literatura comparada. Sin embargo, hoy en día, “[c]on frecuencia, se establece una distinción

entre lo que se llama literatura ‘comparada’ y lo que se llama literatura ‘general’”⁶. Puesto que ya poseemos obras literarias, como se ha mencionado al principio del capítulo, ¿qué sentido tiene “hacer comparación”?

Antes de que la literatura comparada fuese una disciplina, en las investigaciones aparecían en ocasiones estudios comparativos entre dos obras literarias o literatura con otras artes. A principios del siglo XIX, a medida que la academia literaria ampliaba sus horizontes, algunos investigadores comenzaron a enfocar sus estudios hacia la comparación. Después del esfuerzo pionero de los franceses, a finales del siglo XIX se estableció la literatura comparada como disciplina independiente; en otras palabras, la literatura comparada es todavía joven, pues solo tiene doscientos años de historia.

Fue en el año 1816 que los investigadores franceses utilizaron por primera vez el término *Littérature Comparée*, específicamente dos profesores, François Noël y E. Laplace, quienes publicaron una serie de libros sobre literatura francesa, inglesa y clásica. En la portada de la serie, se puso un título que nadie hasta entonces había utilizado: *Cours de Littérature Comparée*, aunque hay que señalar que no utilizaron el concepto con la connotación que se le da hoy día.⁷

Más tarde, en el año 1829, Abel-François Villemain organizó una serie de cursos sobre la influencia de los autores franceses en la literatura extranjera y el pensamiento europeo. Luego, en el año 1886, el investigador inglés Hutcheson Macaulay Posnett publicó el primer libro titulado *Comparative Literature*⁸, que se convertiría en símbolo del comienzo del estudio de literatura comparada como disciplina.

Tomando en cuenta estos tres eventos, se puede entender, en primer lugar, que el término de *Littérature Comparée* que utilizaron François Noël y E. Laplace no tiene significado académico; en segundo lugar, que los cursos de Abel-François Villemain fueron pasos tentativos en la formación de la literatura comparada como disciplina; y,

⁶ S. S. Praver: “¿Qué es la literatura comparada?”, en Dolores Romero López: *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, 1998, p. 23.

⁷ Alejandro Cioranescu: *Principios de Literatura Comparada*. La Laguna, Universidad de la Laguna, 1964, p. 17.

⁸ Hutcheson Macaulay Posnett: *Comparative Literature*. London: Kegan Paul, Trench & Co., 1886.

en tercer lugar, que Hutcheson Macaulay Posnett considera la literatura comparada como una nueva asignatura.

El libro que explica con detalles la escuela francesa es *La littérature comparée* escrito por Paul Van Tieghem. Fue publicado en el año 1931 en París, y luego traducido en chino por Dai Wangshu en el año 1937⁹. Este libro se conforma de tres partes, concentrándose la mayor de las veces en los estudios de influencias, que es el núcleo de la escuela francesa.

Antes de los años cincuenta del siglo XX, los investigadores franceses habían explorado y conseguido algunos frutos en este ámbito. Sus estudios se basan en las influencias de la literatura, sobre todo la influencia de Francia en otros países. Por lo tanto, además de la comunicación y estudio entre diferentes culturas y literaturas, es evidente el carácter eurocentrista de dicho enfoque.

Al principio, la escuela francesa de la literatura comparada se enfocaba generalmente en “[f]uentes, imitación, transmisión, difusión, fortuna, comunicación, reputación o pervivencia.”¹⁰ Según Marisol Morales Ladrón: “El espíritu de la escuela quedaba asentado, de este modo, como la búsqueda de los orígenes, de las raíces de la que partía cada escritor, para poder establecer la tradición y, con ella, un canon literario.”¹¹ Su estudio se concentra en buscar pruebas con la finalidad de estudiar las influencias entre autores u obras literarias.

En los años cincuenta del siglo XX, los investigadores estadounidenses ampliaron el campo de visión. Al principio, ellos siguieron la escuela francesa, concentrándose en las búsquedas de originalidad e influencias. Más tarde, se dieron cuenta de que el estudio de la influencia pierde lo más importante de la literatura: la literariedad.

Las voces más críticas incluso acusaron a la escuela francesa de usar “la literatura como medio de juicios y prejuicios sobre la nación extranjera.”¹² Para poner

⁹ Paul Van Tieghem, traducido por Dai Wangshu: *La littérature comparée*. Changchun: Compañía de publicación de Jilin, 2010.

¹⁰ Marisol Morales Ladrón: *Breve introducción a la literatura comparada*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 1999, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹² Schmeling Manfred: “Introducción: literatura general y comparada, aspectos de una metodología

la literatura en una posición central, ellos se proponen ampliar el horizonte de los estudios literarios comparando naciones y disciplinas.

La escuela de los Estados Unidos, que presta más atención a la comparación paralela entre naciones, establece el fundamento teórico para que esta disciplina relativamente nueva pueda comunicarse con el resto de disciplinas tradicionales. A partir de entonces la literatura comparada despunta como disciplina académica:

La literatura comparada es, de ese modo, una disciplina que implica necesariamente trascender las fronteras de un idioma, de una nación y de un marco monocultural y monolingüe, para llegar a comprender el proceso creativo de forma global, teniendo en cuenta tanto la similitud como la diferencia.¹³

Hay que destacar que la escuela de los Estados Unidos abre un nuevo horizonte para el estudio entre la literatura oriental y occidental. En el siglo XX, a medida que se sucedían los cambios en política, las ciencias de las humanidades, incluida la literatura comparada, también cambiaban, se ampliaban y desarrollaban entre discusiones y polémicas.

La literatura comparada se enfoca en el impacto mutuo entre la literatura de distintos países, pueblos o culturas. Como apunta Jesús G. Maestro:

La literatura comparada designa una forma de interpretar la literatura, eso es, de conceptualizar científicamente los materiales literarios. Esta forma, objetivada de modo lógico material, para resultar efectivamente científica, y para dar lugar a interpretaciones literarias útiles al conocimiento, ha de ser racional, crítica y dialéctica.¹⁴

Esta forma de entender el concepto disminuye el “eurocentrismo”, favoreciendo así una comunicación más justa e igualitaria entre pueblos y naciones. El estudio hace valoraciones científicas, con lo cual cualquier cultura y su respectiva literatura puede ser objeto de estudio de la literatura comparada.

comparatista”, en Schmeling Manfred: *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Alfa, 1984, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ Jesús G. Maestro: *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008, p. 15.

A lo largo de su desarrollo, esta disciplina nunca ha dejado de ampliar su campo de estudio, lo que demuestra su carácter inclusivo y omnímodo. La diversidad de escuelas y opiniones dificulta definir con exactitud qué es la literatura comparada. De todas maneras, el elemento fundamental es que supera la nación y la disciplina, como bien señala Jesús G. Maestro:

La literatura comparada no solo sirve a la crítica literaria mediante la relación interpretativa de ideas objetivas formalmente en los materiales literarios, sino muy específicamente a la teoría literaria, desde la interpretación de conceptos que determinan el análisis de autores, obras, lectores y traductores de la literatura.¹⁵

En los estudios anteriores a la literatura comparada en tanto disciplina académica se realizaban acercamientos literarios entre naciones y culturas, así como comparaciones entre las obras o corrientes literarias de distintas épocas del mismo pueblo, o la literatura de las diferentes etnias de un mismo país. En nuestro siglo, esta disciplina ha abierto su espectro a la filosofía, el arte, la historia, las ciencias sociales, teología, etc. Mejor dicho, la literatura comparada es una disciplina transversal por su capacidad de enfoque interdisciplinario. El objetivo principal de la literatura comparada debe ser comparar la literatura de una nación con la de otra diferente en relación a la propia literatura o a otra disciplina. Luego, la comparación tiene que basarse en cierta literariedad, llevando a cabo el correspondiente análisis desde una perspectiva literaria.

En cuanto a la literatura comparada en China, se cree que fue Fu Donghua (1893-1971) el primero que tradujo e introdujo la terminología de *littérature comparée*. Él propuso el nombre chino para literatura comparada, que es 比较文学¹⁶ (Bi Jiao Wen Xue) en su traducción del libro *Histoire des littératures comparées* del investigador francés Frédéric Loliée.

Se puede entender que la literatura comparada es un campo interdisciplinario, cuyos practicantes, movidos por diversos intereses como puede ser el estudio de las

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ Frédéric Loliée, traducido por Fu Donghua: *Historia de literaturas comparadas*. Shanghai: The commercial Press, 1931.

obras en su idioma original, estudian la literatura superando fronteras nacionales; en otras palabras, es el estudio de la “literatura sin fronteras”. Muchos comparatistas también comparten el deseo de integrar la experiencia literaria con otros fenómenos culturales, como el cambio histórico, los conceptos filosóficos, y los movimientos sociales, entre otros. De ahí que Jesús G. Maestro también señale que: “La literatura comparada nació, creció y desarrolló, para satisfacer una necesidad académica esencial a todo Imperio: interpretar y codificar las literaturas ajenas a partir de la literatura propia.”¹⁷

A medida que la literatura comparada se desarrolla, los investigadores se dedican además de definirla, a buscar metodologías de investigación. Por ejemplo, en el libro *Principios de literatura comparada* se proponen cinco aspectos de la obra literaria, a saber: “El tema, la forma o el molde literario, la expresividad, las ideas y los sentimientos, la resonancia afectiva.”¹⁸ Claudio Guillén, por su parte, propone los siguientes: “genología, morfología, tematología, internacionalidad e historiología.”¹⁹ Manfred Schmelting ha planteado sobre la comparación que: “Primero, comparación monocausal; segundo, una relación casual entre dos o varias obras de nacionalidad diferente, tercero, se basa en la analogía de los contextos, sobre todo es crítico marxismo; cuarto, por el punto de vista ahistórico, y el quinto, crítica literaria comparada.”²⁰

La metodología de la literatura comparada también se desarrolla en base a discusiones y diversidad de opiniones. En los libros occidentales, no hay una clasificación definitiva de los métodos comparativos, sin embargo, en libro escritos por comparatistas chinos, se indican claramente. Tomemos el libro *Teoría general de literatura comparada* de Cao Shunqing²¹ como ejemplo. Él clasifica claramente las metodologías en tres tipos:

¹⁷ Jesús G. Maestro: *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*, op. cit., p. 132.

¹⁸ Alejandro Cioranescu: *Principios de Literatura Comparada*, op. cit., p. 98.

¹⁹ Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2005.

²⁰ Schmelting Manfred: “Introducción: literatura general y comparada, aspectos de una metodología comparatista”, op. cit., pp. 20-27.

²¹ Cao Shunqing: *Teoría general de literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad de Renmin, 2011.

(1) Estudio de influencia, que incluye tres ramas:

Doxología, crenología, mediología

(2) Estudios paralelos, que incluye seis temas:

Tipología, tematología, estilística, poética comparada, literatura antropológica, transdisciplinariedad

(3) Estudios de variación, que incluye seis partes:

Apropiación de otros países, filtración y malinterpretación cultural, estudio de la traducción, imagología, estudio de la recepción

Eso forma una clasificación más clara de las metodologías de la literatura comparada para que los estudiantes orientales puedan encontrar la ruta metodológica más adecuada para su estudio.

El estudio de influencias se concentra en los temas, géneros, estilos, etc.; es el que pone más énfasis en las fábulas y en buscar las “pruebas” de las posibles influencias basándose en el positivismo. Esta rama de estudio tiene como objetivo buscar las relaciones más sólidas de los contactos e impactos.

En la actualidad, cuando se hace estudio de influencia, es necesario colocar la literatura en cierto contexto social, puesto que la literatura es inevitablemente influida por la sociedad. Por ejemplo, en este estudio, veremos que Mo Yan utiliza la técnica de hipérbole, pero no de manera tan exagerada como García Márquez dado que la tradición china es conservadora y no están tolerantes hacia las ideas demasiado extravagantes.

La literatura de un país puede sufrir cambios a causa de la influencia que puede ejercer en ella la literatura ajena, como es el caso de China y el influjo de la modernidad occidental. Antes de los años ochenta, la República Popular China estaba aislada del resto del mundo en su propia burbuja política y cultural. Después de que la literatura occidental fuera introducida en China, la literatura autóctona absorbió las ideas novedosas y se empezaron a formar varias corrientes literarias.

En el ámbito mundial, es natural que la literatura de un país se introduzca en otro, dejando, de alguna manera, su huella en el país receptor. Por ejemplo, entre China y Japón, la literatura china ha dejado huella en su formación de estilo en la Dinastía Tang (A. C. 618-907). Lo más curioso es que, en ocasiones, ese proceso se revierte, es decir, la literatura ya influenciada puede volver a influir en su originalidad. Si una literatura ha superado las fronteras y luego vuelve, va a traer contenidos novedosos, lo que promueve el desarrollo del país emisor.

Las influencia mutua entre la literatura china y japonesa es evidente; casi se pueden trazar los caminos de “ida y vuelta”. Sin embargo, no pasa lo mismo con respecto a la literatura occidental, cuya comunicación con la literatura oriental es relativamente escasa. El estudio de la repercusión podría ser más complejo debido a la distancia geográfica y lingüística, sin embargo, con las tecnologías y medios modernos, seguramente se puedan salvar esas distancias.

A grandes rasgos, el estudio paralelo, que, como la palabra misma indica, establece “paralelismo entre autores, obras, corrientes [...]”²², implica sistemas literarios que no tienen contacto entre sí; algo que, en esta época, es casi imposible que ocurra. Aún así, en ocasiones, se sigue aplicando este método sin tomar en cuenta las posibles influencias.

Se puede entender que el estudio paralelo examina la relación entre autores, obras o corrientes, que “debería significar contacto entre dos autores, bien se trate de intercambio de correspondencia, de lectura del uno por el otro, o de ideas del uno captadas directa o indirectamente por el otro.”²³ De este modo se descubren los elementos nuevos de la literatura de un país desde otro punto de vista.

También está la comparación indirecta, que estudia la literatura de un país desde un punto de vista de una teoría ajena. Un ejemplo podría ser la introducción de las teorías occidentales en China, que ahora se han convertido en asignaturas obligatorias en la facultad de filología china. Es una rama que pone énfasis en la adaptación de lo occidental en lo oriental.

²² Marisol Morales Ladrón: *Breve introducción a la literatura comparada*, op. cit., p. 20.

²³ Alejandro Cioranescu: *Principios de Literatura Comparada*, op. cit., p. 30.

Mientras tanto, los investigadores de China han propuesto el método al revés, es decir, analizar la literatura occidental desde la teoría oriental. Para los sinólogos de distintos países, la comparación paralela de la literatura es un tema novedoso; cabe mencionar a Wai-lim Yip²⁴ y Stephen Owen²⁵, ellos estudian la poética china a través de las comparaciones entre China y Occidente, o estudian la literatura china valiéndose de teorías occidentales, por lo que han cosechado bastantes éxitos.

Los objetos de estudio son generalmente autores u obras de contextos históricos semejantes, o que tienen un estilo semejante. El enfoque más utilizado es el que se emplea en este trabajo: ya que distintas obras comparten características similares, se puede hacer comparación para buscar lo que las une y al mismo tiempo lo que las hace únicas. Las obras de los dos autores que seleccionamos, Mo Yan y Gabriel García Márquez, pertenecen a la corriente estética del realismo y, a su vez, a dos vertientes que, aún siendo análogas, conservan, como veremos, sus propias cualidades: el realismo alucinatorio y el realismo mágico, respectivamente.

En cuanto al estudio interdisciplinario, es una rama de la literatura comparada recién nacida pero que se populariza rápidamente. Establece relaciones, que pueden ser complejas y variables, entre la literatura y otras disciplinas como el arte, la religión, la filosofía e, incluso, la ciencia. Estos vínculos prueban que “[l]os contactos de la literatura comparada con las demás disciplinas literarias no son, en realidad, puntos de fricción, sino de imbricación.”²⁶ Se ha dicho que la literatura comparada es una disciplina abierta e incluyente, en la medida que nunca deja de incorporar nuevas teorías y disciplinas a su ámbito de estudio.

Antes de llevar a cabo un análisis comparativo, lo primordial es comprobar previamente la posibilidad de comparar, es decir, la cualidad comparable, que es lo básico para realizarlo.

²⁴ En chino, 叶维廉 (1937-). Es poeta, traductor, crítico, y profesor de literatura comparada. Creció en Hong Kong y se doctoró en Princeton University. Actualmente vive en Taiwán.

²⁵ En chino, 宇文所安 (1946-). Es un sinólogo que vive en los Estados Unidos. Se doctoró en Yale University, y ahora es profesor en la Facultad de Estudios de Asia Oriental en Harvard University.

²⁶ Alejandro Cioranescu: *Principios de Literatura Comparada*, *op. cit.*, p. 37.

En las tres ramas de la literatura comparada, la cualidad comparable varía. El estudio de influencias, como ya se ha dicho, se basa mayoritariamente en las realidades históricas, es decir, averiguar los eventos que propiciaron el influjo en un momento dado. La validez del estudio dependerá de si se descubren pruebas de emisión y recepción, de lo contrario será nulo independientemente de si comparten semejanzas.

Comparado con el estudio de influencia, la comparación paralela es más compleja, pues aunque las semejanzas muestren cierta regularidad, estas pueden variar dependiendo de cuál sea el objeto o método de estudio. Merece la pena mencionar que, cuando se hace comparación entre la literatura occidental y oriental, generalmente se escogen obras que se sitúan en la misma época, o que son de estilo semejante, de modo que se puedan establecer cualidades comparables.

1.1.2 El sentido de la literatura comparada

En la época posmoderna en la que nos encontramos, las ideas son fragmentarias y aparecen cada día más las discusiones y polémicas. En este sentido, los estudios comparatistas, que son un reflejo de su tiempo, responden a esa necesidad de orden y diferenciación:

La literatura comparada existe porque hay literaturas nacionales, no para que la humanidad se sienta más unida. Para unir sólidamente la humanidad, así como para desunirla, en categorías más o menos poderosas y estables, sean clases sociales, estados políticos, o credos religiosos [...].²⁷

En sus comienzos, la literatura comparada en Francia puso más énfasis en las pruebas sólidas, lo cual se convirtió en un obstáculo para su desarrollo. Esto provocó la tendencia a situar las influencias en el centro mismo de la literatura comparada. Paul Van Tieghem se dio cuenta ya de que la historia de la literatura no puede convertirse en una ‘reseña de influencias’.²⁸ Con el fin de resolver este problema, en

²⁷ Jesús G. Maestro: *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*, op. cit., p. 135.

²⁸ Adrian Marino: “Replantarse la literatura comparada”, en Dolores Romero López: *Orientaciones en literatura comparada*, op. cit., p. 49.

los Estados Unidos se inició un movimiento de “reencontrar su literariedad”.

Desde mi punto de vista, en los Estados Unidos es más patente el debate sobre cuál es hoy en día el papel de la literatura comparada en las humanidades. En el artículo “Why compare?” el autor David Ferris escribe: “the question well known to this field: what is its object of study, that is, what guides the contemporary significance of the humanities when the past can no longer assure such significance?”²⁹ En él no solo se pregunta sobre su sentido, sino que también plantea algunas soluciones.

En nuestro siglo, con la absorción de distintas teorías, tales como el postcolonialismo, el feminismo, la semiótica, entre otras, todo se termina incluyendo en los estudios literarios y en la literatura comparada, en la medida que esta se ocupa del “estudio de la literatura considerada en su devenir internacional.”³⁰

A mi juicio, el sentido de la literatura comparada consiste en lo siguiente:

(1) Reflexionar sobre el pasado y evitar conflictos

Las dos guerras del siglo XX causaron profundas heridas en la memoria colectiva. Y en el caso específico de China, como se comentará luego, la Revolución Cultural Proletaria también marcó negativamente a todo el país. A medida que la historia transcurre, nos vemos empujados en ocasiones a reflexionar sobre nuestras vivencias, situaciones e ideología. Para realizar tal reflexión es necesario mirar al pasado y no aislarse de la sociedad mundial.

Uno de los intermediarios más efectivos en la resolución de las grietas entre países y pueblos es la literatura, sobre la cual se pueden hacer análisis desde distintos puntos de vista: “La perspectiva internacional es, a un tiempo, histórica, y ‘valorativa’, con una marcada inclinación hacia la literatura comparada en cuanto que ámbito preferente de la historia de las relaciones literarias internacionales.”³¹

²⁹ “La pregunta bien conocida en este campo: ¿cuál es su objeto de estudio, es decir, qué va a guiar el significado contemporáneo de las humanidades cuando el pasado ya no puede asegurar tal significado?” David Ferris: “Why compare?” , en Ali Behdad, Dominic Thomas: *A Companion to Comparative Literature*. Hoboken, New Jersey: Wiley-blackwell Publisher, 2011, p. 29.

³⁰ Alejandro Cioranescu: *Principios de Literatura Comparada*, *op. cit.*, p. 50.

³¹ Adrian Marino: “Replantarse la literatura comparada”, en Dolores Romero López: *Orientaciones*

Se ha dicho que estamos en la época de la globalización, por lo que el multiculturalismo es cada día más importante; en efecto, los estudios relacionados con la cultura se han convertido en una tendencia. En este panorama global y multicultural la literatura juega un papel de vital importancia. Al tiempo que la globalización crea nuevas coyunturas para la investigación literaria, se van produciendo cambios más profundos en la literatura comparada. Y en este sentido, a cada rama le toca encontrar su propia posición en el mundo.

Después de las dos guerras del siglo pasado, los países que en algún momento de su historia fueron invadidos y colonizados, como es el caso de China o de todo el continente de América Latina, anhelan mostrar al mundo las diferencias y particularidades de su país. Es imposible que la literatura y la cultura no coincidan en algún punto. Si solo se hiciera hincapié en las diferencias, la cultura de cada país o cada pueblo terminaría aislándose, perdiendo así la oportunidad de comunicarse con otras, algo cada vez más fácil gracias a los avances tecnológicos y la popularización de los medios modernos.

Dando por hecho que la globalización es una realidad innegable, haría falta un diálogo más efectivo entre las distintas culturas con el objetivo de mejorar la convivencia. Y es ahí que la literatura comparada va a jugar un papel importante puesto que “el comparatismo supone descubrir relaciones de las que suele derivarse una estimación de valor: ello nos lleva a la idea tradicional del comparatismo literario que descubría huellas y dependencias de las que se pretendía sacar una valoración.”³² Es decir, a través de la comparación, se descubrirá el valor de la cultura de diferentes pueblos y de la tradición.

Aunque se apela a un mundo igualitario, los países subdesarrollados todavía están en una posición desfavorable debido a su bajo poder económico y político, lo cual, en cierto sentido, limita su propio desarrollo. En el proceso de la difusión de la cultura, lo primordial es el entendimiento mutuo, un acto que requiere una manera comunicativa

en literatura comparada, op. cit., p. 53.

³² Francisco Abad Nebot: “Literatura comparada y literatura general: testimonios léxicos y conceptuales”, en Bou, Enric, Antonio Monegal y Darío Villanueva: *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia, 1999, p. 79.

que funcione como puente, como puede ser la comparación:

El aumento de la conciencia nacional y el reconocimiento de la necesidad de ir más allá del legado colonial han impulsado notablemente el desarrollo de los estudios comparatistas en muchas partes del mundo, a pesar de que la disciplina esté entrando al mismo tiempo en un período de crisis y desaliento en occidente.³³

La sociedad mundial no podrá desarrollarse sin el diálogo mutuo. Solo así se salvarán las grietas y se conseguirán relaciones normales y armónicas. La conciencia nacional es una parte importante para el desarrollo de la literatura comparada y, al mismo tiempo, esta promueve la comunicación entre naciones.

(2) Mejorar la comunicación y eliminar malentendidos

La comparación, de algún modo, ayuda a eliminar los malentendidos y disminuir el hegemonismo cultural; el desarrollo de la literatura comparada ha ido de la mano con el esfuerzo de superar el eurocentrismo.

A propósito de la literatura China, si bien es cierto que aún hace falta superar las dificultades del idioma y de la ideología, tenemos que ponerla en el contexto mundial para tener una perspectiva panorámica y descubrir así sus otras características e interrelaciones, esa “idea of mead: share culture”³⁴ que señala David Palumbo Liu. Para ilustrarlo mejor, él menciona el “multiculturalism in international relations of Akira Iriye”³⁵, resaltando la vital importancia de la comunicación entre Oriente y Occidente.

Como bien se ha señalado, “[l]a acción intelectual de comparar lleva a descubrir “diferencias o semejanzas”³⁶. En la época postcolonial, los países en vías de desarrollo están obcecados en construir su propia identidad; como consecuencia, se

³³ Susan Bassnett: “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, en Dolores Romero López: *Orientaciones en literatura comparada*, *op. cit.*, p. 97.

³⁴ “idea de hidromiel: compartir cultura” David Palumbo-Liu: “A companion to comparative literature”, en Ali Behdad, Dominic Thomas: *A Companion to Comparative Literature*, *op. cit.*, p. 53.

³⁵ “multiculturalismo en las relaciones internacionales de Akira Iriye” *Ibid.*, p. 53.

³⁶ Francisco Abad Nebot: “Literatura comparada y literatura general: testimonios léxicos y conceptuales”, *loc. cit.*, p. 85.

resaltan las diferencias y se ignoran las semejanzas hasta el aislamiento, que es un extremo negativo. La cultura de un pueblo o un país no es aislada ni estática, al contrario, transcurre y se comunica con los otros como el fluir de un río.

Un problema por el que la gente se preocupa es que la comunicación pueda eliminar las características autóctonas de la cultura nacional; como consecuencia todo el mundo se asemejaría, y las diferencias desaparecerían hasta que el mundo termine por unificarse. Pero en la historia del ser humano ya hemos tenido incontables intercambios culturales; según la experiencia, en la difusión y la comunicación cultural, hay que respetar a otros porque cada pueblo tiene su espíritu relativamente estable.

El mundo es un conjunto interrelacionado, y la comparación nos ayuda a romper la visión aislada y estática. Si vemos la literatura desde una sola perspectiva, su fisonomía nos resultará monótona. Pero si la analizamos desde diversos puntos de vista, descubriremos más elementos novedosos, que es justamente lo que hace de la literatura comparada una disciplina tan atractiva. Los temas literarios pueden suscitar repercusiones entre diferentes grupos de lectores, mientras que la literatura siempre lleva el color propio de su cultura nativa.

Las influencias mutuas entre culturas no deben ser simplemente asimiladas, sino que deben servir para contribuir a su renovación. Cuando los escritores chinos leyeron a los latinoamericanos, al principio tuvieron ganas de imitar aunque finalmente lo evitaron, como fue el caso de Mo Yan, que supo asimilar las lecturas ajenas y crear un estilo propio acorde con su cultura. En cuanto a García Márquez, Claudio Guillén ha dicho que: “Ninguno insiste más que Gabriel García Márquez en la peculiaridad de la realidad latinoamericana, pero ahora entendemos mejor lo que hacía falta para poder reinventarla; y suyas son las palabras: ‘Mi maestro William Faulkner’.”³⁷ Es decir, el literato García Márquez, aunque insiste en las peculiaridades de América Latina, fue instruido, de algún modo, por predecesores de otras culturas literarias.

Con respecto a los lectores, sus explicaciones forman también un medio de comunicación. En la lectura de diferentes grupos de lectores, cada uno de ellos aporta

³⁷ Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, op. cit., p. 35.

una visión acorde con su experiencia. De hecho, esta experiencia responde al espíritu de un pueblo; de esta forma se intercambian ideas, consiguiendo así un nuevo conocimiento sobre culturas distintas.

Aparentemente, la globalización económica y el pluralismo cultural parecen estar en conflicto; sin embargo, como se puede constatar, su coexistencia sí es posible. China ahora tiene más relaciones comerciales con América Latina, mientras tanto, cada uno mantiene su estilo peculiar a pesar de que aprenden el uno del otro, lo que evidencia que “[l]a Literatura Comparada denotaría el estudio de relaciones entre dos o más literaturas. Los contactos binarios, entre obra y obra, obra y autor, autor y autor, cimientan esta conexiones.”³⁸ La difusión debe ser un proceso estable y profundo, destacando las características de cada uno.

El estudio de la literatura comparada no se limita a relacionar distintos países, pueblos e idiomas, sino que también implica un grado de aceptación de las diferencias beneficioso para todo el mundo. Nunca insiste en un punto fijo, sino en superar las fronteras mentales, consiguiendo así una visión más amplia. A pesar de que cada uno tenemos un gusto o preferencia, hay que evitarlo en un estudio comparatista.

Hacer una comparación no significa distinguir lo superior de lo inferior, ni simplemente indicar las semejanzas y diferencias, sino que se trata de hacer una apreciación panorámica basada en el entendimiento. Esto exige manejar distintos idiomas y conocer las culturas. Es más acertado decir que la cultura se universaliza a que una cultura ha conquistado a las otras.

(3) Nueva actitud frente a la tradición

En esta época tenemos que liberarnos de las limitaciones regionales y nacionales, de modo que podamos explorar la literatura mundial desde una visión panorámica, y correlacionar distintas culturas sea del continente o época que sea.

Además de eso, los autores también se enfrentan a otra cuestión, que es la relación entre la cultura tradicional y la ajena. En este trabajo veremos cómo los autores de la búsqueda de la raíz intentan solucionar este aspecto. Cuando la literatura occidental se introdujo en China, en un principio los autores dudaron del valor de su cultura

³⁸ *Ibid.*, p. 89.

tradicional. Sin embargo, lejos de abandonarla, ellos consiguieron rescatarla y aplicarla de manera novedosa en sus creaciones, como es el caso de Mo Yan.

Las tradiciones ancestrales son tesoros invaluables, aunque su conservación y apreciación no supone en ningún caso que no puedan ser modificadas o readaptadas a las circunstancias actuales. En realidad, la cultura de cada pueblo siempre se sitúa en un sistema dinámico que se desarrolla junto con la época. En China, por ejemplo, tenemos un investigador, Yi Zhongtian, que ha aportado nuevas lecturas sobre la literatura desde punto de vista histórico.

Además de lo anterior, en las discusiones sobre la literatura comparada, una cuestión que llama la atención al público es la relación entre el estudio de la cultura y de la literatura. Con la profundización de la literatura comparada, el estudio cultural es un tema inevitable puesto que la literatura siempre se relaciona con la cultura. Es evidente que el estudio cultural ha intervenido en el campo literario, un proceso que es natural y razonable. Muchos de los fenómenos culturales expresados en las obras literarias son universales.

Por eso, en esta investigación se comparan temas como el amor, la muerte y la soledad, que son temas que, podría decirse, son patrimonio de la humanidad más allá de las diferencias culturales. Claudio Guillén ha expresado su deseo: “[...] digamos por lo pronto, de superación de nacionalismo en general y del nacionalismo cultural en particular, es decir, de la utilización de la literatura por vías provincianas, instintos narcisistas, intereses mezquinos, propósitos políticos frustrados.”³⁹

Frente a la irrupción de los estudios culturales, la continuidad de la literatura comparada está en crisis en opinión de algunos comparatistas. Mientras tanto, muchos de ellos han señalado que los dos pueden coexistir. En el trabajo, cuando estudiamos los aspectos culturales de ambos autores, las obras funcionan como apoyos académicos, por lo que se puede decir que es una comparación que parte de la literatura, atraviesa la cultura para desembocar nuevamente en su origen literario.

El influjo cultural es un proceso recíproco bidireccional; lo contrario es prácticamente imposible. Lo más común es que las dos culturas choquen, y cuando

³⁹ Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, op. cit., p. 28.

esto ocurre se produce una etapa nueva. Se puede entender que los escritores chinos adscritos al grupo de la búsqueda de la raíz son el fruto de la influencia de la literatura de América Latina fusionado con los elementos literarios originarios de China.

En nuestro siglo, surgen características nuevas de los estudios literarios. Estamos alejándonos del canon occidental e incluimos los estudios de la literatura colonial, feminista y otras ramas especializadas, por lo que los estudios culturales nos dan una visión más abierta y pluralista.

Los estudios interdisciplinarios amplían la visión de los comparatistas, abriendo un nuevo paso entre la literatura y otras disciplinas. Desde el principio, el desarrollo de las humanidades ha beneficiado a la literatura comparada, pero hoy en día se puede decir que el desarrollo de la literatura comparada ha influido en las ciencias de las humanidades.

A pesar de las recientes discusiones suscitadas en torno a la “crisis” de la literatura comparada, es patente el creciente interés en esta disciplina. Las universidades abren títulos en teoría literaria y literatura comparada, y los comparatistas organizan conferencias académicas y publican libros. Sin duda alguna, el horizonte de los estudios comparatistas se va ampliando cada vez más.

1.1.3 La literatura comparada en China

En la actualidad, la literatura comparada está en pleno desarrollo en China, en donde se está intentando crear una escuela propia, la escuela china, pues cuenta con una importante base histórica y literaria muy propicia para su desarrollo.

En primer lugar, en la historia china existe una larga tradición de intercambios con otros países, tanto diplomáticos como culturales. China estableció relación no solo con Japón y Corea, sino también con Persia (Irán, en la actualidad) y algunos países europeos. Aprovechándose del largo historia cultural de esos países, China fue acumulando muchos recursos.

Además, en el sistema cultural de China, la historia, la filosofía y las otras artes siempre han estado íntimamente relacionados con la literatura. Ya que estamos en el

tercer período de la literatura comparada, y que se pone más énfasis en la comparación entre la literatura y otras disciplinas, este aspecto de la tradición china es un factor que favorece la comparación interdisciplinaria.

Por último, en todas las dinastías antiguas se ha dedicado gran esfuerzo a la traducción de las obras literarias. Hasta hoy, muchos traductores se esfuerzan para traducir los libros de otros idiomas en chino, tanto libros de teoría como obras literarias, lo cual ayuda a superar los obstáculos lingüísticos.

A principios del siglo XX, la literatura comparada apareció en China motivada por la situación del país. Con la terminación del feudalismo y el inicio de las revoluciones democráticas, China era una tierra llena de reformas y revoluciones. Aprovechándose de las turbulencias políticas y económicas, las nuevas ideas del pensamiento occidental encontraron espacio fértil en China.

Se puede entender que en China esta disciplina se origina de manera diferente que su homóloga occidental. Contrario que en Europa, donde la literatura comparada tiene un origen académico—surge como una rama de la historia literaria—, en China tiene su origen en los cambios sociales.

De los movimientos de la Nueva Cultura⁴⁰ surgieron dos corrientes modernas: Democracia y Ciencia, lo cual simbolizó la terminación del feudalismo y aislamiento de China. Gracias a esos movimientos, China se puso en contacto con la literatura universal. Antes de que la literatura comparada llegara a China, era una disciplina prácticamente desconocida en nuestro país, aunque hay que mencionar que en China ya existían algunos estudios relacionados con la comparación como por ejemplo los de Wang Guowei⁴¹. Hay que admitir que el movimiento de la Nueva Cultura es el símbolo del surgimiento de esta disciplina, pues fue un evento renovador en el ámbito

⁴⁰ El Movimiento de la Nueva Cultura tuvo lugar en los años veinte del siglo XX. Fue provocado por algunos intelectuales que alentaron la lucha contra la tradición y Confucio ya que el feudalismo estaba condicionando el desarrollo del país. Véanse los siguientes artículos: Chen Weiping: “Análisis de la anti-tradición del Movimiento de Nueva Cultura”. *Ciencia Social China*, 2015, No. 11, pp. 20-27. Zheng Shiqu: “El movimiento de Nueva Cultura y la reflexión de la modernidad”. *Estudio de la historia moderna*, 2009, No. 4, pp. 20-27.

⁴¹ En chino, 王国维 (1877-1927). Es investigador de la literatura clásica china y, además, políglota. Se cuenta entre los primeros que aplicaron las teorías occidentales a los estudios sobre literatura clásica china.

de la filosofía y de la literatura en China que propició su desarrollo.

Puesto que la literatura comparada se relaciona con los cambios sociales desde el principio, los intelectuales intentaron alertar al pueblo. Cuando se mencionan las revoluciones literarias de esta época, un personaje que no podemos pasar por alto es Lu Xun⁴², un revolucionario radical, común en aquella época; además, podemos nombrar a Liang Qichao, Wu Mi y Hu Shi, cuya intención primordial era salvar el país de la decadencia.

Durante estos años los investigadores comenzaron a explorar verdaderamente la literatura en lugar de simplemente aprovecharla como una herramienta para movilizar al pueblo chino. Al mismo tiempo se tradujeron libros relacionados, tanto de la teoría como de la historia de literatura comparada. En este período, una ventaja para su desarrollo fue el hecho de que casi todos los investigadores habían estudiado en países occidentales. Wu Mi y Fan Cunzhong se doctoraron en Harvard University, Chen Jia en Yale University, Zhu Guangqian en L'Université de Strasbourg, y muchos otros especialistas como Wen Yiduo, Qian Zhongshu, que tuvieron la experiencia de investigar en centros académicos occidentales.

Entre todos se debe destacar a Wu Mi, porque no solo introdujo la teoría de la literatura comparada, sino que también la trajo a la universidad como una disciplina formal. Cuando él estudió en Harvard University, publicó ensayos críticos y artículos académicos sobre la sociedad china y su literatura. En el año 1921, él fundó la asignatura de “poética comparada entre China y Occidente” en la Universidad de Tsinghua, introduciendo así la literatura comparada en las universidades, y por lo que es reconocido como “el padre de la literatura comparada en China”.⁴³

Beneficiados por una sólida base académica y lingüística, estos investigadores rompieron los prejuicios que existían e impedían el diálogo entre la cultura oriental y la occidental publicando libros académicos que todavía hoy siguen estando vigentes.

⁴² En chino, 鲁迅 (1881-1936). Escritor e intelectual, cuyos ensayos hacen críticas agudas a la sociedad china de aquella época.

⁴³ Citado de la página web de la Ciencia Social China:
http://www.cssn.cn/xr/xr_xrf/xr_mjfc/wm_18795/201401/t20140114_943407.shtml
Fecha de consulta: 15/9/2015

Por nombrar algunos, *Literatura comparada y literatura popular*⁴⁴ de Ji Xianlin, *Jen-Chien TZ'u-hua*⁴⁵ de Wang Guowei, *La poética*⁴⁶ de Zhu Guangqian, entre otros, que suponen también un gran progreso en los estudios literarios chinos. Los maestros de aquella época lograron un cierto nivel en cuanto a las comparaciones entre la literatura china y la occidental. Lo más importante es que los intelectuales empezaron a formular sus propias opiniones además de aprender de lo occidental.

Salvo los libros que se especializaron en la comparación, se hicieron traducciones de las obras con el objetivo de despertar el interés de la gente común. Las traducciones de aquella época abarcaron todos los temas de la humanidad, incluyendo la política, lengua y filosofía, introduciendo así el pensamiento occidental para derrotar el feudalismo. Entre los traductores, merece la pena destacar a Lin Shu, que ha traducido gran cantidad de novelas extranjeras, y a quien se le dedicó el famoso libro, escrito por Qian Zhongshu en los años ochenta, *La traducción de Lin Shu*⁴⁷.

Después de la fundación de la República Popular China en 1949, el estudio de la literatura quedó bajo el control de la política, lo cual supuso su estancamiento e incluso retroceso. Antes de la Revolución Cultural en el año 1966, el ámbito literario estaba seriamente influenciado por la URSS; con la Revolución Cultural, de la que se hablará más adelante, prácticamente se destruyó el sistema de educación y las artes. Después de este movimiento político, el libro más simbólico podría ser *Limited Views: Essays on Ideas and Letters*⁴⁸ de Qian Zhongshu que marcó una nueva dirección de la disciplina.

Más tarde, después de la Reforma y Apertura en los años ochenta, la disciplina se va a desarrollar a gran velocidad. Con el mundo cada vez más globalizado, el multiculturalismo era inevitable. Bajo estas nuevas circunstancias, las colaboraciones entre países son cada vez más necesarias. Ahora, más comparatistas se dedican al

⁴⁴ Ji Xianlin: *Literatura comparada y literatura popular*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 1991.

⁴⁵ Wang Guowei: *Jen-Chien TZ'u-hua*. Shanghai: Editorial de los libros antiguos de Shanghai, 1998.

⁴⁶ Zhu Guangqian: *La poética*. Shanghai: Editorial de los libros antiguos de Shanghai, 1998.

⁴⁷ Qian Zhongshu: *La traducción de Lin Shu*. Shanghai: The Commercial Press, 1981.

⁴⁸ Qian Zhongshu: *Limited Views : Essays on Ideas and Letters*. Pekín: Zhonghua Book Company, 1979.

estudio de la literatura desde un punto de vista más inclusivo.

Como ya se apuntara, el surgimiento de la literatura comparada en China está vinculado con la revolución social. Es por esto que los comparatistas pusieron más énfasis en estudiar las relaciones entre la literatura propia y la extranjera en lugar de la historia literaria propia, lo cual es el tema más importante de la literatura comparada en China hasta el día de hoy.⁴⁹

Hasta los años noventa, se han publicado numerosos libros sobre la historia y teoría de la traducción, además de poética comparada, que es una rama que se inclina al estudio de la teoría literaria en China, donde tenemos los libros más representativos. En los años ochenta se publicaron más libros, tales como: *Diccionario de la poética mundial*⁵⁰, *El sistema de poética comparada entre oriental y occidental*⁵¹, *Poética comparada entre China y Occidente*⁵², los cuales indicaban que la poética comparada había alcanzado un nivel más alto.

En cuanto a la exploración de las relaciones entre la literatura china con la extranjera, los investigadores reflexionan y organizan recopilaciones de literatura extranjera, así como de la relación entre la literatura extranjera y China. Se han publicado recopilaciones y antologías de literatura francesa, alemana, inglesa, japonesa, y han explorado sobre la árabe, rusa, india, entre otras.

La literatura de América Latina, que tuvo su auge con el realismo mágico, dejó de ser tan popular en los últimos veinte años debido a la falta de traducción. Pero esto años vuelve a popularizarse entre los lectores, con más traductores e investigadores del idioma español. Este proceso corresponde a lo que dice Haun Saussy: “[w]orld literature can and should be an assumption about the corpus of relevant documents and therefore unremarkable, a starting point rather than the goal toward which Goethe urged us to be ‘hastening’.”⁵³

⁴⁹ Véase Meng Zhaoyi, Li Yuejin, Hao Lan: *Principios concisos de la literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 2010, pp. 201-204.

⁵⁰ Yue Daiyun, Ye Lang, Ni Peigeng: *Diccionario de la poética mundial*. Shenyang: Editorial de literatura y arte de Chunfeng, 1993.

⁵¹ Tong Qingbing: *El sistema de poética comparada entre oriental y occidental*. Pekín: Editorial de la literatura popular, 1991.

⁵² Cao Shunqing: *Poética comparada entre China y Occidente*. Pekín: Editorial de Pekín, 1988.

⁵³ “La literatura mundial puede y debe ser una suposición sobre el corpus de los documentos relevantes

Los libros de teoría literaria y de literatura comparada han sido traducidos al chino. Por ejemplo, *Literatura comparada* de Paul Van Tieghem fue traducido por Dai Wangshu. Además, los comparatistas chinos han publicado sus propios libros, tales como *Curso conciso de la literatura comparada*⁵⁴ y *Difusión cultural e imagen literaria*⁵⁵ de Yue Daiyun, *Principios de la literatura comparada*⁵⁶ de Meng Zhaoyi, *Teoría de la disciplina de literatura comparada*⁵⁷ de Fang Hanwen.

Con la globalización económica, la literatura comparada llega a una situación más amplia y armónica. Enfrenta la misión del diálogo intercultural con el objetivo de evitar las luchas y malentendidos, que es la responsabilidad de cada pueblo. En la parte anterior se ha presentado que el desarrollo de la literatura comparada comprende tres períodos: En la primera mitad del siglo XX esta disciplina se fue formando poco a poco en Francia. Luego, en los años cincuenta, los intelectuales de los Estados Unidos acuñaron nuevos conceptos, que hicieron más amplia la competencia de la literatura comparada.

Ahora se encuentra en el período en el que se demanda una mayor comunicación con los estudios interdisciplinarios. En el libro *Entre lo uno y lo diverso*, Claudio Guillén dice que “[l]os estudiosos es este/oeste eje horizontal de civilizaciones distantes y distintas – Examinan conjuntamente las literaturas de Europa y América, por un lado, y por otro las de Asia y África [...] Hasta ahora ha descollado la atención prestada a China y Japón, con especial intensidad a la literatura china [...]”⁵⁸. Con estas palabras, el autor posiciona a China como una nueva fuerza de la literatura comparada. Al mismo tiempo, Eric Hayot ha expresado que: “those horizons (between China and the west) themselves might no longer dominate the comparative process,

y, por lo tanto poco notorio, más que el objetivo hacia el cual Goethe nos instó a ser ‘acelerado’.” Haun Saussy: “Comparisons, world literature, and the common denominator”, en Ali Behdad, Dominic Thomas: *A Companion to Comparative Literature*, op. cit., p. 63.

⁵⁴ Yue Daiyun: *Curso conciso de la literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 2004.

⁵⁵ Yue Daiyun: *Difusión cultural e imagen literaria*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 1999.

⁵⁶ Meng Zhaoyi, Li Yuejin, Hao Lan: *Principios concisos de la literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 2010.

⁵⁷ Fang Hanwen: *Teoría de la disciplina de literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad Normal de Pekín, 2011.

⁵⁸ Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, op. cit., p. 40.

articulates more a wish than a prediction.”⁵⁹ Es decir, se cree que existen obstáculos en la comunicación entre los dos.

En China, cuando se inicia el aprendizaje o el estudio de la literatura, es inevitable la utilización de las terminologías de la teoría occidental. Siendo un país subdesarrollado, China siempre se opone al hegemonismo cultural y se esfuerza por el desarrollo del multiculturalismo. En términos generales, los cuatro objetivos primordiales de los comparatistas chinos o los sinólogos son:

- 1) Reflexionar sobre la cultura china con la finalidad de descubrir los elementos que, por una parte, establecen una imagen más clara y verdadera de China para que los países extranjeros nos conozcan, y por otra parte, mejorar el intercambio mutuo entre el mundo oriental y occidental.⁶⁰
- 2) Investigar las obras tradicionales para buscar los tesoros culturales e identificar posibles defectos para no repetirlos en el futuro. Los escritores de la búsqueda de la raíz se han nutrido de la cultura tradicional y nacional, que es un efecto positivo de la tradición.
- 3) Promover el conocimiento de otras lenguas para facilitar la traducción de las obras y acercar aún más la cultura occidental a la oriental. Para los chinos, el obstáculo primordial para conocer el mundo occidental es el idioma. Hace diez años era muy difícil encontrar un traductor de español. Gracias a las facultades establecidas de filología hispánica, el número de obras traducidas del idioma español ha ido creciendo. ⁶¹
- 4) Propiciar el estudio de la literatura de las otras etnias como la tibetana, la hui y la mongol que, aunque son consideradas minorías, son parte del tesoro cultural multiétnico de China.

China siempre ha sido un país proactivo y tolerante hacia otras culturas. En los

⁵⁹ “esos mismos horizontes (entre China y Occidente) ya no pueden dominar el proceso comparativo, se articula más como un deseo que una predicción.” Eric Hayot: “Vanishing horizons: problem in the comparison of China and the west”, en Ali Behdad, Dominic Thomas: *A Companion to Comparative Literature*, op. cit., p. 103.

⁶⁰ Meng Zhaoyi, Li Yuejin, Hao Lan: *Principios concisos...*, op. cit., p. 216.

⁶¹ *Ibid.*, p. 224.

estudios occidentales, los comparatistas ponen más énfasis en buscar pruebas; por el contrario, los investigadores chinos resaltan las diferencias con el objetivo de encontrar las características propias de su literatura. La comparación no se reduce a sí mismo, sino que, al contrario, solo viéndose frente al espejo del otro, lo uno puede conocerse mejor.

En los estudios comparatistas en China, un fenómeno popular es atravesar las diferencias entre lo oriental y lo occidental. Es por esta razón que en este trabajo no solo se analizan las semejanzas entre Mo Yan y Gabriel García Márquez, sino que también intenta buscar las diferencias que permitan destacar así el estilo propio de Mo Yan.

Para aquellos interesados en el estudio de la literatura oriental o china, existen algunas dificultades de superar:

The opportunity such a mental structure and historical claim would present to comparitists, if it were true, would be absolutely immense: two huge, coeval archieves of human possibility, each uncontaminated by the other, each self-generating and self regarding within its cultural and geographic sphere, each establishing complex worlds of human life and human experience.⁶²

Entre todo, una de las razones es el idioma. No obstante, existen más motivaciones que obstáculos porque la influencia de la cultura china se hace cada vez más patente en todo el mundo.

En el libro *Breve introducción a la literatura comparada*, se hace una breve presentación de China⁶³, resaltando la dificultad de hacer comparación entre la literatura occidental y la del país asiático, así como una revisión del desarrollo en China de la literatura comparada y de la modernidad.

En China, el estudio de la literatura ha conseguido ciertos logros, los cuales se pueden resumir en tres:

⁶² “La oportunidad de tal estructura mental y reivindicación histórica presentaría a comparatistas, si fuera verdadero, sería absolutamente inmensa: dos enormes logros coetáneas de la posibilidad humana, cada una no queda contaminada por la otra, y es auto-generada y auto-respetada dentro de su ámbito cultural y geográfico, y cada una está estableciendo mundos complejos de la vida y la experiencia humana.” Eric Hayot: “Vanishing horizons: problem...”, *loc. cit.*, p. 90.

⁶³ Marisol Morales Ladrón: *Breve introducción a la literatura comparada*, *op. cit.*, pp. 86-90.

Primero, insiste en el respeto mutuo, manteniendo siempre su peculiaridad. En China hay un refrán que dice: “Lo que es único para una nación es también precioso para el mundo.”⁶⁴ Es decir, destacamos tanto lo nacional como lo internacional. Este concepto puede favorecer el desarrollo tanto de todo el mundo como de la literatura china.

Segundo, basado en los estudios anteriores de literatura comparada, China ha absorbido la parte más indulgente. Como ya se ha dicho, la formación de la literatura comparada pasó por tres períodos, siendo que ahora estamos en la etapa en la que se están potenciando los estudios interdisciplinarios.

Tercero, ha iniciado un diálogo más equitativo entre lo occidental y lo oriental. Los investigadores construyen una plataforma para comunicarse en todo el mundo. Además de la traducción y presentación de obras extranjeras, China ha profundizado en su propia base teórica.

Sin duda alguna el ser humano está entrando en un nuevo período que nadie puede predecir. Con la globalización y el multiculturalismo es imprescindible practicar la tolerancia y mejorar el entendimiento mutuo. Como una suerte de apéndice de la literatura comparada, los comparatistas chinos ayudarán a promover la comunicación entre las culturas de todo el mundo.

Hoy día, los investigadores chinos se esfuerzan por la fundación de la escuela oriental con el objetivo de lograr un equilibrio entre el discurso oriental y el occidental. Gracias a la literatura comparada, los investigadores chinos que conocen la literatura occidental, japonesa o rusa pueden evaluar la propia desde otro punto de vista. La comparación no solo ofrece inspiración creativa a los escritores chinos, sino que también hace que nuestros autores trasciendan las fronteras nacionales.

⁶⁴ “越是民族的，越是世界的。”

1.2 Contexto sociohistórico de Mo Yan y ámbito literario

La historia fluctuante y la sociedad multicolor de América Latina proporcionan a sus autores y artistas inspiración sobreabundante, de ahí que observemos un mundo maravilloso en *Cien años de soledad*. Al igual que él, el pensamiento de Mo Yan nunca se aleja de China, de su estado social en aquella época. Las tres novelas estudiadas se enfocan en el mismo sitio: El Dongbeixiang, desde donde Mo Yan indaga sobre su país y transmite la emoción de sus paisanos. Puesto que para Europa, la China de la segunda mitad del siglo XX es relativamente desconocida, y la divergencia entre el mundo oriental y el occidental a veces obstaculiza el entendimiento, en la siguiente parte se hará una presentación del ámbito general del autor Mo Yan desde los años cincuenta hasta la apertura de China.

1.2.1 El ámbito social en China desde los años cincuenta hasta los ochenta: los eventos históricos que han dejado huellas en obras de Mo Yan

Mo Yan nació en el año 1955, no vivió una infancia idílica porque China experimentaba entonces y durante los siguientes veinte años mucha inestabilidad y turbulencia. La historia de China durante los años sesenta y setenta, es decir, los recuerdos de la infancia y la juventud de Mo Yan, dio forma a su modo de pensar.

En el año 1950, con el fin de fortalecer el gobierno proletario, el presidente Mao Zedong⁶⁵ inició la Reforma Agraria China, cuyo primer paso fue “dividir en clases sociales” las clases rurales; como consecuencia los diferenciaron en cinco clases distintas según la cantidad de propiedad y tierra que poseyeran: “peón, campesinos pobres, campesinos medios, campesinos ricos y terratenientes.”⁶⁶ Entre estas cinco

⁶⁵ En chino, 毛泽东. Fue el primer presidente de la República Popular China, fundada en 1949. Estuvo en el poder hasta 1976. Publicó algunas obras entre las cuales se encuentran: *On Guerrilla Warfare*. Chicago: University of Illinois Press, 1961; *Quotations from Chairman Mao Tsetung*. Pekín: China Books, 1972. Y libros sobre él como por ejemplo el de Stuart Schram: *The Thought of Mao Tse-Tung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

⁶⁶ Palabra original: “工人, 贫农, 中农, 富农, 地主”. Du Runsheng: *La Reforma Agraria China*. Pekín: Editorial de China Contemporánea, 1996, p. 103.

clases, los campesinos medios, ricos y terratenientes no pertenecían a los proletarios, por lo tanto, fueron juzgados como explotadores y el gobierno llevó a cabo una serie de estrategias para perjudicarlos. Con el objeto de construir una sociedad comunista, los llamados explotadores se vieron obligados a entregar todas sus propiedades.

La familia de Mo Yan tenía algunos ahorros, por lo tanto durante esta reforma fueron definidos como campesinos medios, lo que les provocó problemas en esta reforma. Después de este movimiento político, el autor nació en una familia pobre. Aunque la familia podía sobrellevar la carencia de bienes de primera necesidad, la desigualdad social les hizo desarrollar un sentimiento de inferioridad.

Para impulsar la reforma, el presidente Mao Zedong propuso la consigna “luchar contra los terratenientes y tiranos locales para compartir su tierra”⁶⁷, provocando y reuniendo a los campesinos comunes a luchar y sofocar a los ricos. Según señaló entonces el gobierno, los que poseían riqueza eran personas despiadadas que oprimían y explotaban a los pobres, por lo que ellos tenían que vengarse bajo el liderazgo del Partido Comunista Chino.

En tal ambiente social, la familia de Mo Yan fue víctima de la discriminación, desarrollando a causa de ello un sentimiento de vergüenza. Se puede confirmar que tales recuerdos, aunque muy tristes, proporcionaron un nuevo punto de vista a Mo Yan para observar la vida y la sociedad, como bien señala el profesor Yang Xingang: “Su origen de campesino medio causa mucho dolor y confusión a Mo Yan pero, al mismo tiempo, le proporciona un punto de vista literario diferente desde el que observa la sociedad y experimentar la vida; de ahí que desarrolle un ‘complejo de campesino medio’.”⁶⁸

Luego, una catástrofe atacó a todo el pueblo: la Gran Hambruna China. Esta calamidad que duró tres años, desde 1958 hasta 1961⁶⁹, tuvo como resultado gran cantidad de muertes. Por eso no es difícil comprender que en los discursos y

⁶⁷ “反地主、打土豪、分田地”. *Ibid.*, p. 243.

⁶⁸ “中农出身给莫言带来了巨大的困惑和痛苦，但也给他带来了观察社会与体验人生的不同的文学视角，从而构成了莫言创作独特的中农情结。” Yang Xingang: “La influencia del ‘complejo de campesino medio’ en la creación de Mo Yan”. *Revista de Qilu*, 2014, No. 3, p. 112.

⁶⁹ Por eso también se le conoce como los tres años de desastres naturales.

entrevistas, Mo Yan mencione alguna vez sus experiencias del hambre durante la infancia. Además, en su novela *Rana*, por ejemplo, los niños comen carbón a causa del hambre, y el objetivo principal de Luo Xiaotong en la novela *¡Boom!* es comer carne toda la vida; todo eso tiene su origen en esta hambruna, que ocurrió cuando el autor tenía tres años de edad hasta los seis, lo cual dejaría una marca imborrable en cualquiera que lo experimente.

Los eventos anteriores hicieron daño en la economía estatal, más tarde, la Revolución Cultural China, que duró diez años, afectó gravemente la educación y arte de China contemporánea. Fue un movimiento político que comenzó en 1966 y terminó en 1976. Algunos de los escritores sufrieron represalias, como consecuencia aguantan heridas físicas y mentales.

La revolución se amplió a la educación con el fin de “completar la gran misión histórica de la revolución proletaria en la educación. En cuanto a los intelectuales, ellos necesitan volver a ser educados por nuestros trabajadores y campesinos.”⁷⁰ Los equipos revolucionarios, formados por obreros, soldados y campesinos, efectuaron una serie de acciones causando recesión de la sociedad. Ya que la revolución era la misión primordial en vez de la educación, las escuelas de todo tipo y nivel cayeron en situación caótica.

Mo Yan fue echado de la escuela por ser hijo de explotadores. Paseando en el campo, se le ocurrieron muchas ideas maravillosas al niño solitario, pero no le acompañaba nadie con quien poder hablar. Así él desarrolló la capacidad de conversación consigo mismo hasta desarrollar la habilidad de componer cuentos para divertirse. En resumen, los años cincuenta y sesenta fueron desordenados. En tal ambiente social, la oscura infancia se convirtió en la inspiración literaria de Mo Yan en sus obras.

En el año 1979, los nuevos líderes de China desplegaron la Reforma y Apertura. China abrió sus puertas hacia el mundo, así que la política, economía y cultura

⁷⁰ “我们必须完成无产阶级教育革命的伟大历史任务，对知识分子，要由工农兵给他们以再教育。”
Li Chengeng: *Enciclopedia del Partido Comunista de China*, Vol 5. Chengdu: Editorial popular de Sichuan, 2001, p. 3450

comenzaron a transformarse y desarrollar a gran velocidad. Según señala Jin Bo: “El pensamiento de los chinos se ha liberado, los problemas de la ideología se han solucionado generalmente.”⁷¹

Hasta aquí es el desarrollo general desde los años cincuenta hasta los ochenta de China. Después de tener una idea del contexto histórico de China al que nos hemos referido, se presentarán las corrientes literarias que aparecieron junto con los cambios de la sociedad, y que, de alguna manera, corresponden al desarrollo occidental.

1.2.2 Marco literario de China 1950-1980

La historia literaria china, desde la fundación de la República (1949) hasta el fin de la Revolución Cultural (1976), se puede dividir en dos períodos: el primero, de 1949 a 1966, cuando la Revolución Cultural aún no había empezado, y que se conoce con el nombre de “literatura de los diecisiete años”⁷²; el segundo es el período de diez años de la Revolución Cultural.

Durante estos veintisiete años, la literatura mayoritariamente se encargó de servir al régimen y propagar las ideas del Partido. Los temas de las obras trataban sobre las hazañas del partido, y procuraban describir la historia de la revolución de la clase proletaria.

1.2.1.1 Literatura de los diecisiete años

En el período de “los diecisiete años”, se exigió claramente que el arte, obligatoriamente, tenía que servir a la política como un medio de publicidad. En tal ambiente social, nos dejaron algunas obras valiosas: *Sol rojo* (红日 *Hong Ri*), *El bosque y la estepa en chino* (林海雪原 *Lin Hai Xue Yuan*), *Las baladas de la bandera roja* (红旗谱 *Hong Qi Pu*), *La canción de la juventud* (青春之歌 *Qing Chun Zhi Ge*), por mencionar algunas que tienen cierto valor artístico aunque no se

⁷¹ “中国民众的思想已经得到了极大的解放，属于意识形态范围的思想斗争已经基本解决。” Jin Bo: *La lectura de China, op. cit.*, p. 159.

⁷² Tiene este nombre porque dura desde 1949 hasta 1966, que son 17 años.

alejando del estilo ponderado. En aquella época, Mo Yan era todavía un niño que quedó fascinado por la lectura. Lo que le impresionó no fueron las ideas políticas sino la emoción natural; en una entrevista él evocó esto:

Cuando vuelvo a leer las novelas largas de los diecisiete años antes de la Revolución Cultural, creo que las mejores son las partes acerca del amor. Porque cuando los autores escriben estas piezas, lo que utilizan son sus propios pensamientos en lugar de los de la sociedad. En general, al describir el amor, los autores se olvidan temporalmente de su origen de clase social y la política, y dedican sus propios sentimientos hermosos para expresar naturalmente la bella emoción del ser humano.⁷³

1.2.2.2 Literatura durante la Revolución Cultural

La Revolución Cultural causó grandes golpes a todo tipo de arte porque muchos escritores y artistas. En *Cambridge History of Chinese Literature* se puede encontrar tal descripción: “the desolation of the literary scene as ‘Eight Model Plays and One Writer.’”⁷⁴

Ocho óperas de modelo supone las óperas revolucionarias, que en realidad eran más de ocho, y un escritor se refiere al escritor Hao Ran, un hombre que siguió los pasos del Partido Comunista en sus novelas. Las ocho óperas contienen *El farol rojo* (红灯记 *Hong Deng Ji*), *Conquista inteligente a la montaña de Weihu* (智取威虎山 *Zhi Qu Wei Hu Shan*), *Puerto marítimo* (海港 *Hai Gang*), *Ataque al grupo de Baihu* (奇袭白虎团 *Qi Xi Bai Hu Tuan*), *El ejército rojo de mujeres* (红色娘子军 *Hong SeNiang Zi Jun*), *La mujer de cabello blanco* (白毛女 *Bai Mao Ny*), etc. Las elaboraciones de las óperas revolucionarias se iniciaron temprano, pero las modificaciones y la versión definitiva se llevaron a cabo durante los años 1964 y 1966

⁷³“回头看文革前十七年的长篇小说中，我认为写得最真的部分就是关于爱情的部分，因为作家在写到这些部分时，运用的是自己的思想而不是社会的思想。一般说来，作家们在描写爱情的时候，他们部分地、暂时地忘记了自己的阶级性，忘记了政治，投入了自己的美好感情，自然地描写了人类的美好感情。” Mo Yan: “Leo la literatura de los diecisiete años”, en Yang Yang: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan*. Tianjin: Editorial Popular de Tianjin, 2005, p. 37

⁷⁴ “la desolación de la escena literaria como ‘Ocho óperas de Modelo y un escritor’” Kang-i Sun Chang, Stephen Owen: *The Cambridge History of Chinese Literature*, op. cit., p. 607.

bajo el liderazgo de Jiang Qing⁷⁵, la esposa del presidente Mao Zedong. Considerando que ella organizó y participó en todo el proceso de composición, era de esperarse que, de algún modo, las obras reflejaran las características de esta mujer. Más tarde, el señor Mao las presenciaba de cuando en cuando junto con sus subordinados con el fin de dar un fuerte apoyo político.

A continuación, se añadieron otras óperas, de ahí que, en realidad, el número total sobrepasara las ocho. Estas obras contaban cómo el pueblo chino había efectuado la lucha armada y la reconstrucción económica durante la época bajo el liderazgo del Partido Comunista Chino.

Las ocho óperas revolucionarias ejercieron influencia no solo en la creación literaria, sino también en las otras artes, que imitaron su estilo para ser aceptadas por el gobierno y la sociedad.⁷⁶ Fueron impuestas al pueblo a través de representación teatral, radio, televisión y otros medios controlados por el gobierno central. Ya que la difusión de otros productos fue casi prohibida a causa de la dictadura, estas óperas se convirtieron en el mayor entretenimiento de toda la nación. Hasta el final de la Revolución Cultural, el número de las óperas revolucionarias aumentó a dieciocho, que jugaron el papel de prototipo literario en la época cuando el arte tradicional y extranjero había sido depuesto.

Las óperas revolucionarias y el escritor Hao Ran eran ímbolos del estado del arte durante la Revolución Cultural. La literatura casi se arruinó en estos diez años y fue muy difícil de recuperar ya que el daño se extendió a todo el arte en general, como se afirma: “El impacto en la escena literaria era tanto inmediata como de gran alcance.”⁷⁷ El desarrollo de la literatura se estancó.

1.2.2.3 Literatura de cicatriz y literatura de reflexión

⁷⁵ Jiang Qing es esposa de Mao Zedong y una política destacada que dirigió la Revolución Cultural en el plano artístico y formó parte del Politburó del Partido Comunista de China desde 1969. Fue la persona más poderosa durante los últimos años del régimen maoísta.

⁷⁶ Véase Wu Yuyu; “Análisis de los ‘prototipos heroicos’ en ‘operas de modelos y su desviación artística’”. *Revista de la Universidad de Tsinghua (edición de ciencia social)*, 2015, No. 3, vol. 30, pp. 101-113.

⁷⁷ “The impact on the *literary* scene was both immediate and wide-ranging.” Kang-i Sun Chang, Stephen Owen: *The Cambridge History of Chinese Literature, op. cit.*, p. 606.

Después de la Revolución Cultural, la literatura venía librándose de las ataduras de la política, es decir, se recuperaba poco a poco de la ruina de la Revolución Cultural a finales del año setenta. En consonancia con la introducción e investigación de la modernidad occidental, se inició una polémica en el campo teórico sobre la modernidad en la literatura, de ahí que los escritores procedieran a la discusión sobre la modernidad de China mediante su propia experiencia creativa. Un grupo de intelectuales, tales como Wang Meng, Feng Jikai, y Liu Xinwu, presentaron sus ideas sobre las técnicas literarias de la modernidad y dirigieron críticas hacia las ideas tradicionales de creación. Después del año 1976, surgieron cuatro corrientes literarias principales, entre ellas, las primeras dos fueron la literatura de cicatriz y la literatura de reflexión.

Con muchos recuerdos desgraciados que recuperar y sobre los que reflexionar, la Revolución Cultural era considerada como foco de atracción e inspiración por los autores que procuraron escribir de manera novedosa. Siendo testigos del movimiento, para ellos la razón directa de crear era recordar la vida de las víctimas en los diez años de la Revolución Cultural, revelando lo injusto, absurdo e hipócrita del movimiento.

El primer relato que llamó la atención del público fue “Director de clase”⁷⁸ (班主任 “Ban Zhu Ren”) publicado en 1977, y cuyo escritor es Liu Xinwu de la provincia de Sichuan. Este relato es el primero que refleja las heridas causadas por la tendencia a la extrema izquierda y los daños invisibles en el espíritu y características de todo el país.

En los siguientes años, las obras literarias que se concentraron en la cicatriz brotaron con el fin de revelar los daños causados por la Revolución Cultural. Esta corriente fue el primer paso de recuperación aunque no logró conseguir notables progresos en la creación, como se analiza en la siguiente cita:

⁷⁸ En esta novela se plasma la historia de dos estudiantes que aunque parecían opuestos en la superficie, compartían la misma ignorancia. A causa de haber vivido la Revolución Cultural, les faltó educación completa y humana, de forma que desarrollaron defectos en su carácter. El chico Song Baoqi, con el sobrenombre de lazarillo, era rudo y brutal, y la chica obediente Xie Huimin no profesó nada en su corazón aunque se entusiasmó mucho por las rutinas y los movimientos del Partido Comunista China. Realmente ambos eran mentalmente deformes a causa del oscurantismo de la dictadura de la Revolución Cultural.

Poner más énfasis en la “política” que en el “arte”, más en el “tema” que en la “forma” y “materia”, ha sido una tradición por razones históricas. En los años ochenta, tal “costumbre” no se liquidó, sino que se limitó firmemente “la literatura de cicatriz” y otras creaciones en cierto sentido. Los intelectuales más destacados de aquella época tampoco pudieron evitar este destino histórico. La excesiva dependencia de los “factores externos” supuso algún desprecio hacia los “factores internos” de la literatura. Además, también mostró que al menos en la subconsciencia de un grupo de escritores, no consideraron la literatura como “literatura” cuando se dedicaron al corriente de “revolución mental”.⁷⁹

Poco después de la literatura de cicatriz, otro grupo de escritores intentó retornar a la absurda esencia de la Revolución Cultural remontándose a los orígenes y contextos históricos, así que no se limitaron a denunciar los errores cometidos y dolores causados por la sociedad, sino que también trataron de explorar los motivos del movimiento político, haciendo un resumen y sacando ciertas conclusiones de acuerdo con la experiencia de la historia. La nueva corriente fue bautizada como “literatura de reflexión”, que se puede entender como un desarrollo y extensión de la literatura de cicatriz.

Comparada con la anterior, sus puntos de vista eran más penetrantes, descubriendo temas diversos para meditar más racionalmente. En palabras de He Zhongming, en este período:

Las obras que tienen cierta profundidad, y que pueden ser llamadas como ‘literatura de reflexión’, tienen que superar lo superficial, así como los juicios políticos o morales, para poder, de esta forma, adentrarse en la historia, el sistema y la naturaleza humana. Su sentido no se limita a un evento, sino a reflexionar sobre las causas y consecuencias.⁸⁰

⁷⁹ “重视“政治”而轻视“艺术”，重视“主题”和“题材”而轻视“形式”与“技巧”，正是来自传统的历史习惯。在80年代，这一“习惯”不仅没有得到清算，而且还紧紧地控制了“伤痕文学”及其他的创作。这一历史宿命，即使连那些当时站得很高的代表作家们也未能幸免。过分依赖“外部因素”，一定程度表明了对文学“内部因素”的藐视。它还表明，当时至少在相当一部分作家的潜意识中，当他们用文学作武器投入“思想解放”运动的洪流时，其实是很少将文学当作“文学”看的。” Cheng Guanwei: “La limitación histórica de la literatura de la búsqueda a la raíz”. *Estudio de literatura y arte*, 2005, No. 1, p. 21.

⁸⁰ “真正具有反思深度，能够被称做“反思文学”的作品，必须是超出事情表面，超出简单的政治臧否和道德评价，而进入到历史、体制或人性的层面来进行思考，其意义也不在事物本身，而在于它是否足以促人对事情背后的成因和后果进行反思。” He Zhongming: “De reclamación a reflexión — consideración de la literatura a principios de los años 1980”. *Revista de la Universidad de Ciencia Política y Derecho*, 2010, No. 1, p. 125.

En las novelas de este grupo de escritores, los acontecimientos tales como el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural, no solo han sido mostrados, sino también evaluados, como confirma Xiong Zhongwu: “A diferencia de la literatura de cicatriz que toma en cuenta las escenas y emociones, la literatura de reflexión tiene una visión más amplia, prestando atención en el proceso de historia, y la consideración racional; de ahí que comparta características estéticas con la filosofía.”⁸¹ Los escritores manifestaron la realidad de los diez años de la Revolución Cultural, explorando criterios de lo “verdadero” y lo “falso”.

Otra corriente era la literatura de reforma, que mayoritariamente manifestó los cambios causados por la Reforma y Apertura desde el año 1979. Al principio, las novelas de este tema se concentraron en la crítica a los inconvenientes del sistema antiguo con la intención de poner de manifiesto la envergadura de la reforma porque, en la realidad, se encontraron muchos choques entre “pioneros” y las fuerzas conservadoras. Esto constituyó el marco básico de la literatura de reforma.

A medida que los cambios se hacían más profundos, la visión de los escritores se amplió; no se limitaron a describir y recordar los cambios sociales, sino también a analizar de qué manera se habían afectado los ciudadanos bajo el contexto histórico de la reforma, con el objetivo de manifestar el impacto traído por la nueva época.

Se relató la desintegración de la antigua forma de vida causada por la economía comercial, así como las vibraciones ideológicas de la gente común. Podemos condensar lo dicho hasta aquí diciendo que la literatura de reforma supuso un profundo esfuerzo para que la literatura no fuera un vasallo más de la política.

Estas corrientes sirvieron de preludeo para una verdadera y profunda reforma de la literatura china, que es la literatura de la búsqueda de la raíz. Nutrido por cierta recuperación de la consciencia literaria, Mo Yan emprendió su andadura literaria basándose en esta corriente.

⁸¹ “与伤痕文学重场景、重情绪不一样，反思文学视野更开阔，更关注历史的过程，更倾心于理性的思考，这使之具有一种历史哲学的美学特征。” Xiong Zhongwu: “Opinión del sentido en la historia literaria de la literatura de cicatriz y de reflexión”. *Revista de la Universidad de Educación de Hubei*, 2009, 26(12), p. 1.

1.2.2.4 Literatura de la búsqueda de la raíz y Mo Yan

Como se ha presentado antes, el “revisiónismo literario”⁸², que se manifestó principalmente en la literatura de cicatriz y de reflexión, había logrado progresos significativos para mitad de la década del ochenta. La creación literaria no se limitó a temas unitarios, tales como realismo socialista o revolucionario; por el contrario, los escritores intentaron hacer críticas directas a la sociedad en vez de simplemente recordar y elogiarla. Por otra parte, conviene subrayar que los escritores se concentraron demasiado en recordar hechos históricos y criticar la sociedad, como resultado no se impulsó mucho el desarrollo del arte literario en sí mismo.

Más tarde, gradualmente se fue formando una corriente más artística que despertó la atención por el arte en sí: la literatura de la búsqueda de la raíz. Con respecto a la relación entre las tres corrientes anteriores y esta, Wu Jun hizo el siguiente análisis:

A principios de la década de 1980, la “revolución” cultural e ideológica fue más una demanda ideológica que de política social. Sobre todo, antes la pasión por la literatura y la ideología política había encontrado una manera de dar rienda suelta como “literatura de la cicatriz”, “literatura reflexión”, “literatura de reforma”, etc.⁸³

Con eso quiero decir que los autores chinos empezaron a buscar métodos realmente literarios para escribir, que resultó en un movimiento que tendía a buscar la raíz. A partir del segundo lustro de los ochenta se popularizó la literatura de la búsqueda de la raíz, aquella que emprendieron algunos escritores interesados en descubrir e investigar la ideología tradicional y la psicología nacional.

Con el propósito de explorar nuevos modelos de literatura, ellos intentaron emplear elementos folclóricos en las obras artísticas. En otras palabras, se presentó

⁸² En la filosofía marxista, la palabra “revisiónismo” se refiere a ideas y teorías basadas en revisión significativa de las premisas fundamentales del materialismo histórico de Karl Marx en el siglo XIX.

⁸³ “在 80 年代中前期，文化和意识形态的“革命”作为一种社会发展的结构性需要而成为政治目标以外的思想诉求。特别是在此之前，文学和意识形态中的政治激情已经找到了宣泄的途径，如“伤痕文学”、“反思文学”“改革文学”等等，它们对政治革命的胜利和完成，都起到了补充和支持的作用。” Wu Jun: “Una reflexión sobre la literatura de la búsqueda de la raíz”. *Estudio de literatura y arte*, 2005, No. 6, p. 7.

una recuperación de lo original tanto de la zona urbana como de la rural. El símbolo formal del comienzo de la literatura de la búsqueda de la raíz lo marca un artículo titulado “La Raíz de la literatura” (文学的根 “Wen Xue De Gen”), escrito por Han Shaogong y publicado en el año 1985, donde declaró firmemente que:

La cultura tradicional que se condensa en los pueblos pertenece más al ámbito extraoficial: Historia no oficial, leyendas, canciones, historias de fantasía, las costumbres y hábitos, etc. Y la mayoría de ellos aparece pocas veces en las obras clásicas, a pesar de mostrar el aspecto más natural de la vida. A veces se incorporan en las normas para reafirmar su valor. [...] Así que, en cierto sentido, no es la corteza sino el magma subterráneo, lo que merece la atención de los escritores.⁸⁴

Este párrafo basta para ilustrar que los autores adscritos a esta corriente se esforzaron en revocar y aplicar factores artísticos tradicionales para resucitar la estética de la cultura ancestral. Los nuevos acercamientos a la literatura y al arte en general liberaron el proceso creativo de la política y la represión social, de donde se infiere que la literatura pasó de ser un espejo de la realidad para extenderse por un espacio más amplio como es el de la ficción e imaginación.

Más aún, los autores empezaron a prestar atención a su propia concepción de la identidad de la nación y a sus propias normas estéticas. Por otra parte, intentaron describir a personajes con caracteres vívidos y espectaculares, abandonando los criterios políticos y anticuados. Así mismo, pusieron en práctica las técnicas novedosas de expresar en vez de simplemente organizar las fábulas cronológicamente; unos cambios que se pueden describir como: “La búsqueda de la raíz constituye un fenómeno importante en los años ochenta de China; no es una corriente de moda, sino una acumulación de todos los esfuerzos.”⁸⁵

⁸⁴ “乡土中所凝结的传统文化，更多地属于不规范之列。俚语，野史，传说，笑料，民歌，神怪故事，习惯风俗，性爱方式等等，其中大部分鲜见于经典，不入正宗，更多地显示出生命的自然面貌。它们有时可以被纳入规范，被经典加以肯定……因此，从某种意义上说，不是地壳而是地下的岩浆，更值得作家们注意。” Han Shaogong: “Raíz de la literatura”. El artículo está disponible en la página web de Xinhua, que es el sitio oficial del gobierno. http://news.xinhuanet.com/book/2003-04/07/content_819664.htm Fecha de consulta 10/02/2015

⁸⁵ “寻根文学”构成了 80 年代中国的一个重要的文学现象，它并非是一个时过境迁的潮流，而是成为弥散在中国当代文学中的一种力量和重要的酵素。” Kuang Xinnian: “La orientación de la literatura de la búsqueda de la raíz”. *Estudio de literatura y arte*, 2005, No.6, p. 21.

Aparte de renovar opiniones propias, los autores también exploraron y aprendieron de la literatura extranjera para comunicarse con el mundo exterior. Ya que ellos se encargaron de ser portavoces de su nación, un aspecto que consideraron importante acentuar fue la orientación de literatura china situándose no solo entre la tradición y la modernidad, la historia y la actualidad, sino también entre lo nacional e internacional.

Después de haber conocido la literatura del mundo exterior, muchos escritores chinos se dieron cuenta de que para hacer progresos esenciales, era necesario abrirse su propio camino nutriéndose también del arte occidental. Por lo tanto, se puede entender que la literatura de la búsqueda de la raíz supuso una nueva forma de creación literaria en el ámbito de las letras chinas. Se construyó una coyuntura para que la modernidad occidental pudiera ser promovida en China, pero lo más importante era aplicar las técnicas literarias en sus propias obras:

Solo cuando encontramos una norma para absorber y digerir factores ajenos, podemos identificar y enriquecernos. Es necesario señalar que lo que leemos de la literatura extranjera son mayoritariamente obras traducidas que han sido populares en su propio país, es decir, dentro del canon literario. Buscar normas ajenas para establecer nuestras normas o imitar las obras traducidas para construir ‘corriente de literatura extranjera’ en China no tendría futuro brillante.”⁸⁶

En cuanto a la literatura extranjera que ha dejado influencia transcendental en China, hay que destacar el realismo mágico de América Latina, que llegó a la antigua nación abriendo una nueva ventana para que los autores chinos viesan el mundo. La difusión del realismo mágico provino de la traducción y presentación de las novelas del *Boom* de Latinoamérica, especialmente desde que García Márquez ganó el Premio Nobel.

Con respecto a la popularización del realismo mágico, sobre todo de García

⁸⁶ “只有找到异己的参照系，吸收和消化异己的因素，才能认清和充实自己。但有一点似应指出，我们读外国文学，多是读翻译作品，而被译的多是外国的经典作品、流行作品或获奖作品，即已入规范的东西。从人家的规范中来寻找自己的规范，模仿翻译作品来建立一个中国的“外国文学流派”，想必前景黯淡。” Han Shaogong: “Raíz de la literatura”, el artículo está disponible en la página web de Xinhua, que es el sitio oficial del gobierno.
http://news.xinhuanet.com/book/2003-04/07/content_819664.htm Fecha de consulta 10/02/2015

Márquez y su *Cien años de soledad*, no se deben ignorar dos cuestiones. Por un lado, en sus grandes obras se contaron los relatos del nuevo continente, de los que los escritores chinos aprendieron a darle mayor importancia a los factores populares. Antes de eso, nunca se habían imaginado que lo rural también podía formar parte de la literatura ortodoxa. Por otro lado, cabe señalar que el hecho de que García Márquez ganara el Premio Nobel, animó a muchos escritores chinos a expandir su campo de visión literario, pues hasta entonces la literatura tendía al eurocentrismo.

En definitiva, la literatura de la búsqueda de la raíz, en términos generales, puso fin al periodo del “realismo absoluto”, y rompió límites en la creación novelística respecto a la trama, estructura, etc. Acerca de las formas narrativas y la variedad del lenguaje, las novelas de esta corriente han hecho valiosos avances por lo menos en dos partes: primero, se utilizó un lenguaje franco, fácil de entender, al mismo tiempo que su estilo y léxico se enriquecieron. Segundo, las novelas desecharon la estructura monótona, y las técnicas narratológicas se volvieron más complejas.⁸⁷

Aparte de novelas, otros tipos de arte también comenzaron a alejarse de la inercia política, poniendo de manifiesto una mayor conciencia artística. Las influencias positivas de la literatura de la búsqueda de la raíz se pueden resumir de la siguiente manera: “Condujo al viraje del espíritu literario contemporáneo de China y esto hizo que la literatura china ampliara su campo de visión y desarrollo.”⁸⁸ Así mismo, se inclinó a descubrir y practicar de manera literaria y cultural además de concentrarse en los problemas de la sociedad.

Cuando leyó por primera vez *Cien años de soledad*, Mo Yan se sintió como “conquistado” porque esa obra maestra le trajo nuevas ideas de escritura. Como él mismo confesó: “En el año 1984, me sentí sorprendido cuando leí *Cien años de soledad*, porque las novelas se pueden redactar de maneras tan novedosas.”⁸⁹ Con

⁸⁷ Véase Wu Jun: “Una reflexión sobre...”, *loc. cit.*, p. 9.

⁸⁸ “它导致了当代中国文学的精神转向和当代中国文学审美空间的大量释放，也导致了当代中国文学表现领域的转移和疆界的拓展。” Kuang Xinnian: “La orientación de la literatura de la búsqueda de la raíz”, *loc. cit.*, p. 21.

⁸⁹ “1984年我第一次读到《百年孤独》时非常惊讶，原来小说也可以这样写！” Citado de la página web de Noticia China, Ruan Yulin: “Falleció Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* deja influencia en escritores chinos”: <http://www.chinanews.com/cul/2014/04-18/6077831.shtml>
Fecha de consulta: 11/02/2015

tantas ganas de expresar, él tomó su pluma para poner en práctica esas nuevas ideas en sus propias creaciones.

Hay que tener en cuenta que la primera novela suya que llamó la atención al público fue *El rábano rojo invisible*⁹⁰ (透明的红萝卜 *Tou Ming De Hong Luo Bo*), justamente en el año 1986. La novela cuenta la historia de un chico de 12 años de edad que trabaja para la construcción de un canal. Forzado por su hambre extrema, decide robar una zanahoria del huerto de otros. Es detenido en el acto, y el responsable de hacerlo organiza una reunión para criticarlo en público por el delito que ha cometido. La reunión es insoportable para un chico de 12 años de edad, pues ha sido rodeado por cientos de adultos que lo vapulean e insultan. En fin, el chico salta al río y escapa nadando, cuando de repente ve una zanahoria dorada y brillante sobre el agua.

Esta novela se puede considerar el primer éxito literario de Mo Yan. Aunque una gran parte de los escritores todavía estaban inmersos en las técnicas creativas del realismo social, Mo Yan llevó a cabo la primera práctica de la novela moderna en China, e intentó a ignorar el contexto político y la época concreta en que ocurren los hechos. En cuanto al tratamiento artístico, la novela prácticamente superó los criterios narrativos de la Revolución Cultural. En sus cuentos y novelas, Mo Yan empezó a plasmar imágenes tradicionales a la par que desarrollar y aprovechar su imaginación. Lo irreal, lo simbólico, así como la vaguedad y ambigüedad de la vida misma, todo esto hizo que sus ideas literarias se aproximaran a los requisitos inherentes a la literatura moderna.

⁹⁰ Mo Yan: *El rábano rojo invisible*. Pekín: Editorial de escritores, 1986.

**Capítulo II: Mo Yan y Gabriel García Márquez: Su mundo
literario y humano.**

2.1 Presentación del autor Mo Yan

Mo Yan (莫言), cuyo nombre real es Guan Moye (管谟业), nació en una familia pobre de la provincia de Shangdong en el año 1955. Pese a que es miembro del Partido Comunista desde 1979, y actualmente es vicepresidente de la Asociación de Escritores de China, ha dirigido críticas agudas hacia el régimen del gobierno y ha mantenido siempre su fiel creencia en el valor artístico de la obra literaria.

2.1.1 La infancia de Mo Yan: memoria que inspira su creación literaria

Tradicionalmente, según las ideas de Confucio, los chicos debían ser obedientes a sus padres y siempre mantener prudencia. Sin embargo, Mo Yan era travieso cuando era niño, lo que le causó más de algún problema, a él y a su familia, a causa de su carácter revoltoso. Según lo que ha contado, cuando pudo caminar, él se cayó una vez en una tinaja que estaba llena de agua, de la que afortunadamente su madre lo salvó. Dos años después, él, sin intención, rompió el termo del comedor público, lo cual era un delito en aquella época. Pero su madre era una mujer tolerante que no criticó a su hijo, sino que pagó la compensación al comedor y consoló al niño de cuatro años de edad. Tales imprudencias, aunque hoy día parecen insignificantes, en la China de los años difíciles, no era un buen augurio para una familia, ya que, según el régimen, los hijos con ese carácter hiperactivo no tendrían buen futuro.

Mo Yan entró en la escuela primaria cuando cumplió cinco años de edad, y a pesar de ser el más pequeño de su clase, destacó rápido por su talento para la redacción. En su tercer año de escuela, se organizó una carrera en la que ganó un maestro “derechista”. Aquel suceso le impresionó tanto que, treinta años después, escribiría un relato inspirado en él titulado “Un juego de correr hace treinta años”

(三十年前的一次 长跑 比赛 “San Shi Nian Qian De Yi Ci Chang Pao Bi Sai”).
En su quinto año de primaria, empezó a escribir poemas informales, en su mayoría para elogiar al gobierno, y entre ellos, uno donde muestra sus ideas en aquel entonces:

贫下中农听我吼，
今年不种和尚头，
鲁麦一号新品种，
蒸出馍馍冒香油。

Traducción:

Óiganme rugir pobres campesinos,
Tendremos buena cosecha de trigos,
La nueva variedad llamada Lumai primero,
Nos dará pan a vapor con aceite de sésamo.

(Poema citado de *Comentarios sobre Mo Yan*⁹¹)

Estas cuatro frases son un reflejo de los problemas que padeció el chico: la identidad política y la falta de comida.

Por razones de clase social, Mo Yan solo pudo estudiar cinco años en la escuela; según las normas de aquella época, los hijos de familias explotadoras no tenían derecho a recibir educación. Como un chico de familia campesina media y pese a que tuvo la oportunidad de ir a la escuela al principio, era susceptible de ser expulsado, como, en efecto, pasó. En sus Memorias, Mo Yan cuenta que la directora de su escuela lo echó porque, según ella: “Los líderes han ordenado que los hijos de ‘terrateniente, rico, reaccionario, malo, derechista’ se les prohíba terminantemente estudiar; los de campesinos medios solo pueden hacerlo hasta la escuela primaria, de

⁹¹ Ye Kai: *Comentarios sobre Mo Yan*. Zhengzhou: Editorial de literatura y arte de Henan, 2008. Versión online disponible: <http://lz.book.sohu.com/chapter-1537957.html> Fecha de consulta 13/02/2015

otra manera, nuestra tierra de proletariado se va a podrir.”⁹² La directora expulsó a Mo Yan a causa de su clase social.

Después de irse de la escuela, Mo Yan fue enviado a trabajar para la comunidad popular con los campesinos y obreros aunque solo contaba con once años de edad. Siendo un chico tan pequeño, no fue capaz de hacer trabajos pesados, de ahí que lo destinaran a pastar bueyes y cabras en la pradera, una situación que, según cuenta el propio autor, lo hacía sentir “inferior que los que estudian en la escuela.”⁹³

En estos años estuvo profundamente deprimido; cada vez que pasaba por su escuela se entristecía porque anhelaba seguir estudiando con sus compañeros, al mismo tiempo que reconocía que: “[A pesar de que mis familiares me consuelan], no pueden quitar mi dolor en el corazón”⁹⁴ Una frase que refleja la depresión que le causó haber dejado la escuela y tener que trabajar. Mientras tanto, en unas declaraciones hechas durante un discurso pronunciado en Stanford University, relataba que:

En el vasto campo que era casi infinito para un niño pequeño, solo ellos y yo estuvimos juntos. Pastaron tranquilamente sin hacerme caso. Yo me tendía en el césped y miraba las nubes que se estaban moviendo lentamente como si fueran hombres perezosos. Quería hablar con las nubes sin que ellas me hicieran caso. Había muchos pájaros en el cielo: alondras, golondrinas, y otros que no conocía sus nombres, cuyos toles eran tan conmovedores que hasta eché lágrimas en alguna ocasión. Quería hablar con los pájaros, pero tampoco me hicieron caso por estar demasiado ocupados.⁹⁵

Aparte de la sensación de soledad, Mo Yan confesó que a causa del hambre extrema, comer ravioles fue una de las principales motivaciones para hacerse escritor

⁹² “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。” Mo Yan: “Mi experiencia en la escuela secundaria”, en *Yang Yang: Documentos de la investigación...*, op. cit., 2005, p. 20.

⁹³ “我感到自卑，感到比那些在教室里瞎胡闹的孩子矮了半截。” *Ibid.*, p. 21.

⁹⁴ “(虽然家里的人安慰我)，但我心里的痛苦一点也没减轻。” *Ibid.*, p. 21.

⁹⁵ “在那样一片在一个孩子眼里几乎是无边无际的原野里，只有我和几头牛在一起。牛安详地吃草，根本不理我。我仰面朝天躺在草地上，看着天上的白云缓慢地移动，好像它们是一些懒洋洋的大汉。我想跟白云说上话，白云也不理我。天上有许多鸟儿，有云雀，有百灵，还有一些我认识它们但叫不出它们的名字。它们叫得实在是太动人了。我经常被鸟儿的叫声感动得热泪盈眶。我想与鸟儿们交流，但是它们也很忙，它们也不理睬我。” Mo Yan: “El hambre y la soledad son mis tesoros para crear”. *Gaomi mío*. Pekín: Editorial de jóvenes de China, 2011, p. 200.

durante su infancia, una razón que, aunque hoy en día puede parecer absurda, animó al autor a iniciar su carrera literaria, como muestra el siguiente diálogo:

Se lo pregunté: “Tío, con solamente publicar un libro, ¿ya no me hace falta pastar?” Él dijo: “No solo dejas el trabajo de pastar.” Luego, me contó sobre que los autores famosos pudieron comer raviolos tres veces al día. A lo mejor, desde entonces, soñé con hacerme escritor. No me importaban otras cosas, más que comer raviolos tres veces al día; era muy tentador.⁹⁶

Porque el chico siempre se quedaba solo en el campo, de vez en cuando compuso cuentos para divertirse y luego contar a los otros, además de adquirir el hábito de hablar consigo mismo desde entonces. Sin embargo, en la época de la Revolución Cultural había poca libertad de expresión, por lo que su costumbre era más bien considerada un vicio. Él mismo cuenta cómo su madre le desaconsejó:

Mi vicio de hablar demasiado formado durante mi experiencia de pastar causó muchos problemas a mi familia. Mi madre me aconsejó penosamente: ‘Hijo mío, por favor, ¿puedes dejar de hablar tanto?’ Estuve tan conmovido de la expresión de mi madre que hice el juramento de no hablar.⁹⁷

Es por esta razón que el propio autor, cuyo nombre original es Guan Moye (管谟业), se bautizó con el seudónimo Mo Yan (莫言), forma dividida del carácter chino “谟” de su nombre original, y que significa “no hablar”. Lo hizo con la voluntad de no olvidar las enseñanzas de su madre: pensar más, no hablar mucho y escribir todo lo que piensa con su lápiz.

Igual que muchos, Mo Yan albergó la esperanza de entrar en la universidad cuando era niño, pero como se ha dicho, él no tuvo la oportunidad ni siquiera de ir a la escuela secundaria. En realidad, él escribió a la oficina de admisión de muchas universidades, pero ninguna le respondió; un hecho, además, que lo hizo blanco de

⁹⁶ “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，他就给我讲了丁玲的一本书主义，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。” Mo Yan: “Mi largo sueño de la literatura”, *ibid.*, p. 201.

⁹⁷ “我在放牛时养成的喜欢说话的毛病给家人带来了许多麻烦。我母亲痛苦地劝告我：‘孩子，你能不能不说话？’我当时被母亲的表情感动得鼻酸眼热，发誓再也不说话。” Mo Yan: “La hambre y la soledad son mis tesoros para crear”. *Gaomi mío, op. cit.*, p. 201.

muchas burlas: “La gente del pueblo supo que yo soñaba con entrar en la universidad, todos me miraban con ojos extraños, como si fuera un chico demente.”⁹⁸

Estas líneas pueden darnos una idea de la dura situación que experimentó el autor cuando era niño. Por una parte, la infancia de Mo Yan estuvo llena de dificultades, sobre todo para recibir educación. Debido a razones históricas, él también sufrió la soledad y el hambre. No obstante, la vida del campo enriqueció sus relatos.

2.1.2 El camino literario: un proceso zigzagueante pero exitoso

En el año 1974, con 19 años de edad, Mo Yan decidió irse de Gaomi. Para los que nacían en el campo y querían irse a la ciudad, solo había dos vías para hacerlo: participar en el examen de selectividad y entrar en la universidad, o ingresar en el ejército para lograr cierta ventaja política. Como ya se explicó antes, Mo Yan perteneció a la clase explotadora y no tuvo oportunidad legítima de recibir educación, por lo que no le quedó más remedio que optar por una carrera militar, a la que consiguió tener acceso luego de tres intentos, en el año 1976.

Después de muchos años, él aún recuerda su curiosidad e inquietud por irse de su pueblo natal, tan pequeño y aislado que jamás hubiera imaginado cuánto lo inspiraría un día en el futuro, él dijo que:

Cuando me subí al camión de soldados y cuando mis compañeros que saldrían junto conmigo echaron lágrimas, ni siquiera volví la cabeza. Me sentí como un pájaro fuera de la jaula, y donde yo nací no había nada digno de mi nostalgia. Esperé que el camión pasara lo más rápido posible hasta lo más lejos posible, que llegara al horizonte.”⁹⁹

Él imaginaba que sería una vida absolutamente diferente a la de su pueblo. Sin

⁹⁸ “村子里的人知道了我在做大学梦，都用异样的眼神看我，好像看一个神经有毛病的人。” Mo Yan: “Mi universidad” en Yang Yang: *Documentos de la investigación...*, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁹ “当我坐上运兵的卡车，当那些与我一起入伍的小伙子们流着眼泪与送行者告别时，我头也没回。我有鸟飞出了笼子的感觉，我觉得那儿已经没有什么东西值得我留恋了。我希望汽车开得越快、开得越远越好，最好开到海角天涯。” Mo Yan: “Mi pueblo natal y mis novelas” en Yang Yang: *Documentos de la investigación...*, *op. cit.*, p. 30.

embargo, su ilusión se rompió cuando el camión se detuvo después de una distancia de solo trescientos kilómetros. Al llegar al campo militar, Mo Yan sintió la emoción frustrada porque seguía estando cerca de su pueblo natal.

Durante su servicio en el ejército, publicó su primer artículo “Lluvia de la noche de primavera” (春夜雨霏霏 “Chun Ye Yu Fei Fei”), en la revista literaria *Lian Chi* (莲池) de la ciudad de Bao Ding. Más tarde lo asignaron como instructor político de la brigada para enseñar cursos de política, filosofía e historia. Pese a que Mo Yan no recibió educación formal, fue un gran autodidacta, lo que le permitió cumplir con excelencia sus misiones y, como consecuencia, ascender a oficial.

Después de la promoción, lo que podríamos denominar complejo literario oculto en lo profundo de su corazón, siempre lo impulsó a seguir su creación literaria. Él continuó escribiendo relatos; publicó “Música folclórica”¹⁰⁰ (民间音乐 “Min Jian Yin Yue”) y “Carretera de vender algodón”¹⁰¹ (售棉大道 “Shou Mian Da Dao”). A pesar de que su carrera iba viento en popa, todos sus esfuerzos estaban motivados por la consecución de un sueño: estudiar en la universidad.

En el año 1984, el Instituto de Artes de PLA¹⁰² comenzó a reclutar estudiantes. Cuando Mo Yan acudió al instituto con unas novelas escritas, le comunicaron que la preinscripción ya había terminado. Afortunadamente, la novela “Música folclórica” llamó la atención al decano de la facultad de literatura, y lo añadió a la lista de preinscripción. Finalmente, Mo Yan consiguió una excelente calificación en el examen de entrada.

En sus estudios en el instituto, aprendió sobre literatura y técnicas de escritura con los mejores autores de aquella época en China, por ejemplo Wang Meng, Ding Ling, Liu Baiyu y Feng Mu, los que impartieron de manera desinteresada su experiencia creativa y sabiduría a los alumnos de las tropas. Fue, según recuerda Mo Yan, un período muy gratificante:

¹⁰⁰ Mo Yan: “Música Folclórica”. *Lian Chi*, 1981, mayo.

¹⁰¹ Mo Yan: “Carretera de vender algodón”. *Lian Chi*, 1983, mayo.

¹⁰² Fundado en 1960, es un instituto multidisciplinario e integral de todo tipo de arte, responsable de la formación literaria y artística de los militares. Es famoso por ser “cuna de escritores y artistas del ejército”.

Nuestra facultad era como un cursillo para oficiales, que no disponía de muchos profesores, la mayoría de las asignaturas las dictaron profesores invitados de otras universidades, de la Universidad Pekín, de la Academia de Ciencias Sociales, invitamos a casi todos los profesores del campo de la literatura, y a numerosas celebridades. De esta manera, aunque no fue sistemática, el conocimiento y la información fueron como bombardeos y vientos de todas direcciones, que rápidamente cambiaron nuestra concepción de la literatura.¹⁰³

Una madrugada del invierno de 1984 Mo Yan tuvo un sueño extraño. Soñó que una mujer de rojo sostenía un tenedor para capturar el pez en su mano, con el que cogió una zanahoria y la levantó para tenderla al sol. Después de levantarse, Mo Yan evocó el sueño en la clase, lo que sirvió como punto de partida de *El rábano rojo invisible*, que más tarde asombraría al ámbito literario de China. Se organizó una conferencia académica para estudiar la novela aunque, comparada con sus otras novelas, hoy día no brilla tanto.

Durante sus estudios en el Instituto de Artes de PLA, Mo Yan escribió numerosas novelas medias y cortas, en las que se incluyen “El perro blanco y el trapecio”(白狗秋千架 “Bai Gou Qiu Qian Jia”), “Río seco”(枯河 “Ku He”), “El agua otoñal”(秋水 “Qiu Shui”), “Bebé rubio”(金发婴儿 “Jin Fa Ying Er”) y “Relámpago esférico”(球状闪电 “Qiu Zhuang Shan Dian”), las cuales aportaron experiencia para mejorar la escritura. Se graduó del Instituto de Arte de PLA en el año 1986. En el año 1991, consiguió su título de máster en la Universidad Normal de Pekín. Más adelante, The Open University of Hong Kong le otorgó el doctorado de honor.

2.1.3 Algunos méritos de Mo Yan: poco a poco hacia la culminación

A principios de 1985, Mo Yan se hizo famoso por haber publicado *El rábano rojo invisible*. En el mismo año, el escritor Feng Mu organizó un seminario sobre el estudio de Mo Yan, donde participaron Wang Qizhen, Shi Tiesheng, Li Tuo, entre

¹⁰³ “我们系是干部专修班，没有几个老师，大部分的课要外请老师来讲。北大的老师、社科院的老师，凡是跟文学沾边的，几乎被我们请了一个遍，还请来了许多社会名流。这样的方式，虽然不系统，但信息量很大，狂轰滥炸、八面来风，对迅速地改变我们头脑里固有的文学观念发挥了很好的作用。” Mo Yan: “Mi universidad”, en Yang Yang: *Documentos de la investigación...*, *op. cit.*, p. 26.

otros, quienes fueron escritores famosos de aquella época. En 1986, Mo Yan publicó la novela *Sorgo rojo*, lo que causó gran repercusión en el campo literario. La película adaptada de la novela ganó el Oso de Oro en el Festival de Berlín en el año 1988, convirtiéndose en la primera película china que ganara este premio. En noviembre de 1987, cuando se publicó la compilación *Selecciones de novelas del continente chino en los años ochenta*¹⁰⁴ en Hong Kong, *Sorgo rojo* fue incluido en la primera serie. En 2011, su novela *Rana* ganó el Premio de Mao Dun, el máximo honor literario de China.

En abril de 1988, escribió la novela *Las baladas de ajo*, en la que Mo Yan hizo agudas críticas al gobierno del Partido Comunista Chino. Como consecuencia, la edición de esta obra fue limitada, y solo se permitió publicar en Hong Kong y Taiwán. En el continente chino no se leyó esta novela, sin embargo, cuando el sinólogo Howard Goldblatt¹⁰⁵ leyó la novela, se sintió tan asombrado por este hombre chino que decidió traducir su novela. Durante muchos años, él introducía las novelas de Mo Yan en el mundo occidental llevando a cabo el trabajo de traducción al inglés de sus novelas. Después de haber ganado el Premio Nobel, la página oficial también citó un párrafo de esta novela.

En 1997, a Mo Yan le fue concedido el Premio de Da Jia¹⁰⁶ por su novela *Grandes pechos amplias caderas*, con mayor gratificación en la historia china, de cien mil yuanes. En realidad, esta novela siempre ha suscitado polémicas desde su publicación en el invierno de 1995. En primer lugar, su título fue criticado por haber hecho referencia a los pechos y a las caderas, lo que en la opinión china, tiene algún sentido obsceno; además, reprocharon a Mo Yan que se ganara el favor del público con demagogia. Por otra parte, la mayor parte de la crítica se centra en el contenido, pues para muchos chinos tradicionales es una novela reaccionaria.

Bajo enorme presión, los líderes de Mo Yan le exigieron pedir disculpas al

¹⁰⁴ Xi Xi: *Selecciones de novelas del continente chino en los años ochenta*. Taipéi: Hong Fan Bookshop, 1987.

¹⁰⁵ Su nombre en chino es 葛浩文. Es un traductor de numerosas obras literarias de ficciones contemporáneas de China.

¹⁰⁶ Premio literario establecido por la revista *Todos* de la provincia de Yunnan y la fábrica de cigarrillos de Río Rojo. Otorgado por primera vez en 1997, se cerró después de cuatro sesiones.

público y lo expulsaron del ejército, poniendo fin a una carrera militar de 21 años. También las autoridades prohibieron la publicación de *Grandes pechos amplias caderas* hasta el año 2003, cuando fue reeditada por la Editorial de trabajadores chinos, lo que causó la protesta pública, hasta que el editor fue obligado a renunciar a su trabajo.

Mo Yan recibe premios internacionales, entre ellos no carecen los más importantes en el ámbito literario. En 2004 le fue otorgado el *Ordre des Arts et des Lettres* de Francia. Al año siguiente, ganó el premio italiano *Internazionale Nonino*; el jurado destacó: “[l]a sua scrittura, densa, potente, ricca di immagini e fortemente evocativa”¹⁰⁷. Y en 2006 le fue concedido el XVII Fukuoka Asian Culture Prize. Su novela *El suplicio del aroma de sándalo* ganó el premio anual al mejor libro de *United Daily News* de Taiwán, y el premio bienal de Ding Jun. La novela *Sorgo Rojo* ganó el segundo premio literario de Feng Mu. *La vida y la muerte me están desgastando* ganó *The Dream of the Red Chamber Award* en 2008. Dos años después, fue seleccionado como el Honorary Fellow de Modern Language Association.

2.1.4 La presentación de la familia de Mo Yan

Los miembros de la familia de Mo Yan influyeron en él en cierto sentido. En la China de aquella época, su familia no era grande; su madre parió a siete hijos y solo cuatro sobrevivieron. El autor tuvo dos hermanos y una hermana, y él era el más pequeño. He aquí una presentación de tres de los miembros más significativos para Mo Yan: su abuelo, su madre y su hermano mayor.

Pese a que el abuelo fue analfabeto, era un hombre inteligente, de una memoria prodigiosa; a lo largo de su vida había acumulado bastantes cuentos, desde la historia de distintas dinastías hasta las anécdotas más ridículas. Gran parte de las leyendas de Mo Yan provinieron de su abuelo, como él mismo ha confesado en Suiza cuando recibió el premio Nobel; “Bebé rubio”, el cuento de los barnizadores que se habían

¹⁰⁷ Citado de la página web oficial del premio: <http://premio.grappanonino.it/winner/mo-yan/> Fecha de consulta 07/02/2015

refugiado de la lluvia en un templo, y “Relámpago esférico”, el estudiante que salvó la vida de una hormiga, son algunos ejemplos.¹⁰⁸

Además de su inteligencia, él también era un hombre que siempre hizo lo que pudo para ayudar a sus paisanos. Él era paciente con los niños, a los que nunca criticó pero educó con mucha exigencia. Este hombre inculcó a Mo Yan desde muy pequeño que: “A veces nos sentimos orgullosos de vivir en el mundo, pero no un orgullo insolente; a veces tenemos mala suerte, pero hay que levantarnos después de caernos. Las personas no solo pueden disfrutar de bendiciones, sino también soportar el sufrimiento.”¹⁰⁹ Estas frases beneficiaron el crecimiento intelectual de Mo Yan.

En las obras de Mo Yan, un símbolo evidente es su respeto y misericordia hacia las mujeres y madres. Una atención que se debe, en buena parte, a su madre, a la que le ha profesado siempre un gran amor y respeto. Según su discurso en Suecia, ella era una mujer sumida en la miseria y en los trabajos de la tierra. Nacida en la sociedad feudal y machista china, sufrió el vendado de los pies¹¹⁰ y no pudo caminar como una persona normal. Aún así, para conseguir comida y alimentar a sus hijos, se dedicó a los trabajos más pesados, obligada por la hambruna que asoló toda China en el año 1958. La dura vida trajo consigo varias enfermedades que destruyeron su salud.

Aunque ella fue una mujer físicamente débil, tuvo la voluntad suficiente para sustentar la familia en una época turbulenta, y siempre se compadeció de otros pobres. En una fiesta de primavera, cuando la familia de Mo Yan estaba comiendo raviolos, entró un mendigo a pedir limosna, su madre compartió con él sus raviolos pese a que la comida era bastante escasa para ella. Todas estas conductas se convirtieron en una parte de Mo Yan, en cuyas obras también se nota la amabilidad con los pobres campesinos.

¹⁰⁸ Citado de la página web del Premio Nobel:

https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.html

Fecha de consulta: 08/02/2015

¹⁰⁹ “人生在世，谁都有春风得意的时候，但得意不要张狂；谁都会有倒霉不走运的时候，但跌倒了就要爬起来。” “人只有享不了的福，没有受不了的罪。” Guan Moxian: “Los personajes y eventos en novelas de Mo Yan”. *El hermano mayor habla de Mo Yan*. Jinan: Editorial popular de Shandong, 2013, p. 14.

¹¹⁰ En chino, 裹脚 (Guo Jiao). Era una costumbre china la de ceñir con una venda los pies de las niñas para prevenir su crecimiento.

El hermano mayor de Mo Yan fue vicedirector de la escuela secundaria de Gaomi, y ahora efectúa algún estudio sobre las obras de Mo Yan ya que se ha jubilado. Él fue el primer estudiante que aprobó el examen de selectividad en todo el Pueblo de Dalan después de la fundación de la República, y se licenció en la Universidad Normal del Este de China. Mo Yan no tuvo la oportunidad de estudiar en la escuela, por eso leyó los libros y monografías de su hermano para adquirir conocimientos. Se puede decir que su hermano fue un maestro para él.

Después de alistarse en el ejército, los dos convinieron en escribirse para mantener una buena comunicación. Fue así que Mo Yan confesó a su hermano que tenía el deseo de redactar novelas. Al principio, su hermano no estuvo de acuerdo porque, en aquella época, la literatura podía causar incidentes políticos debido a la dictadura. Sin embargo, después de leer unas piezas escritas por Mo Yan, él descubrió las dotes de su hermano menor, y por eso cambió su actitud y animó a Mo Yan: “Debes formar tu propio estilo, si solo sigues el paso de otros, nunca vas a lograr éxito.”¹¹¹ Cuando terminaba de escribir algo, Mo Yan siempre se lo mandaba a su hermano para que lo corrigiera e hiciera algún comentario.

Si hubiera que resaltar algunas características comunes de dichos miembros de la familia de Mo Yan, estas serían la simpatía, la valentía y la rectitud, cualidades que favorecen al carácter creativo y vital de un escritor a lo largo de su vida. Aunque Mo Yan dejó la escuela siendo muy pequeño, recibió buena educación familiar, gracias a la que adquirió el hábito de leer y estudiar.

2.2 Breve acercamiento al mundo literario de Mo Yan

En total, Mo Yan ha publicado once novelas largas, ochenta novelas cortas, y tres colecciones de prosa. Hay que destacar, sobre todo, que sus obras más representativas son las novelas largas, ya que el maestro literario domina excelentemente las técnicas de narrar, de lo que se siente orgulloso. En el prefacio de

¹¹¹ “创作要形成自己的风格。跟在别人后面走路，是不会有出息的。” He Lihua: “Detrás de la creación literaria de Mo Yan”, en Guan Moxian: *El hermano mayor habla de...*, op. cit., p. 7.

Sorgo rojo, él hizo hincapié en la narratología diciendo que: “La estructura de la novela, por supuesto, puede ser un argumento simple, a lo cual se han acostumbrado los escritores del realismo social. La redacción de esta es más fácil. Aun así la escritura nunca debe tener una forma simple, a veces la estructura es el contenido.”¹¹² Como se ha presentado en el capítulo anterior, en China se evalúan más el tema positivo, ignorando la estructura de la novela y el modo de relatar, pero nuestro autor insiste en esa particularidad.

La redacción de once novelas largas hace que Mo Yan, según el sinólogo Stephen Owen, sea “one of the most prolific writers”¹¹³ de la China contemporánea. En efecto, el escritor ha confesado que siempre salvaguardaría la “dignidad de las novelas largas”, una postura que defiende en un artículo en el que elogia la narrativa extensa: “Por supuesto entiendo que muchas novelas cortas requieren más esfuerzo y valor que las largas, y entiendo que muchas de ellas han perdurado. Pero esos párrafos delicados no disponen de la belleza de un río magnífico.”¹¹⁴ De aquí que en el siguiente apartado se haga una presentación general de sus novelas largas, que también son sus obras más prestigiosas. Según su contenido, se clasificará en épica de la historia china, diferentes aspectos de la sociedad y recuerdos de la invasión ajena.

2.2.1 Épica de la historia china

En las obras literarias de Mo Yan se hacen gran cantidad de relatos sobre los acontecimientos estatales. En ellas, el autor expone su pensamiento desde un punto de vista personal, reflexionando y revelando posteriormente el destino del país visto desde distintas facetas de los eventos. De estas novelas podemos mencionar *Rana*, que

¹¹² “长篇小说的结构，当然可以平铺直叙，这是那些批判现实主义的经典作家的习惯写法。这也是一种颇为省事的写法。结构从来就不是单纯的形式，它有时候就是内容。” Mo Yan: “Salvaguarda la dignidad de novelas largas”, Prefacio de *Sorgo Rojo*. Mo Yan: *Sorgo rojo*. Shanghai: Editorial de literatura y arte de Shanghai, 2012, p. VIII.

¹¹³ “uno de los escritores más prolíficos”, Kang-i Sun Chang, Stephen Owen: *The Cambridge History of...*, *op. cit.*, p. 661.

¹¹⁴ “我当然知道许多篇幅不长的小说其力量和价值都胜过某些臃肿的长篇，我当然也知道许多篇幅不长的小说已经成为经典，但那种犹如长江大河般的波澜壮阔之美，却是那些精巧的篇什所不具备的。” Mo Yan: “Salvaguarda la dignidad...”, *loc. cit.*, p. I.

trata sobre la planificación familiar, *Grandes pechos amplias caderas* y *La vida y la muerte me están desgastando*.

Rana, su novela más reciente, se basa en el contexto histórico de la natalidad y la procreación en las zonas rurales de China durante los años sesenta. A través de la vida y el trabajo de la tía del narrador también se reflexiona sobre las dificultades con las que se encuentra el gobierno chino para controlar el incremento demográfico. En esta novela el autor intenta describir el destino de Dongbeixiang, que representa el de los campesinos de toda China.

En *Rana* se relata toda la vida de Wan Xin, la tía del narrador, que es una aclamada ginecóloga que ha traído a miles de niños al mundo. No obstante, debido a la política del hijo único aplicada por el gobierno desde los años setenta, Wan Xin practica numerosos abortos a mujeres embarazadas sin que ellas lo deseen. Debido al pecado cometido en el pasado, la tía jubilada sufre un profundo sentimiento de culpa en su vejez.

Lo más increíble es que ella sufre la venganza de las ranas, en lo que se transformaron los niños abortados. Más tarde, Wan Xin se casa con un maestro que hace muñecos con arcilla, y junto con él, hacen gran cantidad de muñecos para conservar los espíritus de los niños muertos, gracias a lo cual lograron reencarnarse y sobrevivir.

La novela tiene una estructura novedosa, que consiste en cinco cartas escritas por el narrador, que se llama Renacuajo, a un escritor japonés. Las primeras cuatro son cuentos largos sobre la vida de Renacuajo y de su tía, y la última es una pieza teatral creada por Renacuajo. En conclusión, es una obra que combina el género epistolar y el teatro, factores que amplifican el espacio de relatar y simbolizan un intento significativo de Mo Yan.

Grandes pechos amplia caderas es otra de las novelas más representativas de Mo Yan, que asombra a sus lectores a lo largo de sus ochocientas páginas. Es un progreso vital tanto de Mo Yan como de la literatura contemporánea china. Mo Yan se siente bastante satisfecho con este libro, según registra Chen Biyue: “Si no lees todas mis novelas, no pasa nada; pero si quieres conocerme mejor, te recomendaría leer

Grandes pechos amplias caderas.”¹¹⁵ La escribió para homenajear a su madre y para preservar su memoria. En ella describe cómo una mujer china alimenta a sus nueve hijos superando la vida penosa y ardua.

El relato se inicia con la Guerra Anti-japonesa hasta la culminación de la Reforma y Apertura narrando los altibajos de la historia. La obra se construye como una grandiosa epopeya en la que queda testificada toda la historia contemporánea china. La madre da a luz a Shangguang Jintong con el sueco pastor Malory y a ocho niñas más que tuvo con distintos hombres, cuyos maridos eslabonan las autoridades y poderes no oficiales de China. Valiéndose de la familia de cada una, Mo Yan manifiesta las vicisitudes del ambiente político a lo largo del siglo.

En las obras de Mo Yan, un símbolo evidente, como ya se dijo, es la imagen de la mujer, inspirada en la madre de Mo Yan, con sus dolores y cargas tan pesadas en aquel tiempo, como lo confiesa el autor:

En la novela *Shangguan Lushi*, no es exactamente mi madre aunque mi madre tuvo una experiencia similar. Una vez concibió los gemelos, la barriga le creció tanto que no podía ver sus pies. Aunque tuvo mucha dificultad para caminar, siguió trabajando en los campos. Estuvo a punto de parir a los gemelos en el campo de trigo. Al darlos a luz, llegó la tormenta, e inmediatamente fueron a tratar de cubrir el trigo. Más tarde, los gemelos murieron. Toda la familia estuvo muy tranquila, y mi madre tampoco lloró. Este escenario sería raro hoy en día, pero en aquel momento, efectivamente, era un fenómeno normal.”¹¹⁶

En la novela, la madre pare una hija tras otra, sin perder nunca la esperanza de tener un hijo varón hasta que por fin lo logra; se llama Shangguan Jintong y lo estima como un tesoro de supervivencia. El autor plasma la figura de la madre como una mujer que aguanta y tolera las miserias como si fuera una santa, cuyas ocho hijas establecen relaciones con distintos poderes históricos por coincidencias, y junto con ellos se involucran acontecimientos significativos de aquella época.

¹¹⁵ “你可以不看我所有的作品，但你如果要了解我，应该看我的《丰乳肥臀》。” Chen Biyue: *Novelas contemporáneas del continente chino*. Taipéi: Editorial de Xiuwei, 2014, p. 9.

¹¹⁶ “尽管小说中的上官鲁氏不是我的母亲，但我母亲也有过类似的经历。我的母亲怀着那对双胞胎时，肚子大得低头看不到自己的脚尖。走起路来非常困难，但即使这样还要下地劳动。她差一点就把这对双胞胎生在打麦场上。刚把两个孩子生出来，暴风雨来了，马上就到场上去抢麦子。后来这对双胞胎死了，家里的人都很平静，我的母亲也没有哭泣。这种情景在今天会让人感到不可思议，但在当时确是很正常的现象。” Mo Yan: “Mi novela *Grandes pechos amplias caderas*”, *Gaomi mio, op. cit.*, p. 183.

Hallándose en diferentes facciones militares, las hermanas se pelean entre sí por apoyar a sus respectivos amantes, consecuencia de lo cual la madre no tiene otro remedio que aguantar todo ese sufrimiento sola. Sus amplias caderas dan a luz a los hijos y los grandes pechos los alimentan, sin embargo, todos ellos le hacen padecer más dolor a su madre.

La vida dura nunca la deja a aliviarse: los disturbios regionales, la inestabilidad a causa de las batallas, los bandidos del pueblo, la muerte de familiares, y su inquietud y preocupación por su hijo varón. Mo Yan tardó solo ochenta y tres días en completar esta novela aprovechando los argumentos de su madre. En el prefacio del libro escribió “Al alma de mi madre”. Pero es un libro que no solo para la suya, sino para todas las madres.

De todas las novelas de Mo Yan, la más compleja es *La vida y la muerte me están desgastando*, creada para rendir homenaje a la novela de capítulos¹¹⁷, con los nombres de cada capítulo imitando los modelos. Comprende cincuenta años de la historia reciente de China, de 1950 al año 2000 y pone el foco en las vicisitudes que derivan de la relación entre los campesinos y la tierra. Los protagonistas son el terrateniente Ximen Nao y la familia de Lan Jiefang, quienes vivieron en el pueblo Dongbeixiang de Gaomi. Después de la fundación de la República Popular China, se ejecutan las políticas de reforma agraria, de acuerdo con las cuales se fusila a Ximen Nao a causa de su clase social.

En el infierno, el hombre se lamenta por tal injusticia y discute con el señor Yama, de allí que le permita reencarnar entre los seis reinos del samsara para hacerse burro, buey, cerdo, perro y mono, renaciendo en su hogar original para vigilar su tierra. A través de los ojos de distintos animales, el protagonista presencia los movimientos políticos llevados a cabo por el partido comunista, en los que se incluyen el Gran Salto Adelante, la Gran Hambruna, la Revolución Cultural, hasta la víspera del año 2000.

Entre todos los personajes hay que resaltar a Lan Lian, quien mantiene su

¹¹⁷ En chino, 章回小说. Es un género literario de las novelas clásicas y largas en China.

espíritu independiente e individual en vez de seguir a ciegas la propaganda del gobierno. Antes de la Reforma Agraria, él es mozo de labranza de Ximen Nao, luego se independiza y consigue su propia tierra gracias al movimiento de Reforma Agraria. En los años sesenta y setenta, cuando todo el mundo participa en la comunidad popular, el hombre se empeña en trabajar individualmente y guarda toda su cosecha para sí mismo. Es el único y el último campesino de todo el país, y en quien Mo Yan centra sus ideas y reflexiones sobre esa época.

La peculiaridad de esta novela es la utilización de varias focalizaciones de narración, propiciadas por la reencarnación del protagonista. Ante todo, es una historia contada por diferentes animales que son capaces de discurrir igual que el ser humano. Por otra parte, se integran las explicaciones de Lan Jiefang o Lan Qiansui, que complican el cuento. La imaginación exagerada y descripción vívida de escenas lo hace más atractivo a los lectores.

En las narraciones de Mo Yan sobre la historia china no subyace el empeño pedagógico de enseñar a la sociedad lo verdadero y lo falso, ni de difundir ideas patrióticas como era el caso de muchos de sus homólogos. Su preocupación es, más que nada, mostrar lo original. Como ha dicho un profesor: “Mo Yan trata de arraigar la ‘historia magnífica’ en la gente popular. Es decir, desea escribir la historia de manera más dinámica y vívida basándose en los cuentos más comunes. En libros de Mo Yan, se descubre la manera renovada de contar abandonando la escritura simple y lineal.”¹¹⁸ Se nota que en estas tres obras él se esfuerza por describir los detalles de los pensamientos y comportamientos de los personajes comunes, presentados como personas naturales que describen emociones vividas en vez de defender el colectivismo bajo el liderazgo del gobierno.

¹¹⁸ “莫言试图将“大历史”还原给民间，他要写出另一种生生不息的历史。在莫言这里，是全新的个性化的叙史方式，通常的那种二元对立的、线性的历史叙事方式被扬弃了。”Wen Rumin: “Narrativas de historia ‘no oficial’ y ‘explícita’ de Mo Yan—— Y siete razones porqué él gana el Premio Nobel”. *Revista de la investigación de la literatura contemporánea china*, 2013, No. 4, p. 24.

2.2.2 Diferentes aspectos de la sociedad

La Reforma y Apertura desde el año 1979 tuvo como consecuencia el surgimiento de ideologías distintas en toda la sociedad, como se muestra en *¡Boom!*, una novela contada entre la realidad y la ficción. Su nombre original chino es 四十一炮 (*Si Shi Yi Pao*), que significa “cuarenta y un booms”, misma cantidad de capítulos que la componen. El narrador, Luo Xiaotong, es un hombre adulto pero con la edad mental de un niño, razón por la cual cuenta cualquier cosa que se le ocurre. Escribe sobre “mi padre” y “mi madre” en el contexto histórico de los años noventa, donde el autor plasma tres personajes principales: Lao Lan, “mi padre” Luo Tong y “mi madre” Yang Yuzhen.

Toda la historia es relatada por Luo Xiaotong en un templo, a un monje viejo que antes había sido oficial militar pero luego había quedado fascinado por la vida suntuosa. Las experiencias del narrador y del monje se alternan entre la realidad y la ficción; además, se observa más claramente la historia del campo chino desde el punto de vista de un niño. Se descubre el conflicto entre dos concepciones de la vida y las confusiones éticas causadas por el desarrollo.

Se puede entender que Lao Lan y el padre aunque representan diferentes características, pertenecen al mismo grupo social. Motivado por su ambición, Lao Lan llega a ser un triunfador dentro del pueblo aprovechando su oficio especial. Se puede definir que él es un pionero de la nueva época que sigue el ritmo del desarrollo social e introduce ideas novedosas en un lugar subdesarrollado, aunque su progreso rompe el orden anterior de la vida de esta zona y desobedece la moralidad normal. Por el contrario, el padre representa el grupo más conservador, que en realidad ha sido abandonado por la sociedad renovada. Él no tiene capacidad ni para detener los cambios sociales ni para alcanzar a los más avanzados.

Además de los dos hombres, el personaje de la madre no tiene semejanza con ellos. Ella representa el pensamiento de los campesinos, quienes no tienen derecho a juzgar tampoco un objetivo que alcanzar; solo les interesa vivir en mejores condiciones independientemente de cómo lo logren. En fin, la apetencia de comer

carne y el oficio de comercializarla ilegalmente son los factores que permiten el ascenso social de Luo Xiaotong y Lao Lan.

Si se necesitara evidencia de la actitud crítica de Mo Yan hacia el gobierno chino, la respuesta sería *Las baladas del ajo*, basada en un acontecimiento real ocurrido hace diecinueve años.¹¹⁹ El gobierno de un municipio animó a los campesinos a cultivar grandes cantidades de ajo, que al final les resultó casi imposible vender del todo. Frente a tal situación, el gobierno, aunque era responsable, no hizo ningún caso al asunto. Muy preocupados por su futuro, los campesinos se reunieron para luchar contra el gobierno.

El acontecimiento asustó a otras regiones aledañas y fue puesto en los periódicos. Al enterarse del evento, Mo Yan cesó sus otros trabajos para escribir especialmente una novela con el fin de apoyar a los pobres. Motivado por su emoción, solo tardó en escribir la novela 35 días.

Esta novela pone de manifiesto las experiencias de tres cultivadores de ajo: Gao Yang, Fan Yunqiu y Gao Ma de Condado Paraíso, frente a la represión gubernamental. Los campesinos han cultivado gran cantidad de ajo para que luego se venda a un buen precio. Sin embargo, el gobierno les cobra demasiado impuesto con el fin de impedirles vender los ajos a otras provincias, luego establece un precio muy bajo en la zona local. Después de eso, los líderes rechazan hablar con los cultivadores. Los tres que no pueden vender ajos por culpa del gobierno intentan rebelarse para proteger sus intereses y conseguir cierta compensación. No obstante, son perseguidos por la policía y encarcelados por haber demolido las oficinas del gobierno la provincia, que es una excusa.

Después de eso, el autor evoca la vida familiar de los tres protagonistas en su pueblo, y cómo ellos se deciden a luchar. Luego termina la historia con el resultado del juicio y la sentencia. Lo que se enfatiza más no es el proceso de la lucha contra el gobierno, sino las consecuencias de la corrupción y la dictadura. A través de esta tragedia y las acciones de Gao Yang, Gao Ma, y los otros, el autor analiza el rol vital

¹¹⁹ Mo Yan, Kenzaburō Ōe: “Buscar el pueblo natal de sorgo rojo”, en Yang Yang: *Documentos de la investigación...*, *op. cit.*, p. 82.

de las clases más bajas de la sociedad. Además de criticar el gobierno, el escritor reflexiona sobre cómo el atraso de las zonas rurales, la pobreza, la carencia de educación también fueron razones por las que ocurrieron los accidentes de Tío Fang y Jin Ju.

Esta obra demuestra una actitud crítica hacia los fenómenos negativos de la actual sociedad china. Mo Yan reprocha a los funcionarios corruptos, al mismo tiempo que plasma la indiferencia y crueldad de los policías, y la incapacidad de los oficiales. En otras palabras, se revierte la fisonomía auténtica del campo, recubierto por los éxitos conseguidos por desarrollo económico.

Otra novela que revela la corrupción de la china actual es *La República del Vino*. Como es bien sabido, en *Sorgo Rojo* se muestra la cultura del vino, que solía estar vinculada con valores como la pasión y el coraje, pero hoy en día lo hace más con la corrupción de los círculos oficiales, lo que inspira a Mo Yan a escribir *La República del Vino*. En este libro, el procurador de la Procuraduría General Ding Gou'er es enviado a la República del Vino para investigar unos rumores de canibalismo; se dice que los oficiales de allí ha devorado numerosas criaturas.

Es una tierra mágica donde todo el mundo bebe licor, y los funcionarios logran ascender no porque sean talentosos, sino porque son capaces de comer y beber en grandes cantidades; una peculiaridad absurda hasta el punto de que la capacidad de beber licor en banquetes condiciona el destino de una persona. Pese a que a Ding Gou'er se le han hecho la advertencia de no beber alcohol para que así pueda concentrarse en revelar los secretos ocultos de la república, no es capaz de resistirse a la seducción de la comida y el vino. Termina su vida ahogándose en el baño a causa de una borrachera extrema.

Es verdad que Mo Yan ironiza agudamente sobre la corrupción y petulancia del círculo oficial, mientras tanto hay que tener en cuenta que *La República del Vino* no se limita a ser una novela ordinaria de anticorrupción. Al mismo tiempo que se van narrando las experiencias de Ding Gou'er, el autor introduce una serie de cartas entre el doctorando Li Yidou y un famoso escritor que también se llama Mo Yan, quien se ha dedicado a imitar las novelas más prestigiosas de la China del siglo XX, tales como

*Diario de un loco*¹²⁰ (狂人日记, *Kuang Ren Ri Ji*), las novelas caballerescas de China, así como novelas contemporáneas pioneras. Aparte de eso, desde el principio hasta el final, el protagonista se rodea de personajes extraordinarios: enano, demonio, un grupo de niños que han nacido para ser devorados, entre otros que forman la atmósfera mágica de la novela¹²¹.

La República del Vino se destaca principalmente por sus tres niveles narrativos. El primero trata de la investigación encargada a DingGou'er para esclarecer los rumores de la República del Vino; el Segundo trata de las cartas entre Li Yidou, escritor aficionado, y el famoso autor Mo Yan; el último nivel lo conforman las novelas cortas que Li Yidou le muestra a Mo Yan. De manera que los tres niveles narrativos se integran entre la realidad y la ficción, lo verdadero y lo falso, formando así un mundo literario misterioso. Apoyándose en una narración de múltiples niveles, se presenta una estructura y situación complicada para mostrar la maraña de la vida real.

Como se puede ver en los distintos niveles narrativos de la historia, Mo Yan manifiesta su visión sobre la sociedad china tomando en cuenta los detalles aparentemente más insignificantes: “Él describe la vida rural con abundantes detalles y brillantes colores, convirtiendo su experiencia de vida en el campo en una nueva visión de observar la vida humana, de modo que sus creaciones se basan en la historia local aunque supera su localidad.”¹²²

En las novelas de Mo Yan, los escenarios magníficos son sustituidos por la vida cotidiana, y la gente observa más sobre la complejidad de la naturaleza humana que sobre las normas rígidas. Mo Yan no plasma los héroes sino la gente común y corriente de la ciudad o del campo, concentrándose en sus sentimientos y

¹²⁰ Fue publicado en 1918 por Lu Xun, uno de los más grandes escritores en la literatura china del siglo XX. Este cuento es uno de los primeros y más influyentes obras modernas escritas. La historia fue un ataque irónico a la cultura china tradicional y una antorcha para una Nueva Cultura.

¹²¹ Véase en Zhou Yingxiong: “Ficción y realidad en *La República del Vino*— Estrategia narrativa de Mo Yan”. *Comentarios de escritores contemporáneos*, 1993, No. 2, pp. 33-36.

¹²² “他以无比丰富的细节和流光溢彩的传奇故事描写农村生活, 同时又把这种乡土生活经验化作透视人类生活的一个视角。” Zhang Yihong: “La posición popular y el espíritu libre — análisis de aportación de Mo Yan a novelas locales de China”. *Revista de la Universidad de Gansu Lianhe*, 2010, No. 2, p. 51.

pensamientos sin juzgarlos.

2.2.3 Recuerdos de la invasión

China, al igual que la de muchos países latinoamericanos, sufrió invasiones de países extranjeros. Durante la Primera Guerra Mundial, Alemania ocupó la provincia de Shandong, en la que se construyó un ferrocarril con el objetivo de favorecer su conquista. Así mismo, en la Segunda Guerra Mundial los japoneses no solo ocuparon el territorio chino, sino que también mataron cruelmente a la gente común. Para recordar a los héroes de dicho periodo histórico, Mo Yan escribió dos novelas de profunda emoción patriótica. He aquí una presentación general de las dos.

El suplicio del aroma de sándalo es una obra maestra que vio la luz cinco años después de haber estado elucubrado sobre la historia de la rebeldía contra la invasión alemana y la construcción de la vía ferroviaria en la provincia de Shandong. A lo largo de la novela, se describe la ambición de los conquistadores alemanes, la represión del gobierno estatal al pueblo y la rebeldía de los campesinos nativos.

El osado levantamiento fue detenido por el poder gubernamental conjunto con el del invasor, a consecuencia de lo cual condenaron al jefe de los rebeldes, Sun Bing, a una pena de muerte especialmente inventada para él, que es el suplicio del aroma de sándalo. La gloria de ser un pionero, el sufrimiento físico del hombre y las acciones atroces de los alemanes se combinan en las descripciones del autor, que elevan a Sun Bing de campesino a héroe sangriento, quien insiste en su espíritu patriótico hasta el último segundo de su vida.

Durante el proceso de narración, la ópera de Maoqiang se encarga de iniciar, desarrollar y terminar de manera obvia. Valiéndose de Maoqiang y el invento y aplicación del suplicio, los protagonistas, Sun Bing, Mei Niang, Qian Ding, Zhao Jia, y Xiao Jia muestran sus características uno tras otro, representando cada uno una faceta de la sociedad de aquella época.

Sun Bing se ocupa de interpretar la ópera de Maoqiang, sin embargo, dedica su

carrera a proteger a su pueblo. Mei Niang es una mujer poco común, si se ve desde la tradición china, por su belleza rebelde y audaz; se ofrece a luchar contra las costumbres consagradas para lograr el amor puro y la libertad, aunque tampoco se libera totalmente de algunas conductas picarescas. Su amante, Qian Ding, contrario a ella, es un hombre hipócrita y cohibido pese a que es uno de los funcionarios más importantes del alcalde.

La introducción de la melodía y el ritmo de la ópera Maoqiang en *El suplicio del aroma de sándalo* es una creación original y única basada en el talento del propio autor, que entiende y maneja la cultura clásica china así como las artes folclóricas. En el postfacio de la obra, Mo Yan concede modestamente que:

En estos tiempos en que la novela, que había sido un arte popular, se ha convertido en un arte para los que les gusta la literatura refinada y palaciega, incluso en un momento en que la literatura occidental tiene más presencia en la novela china que su propia herencia cultural, *El suplicio del aroma de sándalo* es, probablemente, un anacronismo.¹²³

Los artes de Gaomi han influenciado y proporcionado elementos a sus novelas. De hecho, Mo Yan ha contribuido en presentar los elementos folclóricos a todo el mundo, lo que es un mérito transcendental.

Mo Yan ha redactado dos novelas sobre resistir invasiones extranjeras con la intención de recordar la hazaña patriótica de la gente común; además de la ya mencionada novela sobre la invasión alemana, la otra es su obra más prestigiosa, adaptada, incluso, en una película que, como ya se dijo, ganó el Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín en el año 1988: *Sorgo rojo*.

En *Sorgo rojo*, el protagonista narra, desde puntos de vista cambiantes, la historia de los abuelos durante la Guerra Sino-japonesa. Al principio, el padre de la abuela la obliga a casarse con un joven leproso, cuya familia posee una destilería de sorgo, simplemente para cambiarla por un burro. En el camino hacia la casa de su novio, unos bandidos la atacan por sorpresa y un portador de palanquín, que justo pasa por ahí, se percata de lo que pasa y los mata, de donde resulta que la abuela se enamora

¹²³ Mo Yan: *El suplicio del aroma de sándalo*. Madrid: Kailas, 2014, p.733.

del hombre valiente que la salva. Después de tres días, cuando la abuela regresa a su casa familiar para visitar a su padre, el portador la persigue y seduce, hasta que por fin los dos establecen una relación amorosa en la tierra de sorgo rojo.

Ellos administran el taller de licor de sorgo rojo, que se consigue por un proceso único de fermentación inventado casualmente por el abuelo después de una borrachera. Él orina en los jarros de alcohol sin que nadie se imaginara que el líquido se convertiría en un licor fantástico.

Nueve años después Japón invade China, produciendo matanzas y robos en todo el país, de lo que Mo Yan ocupa una gran parte describiendo los detalles crueles de los japoneses y combates con ellos. Aunque los abuelos son nada más que un común matrimonio, consiguen reunir a los obreros para llevar a cabo un combate contra los japoneses.

Antes de la acción, los heroicos combatientes disfrutan del licor aromático para reforzar la creencia; junto con ellos también participa el padre adolescente. Posteriormente, realizan una emboscada a los militares japoneses en la carretera por donde transitaban. En el ataque muere un general japonés y la abuela, que termina sacrificando su vida.

La obra manifiesta la energía y la fuerza vital de todo el pueblo chino en las luchas contra las invasiones extranjeras. Además del espíritu patriótico, la novela inquiriere los cambios de un pequeño pueblo en un período de tránsito, cuando cada uno de la tierra se da cuenta de que el país, la familia y el individuo son inseparables, y deciden reunirse para luchar.

Sorgo rojo se conoce más como una película por el mundo occidental, dirigida por Zhang Yimou¹²⁴ y protagonizada por la actriz Gong Li. Después de su estreno en el año 1987, la película llegó a ser una controversia en China al principio, pero luego recibió alabanzas por haber logrado el Oso de Oro en Berlín, en 1988. En el mismo año, la película ganó el Gallo de Oro (金鸡奖 Jin Ji Jiang) a la Mejor Película, que es

¹²⁴ Es un director de cine chino de gran proyección internacional. En *Sorgo rojo*, Zhang coincide por primera vez con su primera musa Gong Li, ambos han compartido una relación profesional que incluye *Ju Dou*, *La linternaraja*, *QiuJu*, *¡Vivir!* Y *La joya de Shangai*. Los dos representan una de las etapas más prolíficas del cine chino moderno.

un premio nacional de la cinematografía China.

Hasta aquí el resumen de la vida y las obras de Mo Yan. En el presente trabajo se van a analizar tres de sus obras más representativas: *Grandes pechos amplias caderas*, *Rana*, y *Sorgo rojo*. La primera es una épica de la historia china; la segunda corresponde a las obras que abordan algún aspecto de la sociedad, y la tercera registra la invasión extranjera. Es decir, se escogen según su contenido con el fin de tener una representación panorámica de las obras de Mo Yan.

2.2.4 Su pueblo natal, su infancia, y su juventud en sus obras

Hoy día, todo el mundo se ha enterado de que Macondo es el cosmos de la historia de *Cien años de soledad*, que también sirve como escenario de otras novelas de Gabriel García Márquez¹²⁵. Según se describe, este pueblo está situado entre una sierra y una ciénaga, cuya referencia real es Aracataca, donde nació y creció García Márquez. Igual que él, Mo Yan crea un mundo literario con el nombre de Dongbeixiang inspirándose en el suyo. En obras y en palabras de autores, la memoria de infancia en su pueblo natal siempre le ha estampado huellas duraderas en la mente que se refleja en su creación: los escenarios, las anécdotas, cuentos infantiles de padres o abuelos, etc.

La infancia en el pueblo natal es la inspiración principal de Mo Yan, con el que casi todas sus obras tienen relación íntima, como confirmó el autor en una entrevista: “Mi pueblo natal está íntimamente vinculado con mi literatura.”¹²⁶; y también en otra: “Sobre la tierra donde naciste y creciste, y donde se enterraron los cuerpos de tus ancestros, la puedes amar u odiar, pero nunca puedes escapar de ella.”¹²⁷ La tierra natal es uno de los aspectos más significativos de su obra.

¹²⁵ Véase en Anna Telse Jagdmann: “Diario del hallazgo del mapa de Macondo”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. 9, No. 17, 2003, pp. 10-20.

¹²⁶ “我的故乡和我的文学是密切相关的。” Guo Xiaodong: *Penetrar a Mo Yan*. Wuhan: Editorial de la Universidad de Wuhan, 2012, p. 3.

¹²⁷ “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。” Mo Yan: “Mi pueblo natal y mis novelas”, en Yang Yang: *Documentos de la investigación...*, *op. cit.*, p. 30.

En este sentido, se puede decir, sin exageración alguna, que el municipio de Gaomi se ha convertido en el lugar de mayor significado en la creación literaria de Mo Yan. Como el mismo escritor aclara: “En *El agua otoñal* apareció por primera vez el nombre de mi pueblo natal: el Dongbeixiang, y a partir de ese momento, me sentí un campesino vagabundo que por fin ha encontrado el campo que buscaba, un escritor perdido que ha encontrado su propia fuente de inspiración.”¹²⁸ En *Sorgo Rojo*, Mo Yan describe su pueblo natal al comienzo de la novela:

Había aprendido a amar con todo mi corazón al municipio de Gaomi Noreste y a odiarlo con furia desenfrenada. Hasta que hube crecido, no comprendí que el municipio de Gaomi Noreste es, sin duda, el lugar más bonito y el más repulsivo, el más extraño y el más vulgar, el más sagrado y el más corrompido, el más heroico y el más cuerdo, el más bebedor y el más sensual del mundo.¹²⁹

El municipio de Gaomi no es grande, sin embargo es un territorio que se relaciona con héroes históricos. De acuerdo con las leyendas, el segundo Emperador Shun¹³⁰ de la antigua China nació al este de Gaomi, donde también vivió el Canciller Yanying¹³¹, quienes se destacaron entre los genios de la antigua China. Además de estas dos celebridades, hace falta tener en cuenta que una de las cuatro novelas chinas¹³², *A la orilla del agua*¹³³, tuvo origen al oeste del pueblo.

Justamente es del norte del municipio de donde proviene Pu Songling¹³⁴, de la dinastía Qing, autor de la famosa recopilación *Cuentos fantásticos del estudio del charlatán* (聊斋志异 *Liao Zhai Zhi Yi*); un libro que se destacó por la gran cantidad

¹²⁸ Citado del discurso cuando recibe el Premio Nobel. Fecha de consulta: 19/02/2016
https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.html

¹²⁹ Mo Yan: *Sorgo rojo*. Barcelona: El Aleph, 2009, p. 10.

¹³⁰ Fue un emperador en las leyendas de la antigua China de los siglos XXIII y XXII a. C.

¹³¹ Fue el Primer Ministro del estado de Qi, en la dinastía de las Primaveras y Otoños. Es considerado un diplomático y político sobresaliente.

¹³² *Romance de los tres reinos* de Luo Guanzhong; *A la orilla del agua* de Shi Nai'an; *Viaje al oeste*, atribuido a Wu Cheng'en; y *Sueño en el pabellón rojo* de Cao Xueqin.

¹³³ Fue una novela atribuida a Shi Nai'an y escrita en la dinastía Song, donde se relata un grupo de 108 forajidos fuera de la ley que se encuentran en el Monte Liang. Se reúnen por el espíritu caballeresco con que se dedican a la carrera de rebelarse contra la Corte Song y amparar a los débiles. Pero, al final, no son capaces de resistir la seducción del gobierno, y los 108 hombres del grupo se dispersaron.

¹³⁴ En chino, 蒲松龄 (1640—1715). Escritor de la dinastía Qing. Su obra *Cuentos fantásticos del estudio del charlatán* tiene más fama entre los relatos mágicos.

de fantasmas y duendes, cuyos cuentos formaron parte del estilo literario de Mo Yan según lo dijo en una entrevista: “Lo ruidoso, superficial, hipócrita de la vida urbana me aburre, por eso prefiero esconderme en el puro mundo de la imaginación donde puedo volar. Este motivo psicológico de creación tiene cierta semejanza con la de Pu Songling de la dinastía Qing.”¹³⁵ Las historias mágicas y la escritura libre de Pu dejan huella en las novelas de Mo Yan.

En la silvestre tierra del Gaomi abundan los cuentos, tales como leyendas antiguas y mitos de fantasmas, que no solo resultan atractivos sino que también crean confusión entre la gente. Durante el proceso de redacción, Mo Yan no solo los utiliza como ornamentos de su novela formal, sino como una parte importante para evocar un mundo maravilloso. Además, se puede observar que Mo Yan elude intencionalmente los relatos ortodoxos de la historia y, sin embargo, resalta las historias marginales o extraoficiales y las anécdotas contadas por la gente popular.

Además de ser una tierra fértil de genios y misterios, Gaomi es un pueblo que conserva las artes folclóricas de China. Destacan, por ser las que más fama han adquirido, las tres artesanías de Gaomi, que son el dibujo del año nuevo, la escultura colorida de arcilla y la arte del papel recortado.

Estos tres artes tradicionales atañen temas bastante amplios tanto de la vida como de las leyendas. Por una parte, conservan y muestran las convenciones locales, que tienen variadas maneras de expresar y relacionarse con casi todas las partes de la vida cotidiana, tales como los escenarios del trabajo en la tierra, la decoración de la casa, la boda, etc. Por otra parte, las mitologías tradicionales ocupan un papel relevante, por ejemplo los dioses chinos o leyendas de plantas y animales.

Mo Yan los emplea en sus novelas ya que ellos son artesanos típicos de Gaomi. En *Sorgo Rojo*, elogia las técnicas de recortar papel de su abuela: “las figuras de papel de Gaomi son delicadas y finas, sencillas y vigorosas, creadas de un estilo que se

¹³⁵ “都市生活中的喧嚣、浮浅、虚伪、肉麻令我厌烦，便躲进想象中的纯净世界去遨游。这种创作的心理动机与蒲氏的心态也许有某种共通之处。” Mo Yan: “Hablar de fantasmas y dioses”, en Kong Fanjin, Shi Zhanjun: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan*. Jinan: Editorial de literatura y arte de Shandong, 2006, p. 28.

asemeja a un corcel celestial que galopa por el firmamento.”¹³⁶ En *Rana*, la tía jubilada sufre un tormento intenso debido al pecado que comete en el pasado, por lo que, posteriormente, ayuda a su marido a esculpir muchos muñecos coloridos de arcilla. Y en *El suplicio del aroma de sándalo*, la mujer Mei Niang puede ver el imponente empaque del gran *laoye*, parece un personaje que hay en las tarjetas para felicitar el año nuevo. Además de estas tres artes, conviene subrayar una ópera nativa que se llama la ópera de Maoqiang, sobre la que Mo Yan ha comentado:

A decir verdad, la ópera de Maoqiang no es agradable. Pero justamente fue este tipo de drama lo que atrajo a toda la gente de Gaomi, hasta el punto de no comer ni dormir para escucharla, y las melodías apareciesen en nuestro sueño. Es un fenómeno difícil de explicar. Por ejemplo, me fui de casa hace casi tres décadas, en todos los sitios lujosos de la capital escuché una variedad de la gran ópera, que ha ascendido mi gusto de ópera. Pero una vez de vuelta a casa, al salir de la estación de tren, oí la lenta y triste melodía de la ópera de Maoqiang desde un pequeño restaurante. De repente me dio sensaciones complejas, y las lágrimas brotaron de mis ojos.¹³⁷

La ópera Maoqiang proviene de las ciudades de Weifang y Qingdao¹³⁸ donde ya era popular a finales de la dinastía Qing. Esta ópera tiene melodía primitiva y natural, cuyo sentimiento es dolorido y revela la emoción de manera franca y sencilla, de ahí que mucha gente se aficiona por este arte vulgar.

En *El suplicio del aroma de sándalo*, Mo Yan lo escribió como “ópera de gato” porque se parece mucho al chillido de gatos. La ópera de Maoqiang es el alma de dicha novela representativa de Mo Yan. Al final, tiene lugar una representación de la ópera de Maoqiang después de la confirmación de Qian Ding sobre este arte:

A las gentes de Dongbei, en Gaomi, les gustaba el teatro. Eso lo sé desde hace tiempo. A mí me encanta vuestra ópera de Maoqiang. Puedo cantar todas las arias de la melodía del gato. La ópera de Maoqiang educa al pueblo en las

¹³⁶ Mo Yan: *Sorgo Rojo*, *op. cit.*, p. 178.

¹³⁷ “公道地说, 茂腔实在是不好听。但就是这样一个不好听的剧种, 曾经让我们高密人废寝忘食, 魂绕梦牵, 个中的道理, 比较难以说清。比如说我, 离开故乡快三十年了, 在京都繁华之地, 各种堂皇的大戏, 已经把我的耳朵养贵了, 但有一次回故乡, 一出火车站, 就听到一家小饭店里传出了茂腔那缓慢凄切的调子, 我的心中顿时百感交集, 眼泪盈满了眼眶。” Mo Yan: “La ópera de Maoqiang y los aficionados”. *Gaomi mio*, *op. cit.*, p. 101.

¹³⁸ Dos ciudades cerca de Gaomi, de la misma provincia.

virtudes de la lealtad, la piedad filial, el sentido de la humanidad y la justicia; enseñar al pueblo la compasión y a ser razonable; todo ello concuerda a la perfección con mi educación y mis principios. Os animo a que continuéis actuando y a que pongáis todas vuestras energías en esta parte.¹³⁹

En resumen, Mo Yan crea su mundo literario basándose en la cultura, personajes y cuentos de Gaomi. La tierra da forma a Mo Yan y, al revés, Mo Yan se ha convertido en una estrella brillante y esplendorosa de su pueblo natal. Estos años, el gobierno de Gaomi ha comenzado una serie de actividades turísticas y económicas para que todo el mundo conozca mejor la cultura tradicional del municipio y también de la provincia de Shandong. Se puede decir que las obras de Mo Yan son una ventana para ver más de cerca esta zona.

2.3 La influencia de Gabriel García Márquez y la exploración propia de Mo Yan

La cultura china se cuenta entre las civilizaciones más antiguas y avanzadas de la humanidad. A través de los siglos hemos sedimentado nuestro espíritu y hemos acumulado gran cantidad de tesoros culturales. La cultura nacional nos fortalece y nos permite avanzar solidariamente. Desde la antigüedad, los sabios han contribuido con obras tales como el *I Ching*¹⁴⁰, *Clásico de poesía*¹⁴¹, y poseemos distintos pensamientos filosóficos, como las cien escuelas del pensamiento¹⁴², cuyo legado, todavía hoy, después de miles de años, se conservan en la cultura china.

Después de la fundación de la República Popular China, en el año 1949, fue inevitable que se cometieran errores en el camino de desarrollo, como por ejemplo la aplicación del aislamiento del país. Como consecuencia, no estuvimos en condiciones

¹³⁹ Mo Yan: *El suplicio del aroma...*, *op. cit.*, p.700.

¹⁴⁰ En chino 易经. Es el documento más antiguo de China. Es una serie de libros de la adivinación según la filosofía clásica china.

¹⁴¹ En chino 诗经. Es la primera colección de poesía de China; contiene 305 poemas.

¹⁴² Literalmente “todos los filósofos de cien escuelas” se refiere a una serie de escuelas que surgieron en una época de gran expansión cultural e intelectual en China.

de comunicarnos con las culturas exteriores, por lo que la visión de nuestros escritores resultaba relativamente limitada.

En algún sentido, los escritores de China y América Latina muestran semejantes dificultades y confusiones en la literatura sobre sí mismos. Por nombrar algunas: la actitud que se debe tomar hacia la cultura tradicional, la forma de llevar adelante los rasgos nacionales, y cómo universalizar la literatura nacional.

Correspondiente a estos problemas, Gabriel García Márquez y otros escritores latinoamericanos se convirtieron en un modelo perfecto que, en gran medida, inspiró a los escritores chinos, como por ejemplo fue el caso del realismo mágico, que tanto impactó a los autores chinos en la década de los ochenta: “Sin esta etapa casi obsesiva de aprender de Occidente, los escritores chinos no tendrían la calma y madurez de hoy día.”¹⁴³ A través de un proceso de aprendizaje, los escritores van intentando cada vez más desechar las normas establecidas por el gobierno. Este cambio de actitud conlleva un fenómeno más positivo en el sentido de que las obras que revelan las circunstancias reales, en las que se elimina el complejo de heroísmo, son cada día más aceptables en la sociedad.

Gracias a la interpretación de las obras típicas, se construyó un lazo con las culturas lejanas y desconocidas. El realismo mágico tuvo gran resonancia en la literatura de los años ochenta del siglo pasado, y los intercambios entre la literatura china y la occidental eran cada vez más frecuentes. Tal y como sostiene Mo Yan: “Las obras literarias sobresalientes deben pertenecer a la literatura mundial, porque son reflejos de los sentimientos y el destino de la gente de todo el mundo, y deben ponerse en situación de la humanidad, conservando así los valores universales.”¹⁴⁴ Se puede decir que esta corriente da dirección al desarrollo crítico y literario en China de aquella época.

Otra razón por la que los escritores latinoamericanos calaron tan profundo en los

¹⁴³ “如果没有这个近乎痴迷地向西方学习的阶段，中国作家也就不会有今天的冷静和成熟。” Zhang Aiping: “Opiniones del realismo alucinatorio de Mo Yan”. *Revista de la Universidad Normal de Hefei*, Vol 32, No. 2, abril, 2014, p. 89.

¹⁴⁴ “优秀的文学作品是属于人的文学，是描写人的感情、描写人的命运，他应该是站在全人类的立场上，具有普世价值。” Tomado del blog del propio autor: http://blog.sina.com.cn/s/blog_63acd9f50100m22y.html Fecha de consulta: 02/03/2015

autores chinos es porque ellos se abrieron paso a través de la centralización europea, lo que ilumina a China, siendo un país subdesarrollado. Ellos tenían sus propias maneras de tratar con la nacionalización e internacionalización, lo que proporcionó a los autores chinos nuevas perspectivas sobre la modernidad literaria.¹⁴⁵

Después de que García Márquez ganara el Premio Nobel, se convirtió en un foco de atracción en China y se produjo una fiebre de *Cien años de soledad* en la literatura sobre la búsqueda de la raíz, como describe la profesora Zeng Lijun: “De repente, Márquez se convirtió en un personaje tan importante como Jesucristo a los ojos de los escritores chinos. Ellos lo apreciaron y lo admiraron, y les sorprendió su forma de escribir novelas.”¹⁴⁶

La literatura occidental rápidamente deja influencia en la literatura china; por eso un problema serio es que la nuestra estaba perdiendo su originalidad. Afrontados al impacto de la nueva corriente, algunos autores se dieron cuenta de que, pese a lo magnífico que imitan, su escritura no era original. Como ha señalado la doctora Zeng: “Frente al impacto y la aceptación de la literatura extranjera, la imitación es solo una manera [de aprender], la innovación es el objetivo. En el proceso de imitación, a menudo despierta en la inspiración del autor para crear obras influidas pero también diferentes a las de los influyentes.”¹⁴⁷ De allí que los escritores chinos comiencen a buscar en sus orígenes y raíces culturales.

En ese periodo de exploración surgieron muchos autores. En general, los que ganaban premios internacionales no tiene tanta fama dentro del país, como fue el caso de Yan Lianke¹⁴⁸ o Li Rui¹⁴⁹. No obstante, Mo Yan es un autor popular tanto en China como en el mundo occidental. Por eso, se puede afirmar que las obras de Mo Yan

¹⁴⁵ Según la tesis doctoral *Realismo mágico y la literatura contemporánea china* de Zeng Liju, se ha derivado en la búsqueda de la raíz, la novela de Tibet, la novelas de notas nuevas, etc. Véase en la tesis doctoral *Realismo mágico y la literatura contemporánea china*, Universidad de Sichuan, 2005, p. 81.

¹⁴⁶ “骤然间，马尔克斯成了中国作家心目中的穆罕默德、耶稣基督和佛主似的人物，人们对他顶礼膜拜，对他小说的写法也啧啧称奇。” *Ibid.*, p. 84.

¹⁴⁷ “在外来文学的影响与接受中，模仿只是手段，创新才是目的。作家在模仿的过程中，常常被唤醒沉睡的自我，从而获得创新的契机或灵感，创作出既有影响者影子，又不同于影响者的作品来。” *Ibid.*, p. 183.

¹⁴⁸ En chino, 阎连科 (1958-). Ganó el Premio Franz Kafka en 2014.

¹⁴⁹ En chino, 李锐 (1950-). Ganó el Ordre des Arts et des Lettres 2004.

forman un puente que conecta el mundo occidental y China, una tierra remota y desconocida desde el punto de vista europeo.

Para Mo Yan, el afecto de la literatura latinoamericana empezó por Julio Cortázar. En el año 1982 se publicó el tercer volumen de “La autopista del sur”¹⁵⁰ en la revista *Literatura extranjera* (título original: 外国文学 *Wai Guo Wen Xue*). Inspirado en esta novela, Mo Yan redactó “Avenida donde se vende algodón” (售棉大道 “Shou Mian Da Dao”) imitándola. El ambiente principal de las dos es similar, pues ambas tramas se desarrollan en torno a una carretera y a la idea de que durante el viaje pueden surgir adversidades inesperadas que repercuten en los personajes. El relato puede ser un símbolo de la narrativa de Mo Yan porque el escritor aprende espontáneamente de los autores latinoamericanos.

En el año 1999 Mo Yan editó un libro titulado *Habitación dentro de la cerradura*¹⁵¹ (锁孔里的房间 *Suo Kong Li De Fang Jian*), que es una compilación de los diez relatos más recomendados desde su punto de vista. En el libro, el autor escogió dos de América Latina, una es “La autopista del sur” de Julio Cortázar, y la otra, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de García Márquez.

En los primeros relatos¹⁵² de Mo Yan, se notan rastros evidentes procedentes del realismo mágico. En “Relámpago esférico” se narra la historia de un anciano con alas, siguiendo los pasos de “Un señor muy viejo con alas enormes”. Y, además, en “Quince pasos” (十五步 “Shi Wu Bu”) se describe a un loco encerrado en una jaula que come tiza, semejante al personaje de Rebeca que come barro. Salvo cuentos cortos, en su novela larga *La familia herbívora* (食草家族 *Shi Cao Jia Zu*), toda la estirpe no escapa del destino de tener hijos con sindactilia debido a la endogamia. Y al final, el clan termina extinguiéndose a causa del incesto, igual que la familia de Macondo. Sus primeras novelas inevitablemente muestran imitaciones flagrantes; es decir, en ellas quedan de manifiesto elementos del realismo mágico.

Él se dio cuenta de que las fábulas grotescas y técnicas novedosas formarían

¹⁵⁰ Julio Cortázar, traducido por Lin Zhimu: “La autopista del sur”. *Literatura extranjera*, 1982, No. 3. pp. 2-14.

¹⁵¹ Mo Yan: *Habitación dentro de la cerradura*. Pekín: Editorial del nuevo mundo, 1999.

¹⁵² Por nombrar algunos: *Relámpago esférico*, *Bebé Rubio*, *Explotación*, *Río seco*, *El perro blanco y el trapecio*, *Viento fuerte*, *Tres caballos*, *Agua otoñal*.

parte de la novela, y tuvo la ambición de difundirlas; en sus propias palabras: “quiero hacer que mis historias del pueblo Dongbeixiang impresionen a lectores de todo el mundo.”¹⁵³ La experiencia de Mo Yan nos presenta un hecho literario interesante, que el impacto de los escritores extranjeros y sus obras también puedan inspirar las memorias y emociones locales.

Además de García Márquez, otro autor que inspiró y lo animó a escribir fue William Faulkner y su novela *El ruido y la furia*. Los dos maestros proporcionaron a Mo Yan nuevas formas de narrar. Él se apoyó en las obras de William Faulkner y de García Márquez, sobre todo por su invención en el campo literario. Después de descubrir Yoknapatawpha y Macondo, decidió crear así su propia república literaria con los recursos literarios del Municipio de Gaomi; imitando, aprendiendo, inventando y bebiendo de una fuente folklórica inagotable, por fin funda su pueblo literario.

Al principio de la escritura de Mo Yan, sus pensamientos y expresión artística obviamente tienen ascendencia de la literatura extranjera, en particular de *Cien años de soledad* y *El ruido y la furia* de Faulkner. Además de estos dos autores, cabe mencionar aun escritor japonés, del que Mo Yan reconoce: “Tomé el perro de Yasunari Kawabata.”¹⁵⁴ En la novela *País de nieve* del autor japonés aparece un perro negro y fuerte. Inspirado en esta fábula, Mo Yan escribió sobre un perro blanco y apacible en el relato “El perro blanco y el trapecio”.

En algunos estudios sobre el autor chino se menciona que García Márquez es un modelo a seguir para Mo Yan; un aspecto que el comité del Nobel menciona también en el discurso a propósito de la concesión del premio:

A través de una mezcla de fantasía y realidad, perspectivas históricas y sociales, Mo Yan ha creado un mundo que recuerda en su complejidad a aquellos en las escrituras de William Faulkner y Gabriel García Márquez, al mismo tiempo, encuentra un punto de partida en la antigua literatura china y la tradición

¹⁵³ “我努力地要使我的高密东北乡的故事能够打动各个国家的读者。” Guo Xiaodong: *Porqué le toca a Mo Yan*. Guangzhou: Editorial de Huacheng de Guangzhou, 2013, p. 137.

¹⁵⁴ “牵过川端康成的一条狗。” Mo Yan: “Japón misterioso y mi experiencia de literatura”. *Gaomi mío*. Pekín: Editorial de jóvenes de China, 2011, p. 166.

en forma oral.¹⁵⁵

Tal afirmación es conocida hasta el punto de que Mo Yan ostenta el apodo del “Márquez chino” o “Kafka oriental”¹⁵⁶. No obstante, es una media verdad. Mo Yan siempre se defiende diciendo que: “Soy yo, Mo Yan, ¿por qué dicen que soy el García Márquez oriental?”¹⁵⁷ Es verdad que él se inspira en el realismo mágico, pero sin obviar la cultura nacional y una mentalidad más abierta que lleva a su propio territorio creativo.

En el libro escrito por el hermano de Mo Yan, Guan Moxian, él explica por qué Mo Yan no pertenece al realismo mágico; que tiene su propio estilo, y que el realismo alucinatorio, según él, proviene de la cultura china.¹⁵⁸ En los inicios de su carrera literaria las obras del realismo mágico guiaron a Mo Yan, si bien a medida que avanzaba y exploraba fue abandonando esos elementos externos y logrando cierto éxito. De manera que, Mo Yan siempre ha procurado mantener sus propias peculiaridades.

Mo Yan cuenta desde la perspectiva de la historia y la sociedad con el fin de hacer manifiesto el paisaje de Dongbeixiang, en el que se fusionan realidad y fantasía. Su descripción se puede entender como una mezcla de alucinaciones realistas, influenciado por el realismo mágico pero desde una perspectiva diferente. Favorecido por su experiencia de veinte años en el campo, Mo Yan ha acumulado abundantes fábulas para emplear en su narrativa.

Al mismo tiempo, él no se limita a transcribir sus recuerdos ni la vida cotidiana de la zona rural. Según el propio Mo Yan, en el artículo de Li Weihua: “[Su] intención original [era] alejarme lo más posible de la literatura occidental y del tono de

¹⁵⁵ “Through a mixture of fantasy and reality, historical and social perspectives, Mo Yan has created a world reminiscent in its complexity of those in the writings of William Faulkner and Gabriel Garcia Marquez, at the same time finding a departure point in old Chinese literature and in oral tradition.”
Citado de la página web del Premio Nobel

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/bio-bibl.html DEBES

Fecha de consulta: 07/03/2016

¹⁵⁶ Esta frase se escribe en la portada de *Grandes pechos amplias caderas* de la traducción española.

¹⁵⁷ “我就是莫言，为何要说我是中国的马尔克斯？” Citado de la página web de la Cultura China:
http://cul.china.com.cn/renwu/2011-06/28/content_4297577.htm Fecha de consulta: 08/03/2015

¹⁵⁸ Guan Moxian: “Mis opiniones sobre el hecho de que Mo Yan ganara el Premio Nobel”, *El hermano mayor habla de Mo Yan, op. cit.*, p. 14.

traducción; y acercarme a la cultura popular nuestra, a la experiencia propia de la vida, y a nuestra tradición literaria.”¹⁵⁹ A través de las masas populares, él reflexiona sobre el destino de todo el pueblo y todo el país añadiendo las ficciones.

La mimesis, al principio, suele ser un elemento tentador para los escritores que, sin embargo, Mo Yan nunca considera suficiente. Él se dio cuenta de que aprender ciegamente no es suficiente; un escritor exitoso debe nutrirse de la cultura étnica, pero con el objetivo de crear obras con estilo propio. En el año 1986, escribió el artículo “Dos hornos calurosos—Gabriel García Márquez y William Faulkner”¹⁶⁰; en él considera que debe “escapar de dos hornos calurosos, que son Faulkner y García Márquez”, y añade que: “*Cien años de soledad* nos ofrece una visión filosófica digna de García Márquez y su singular comprensión del mundo y del ser humano.”¹⁶¹ De ahí que su obra no pueda ser atribuida a la influencia del realismo mágico, ni pueda ser entendida como una simple imitación de la literatura extranjera.

Desde su punto de vista, si un escritor se acerca demasiado a los hornos calurosos, se va a “derretir”, por eso es necesario alejarse de ellos lo más posible. A partir de no seguir los pasos de otros, se dio cuenta de que debía escribir a su manera, es decir, aquello que tiene que ver con la vida cotidiana y brota desde lo más profundo del corazón. Lo que sí puede ser es que aprehendamos las ideas y esencia de la literatura extranjera, así como sus estrategias narrativas para tratar la realidad, en vez de caer en la burda imitación.

Mo Yan procuró establecer su propio estilo quitándose las influencias de García Márquez. Siendo un autor fructífero e impávido, él confiesa que: “Durante estos veinte años siempre luché contra García Márquez; tenía que escapar del libro (*Cien años de soledad*).”¹⁶² El escritor colombiano es un horno mientras que el chino es el

¹⁵⁹ “我的本意是要离西方文学远一点、离翻译腔远一点、离时尚远一点，向我们的民间文化靠拢、向我们的人生感悟贴近、向我们的文学传统进军。” Li Weihua: “Los factores extranjeros en la creación de Mo Yan”. *Revista de la Universidad de Ciudad de Hunan*, 2014, No. 1, p. 102.

¹⁶⁰ Mo Yan: “Dos hornos calurosos—Gabriel García Márquez y William Faulkner”. *Literatura mundial*, 1986, No. 3, pp. 297-299.

¹⁶¹ Mo Yan: “Dos hornos calurosos...”, *loc. cit.*, p. 297.

¹⁶² “这 20 年来我始终在跟马尔克斯搏斗，我要离开那本书。” Citado de la página web de Escritores Chinos: <http://www.chinawriter.com.cn/news/2011/2011-08-02/100847.html> Fecha de consulta: 17/03/2015

hielo; si está demasiado cerca, se derretirá y desaparecerá. En el apéndice de la novela *El suplicio del aroma de sándalo*, Mo Yan reflexiona que:

Durante el otoño de 1996 empecé a escribir *El suplicio del aroma de sándalo*. Apoyándome en las leyendas maravillosas que se contaban sobre la construcción de las vías de ferrocarril, llegué a escribir cincuenta mil palabras. Luego lo dejé estar durante un tiempo. Cuando lo retomé otra vez, me di cuenta de que había demasiado realismo mágico. Quise, por ello, volver a escribirlo, omitiendo todos esos detalles fantasiosos y preciosistas que no conducían a ningún lado... Haciéndolo, era consciente de que el texto era menos rico, pero al mismo tiempo ganaba el valor popular y había algo más puramente chino en su estilo. Hice ese sacrificio sin dudar.¹⁶³

En esta novela y en otra titulada *Las baladas del ajo*, Mo Yan intentó eliminar los elementos del realismo mágico para buscar su propio estilo. Cuando redactó *La vida y la muerte me están desgastando*, él utilizó el recurso del realismo mágico pero con fábula oriental. Después de muchos años de exploración, él por fin maneja las fábulas de la magia China, consiguiendo su propio estilo de lenguaje.¹⁶⁴ El proceso ha sido muy doloroso y largo.

Aunque ficticio y misterioso, cada obra de Mo Yan tiene su propia personalidad. En *Sorgo Rojo* se muestra una tierra en la que tanto buena como mala gente protagonizan escenas, y quienes, al mismo tiempo, no dudan en unirse para luchar en la guerra contra los japoneses; ellos representan las vidas cálidas en esta tierra negra. El protagonista, Yu Zhan'ao, que antes ha sido líder de bandidos, es tranquilo y valiente, y lleva a cabo una emboscada a los japoneses junto con su mujer Dai Fenglian. Los dos son símbolos de las fuerzas anti-japonesas y la fuerza de vitalidad del pueblo Dongbeixiang.

En *Grandes pechos amplias caderas* se cuenta la vida y fortuna de Shangguan

¹⁶³ “1996 年秋天，我开始写《檀香刑》。围绕着有关火车和铁路的神奇传说，写了大概有五万字，放了一段时间回头看，明显地带着魔幻现实主义的味道，于是推倒重来，许多精彩的细节，因为很容易有魔幻气，也就舍弃不用。最后决定把铁路和火车的声音减弱，突出了猫腔的声音，尽管这样会使作品的丰富性减弱，但为了保持比较多的民间气息，为了比较纯粹的中国风格，我毫不犹豫地做出了牺牲。” Mo Yan: *El suplicio del aroma de sándalo*. Pekín: Editorial de escritores, 2011, p. 2.

¹⁶⁴ Véase la página web de Escritores Chinos: <http://www.chinawriter.com.cn/news/2011/2011-08-02/100847.html> Fecha de consulta 20/03/2015

Lushi, los cambios y el destino de los niños, remontándose a la lucha en el año 1900 contra los invasores alemanes. Luego procede a los años treinta y cuarenta de luchas anti-japoneses, hasta los años noventa del siglo XX. En las guerras, la gente se acostumbra a la sangre, a la muerte y al hambre permanente. Durante la época de guerras, Sha Yueliang, Sima Ku y Lu Liren pertenecen a tres fuerzas diferentes por el cambio de situación política. No obstante, en la mentalidad de Shangguan Lushi no existe distinción de clases siendo una madre.

En *Rana* se describen más de sesenta años de historia de la procreación en China. La firme voluntad de tener la mayor cantidad de hijos posible era común en las zonas rurales de China, mientras que el problema del aumento de población se fue agudizando con los años. En el proceso de solucionar el conflicto, se pueden observar los cambios en la ideología de las masas populares de China.

La novela de Mo Yan es presentada desde la perspectiva de la sociedad civil, es decir, la historia de la gente común. Si bien las leyendas, mitología y la historia oficial afectan a Mo Yan, nunca aparta su mirada de la gente común.¹⁶⁵ Él se destaca por su técnica creativa, y aún más por la historia demostrada que proviene de la experiencia de los campesinos. En opinión de Lin Qiaoyun: “La novela de Mo Yan tiene un punto de vista popular, que siempre ha estado en la posición de los agricultores mirando las vicisitudes de la tierra, contando el sufrimiento y la desgracia de la gente, restaurando la historia popular oculta por las autoridades.”¹⁶⁶ A través de sus obras, el mundo occidental puede tener una visión del país verdaderamente china.

Él persiste firmemente en escribir para las masas populares y en llamar la atención del público sobre los sufrimientos de la clase social más baja alabando la fuerza espiritual para sobrevivir en la vida dura, puesto que en la memoria del autor siempre queda el terrible recuerdo de los movimientos políticos y la hambruna. Frente al padecimiento, la vida de los pobres es más vulnerable; el escritor responsable le

¹⁶⁵ Para profundizar más en la posición popular de Mo Yan, véase un trabajo de fin de máster. Bu Lizhen: “Características folklóricas de novelas de Mo Yan”. Universidad Normal de Hebei, 2012.

¹⁶⁶ “莫言小说有着鲜明的民间立场，他始终站在农民立场审视苦难大地的沧桑变迁，诉说民间大地的苦难与不幸，还原被主流意识形态遮蔽的民间历史。” Lin Qiaoyun: “Las características vulgares de novelas de Mo Yan”. *Mang Zhong*, 2014, No.5, p. 156.

proporciona una gran fuerza espiritual en sus novelas. Él es uno de los artistas que refleja de forma más clara la verdadera atmósfera de la vida en China. La historia, aunque ficticia, es también auténtica, porque atrae y conmueve a la gente con sus pormenores.

El impacto de la literatura mundial inspira la memoria local en la mentalidad del autor, lo que reactiva los recursos folklóricos, sobre cuya base Mo Yan desarrolla su propio concepto de creación y estilo narrativo. De alguna manera, sus obras se pueden entender como una exposición de la parte negativa de la sociedad y de la naturaleza humana, de lo que Mo Yan lanza golpes críticos.

Cuando Mo Yan ganó el Premio Nobel en el año 2012, describieron su estilo narrativo como realismo alucinatorio, un estilo que, aunque comparte elementos con el realismo mágico, tiene su propio lugar en la literatura universal. El investigador Wang Deling confirma que “[s]ignifica no solo un resumen exacto de novelas de Mo Yan, sino también el reconocimiento de la singularidad y creatividad de la literatura china contemporánea.”¹⁶⁷ Tantos años de aprendizaje le han servido a Mo Yan para formar su propio mundo literario basado en la tradición oriental, si bien es cierto que existe un paralelismo evidente entre ambos tipos de realismo.

Así, se puede concluir que Mo Yan aprendió de García Márquez al principio, aunque el proceso de escapar de su influencia fue más duro y penoso. En su proceso creativo, él no dejó de llevar a cabo sus propias ideas aunque le haya costado casi veinte años encontrar su estilo personal. Según dice el autor en un diálogo con Hideo Levy: “Cuando la gente ya no se conforma con imitar, echará mano de los recursos de su vida personal y recursos culturales nacionales. Por lo tanto, basándose en los estímulos externos, pueden hacer que sus propios elementos muestren un perfil más claro.”¹⁶⁸ En general, todo arte comparte similitudes e incluso se puede imitar, pero para que sea original siempre necesita mostrar lo esencial. Después de un largo

¹⁶⁷ “不仅意味着对莫言小说的概括是准确的, 更重要的意义在于对当代中国文学的独特性和创造力的承认。” Wang Deling: “Mo Yan y el realismo alucinatorio”. *Revista de la Universidad Normal de la Capital (ciencia social)*, 2013, No. 1. p. 81.

¹⁶⁸ “当人们不再满足于模仿时, 便会调动起个人生活资源和民族文化资源。由此可见, 依靠外来的刺激, 可以使自身的要素呈现出鲜明的轮廓。” Mo Yan, Hideo Levy: “Diálogo entre Mo Yan y Hideo Levy”. *Lectura extensa*, 2006, No. 7, p. 8.

período de exploración, Mo Yan consigue agarrar elementos profundos, como el contenido de la obra, la observación de la vida, entre otros.

2.4 Formación literaria de Mo Yan y Gabriel García Márquez: infancia y lectura

2.4.1 La repercusión de la infancia en los dos autores

En la presentación del contexto social se ha mencionado que Mo Yan nació en una época histórica particular, en la que su pueblo natal, Gaomi, donde Mo Yan pasó sus primeros veinte años, era extremadamente pobre. La experiencia de vivir en una casa deteriorada y en un pueblo pobre suministra al autor una actitud conflictiva hacia su pueblo. Por una parte, él observaba que los agricultores trabajaban a costa de su vida no obstante la cosecha seguía siendo escasa, una situación que el autor expresa así: “[La tierra] había agotado la sangre y el sudor de mis antepasados, luego estaba consumiendo mi vida.”¹⁶⁹ Por eso no resultó extraño que tuviera ganas de huir del pueblo: “de vez en cuando me imaginé que, si un día tuviera la suerte de escapar de esta tierra, nunca volvería.”¹⁷⁰ Aún así, ya de adulto, Mo Yan no es capaz de traicionar su tierra natal a pesar de la emoción conflictiva que tiene con ella.

Mo Yan viene de una familia no muy grande, con la que vivió desde niño. La vida de sus abuelos, su tía, y lo más importante, de su madre, le proporciona historias para escribir. El personaje de la abuela de *Sorgo rojo* tiene características reales de la abuela de Mo Yan. Se dice que su tercera abuela una vez fue hostigada por demonios y pidieron ayuda a magos, una anécdota que el autor luego convirtió en experiencia de Lian'er en *Sorgo rojo*.¹⁷¹ Su tercer abuelo es el personaje original de Yu Zhan'ao, y su

¹⁶⁹ “它耗干了祖先们的血汗，也正在消耗着我的生命。” Guo Xiaodong: *Porqué le toca a Mo Yan*, op. cit., p. 50.

¹⁷⁰ “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。” *Ibid*, p. 50.

¹⁷¹ Guan Moxian: “Los personajes y eventos en las novelas de Mo Yan”. *El hermano mayor habla de Mo Yan*, op. cit., p. 27.

tía fue ginecóloga en la vida real, a quien en la novela *Rana* Mo Yan le puso el nombre de Wan Xin. El ejemplo más evidente es la madre de *Grandes pechos amplias caderas*, que es un recuerdo de la madre de Mo Yan y todas las madres que trabajaban penosamente en Dongbeixiang.

En las zonas rurales una de las formas más comunes de entretenimiento es contar historias. De ahí que, en el discurso que pronunció en la Academia Sueca, Mo Yan se refiriera a él mismo como “un hombre que cuenta”. En realidad, él también tiene la costumbre de escuchar cuentos de la gente de su alrededor, y sobre lo cual escribió el ensayo “Lectura mediante el oído”¹⁷² (用耳朵阅读 Yong Er Duo Yue Du). En China se suele contar a los niños cuentos de fantasmas, duendes, hadas, etc.; todo lo cual estimula la imaginación. El mismo autor lo confirma en una entrevista: “Hasta hoy día, creo que la imaginación de un escritor es una de las cualidades más importantes y más valiosas.”¹⁷³

El abuelo, gran conocedor de la cultura tradicional china, le cuenta enumerables leyendas y mitos al pequeño Mo Yan. Según él, su abuelo conservaba imaginación rica, al igual que tenía una narración viva, y por encima de todo destaca que conocía “[u]n montón de historias de fantasmas, leyendas, cuentos de personajes, son alimentos espirituales para los chicos que descansan al lado de represa en verano, y en la cama en el invierno.”¹⁷⁴

Los cuentos populares construyen a Mo Yan un mundo puro comparado con la China de aquella época, pues en ellos no existe el concepto de clase ni lucha proletaria, sino que es un mundo lleno de bondad, humor, coraje, y fantasmas, hadas, duendes. El autor A Cheng dijo: “Hablar y escribir sobre fantasmas, que es popular en la China contemporánea, en su ciudad, Gaomi, forma parte de su tradición.”¹⁷⁵ Por lo tanto,

¹⁷² Véase versión online del artículo: <https://book.douban.com/reading/10857758/>

Fecha de consulta: 16/04/2016

¹⁷³ “至今,我认为想像力是一个作家最重要的、最宝贵的素质。” Véase en la Centro de Información de Internet de China, una entrevista entre Shi Yilong y Mo Yan,

<http://www.china.com.cn/chinese/RS/47692.htm> Fecha de consulta: 16/04/2016

¹⁷⁴ “满肚子的神仙鬼怪故事, 名人名胜的传说, 更是子孙辈夏日河堤上、冬季炕头上百听不厌的精神食粮。” Wu Shuxin: “Análisis de las creaciones literarias y éxitos de Mo Yan”. *Tribunal de Jianghuai*, 2012, No.6, p. 33.

¹⁷⁵ “说和写鬼怪, 当代中国一绝, 在他的家乡高密, 鬼怪就是当地世俗构成。” A Cheng: “Alma, espíritu, fantasma y Confucio”. *Consecha*, 1997, No. 4.

podemos descubrir que su estilo narrativo proviene de peculiares historias que, en ocasiones, aparecen en las novelas.

La provincia de Mo Yan, el Shandong, es la cuna del espíritu caballeresco¹⁷⁶, representado por la novela *A la orilla del agua*. Mo Yan se hizo famoso por su novela *Sorgo rojo*, en la que no se puede ignorar la infiltración del espíritu de esta zona, bajo la influencia a partir de la cual plasma a Yu Zhan'ao y Dai Fenglian.

Motivado por la experiencia de la adolescencia rural, sus puntos de vista sobre la historia tienden más a la cultura popular y folklórica. Según el discurso del autor en la Academia de Suecia, su realismo alucinatorio combina las narraciones populares, la historia y los comentarios de la época contemporánea. Sus obras, casi todas ambientadas en su pueblo natal: el Dongbeixiang, se centran en la China rural reflejando diferentes aspectos de la sociedad, tales como la tragedia de las mujeres y el sufrimiento de los campesinos.

Mo Yan ha acumulado dos décadas de experiencia en su casa en la zona rural; su paisaje, sus leyendas y cuentos más tarde se convertirían en su constante inspiración creativa. Él redacta sus novelas con corazón de campesino, tomando el modo de pensar de una persona ordinaria con actitud modesta, y lleno de simpatía y preocupación por el destino de sus pares. Más aún, él no se limita a recordar la memoria local, bien que una contemplación de la vida rural. De este modo, el autor revela la alienación social entre la ciudad y el campo, creando un mundo abundante y heterogéneo.

García Márquez nació en una familia que vivía cerca del pueblo Catajona. Desde su infancia, los cuentos de sus abuelos lo nutrieron; en otras palabras, “leyéndole cuentos de hadas, su abuelo lo lleva a todas partes.”¹⁷⁷ Desde su infancia, el escritor se beneficia del puro cariño y la lengua más suelta de la abuela. Él disfrutó del “purismo castizo”¹⁷⁸ de contar historias de su abuela, esta mujer le ha dejado tanta influencia que muchos años después, cuando escribe novelas, García Márquez

¹⁷⁶ En chino se llama 侠义, un espíritu parecido del caballero errante.

¹⁷⁷ Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla*. Barcelona: Ediciones de Debolsillo, 2014, p. 64.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 83.

siempre cuenta con tono tranquilo. Conserva una visión semejante diciendo que “[m]e contaba las cosas más atroces sin conmoverse, como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias.”¹⁷⁹

Sus abuelos influyeron mucho en el primer periodo de su vida. Él pasó su infancia en un ambiente lleno de cuentos misteriosos al igual que Mo Yan. La abuela de Márquez es una mujer prestigiosa y trabajadora, sobre la que el autor dijo que: “[c]reo que la esencia de mi modo de ser y de pensar se la debo en realidad a las mujeres de la familia, y a las muchachas de la servidumbre que pastorearon mi infancia.”¹⁸⁰ El abuelo de García Márquez participó en la Guerra de los Mil Días, lo que forma la imagen del coronel Aureliano de *Cien años de soledad*.

Según dice Carmenza Kline: “La novela de García Márquez tiene un carácter profundamente idiosincrásico, pues presenta la naturaleza y la historia colombianas, la vida nacional y los caracteres nacionales, los problemas políticos y sociales vigentes en el país y, por extensión, en otros países latinoamericanos.”¹⁸¹ Su pueblo natal, Aracataca, y su país, Colombia, inspiran la creación de Macondo, en el mismo sentido que Dongbeixiang para Mo Yan.

2.4.2 La formación durante su crecimiento de dos autores

Si se echa un vistazo a la experiencia de ambos autores, la diferencia más notable es que Mo Yan no cuenta con una base sólida de educación, contrario a García Márquez, que sí realiza estudios formales.

Cuando era niño, Mo Yan estaba extremadamente interesado en leer libros literarios, pero los libros que llegaban a las zonas rurales eran muy limitados. Los que había en la casa no pudieron satisfacer su deseo de leer, por lo que empezó a pedir libros por

¹⁷⁹ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: “El oficio”, en *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori, 2007, p. 40.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.78.

¹⁸¹ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 81.

todas partes, hasta el punto de trabajar en el molino a cambio del derecho de leer un libro de cuentos. Como cuenta en sus propias memorias: “Durante mi infancia, me costó mucho leer. He leído los libros de una docena de pueblos de alrededor.”¹⁸² Su hermano mayor, Guan Moxian, que estudió en la Universidad Normal del Este de China, tenía algunos libros. Mo Yan leyó una y otra vez las revistas, manuales, hasta composiciones que su hermano había dejado en la casa.¹⁸³ Él leyó tantas veces hasta el punto que pudo memorizar partes de las composiciones, lo que utilizó más tarde en su escritura de novelas.

La formación de García Márquez comenzó en Sucre, cuando vivía con sus padres, bajo cuya tutela recibió una educación dura y tradicional en el seno de una familia religiosa. En sus lecturas, él queda fascinado con *Las mil y una noches*, que le construyó un mundo maravilloso; además, combinó esas historias con los cuentos de su abuela, que luego formarían parte de su mundo realista mágico.¹⁸⁴ Es influido por *Ulises* de James Joyce y *La metamorfosis* de Franz Kafka, además de *El Quijote*. García Márquez también leyó las obras de escritores como Virginia Woolf y William Faulkner, cuyas técnicas narrativas, temas históricos y la utilización de localidades provinciales influyeron en García Márquez.

En los años treinta y cuarenta, un movimiento que tuvo mayor influencia en Colombia fue Piedra y Cielo, en el que participaron Jorge Rojas y Eduardo Carranza. García Márquez tuvo afición por la poesía, y participó en un grupo de poesía cuando estudió en la escuela secundaria en Zipaquirá, donde empezó a escribir poemas bajo la influencia de este movimiento. Según el investigador chino Chen Zhongyi, el espíritu explorador le inspira y le anima a García Márquez en sus trabajos posteriores.¹⁸⁵

Fue admitido en la facultad de derecho en la Universidad Nacional de Bogotá. En el año 1954 comenzaron las guerras civiles; al año siguiente el autor se vio obligado a exiliarse a Europa. En su estancia en París, él conoció el arte del cine,

¹⁸² “在我的童年时代, 我付出了巨大的代价, 把我们周围那十几个村子里的书都读完了。” Mo Yan: “Qué tal, ¿tío Faulkner?”. *Gaomi mío*, *op. cit.*, p. 208.

¹⁸³ Mo Yan: “Sueño de leer en mi infancia”, *ibid.*, p. 26.

¹⁸⁴ Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁸⁵ Chen Zhongyi: *Biografía de García Márquez*. Pekín: Editorial de nuevo mundo, 2003, pp. 51-53.

encontró al gran escritor Hemingway, pero lo más importante, nunca dejó de escribir ensayos críticos y crónicas para periódicos de América Latina.¹⁸⁶

Aunque Mo Yan ha recurrido a todos los libros de su pueblo y alrededores, hay que reconocer que su lectura es aún limitada debido a las políticas de censura que el gobierno aplicaba entonces. Lo que leyó fueron novelas clásicas o revolucionarias; casi no tuvo la oportunidad de leer las obras modernas y occidentales. A pesar de que subsanó esta carencia después de la Reforma y Apertura, es una pena que los chinos no dispusieran de más recursos científicos y literarios.

Por el contrario, García Márquez no solo recorrió las novelas clásicas que tienen valor artístico, sino también otros libros sobre teoría literaria, filosofía, psicología, derecho, entre otros. De ahí que él formara su sentido del arte y tuviera una gran fuente de conocimientos. Cuando García Márquez inició su escritura, la manera de redactar de Kafka lo dejó impactado, luego, el arte de narración de Hemingway lo atrajo. Más tarde, Faulkner lo hace soñar con la creación de un mundo literario.

2.4.3 La sensación de responsabilidad de ambos autores

Los dos escritores se preocupan por las masas populares y por su propio pueblo, cuyas obras reflejan su atención a la vida del pueblo. Mo Yan expresa su preocupación por su país, sobre todo por la gente común; no solo es un explorador persistente y un innovador en el arte literario, sino que también tiene un fuerte sentido de responsabilidad humana y social. Mientras tanto, García Márquez reflexiona sobre las vicisitudes del continente latinoamericano, prestando mucha atención en el destino del país, tratando de abogar por el cambio social en América Latina.

García Márquez regresó a Bogotá para trabajar en *El Espectador* como reportero y crítico de cine. En el año 1960, viajó a La Habana, donde trabajó en la agencia de prensa creada por el gobierno cubano, *Latina*, e hizo amistad con Ernesto Guevara. El escritor se preocupa por la realidad de su país, lo que se observa en sus ensayos. Hay

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 109-111.

que tener en cuenta que, en aquella época, corría ciertos riesgos cuando hacía críticas al gobierno debido a la situación política de América Latina.

Sus novelas están basadas en la realidad, por ejemplo, *Crónica de una muerte anunciada* describe los detalles del pensamiento de cada personaje, lo que refleja lo atrasado en un pueblo remoto. En *La hojarasca* se relata la historia de una compañía bananera, y en *El coronel no tiene quien le escriba* se muestra la herida que ocasiona la guerra civil. La situación real forma parte de su escritura, según Jeff Browitt: “La historia personal propia del escritor, dominada por la soledad y la pérdida, se proyecta sobre la historia social de una región, que a su vez cumple una doble función para la historia nacional.”¹⁸⁷

El es defensor de las masas populares, al igual que Mo Yan. García Márquez se opone firmemente a la dictadura, de lo que hace alusión en *Cien años de soledad*. Cuando Apolinar Moscote manda que pinten la fachada azul y no permite otros colores, se puede entenderlo como un reflejo de la dictadura. De esta manera el autor insinúa que los latinoamericanos deben tener en cuenta su pasado y sacar lecciones de él.

La posición política de García Márquez forma una parte de los comentarios entre los investigadores chinos, pues en China la tendencia principal de la crítica literaria aún está relacionada con los pensamientos comunistas. Según investigadores chinos, él “[c]ritica los grupos militares derechistas en América Latina de la tiranía y la dictadura, reprueba fuertemente la esclavitud imperialista de Estados Unidos en ámbitos de la política y economía de América Latina, y revela la superstición feudal, los prejuicios sociales y la ideología conservadora.”¹⁸⁸

Además de eso, la postura ideológica de García Márquez también tiene resonancia. Como observa la mayor parte de la crítica china que se ha ocupado de su

¹⁸⁷ “The writer’s own personal history, dominated by solitude and loss, is projected onto the social history of a region, which then does double duty for national history.” Jeff Browitt: “Tropics of tragedy: the caribbean in Gabriel García Márquez’s one hundred years of solitude”, *Shibboleths: a Journal of Comparative Theory*, 2.1 (2007), p. 24.

¹⁸⁸ “鞭撻了拉美右派军人集团和独裁政权的暴政, 有力地抨击了美帝国主义政治上奴役、经济上剥削拉美各国的新殖民主义政策, 揭露了封建迷信、社会偏见和保守思想。” Zhao Xiao: “La difusión de obras de García Márquez en China vista por traductología”. *Investigación de educación de asignaturas*, 2012, No. 7, p. 285.

obra, él “[c]onfirma el sistema socialista, ofrece apoyo a la revolución cubana, protege a los presos políticos, condenó la intervención de Estados Unidos en los asuntos internos de América Latina, del mismo modo que para China no lanza declaraciones hostiles.”¹⁸⁹

La sociedad de América Latina estaba llena de conflictos y la política estaba colmada de mentiras y hechos extraños. Había disturbios e insurrecciones con frecuencia y en todas partes. Las masas populares de Latinoamérica anhelaban la independencia y la libertad. En tal ambiente, García Márquez se dedicó al partido comunista de Colombia, y mantuvo relación íntima con Fidel Castro. A lo largo de toda su vida él abogó por la democracia y se opuso a la dictadura. Sin embargo, la oscuridad de la sociedad y de la política de Colombia no podía cambiarse tan fácilmente.

Mo Yan dice que “[y]o crezco en el campo, por eso insisto describir las zonas rurales de China. Parece que se aleja de la realidad de China de hoy día. Cómo incorporar la vitalidad de las novelas locales en las nuevas creaciones, es una cuestión que ahora pienso.”¹⁹⁰ Tanto Mo Yan como García Márquez sienten como su misión y responsabilidad considerar y salvar la sociedad. García Márquez, por un lado, apela más a la reforma de la política, mientras que Mo Yan, a la situación de vida de la gente común.

En las novelas, los agricultores ocupan una posición crucial, lo que refleja verdaderamente su modo de vida. Como señala Gai Chao: “[la] escritura realmente popular tiene un estilo original, que hace que la gente reconozca lo que la hace única.”¹⁹¹ Ya que Mo Yan confirma que él pertenece al campo rural, al grupo de los agricultores, pone énfasis en reflejar los de la clase más baja.

¹⁸⁹ “肯定社会主义制度、声援和支持古巴革命、保护政治犯、谴责美国干预拉美内政，以及对于中国没有任何不友好的言论。” Zhao Xiao: “La difusión de obras ...”, *loc. cit.*, p. 285.

¹⁹⁰ “[...] 我是从乡村出来的，我也坚持写乡村中国，这看起来离中国的当今现实比较远。如何把我在乡村小说中所描写的生命的感受延续到新的题材中来，这是我思考的问题。” Mo Yan, Kenzaburō Ōe: “Buscar el pueblo natal de sorgo rojo”, en Yang Yang: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹¹ “我认为实际上就是一种强调个性化的写作，什么人的写作特别张扬自己个人鲜明的个性，就是真正的民间写作。” Gai Chao: “La posición popular de Mo Yan vista de sus obras”. *Estudios de la literatura*, 2011, No.3, p. 76.

El ejemplo más obvio es que Mo Yan tarda treinta y cinco días en completar *La balada del ajo*. En esta novela se puede observar su preocupación genuina por la gente común, lo que revela el espíritu humanitario de Mo Yan, tanto por amar como por defender sus intereses; como dice una frase china: “Todos los hombres comparten una responsabilidad común por el destino de su país.”¹⁹²

Él ha experimentado la inconveniencia de vivir en la ciudad grande y moderna. Cuando se fue de la casa y del campo, la experiencia de aceptar el bautismo de la civilización moderna le da una comprensión más clara. Entonces, no es raro ver que en la escritura se posiciona en una altura desde la cual examina la vida de distintas clases sociales, al mismo tiempo que reflexiona sobre sí mismo, sobre la naturaleza humana, y pensando en el futuro de la sociedad.

En el año 2001, Mo Yan dio un discurso en la Universidad de Suzhou con el título “Escribir como una persona común”¹⁹³, donde propone su criterio sobre “escribir para las masas populares”. Mo Yan cuenta la historia de los agricultores tomándose a sí mismo como un campesino. De esta manera Mo Yan se expresa desde un punto de vista objetivo: “Los que escriben como una persona común, [...] cuando escriben, no piensan en revelar, criticar, promover o enseñar algo. De esta manera, cuando escriben, pueden tratar a los personajes en la novela con una actitud tranquila.”¹⁹⁴

En *Sorgo rojo* y *El suplicio del aroma de sándalo*, él describe las luchas de los campesinos contra los invasores; en *Las baladas del ajo* cuenta la historia de la insurrección de la gente común. *La vida y la muerte me están desgastando* cuenta la historia de los campesinos después de la fundación de la República Popular China. Aparte de los mencionados, los otros hombres y mujeres del pueblo Dongbeixiang son tan dinámicos y libres que persiguen lo que quieren sin ningún límite, lo que implica la naturaleza emancipadora del ser humano.

¹⁹² “天下兴亡匹夫有责。”

¹⁹³ Mo Yan: “Escribir como una persona común”, en Yang Yang: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan, op. cit.*, pp. 61-69.

¹⁹⁴ “作为老百姓的写作者, [...] 他在写作的时候, 没有想到要用小说来揭露什么, 来鞭挞什么, 来提倡什么, 来教化什么, 因此他在写作的时候, 就可以用一种平等的心态来对待小说中的人物。”, *loc. cit.*, p. 65.

Capítulo III: Comparación de los motivos y personajes recurrentes

El conocimiento del ser humano es uno de los intereses literarios por excelencia, por lo que, a pesar de los distintos contextos culturales en los que se origine la obra, es natural que compartan similitudes en los temas y personajes. Escritores de diferentes países escogen fábulas semejantes para su creación, aunque las interpretan de diferente manera según el pensamiento de cada uno. Si echamos un vistazo y comparamos obras orientales y occidentales se descubren, en este sentido, elementos destacados.

Según el diccionario de términos literarios, el tema es “la idea central o motivo fundamental de una obra literaria, y la crítica temática se preocupa de descubrir y estudiar los temas.”¹⁹⁵ En el libro *Entre lo uno y lo diverso* de Claudio Guillén, en especial los artículos dedicados a la tematología, intentan descubrir las relaciones internas de los temas dentro del ámbito de la literatura universal. Se pueden indagar las modificaciones de los motivos, temas y personajes en la literatura de distintas culturas, y también hacer comparaciones paralelas entre diferentes contextos culturales, como lo ha señalado Susana Gil-Albarellos:

La literatura comparada asume en la actualidad el estudio temático de la literatura desde una perspectiva que, utilizando terminología de Claudio Guillén, podemos calificar de supranacional, por cuanto tiende a fijarse en los elementos temáticos por encima del tiempo o la geografía precisa de la literatura nacional que ha elaborado artísticamente dicho tema, y entiende que la aproximación desde el punto de vista temático a la literatura ha de ser punto fundamental en su objeto de investigación.¹⁹⁶

Por otro lado, el comparatista Van Tieghem cree que la invención de nuevos temas es muy poco frecuente en la literatura¹⁹⁷; los autores modifican el modelo viejo y luego añaden contenido nuevo a los temas consabidos. Por ejemplo, el bien siempre

¹⁹⁵ Angelo Marchese: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986, p. 370.

¹⁹⁶ Susana Gil-Albarellos: *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones E I, 2006, p. 57.

¹⁹⁷ Véase en Paul VanTieghem, traducido por Dai Wangshu: *La littérature comparée*. Changchun: Compañía de publicación de JiLin, 2010, p. 70.

vence al mal; en la mitología griega existe Prometeo encadenado, quien lucha contra Zeus, y cuyo equivalente chino encuentra en Zhu Rong, quien enseña al ser humano a utilizar el fuego, aunque luego es vengado por otro dios, Gong Gong.

Además, en las obras literarias también se descubren tipos, personajes o actantes similares, por ejemplo en la literatura española, Don Quijote, Don Juan y La Celestina tienen fama mundial. Al mismo tiempo en la literatura china existen personajes semejantes, Ximen Qing¹⁹⁸ en *A la orilla del agua*¹⁹⁹, quien tiene características parecidas a Don Juan, y Moza Wang²⁰⁰, que equivale al personaje de Celestina.

Como vienen de distintos contextos culturales, la plasmación del mismo tema y personaje refleja un contenido más profundo según el comparatista chino Fang Hanwen: “Los temas tienden a tener una profunda acumulación del contexto social, histórico y cultural, con algunos rastros del sistema cultural específico. Su connotación estable de la cultura nacional constituye la premisa y fundamento de la creación literaria, la aceptación y el reconocimiento”²⁰¹

Igual que se hace en la crítica temática, los factores más repetidos siempre tienen valor analítico como pueden ser el amor, la soledad, y la libertad. En todos los países y en toda la historia literaria, se encuentran esas palabras. En una comparación paralela, se suele analizar desde los temas, motivos, fábulas y personajes de las obras, que son experiencias populares de escritores. En esta parte se van a estudiar los diferentes modos en los que se expresan los temas básicos y personajes típicos en las obras de Mo Yan y García Márquez, así como la actitud y opinión que asumen los escritores.

¹⁹⁸ En chino, 西门庆. Es un hombre gallardo y mujeriego, que siempre saduce a las mujeres. Es un comerciante rico pero moral baja.

¹⁹⁹ Es una de las cuatro novelas clásicas de China. Las otras tres son: *Romance de los Tres Reinos* de Luo Guanzhong; *A la orilla del agua* de Shi Nai'an; *Viaje al Oeste*, atribuido a Wu Cheng'en; y *Sueño en el pabellón rojo* de Cao Xueqin.

²⁰⁰ En chino, 王婆. Es la casamentera de la mujer Pan Jinlian y el hombre Ximen Qing. Ella es astuta, y hace cualquier cosa por dinero.

²⁰¹ “主题往往具有深厚的社会、历史、文化语境的积存，带有特定文化体系的一定痕迹。其民族文化的稳定性内涵构成文学作品创作、接受与理念认同的前提和基础。” Fang Hanwen: *Teoría de la disciplina de literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad Normal de Pekín, 2011, p. 337.

3.1 Comparación de los motivos

3.1.1 El concepto de la creación de un lugar: Una comparación entre Dongbeixiang y Macondo

El espacio, que se refiere tanto a los entornos sociales como naturales, cuya expresión es variada, es un elemento esencial para describir el trasfondo histórico. De acuerdo con Wang Dewei, especialista en la obra de Mo Yan, es tan importante que “el punto de intersección espacio-temporal, a menudo es la motivación de la escritura.”²⁰² En el libro *The art of fiction*, David Lodge propone “The sense of place” en su duodécimo tema, donde lamenta que “[t]he sense of place was a fairly late development in the history of prose fiction.”²⁰³ Desde su punto de vista, el cuento resultará mediocre sin un lugar inconfundible. Pero este no parece ser un problema en las obras de Mo Yan y García Márquez, que ellos construyen un pueblo particular, Dongbeixiang y Macondo. En estas novelas, las invenciones geográficas ofrecen un escenario para que los escritores puedan tener el espacio necesario que le permita desarrollar con amplitud los sucesos que conciernen a una familia tan grande como las de sus respectivas novelas.

Dongbeixiang es el lugar principal en seis de las once novelas largas de Mo Yan; en él se origina la trama y los personajes que la protagonizan. Por nombrar algunos, en *La vida y la muerte me están desgastando* se relata la aplicación de políticas estatales en este pueblo durante medio siglo. En cuanto a Macondo, es la localidad de toda la historia de *Cien años de soledad* y de *La hojarasca*. Además, el coronel, quien espera su pensión un día tras otro sin que nadie le escriba, vive en un pueblito cerca de Macondo. De ello se deduce la posición significativa de los dos pueblos en las obras de Mo Yan y García Márquez.

²⁰² “小说中时空交汇的定点,往往是叙述动机的发源地。” Wang Dewei: “Miles palabras, no hablar”, en Yang Yang, *Documentos de la investigación sobre Mo Yan*, op. cit., p. 512.

²⁰³ “El desarrollo del sentido del lugar fue bastante tarde en la historia de la prosa de ficción” David Lodge: *The art of fiction*. New York, Viking Penguin, 1993, p. 57.

3.1.1.1 La creación de Dongbeixiang y Macondo

García Márquez y Mo Yan han concebido sus pueblos como portadores de la historia. Por eso, no es nada raro que M. Thomas Inge haya hecho un estudio de los tres autores en “A Literary Genealogy: Faulkner, García Márquez, and Mo Yan”, revelando la interrelación entre los tres autores, sobre todo la construcción de su “pueblo literario”:

His creation of his own fictional community called Macondo was inspired by Faulkner’s fictional cosmos of Yoknapatawpha County, and both inspired Mo Yan to set his novels in the invented Northeast Gaomi Township. Even more important was the idea of using a single community as a microcosm through which to view and write about an entire society.²⁰⁴

Mo Yan ha depositado mucha esperanza en su Dongbeixiang, sobre el cual dice que:

El Dongbeixiang de Gaomi es una ficción literaria basándose en mis experiencias de la infancia. Estoy tratando de hacer que sea un microcosmos de China, donde trato de hacer que el dolor y la alegría estén en consonancia con el dolor y la alegría de toda la humanidad. Trato de hacer mis historias del pueblo Dongbeixiang de Gaomi para impresionar al lector en cada país, lo cual será mi meta de toda la vida.²⁰⁵

Él cree que “El pueblo Dongbeixiang de Gaomi debe ser un concepto abierto, no es un concepto cerrado; debe ser el concepto de una obra literaria en lugar de un concepto geográfico.”²⁰⁶ La realidad es que cuando Mo Yan crea este concepto, no lo limita a un solo ámbito, sino que lo despliega como un reino donde se guarda su experiencia infantil, ligada estrechamente al entorno geográfico.

Es necesario aclarar el nombre del Dongbeixiang traducido de diferentes

²⁰⁴ “La creación de su propia comunidad ficticia llamada Macondo se inspiró en el cosmos ficticio de Faulkner de Yoknapatawpha County, que a su vez inspiraron a Mo Yan para establecer sus novelas en el noreste de Gaomi municipio. Aún más importante fue la idea de utilizar una sola comunidad como un microcosmos, a través del cual se ve y se escribe sobre toda una sociedad.” M. Thomas Inge: “A Literary Genealogy: Faulkner, García Márquez, and Mo Yan”. *Moravian Journal of Literature & Film* . Spring 2014, Vol. 5, Issue 1, p. 8.

²⁰⁵ “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。我努力要使它成为中国的缩影，我努力地要使那里的痛苦和欢乐，与全人类的痛苦和欢乐保持一致，我努力地要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。” Guo Xiaodong: *Por qué le toca a Mo Yan, op. cit.*, p. 137.

²⁰⁶ “‘高密东北乡’应该是一个开放的概念，而不是一个封闭的概念；应该是一个文学的概念而不是一个地理的概念。” *Ibid*, p. 137.

maneras. Originalmente en chino es 东北乡 (Dong Bei Xiang), cuya traducción española varía mucho según qué libro. He aquí los nombres españoles del pueblo:

En *Grandes Pechos Amplias Caderas* es “Gaomi del Noreste” (*GPAC*²⁰⁷, p. 18)

En *Sorgo Rojo* es “el municipio de Gaomi Noreste” (*SR*²⁰⁸, p. 10)

En *Rana* es “Dongbeixiang” (*RN*²⁰⁹, p. 30)

Sobre este concepto geográfico-literario aún no se ha establecido una traducción definitiva ni en inglés ni en español, aunque de acuerdo con la organización territorial china, Gaomi equivaldría al “condado” de la organización territorial española, y “乡” significa pueblo. Por lo que, para propósitos de este trabajo, se ha decidido seleccionarla porque creemos es la traducción más adecuada, por fidedigna al nombre original: “Dongbeixiang”, y que se utilizará a lo largo de toda la tesis. Las palabras chinas “东北” significan “noreste” en español. En efecto, el pueblo natal de Mo Yan, Dalan (大栏乡 Da Lan Xiang), se sitúa en el noreste del municipio de Gaomi.

Vargas Llosa señala que Aracataca “vivía de recuerdos cuando él nació; sus ficciones vivirán de sus recuerdos de Aracataca.”²¹⁰ Tal confirmación corresponde a lo que recuerda García Márquez en *Vivir para contarla*. Se llamaba así debido a una extensa finca bananera en el distrito colombiano de Guacamayal, cerca de Aracataca, la pequeña ciudad que vio nacer al escritor. La denominación de Macondo surgió casualmente cuando el autor viajó con su madre a Aracataca, donde una palabra inspiró al autor.²¹¹

Cuando hablamos de Dongbeixiang y Macondo, es injusto pasar por alto la influencia de William Faulkner y su serie de novelas de Yoknapatawpha County. En el artículo titulado “Fathers and Virgins: Garcia Marquez’s Faulknerian “chronicle of a

²⁰⁷ Mo Yan: *Grandes pechos amplias caderas*. Madrid: Kailas, 2012. A partir de ahora se citará siempre por esta edición poniendo en el texto *GPAC* y la página entre paréntesis. *GPAC* en cursiva y todas las demás abreviaturas de los libros también.

²⁰⁸ Mo Yan: *Sorgo Rojo*. Barcelona: El Aleph, 2012. A partir de ahora se citará siempre por esta edición poniendo en el texto *SR* y la página entre paréntesis.

²⁰⁹ Mo Yan: *Rana*. Madrid: Kailas, 2011. A partir de ahora se citará siempre por esta edición poniendo en el texto *RN* y la página entre paréntesis.

²¹⁰ Mario Vargas Llosa: *Historia de un deicidio*. Tesis doctoral de la Universidad de Complutense, 1971, p. 14.

²¹¹ García Márquez: *Vivir para contarla*, *op. cit.*, p. 27.

Death Foretold”²¹², John S. Christie señala la influencia que Márquez adquirió del autor estadounidense. Cosa parecida sucede también con Mo Yan, en su ensayo “Tío Faulkner, ¿qué tal?”²¹³, donde él admite la influencia literaria de Yoknapatawpha: “Su Yoknapatawpha me hizo entender que un autor no solo puede inventar personajes y argumentos, sino también la geografía.”²¹⁴

Mo Yan experimentó un período de confusión de “literariedad” cuando empezó a escribir porque la difusión de la ideología del socialismo había impregnado todos los campos del arte cuando él comenzó a escribir. Él había escrito varios cuentos políticos que correspondían a esa tendencia política. Pero más tarde, Yoknapatawpha County y Macondo le animaron a intentar cosas nuevas; según el propio autor: “Entonces no había leído sus obras minuciosamente, pero su espíritu creador y su generosidad me animaron mucho. Me hicieron entender que cada escritor debía tener una especialidad. Una persona tiene que ser modesta en su día a día, sin embargo, debe ser altiva y decidida en su producción literaria.”²¹⁵

Siendo un chico libre en su infancia, a Mo Yan le sobraron materias originales. El Dongbeixiang de Gaomi es una invención ficticia basada en los pueblos donde creció Mo Yan, cuando se le ocurren los recuerdos en su tierra natal, según él: “[m]e sentí como abrir una puerta de la memoria, toda la vida de la infancia había sido activado. Recuerdo los momentos cuando yo estaba tumbado en la hierba, hablando con los ganados, las nubes, los árboles, los pájaro, y entonces puse mis palabras intactas en mi novela.”²¹⁶ Por lo tanto cuando empezó a escribir, se sintió afortunado de haberlo experimentado, dijo que: “[m]i escritura es encontrar el pueblo perdido, es decir, donde pasé mi infancia.”²¹⁷ Mo Yan describe su pueblo natal, Gaomi, así que

²¹² John S. Christie: “Fathers and Virgins: Garcia Marquez’s Faulknerian ‘chronicle of a Death Foretold’”. *Latin American Literary Review*, Vol. 21, No. 41 (Jan. - Jun., 1993), pp. 21-29.

²¹³ Mo Yan: “Tío Faulkner, ¿qué tal?”. *Gaomi mio*, *op. cit.*, pp. 206-214.

²¹⁴ “他的约克纳帕塔县尤其让我明白了，一个作家，不但可以虚构人物，虚构故事，而且可以虚构地理。” Mo Yan: “Tío Faulkner, ¿qué tal?”, *loc. cit.*, p. 211.

²¹⁵ Citado de la página web de Premio Nobel, el discurso titulado “Cuentacuentos”, https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.html
Fecha de consulta: 10/04/2015

²¹⁶ “这简直就像打开了一道记忆的闸门，童年的生活全被激活了。我想起了当年我躺在草地上对着牛、对着云、对着树、对着鸟儿说过的话，然后我就把它们原封不动地写到我的小说里。” Mo Yan: “Tío Faulkner, ¿qué tal?”. *Gaomi mio*, *loc. cit.*, p. 211.

²¹⁷ “因为我的写作是寻找失去的故乡，因为我的童年生活的地方就是我的故乡。” Mo Yan:

renueva su concepción sobre la creación. En su escritura, él encuentra su pueblo espiritual.

Arraigado en esta tierra rica en herencia cultural, Mo Yan poco a poco colecciona y maneja las fábulas para crear su patria en las novelas. En una carta él confiesa a su padre que: “[La relación entre mi pueblo y yo es como] la tierra y las plantas, el ave y la jaula, el esclavo y el propietario.”²¹⁸ Él utiliza las peculiaridades culturales de su pueblo natal para construir su mundo literario, sobre todo los recuerdos impregnados en la cultura popular de Gaomi de su infancia y juventud, que le dejaron memorias perdurables.

La crítica Wu Yan, indica que el Dongbeixiang contiene “[l]as descripciones del entorno social y natural pueden expresar el fondo histórico, la atmósfera de la época, las costumbres populares, y también revela la información del tiempo a través de las relaciones entre los personajes.”²¹⁹ El pueblo de Dongbeixiang, aunque es ficticio, no se aleja de la cultura e historia del escritor. En los argumentos se muestran tradiciones, costumbres, óperas locales, y también acontecimientos históricos y espíritu internacional. Se puede entender que las novelas de Mo Yan sirven como representante de la cultura de Gaomi y de toda China.

Mo Yan ha acumulado materiales para emplear en su creación literaria, añadiendo ficciones y ciertos símbolos de lo cual se siente satisfecho: “[t]raslado montañas, colinas, pantanos, desiertos, y muchas plantas que aquí nunca han sido cultivadas en Dongbeixiang de Gaomi.”²²⁰ Al mismo tiempo, él no se limita a escribir sus recuerdos ni la vida cotidiana de la zona rural. A través de las masas populares, él reflexiona sobre el destino de todo el pueblo y todo el país.

En China, durante un periodo, la cultura tradicional y folklórica era casi sinónimo de ignorancia y atraso, no obstante, Mo Yan se acerca a la cultura popular

“Superar mi pueblo natal”. *Gaomi mio, op. cit.*, p. 252.

²¹⁸ “[我与故乡]是鱼与水的关系, 是土地与禾苗的关系[...]也是鸟与鸟笼的关系, 奴役与被奴役的关系。” Mo Yan: “El pasado de mi pueblo natal”. *Gaomi mio, op. cit.*, p. 40.

²¹⁹ “描写的社会和自然的环境, 可以表达历史背景、时代氛围、民俗风情, 也可从人间关系中透露出时间的信息。” Wu Yan: “Comentarios de la forma artística y valor estética de la creación local de Mo Yan”. *La exploración*, 2012, No. 12, p. 126.

²²⁰ “我为高密东北乡搬来了山峦、丘陵、沼泽、沙漠和许多此地从来没有生长过的植物。” Mo Yan: “Japón misterioso y mi experiencia de literatura”, *loc. cit.*, p. 170.

desde la cultura tradicional. Él descubre los recursos nacionales basándose en la identidad y resonancia cultural. Y por fin encuentra un itinerario para que su creación y la de toda la literatura china puedan perdurar, enriqueciendo de esta manera el concepto de literatura china contemporánea.

Según García Márquez, Macondo no tiene una relación tan íntima con Aracataca, como lo ha confesado en una entrevista: “Por supuesto que no es Macondo, pero esa Aracataca de infancia que yo recuerdo, sí es Macondo.”²²¹ El pueblo de Macondo es una miniatura de América Latina según algunos críticos; Vargas Llosa lo llama “realidad ficticia”²²² ya que “las menciones de lugares de Colombia son mínimas, las de América Latina escasas.”²²³ Dice Mario Vargas Llosa que Macondo:

[...]describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen—el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico—, y por su forma, ya que la escritura y la escritura tienen, como la materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irrepetible y autosuficiente.²²⁴

Macondo es un pueblo aislado y misterioso porque cuando el mundo entró en la era industrial, dicha zona rural todavía conservaba su estado primitivo: “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.” (CAS²²⁵, p. 9) Se puede entender que “el mundo interior de Macondo es presentado como un mundo casi prehistórico cuyos habitantes se enteran de los ‘progresos’ porque ‘otros’ vienen a traer noticias del mundo que está afuera, del otro lado del mar, al cual tanto ansían llegar sus protagonistas.”²²⁶

En *Cien años de soledad* García Márquez muestra los choques y conflictos entre la cultura original latinoamericana y la extranjera, de Europa y de los Estados Unidos.

²²¹ Juan Moreno Blanco: *La cepa de las palabras: ensayo sobre la relación entre el universo imaginario wayuú y la obra literaria de Gabriel García Márquez*. Kassel: Edition reichenberger, 2002, p. 5.

²²² Mario Vargas Llosa, *Historia de un deicidio*, op. cit., p. 129.

²²³ *Ibid*, p. 654.

²²⁴ *Ibid*, p. 480.

²²⁵ Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*. Barcelona: Debolsillo, 2014, p. 9. A partir de ahora se citará siempre por esta edición poniendo en el texto CAS y la página entre paréntesis.

²²⁶ David Solodkow: “*Cien años de soledad* y el tropo metonímico en la representación histórica de América Latina”. Asociación de colombianistas. *Estudios colombianos*, 30, 2006, p. 26.

Al principio, los aldeanos simples se quedan en la ignorancia, el atraso y el aislamiento. El imán de Melquíades sorprende a mucha gente, quienes lo ven como un tipo de hierro misterioso, y la lupa bajo el sol que se calienta y se enciende el fuego es considerado como una manifestación mágica. Gracias a la llegada de los gitanos errantes, ellos les traen una variedad de cosas extrañas y deslumbrantes, de allí que la gente se dé cuenta del mundo fuera de Macondo y se ponga en contacto con la civilización más avanzada.

Frente a las guerras civiles, el hijo tácito de José Arcadio Buendía y Úrsula se convierte en el coronel Aureliano Buendía, bajo cuyo liderazgo, “veintiún hombres menores de treinta años, armados con cuchillos de mesa y hierros afilados, tomaron por sorpresa la guarnición, se apoderaron de las armas y fusilaron en el patio al capitán y los cuatro soldados que habían asesinado a la mujer.” (CAS, p. 128) Ellos empiezan la guerra contra los conservadores, lo cual significa que, a partir de ese momento, Macondo termina su aislamiento y queda imbuido por la cruel lucha política.

A partir del tren, llegan muchas más invenciones, tales como la electricidad, el teléfono y el cine y, sobre todo, gente extranjera. La mayoría de ellos son de los Estados Unidos, como Mr. Brown, quien más tarde establece allí su compañía bananera. Estas personas son tan ponderosas que están “dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia; modificaron el régimen de las lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio.” (CAS, p. 274)

Después de su fundación por los inmigrantes, Macondo sale de su situación primitiva, luego sufre las guerras civiles y la difusión de la religión, más tarde llega el comercio y la industrialización del mundo exterior, que se asemeja a la historia condensada de Latinoamérica desde su edad colonial hasta la moderna. Los cien años de historia de Macondo es tan complicada que hace imaginar a sus lectores y críticos. En el libro *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude: A Casebook* se ha analizado de la siguiente manera:

The novel constitutes a totalizing answer: [...] Macondo has to tell itself all of its history, both “real” and “fictive”, all the proofs of the notaries, and all of the rumors, legends, pious lies, exaggerations, and fables written down by no one but that oldsters have passed on to youngsters, gossips have told priests, which doctors have invoked in the middle of the night, and charlatans have represented in the middle of the square.²²⁷

El pueblo de Macondo experimenta todo el proceso de la prosperidad, la declinación, la desaparición, lo que acrecienta el misterio del lugar y su historia. Mientras tanto, Dongbeixiang se moderniza y llega a una situación floreciente junto con el país. A medida que la modernización, la política, las guerras civiles y el comercio entran en el pueblo Dongbeixiang, se van llevando a cabo cambios radicales y trascendentales en esta tierra. A causa de los contactos comerciales, este pueblo abrió su puerta al mundo exterior.

3.1.1.2 Una memoria de la historia y una alerta al pueblo

Además de construir los pueblos ficticios con sus imaginaciones y fábulas novedosas, los autores involucran su ideología en las patrias literarias, donde reflejan los pensamientos de la sociedad. Según señala la crítica: “El Gaomi, donde nació y creció Mo Yan, y el pueblo mágico Macondo, de García Márquez, forman la construcción de personajes y temas históricos, todos los cuales muestran el espíritu nacionalista y la memoria histórica de los dos autores.”²²⁸ Mo Yan y García Márquez interpretan su patria literaria valiéndose de su propia historia, es decir, en las novelas, los dos pueblos llegan a ser un símbolo de la tierra oriental y occidental.

²²⁷ “La novela constituye una respuesta totalizadora: [...] Macondo tiene que hablar a sí mismo sobre toda su historia, tanto “real” como “ficticia”, todas las pruebas de los notarios, y todos los rumores, mentiras piadosas, leyendas, exageraciones y fábulas escritas por nadie perolos mayores transmitan a los jóvenes, chismes han dicho sacerdotes, que los médicos han invocado en medianoche, y charlatanes han representado en el centro de la plaza.” Carlos Fuentes: “García Márquez: On second reading”, en Gene H. Bell-Villada: *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 28.

²²⁸ “莫言生于斯长于斯的山东高密，马尔克斯的魔幻小城马孔多，参与了人物形象和历史主题的建构，无不彰显出作家对民族精神和民族历史的记忆。”Song Dewei, Yin Taihui: “Comparación de personajes de madre entre *Cien años de soledad* y *Grandes pechos amplias caderas*”, *Revista de la Universidad Normal de Henan*, 2014, No. 41, p. 160.

Dongbeixiang es casi un espejismo de Gaomi y de toda China, y Macondo, por otro lado, refleja, en cierto sentido, los cambios de Latinoamérica.

Cuando Mo Yan ganó el Premio de Mao Dun en el año 2011, expresó su deseo según lo registró en el artículo de Zhang Zhizhong: “Tengo la ambición de considerar el pueblo Dongbeixiang como un microcosmos de China, también espero que a través de mis descripciones sobre mi pueblo natal, la gente puede pensar en la supervivencia y el desarrollo de todo el ser humano.”²²⁹ La serie de novelas de Dongbeixiang ha superado las limitaciones de la creación de la literatura de memoria, ya que se trata no solo de una descripción documental del pueblo natal, sino que también toma en cuenta la simbolización. Mo Yan da vida a su reino mágico con la cultura nacional utilizando un lenguaje cotidiano, y plasma su percepción de la sociedad china de formas narrativas tradicionales, a través de lo cual muestra su pensamiento tanto de la historia y de la humanidad.

En las descripciones del autor, Dongbeixiang es un mundo omnímodo que incluye leyendas, cuentos folclóricos y originarios de su pueblo, como Su Yiqun confirma que: “En la escritura de Mo Yan, una manera de superar el pueblo natal y conseguir el valor universal de todo el ser humano es tratar el pueblo como un mundo artístico, absorbiendo a todas las cosas en la tierra del ‘pueblo Dongbeixiang’.”²³⁰ Mo Yan apuntó lo que había experimentado en el pueblo de sus novelas añadiendo su propia imaginación que sobrepasa la realidad, dado que ha experimentado una época especial de China.

En las tres obras estudiadas, los tres protagonistas, Wan Zu de *Rana*, Shangguan Jintong de *Grandes pechos amplias caderas*, logran salir del campo y vivir en las ciudades modernas, las cuales representan la cultura más avanzada y un nivel de desarrollo más alto. A través de los ojos de los protagonistas, Mo Yan observa la

²²⁹ “我有野心把高密东北乡当作中国的缩影，我还希望通过我对故乡的描述，让人们联想到人类的生存和发展。” Zhang Zhizhong: “Cómo contar bien los cuentos chinos al mundo”. Consultas teóricas, 2014, No. 7, p. 33.

²³⁰ “在莫言那里，使作品超越故乡而获得人类普遍意义的手段之一即是把他的纸上原乡当做一个开放性的艺术世界来处理，将发生在天南海北的事情都吸收到‘高密东北乡’这块土地上来写。” Su Yiqun: Superar el pueblo natal: “Comparación entre Dongbeixiang y Yoknapatawpha”. *Revista de la literatura del norte*, 2014, No. 2, p. 83.

evolución urbana llevada a cabo por el ser humano, ahí él descubre que el interés hace que la gente inteligente se vuelva astuta e hipócrita, lo que provoca que su espíritu se vuelva pálido y lleno de intriga.

La urbanización no trae la personalidad independiente y el desarrollo libre, sino que reprime al pueblo. Cuando redactó *Sorgo rojo*, Mo Yan lamentó la atrofia del espíritu dinámico, en su lugar plasmó el de sus abuelos, que poseían personalidades ásperas, libres y algo salvajes, que son características vinculadas a la vida rural del municipio de Gaomi.²³¹

El autor confirma que Dongbeixiang siempre se está desarrollando: “Por un lado, es la geografía de los aspectos físicos, desde un estado ruinoso, cerrado, a uno moderno, bien desarrollado, con edificios de gran altura para la vida y, por supuesto, también se ha conservado lo antiguo; y un aspecto adicional es que la gente de esta zona está cambiando.”²³² Las novelas sobre Dongbeixiang describen su evolución de pueblo rural a ciudad moderna, junto con la introducción de la ciencia y el comercio. Tal desarrollo, según Mo Yan, “lo más importante es la ampliación del espacio de pensamiento, esto es una proposición filosófica profunda.”²³³ A pesar de que es un concepto literario, se ha ampliado en gran medida, encargado del sentido social.

En *Grandes pechos amplias caderas*, cuando Shangguan Jintong vuelve después de quince años, todo el Dongbeixiang ha entrado en la época de modernización y urbanización, y toda la sociedad se ha concentrado en ganar dinero. Bajo la influencia de la sociedad, Vieja Jin adquiere bienes de su planta de reciclaje, Da Jinya abre una fábrica de píldoras anticonceptivas y produce ilegalmente licores y matarratas; Papagayo Han inicia sus negocios de aves raras para satisfacer los caprichos de la gente. Frente a tal situación compleja, el cobarde Shangguan Jintong se siente perdido:

²³¹ Deng Yan: “Explicación de la ciencia de la vida y espíritu nacional en *Sorgo Rojo. Formación de filología*, 2014, No. 35, p. 48.

²³² “一方面是高密的地理地貌、物理方面的变化,它从一个破败的、封闭的乡村变成一个现代化的、交通发达的、高楼大厦林立的生活空间,当然旧的东西也还存在;另外一个方面是这里的人在发生变化。” Kong Yanmei, Wang Jingrong, Song Fei: *Análisis del paisaje de Dongbeixiang en obras de Mo Yan. Casa de drama*, 2014, No. 15, p. 270.

²³³ “更重要的是思维空间的扩展,这是一个深刻的哲学命题。” Mo Yan: “Japón misterioso y mi experiencia de literatura”, *loc. cit*, p. 170.

Donde en otro tiempo estuvo la iglesia, ahora hay un alto edificio de siete plantas, de color amarillo brillante, sobresalía por encima de todos los demás como un nuevo rico con un diente de oro. Unas letras rojas, cada una del tamaño de una oveja adulta, proclamaban de modo más reluciente posible el poder y prestigio de la Oficina de Dalan del Banco Chino de la Industria y el Comercio. (GPAC, p. 754)

Y en la novela *Rana*, el fin de Dongbeixiang es semejante:

En cuestión de unos años, Dongbeixiang había cambiado totalmente. En las dos orillas del río habían construido bonitas tapias, en los parques se puede encontrar diferentes flores y preciosas plantas. Se habían levantado más de diez complejos de viviendas, los edificios presentaban estilos variados e incluso habían construido villas de estilo europeo [...] La mayor parte de nuestro pueblo se ha convertido en campos de golf y, aunque se le ha otorgado nuevo nombre: el pueblo Chaoyaog (dando al sol), solemos llamarlo Dongbei Xiang. (RN, p. 211)

Cuando un chico presta Dongbeixiang a Renacuajo, dice lo siguiente:

Me temo que usted ha dedicado demasiado tiempo al trabajo y no conoce la situación actual [...] Los ricos, aunque tienen dinero, no son tan generosos como el rey de reciclaje Lao He. La mayoría, cuanto más dinero tiene, más tacaña es. Quieren tener hijos para que la familia no pierda su riqueza pero tienen miedo de recibir multas. Entonces buscan madre de alquiler [...] (RN, p.265)

Con respecto a Macondo, al final del libro termina con un viento que no deja rastro, que forma un eco correspondiente a su principio, lo que simboliza que, luego de un siglo, todo vuelve al punto de partida. Cada cien años se cierra el círculo, que nada ha dejado, y cuya estructura circular es igual al número cero. Entre el círculo se reflejan los problemas de las luchas patrióticas, la dictadura militar, la invasión imperialista, etc. La ignorancia y la negación de la ciencia de sus habitantes impiden la modernización política y social del pueblo.

Amaranta Úrsula, de la sexta generación, es una mujer dinámica y llena de vitalidad. Frente a la decadencia de la familia, tiene ganas de recuperarla. Con el fin de restaurar el honor de la familia Buendía, ella intenta destruir y tirar las normas viejas con toda su pasión por la vida. Cuando parece que todo está mejorando, que la familia deposita alguna esperanza en que continúe así, ella inicia una relación

incestuosa con su sobrino, como consecuencia nace el bebé de la última generación con cola de cerdo, que “[e]ra un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín.” (CAS, p.493) Por fin se prueba la misteriosa profecía en el final del pergamino.

El pueblo de Macondo, que ha experimentado vicisitudes de más de cien años, es un símbolo del continente latinoamericano. Por ello, algunos críticos creen que mediante el análisis de las etapas históricas de Macondo, queda demostrado que “*Cien años de soledad* nos propone un posible modo de reconstrucción de la historia latinoamericana.”²³⁴ Se puede descubrir que al autor intenta alertar algo a su nación. García Márquez siempre se alerta del rápido desarrollo del mundo, en su discurso ha imaginado que “[q]uizá la lógica formal queda degradada a un método escolar para que los niños entiendan cómo era la antigua y abolida costumbre de equivocarse, y quizás la tecnología inmensa y compleja de las comunicaciones actuales sea simbolizada con la telepatía.”²³⁵

Los habitantes de Macondo, después de la propagación del virus que los hace sufrir de insomnio y de amnesia, la gente incluso se olvidan de los nombres de las necesidades diarias. El pueblo de Macondo refleja el desarrollo estancado de la nación y del continente, a través de lo cual demuestra la ansiedad de García Márquez por el destino de los pueblos de América Latina.

Ambos, Mo Yan y García Márquez, han visto el proceso constante e irreversible de industrialización de la sociedad moderna. Una vez que ese proceso envuelve a los individuos, se convierte en una fuerza poderosa hasta el punto de modificar la consciencia de la masa popular. Respecto a eso García Márquez no niega ni critica tanto; Mo Yan, por el contrario, indica claramente que, por lo menos en el continente de China, lo que se llama desarrollo es una tragedia de grandes proporciones porque causa el colapso moral de toda la sociedad y, como consecuencia, una situación caótica. Eso debe mucho a la debilidad y la deferencia frente al interés y, al mismo

²³⁴ David Solodkow: “*Cien años de soledad* y el tropo metonímico...”, *loc. cit.*, p. 34.

²³⁵ Gabriel García Márquez: “Palabras para un nuevo milenio.” *Yo no vengo a decir un discurso*, Barcelona: Literatura Random House, 2014, p. 59.

tiempo, nos hace reflexionar sobre las enfermedades no solo de la historia, sino también de cada persona.

Esto se refleja en las obras de los dos. En el fondo, es la ansiedad del ser humano y de la sociedad actual frente a la urbanización, la industrialización y la globalización; los dos escritores intentan aliviar tal ansiedad refugiándose en un pueblo primitivo y originario. La nostalgia, el cansancio del desarrollo técnico, así como la experiencia de la soledad y la muerte, son factores que conllevan la impronta del modernismo y posmodernismo.

El resultado de los dos pueblos es totalmente diferente. Macondo se arruina como si no hubiera vivido la familia de los Buendía; sin embargo, Dongbeixiang se desarrolla a la par que todo el país, que cada día es más moderno. Mo Yan es más fiel a la realidad, lo que es una tradición china.

Los que han analizado las similitudes que comparten Mo Yan y García Márquez, coinciden en que ambos conservan amor y añoranza por la sociedad agrícola y tradicional, frente al rechazo de la sociedad industrializada que ha traído la alienación. Los dos examinan y reflexionan sobre la historia desde otro punto de vista, lo que nos ofrecen más opciones para conocerla y justificarla.

3.1.2 Soledad: símbolo de la historia o culpa de la sociedad

En la literatura mundial, la soledad ha sido un tema recurrente, sobre todo en el realismo mágico, cuyo rastro podemos encontrar, además de en la obra de García Márquez, en otras como las de Alejo Carpentier (Cuba), Mario Vargas Llosa (Perú), Juan Rulfo (México) y Miguel Ángel Asturias (Guatemala), por citar algunos.

Desde el descubrimiento del Nuevo Mundo en 1492, América Latina se ha visto atrapada en una situación de opresión. Se convirtió en una colonia de España, cuyo saqueo rompe la vida primitiva de esta tierra, por lo que los habitantes vivieron en el miedo de la dominación colonizadora, encerrando y escondiendo por lo mismo su mentalidad originaria.

A pesar de que Colombia se independizó en 1819, la invasión económica de los Estados Unidos profundizó la soledad, la dictadura y las guerras, que aumentaron los temores. Como escritor comprometido y agudo, García Márquez ha observado y recordado esta historia en su libro mediante la soledad del pueblo.

José Luis Méndez dijo que: “En *Cien años de soledad* los personajes nacen y mueren con toda naturalidad. Sus problemas y aspiraciones no desaparecen con ellos. Son heredados por las generaciones subsiguientes, quienes los van asumiendo en función de sus circunstancias específicas.”²³⁶ Macondo se aísla del mundo exterior, lo que en realidad es la situación verdadera de Latinoamérica, por lo tanto García Márquez escribe con el fin de “darle una salida literaria, integral, a todas las experiencias que de algún modo me hubieran afectado durante la infancia.”²³⁷ La soledad hace alusión a la vida del continente de América, que es un símbolo de la pobreza, el atraso, y el aislamiento. Incluso hoy en día, la soledad sigue siendo la situación general de esta tierra.

Mediante la historia relatada en *Cien años de soledad*, se puede volver a examinar el estado de esta tierra. Prestando atención a la historia y causas de la soledad, se intenta ayudar al pueblo de América Latina a encontrar un medio para deshacerse de ese sentimiento tan arraigado; solo así será posible lograr encontrar el camino correcto hacia el rejuvenecimiento nacional. En *Cien años de soledad* se pone de manifiesto la gente solitaria que experimenta el bautismo de la civilización moderna, y que, en la realidad, aparecerá con un nuevo rostro frente a la moderna civilización mundial.

Dentro de América Latina existen problemas: el estancamiento, la ignorancia, el atraso, lo peor es que la agresión económica y cultural causa que los pueblos latinoamericanos no puedan controlar su propio destino. La verdadera razón de todo eso, es que los pueblos latinoamericanos se quedan solos, igual que la familia Buendía.

²³⁶ José Luis Méndez: *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*. San Juan: La Editorial, UPR, 2000, p. 33.

²³⁷ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: “Cien años de soledad”, *El olor de la guayaba*, *op. cit.*, p. 93.

La soledad no solo se refiere a vivir en una ciudad fija, sino también a un pueblo cuyo estado mental se mantiene estático.

La sociedad civilizada se ha ido desarrollando bien, mientras que la de Macondo aún se queda aislada. La vida tranquila se desequilibra, precisamente porque muchas personas entran en esta civilización, y poco a poco va cambiando. Sin embargo, el cambio de vida de la gente en la civilización hace que la familia Buendía caiga en una profunda soledad, como se puede observar en el siguiente fragmento:

Mientras su padre ponía en orden el pueblo y su madre consolidaba el patrimonio doméstico con su maravillosa industria de gallitos y peces azucarados que dos veces al día salían de la casa ensartadas en palos de balsa, Aureliano vivía horas interminables en el laboratorio abandonado, aprendiendo por pura investigación el arte de la platería. (CAS, p. 54)

El tema central de la novela, la soledad, sirve para trazar reciamente los destinos, por eso se dice que “[l]os personajes, sea cual fuera su identidad, nacen condenados a padecerla.”²³⁸ La soledad de los personajes es demostrada por la repetición de una misma acción: Amaranta constantemente teje su mortaja; Remedios, la bella, tarda horas y horas bañándose; Rebeca se cierra en la casa hasta la muerte; y el coronel Aureliano Buendía se queda con su pescadito de oro, porque “[él] apenas si comprendió que el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad.” (CAS, p. 243) Hundido en su laboratorio, malgasta el tiempo de su vida.

La soledad es el motivo más evidente en *Cien años de soledad*, que rodea invisiblemente a los protagonistas y satura el corazón de casi todos los miembros de la familia. Ellos rechazan la comunicación con el mundo exterior; viven en la vida monótona ignorando la esencia del ser humano. En la creación de *Cien años de soledad*, la soledad es peste como el amor que tuvo origen arraigado en la sangre de la estirpe; es una profunda huella en el alma de los miembros de la familia.

El amor es ciertamente cálido y conmovedor, pero este pedazo de hielo no permite derretir el fuego del amor. Tal sensación hace que el corazón de toda la

²³⁸ Ricardo Gullón: *García Márquez o el arte de contar*. Barcelona: Editorial Taurus, 1973, p. 35.

familia sea vulnerable. En otras palabras, “la culminación de la soledad es el punto en que la obsesión entre los dos miembros de la familia llega a su momento más álgido, a la práctica de una única actividad que deviene en idolatría.”²³⁹

García Márquez nació en un pueblo tropical en Colombia, y desde su infancia vivió con sus abuelos y se alejó de sus padres. Su experiencia personal a lo mejor le da una razón para prestarle tanta atención a este tema, sumado, posiblemente, a una motivación de carácter sociopolítico como pudo ser la situación del país entonces.

Cuando Claudio Guillén estudió el exilio del sabio en China, indicó que “en la literatura china es fundamental la complejidad de la soledad del sabio.”²⁴⁰ La soledad de Mo Yan, como se ha analizado en su contexto, se debe principalmente a su experiencia de haber sido echado de la escuela y trabajar solo en el campo. Durante este período, según su memoria, “[m]e tumbé en la hierba, lleno de sentimientos de tristeza. En aquel ambiente, supe por primera vez reflexionar sobre mí. En este estado, medio dormido y medio despierto, se me ocurrieron muchas ideas maravillosas; fue así que entendí lo que significaba amor y simpatía.”²⁴¹

Él no tuvo ningún compañero con quien hablar, por eso trató de divertirse en el campo vasto o en el río cerca de su casa; de allí que la naturaleza le quitara el dolor de la soledad, y le diera el espacio para imaginar, como por ejemplo: “Cuando era niño, podía estar en cuclillas al lado de un agujero de hormigas todo el día viendo esas pequeñas cositas ocupadas en entrar y salir, con mi cerebro rápidamente pensando en algunas ideas extrañas.”²⁴²

Mo Yan sufre la soledad desde su infancia porque tuvo que dejar de asistir a la escuela en la Revolución Cultural y luego pastó cabras solamente para la comunidad popular. Como él mismo ha reiterado, “la soledad y el hambre son tesoros míos”. Además de la escuela, su familia no significa amor sino dolor debido a la clase

²³⁹ Edila Paz Goldberg: *Enfoque analítico de la obra narrativa de Gabriel García Márquez*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2008, p. 225.

²⁴⁰ Claudio Guillén: *Entre lo uno y lo diverso*, *op. cit.*, 2005, p. 45.

²⁴¹ “躺在草地上，心中充满了悲伤的感情，在这样的环境里，我首先学会了想入非非。这是一种半梦半醒的状态。许多美妙的念头纷至沓来，我躺在草地上理解了什么叫爱情，也理解什么叫善良。” Mo Yan: “La hambre y la soledad son mis tesoros para crear”, *loc. cit.*, p. 201.

²⁴² “我小时候能在一窝蚂蚁旁边蹲整整一天，看着那些小东西忙忙碌碌地进进出出，脑子里转动着许多稀奇古怪的念头。” Mo Yan: “Superar mi pueblo natal”, *loc. cit.*, p. 261.

política. Una vez que se incorpora la política y economía a la familia, esta será tan frágil como un pañuelo de papel. Ellos son las principales víctimas de esa época especial del país.

Si observamos los niños mencionados en sus novelas, es fácil encontrar una similitud entre ellos: el dolor de la infancia. Este tema está plasmado en la imagen de “niños pequeños”, de doce o trece años de edad, tranquilos, dinámicos y, a veces, traviosos, que aparece ocasionalmente en las novelas de Mo Yan. Apareció por primera vez, en *El rábano rojo invisible*, el niño negro, y el Dou Guan en *Sorgo rojo*, que tiene un carácter semejante.

Con respecto a las obras de Mo Yan, se ve que los personajes tienen ganas y entusiasmo de establecer cierta relación con los otros, sin embargo, un deseo tan simple les resulta obstáculo en su corazón. Si analizamos la experiencia de los personajes, se puede descubrir que la carga de vida de los pobres chinos no les dejó espacio ni para respirar, ni simpatía hacia los otros; en otras palabras, la soledad en las obras de Mo Yan proviene de la carga social de cada uno.

En *Sorgo rojo*, el que sufre más soledad es el protagonista, Yu Zhan'ao. En la superficie, el personaje del abuelo es evidentemente valiente y dinámico después de tantas tribulaciones en la vida. Pero es más difícil de encontrar que su vida está llena de una profunda soledad: Durante la lucha contra los invasores japoneses, él es el único líder. Enojado por las invasiones, él va creciendo gradualmente; pasa de ser un portador del palanquín a héroe del pueblo que dirige las luchas contra los japoneses. Y luego, debido a la guerra, se escapa solo y se esconde en Hokkaido de Japón, durante más de diez años. Finalmente, vuelve a casa después de todos esos años solo, en los que nunca habló con nadie, es por eso que en su cara se refleja esa soledad:

A lo largo de su vida jamás concibió la relación entre los hombres y la política, la sociedad o la Guerra, aunque se había visto violentamente zarandeado por la vorágine de la guerra. Siempre intentó extraer la luz de su naturaleza a través de la fría armadura metálica que lo rodeaba, pero esa luz era como el hielo y, en parte, estaba forjada, realizada, en una barbarie profunda. (SR, pp. 236-237)

En *Grandes pechos amplias caderas* la familia de Shangguan carece de afecto y

cariño, ni siquiera existe comunicación entre ellos, al contrario, cada una de las hermanas mantiene cierta distancia e indiferencia respecto a todo el mundo. Nadie comparte su felicidad, ni exterioriza sus preocupaciones. Solo cuando una fuerza externa irrumpe en sus vidas, ellas se reúnen para luchar juntas. Como consecuencia, esta psicología se extiende en Dongbeixiang, su temor a la ciencia, su mentalidad caprichosa, lo que contribuye al atraso del estado.

El personaje de la madre, Shangguan Lushi, es una mujer que mantiene los trabajos de casa y la vida de toda la familia por sí misma, a lo que dedica toda su vida. A lo largo de su vida, experimenta la pobreza, guerras y cambios de la familia, los choques tecnológicos y económicos extranjeros. La familia declina y eventualmente desaparece, y Shangguan Lushi nunca se salvaguarda de la soledad.

Por ejemplo, en el libro, el autor lo escribe: “Debido a la pobreza y hambruna, la madre nunca tuvo ninguna oportunidad de vencer en su enfrentamiento con Sha Yueliang” (*GPAC*, p.196), que se había ganado a las hermanas con sus abrigo de pieles, por lo que formaron un frente único contra ella. Como consecuencia, “[la] madre se convirtió en una luchadora solidaria.” (*GPAC*, p.196) La pobre madre más tarde se decepciona de él. Por más que se ha sacrificado y dedicado a sus hijas, todas ellas finalmente terminan escapándose con sus novios, dejando a sus hijos para que los críe la abuela. Ella es una mujer generosa, aunque la injusticia que sufre es tan profunda como su amor por su familia.

El único hijo varón de Shangguan Lushi, Shangguan Jintong, es el soporte emocional de la mujer. Sin embargo, desde la infancia nunca ha amado a nadie, ni a su madre ni a su hermana, hasta que finalmente se encierra en sí mismo, en su soledad. Su hermana gemela, Shangguan Yunü, que nace ciega por una discapacidad congénita y, siempre es proclive al silencio, también termina encerrándose aún más en sí misma hasta morir, luego de pasar por una serie de dificultades económicas.

La soledad también llena a Wan Xin en la novela *Rana*. La tía es una funcionaria leal al Partido Comunista que combina su propia vida con la de toda la nación y sigue fielmente las instrucciones del partido. Sin embargo, involucrada en la ideología del Presidente Mao, ella no puede encontrar una vía de comunicación con los otros, sino

que queda atrapada en un trabajo repugnante y rechazado por los otros.

En su juventud, la tía es una mujer muy guapa, fuerte y capaz, se dice que “en casi todos los callejones de los dieciocho pueblos del Condado de Gaomi quedó la marca de la bicicleta de mi tía, que pisó prácticamente todos los patios de las familias locales.” (RN, p. 38) Por lo tanto, la tía poco a poco está siendo aclamada como la figura de “Nuestra Señora”, casi deificada por las mujeres de todo el pueblo de Dongbeixiang. Ella se recuerda así de su juventud: “yo era una bodhisattva en vida, una diosa de la natalidad. Era una figura aromática, las mariposas me rodeaban y las abejas se me acercaban [...]” (RN, p.39)

Con los cambios en la política de la fertilidad, la esencia del trabajo de la tía también sufre un cambio perturbador. Puesto que la tía cree que su posición política no es suficientemente positiva, tiene que esforzarse para cumplir las misiones al servicio del Partido Comunista China. A los ojos de la población local ha pasado de ser una especie de Santa María a una asesina, de quien siempre se resalta la identidad política.

Según el artículo de Chen Fuzhi, “La tía funciona como un tornillo duro y frío del aparato de país moderno, tiene que cambiar junto con los cambios nacionales. Por lo tanto, la ética estatal secuestra al destino de la tía como fuertes factores externos.”²⁴³ Ella dice orgullosamente que: “¡Ahora me han puesto nuevo apodo, *la satana viva*, y me siento orgullosa de él! Estoy a disposición de las personas que obedecen la política de la planificación familiar, siempre lista.” (RN, p. 105) Estas palabras de gran dureza reflejan la postura hipócrita y egoísta de Wan Xin, que es comparable a una enfermedad mental.

El autor Mo Yan plasma a Wan Xin cuando intenta captar a las embarazadas junto con Leoncita: “Vi que los vendajes que envolvían la cabeza de mi tía estaban manchados de sangre. Tenía la mirada fría y sus ojos arrojaban una luz de inteligencia; irradiaban firmeza o, mejor dicho, fiereza.” (RN, p.124) Esta imagen de la mujer es

²⁴³ “姑姑作为现代庞大国家机器中的一颗坚硬、冷酷的螺丝钉，不得不随着国家伦理导向的变化而变化。因此，国家伦理作为外在强势因素强行绑架了姑姑的命运。” Chen Fuzhi: “La deformación espiritual bajo la ética de la nación y de la vida—habla desde la imagen de la tía en *Rana* de Mo Yan”. *Ciencia social de Guangxi*, 2014, No. 3, p. 167.

fría, lo que refleja la soledad mental de la mujer obsesionada por el trabajo.

Mientras tanto, se nota que la mentalidad del narrador, el Renacuajo, también sufre cierta soledad; cuando quiere establecer su boda con Leoncita, confiesa lo siguiente: “Fijamos la fecha de la boda. Mi tía lo organizó todo. Me sentía como una madera podrida flotando en el agua, dejándose arrastrar por la corriente.” (RN, p. 185) A él, ni le importa el acontecimiento más importante de toda su vida, porque se siente controlado, sin que nadie lo pueda salvar.

En *Cien años de soledad*, cada uno de los miembros de la familia vive en la ausencia de cariño, cuyo temperamento solitario los hace incluso temer al amor. Todas las generaciones sufren esa ausencia de cariño y profunda soledad hasta que: “[e]l accidente genético, que bien puede asimilarse al que precipita la endogamia campesina, es apenas el símbolo de una familia condenada por el destino al aislamiento, a la soledad y a la destrucción.”²⁴⁴ La soledad llega a ser un símbolo de la familia y, además, cómo dice David Solodkoff: “[t]odos los personajes terminan hundidos en la soledad, todos los planes altruistas fracasan, el pueblo queda destrozado, los ideales se traicionan, etc. Un conjunto de elementos que configuran una idea más que clara de la fatalidad.”²⁴⁵

La familia carece de ese amor genuino y sincero que los une a todos para la prosperidad del conjunto. Aunque las invenciones de Buendía son para el bienestar de la gente, las guerras del coronel son para conseguir la libertad. Por otro lado, Arcadio Segundo organiza huelgas para luchar contra los invasores extranjeros crueles a pesar de no contar con el compromiso ni con el apoyo del pueblo. La mentalidad solitaria solo les lleva al caos y estancamiento. Cuando Macondo está al borde de la desaparición, Amaranta Úrsula regresa con una cinta atada en el cuello de su marido y decide vivir en el pueblo. Pero al final, ella tampoco es capaz de liberarse a sí misma de la profunda soledad.

En conclusión, en las obras de Mo Yan, la soledad es mayoritariamente causada por el país y las circunstancias que lo rodeaban. El autor plasma una serie de

²⁴⁴ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato...*, op. cit., p. 91.

²⁴⁵ David Solodkoff: “*Cien años de soledad* y el tropo metonímico...”, loc. cit., p. 34.

imagenes solitarias que exponen la faceta negativa de la sociedad nacional. A través de su obra, se observan las deficiencias de la cultura tradicional, la tragedia de la época, etc. Al mismo tiempo, García Márquez demuestra la fisonomía de América Latina y de su gente, advirtiendo a su pueblo sobre la necesidad de cambiar su situación actual, de intentar encontrar un camino para salir de la soledad, y crear un nuevo sistema dinámico con el que se desarrolle de la mejor manera posible.

3.1.3 Amor: Una libertad bajo cierto ámbito cultural

Las actitudes que se toman en las novelas hacia el amor, sexualidad y el matrimonio reflejan la cultura de Latinoamérica y de China a grandes rasgos. Generalmente, García Márquez reparte imparcialmente sus atenciones entre los hombres y mujeres, mientras que Mo Yan pone más énfasis en demostrar la situación real de las mujeres debido a la incidencia que tienen sobre ellas los cambios sociopolíticos a lo largo del siglo. En las novelas de los dos, la relación descrita entre las parejas son variables, ya que los personajes tienen características bien excepcionales que los conducen por diferentes caminos vitales. El análisis de García Márquez sobre el amor y el matrimonio es profundo y amplio, como prueba su famosa novela *El amor en los tiempos de cólera*, en la que explora las relaciones complejas entre hombres y mujeres.

3.1.3.1 Distintas filosofías del amor

En la antigua China hay un proverbio que dice: “El cariño se genera entre el hombre y la mujer, pero se sujeta por el ritual.”²⁴⁶, y cuya influencia sigue vigente hasta hoy día. En las obras anteriores a los años ochenta, se valoraba más el amor platónico debido a las restricciones políticas y a la tradición conservadora china; la pasión natural no se permitió mostrar libremente en obras artísticas hasta el nivel del

²⁴⁶ “发乎情，止乎礼。”

ascetismo, y las relaciones entre parejas antes de casarse se limitaban, en su mayoría, a la expresión del sentimiento.

Según se recuerda, las descripciones del amor en la narrativa de los años sesenta y sesenta carecía de vitalidad por razones políticas:

Son una serie de cuadros de amor que han sido esterilizados bajo alta temperatura, donde los personajes ni siquiera se alimentan de comida. Los hombres son padres celestiales y las mujeres son vírgenes. El bebé en sus brazos no tiene sangre sobre su cuerpo, tampoco tiene ombligo. En esta imagen, sólo vemos el amor moralizado, la vitalidad queda castrada por completo. Este amor es falso, pues difiere al de la vida real.²⁴⁷

Si echamos un vistazo a las primeras novelas de Mo Yan, el motivo del amor manifiesta peculiaridades de aquella época. En la novela corta “La lluvia de la noche de primavera” se describe una mujer recién casada que espera pacientemente a su esposo destinado a la zona fronteriza para proteger el territorio nacional, lo que refleja el espíritu patriótico.

Según la propaganda de las novelas, uno tiene que estar al lado de su amante para apoyarlo y esperarlo, preparado para sacrificarse a cualquier hora. Se distingue la abnegación y la persistencia sobre todo por parte de las mujeres porque China aún es un país machista. En sus novelas posteriores, se puede observar el progreso de Mo Yan respecto a un tratamiento más igualitario entre hombres y mujeres, motivado por la propia simpatía hacia su madre.

Fue una época en la que los jóvenes eran extremadamente ingenuos y confiados. La fe en el presidente Mao Zedong y la responsabilidad de la carrera revolucionaria se instauró en cada uno de ellos. La acción de amarse es uno de los resultados desastrosos del capitalismo liberal. Como resultado, las descripciones literarias del amor no se escapan de la política:

²⁴⁷ “一幅幅经过了高温灭菌的爱情图画，图画中的人不食人间烟火，男的如天父，女的似圣母，他们怀抱中的婴儿，不但体无血污，而且没有肚脐眼。在这样的图画中，我们看到的只是一种道德化了的爱情，爱情本身所具有的那种蓬勃的生命力被彻底地阉割了。这样的爱情是虚假的，与生活中的爱情大相迳庭。” Mo Yan: “Mis opiniones sobre literatura de diecisiete años”, en Yang Yang: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan, op. cit.*, p. 41.

A causa de poner demasiado énfasis en la política y la clase, también debido a la fuerte tormenta política azotada los escritores quienes se han encogido los hombros, antes de tomar la pluma, ya tiene tinta rellena de marca “lucha de clases”, no importa cómo se ven en la subjetiva actitud, este rastros de tinta, siempre apesta el olor desagradable de lucha de clases.²⁴⁸

El ejemplo más representativo es el personaje de la tía Wan Xin, en la novela *Rana*, quien casi nunca puede experimentar el amor verdadero por culpa del trabajo que tiene. En la primera mitad de *Rana*, Mo Yan se esfuerza por crear una mujer típica de origen revolucionario: “Cuando mi tía alcanzó una edad casadera ya era doctora, tenía ingresos fijos y podía consumir los cereales del almacén nacional. Además, era hija de un héroe contra los japoneses. Así que ningún hombre se sentía seguro de sí mismo.” (*RN*, pp. 39-40)

Ella está llena de alegría y felicidad al principio de su contacto con Wang Xiaoti porque el hombre es soldado, que es una cualidad política muy positiva. Sin embargo, el piloto vuela a Taiwán. Como consecuencia, la tía es llevada a comisaría. Más tarde, en la Revolución Cultural, recibe golpes porque el piloto Wang Xiaoti es sospechoso de ser espía de KMT. Tal vez sea por falta de amor que la tía dedica todo su esfuerzo al trabajo. Inmersa en su carrera de ginecología, llega a ser una fiel guardiana de la planificación familiar, que es una responsabilidad que dificultará cualquier anhelo sentimental.

Otro hombre de la misma novela, Wang Gan, se obsesiona por Leoncita desde el primer momento que la ve; él cree sin lugar a dudas que es la mujer más bella del mundo aunque “tenía la cara llena de acné, la nariz respingona, los ojos muy separados y el pelo rizado y largo, no era muy alta, aunque su cuerpo estaba bien desarrollado.” (*RN*, p. 75) A pesar de su amor profundo, él no hizo nada más que escribirle cartas y enviárselas, unas quinientas en total. Desafortunadamente, todas sus cartas son interceptadas por la tía Wan Xin porque, según ella, su raíz política no es tan positiva, y no se puede casar con una funcionaria.

²⁴⁸ “由于过分强调政治性和阶级性，更由于强烈的政治风雨把作家们抽打得缩头缩肩，他们在动笔前，钢笔里就灌满了「阶级斗争」牌墨水，无论他们主观上采取什么样子的态度，这种墨水留下的痕迹里，无法不散发出那种可恶的阶级斗争气味。” Mo Yan: “Mis opiniones sobre literatura de los diecisiete años”, *loc. cit.*, p. 41.

Motivado por su amor, Wang Gan hace todo lo posible para complacer a la chica, ignorando la familia y los amigos, por lo que incurre en muchas faltas morales. Él sucesivamente denuncia a Yuan Sai, a Wang Renmei, incluso a su propia hermana Wang Dan por delitos vinculados con la planificación familiar solo para adular a Leoncita. Lo que hace Wang Gan a Leoncita es una tortura mental. Después de la boda de Leoncita y Renacuajo, él finalmente se da cuenta de su error, es decir, lo que Wang Gan persiguió durante toda su vida no era el verdadero amor, sino la autosuficiencia del corazón.

El amor iba en contra de la vida política; el factor social era mucho más importante que los sentimientos amorosos. A lo largo de su historia, Chinase ha caracterizado por ser un país conservador; una limitación que empeoró durante esta época. A causa de la idea que se tenía entonces sobre la planificación familiar, muchas personas preferían soportar un matrimonio doloroso por la continuación de su familia. En la novela *Rana Mo Yan* recuerda esta idea deformada, y en otras dos hace crítica al amor restrictivo, resaltando la importancia de la libertad.

3.1.3.2 La libertad del amor en los dos autores

En las obras de Mo Yan, se nota la simpatía que conserva el autor por la gente común; él no pone ningún límite para los que se aman, sus descripciones del amor son “una resonancia remota a la naturaleza original de la humana, impregnada de una barbaridad y fuerza, mostrando un color ideal y romántico.”²⁴⁹ El amor es un sentimiento poderoso y directo aunque no siempre perdure. La actitud de Mo Yan hacia el amor es original y rústica, y siempre apoya la libertad del amor. Para expresar el amor libre, el primer paso es la emancipación de la vitalidad. Eso forma parte de la energía de los relatos de Mo Yan, que reflejan el espíritu libre y dinámico. En estudios anteriores se ha mencionado que: “La gente de Dongbeixiang despliega vitalidad vigorosa, personalidad libre, amor hermoso, así que aparecen muchas escenas

²⁴⁹ “是对原始人性的一次遥远呼应，渗透着一股野性与蛮力，显出一种浪漫的理想化色彩，更有一种惊心动魄的震撼力量。” Yu Shan, Cao Shuang: “El análisis del tema y personaje en *Sorgo rojo* de Mo Yan”. *Mang Zhong*, 2014, No. 1, p. 81.

mostrando la vitalidad original.”²⁵⁰

En *Sorgo rojo*, la abuela Dai Fenglian y el abuelo Yu Zhan’ao no se comunican mucho, de hecho, prácticamente ni se conocían cuando Dai Fenglian se casa. El primer factor que atrae a primera vista es el físico. En el palanquín, la abuela ve que “[a]l tiempo que respiraba el aire limpio, examinaba los anchos hombros y la estrecha cintura de Yu Zhanao. Estaba tan cerca que podría haber estirado el pie para tocar la piel clara y tensa de su cabeza rapada.” (SR, p. 72) El amor entre ellos dos es principalmente consecuencia del instinto primitivo del ser humano, lo cual también refleja que la abuela mantiene su voluntad inquebrantable ante la vida compleja y brutal. Aunque el ideal suyo es muy diferente a lo secular, nunca pierde la fe y la esperanza de encontrar la felicidad.

Lo mismo ocurre en *Grandes pechos amplias caderas*. La segunda hermana se enamora de Sima Ku por motivo de admiración hacia un héroe, y Sima Ku se interesa por la chica principalmente por su belleza. Además de esta pareja, la relación entre la primera hermana y Sha Yueliang, y la tercera hermana y Papagayo Han son parecidos. Si vemos desde el punto de vista de la tradición china, el amor es superficial y emocional, a lo mejor no será aceptado por el público. Pero es innegable que el instinto del ser humano es la motivación más fuerte que empuja a una persona a sacrificarse; en otras palabras, “[e]ntre él y ella no existe mucha comunicación espiritual, solo una saludable atracción heterosexual, ni siquiera la voluntad de mejorarse, solo la expansión del deseo y la sensación de la vida.”²⁵¹

Este sentimiento llega a ser una fuerza tan poderosa hasta el punto de cegar a los personajes una vez germina. Motivado por el amor, Yu Zhan’ao asesina al padre y el hijo decapitado de la familia de Shan. En *Grandes pechos amplias caderas*, las chicas de la familia de Shangguan se fugan con sus amantes dejando a su madre sola; la

²⁵⁰ “高密东北乡的人们张扬着蓬勃的生命力、张扬着自由个性、享受着美好的爱情，出现了许多表现原始生命力的场面。” Tan Dingsha: “La vitalidad florece en el mundo de sorgo rojo”. *Revista del instituto de educación de Lanzhou*, 2013, No. 29(12), p. 28.

²⁵¹ “他和她之间，谈不上什么高层次的丰富的精神追求，只有健康俊美的异性的吸引力。谈不上什么爱情对人的改造和升华，只是生命欲望，生命感觉的膨胀和外化。” Cao Shuwen: “La crítica cultural de las descripciones amorosas en las novelas de la nueva época”. *Revista de Yindu*, 1995, No. 1, p. 79.

tercera hermana se vuelve loca de amor por su amante. Si se enamoran de un hombre, las chicas no meditan ni ponderan el resultado de su relación sino que solo siguen fielmente al que le atrae, a la pasión e incertidumbre de la vida. La chica de la tercera generación, Sha Zaohua, queda fascinada con Sima Liang y piensa que él tiene la misma emoción. Por eso, la chica le expresa su amor a pesar de que es un hombre astuto, cruel, y codicioso.

Hay que reconocer que los personajes nunca toman la “fidelidad” en consideración. En China, para las mujeres, la virginidad es incluso más significativa que su vida. Si una mujer tiene relaciones sexuales con otros hombres además de su marido, será condenada por todo el mundo. Sin embargo, en *Sorgo Rojo*, podemos descubrir que la abuela, Dai Fenglian, es una mujer que se atreve a perseguir su amor y a luchar por su propia libertad. El narrador la alaba: “Creo de veras que ella podía hacer lo que quisiera, porque era una heroína de la resistencia y marcó el camino de la liberación sexual, porque fue un modelo para la independencia de la mujer.” (SR, p. 24) La opresión en el entorno social forma obstáculos para el desarrollo libre del amor. Para lograr la libertad de amor y la igualdad entre hombres y mujeres se exige derrocar el régimen dictatorial y anular las restricciones impuestas a las mujeres. En esta novela, el autor deposita su esperanza desde una perspectiva feminista en el futuro de China.

Además de Dai Fenglian, la madre de *Grandes pechos amplias cadenas* tiene un espíritu semejante. Lo que difiere de la anterior es que la vida promiscua de Shanguang Lushi es el resultado de su presión, es decir, aunque ella tiene relaciones sexuales con muchos hombres, no los ama, sino que ella lo que busca es tener un hijo. Pero cabe destacar un hombre, Malory, quien por fin llega a ser el amante de la pobre mujer y le transmite el Evangelio.

Poca gente en *Cien años de soledad* se casa por motivación del verdadero amor; la mayoría de las parejas tienen relaciones sexuales como quieren, o aguantan sus emociones en un matrimonio triste, lo que refleja una visión negativa y decepcionante de García Márquez hacia el amor. Para la primera generación, la de José Arcadio Buendía y su esposa Úrsula, el sentimiento de culpa por haber matado a Prudencio los

une desde el principio, por esta razón ellos dos huyen para fundar el pueblo de Macondo. Según apunta Edila Paz Goldberg: “La historia del cómo y el porqué el matrimonio de José Arcadio y Úrsula es consumado, narra un amor diferente, no es romántico, sencillamente se repite de generación en generación, por conveniencia y dentro de las mismas familias.”²⁵² El sentido de responsabilidad por la familia prevalece en la relación de este matrimonio.

Aunque ellos no han experimentado ni ha comprendido el amor entre hombre y mujer, sus hijos aspiran a lograrlo. Cuando los familiares de la segunda generación llegan a ser adultos, durante un período la casa se llena de amor: Aureliano lo expresó en versos que no tenían principio ni fin. La chica Rebeca fue incitada por la inquietud de amor, que García Márquez describe así:

Rebeca esperaba el amor a las cuatro de la tarde bordando junto a laventana. Sabía que la mula del correo no llegaba sino cada quince días, pero ella la esperaba siempre, convencida de que iba a llegar un día cualquiera por equivocación. Sucedió todo lo contrario. (CAS, p.86)

Rebeca y Amaranta, hermanas de la segunda generación, son mujeres hermosas y con temperamentos opuestos. Rebeca se extravía a la hora que vuelve José Arcadio, mientras que la historia de Amaranta es más trágica y amarga. Por fuera es una mujer arrogante y dura de corazón, pero en el fondo desea sentir el amor; su indiferencia se debe, en gran parte, a su pusilanimidad.

No pudiendo hacer frente a sus aspiraciones, ella hace que Crespi se suicide, y más tarde declina una y otra vez la petición amorosa de Márquez. Finalmente, ella muere completamente sola. Su historia es una total tragedia, lo cual supone que “[a]mor y soledad podrían considerarse vocablos sinónimos o, al menos, consecuencia uno del otro, pues el amor, aun el compartido, en lugar de combatir el sentimiento de soledad, lo profundiza.”²⁵³

Después de Rebeca y Amaranta, lo más raro es que el coronel se enamora de una niña de nueve años de edad, en el libro se describe que:

²⁵² Edila Paz Goldberg: *Enfoque analítico de la obra narrativa...op. cit.*, p. 216.

²⁵³ Olga Carreras González: *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1974, p. 115.

Aureliano lo expresó en versos que no tenían principio ni fin. Los escribía en los ásperos pergaminos que le regalaba Melquíades, en las paredes del baño, en la piel de sus brazos, y en todos aparecía Remedios transfigurada. (CAS, p. 85)

Una característica obvia de *Cien años de Soledad* es el hecho de que el amor y la sexualidad no tienen mucha relación entre sí. La sexualidad es casi totalmente libre y ocurre por el deseo de los personajes y no por el amor, hasta que de esta manera se reproduce toda la estirpe. Ya que la soledad es el tema perpetuo de todo el libro, la falta de amor también forma una parte importante de él en la medida que los miembros de las familias no saben amar a los otros ni aspirar a ser amados.²⁵⁴

Remedios, la bella, es hada de la hermosura, cuya belleza y pureza es mágica y misteriosa. Como sus pretendientes mueren, se dice que lo que Remedios irradia no es el aroma del amor sino de la muerte. En realidad, para ganar su corazón sin ser heridos solo tenían que expresarse el simple sentimiento de amor, ella es es “la única que pasa como una estela de luz pura por la existencia, como una bocanada de aire yodado”²⁵⁵, pero a nadie se le había ocurrido hasta entonces. Por lo tanto, Remedios, la bella se monta en una alfombra voladora y desaparece en el cielo, alejándose de la humillación, la soledad y la tristeza.

Aparte de eso, el matrimonio feliz es también raro en las novelas de García Márquez. De esta manera racional, él nos cuenta que el amor, que puede tener múltiples formas de expresión, dentro del matrimonio no se puede equiparar al del noviazgo libre. A veces se transforma en el amor familiar y a veces se produce el amor entre dos desconocidos.

La experiencia más trágica debe ser la del coronel Aureliano, quien promete esperar a que crezca la niña Remedios para luego casarse con ella. Después del matrimonio, la relación marital es armoniosa hasta que la joven esposa es envenenada accidentalmente con el gemelo abortado. A raíz de esto, el coronel preferirá encontrar

²⁵⁴ Véase Aníbal González: “Gabriel García Márquez y el amor”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n° 723 (2007), pp. 16-18. (Ejemplar dedicado a Cien Años de Soledad)

²⁵⁵ Carlos Alberto Martínez: “Imágenes de infancia en *Cien años de soledad*”. *Infancias Imágenes*, Vol. 12, N° 2, 2013, p. 124.

muchas mujeres y dar a luz a bastardos en lugar de casarse.

La única excepción es de la sexta generación de Amaranta Úrsula, quien, con su sobrino Aureliano Buendía, disfruta del amor loco y pasional. Sin embargo, cuando da a luz a la única criatura fruto del amor de la familia, las predicciones más terribles finalmente aparecen: hormigas mordían a este bebé con cola de cerdo, y el espejismo de Macondo desaparece.

En las novelas de Mo Yan, muchos de los novios tampoco llegan a un final satisfactorio debido a todo tipo de razones. En muchas de sus novelas, se puede observar un relato más consabido de amor: los jóvenes se enamoran pero son retenidos por los padres, las guerras, o razones económicas, lo que conlleva que terminen separándose y caigan en tragedias. Por nombrar algunos, en *Las baladas del ajo*, el amor entre Jin Ju y Gao Ma es impedido por el padre y el hermano de la novia y, al final, la mujer se suicida. En *El suplicio del aroma de sándalo*, Zhao Meiniang, esposa de Zhao Xiaojia, tiene una relación amorosa extramarital con Qian Ding, pero el hombre muere y ella se vuelve loca.

Se puede entender que es un reflejo de lo que ha sufrido Mo Yan, quien tuvo una infancia penosa y dolorosa, pero concibe imaginación en el amor puro. Él confiesa que: “Si usted piensa que mis novelas tienen una mejor descripción del amor, estoy naturalmente muy dispuesto a admitir que, yo puedo escribir este hermoso amor, sin embargo yo no he experimentado el amor.”²⁵⁶ Aunque él mismo nunca ha experimentado lo que describe, crea los relatos de amor con sinceridad, y con su propia esperanza al amor.

3.1.3.3 Vampiresa de Mo Yan y las relaciones extramaritales en García Márquez

En la dedicatoria del libro *Grandes pechos amplias caderas*, Mo Yan escribe: “Al alma de mi madre” porque ella representa a todas las madres comunes. A lo largo de la vida de Mo Yan, sin duda alguna fue su madre la persona más querida. Por lo

²⁵⁶ “如果你认为我的小说中有美好的爱情描写，我自然很愿意承认，要问我为什么能写出这样子美好的爱情，其根本原因就是我没有谈过恋爱。” Mo Yan: “Japón misterioso y mi experiencia de literatura”, *loc. cit.*, p. 171.

tanto, él odia las normas feudales que obstaculizan a las mujeres. En su opinión, la sexualidad no debe ser una lealtad de la vida sino una faceta de la realidad. Las mujeres no son obscenas, al contrario, el sexo libre es un símbolo de la autonomía y la independencia frente a las duras restricciones con las que se controlan y miden al mismo tiempo la moral de las personas.

Las obras de Mo Yan han sido liberadas de la tradición china, en las que la sexualidad es considerada como algo prohibida y misteriosa. En *Sorgo rojo* y en *Grandes pechos amplias caderas* vemos a mujeres rebeldes que lucharon para conseguir el derecho de elegir su amante. En la literatura tradicional la sexualidad es un tema alérgico que pocos escritores lo describen en su libro, ya que China es un país conservador sobre dicho tema. *Grandes pechos amplias caderas* ha causado polémica entre escritores ortodoxos y ha recibido muchas críticas, hasta el punto de ser censurado por el gobierno²⁵⁷.

En *Sorgo rojo*, se describe a los abuelos como dos personas que se amaron rodeados por la vitalidad del campo de sorgo: “[...] dos almas indomables, que se negaron a someterse a las convenciones corrientes, quedaban más fundidas aún que sus cuerpos en éxtasis [...].”(SR, p. 101) Tal descripción, tan sincera y vital, demuestra la pasión entre los dos protagonistas.

En las novelas de Mo Yan se desahoga la ansiedad de los chinos por la sexualidad, lo que sirve para plasmar los personajes y hacer pensar a los lectores sobre las limitaciones de la cultura tradicional, puesto que “[a] medida que los autores de la nueva época se desvían de criticar la política a reflexionar sobre la cultura tradicional, las descripciones amorosas también se impregnan de los factores de criticar la cultura y ética tradicional.”²⁵⁸

En opinión de Mo Yan, el sexo es entregarse a la vida libre, a la forma de vida sin restricciones, por lo que no es de extrañarse que el autor reafirme esta idea en sus

²⁵⁷ Véase el artículo titulado “Cosas inesperadas sobre *Grandes pechos amplias caderas*: fue acusada de ser una novela reaccionaria”, donde se registra la prohibición del libro. Versión online disponible: http://book.ifeng.com/yeneizixun/detail_2012_10/18/18356727_0.shtml
Fecha de consulta: 1/11/2015

²⁵⁸ “伴随着新时期作家由政治批判向传统文化反思的转移, 小说中的性描写也开始渗透着对传统伦理文化批判的因子。” Cao Shuwen: “La crítica cultural de las descripciones...”, *loc. cit.*, p. 77.

textos. En ellos hay una búsqueda consciente de la libertad femenina, que simboliza el primer paso para construir un mundo humano y libre. Por este motivo la abuela dice gritando que:

¡Perdóname, no me lleves! ¿He pecado, Dios? ¿Hubiese estado bien que compartiera mi cama con un leproso y diera a luz un monstruo horrendo y podrido 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 explicaste y tuve que decidir por mí misma. Yo amaba la felicidad, amaba la fuerza, amaba la belleza; era mi cuerpo y yo lo usé como creí que era mejor. No me asusta el pecado ni me asusta el castigo. No temo los dieciocho círculos de tu infierno. Hice lo que tenía que hacer, me comporté como creí que correspondía. No le temo a nada. Pero no quiero morir, quiero vivir, quiero ver más de este mundo, Dios[...] (SR, p.103)

Si vemos *Grandes pechos amplias caderas*, Laidi es otra chica que persigue libremente su amor. El bondadoso Papagayo Han, quien es vendedor de pájaros, deja que la chica Laidi se enamore de él, sin embargo, es capturado y llevado preso. Estimulada por su abandono, la chica imita a los pájaros y se convierte en una verdadera hada de los pájaros. Esta hada misteriosa de las aves posee el poder de interferir en las tragedias del amor.

García Márquez, por otro lado, describe el amor extramarital más que el amor dentro del matrimonio. La relación entre Aureliano Segundo y su esposa Fernanda es discordante. A pesar de que Fernanda es de extrema belleza, vive en su mundo religioso, y es egoísta y fría, no se lleva bien con ninguno de los miembros de la familia Buendía, incluso ni con sus propios hijos.

Dos meses después de su casamiento, Aureliano Segundo pasa la mayoría de su tiempo en la casa de Petra. Entre ellos dos no solo existe una atracción física más intensa, sino que también traen enorme fertilidad al ganado. Sin embargo, una tormenta destruye toda su riqueza, y fue cuando Aureliano el segundo se dio cuenta del amor más profundo y empieza a tener una comunicación más sincera:

Intrigado con ese enigma, escarbó tan profundamente en los sentimientos de ella, que buscando el interés encontró el amor porque tratando de que ella lo quisiera terminó por quererla...Ambos evocaban entonces como un estorbo las

parrandas desatinadas, la riqueza aparatosa y la fornicación sin frenos, y se lamentaban de cuánta vida les había costado encontrar el paraíso de la soledad compartida. (CAS, p.404)

Cuando García Márquez describe sentimientos de amor extramarital, su humor a menudo revela cierta crueldad respecto a la realidad. A la hora de que los hombres y las mujeres persiguen la libertad del amor, con frecuencia terminan pagando un precio muy alto. En general, está lleno de burla hacia la institución del matrimonio, así como de críticas al amor puramente físico fuera del matrimonio.

El último par de amantes en *Cien años de soledad* son Aureliano y Amaranta Úrsula, quienes traen al último miembro de la familia Buendía al mundo que, por supuesto, nace con cola de cerdo. Su amor se mezcla con la pasión, que tiene un poder tan destructivo que las hormigas rojas los rodean sin que ellos se dieran cuenta.

La tragedia que García Márquez suele retratar también incluye el incesto entre la tía y su sobrino. Amaranta, en sus relaciones con el sobrino de la tercera generación, Aureliano José, comete incesto, que es un tabú. Lo mismo sucede en la última generación, entre Amaranta Úrsula y su sobrino Aureliano. La maldición finalmente se cumple, y la familia termina destruida.

Aureliano Babilonia comete incesto con su tía Amaranta Úrsula y así nació el último Aureliano, “macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con los ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos” (CAS, p. 489). En realidad, estos dos caracteres coexisten hace muchos años en su antepasado José Arcadio Buendía, por lo que su nacimiento es una vuelta más al principio.

García Márquez trata las relaciones incestuosas en sus novelas como algo normal. Algunos piensan que la superación del incesto en *Cien años de soledad* hubiese significado, por lo tanto, “escapar de la encerrona histórica, no perder ni el rumbo ni el futuro.”²⁵⁹ El amor incestuoso no solo debe satisfacer las necesidades psicológicas de aventura, sino un símbolo de un tiempo cíclico, tal y como connota el espacio y la forma narrativa del mundo de Macondo.

A parte del incesto entre primos, es un fenómeno frecuente que dos hermanos

²⁵⁹ José Luis Méndez: *Cómo leer a García Márquez...*, op. cit., p. 121.

tengan relaciones sexuales con la misma mujer. José Arcadio y Aureliano se ponen en contacto con Pilar Ternera y luego separadamente tienen sus hijos. José Arcadio segundo y Aureliano segundo se alternan para dormir con una viuda.

García Márquez, por una parte, describe el amor incestuoso; por la otra, critica la soledad y el aislamiento de los pueblos latinoamericanos, en los que la vida parece que se detiene, lo que termina condicionando sus vidas y presagiando, de alguna manera, su destrucción. Al mismo tiempo, hace un llamado a romper con el viejo pensamiento y tradición atrasada, tomando una actitud independiente y abierta a comunicarse con el mundo²⁶⁰.

Cien años de soledad describe una familia de siete generaciones que experimenta la vida encerrada, por lo cual no se expresa el amor, por el contrario, una característica común de los miembros de la familia es la indiferencia. Esa apatía causa la soledad y desesperación, y que entre parientes se erige un muro invisible, que es desconfianza y desentendimiento entre ellos. La mentalidad solitaria causa la ignorancia, el atraso y el conservadurismo, y más allá, la decadencia de la familia y el perecimiento de la nación.

3.1.4 La muerte: Sentido diferente entre Oriental y Occidental

La vida y la muerte son temas muy presentes en la filosofía y la literatura. En este sentido, el realismo mágico latinoamericano está muy interesado en una expresión a gran escala del tema de la “muerte”; la obra creativa de Mo Yan se basa también en este punto. El significado de la vida no se limita a los cien años, sino que la enfermedad y la muerte son parte de la ley natural de la vida humana, destinada a convertirse en eterno objeto.

La infancia y juventud de Mo Yan comprenden una parte de sus relatos sobre la violencia debido a la falta de felicidad infantil, el hambre, la soledad y la violencia. A causa de los desastres naturales y la falta de alimentos, la percepción del hambre es

²⁶⁰ Véase Andrés Lema-Hincapié: “Notas filosóficas sobre la soledad en *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, Núm. 1 (2015), pp. 33-47.

profunda durante la infancia de Mo Yan, dejando en él una huella psicológica imborrable. Esta experiencia, con el pasar de los años, se convirtió en reflexiones sobre la vida y la muerte.

En cuanto a la escritura sobre la muerte, Mo Yan está de alguna manera influenciado por las ideas occidentales, que los asiáticos no suelen pensar de esta manera. Al igual que en muchas obras occidentales, la de Mo Yan no elude la muerte, sino que se enfrenta a ella con valor.

3.1.4.1 La vida y la muerte: interrelacionados

Una similitud que comparten ambos autores es que las novelas a menudo no distinguen la vida de la muerte, la persona y el fantasma. Personas muertas pueden revivir del mismo modo que los fantasmas pueden volver al mundo de los vivos; todos ellos son fenómenos extraños, misterios llenos de color mágico.

Pero esta descripción tiene su base en la cultura tanto de América Latina como de China, que es en realidad un concepto antiguo, según el cual, no hay límites absolutos entre la vida y la muerte, siendo esta una continuación de la vida. Los espíritus son inmortales y pueden volver a casa para visitar a familiares y amigos. Aunque este concepto tiene características de la superstición, entre los lectores ha sido aceptado. Por eso no es sorprendente que el escritor que escribe también funcione de acuerdo con estos pensamientos.²⁶¹

En *Grandes pechos amplias caderas* un mago(张天赐 en chino Zhang Tianci) puede volver a casa para llevar a los muertos; se dice que este hombre, en el libro se llama Zhang Enviado del Cielo, tiene la extraña profesión de “acompañar a los muertos en el regreso a sus ciudades natales, y tenía el don de hacerlos ponerse de nuevo en pie para que pudieran volver caminando hacia su hogar”. (GPAC, p. 520) El contenido del oficio también muestra la vital importancia de “regresar al pueblo natal” en la mentalidad de los chinos.

²⁶¹ Véase Xavier Albó: “Muerte andina, la otra vertiente de la vida”, en Juan Antonio Flores Martos, Luisa Abad González: *Etnografías de la muerte y las culturas en América latina*. Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 137-154.

A parte de él, se relata sobre el Mago Ma, que puede manipular el alma humana. Cuando Shangguan Jintong se queda enfermo, su madre le pide ayuda a él, y el mago hace lo siguiente:

El espiritista llegó vestido con una larga túnica negra y con el pelo suelto, colgándole hasta la altura de los hombros. Venía descalzo; tenía ambos pies manchados de color rojo brillante. En una mano llevaba una espada hecha de madera de melocotonero, y murmuraba cosas que nadie podía entender. En cuanto lo vio, Jintong se acordó de todas las extrañas historias que había oído sobre el hombre en cuestión y, como si se hubiera tragado una cucharada de vinagre, sintió un estremecimiento. (GPAC, p. 628)

El Espiritista, el Mago Ma, ayuda a Shangguan Lushi a expulsar el espíritu de Natasha mediante una serie de acciones, porque la chica molesta a Shangguan Jintong y le hace caer enfermo, hasta el punto de tener que guardar cama. Después de expulsar el espíritu, el chico se recupera cada día.

En la novela *Rana*, debido a que la tía es obstetra, asume el cargo de controlar la población allí en el pueblo. Según recuerda, realiza 2.800 abortos. En su vejez, ella de repente se da cuenta de que son vidas que han perdido su derecho a vivir a causa de su acción. Se siente tan culpable que piensa que la única manera de expiar sus crímenes es con una muerte tortuosa, que ella misma describe:

Una persona que ha hecho crímenes no tiene el derecho a elegir la manera de morir, tiene que vivir para sufrir las torturas. Me van a torturar como se fríen los pescados 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 escaparme y solo pueda aceptar esta manera de expiación. Cuando mis crímenes sean expiados, podré morirme en paz. (RN, p. 399)

Es por la misma razón, el terrateniente Ximen Nao, que ya había muerto, revive con el objeto de observar el mundo en la novela *La vida y la muerte me están desgastando*. A lo largo del relato, él domina el tono narrativo de todo el libro en la voz de seis animales. De esta manera, Mo Yan realiza el diálogo directo entre los

vivos y los muertos²⁶².

Para la gente bondadosa, la muerte es como ingresar en el paraíso, en este sentido tenemos el ejemplo del personaje de la abuela. En *Sorgo rojo*, la abuela está tan débil que:

“[a]lza la vista y ve un rayo de luz multicolor que llega desde el cielo y oye una música celestial y solemne, tocada por cuernos y trompetas de toda clase[...]. Se siente tan ligera como una golondrina que roza las plantas[...]. Mira a la planta y a través de su visión borrosa, esos tallos maravillosos e inefables, bellos, grotescos, y especiales, empiezan a gemir, a retorcerse, a gritar, a entrelazarse a su alrededor; por un instante parecen demonios y, de inmediato, buenos amigos, y a los ojos de la abuela se retuercen como serpientes [...]” (SR, pp. 101-103)

Antes de su muerte, ella pregunta al cielo sobre su pecado, y reivindica su deseo de liberarse. Para los vivos, la muerte significa el fin de la relación entre el ser humano y el mundo, pero para los que creen en la existencia del espíritu, la muerte significa el primer contacto con el paraíso. En el momento antes de su muerte, la abuela echa una mirada retrospectiva a toda su vida y expresa su fe: “No me asusta el pecado ni me asusta el castigo.”(SR, p. 103) Y otra frase que describe su tranquilidad ante la muerte es “[e]lla muere en una atmósfera de alegría, paz, tibieza, bienestar y armonía. Se siente feliz.” (SR, p. 105)

El dolor físico es sustituido por la felicidad espiritual, lo que profundiza el ámbito trágico.²⁶³ Se puede decir que, sin la descripción del proceso de la muerte, este sentido de la tragedia se debilitaría. Es una liberación completamente espiritual, llena de dolor y alegría, que tiene un sentido más profundo de la tragedia. Mo Yan practica tal teoría estética, que la fealdad también puede convertirse en belleza artística²⁶⁴. La muerte en sí es fea, pero cuando se coloca en el espacio creativo de Mo Yan, termina siendo un elemento de gran belleza estética.

García Márquez vivió en Aracataca junto con sus abuelos, igual que el resto de

²⁶² En la novela *La vida y la muerte me están desgastando*, el protagonista Ximen Nao se convierte en animales después de morir. Es decir, su espíritu vuelve a su casa en el cuerpo de diferentes animales, y visiona los cambios posteriores en su familia.

²⁶³ Guo Xiaodong: *Porqué le toca a Mo Yan*, op. cit., p. 53.

²⁶⁴ Véase Chen Xvdong: “Revelar con estrategias— Comentarios del arte antiestético en novelas de Mo Yan”. *Contemplación de obras literarias*, 2014, No. 8, pp. 73-75.

latinoamericanos, su abuela le transmite la imaginación de un mundo de muertos. De ahí que García Márquez conciba que la muerte no es un acontecimiento aislado, sino que tiene plena relación con la vida. En *Cien años de soledad*, el autor rompe las fronteras entre muertos y los seres vivos.²⁶⁵

Después de que Prudencio muere, su espíritu de vez en cuando aparece en la vida de su enemigo, el hecho es que lo molesta y lo obsiona. José Arcadio Buendía charla con él, y por fin los dos sueñan con otro mundo. Sin embargo, su emoción de odio va al otro extremo que es el amor, incluso lo echa de menos y tiene ganas de “morir una vez más”:

Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta...Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. (CAS, p. 34)

Después de muchos años de muerte, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos. Tenía mucho tiempo de estar buscándolo. (CAS, p. 99)

José Arcadio Buendía conversó con Prudencio Aguilar hasta el amanecer. Pocas horas después, es tragado por la vigilia.(CAS, p. 100)

Melquíades muere varias veces; no pudiendo aguantar la soledad después de su muerte, él vuelve al mundo de los vivos. Los que debieran gozar de la vida mantienen su actitud indolente, nunca se comunican a causa de la falta de capacidad de amar. Es otro personaje que se queda fuera del control de la muerte quien puede revivir después de morir, así repite el proceso:

Un mediodía ardiente, mientras escrutaba los manuscritos, sintió que no estaba solo en el cuarto. Contra la reverberación de la ventana, sentado con las manos en las rodillas, estaba Melquíades. No tenía más de cuarenta años.

²⁶⁵ Ariel Dorfman: “La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*”, en Juan Loveluck: *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Barcelona: Taurus Ediciones, 1984, pp. 291-324.

Llevaba el mismo chaleco anacrónico y el sombrero de alas de cuervo, y por sus sienes pálidas chorreaba la grasa del cabello derretida por el calor, como lo vieron Aureliano y José Arcadio cuando eran niños. Aureliano Segundo lo reconoció de inmediato, porque aquel recuerdo hereditario se había transmitido de generación en generación, y había llegado a él desde la memoria de su abuelo. (CAS, p. 224)

Él es el único que consigue ser inmortal ya que ni la vida ni la muerte lo puede limitar. En el centro de América Latina, se cree que el mundo es binario, dividido en una parte para los vivos y otra parte para los muertos. Entre los dos se pueden comunicar:

Los elegidos de los dioses fueron aquellos capaces de escucharlos, predecir el tiempo y administrar la muerte, así en la guerra como en la paz. De esta manera, los reyes, los sacerdotes y los guerreros llegaron a dominar el espacio vacío de las Américas, ordenando erigir centros ceremoniales en los cuales se podían honrar estas verdades inalterables.²⁶⁶

Es una manera de conocer el mundo para los latinoamericanos, con quienes los chinos tenemos semejanzas. Es el caso de Prudencio Aguilar y de Melquíades que, mientras tanto, esos fantasmas forman parte de una cotidianidad.

Amaranta es otro miembro de la familia que tiene la capacidad de comunicarse con el diablo de muerte, porque la mujer no solo ha visto al diablo, sino que también lleva mensajes al muerto. Ella es una mujer que anhela sentir el amor verdadero, pero se tropieza con su propia pusilanimidad; esta contradicción le deja una herida permanente que ningún hombre puede curar. Cuando recibe el aviso del diablo de la muerte, ella ve las figuras del dios de los muertos, a quien muchos piden el favor de llevar un mensaje a los fallecidos.

La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crepúsculo llevando el correo de la muerte se divulgó en Macondo antes del mediodía, y a las tres de la tarde había en la sala un cajón lleno de cartas. Quienes no quisieron escribir le dieron a Amaranta recados verbales que ella anotó en una libreta con el nombre y la fecha de muerte del destinatario[...] (CAS, p. 335)

²⁶⁶ Carlos Fuentes. "Vida y muerte del mundo indígena", en *El espejo enterrado*. Ciudad de México: Alfaguara, 2010, pp. 114-140.

Para concluir, en la cultura de los dos autores, la vida y la muerte están correlacionadas; por eso, ambos tratan este tema con un matiz mágico, porque los muertos vuelven al mundo de los vivos con una actitud serena, puesto que la muerte es una parte inevitable de la cadena de la vida.

3.1.4.2 El sentido de la muerte: un sacrificio o una liberación

Mo Yan prefiere demostrar el escenario y el proceso de la muerte. En sus novelas, en ocasiones, se describe la muerte. En *Sorgo rojo*, la muerte de la abuela y el Tío Arhat; en *Grandes pechos amplias caderas*, la muerte de las hermanas; en *El suplicio del aroma del sándalo*, la muerte de Zhao Jia; y en *La vida y la muerte me están desgastando*, la muerte de Lan Lian, Ximen Jinlong, Pang Chunmiao, entre otros. Pero en *Cien años de soledad*, García Márquez casi nunca describe los detalles de la muerte ni del funeral.

Durante la guerra anti-japonesa, la nación china luchó heroicamente para proteger a nuestro país, de allí que la imagen de la muerte esté tan presente en *Sorgo Rojo*.²⁶⁷ De entre todas, la más triste y trágica es la de la abuela. Cuando ella iba de camino a llevarle un pedido de panes al abuelo, “[m]i padre vio cómo dos balas abrían agujeros en la delantera de la chaqueta de la abuela, que gritó alzando la cabeza y después cayó a tierra; la caña de la que colgaban las cestas quedó cruzada sobre su espalda. Una de las cestas de panes de puño rodó cuesta abajo por el talud sur del terraplén; la otra, por el talud norte.” (SR, p. 91)

Estos detalles reflejan el sacrificio y la capacidad de supervivencia de la nación china, que muestran una integridad nacional y rectitud completa. Y el funeral, en la cultura china, debe ser un proceso honorable, por eso en *Sorgo rojo* Mo Yan dedica un capítulo entero al funeral de la abuela. Es el cuarto capítulo, titulado “Funeral en el sorgo”, donde se manifiesta la solemnidad y complejidad del funeral, en el que se rinde homenaje a la abuela: la remoción del cadáver, la compra del ataúd, acompañar

²⁶⁷ Sun Manxin: “Explicación de las descripciones de muerte en *Sorgo rojo*”. *Ciencia Social de Heilongjiang*, 2008, No. 2, p. 107.

en cabañas, el hijo obediente que le abre el camino, el traslado del ataúd al cementerio, encender los inciensos, hacer sacrificio en la calle, todo lo cual está vinculado al rito chino.

La descripción de los rituales funerarios y la muerte refleja el respeto a los héroes, sobre todo a los que han resistido y luchado contra los invasores para proteger los intereses nacionales. Cuando llegan a la tierra del sorgo, todo el pueblo muestra su respeto a la mujer: “Una vez más su cuerpo quedaba envuelto en el sorgo [...] Los aldeanos más viejos cayeron de rodillas ante la hilera de túmulos; a su alrededor, los campos vibraban con el sonido del llanto.” (SR, p. 185) Los campesinos lo hacen solo porque la abuela ha luchado contra los japoneses.

A los ojos del autor, la muerte no es ordinaria aunque es un fenómeno común; sus descripciones vívidas de la escena de la muerte son tan crueles y horribles que han suscitado críticas por su crudeza. Su relato del proceso de “quitar la piel del Tío Arhat” es objetivo y pausado, por eso los lectores dudan que él llame la atención al público de esta manera inusual. Sin embargo, Mo Yan tiene su propio punto de vista sobre esta cuestión.²⁶⁸

Mo Yan entiende mejor el sentido negativo de la violencia y la muerte como soldado que fue. Durante la Revolución Cultural, la violencia fue considerada como una manera normal de aplicar políticas y reprimir a los anti-revolucionarios; en otras palabras, se legitimó la violencia en función de una correcta ejecución de las políticas del régimen. Hasta hoy día la brutalidad del movimiento y el recuerdo doloroso aún no ha sido olvidado por nuestro pueblo.²⁶⁹

En sus relatos de muerte, violencia y guerras, Mo Yan expresa el sufrimiento y la firme voluntad del campesino ordinario. Tío Arhat no es nada más que un capataz de la destilación, cuando el soldado japonés lo apuñala con su bayoneta, él se sienta en el suelo porque está atemorizado. Lo peor es que cuando el supervisor lo golpea con el látigo, se siente tan débil que comienza a llorar. Aún así, él intenta resistir contra los

²⁶⁸ Sun Manxin: “Explicación de las descripciones...”, *loc. cit.*, p. 110.

²⁶⁹ Sobre las descripciones de violencia, se hace un análisis panorámico en el trabajo de Yu Chunmei: *Exploración en la naturaleza humana bajo la violencia— La narración de violencia en novelas de Mo Yan*. Hangzhou, Universidad de Zhejiang, trabajo de fin de máster, 2011.

invasores japoneses.

[...]aún después de que le hubiesen arrancado la piel de la cara, de la boca informe del tío Arhat siguieron saliendo gritos y gorgoteos, mientras interminable arroyuelos de sangre roja y brillante fluían de su cabeza viscosa[...] Después de convertir el tío Arhat en una masa de pulpa carnosa, sus vísceras fueron esparcidas entre el polvo; sobre ellas, en el aire, bailaban enjambres de moscas verdes[...] (SR, p. 55)

Por haber golpeado al burro del japonés, es torturado y asesinado. Él sabe que su muerte es inevitable, pero no por ello muestra temor a sus enemigos, lo que indica que el Arhat es un hombre valiente y leal a su pueblo.

Aparte del Tío Arhat, otros como Ling Zi, Yu Daya, Wang Wenyi son también gente común que protegen a su familia con toda su fuerza. Por ejemplo, Wang Wenyi es un hombre tímido, pero se alista sin dudar al ejército. Él lo hace debido al sufrimiento de su mujer y de sus tres hijos, quienes mueren quemados a manos de los japoneses. Él tiene mucho miedo a la muerte, y siempre lo dice francamente. No obstante, el llamado “cobarde” ampara a su esposa en el peligro.

En la tradición china, el héroe puede dedicar su vida a los intereses de la gente común y el pueblo. Por ejemplo, Tan Sitong²⁷⁰ y Qian Zhuangfei en *El suplicio del aroma del sándalo* mueren heroicamente. Al principio, Tan convence a Qian que asesine al traidor Yuan Shikai por el interés nacional. Cuando su plan fracasa, los dos sufren un linchamiento, muriendo así por una causa noble. Así se enfrentan al poder, a la violencia y a otras fuerzas adversas por los intereses de la gente.

Sun Bing, siendo una persona común, grita que: “Mil años de penurias y agobios no valen tres días llenos de vida y salud.”²⁷¹ Al final del libro, el subprefecto consuela a Sun Bing: “[h]as hecho cosas que han sombrado al mundo. Si quieres proteger a tu gente, entrégate. Ya verás cómo tu nombre pasará a la posteridad.”²⁷² Bajo tal espíritu, ellos aguantan todo tipo de sufrimiento, hasta que sacrifican sus vidas.

Una persona que tiene una connotación negativa es la tía en la novela *Rana*. Con

²⁷⁰ Realmente existió en la historia china. En chino, 譚嗣同, fue un revolucionario en el sigloXIX, condenado a muerte después del fracaso de la revolución.

²⁷¹ Mo Yan: *El suplicio del aroma de sandal*, op. cit., p. 31.

²⁷² *Ibid*, p.490.

el fin de llevar a cabo la política, ella se aprovecha de los métodos más extremos. Cuando fuerza a la esposa de su sobrino, ella reniega de sus lazos sanguíneos y la obliga a abortar, por ello la mujer muere en la cama de intervención. Del mismo modo, la tía arresta a Wang Dan, como si de una fugitiva se tratara, porque estaba embarazada. Por último, en la búsqueda de la tía Wan Xin, Wang Dan pierde su vida después de dar a luz a una niña.

Mo Yan exhibe la crueldad de la muerte a través de la violencia y la sangre, profundizando así sobre la muerte de una manera poco convencional como se ha podido observar en sus descripciones.

En *Cien años de soledad*, en vez de exagerar el proceso, García Márquez consigue transformar la muerte en parte de la cadena vital del ser humano; no es una miseria ni un desastre, al contrario, es algo que tiene sentido estético. Gracias a esta actitud, el motivo de la muerte resulta especialmente cautivador en esta novela.

Remedios, la bella es como un loto blanco, “viven en el cieno, pero no están imbuidos”²⁷³, como dice el proverbio chino, cuya naturaleza es pura y de extrema belleza. Su sublimación no equivale a la muerte aunque expresa el alivio del mundo. Otra muerte inexplicable es la de José Arcadio, cuyo sangre fluye hacia la casa zigzagueante, como si fuera a avisar la trágica noticia a su madre. La muerte misteriosa forma parte del realismo mágico.

Otro miembro de la familia que tiene la capacidad de comunicar con el diablo de la muerte es Amaranta. Cuando recibe el aviso del diablo de la muerte, por fin se siente tranquila y aliviada, sin ninguna frustración; al mismo tiempo que, se siente liberada porque el diablo la trata con tanta simpatía en el momento que le anuncia su muerte. Tarda el resto de su vida tejiendo su propia mortaja, y cuando está a punto de morir, su tranquilidad es tal que le comunica a todo el mundo que puede llevar mensajes a sus familiares muertos. La muerte en este personaje es una liberación del miedo:

Pero en el instante final Amaranta no se sintió frustrada, sino por el

²⁷³ “出淤泥而不染。”

contrario liberada de toda amargura, porque la muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación. La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor, poco después de que Meme se fue al colegio. La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina. Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja. La muerte no le dijo cuándo se iba a morir ni si su hora estaba señalada antes que la de Rebeca, sino que le ordenó empezar a tejer su propia mortaja el próximo seis de abril. (CAS, p. 333)

La vitalidad del ser humano se arraiga en el espíritu y la fe para sobrevivir, al contrario del estado espiritual que equivale a la muerte. Por medio de las culturas latinoamericanas, la muerte es dotada de significado nuevo, como consecuencia, se intensifican aún más los elementos del realismo mágico de la obra. La muerte no es un tema horrible, sino que los muertos se liberan del sufrimiento terrenal y pueden por fin vivir felices en el paraíso.

La concepción sobre la muerte de García Márquez se ve influenciada por la religión. La visión religiosa afecta a casi la mayoría de los escritores occidentales. El pecado original y la redención, la muerte y la resurrección se vuelven lugares comunes en sus obras. Acerca de la escritura consciente sobre la muerte, sigue siendo, en gran medida, una continuación del prototipo, especialmente en el deseo de la muerte, que algunos autores modernos siguen siendo coherentes con la tradición cristiana.²⁷⁴ Los occidentales aman la vida pero no temen a la muerte. Tiene una mentalidad abierta respecto a ella. La muerte es falsa, pero la vida es valiosa, digna de ser apreciada.

Los personajes de las novelas de Mo Yan generalmente no están dispuestos a enfrentarse a la muerte, sin embargo, los personajes de García Márquez la consideran como una suerte de liberación. Se puede entender que el pasado tiene sentido de la vida y el futuro, sentido de la muerte. Piensan que la muerte es un resultado natural, y hay que aceptarla con serenidad.

²⁷⁴ José Luis Méndez: *Cómo leer a García Márquez...*, op. cit., pp. 32-33.

3.2 Comparación de los personajes típicos

Mo Yan intenta explicar la historia extraoficial de la gente común. En *Sorgo Rojo*, él muestra la fortaleza de los bandos; en *Grandes pechos amplias caderas*, la historia a través de la experiencia de Shangguan Lushi. Se puede decir que la ostentación de la fuerza de la gente común y corriente quiebra el ambiente monótono de la sociedad china. Y la plasmación de los personajes es una peculiaridad porque ellos provienen de ese sector.

En la tierra del pueblo Dongbeixiang crecen personajes con personalidades dinámicas y distintas, de los que destacan héroes tales como el Tío Arhat y Yu Zhan'ao, así como algunas mujeres intrépidas como Dai Fenglian y Shangguan Lushi, quienes son como estrellas que iluminan esta tierra. Todos ellos están enraizados en la cultura tradicional de Gaomi, por lo tanto hace reflexionar a los lectores sobre la historia y la sociedad.

Se debe reconocer que la plasmación de las características de los personajes en las obras de Mo Yan siempre contiene varios aspectos, puesto que el autor con ello lo que intenta es lograr cubrir un mayor espectro de la historia y la realidad. En las novelas del autor, los héroes rompen la tradición y son poco convencionales, como por ejemplo las mujeres, que son románticas y apasionadas, desafiando de este modo la historia oficial. En China, durante los años ochenta, los autores solían justificar moralmente a los personajes, mientras que Mo Yan rechaza el punto de vista intelectual, ignorando temas macroscópicos y de orden más racionalista.

Con respecto a *Cien años de soledad*, una de sus características primordiales es la complejidad de las relaciones entre los miembros de una familia tan numerosa. Aún así, el autor es capaz de destacar las cualidades que distingue a cada uno de ellos. En esta parte, se van a tratar los personajes más típicos de los dos autores, a través de los cuales se analizarán diferentes aspectos de América Latina y China.

3.2.1 Comparación de las mujeres

En las obras de Mo Yan y Márquez, ambos ponen cierto énfasis en la descripción de las mujeres. En una entrevista “Entre tristeza y arrogancia”, Mo Yan ha confirmado que: “En realidad soy un feminista, [...] Los hombres son destructores, y las mujeres, constructoras.”²⁷⁵ Además de sus propias palabras, los críticos han descubierto su posición feminista, y lo elogian diciendo que: “It's easy to be a feminist in the West, but something else altogether in China, where women for centuries have been exploited, undervalued and often despised.”²⁷⁶

En lo que respecta a García Márquez, él mismo dice que en su vida las mujeres “[m]e producen un sentimiento de seguridad sin el cual no hubiera podido hacer ninguna de las cosas buenas que he hecho en la vida. Sobre todo, creo que no hubiera podido escribir. Eso también quiere decir, por supuesto, que me entiendo mejor con ellas que con los hombres.”²⁷⁷ Su opinión tiene alguna semejanza con la de Mo Yan en cierto sentido.

Desde el principio de su carrera literaria, Márquez intentó buscar una manera sosegada para contar las cosas con el mismo tono calmado que lo hacía su abuela. Muchos años después, Márquez por fin lo encontró: “Me contaba las cosas más atroces sin conmoverse, como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias.”²⁷⁸ El tono tranquilo y sereno de su abuela le hace entender que, combinando la ficción con la realidad, la gente tendrá más confianza en las historias contadas.

²⁷⁵ “其实我是一个女性主义者[...]男人是破坏者，女人是建设者。” Mo Yan: “Entre tristeza y arrogancia—Un diálogo con Mo Yan”. *Revista semanal de figuras del sur*, 2012, No. 6. p. 73.

²⁷⁶ “Es fácil ser una feminista en Occidente, pero la situación es diferente sobre todo en China, donde las mujeres han sido explotadas, infravaloradas y a menudo despreciadas durante siglos.” Jonathan Yardley: “Big Breasts and Wide Hips”, versión online disponible: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A11857-2004Nov25.html>

Fecha de consulta: 01/06/2015

²⁷⁷ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: “Mujeres”. *El olor de la guayaba*, op. cit., p. 137.

²⁷⁸ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: “El oficio”. *Ibid.*, p. 40.

3.2.1.1 Shangguan Lushi y Úrsula: matriarcas de familia y trabajadoras abnegadas

Shangguan Lushi es la protagonista de *Grandes pechos amplias caderas*. A pesar de que China es un país machista, en dicha novela ella se empeña en ser la matriarca de la familia, quien comparte similitudes con la Úrsula de *Cien años de soledad*. Esta mujer vive en la época feudal, en la provincia de Shandong, donde la tradición china se conserva mejor, incluye algunas partes negativas de la cultura. En las zonas rurales hay un refrán que dice que “Hay tres actos no filiales, lo peor es no tener ninguna trascendencia”,²⁷⁹ lo que señala la extrema importancia de tener un hijo varón. Una esposa que solo tiene hijas es considerada culpable.

Según el investigador Ji Hongzhen, “Shangguan Lushi se remonta al más antiguo prototipo de la diosa china, la Nü Wa.”²⁸⁰ Todas sus chicas, que crecen como flor de primavera, traen a la familia tanto gloria como desastres. Shangguan Lushi padece sufrimiento por un largo período de tiempo. Frente a eso, ella ha permanecido firme y serena, y como resultado, se convierte en un fuerte pilar de la familia.

La mujer tiene grandes pechos y amplias caderas, se ve hermosa, y sus pies son considerados por los hombres feudales como tesoros debido a que son pequeños. Cuando ya tiene edad para casarse, lo hace con el hijo del herrero Shangguan Shouxi, que es estéril. Shangguan Lushi sufre insultos constantes y torturas brutales por su incapacidad de concebir hijos varones.

Las mujeres de clase social baja sufren más discriminación. Oprimidas por el patriarcado, ellas no tienen posición social favorable ni un ingreso estable. De alguna manera, Shangguan Lushi ha perdido su individualidad, pues ha dedicado su vida a satisfacer a su familia, compuesta por su esposo, su suegra y sus hijas. En la desesperación, ella oye la llamada de Dios: “Mirando a la cara del estropeado Cristo de Madera que había sobre una cruz de hierro, le dijo sollozando: Señor, he llegado muy tarde a ti. (GPAC, p.136)”

²⁷⁹ “不孝有三，无后为大。”

²⁸⁰ “上官鲁氏可以追溯到更古老的原型女娲这个中华民族的原始母亲。” Ji Hongzhen: “Las conversiones libres de la estructura mítica—análisis de las renovaciones en novelas largas de Mo Yan”, en Chen Xiaoming: *Estudios sobre Mo Yan*. Pekín: Editorial de Huaxia, 2013. p. 89.

Su suegra y la presión familiar la obligan a concebir lo antes posible un hijo varón. Creyendo que su esposo es estéril, ella comienza a tener relaciones sexuales con otros hombres, sin embargo da a luz a siete hijas de él. Esta idea de perpetuar la familia influye en toda la familia de Shangguan Lushi. Cuando por fin da a luz a un hijo varón, “la luz reemplazó a la falta de interés de su mirada” (GPAC, p. 141). Finalmente, los gemelos mestizos que nacen, niño y niña, es el único objeto de valor, sobre todo el muchacho Shangguan Jintong.

Sus hijas son guapas desde que nacen, todas rollizas y encantadoras, pero a causa de las guerras y la agitación política que imperaba entonces, terminaron convirtiéndose en personas distintas: activistas anti-japonés, prostituta, traidora del país, siguiendo el paso de patriota, líder de tropa de KMT, etc. La novela recorre varios acontecimientos como la Guerra anti-japonesa, Guerra Civil, el período de la Reforma Agraria, y la Revolución Cultural; frente a tantas turbulencias, las hermanas raramente se ayudan entre sí debido a las diferentes posturas que cada una defiende. Ellas, cada una por separado, hacen de todo para sobrevivir, ya que están demasiado frustradas para esperar un futuro y una vida próspera. La familia simboliza las vicisitudes del país.

Nombre (Por orden de edad)	Esposo o amante	Identidad
Laidi	Sha Yueliang	Patriota, y luego traidora
Zhaodi	Sima Ku	Anti japonés
Lingdi	Sun Buyan	Un mudo violento
Xiangdi	Prostituta	
Pandi	Lu Liren	Funcionario de Partido Comunista China
Niandi	Babbit	Se inclina a los Estados Unidos
Qiudi	Vendida	Adoptada por mujer rusa
Yunü	Se suicida	

A causa de las relaciones entre las hijas y sus amantes, Shanguan Lushi se ve

obligada a permitir que sus hijas tengan yernos y nietos de todos los poderes políticos. Cinco de las ocho hijas se han casado con hombres que son considerados figuras extraordinarias. Pero la felicidad de cada hija es de corta duración debido a la sociedad. Las luchas entre facciones causan que las hermanas se maten entre sí.

Sin embargo, para Shangguan Lushi, el pilar de la familia, no está a favor de ningún matrimonio, sus hijas han traicionado a su familia y a la crianza de su madre. La tolerante madre ayuda a sus hijas a criar los suyos en una época inestable, y hace todo lo posible para calmar los conflictos entre sus hijas, quienes, a causa de sus respectivos amantes, mantienen una relación hostil.

Shangguan Lushi tiene relaciones sexuales con distintos hombres, y las elecciones de amantes de sus hijas son igual de caóticas. Por una parte, ellas no tienen consciencia de resistencia, ni cuestionan la historia de su país. Por otra parte, estas mujeres, madre e hijas, representan la naturaleza y personalidad del ser humano.

Entre los lectores, Shangguan Lushi recibe críticas agudas por ser “sinvergüenza”²⁸¹, aún así Mo Yan la defiende diciendo que: “A pesar de que la imagen de la madre es muy diferente a las de novelas anteriores, pero creo que, esta madre es todavía grandiosa, incluso más representativa, mejor que madres de otros tipos.”²⁸² Estas frases demuestra la posición feminista de Mo Yan.

A finales de los años cincuenta, la gran hambruna ataca a Dongbeixiang. Con el fin de alimentar a sus hijos y nietos, Shangguan Lushi trabaja mucho para tirar la piedra de molino. En aquel entonces tiene la oportunidad de ver las harinas, que son tesoros en una época de escasez. Hambrienta como estaba, Shangguan Lushi queda deslumbrada por el brillo de la harina blanca, pero antes piensa en llevar comida a su familia, también hambrienta; es por esta razón que se convierte en ladrona.

Más tarde, descubre una buena forma de esconder alubias: utilizar su propio estómago que funciona como saco. Cuando nadie la ve en el molino, deglute alubias

²⁸¹ Cai Meijuan: “Una rebeldía contra verdad, simpatía y belleza—comentarios sobre *Grandes pechos amplias caderas*”, en Li Bin, Cheng Guiting: *Opiniones opuestas a Mo Yan*. Pekín: Editorial del Instituto de la Tecnología de Pekín, 2013. p. 74.

²⁸² “尽管这样一个母亲与以往小说中的母亲形象差别甚大, 但我认为, 这样的母亲依然是伟大的, 甚至是更具代表性、超越了某些畛域的伟大母亲。” Mo Yan: *Grandes pechos amplias caderas*. Pekín: Editorial de obreros chinos, 2003. Prólogo.

con toda rapidez, y al regresar a casa, inmediatamente las vomita. De esta manera ella salva a toda la familia; en el siguiente fragmento se describe el gran sacrificio de la madre:

Fue directamente hacia el albaricoque, junto con lo cual estaba el pilón de Madera lleno de agua; allí cayó de rodillas, se aferró al borde con ambas manos, estiró el cuello, abrió la boca y vomitó. Un montón de alubias, todavía secas, salió borbotones, cosa que hizo que el agua del pilón salpicara hacia todos lados. Cuando recuperó el aliento, levantó la cabeza para mirar a su hijo y se le llenaron los ojos de lágrimas. Intentó decir algo antes de agacharse de nuevo y ponerse a vomitar un poco más. (GPAC, p. 696)

Esta acción, aunque parece extraña, proviene de la vida real. En el libro *Gaomi mío*, Mo Yan ha registrado una experiencia semejante de su madre:

Escribí una experiencia difícil de Shangguan Lushi cuando ella abandona su casa debido a la guerra, lo cual es una experiencia común de la generación de mi madre. Tengo experiencia de sufrir hambre, pero la sensación de hambre de mi madre es mucho más profunda. Mi madre vive con mis abuelos, además ella tiene un grupo de niños, si en la casa hay alguna comida, nunca le toca a ella a comer.²⁸³

La pobre madre soporta la traición de sus hijas, y se ve obligada a criar a los bebés que tiran estas chicas, Sha Zaohua, Sima Liang, Lu Shengli, etc. Los pechos no solo aguantan la succión de Shangguan Jintong, sino también de sus nietos. Poco a poco los pechos se le secan, la familia Shangguan decae, pero la mujer Shangguan Lushi nunca se somete a la vida dura. Ella mantiene su firme creencia y voluntad frente a los altibajos del país y del pueblo, buscando la esperanza de sobrevivir para la gran familia.

Si dirigimos nuestra mirada a *Cien años de soledad* y a la heroína Úrsula, podemos ver que desde el primer capítulo hasta el diecisiete, Úrsula prácticamente domina el desarrollo de la familia. Ella es el antepasado de la familia y de toda la

²⁸³ “我在小说中写过上官鲁氏一家因为战争背井离乡的艰难经历，这是我的母亲那代人的共同的经历。我对饥饿有切身的感受，但我母亲对饥饿的感受比我要深刻得多。我母亲上边有我的爷爷奶奶，下边有一群孩子，家里有点可以吃的东西，基本上到不了她的嘴里。” Mo Yan: “Mi novela *Grandes pechos amplias caderas*”, *Gaomi mío*, loc. cit., p. 183.

historia. Después de su muerte, el pueblo de Macondo se inclina y la ciudad de los espejos es arrasada por el viento.

Úrsula es una mujer inteligente y trabajadora como Shangguan Lushi. En la familia, ella se preocupa y cuida de todos. Cuando su marido Buendía queda fascinado por las ilusiones científicas, ella grita: “No trates de inculcar a los niños tus ideas de gitano.” (CAS, p. 13) Como matriarca de la familia, Úrsula tiene carácter fuerte, enérgico, pero al mismo tiempo sereno y pragmático. Es ella quien empieza a criar ganado, y plantar frutas y vegetales para la familia.

Gracias al dinero que gana, la casa se amplía y la familia se expande. Cuando la población en Macondo crece, ella tiene en cuenta los matrimonios de sus hijos; a causa de los ahorros de tantos años de trabajo, ella logra la expansión del almacén y de viviendas, construcción de baños para hombres y mujeres y otras infraestructuras. Ella dice que: “Mientras Dios me dé vida no faltará la plata en esta casa de locos.”(CAS, p.181)

García Márquez dota a Úrsula de muchas virtudes y buenas cualidades. A pesar de que es vieja, hace todos los trabajos igual que una joven:

[l]a hizo lavar y pintar, cambió los muebles, restauró el jardín y sembró flores nuevas, y abrió puertas y ventanas para que entrara hasta los dormitorios la deslumbrante claridad del verano. Decretó el término de los numerosos lutos superpuestos, y ella misma cambió los viejos trajes rigurosos por ropas juveniles. (CAS, p. 219)

En la mentalidad de Úrsula y de toda la familia Buendía, la mujer no es el sexo inferior al hombre, lo que es influencia positiva de la colonización europea donde la discriminación hacia las mujeres no es un problema. Aunque Macondo es un pueblo tan retrasado como Dongbeixiang, ella no sufre discriminación sexual. Tiene libertad y cierto derecho a decidir asuntos de la familia y de sus hijos, por eso siempre domina su propio destino. Ella es tan valiente que durante el periodo de la guerra, ella detiene la dictadura de su nieto Arcadio, lo cual es muy difícil en la cultura china.

Además de eso, ella cuida a los familiares con inteligencia y serenidad. Es ella quien cura a Rebeca de su vicio de comer tierra; y cuando su hijo coronel Aureliano

bebe una taza de café envenenado, Úrsula “se lo disputó a la muerte” (CAS, p. 167). Su personalidad cariñosa hacia los familiares destaca sobre la de los restos de personajes solteros e indolentes. Cuando detiene el fusilamiento del Coronel de Márquez ante el consejo de guerra, Úrsula lleva a declarar a todas las madres de los oficiales revolucionarios que viven en Macondo. Frente a todos, ella dice con serenidad:

Ustedes han tomado muy en serio este juego espantoso, y han hecho bien, porque están cumpliendo con su deber -dijo a los miembros del tribunal-. Pero no olviden que mientras Dios nos dé vida, nosotras seguiremos siendo madres, y por muy revolucionarios que sean tenemos derecho de bajarles los pantalones y darles una cueriza a la primera falta de respeto. (CAS, p. 194)

Según afirma Edila Paz Goldberg: “Úrsula representa la figura femenina que nutre, abriga, sostiene, llegando a ser la columna matriarcal.”²⁸⁴ A lo largo de su vida, Úrsula experimenta la inmigración, la invasión económica y los cambios de la familia. Sin embargo, ella no puede cambiar la dirección del pueblo de Macondo, que finalmente declina y desaparece. Después de la muerte de Úrsula, la casa de Buendía se convierte en ruinas, hasta que el pueblo finalmente es arrasado por el viento.

Las dos mujeres, Úrsula y Shangguan Lushi, no solo son mujeres trabajadoras, sino también matriarcas justas y empáticas con el pueblo. Ellas juegan un papel fundamental en los cambios de sus respectivas familias.

3.2.1.2 Wan Xin y Amaranta: mujeres torcidas y tenaces

La primera vez que aparecen Amaranta y Rebeca se describen como chicas “adolescentes desconocidas y hermosas bordando en bastidor a la luz del crepúsculo” (CAS, p. 72). A primera vista, Amaranta parece una mujer tierna y cariñosa, aunque no puede esconder su altivez en el corazón. Sin embargo, como Carmenza Kline sostiene, “Amaranta siempre careció del valor necesario para asumir su destino [...]”²⁸⁵

²⁸⁴ Edila Paz Goldberg: *Enfoque analítico de la obra...*, op. cit., p. 215.

²⁸⁵ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato...*, op. cit., p. 90.

Después de la demostración de amor apasionado de Rebeca Pietro Crespi, Amaranta de repente sufre una fiebre. Ella escribe una carta tras otra, que luego esconde todas en una maleta. Rebeca, por su parte, enloquece porque no recibe ninguna carta de amor de Crespi en un momento determinado, por lo que se enoja y llora amargamente. Amaranta mantiene actitud silenciosa desde que se entera del amor de su hermana.

Es posible que las hermanas tengan gustos semejantes en cuanto a hombres se refiere, por eso Amaranta cae en el atolladero de derrotar a Rebeca. Ella hace todo lo posible por detener la boda entre Rebeca y Pietro Crespi. Amaranta, incapaz de confesar lo que siente a Pedro, decide hacerle daño a Rebeca envenenándola. No obstante, es Remedios quien pierde la vida.

Después de la muerte de Remedios, Amaranta se encierra en su mundo. Cuando Pietro luego le pide la mano a Amaranta, ella lo rechaza firmemente. Finalmente, Amaranta cautiva a Crespi con su “rara sensibilidad para apreciar las cosas del mundo, y [su] ternura secreta.” (CAS, p. 119) Sin embargo, rechaza decididamente su pretensión de boda. El hombre se suicida por sentirse demasiado rechazado.

La realidad es que Amaranta se castiga a sí misma. Aunque ha captado el interés de Crespi, no se permite disfrutar el amor por el remordimiento que siente por haber matado a Remedios. Eso es una frustración más en la vida de Amaranta, por eso en la novela se escribe: “Amaranta entró en la cocina y puso la mano en las brasas del fogón, hasta que le dolió tanto que no sintió más dolor, sino la pestilencia de su propia carne chamuscada.” (CAS, p. 137) Su herida en la mano es un símbolo de contrición perpetua, hasta que “[e]fectivamente, se muere Amaranta a la hora señalada por la mujer vestida de azul.”²⁸⁶

El Coronel Márquez intenta convencer a la mujer fría, sin embargo, ella lo rechaza una y otra vez. Ella espera la noticia de la muerte de Rebeca con la sensación de odio y de crimen en su corazón que:

Fabricaría un cadáver hermoso, con la mortaja de lino y un ataúd forrado de

²⁸⁶ James R. Stamm: “Muerte, supervivencia, y desaparición en Cien años de soledad”. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español Año III*, N. 5, Octubre de 1971, p. 97.

peluche con vueltas de púrpura, y lo pondría a disposición de los gusanos en unos funerales espléndidos. Elaboró el plan con tanto odio que la estremeció la idea de que lo habría hecho de igual modo si hubiera sido con amor[...] (CAS, p. 333)

Por fin, Amaranta seduce a su sobrino Aureliano José aunque no lo ama; canaliza su pasión cometiendo incesto. El amor del sobrino, en su opinión, es distorsionado y confuso. Muchos años después, otra tía que se llama Amaranta y otro sobrino que se llama Aureliano traen a la vida un bebé con cola de cerdo. En la vida de Amaranta, ella teje la mortaja y luego la destruye.

La tía Wan Xin, creada por Mo Yan, tiene una trayectoria vital semejante a la de Amaranta. Cuando se encarga de proteger al bebé, se siente respetada. Amaranta se transforma a causa de su depresión amorosa, mientras que la tía, en *Rana*, se transforma por la política estatal. En palabras de Guo Xiaodong: “La planificación familiar puede cambiar la bondadosa, simpática ginecóloga en una asesina despiadada que destruye la casa de los otros.”²⁸⁷

En la primera mitad de la novela *Rana*, la tía es respetada por todo el pueblo Dongbeixiang. Antes de los años sesenta y setenta del siglo XX, la tía hace una gran contribución a la proliferación de Dongbeixiang del condado de Gaomi; su trabajo marca la culminación del incremento demográfico de esta zona, en consecuencia ella gana fama de “Bodhisattva”²⁸⁸ (RN, p. 39). En las cartas de Renacuajo, el escritor japonés ya puede imaginar “[l]a imagen de una doctora montando en bicicleta a toda prisa por un vasto río congelado, una doctora con los pantalones remangados, cogiendo una piragua, con una bolsa de medicina a la espalda, abriendo camino entre miles ranas [...]” (RN, p. 12)

Ella es tan tenaz como Amaranta, y ha aprovechado su entusiasmo en su carrera de ginecóloga como una firme comunista. Cuando la política nacional de “planificación familiar” se plantea, la tía, como descendiente del comunismo, la aplica absolutamente. Su meta es controlar el aumento de la población para auxiliar la

²⁸⁷ “计划生育能把一个良善、慈爱的妇产科医生变成推到房屋、狠下杀手的计划生育执行者。”
Guo Xiaodong: *Penetrar a Mo Yan*, op. cit., p. 66.

²⁸⁸ La versión en chino es Songzi Niangniang, una Bodhisattva que ayuda a las mujeres a tener hijos.

construcción del país. En su relato, el autor pone más énfasis en la aplicación de la planificación familiar. Con el fin de llevar a cabo esta política, la tía hace todo lo posible hasta el punto de llevar a cabo las acciones más extremas.

Wang Dan pierde su vida a causa de la captura urgente, Wang Renmei muere en la cama de operaciones debido a complicaciones durante el parto. Wan Xin debe ser una mujer simpática y amable, pero cuando su trabajo le impone matar nuevas vidas, nunca se siente criminal porque es el trabajo del partido y del país. Ella dice con pleno convencimiento que:

¿Cuál es el principio primordial? La planificación familiar, el control de la natalidad es el principio primordial. No tengo miedo de ser una mala persona, siempre debe existir una mala persona. No tengo miedo a vuestras maldiciones y comentarios diciendo que acabaré en el infierno. Somos comunistas, no creemos en estas cosas, el materialista no tiene ningún miedo. ¡Si existiera el infierno, tampoco tendría miedo! ¡Alguien tiene que ir al infierno! (RN, p. 155)

Para poner en práctica la política de planificación familiar, la tía no ha escatimado esfuerzos para proclamar la política nacional, indicando categóricamente su firme posición de implementarla hasta que esté bien preparado para sacrificarse. Sobre su locura se ha analizado que:

La tía muestra más entusiasmo y lealtad para el partido comparada con lo normal, y la planificación familiar le dio una oportunidad para ostentarlo [...] Esa mentalidad enigmática se convierte en representaciones teatrales, con firmeza e indiferencia extraordinaria. La tía deposita su creencia en el partido comunista, el partido es una fuerza externa que controla a la tía. La tía ha puesto sus emociones, inteligencia, capacidad de tomar decisiones en la carrera del partido, con el fin de admirarlo y dependerlo.²⁸⁹

Después de este período de ofuscación, ella pasa su vida avergonzada cuando se da cuenta de que ha cometido un crimen. Igual que Amaranta, que es una chica

²⁸⁹ “姑姑对党表现得比一般人更加狂热和忠诚。而计划生育给了姑姑这样一个表明忠诚的机会 [...] 这种曲折隐晦的心理外化为带有舞台表演色彩的、异乎寻常的忠诚和冷酷。姑姑所依赖的是她信仰的党，党是支配姑姑的外在力量。姑姑将自己的情感、智慧、决策能力投射到党的身上，去崇拜依赖它。” Wu Long, Cheng Yali: “Humano, diosa, diablo: ‘Transformaciones’ del personaje de la tía en la novela *Rana* de Mo Yan”. *Revista del Colegio de administración de la Ciudad de Chongqing*, 2014, No. 4, pp. 75.

amorosa al principio cuya vida, sin embargo, termina torciéndose a causa de la muerte de Remedios.

Con el fin de salvar su corazón avergonzado y lleno de remordimiento, se propone enmendar su error después de jubilarse. Ella describe al completo el aspecto y las características de las figurillas de barro, y su esposo Hao Dashou los hace. Ella presenta orgullosa las figurillas: “Mirad a los niños, cada uno tiene un nombre. He reunido a todos aquí, les presento mis ofrendas, y cuando posean un espíritu, irán a un lugar donde nacerán y se reencarnarán.” (RN, p. 311) Su colaboración para esculpir los muñecos de barro corresponde a la mitología de Nü Wa²⁹⁰, quien es la creadora del ser humano en las leyendas chinas.

La tía no es más que una fiel ejecutora del poder del estado, se dedica a difundir la ideología dominante del gobierno. Ella se queda atrapada en la esencia de la vida y el aislamiento infinito, duda de sí misma y, finalmente, se sumerge en una profunda soledad. Esta experiencia es una tragedia propia de la historia moderna del proceso de desarrollo, que termina absorbiendo la vida individual.

3.2.1.3 Hada de pájaro y Remedios, la bella: mujeres mágicas

En *Cien años de soledad* muchas mujeres aparecen en el escenario. Ya que son siete generaciones de una familia grande, hay algunas que han dejado una impresión perdurable entre los lectores, al mismo tiempo hay una que solo aparece siete veces en total. Comparada con Úrsula o Amaranta, el autor no ha prestado mucho espacio en la plasmación de Remedios, la bella, pero ella llega a ser un ícono de santidad y pureza. Es inolvidable por su belleza, personalidad y peculiaridad; al final, ella se va volando como si fuera un pájaro:

Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las

²⁹⁰ En la mitología China, Nü Wa esculpe personas con el barro, luego les sopla para darles vida. Así, uno tras otro, ella va creando los seres humanos.

cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. (CAS, p. 286)

El autor describe a Remedios, la bella, como si fuera una mujer que no pertenece a este mundo. Ella no conoce ni utiliza ropa aunque tiene veinte años de edad, además de dedicar cinco horas a bañarse y caminar desnuda por la casa porque se resiste a seguir las normas. El tiempo transcurre pero es como si no creciera, pues su mentalidad y espíritu se detienen en la infancia, manteniendo la pureza.

Ella rechaza las intrigas o trucos del mundo complejo, ni siquiera la mala voluntad o sospechas. A pesar de todo, el coronel Aureliano declara una y otra vez que Remedios, la bella, es la más inteligente que ha conocido. Según dice Fernández Ariza: “El novelista se rinde a la Belleza en su historia, y así la Belleza queda preservada, no morirá ni con el tiempo ni aun con la muerte.”²⁹¹

En toda la novela, los miembros de la familia Buendía padecen de la soledad, excepto ella. Tan caprichosa es que ni siquiera sabe la sensación de soledad; ella vive en su mundo particular y poco convencional, en el que no hay espacio para las normas.

Este hada que vuela nos recuerda al “hada de pájaro” de la novela *Grandes pechos amplias caderas*, que quiere volar pero finalmente se cae y muere. Ella es la tercera hija de la familia de Shangguan, se llama Shangguan Lingdi, quien es símbolo de “[l]a creencia supersticiosa en las brujas de la cultura tradicional de miles años de la etnia Han.”²⁹² Ella conoce a Papagayo Han, un hombre que es capaz de capturar pájaros para vender y comer. En aquella época de gran hambruna, su capacidad de aportar comida y sobrevivir es preciosa. Los dos se enamoran, pero su relación no es aprobada por su madre Shangguan Lushi:

Lingdi, a partir de hoy ya no comeremos más pájaros de los que caza él, y no importa lo que tú digas.

Al día siguiente, Tercera Hermana volvió a casa con un montón de palomas

²⁹¹ María Guadalupe Fernández Ariza: “La pasión de la belleza en Gabriel García Márquez”. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, N°. 2, 2006, p. 6.

²⁹² “汉民族几千年来的封建文化传统中的巫婆神汉迷信信仰。” Yang Xiaohong: “La creación del mundo mítico de Mo Yan”. *Revista de la literatura del norte*, 2010, No. 8, p. 64.

silvestres y, con un gesto de enfado, las arrojó a los pies de la madre.

Más tarde, el hombre es llevado por el ejército a servir en las guerras, como resultado la chica se hunde en lágrimas infinitas, convirtiéndose en un “hada de pájaro” frustrada por el abandono de Papagayo Han. Nada se le escapaba al hada-pájaro, que sabía todo lo que iba a suceder, por lo que no se toleraban ni la hipocresía ni la arrogancia. (*GPAC*, p. 257)

El hada de pájaro corresponde a los dioses de la tradición china, que puede salvar al paciente y predecir el destino. Ella empieza a dar consultas médicas a la gente, aunque sus recetas son elementos atípicos tales como “una pasta hecha con siete langostas, un par de grillos, cinco mantis religiosas y cuatro gusanos de tierra... alimento para pájaros”. (*GPAC*, p. 253) Una mujer que lleva muchas joyas viene a la casa del hada, después de rezar, el hada le tira un papelito donde está escrito el remedio para solucionar su problema.

Igual que Remedios, la bella, ella atrae a muchos hombres que vienen solo para verla, y los que se burlan de sus recetas son fuertemente vengados; cuando un hombre sale de su casa, “un halcón cayó del cielo y le clavó las garras en la cabeza.” (*GPAC*, p. 253); y un hombre que la ofende es mordido por un monstruoso escorpión.

Podemos decir que la belleza infantil de Remedios, la bella simboliza la fe en Dios; tan perfecta como la Virgen María, ella persiste en sus firmes principios igual que una devota creyente. Shanguang Lingdi pertenece a una sociedad caótica y una familia pobre, su objetivo es tan simple como encontrar un hombre y tener suficiente comida para ella y su familia. Ella se sacrifica a Papagayo Han, pero no encuentra su felicidad debido a los cambios del destino. Es una chica mágica porque su amor y esperanza están deteriorados. Ella representa a las mujeres que vivían en la miseria en aquella época.

El objetivo de las mujeres mágicas es similar: volar. No se sabe si Remedios, la bella, asciende al paraíso, pero Shanguan Lingdi se muere por su intención de volar en la novela:

Cuando emitió este ruido extraño, agudo y penetrante que nos hizo estremecer, se había transformado casi por completo en un hada pájaro. La nariz se ha convertido en un pico, los ojos se habían vuelto de color amarillo, el cuello

se le había atraído hasta quedar oculto en su torso, el pelo se le había transformado en plumas y sus brazos ahora eran alas, que batió hacia arriba y abajo mientras trepaba por la cada vez más escarpada ladera de la montaña, chillando como si estuviera sola en el mundo y dirigiéndose directamente hacia el precipicio. (GPAC, p. 361)

Ella no consigue volar como lo imagina, se cae y muere en presencia de todos. Comparada con Shanguang Lingdi, Remedios, la bella tiene más sentido religioso, y es más misteriosa y ficticia. Con tan pocas palabras, García Márquez consigue plasmar un personaje que refleja la belleza y pureza de la mujer. Se puede entender que Mo Yan y el autor colombiano tienen diferentes metas al consagrar estas mujeres hermosas.

Sin duda alguna Remedios, la bella, es casi una mujer perfecta en este pueblo excéntrico, lo que pone de manifiesto el gran contraste entre ella y los demás. Ella conserva su virginidad; sin embargo, sus familiares son licenciosos y ávidos, viven sufriendo porque no pueden quitar el pecado original de su corazón. Remedios, la bella, es la única que vive totalmente libre y pura aunque no pertenece al mundo de los humanos.

3.2.1.4 Una introducción especial a Dai Fenglian

Dai Fenglian es la protagonista de *Sorgo rojo*, en la novela es la abuela del narrador. Un crítico occidental una vez comentó sobre Mo Yan que: “He finds in the immediate and the local experiences and emotions universally known to people everywhere, and celebrates the actions of men and women to outlast and endure even the most disruptive and dire circumstances of human history.”²⁹³ Entre todos los personajes que ha creado, la abuela de *Sorgo rojo*, Dai Fenglian sería un buen ejemplo de ello.

La abuela comienza a vendar sus pies desde que tiene seis años de edad, y es una

²⁹³ “Él encuentra en las experiencias inmediatas y locales, y emociones universalmente conocidas en todas partes, y celebra las acciones de hombres y mujeres para sobrevivir y soportar hasta las circunstancias más perturbadoras y terribles de la historia humana.” M. Thomas Inge: *A Literary Genealogy: Faulkner, García Márquez, and Mo Yan*, *loc. cit.*, p. 9.

chica que no sabe resistir al principio. Con la intensa fuerza impuesta a los pies todos los días, los huesos del pie se terminan quebrados, lo que supone un gran sufrimiento. Dai Fenglian sufre tal tormento feudal y finalmente tiene un par de “doradas flores de loto”²⁹⁴ (SR, p. 59). A pesar de que tiene pie pequeño, que es un símbolo de sumisión al feudalismo, en su vida nunca deja de luchar contra su destino. Es una mujer inteligente que pretende “[a]provecharse de los hombres sin depender de ellos ni obedecerlos a ciegas.”²⁹⁵

Ella es emocional y sensible cuando es joven, el vigor e instinto inherentes la hacen una mujer valerosa. Las chicas a su alrededor se casan con el pretendiente elegido por sus padres, sin embargo, ella nunca desiste de la idea de casarse con alguien de quien realmente esté enamorada aunque al final corre la misma suerte que las demás; sus padres codiciosos la hacen casar con un hombre leproso, o mejor dicho, ellos la venden a un hombre que no conoce, solo porque el hombre es rico y va a regalarles un burro. Cuando se entera de la boda, ella gritó: “Mísero papá, cruel mamá, ¡Me habéis destruido!” (SR, p. 66)

En la boda, cuando el abuelo lleva a la abuela a su casa, en el camino se lamenta por su destino desgraciado, que para la abuela es una absoluta injusticia. No está satisfecha con hacerse esposa de un leproso, ni tampoco pretende sucumbir al feudalismo; en la noche de bodas ella se sienta en la cama, sosteniendo una tijera para que su esposo no se acerque.

El evento que estimula la pasión entre los abuelos es que el abuelo lucha contra el secuestro de los bandidos, hecho que conmueve a la mujer que acaba de caer en una boda de miseria. Para ganar el corazón de la abuela, después de tres días en el camino de que Dai Fenglian regresa a su casa, cuando los dos se encuentran de nuevo, se enamoran como madera y fuego. La tierra del sorgo es su cama de matrimonio, donde solo les queda el amor puro.

En las obras de Mo Yan, la sexualidad casi sirve como una herramienta para

²⁹⁴ Se refiere a los pies pequeños después de ser vendados, y es un estándar de belleza en la época feudal.

²⁹⁵ “依靠男人、利用男性，但又不依赖、不盲从他们。” Guo Xiaodong: *Penetrar a Mo Yan*, op. cit., p. 77.

liberar la naturaleza humana. Motivada por la fuerza de búsqueda de independencia y felicidad, Dai Fenglian permite a Yu Zhan'ao a matar a su esposo leproso, lo que supone un acto de desobediencia absoluta de la tradición china, en la que se reduce a la mujer a su función como reproductora, en la novela *Rana* se ha dicho que:

¿Cuál es el destino de una mujer? La respuesta es traer al mundo a otra nueva generación. El puesto social de la mujer se vincula con sus descendientes, con sus hijos, que traen la dignidad y honor, además de la gloria y la felicidad que acompañan al dolor cuando das a luz. Sin embargo, la verdadera pena de esta mujer es no tener un hijo, porque si te falta un hijo, tu vida no es completa. (*RN*, p. 203).

Al contrario de las mujeres tradicionales, quienes obedecen a sus padres, a su esposo, y pasan su vida dando a luz un hijo tras otro, la abuela dedica la suya a luchar contra los japoneses junto con el abuelo. Cuando él quiere expulsar a un colaborador por un incidente, ella lo detiene ofreciendo su vida:

—Zhan'ao—dijo mi abuela, no puedes permitir que el asistente Ren se marche. Es fácil reclutar soldados, pero un general vale su peso en oro.

—¡Las mujeres no entendéis de estas cosas! Dijo el comandante Yu, con desaliento.

—¡Siempre he pensado que eras bruto, pero no débil! Dijo ella.

El comandante Yu le apuntó con la pistola.

—¿Piensas que has vivido demasiado? Vociferó.

La abuela abrió su blusa, que dejó ver dos tiernos montículos de carne.

—¡Vamos! ¡Dispara!

(*SR*, p. 79)

Además del coraje, ella también tiene inteligencia. Frente al juez del condenado, ella permanece impasible:

—Haced que esa mujer desmonte y se acerque para responder a algunas preguntas —Ordenó el juez Cao.

La abuela permaneció inmóvil. El jefe de la aldea, Cinco Monos Shan, agitando todo el cuerpo, gritó:

—¡Bájate de una vez! ¡Su señoría, el juez del condado, te ordena desmontar!

El juez Cao alzó la mano para imponer silencio a Cinco Mono Shan, se

puso de pie y dijo con amabilidad:

—Tú, muchacha, desmonta. Tengo que hacerte algunas preguntas.

La abuela no se movió, rígida, con los párpados bajos y no dijo nada.

(SR, p. 165)

Después de ese acto de rebeldía momentáneo, ella explica todo con elocuencia. El juez no solo la encuentra inocente, sino que también la reconoce como su hija. Antes de morir, expresa toda su fe al cielo, con su alma libre, lo que conserva toda su vida, y exclama que:

Yo amaba la felicidad, amaba la fuerza, amaba la belleza; era mi cuerpo 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, p. 102)

Los críticos nunca han ahorrado en alabanzas a esta mujer; en *Penetrar a Mo Yan* se hace un resumen de este personaje:

Se concentra en retratar a la ansiedad e inquietud de la mujer cuando se enfrenta a su propio destino; después de experimentar algo, se evoluciona rápidamente, y convirtiéndose en mujer sofisticada, astuta e inteligente; antes de la separación trágica de época especial, ella aumenta su fuerza de independizarse, y se hace fuerte, decisiva, valerosa.²⁹⁶

Y en otro artículo sobre los personajes más típicos en las novelas de Mo Yan, se llega a la siguiente conclusión: “Su incitación rompió el modelo de ‘vivir para el amor’ de las mujeres rebeldes en la historia de la literatura china, subvirtiendo nuestra conciencia tradicional de género, y las ‘mujeres filiales’ y ‘viudas virtuosas’ no tienen brillo comparadas con ella.”²⁹⁷

A través de esta mujer, de su emoción y de sus opciones independientes, Mo Yan

²⁹⁶ “他着力描写女性面对自身命运悲剧时的不安、焦虑，后在磨练之中迅速成长，变得世故、练达、聪慧、机敏；面对大时代中生离死别的悲怆，后在独立之中崛起，变得更加坚强、果敢、精悍。” Guo Xiaodong: *Penetrar a Mo Yan*, op. cit., p. 79.

²⁹⁷ “这呐喊打破了中国文学史上女性叛逆者“为爱情而活着”的既定模式，颠覆了我国传统的性别意识，使一切孝妇和节妇为之黯然失色。” Chen Li, Li Jiafu: Explicaciones de las mujeres bajo el lápiz de Mo Yan—Tomando Dai Fenglian, Shangguan Lushi, Sun Meiniang como ejemplos. *Contemplación de obras: estudios literarios*, 2015, No. 3, p. 7

hace una crítica a las tradiciones caducas de China. Daifeng Lian representa una imagen artística más exitosa, no solo sobresale en la novela *Sorgo rojo*, sino también entre todas las mujeres que ha creado Mo Yan. En la literatura contemporánea china es raramente vista una mujer como ella, fresca, brillante, llena de vitalidad y con una historia legendaria.

3.2.2 Comparación de los personajes masculinos

3.2.2.1 El coronel Aureliano y Shangguan Jintong: la soledad y la pusilanimidad

En *Cien años de soledad*, un personaje simbólico de la soledad podría ser el coronel Aureliano, quien ha demostrado su peculiar promesa desde que era niño, conserva este fuerte temperamento solitario incluso antes de su nacimiento, en el libro se dice que él “[h]abía llorado en el vientre de su madre y nació con los ojos abiertos.” (CAS, p. 25) Es un personaje inusual si se mira desde la perspectiva general de los hombres. En *Grandes pechos amplias caderas*, se describe la imagen de un hombre cobarde, quien a pesar de ser un de adulto no deja de pedir el pecho a las mujeres, que se llama Shangguan Jintong.

Al principio, Aureliano tiene ganas de comunicarse con su hermano Arcadio, puesto que los dos han compartido un secreto: la curiosidad por la mujer. Y además de eso, los dos hijos sienten el mismo desprecio por la alquimia y la sabiduría de su padre, y por lo que se refugian en la soledad. Sin embargo, el cariño entre los dos no dura mucho tiempo. Cuando Aureliano evoca la fraternidad después de la guerra, se da cuenta de que “[e]l único afecto que prevalecía contra el tiempo y la guerra, fue el que sintió por su hermano José Arcadio, cuando ambos eran niños, y no estaba fundado en el amor, sino en la complicidad.” (CAS, p. 212)

Desde pequeño Aureliano rechazó a todo el mundo, incluida su madre Úrsula, quien se dedicaba a cuidar la familia. Él siempre se mantiene introvertido, reacio a comunicarse con nadie y posee una actitud indiferente hacia el mundo exterior. Según dice la novela, “Aureliano vivía horas interminables en el laboratorio abandonado,

aprendiendo por pura investigación el arte de la platería.” (CAS, p. 54) Él tiene un mundo aislado.

Cuando es todavía un chico joven, se enamora de una mujer que, durante diez años, “se había estado acostando con setenta hombres cada noche” (CAS, p. 70), pero siente una mezcla de deseo y empatía que lo impulsa a amarla y protegerla. Luego conoce a Remedios, quien le trae emoción positiva a su vida. El coronel, al principio, deposita su amor en esta mujer, no obstante, su compañía dura muy poco porque ella muere.

Después de la muerte de su esposa, el coronel Aureliano vuelve a hundirse en su profunda soledad, según se escribe en la novela: “La muerte de Remedios no le produjo la conmoción que temía. Fue más bien un sordo sentimiento de rabia que paulatinamente se disolvió en una frustración solitaria y pasiva, semejante a la que experimentó en los tiempos en que estaba resignado a vivir sin mujer.” (CAS, p. 120) En el libro *A Case book*, Michael Wood indaga sobre la importancia de Remedios en el cambio de Aureliano, que después de perderla, él “[...] intenta, con cierto éxito, no permitirse a sí mismo emociones.”²⁹⁸

En la guerra, Aureliano se vuelve más callado y solitario, hasta el punto de que “[...] no permitió que nadie se le acercara a menos de tres metros, ni siquiera Úrsula.” (CAS, p. 191) A pesar de que su madre le salva su vida una y otra vez cuando Aureliano ha estado al borde de la muerte, él intenta suicidarse con el fin de buscar alivio. Las guerras y los fracasos que experimenta le han dejado sombra en su mentalidad. Él no solamente se vuelve intocable - su ayudante impide que nadie se acerque a menos de tres metros- sino que “se transforma interiormente de manera negativa”.²⁹⁹

En aquel entonces, en su corazón no queda ningún afecto. En otras palabras, en Aureliano se ve especialmente la evolución de la soledad y de la deshumanización del líder. Además de la soledad, Kenrick cree que: “se refleja el carácter absurdo de la

²⁹⁸ “[...] tries, with some success, not to permit himself emotions.” Michael Wood: “Aureliano’s smile”, en Gene H. Bell-Villada: *Gabriel García Márquez's...*, op. cit., p. 84.

²⁹⁹ Jose M. Camacho Delgado: *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Madrid: Verbum, 2013, p. 37.

vida, que se reduce a una imagen mítica de la futilidad cuando el coronel, fabrica sus pescaditos de oro para fundirlos y rehacerlos en un proceso incesante.”³⁰⁰ Después de su regreso a casa, Amaranta toma la iniciativa para saludarlo, pero él no demuestra alegría alguna por el reencuentro, de modo que Amaranta fue la primera en sospechar que “lo habían perdido para siempre.” (CAS, p. 209)

Él ha tenido a muchas mujeres en su vida, con quienes concibe diecisiete hijos, pero ninguna de estas relaciones tiene nada que ver con el amor porque las mujeres ni siquiera dejan impresión en su cerebro. En su mundo el amor es escaso, al mismo tiempo que “su sexualidad es incontenida y su arrojo sin límites, el amor incondicional a su causa, etc. Todas cualidades que van transformando a Aureliano en un déspota sanguinario.”³⁰¹

En su vejez, Aureliano Buendía por fin comprende que “el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad”. (CAS, p. 242) A lo largo de su vida, Aureliano casi no percibe la felicidad ni el amor; es un hombre lleno de soledad.

Se ha mencionado que Mo Yan apoya una actitud positiva hacia las mujeres enfocándose en su situación. Mientras tanto, él derroca la autoridad del padre y sostiene una postura relativamente crítica respecto a los hombres. Él combate la actitud de los personajes masculinos y el sistema patriarcal, respecto a lo cual en el artículo de Dai Keyang se dice:

Los personajes masculinos bajo la pluma de Mo Yan tienen dos tipos en general: discapacitado físico y discapacitado mental. El anterior es darles un tratamiento de castración y presión despectiva en nivel físico del cuerpo masculino; y el posterior trata de castrarlos desde dentro, de la tradición patriarcal, de la autoridad masculina, de este modo vacía su dignidad, personalidad y posición social.³⁰²

³⁰⁰ Mose, Kenrick E. A.: “Formas de Crítica social en Gabriel García Márquez a través del coronel”. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 840.

³⁰¹ David Solodkow: “*Cien años de soledad* y el tropo metonímico...”, *loc. cit.*, p. 31.

³⁰² “纵观莫言笔下的男性形象，主要有两种类型——肉体残障与精神残障。前者是在生理层面把男性身体给予贬压去势的处理；后者则是从内在精神层面阉割传统宗法父权的男性权威，借此挖空他们的尊严、人格和身份地位。” Dai Keyang: “Opiniones de los personajes de hombres en obras de Mo Yan”. *Revista del instituto Profesional de Shangqiu*, 2011, No. 3, p. 70.

En sus obras aparecen hombres cobardes y, entre ellos, Shangguan Jintong es el más destacado. Shangguan Jintong crece colgado al pezón de su madre hasta que es adulto. Él no come otra cosa además de la leche materna; al entrar en su estómago la comida normal, el hombre termina vomitándola, de lo que ha dicho el médico que es “complejo de la anorexia” (GPAC, p. 622). La madre, quien es una madraza, le permite la succión y no lo obliga a dejar el vicio porque, a fin de cuentas, ella tampoco tiene otro remedio.

A los siete años de edad, su madre quiere destetarlo, sin embargo, él la rechaza absolutamente y la amenaza con saltar al río. Su dependencia de la madre desde que nació siempre ha sido cariñosa y sin pudor. Él tiene una hermana gemela, pero cuando ella quiere beber leche, el chico la aparta:

Para entonces yo había despojado definitivamente a Octava Hermana de su derecho a mamar, y cada vez que se acercaba a uno de los pechos de madre, yo le daba zarpazos y patadas hasta que la pobre ciega se quedaba seca de tanto llorar. Sobrevivía a base de gachas [...] (GPAC, p. 186)

Ya de adulto, su conocimiento sobre la sexualidad aún se limita a un nivel infantil; aunque no tiene defectos físicos, su mentalidad no se corresponde a su edad y sigue viviendo fascinado por el pecho de mujer. En este sentido, su acción revela que el hombre nunca ha salido fuera del útero de la madre.

Sobre este desorden psíquico, Mo Yan no ahorra tinta para describir los detalles, por lo cual recibe críticas. Shangguan Lushi intenta varias veces corregir el infantilismo de su hijo, pero todos sus esfuerzos le resultan fracaso. En su vejez, aunque ella no le da su pecho, ella no tiene otros remedios sino pedir leche de otra mujer para su hijo. De hecho, Shangguan Jintong quiere beber leche de mujer toda su vida.

El sentimiento materno de Shangguan Jintong es exclusivo, sin temor a que infrinja nada; eso no denota coraje, sino debilidad psíquica. Mo Yan expresa su motivación de modelar a este hombre porque “en *Grandes pechos amplias caderas*, el mayor defecto de Shangguan Jintong es su debilidad, fue mi autobiografía espiritual,

creo que es una debilidad de la generación de China igual que yo.”³⁰³ A pesar de que China es un país machista, muchos hombres tienen apariencia dura pero corazón frágil. Por una parte, Mo Yan es sensible como él mismo lo confiesa, pero por otra parte, es valiente porque revela la realidad.

3.2.2.2 Yu Zhan’ao y Aureliano Buendía: tipos duros que combaten

En la parte anterior, los personajes tales como Shangguan Lushi y Dai Fenglian representan el arquetipo de las mujeres, quienes encarnan la belleza femenina en las obras. Al mismo tiempo, los hombres que encarnan al tipo duro también tienen representantes, sobre todo en la provincia del autor. En la provincia de Shandong, los hombres son típicamente de carácter heroico. En la novela *Sorgo rojo* tenemos a Yu Zhan’ao y a otros tipos bravos, quienes forman parte de los rebeldes de la novela y se interrelacionan con la cultura de Gaomi.

El personaje Tío Arhat es tranquilo y sereno en la vida cotidiana, siempre aguanta y tolera todo en la dificultad. Se puede entender que una parte negativa de su carácter es que es indolente, aunque en momentos especiales, él muestra la pasión típica de los hombres que han crecido en Dongbeixiang; según Lei Ruifu: “en el fondo de su sangre que parece solidificada, se cubre el heroísmo masculino de los pueblos oprimidos de China.”³⁰⁴

En *Sorgo rojo*, el protagonista, Yu Zhan’ao, es líder de un grupo de bandidos³⁰⁵ de Dongbeixiang. Los bandidos han sido un fenómeno peculiar de Gaomi durante los años de guerra. Yu Zhan’ao, quien antes ha sido un portador de palanquín, se convierte en bandido con el fin de protegerse a él y a su familia.

Cuando él se limita a ser un portador de palanquín, él mata a los bandidos que

³⁰³ “《丰乳肥臀》里面，上官金童最大的一个弱点就是懦弱，这真是我的精神自传，我想也是中国像我这样的一代人精神方面的一个弱点。” Véase en la entrevista: “Mo Yan explica *Grandes pechos amplios caderas*: en mis novelas las mujeres son siempre superiores.” http://culture.ifeng.com/huodong/special/2012nuobeierwenxuejiang/content-3/detail_2012_10/12/18205107_0.shtml Fecha de consulta: 12/06/2015

³⁰⁴ Lei Ruifu: *Características de la cultura de Gaomi en novelas de Mo Yan*. TFM de la Universidad Normal de Hebei, 2009. p. 30.

³⁰⁵ En el pueblo natal de Mo Yan, es decir, en Gaomi, los bandidos tienen alguna característica de los caballeros andantes ya que roban a los ricos para ayudar a los pobres.

intentan robar a Dai Fenglian. Más tarde, en el camino de regreso a la puerta, tiene relaciones sexuales con ella. Después de unos días, él mata al padre e hijo de la familia Shan, corriendo el riesgo de morir, con la finalidad de lograr quedarse con la mujer que ama. La serie de acción refleja su característica franca, se atreve a odiar y a amar directamente, como dice el proverbio: “Un caballero es sincero y recto; un hombre mezquino es quejoso y desconfiado.”³⁰⁶ El hombre es una de las figuras más representativas de la lucha contra la ética feudal.

Su carácter independiente y rebelde es aún más evidente en las batallas; él se niega a participar en ninguna fuerza política o local y forma su propia tropa. El pequeño contingente que funde Yu Zhan’ao, aunque está desorganizado -les falta comida y armas- siguen fieles a su objetivo de proteger el pueblo Dongbeixiang. Los hombres organizan batallas de defensa contra los invasores extranjeros, que “[n]o lo hacen para logros morales y mundanos, sino por el temperamento heroico construido por el coraje y ardor.”³⁰⁷

Los hombres que crecen en el sorgo rojo nos muestran su naturaleza admirable. En la batalla de Río Negro, Yu Zhan’ao demuestra su espíritu insistente y su patriotismo. Su tropa está formada por nada más que cuarenta hombres, incluyendo viejos y débiles, sin embargo, consiguen el éxito de matar a un oficial de los enemigos, a costa de perder a unos miembros de su tropa.

En las luchas, Mo Yan no ha plasmado los éxitos del Capitán Leng de KMT ni el Capitán Gao del Partido Comunista China, sino que resalta la imagen heroica de Yu Zhan’ao, cuyo grupo militar no pertenece a ningún poder político. Es decir, “[e]l autor da relieve a la naturaleza humana y al espíritu atrevido, e intencionalmente aclara las etiquetas de clase social.”³⁰⁸ Se levanta no por beneficio propio, ni por un ideal mayor, sino por empatía al ver las matanzas de los japoneses, un hecho que estimula su coraje y lo empuja a luchar.

³⁰⁶ “君子坦荡荡，小人长戚戚。”

³⁰⁷ “无关道德与世俗的成就，而仅仅是一种豪气与血性所铸成的男子汉气概。” Guo Xiaodong: *Penetrar a Mo Yan, op. cit.*, p. 113.

³⁰⁸ “作者站在讴歌人性和人的主体精神的立场上，有意淡化了作品中的阶级标识。” Tan Ying: “Análisis de la personalidad y el espíritu nacional de Yu Zhan’ao en *Sorgo rojo*”. *Revista de la Universidad Normal de Mudanjiang (Edición de filosofía y ciencia social)*, 2009, No. 2, p. 17.

Yu tiene un carácter contradictorio pues puede ser tan bondadoso como cruel. Él mata a Cuello Manchado, al padre y al hijo de la Familia Shan, así como al amante de su madre. Mientras tanto, su motivación de asesinar no es cruel, al contrario, él asesina a los dos hombres de la Familia Shan con el fin de salvar a su amante Dai Fenglian, y mata a Cuello Manchado para liberar a los campesinos de sus constantes robos.

Lo más importante es que él organiza su grupo de hombres para proteger el pueblo de la invasión de los japoneses. Por lo tanto, podemos entender que su comportamiento refleja su espíritu bondadoso. El investigador de Mo Yan, Shi Zhanjun, ha dicho que:

A pesar de que sus experiencias son turbulentas y emocionantes, la lógica que conserva en la mente es sencilla, casi todas sus conductas son impulsadas por el instinto a ganarse y vengarse; aunque, inevitablemente, conduce al fracaso del héroe, que corresponde al héroe ideal de China, de carácter original igual como Xiang Yu.³⁰⁹

Es un personaje de carácter binario porque no podemos decidir definitivamente su carácter, quien es “tanto un héroe legendario como un ladrón y bandolero.”³¹⁰ Por una parte, él es grosero, y comete crímenes de vez en cuando; por otra parte, lo que él hace a veces es para beneficiar y ayudar a los otros, sobre todo a los pobres y débiles. Él es un hombre intrépido y desenvuelto, y tiene un fuerte sentimiento de justicia. Su visión y moralidad es limitada porque no puede superar las limitaciones de la historia de aquella época. Este personaje generalmente refleja el deseo de liberación y vitalidad dinámica del mismo autor y de toda la nación china.

En *Cien años de soledad* hay otro hombre que lucha contra la ignorancia, que es José Arcadio Buendía, de la primera generación de la familia. Con el fin de evitar su vecino muerto, quien siempre le persigue, se traslada y establece en Macondo después

³⁰⁹ “他的外部经历虽然起伏动荡惊心动魄，但其内在的心里逻辑却非常的简单，全部的行为几乎都是由生命的本能驱使着争强斗勇，虽然终不免失败的英雄末路，但正合于中国民间项羽式本色英雄的人格理想。” Ji Hongzhen: “Tierra melancólica, espíritu inflexible”, en Kong Fanjin, Shi Zhanjun: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan*, op. cit., p. 159.

³¹⁰ “他是传奇英雄，又是打家劫舍的土匪。” Ning Ming: “Lista de personajes ‘libres’” en novelas de Mo Yan. *La exploración*, 2012, No. 6, p. 75.

de dos años de un largo viaje. Él es enérgico, inteligente y tiene persistencia para explorar cosas nuevas, por lo tanto el pueblo de Macondo se construye en buenas condiciones: “En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes.”(CAS, p. 18) Así lo describe en la novela.

Sin embargo, él, que no está satisfecho con el ocaso de la vida primitiva, quiere lograr un resultado beneficioso a la par que el desarrollo de la civilización mundial. Los gitanos introducen invenciones novedosas en Macondo desde el mundo exterior con el objeto de facilitar su vida. Con su perseverancia y sabiduría, José Arcadio Buendía intenta dar a conocer esos instrumentos sencillos por los alrededores de Macondo, y propagar la idea de “la posibilidad de regresar al punto de partida navegando siempre hacia el oriente” (CAS, p. 13).

Está ansioso por encontrar una manera de vincular Macondo con la civilización del mundo exterior, pero por diversas razones nunca logra superar la soledad. Más tarde se enamora de la alquimia y practica experimentos aunque con poco éxito. Finalmente se vuelve loco, es arrastrado bajo los castaños en el patio y atado a un árbol, acompañando el sol y la lluvia durante muchos años.

Todas las tentaciones de la primera generación terminan destruidas en la soledad; este es el comienzo de la tragedia familiar. La personalidad quijotesca de José Arcadio Buendía en la vida real es excéntrica, no obstante, el hombre se siente glorioso y orgulloso. Los personajes que hacen esfuerzos aunque fracasen en el intento son representantes del coraje.

3.2.2.3 Wang Gan y coronel Márquez: hombres sumergidos en la pasión de amor

En la novela *Rana*, se modela un hombre, Wang Gan, quien se enamora locamente de Leoncita. Desde que él escribe la primera carta a Leoncita, pasan doce años y quinientas cartas en total dirigidas a ella. Para expresar su lealtad, él traiciona a su hermana menor Wang Dan, y por supuesto traiciona a Yuan Sai y Wang Renmei. No obstante, Wang Gan no sabe que Leoncita nunca ha recibido las cartas porque

todas han sido guardadas por la tía Wan Xin, quien, en connivencia con el cartero, se ha quedado con las cartas dirigidas a ella. Debido a su fascinación por Leoncita, Wang Gan aconseja a su padre a castrarse para apoyar el trabajo de Leoncita, la planificación familiar.

Tanta pasión tiene él que cuando Renacuajo le pregunta sobre la responsabilidad y la boda, él contesta: “¡Realista! ¡Tu eres demasiado realista!” y sigue murmurando: “Leoncita, mi cariño, quiero encender mi vida con la llama de amor...Mi cielo, mi princesa, perdóname por haber besado tu nombre más de cien veces [...]” (RN, p. 119) De estas frases, se nota que el amor de Wang Gan es tan profundo que hasta pierde la razón.

En algún sentido, él ignora la inteligencia y los méritos como un verdadero hombre. El amor que, en principio, debe ser hermoso y tierno, queda disminuido al egoísmo. Por lo tanto, no es raro que, cuando Wang Gan se reencuentra con Renacuajo veinte años después, él reflexione lo siguiente: “Después de recuperarme, descubrí que no amo a las mujeres. No soy de ningún tipo... solo me quiero a mí mismo. Me gustan mis brazos, mis piernas, mis manos, mi cabeza, mis ojos, mis órganos, hasta mi sombra. Hablo frecuentemente con mi sombra.” (RN, p. 233) En este momento, él por fin es consciente de sus conductas impropias.

Revisando su propio amor, se da cuenta de que sus empeños para perseguir el amor son nada más que el producto de un narcisismo enrevesado. Sobre sus monólogos Guan Xiaoxiao dice que: “[...] parece que se interrumpe y se aleja de la vida dura y real. Su lenguaje presenta un temperamento distinto que el resto del libro, es contrastante y repentino [...] La voz interior, la gran parte del monólogo y la atmósfera dulce melancólica sustituyen el mundo turbulento en el espacio tranquilo de corazón.”³¹¹ Cuando se envejece, Wang Gan alberga remordimiento por la traición a su familia y amigos.

En *Cien años de soledad*, el Coronel Márquez no solo es amigo de Aureliano,

³¹¹ “[...] 似乎间隔并远离了残酷的现实生活。这里的叙述也呈现出了与全书他处迥异的特质，显得鲜明且断裂 [...] 内心声音，大段的独白和铺陈，甜蜜惆怅的气氛，心灵的空间置换了动荡不安的外部世界。” Guan Xiaoxiao: “Una tragedia desarrollando y redención incompleta”, en Chen Xiaoming: *Estudios sobre Mo Yan*. Pekín: Editorial de Huaxia, 2013, p. 144.

sino que también es muy respetado por toda la familia Buendía. Es el segundo que se pierde en el laberinto de cariño de Amaranta. Cuando es niño, expresa su amor a Amaranta, pero en aquel entonces la chica todavía está enamorada de Crespi, por lo que Amaranta se burla de él y el chico decide esperar.

Una vez que vuelve de la guerra, con la esperanza de pasar el resto de su vida con Amaranta, él le pide la mano; sin embargo, es rechazado, como lo será también en ocasiones posteriores sin cesar nunca en su empeño de conquistar esa mujer tan dura. Del mismo modo, el amor es como el cólera, altamente contagioso e incurable, lo que resulta en una tragedia: el sismo mental.

Sin embargo, cuando muere Amaranta, “[e]n su cortejo, sobre el ataúd habían puesto también el sable con borlas de cobre y seda, el mismo que el coronel Gerineldo Márquez colgaba en la percha de la sala para entrar inerme al costurero de Amaranta.” (CAS, p. 381) En realidad, lo que desespera al Coronel Márquez es que Amaranta se enamora de él pero ella reprime sus sentimientos. Es por amor que Amaranta agota sus lágrimas después de rechazar a Gerineldo Márquez. La relación entre ellos dos, que pudiera ser una comedia, resulta en tragedia debido a la mágica soledad de la familia.

En las novelas de Mo Yan y Gabriel García Márquez se plasman muchos personajes vívidos. Hay que reconocer que la descripción del carácter de los personajes en obras de los dos siempre contiene aspectos variables, puesto que ellos intentan lograr una demostración más amplia de la historia y la realidad.

Capítulo IV: Análisis de narración y ficción

Este trabajo analiza obras narrativas, por lo que es imprescindible el estudio de las técnicas utilizadas para crearlas y que tanta fama ha dado a sus autores. Cuando se aborda a García Márquez en lo primero que se piensa es en el “realismo mágico”, sobre el cual existen abundantes estudios. En cuanto a Mo Yan, los artículos y libros se concentran más en la relación entre su pueblo natal y sus obras. A mi juicio, hace falta profundizar aún más en cada autor en la medida que queremos realizar una comparación entre los dos. En la parte anterior se han analizado los personajes y temas; en esta parte nos concentraremos en las técnicas de narración y ficción.

Las técnicas narrativas modernas se enfocan en la narración y ficción en sí mismas, y no se toma tan en cuenta el significado del contenido. Quién cuenta la historia, y de qué forma la historia es narrada va a condicionar hacia qué dirección se conduce el relato. Y la misma historia relatada desde distintos ángulos o tonos narrativos también afecta a la novela. En la era de la modernidad literaria es cada vez más común el uso de técnicas novedosas y particulares, de formas de expresión literaria y artística que han surgido en el mundo occidental.

Mo Yan emprendió sus intentos en los años ochenta del siglo pasado porque con la profundización de la reforma y la apertura, la literatura contemporánea china tomó una actitud más abierta hacia el mundo. Se introdujeron diversos conceptos de la teoría literaria y modos de crítica literaria, una variedad de métodos de la narración y ficción literaria que resultaban especialmente atractivos para él. Mo Yan se inclina de forma natural a las creaciones innovadoras.

Latinoamérica es un continente mágico donde “se concibe cómo la historia del otro, una historia forjada por el incesto, el tabú y el acto fundador de dar nombre. La historia latinoamericana debe ser igual que un mito para cumplir con esa concepción.”³¹²Bajo tal ambiente se han analizado las novelas de Gabriel García Márquez en tanto “[n]arración de anécdotas y personajes, fascinada por la peripecia y la aventura, esta historia incluye todo lo que los hombres imaginaron, desearon e

³¹² Roberto González Echevarría: *Mito y archivo, una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 55.

hicieron para conservarse y destruirse.”³¹³ García Márquez describe la realidad de América Latina, pero lo relata como si fuera algo mágico; como resultado, Roberto González Echevarría dice que “*Cien años de soledad* contiene un mapa de las posibilidades o potencialidades narrativas de ficción latinoamericana.”³¹⁴

Al mismo tiempo, Mo Yan es un autor que, según Li Jinhua:

Su mundo narrativo es como un laberinto particular, porque para muchos lectores, Mo Yan es misterioso. Su vigor de pensamiento y cambios narrativos hacen que sus novelas tienen infinitas posibilidades: La vitalidad original de su “recuperación” de la cultura popular hace que su novela tenga magia que penetre en los lectores; él es como un “mago de lenguas” que montado en su escoba de imaginación, vuela por encima del mundo del idioma chino hacia su tierra, construyendo su narración popular con su “memoria de infancia”.³¹⁵

Una buena narración debe tener técnicas artísticas tales como cierto suspense, una gradación que conduzca al punto culminante de la obra, y conlleve al desenlace inminente. Para lograr todo ello, el autor debe organizar la acción, la sucesión de los acontecimientos, dándoles una determinada composición o estructura. De modo que, en esta parte, se va a profundizar sobre las técnicas de narrar de los dos autores.

4.1 Técnicas de narración

4.1.1 El análisis de focalización y narrador

En las obras narrativas, los narradores tienen distintas perspectivas desde las que observan los hechos, así como distintos grados de conocimiento de la historia contada. La focalización se refiere al punto de vista en que se sitúa el narrador, o en palabras

³¹³ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato...*, *op. cit.*, p. 85.

³¹⁴ Roberto González Echevarría: *Mito y archivo, una teoría...*, *op. cit.*, p. 33.

³¹⁵ “走入他的叙事世界就犹如踏入了一个奇异炫丽的迷宫，因而对许多读者来说，莫言始终像一个谜团。他的思想活力和叙事变化使他的小说具有无限可能性：他身上民间“返魅”的原始冲动力使他的小说具有一种魔力，渗透到读者心底；他像一个“语言巫师”，骑着想象的扫帚，驰掠过汉语庙堂的古旧坟场与废墟，飞向民间的丰饶乡土，以“童年记忆”打造自己独有的“民间”叙事乐土。” Li Jinhua: “Escritura mágica, sentimiento tradicional— discusión y análisis del arte narrativo de Mo Yan”. TFM de la Universidad Normal de Noreste, 2006, p. 14.

de Richard Walsh, “the narrative’s access to the mind of another”³¹⁶. El mismo evento puede demostrar un aspecto diferente si se ve desde distintos ángulos, o poseer un significado específico dependiendo del punto de vista de diferentes personas. El narrador puede relatar la historia desde distintas perspectivas como si fuera alguien dentro de la historia quien se entera de todos los sucesos del pasado, presente y futuro, y que vislumbra las actividades mentales de los personajes aunque a veces nos presenta cambios repentinos en el ángulo de relatar.

4.1.1.1 La focalización cero y el narrador cambiante

De acuerdo con las teorías de Genette en *Fronteras del relato*, en la novela las distintas focalizaciones se pueden resumir en tres tipos básicos: focalización cero, donde el narrador lo sabe todo y se pone por encima de lo narrado, relativamente es una visión omnipotente, y las otras dos son la focalización externa e interna. En el libro *Narratología y estudio de género novelesco* (2004) de Shen Dan³¹⁷, ella divide la focalización externa en la primera y tercera persona³¹⁸.

La focalización cero permite que el narrador pueda oír, ver y entrar en el interior de los personajes. Por lo tanto, la ventaja de esta perspectiva narrativa consiste en que crea un campo de visión ilimitado para la extensión de las complejas contradicciones, así que facilita la descripción completa de los personajes y eventos. Además, logra una mayor flexibilidad para hacer observación, lo que aumenta la comunicación entre el autor y lector. Se puede decir que a García Márquez facilita esta manera de relatar: “García Márquez employs an omniscient, third-person narrator with no apparent personal investment in the events, leading the reader to assume no bias or agenda on the narrator’s part and that he has no reason to obscure the truth.”³¹⁹

³¹⁶ “el acceso de la narrativa a la mente del otro”. Richard Walsh: “Who is the narrator?” *Poetics Today*, Vol. 18, No. 4, 1997, p. 495.

³¹⁷ En chino, 申丹. Doctora de Universidad de Edinburgh, ahora profesora de Universidad de Pekín.

³¹⁸ Shen Dan: *Narratología y estudio de género novelesco*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 2004, p. 204.

³¹⁹ “García Márquez emplea un narrador omnisciente, en tercera persona, sin aparente participación personal en los acontecimientos, llevando al lector a no suponer prejuicio y parcialidad por parte del narrador y que no tiene razón para oscurecer la verdad.” Ronan McFadden: “The Reliability of the

En el comienzo de la novela *Sorgo rojo*, el narrador se presenta de manera indirecta:

Un chico con el culo al aire cierta vez condujo a un macho cabrío blanco hasta la tumba cubierta de malezas; mientras el animal pastaba alegre y sin prisa, el muchacho orinó con furia sobre el sepulcro y cantó...

Hubo quien dijo que el pequeño cabrero era yo, pero no sé si lo era o no. (SR, p. 10)

Esta frase, que explica el complicado sentimiento de un chico que lleva a pastar al ganado, nos incita a explorar la posición del narrador. A pesar de que el narrador es implícito al principio, este “yo” se mantiene omnisciente hasta el final de la novela. Se debe agregar que, en muchas escenas, el autor utiliza la focalización interna, convirtiendo al narrador en personaje de la historia contada, mostrando las escenas desde ángulos distintos.

Puesto que las novelas de Mo Yan tienen relación íntima con la historia verdadera de China, si se usara solamente la focalización cero, sería igual que un libro que marcha escuetamente por los acontecimientos. Por eso, el inteligente autor de vez en cuando relata desde la perspectiva de un espectador, alborotando la historia de los abuelos, los padres y su propia experiencia.

Generalmente, las dos focalizaciones principales son la del padre y de Dou Guan, que combinan la doble función del narrador interno y externo; en el artículo de Liang Xiao'an, se analiza que las dos focalizaciones forman un diálogo, como si fuera entre un narrador y un contestador: “En la novela aparece de manera transversal el “narrador” y “respondedor” responder, Mo Yan hace que la visión intuitiva de “mi padre” y la racional del “yo” se combinen.”³²⁰

Mediante la experiencia de los personajes del abuelo y la abuela, el narrador

Narrator in Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Gabriel Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude*. An open access article published in OPT: Opticon1826 (i.e. journal) by Ubiquity Press, Ltd. (i.e. publisher). Permanent DOI link of this article is <http://dx.doi.org/10.5334/opt.050805>
Fecha de consulta: 20/07/2016

³²⁰ “小说中‘叙述者’方式和‘反映者’方式交叉出现，莫言使“我父亲”感性的视角和“我”理性的视角相结合。”Liang Xiao'an: “Análisis de la situación narrativa en *Sorgo rojo* y su efecto”. *Revista de la Universidad de Changjiang: Edición de ciencia social*, 2014, No. 2, p. 13.

puede entrar y salir de la historia libremente, al mismo tiempo sabe las acciones mentales de los protagonistas; es decir, el “yo” entiende lo que considera oportuno y ha visto y ha experimentado sobre los acontecimientos de aquella época. Kuang Xinnian confirma la escritura de Mo Yan diciendo que:

Se colocan las escenas históricas en una época con espacio de imaginación, años de “mi abuelo”. [Mo Yan] aprende la forma y estructura de las novelas del flujo de la conciencia y del realismo mágico, rompiendo el orden temporal y la lógica de la trama; la historia es libre, con una fuerte subjetividad; se corta y cuenta la historia según la fluyente emoción del autor.³²¹

A lo largo de la novela, el pensamiento de los narradores es intermitente y relata cualquier cosa que se le ocurre. La continuidad de argumentos no parece importar tanto, tampoco el orden temporal. El narrador en primera persona, quien describe la historia de “mi abuelo” y “mi abuela”, no tiene ninguna limitación de perspectiva. Bajo tal circunstancia, los múltiples usos de la focalización no solo facilitan la narración, sino que también correlacionan el pasado, el presente y el futuro. La narración principal la lleva a cabo un personaje en la actualidad que cuenta lo que ocurrió décadas atrás. Sin embargo, en toda la historia narrada se puede percibir la penetración psicológica en los personajes.

Con respecto al comienzo de *Grandes pechos amplias caderas*, vemos que es una serie de actividades mentales del pastor Malory:

Las urracas, los llamados pájaros de la felicidad, cotorreaban en los álamos cercanos. Por la apariencia que tenía todo, bien podría ser que la felicidad estuviera hoy en el aire. Entonces, de repente, su mente se aclaró, y la hermosa mujer con una tripa increíblemente grande apareció de forma violenta, rodeada por un halo de luz cegadora. Sus labios temblaron nerviosamente, como si estuviera a punto de decir algo. Estaba en el undécimo mes de embarazo, así que hoy debía ser el día. En un estante, el Pastor Malory comprendió el significado de la araña y de las urracas. Se incorporó y bajó de su Kang. (*GPAC*, p. 15)

³²¹ “将历史的场景安排在充满了想象空间的“我爷爷”的年代。它借鉴了意识流小说和魔幻现实主义小说的情节结构方式，打破了时空顺序与情节逻辑，故事自由散漫，具有强烈的主观性，随着作者情绪的任意流动而自由地切割和讲述历史。” Kuang Xinnian: “*Sorgo rojo de Mo Yan y las novelas neohistóricas*”. *Revista de la Universidad Normal de Hangzhou (Edición de la ciencia social)*, 2005, No. 4, p. 97.

Al principio de la novela, el autor cuenta lo que observa y piensa el pastor Malory, a través del cual introduce el trasfondo de cuando los japoneses atacan al pueblo. El autor describe los presagios del nacimiento de Shanguan Jintong y, a continuación, cuenta lo que ha pasado con la familia: Shanguan Jintong es el único hijo de Shanguan Lushi después de haber parido siete hijas.

Se observa que el narrador de los primeros capítulos es el Shanguan Jintong, quien narra desde su perspectiva. Su pensamiento no se corresponde al de un bebé recién nacido, al contrario, es tan inteligente que conoce y analiza lo que, obviamente, no corresponde a su identidad. Sobre la expresión de Shanguan Jintong, Li Yuandong ha planteado que: “Generalmente, en una obra literaria, se enfrentan con el problema de que la narración en primera persona es difícil de expresar ‘el narrador mismo’. En la novela Shanguan Jintong es tanto un personaje de la historia como el narrador, cuya expresión de él mismo se convierte en un tema importante.”³²²

Mo Yan lo soluciona combinando la focalización externa e interna. Generalmente, el narrador relata dentro de la historia; mientras tanto, en la narración retrospectiva desde “mi experiencia”, se notan dos focalizaciones: una es la de Shanguan Jintong, y la otra, la de un observador desde la focalización cero. Cuando Shanguan Jintong es encarcelado y se aleja del cuento de la novela, él no debe saber ni contar la historia ya que no está presente. El “yo” visiona todas las escenas donde él no está. Así que forma un contraste entre la focalización externa e interna. Para ilustrar mejor:

Desde Shanguan Jintong:

Vi a madre sentada en una silla, con Sha Zaohua en brazos, mientras yo estaba sentado en las rodillas de Laidi, que estaban frías como el hielo. Ella me envolvía fuertemente la cintura con sus larguísimos brazos. Sexta hermana y el heredero de la familia Sima estaban durmiendo con las cabezas muy juntas, exactamente igual que antes [...] En los ojos de madre no había nada luz, y las comisuras de sus labios estaban curvadas hacia abajo como consecuencia del agotamiento. (GPAC, p.310)

³²² “一般情况下，在一篇文学作品中，往往面临着第一人称视角叙述难以表达“自我”的问题，上官金童在小说中既是故事人物又担任叙述者，其自我表现就自然成为了一个重要问题。” Li Yuandong: “La expresión artística de *Grandes pechos amplias caderas* de Mo Yan”. *Literatura de Jiannan: Educación popular*, 2013, No. 1, p. 138.

Desde el observador:

Jintong vio una nube de humo ocre en el pelo de su sien mientras sonó un seco disparo de pistola. El cuerpo de la mujer se agitó brevemente antes de desplomarse sobre el suelo. Jintong corrió a su lado y le dio la vuelta a toda prisa; entonces quedó expuesto el agujero negro que se había hecho en la sien, rodeado por unas minúsculas partículas de pólvora. Un montón de oscura sangre le salía del interior de la oreja y le corría por los dedos a Jintong. (GPAC, p. 669)

De acuerdo con la historia que contiene, se puede entender que en la primera mitad se cuenta en primera persona, desde la perspectiva narrativa de Shangguan Jintong. No obstante, desde el comienzo de la segunda mitad la perspectiva se convierte en tercera persona, mezclado con una pequeña cantidad de la primera persona. El contraste de los dos narradores puede reflejar diferentes aspectos de los conocimientos contados, uno se ha dado cuenta de lo que ha pasado, mientras que el otro no tiene idea de la realidad, así que tenemos la sensación de que: “[a]hora lo que estás leyendo no una sola historia, sino una historia que está siendo narrada, y la narración misma está constantemente hablada, reflejada, comentada por otra narrativa.”³²³

Al principio de *Cien años de soledad*, se puede observar que el autor cuenta desde la focalización cero:

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. (CAS, p. 9)

En esta frase, se describe el pueblo de Macondo y el coronel desde el ángulo de Dios, puesto que el narrador, pese a que se ubica fuera de la historia relatada, conoce

³²³ “你现在读的不单是一只故事，而是一只正在被叙述的故事，而且叙述过程本身也不不断地被另一种叙述议论着、反省着、评价着。” Wu Liang: “Trampa narrativa de Ma Yuan”. *Comentarios de escritores contemporáneos*, No. 3, 1987, p. 49.

el pasado, presente y futuro de los personajes. Ronan McFadden ha dicho que: “García Márquez’s narrator is so defocalised that this proves an impossible task. Even as early as the first chapter of the novel, it is impossible to situate the narrator accurately in a constant perspective.”³²⁴

Cuando se analizan las novelas de García Márquez, sobre todo su arte de narrar, encontramos una visualización panorámica a través de contenidos, estructura, y toda la compleja interrelación entre ellos. A lo largo del desarrollo de la historia, el narrador se mantiene oculto detrás del texto. Cuando consideramos que el narrador es latente e impenetrable, García Márquez no nos revela la verdadera identidad del narrador hasta el último párrafo diciendo que:

[...] en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.

[...] cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado[...] (CAS, p. 494)

Según esta descripción, mientras que Aureliano lee el pergamino, los lectores se contextualizan junto con él. Mo Yan suele contar cambiando focalizaciones y narradores, pero lo que hace García Márquez tiene su propio mérito: “[...] maintaining the same narrator throughout the novel familiarizes the reader with his voice and makes the reader to become accustomed to the extraordinary events in the novel.”³²⁵ De donde se infiere que el narrador es el que escribe en los pergaminos:

³²⁴ “El narrador de García Márquez está tan defocalizado que esto prueba una tarea imposible. Incluso desde el primer capítulo de la novela, es imposible situar al narrador con precisión en una perspectiva constante.” Ronan McFadden: “The Reliability of the Narrator...”, *loc. cit.*, an open access article published in OPT: Opticon1826 (i.e. journal) by Ubiquity Press, Ltd.(i.e. publisher). Permanent DOI link of this article is <http://dx.doi.org/10.5334/opt.050805>. Fecha de consulta: 26/07/2016

³²⁵ “[...] mantener al mismo narrador a lo largo de la novela hace que el lector se familiarice con su voz y que se acostumbre a los acontecimientos extraordinarios de la novela.” B.J Geetha: “Magic realism in Gabriel Garcia Marquez’s One Hundred Years of Solitude”. *Rupkatha Journal on*

Melquíades; en otras palabras, la focalización no es cero sino interna. Melquíades, que es un personaje dentro del cuento de Macondo, es todopoderoso y ha recordado el destino de la familia y cada personaje. Esta forma de relatar tiene semejanza con la novela clásica de China, *El sueño del pabellón rojo*³²⁶, donde la historia de la familia burócrata Jia es anotada en una piedra. En relación con eso, Gérard Genette analiza como lo siguiente:

Por focalización entiendo, pues, una restricción de «campo», es decir, de hecho, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia, término que, en la ficción pura, es literalmente absurdo (el autor no tiene que saber nada, puesto que inventa todo) y que más valdría sustituir por información completa; con ella, es el lector quien se hace «omnisciente».³²⁷

El narrador es omnisciente, sabe más que cualquier otra figura, sin explicar cómo lo conoce. En este caso, el lector se limita a aceptar pasivamente la historia y la narración del autor. El cambio de perspectiva narrativa sirve para poner de manifiesto las experiencias de las diferentes clases sociales. Es el método narrativo más adecuado para el período de transición de América Latina.

4.1.1.2 Las distintas voces narrativas en novelas de Mo Yan

En la novela, los narradores son los personajes; ellos tienen la misión de contar. Aunque su carácter es muy parecido al de los seres humanos, no lo son. Es imprescindible una voz encargada de narrar la historia cuando el autor escribe un relato, una persona ficticia que conduzca y presente la narración creada por él.

En el libro *Introducción de narratología* se divide la voz de la narración generalmente en “primera persona” y “tercera persona”.³²⁸ El narrador en primera persona vive en el mundo novelístico, y relata a través de su propia visión, lo que

Interdisciplinary Studies in Humanities, Vol 2, No 3, 2010, p. 347.

³²⁶ Una de las cuatro novelas clásicas de China. La novela es una historia escrita en la roca por un monje.

³²⁷ Gérard Genette: *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 50.

³²⁸ Mieke Bal: *Teoría de la narrativa, una introducción de narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

facilita la expresión de la emoción del autor y disminuye la distancia entre el autor y el lector. La tercera persona tiene una visión objetiva y general debido a que se queda fuera de la novela.

Tomemos las descripciones de Úrsula como ejemplo; el narrador sabe todo sobre su destino y cuenta todos los detalles. Desde el primer capítulo, el narrador dice que ella es “activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar.”(CAS, p. 18) Otro ejemplo es Remedios, la bella; el narrador describe que “ella es tan pura e inocente”, que hasta puede provocar “un sentimiento tan primitivo y simple como el amor.” (CAS, p. 284) La mujer nunca fue influenciada por la modernización de Macondo, como si hubiera sido desterrada en el desierto de la soledad.

En las novelas de Mo Yan, las voces narrativas son siempre convertibles, lo que se refleja en la libertad de la utilización de los pronombres. En otras palabras, esta variación representa la libre focalización que utiliza el autor: “La focalización narrativa en las novelas de Mo Yan es flexible y variable, y las focalizaciones se alteran libremente. Las diferentes voces de narrar tienen diferentes funciones, y la libertad de alterar deja que el escritor pueda manejar el ritmo de narrar, así que facilita la crítica mutua entre narrador y lo narrado.”³²⁹

Tomemos *Sorgo rojo* como ejemplo. En la novela se relata la historia legendaria de la boda de la abuela, la muerte de Arhat, etc. Así mismo, el tronco de toda la historia es la emboscada organizada por Yu Zhan’ao. Gracias a la aplicación de las distintas voces narrativas se combina el argumento principal y los cuentos separados: “Esta conversión de perspectivas, que aparentemente es contradictoria, no sólo permite a Mo Yan controlar libremente el ritmo narrativo, sino que también le da a los lectores suficiente espacio de imaginación, así que la narración es subjetiva pero justa.”³³⁰ A continuación se van a analizar las diferentes voces narrativas en la novela

³²⁹ “莫言小说中的叙事视角灵活多样, 而且视角之间还自由转换。不同的叙事视角具有不同的叙事功能, 叙事视角的自由转换, 使得莫言自如的控制叙事节奏, 自由的在叙事对象之间出入, 有利于叙述者和叙述对象的抒情和互相评判。” Zhang Xiangkuan: *La arte de narrar en novelas de Mo Yan*. Tesis doctoral de la Universidad de Shandong, 2011, p. 37.

³³⁰ “这种看似矛盾的视角转换使莫言不但能够自如地掌控叙事节奏还能给读者以足够的想象空间, 在叙述上真正做到主观又不失公允。” Zhang Xiancui, Yang Mingji: “La sublimación de la

Sorgo rojo.

(1) El narrador que puede explicar la mentalidad del abuelo

Mayoritariamente, la novela está contada desde la perspectiva de Dou Guan, un niño de ocho años de edad. No solo es uno de los personajes de la novela, sino también un testigo presencial que ofrece una narración en primera persona. No obstante, en muchas descripciones el narrador en primera persona se pone en la posición de “mi abuelo”.

A lo largo de la novela, nos da la impresión de que Yu Zhan’ao, el abuelo, es un héroe indomable, pero la gente no conoce su mundo interior.”” En algunas descripciones se demuestra el sentimiento de este héroe, que a veces es sensible respecto a sus hermanos conocidos en las guerras anti-japonesas:

La pistola que mi padre llevaba a la cintura golpeó la espalda del abuelo y aquel dolor se irradió en línea recta hasta su corazón. Esta pistola había pertenecido al sombrío, delgado, guapo y bien educado asistente Ren. El abuelo pensaba que esa pistola había matado al asistente Ren, a Colmillo Siete, a Tuberculoso Cuatro. Sintió que lo único que quería hacer era tirar ese objeto odioso al Río Negro. (SR, p. 135)

Pocas veces es visto que el personaje del abuelo esté triste, frustrado o débil; cuando sus hermanos y mujer mueren en la guerra, él tampoco lo expresa mucho. En este fragmento, el autor describe su actividad mental sin hacer comentarios, sino que salta fuera de la historia cediendo el espacio de la imaginación a los lectores, según dice Zeng Jie: “Puede entrar en el mundo espiritual de los personajes, con una mentalidad todopoderosa, en realidad forma una narración omnisciente sin limitación.”³³¹ A través de la plasmación de la mentalidad y visión de “mi abuelo” el lector puede hacerse una imagen vívida de lo que está narrando. El “yo” es el portador del relato, con un ángulo de visión que le permite contar y hacer comentarios desde el

narración en los conflictos—análisis del arte narrativo en *Sorgo rojo*” . *Apreciación de obras literarias*, 2013, No. 10, p. 69.

³³¹“自由出入人物的内心世界,无所不知,无所不晓,这实际上形成了限制性人称视角掩饰下的非限制性全知叙事。” Zeng Jie: “Análisis de las técnicas de narrar en *Sorgo rojo* de Mo Yan”. *Literatura del norte*, 2010, No. 1, p. 14.

presente sobre la experiencia del pasado, mientras tanto, el agente hablante no se menciona a sí mismo en el proceso.

(2) El “yo” que visualiza el proceso del suplicio del Tío Arhat

Aunque la novela es relatada en primera persona, el personaje del padre funciona como un ayudante del narrador. Como participante de la misma historia, él no solo hace comentarios de la vida del hombre, sino también presenta directamente las escenas que ha visto. Mientras tanto, una característica especial es que él siempre elige las escenas crueles. De vez en cuando aparecen descripciones de sangre, matanzas, peleas y otras narraciones de sufrimiento físico con un fuerte efecto de impacto sensorial. Se utilizan para expresar los sentimientos de indiferencia moral fuera de perspectiva. Entre todos los relatos, se recuerda el proceso detallado del suplicio de Tío Arhat:

 Mi padre vio que el cuchillo de Sol Cinco cortaba la piel por encima de la oreja del maestro con un movimiento de sierra. El Tío Arhat chilló en agonía, a la vez que una lluvia de orines amarillos saltaba entre sus piernas. Las rodillas de mi padre se golpeaban entre sí. Un soldado japonés se acercó a Sol Cinco con una bandeja blanca de cerámica, en la que Sol Cinco depositó la larga y carnosa oreja de Tío Arhat. Después cortó la otra oreja y la puso en la bandeja, junto a la primera. Mi padre vio que las orejas se retorcían en la bandeja y hacían un ruido sordo. (SR, p. 53)

La visión del narrador en primera persona captura cada escena del suplicio impuesto al Tío Arhat, describiendo el oficio repulsivo pero exacto del verdugo. Cuando se narra desde la focalización externa, en tercera persona, se puede criticar más agudamente lo cruel y feo. No obstante, se nota que el narrador mantiene un tono sereno cuando presencia todo eso, de allí que se pueda entender como una emoción fría y conflictiva. Se expresa la fuerza de supervivencia de la gente de Dongbeixiang ante el enemigo, sobre la cual el investigador Chen Si analiza de la siguiente manera:

 A través del ángulo de “mi padre”, el narrador describe extremadamente los detalles del despojo de Tío Arhat, provocando un gran malestar en los lectores. Es una perspectiva de experiencia en primera persona; los lectores experimentan

los hechos desde la visión de los personajes, sintiendo la experiencia más complicada y detallada de forma natural. Mientras más detalladas y más crueles son las descripciones, significa que “mi padre” observa con más cuidado, y que causa mayor impacto en el alma de “mi padre”.³³²

(3) El “yo” que conoce la actividad mental de “mi abuela”

A pesar de que el narrador es “yo” a lo largo de la novela, se intercalan descripciones de la mentalidad del Tío Arhat o de la abuela. Siendo una persona dentro de la historia, el narrador desempeña un cargo todopoderoso. Una de las descripciones más detalladas de las acciones mentales es posiblemente la del momento de la muerte de la abuela:

La abuela está exhausta: se escapa de sus manos el presente escurridizo, el mundo de los hombres. ¿Esto es la muerte? ¿Voy a morir? ¿Jamás volveré a ver este cielo, esta tierra, este sorgo, este hijo, el amante que lleva sus tropas a la batalla? Los disparos suenan muy lejos, más allá de una cortina espesa de niebla. (SR, p. 102)

Todo su odio y su amor se desvanecen, como chispas de amor a la vida que surgieran en su conciencia, llena de dulzura y enemistad a partes iguales. Intenta alzar el brazo y acariciar la cara de mi padre, pero el brazo no la obedece. (SR, p. 102)

En este párrafo se describe el pensamiento de la abuela, lo que ella siente antes de morir, su amor a la vida, a su esposo, a su hijo, y a la tierra de sorgo rojo. Las palabras expresan puramente su sentimiento frente a la muerte; ni el autor ni el narrador añade ningún comentario, lo cual hace más íntima la relación del autor y el narrador. No todas las descripciones psicológicas pertenecen a la focalización interna, este fragmento, por ejemplo, pertenece al narrador externo. El autor utiliza las palabras de la abuela; a través de un cuestionamiento fuerte se expresa su búsqueda de la vida y el espíritu de la humanidad de esta novela.

³³² “通过‘我父亲’的视角，叙事者极其细致的描述罗汉被剥的细节，使读者产生极大的不适，这是第一人称体验视角，读者通过人物正在经历事件的眼光来观察体验，因此可以更加自然地感受到人物复杂、细致的体验。罗汉大爷被剥的描叙越细致，越残忍，就说明‘我父亲’看得越仔细，对‘我父亲’的心灵冲击就越大。” Chen Si: “El estudio de la focalización narrativa de *Sorgo rojo*”. *Educación de literatura*, 2015, No. 9, p. 52.

(4) El “yo” que posee la perspectiva totalizadora

El narrador en primera persona parece ser un personaje que forma parte del relato, sin embargo, tiene una visión más amplia que cualquier protagonista. Como se ha dicho al principio de la novela, nadie sabe si el chico que pasta es el narrador o no, como resultado el narrador cuenta desde la perspectiva de todos los demás personajes. Pero el ambicioso narrador no se detiene ante eso; él nos cuenta algunos escenarios que podrían ser secretos de la historia, así por ejemplo, es capaz de visionar el proceso, cada movimiento de Yu Zhan’ao cuando mata a Shan Tingxiu. Hay que mencionar, además, la circunstancia de cuando la abuela está en el palanquín, preparada para casarse con Shan Tingxiu:

A la abuela se le iba la cabeza y sentía mareos dentro del mal ventilado palanquín, tapada la visión con un velo rojo que exhalaba un olor agrio a moho (SR, p. 59)

La abuela deslizó uno de sus pies, calzados de zapatillas de bambú, por debajo de la cortina y la levantó apenas para echar una mirada fuera. (SR, p. 59)

El narrador lo describe como si estuviera en el palanquín junto a ella, lo cual tiene semejanza con algunas descripciones de García Márquez. El autor no impone su sentimiento al lector, sin embargo, los hace partícipes de su proceso. El autor no quiere esconder la influencia del narrador en su narración, al contrario, él apela a los lectores, de modo que ellos puedan sentir la emoción del narrador, y lo combina con la historia de la novela.

(5) El narrador en primera persona que puede hacer comentarios y críticas con mentalidad moderna

Sobre esta parte se puede analizar más allá de *Sorgo rojo* porque este fenómeno aparece en otras novelas de Mo Yan. En sus novelas se esconde otro narrador que, inconscientemente, hace comentarios sobre los eventos; por una parte, sus comentarios hacen la ficción más confiable y, al mismo tiempo, deja espacio para los lectores. En este sentido, conviene subrayar las palabras de David Lodge: “The point

of using an unreliable narrator is indeed to reveal in an interesting way the gap between appearance and reality, and to show how human beings distort or conceal the latter.”³³³

En *Grandes pechos amplias caderas* hay un personaje oculto que tiene la mentalidad moderna y hace críticas sobre las personas y acontecimientos, y cuyo lenguaje se aleja del estilo vulgar de la novela; es un lenguaje más actual. Por ejemplo cuando se habla del vendado del pie, el pensamiento moderno lo critica así: “El dolor era atroz. También a mi madre le vendaron los pies y con solo verlos me invadía la amargura hasta tal punto que me sentía compelido a gritar: ¡Abajo el feudalismo! ¡Libertad para los pies!” (GPAC, p. 59)

Tomamos esta cita como un ejemplo, se trata de una retrospectiva moderna sobre la situación de Shangguan Lushi. En esta parte de la novela, nos da la impresión de que el narrador es Shangguan Jintong; no obstante, él grita la consigna de “destruir el feudalismo”, lo que demuestra que existe otra perspectiva sobre lo cual la siguiente cita puede darnos más luz: “Mo Yan maneja mejor la combinación de focalización cero y la primera persona. Su comodidad se demuestra en los usos intercalados entre personas, grados, perspectivas, etc. Mo Yan junto con Shangguan Jintong controlan el proceso de narrar mediante un narrador omnisciente.”³³⁴ Habría que mencionar también la narración sosegada que se emplea para relatar los eventos turbulentos de la Reforma Agraria y Reforma y Apertura que aparecen en la segunda mitad de la novela, que añaden un tono de sátira social.

En lo que respecta a *Rana*, cuando Renacuajo cuenta los defectos de la planificación familiar, hace alguna defensa en las cartas para Sugitani Gijin: “En los últimos veinte años, nosotros, los chinos, hemos aplicado muchas medidas para controlar un brusco aumento de la población. En realidad, lo que ha hecho China no

³³³ “El hecho de emplear a un narrador poco fiable es, de hecho, revelar de una manera interesante la brecha entre la apariencia y la realidad, y mostrar cómo los seres humanos distorsionan u ocultan a la última.” David Lodge: *The art of fiction*, op. cit., p. 155.

³³⁴ “莫言对于全知视角、第一人称视角这二者的结合应用得更加自如, 这种自如表现在叙述的人称、调度、视角方面的交错使用上, 莫言用一个外在的全知叙述者同上官金童一同对故事的叙述进程进行掌控。” Li Yuandong: “La expresión artística de *Grandes pechos amplias caderas* de Mo Yan”, loc. cit., p. 138.

es solo para su propio desarrollo, sino que también es una contribución para todo el mundo.” (RN, p. 173) Estas palabras corresponden a la opinión personal del “yo” sobre la planificación familiar; tales comentarios pueden condicionar la emoción de los lectores. Para los lectores será difícil aceptar la política estatal si toman en cuenta el brutal y firme comportamiento de la tía.

Sobre la natalidad de China, en el artículo “El comienzo de la Planificación familiar” de Kohama, Masako, se menciona los números de la población de China. En 1949, cuando se fundó la república, la población era de 540, 000, 000 habitantes, y la tasa de mortalidad fue del 20%; este número bajó a 6% en el año 1977. La tasa de natalidad se mantuvo en más de 30% desde 1949 hasta 1970, salvo los tres años de hambruna. En el año 1971 la población subió a 850, 000, 000.³³⁵ En los años setenta, el gobierno planteó que las familias tuvieran menos de tres hijos, pero al principio no fue tan rígido. En el año 1980 se publicó “una carta pública para los miembros del partido comunista”, lo que supuso que la planificación familiar llegara al extremo de tener no más de un hijo por familia.³³⁶

Por su afecto, se puede notar que Mo Yan quiere plasmar una imagen positiva de la tía Wan Xin a pesar de que su trabajo es polémico. Al insertar comentarios de un narrador fuera de la historia, se combina ingeniosamente la descripción de la tía Wan Xin y la presentación del trasfondo de toda la historia. Las frases en su defensa ayudan a revelar la sensación del narrador y la emoción del autor. Por otro lado, este es el espacio libre proporcionado por el estilo epistolar, una novela que implica una estética diferente.

Y en *Sorgo rojo*, el narrador hace comentarios sobre la protagonista Dai Fenglian: “Creo de verdad que ella podía hacer lo que quisiera, porque era una heroína de la resistencia y marcó el camino de liberación sexual, porque fue un modelo para la independencia de la mujer.” (SR, p. 24) Sus palabras reflejan el respeto de un nieto

³³⁵ Kohama, Masako: “El comienzo de la planificación familiar: Shanghai durante 1950-1960”. *Revista del Instituto de historia moderna*, 2010, No. 68, p. 102.

³³⁶ Xv Jun: “La reflexión y previsión sobre la Planificación familiar”. *Población y economía*, 2014, No. 6, p. 110.

hacia su abuela y, simultáneamente, orienta el pensamiento de los lectores, dándonos una imagen de mujer independiente y valiente.

4.1.1.3 Análisis de *Rana*: una combinación de la segunda y tercera parsona

La característica más destacada de *Rana* es su estructura epistolar, la cual es poco común entre las novelas de Mo Yan, pues es la única que la presenta. La novela *Rana* está formada por cinco cartas en primera persona y un señor japonés llamado Sugitani Gijin. Cada capítulo comienza con una carta dirigida a este señor, cuyo contenido es sustancialmente independiente de la historia.

Siendo una carta, la forma de tratamiento es “estimado señor”, es decir, utilizando el tratamiento de Usted. No obstante, con respecto a los cuentos sobre la tía del narrador y los paisanos de Dongbeixiang, el narrador cambia a la tercera persona, o sea, se utiliza la focalización cero. Como resultado, la voz narrativa siempre alterna entre la segunda persona y la tercera.

El cambio de voz porta libertad a los comentarios de distintos grupos sociales. En la novela, el narrador hace comentarios sobre los acontecimientos y expresa su propia experiencia, en otras palabras: “*Rana* es una obra de diálogo. En torno al tema de la planificación familiar, el autor diseña dos discursos: el oficial y el civil; a través de diferentes representantes de cada uno de ellos, se da a conocer la verdad en el diálogo con su voz y valores.”³³⁷

El narrador en la novela tiene una identidad particular: él es un espectador de la historia relatada, al mismo tiempo participa en las escenas descritas por el autor, lo que conlleva un resultado novedoso por el cambio de voz narrativa. Cuando los lectores están contemplando bajo la dirección del narrador, de repente la perspectiva cambia a la de “estimado señor...”:

³³⁷ “《蛙》就是这样一部对话性作品，围绕计划生育这一主题，作者设计了两套话语——官方话语与民间话语，通过不同代表人物之口，各自表达着自己的声音和价值观，在对话中揭示事物的真相。” Chu Chengyi: “Diálogo y arruinamiento — Las estrategias narrativas en *Rana*”. *Revista del instituto de Heihe*, 2013, No. 4(6), p. 94.

El vagabundo Du Bozi fue testigo de la escena: mi tía cruzó el río a toda prisa en bicicleta entre olas de un metro de altura. La corriente era tan fuerte que si mi tía se hubiese caído al río, señor, ahora no estaría viva. (RN, p. 38)

[Después del diálogo entre Renacuajo y Leoncita] Señor, anteayer me peleé con Leoncita y me enfadé tanto que casi le rompo la nariz. Le salió tanta sangre que hasta me ensució el borrador de la obra de teatro. Ahora me duele un poco la cabeza, pero no me impide seguir escribiendo. (RN, p. 268)

Tal sensación distrae al lector al mismo tiempo que le recuerda la situación del narrador, quien está presentando una larga carta, de donde resulta que la transformación del ritmo narrativo es más obvia. Algunos críticos como Yan Guiping creen que el estilo epistolar tiene relación con el flujo de la conciencia porque el autor convierte su punto de vista narrativo en el de los dos³³⁸. En las cinco cartas, se nota que el tratamiento de Renacuajo al señor Sugitani Gijin va cambiando desde la primera carta hasta la última, lo que es un detalle que enriquece la narración:

Carta	Forma de tratamiento ³³⁹
Primera carta	尊敬的杉谷义人先生 Distinguido Sr. Suginati Gijin
Segunda	敬爱的杉谷义人先生 Estimado Sr. Suginati Gijin
Tercera	亲爱的杉谷义人先生 Querido Sr. Suginati Gijin
Cuarta	亲爱的杉谷先生 Querido Sr. Suginati
Quinta	亲爱的先生 Querido señor

Mediante el cambio de formas de tratamiento, se nota la evolución del afecto hacia el señor Suginati, que cada vez es más profundo. En las cartas poco a poco se va edificando la confianza hacia el señor; al principio, Renacuajo lo considera como un tutor augusto, en la última carta lo trata como un amigo. Miantras tanto, termina la narración de toda la vida de la tía, que es un proceso natural de la profundización del cariño entre los dos.

³³⁸ Véase Yan Guiping: “Análisis del color de realismo mágico en *Rana* de Mo Yan”. *Revista de la Universidad Normal de Xinzhou*, 2014, Vol 30(4), p. 20.

³³⁹ La traducción original en el libro no es exacta, por eso lo traduce la autora de la tesis.

En las cartas escritas por Renacuajo ya se sabe que las fábulas contadas son para “contar la vida de mi tía mediante una obra de teatro” (RN, p. 12). Por eso en la última sesión el autor cambia el género literario, no sigue contando la historia, sino que escribe una obra de teatro, que más o menos ocurre en el mismo tiempo que las cuatro partes anteriores. Es posible que los lectores se sientan un poco sorprendidos por la mutación estilística.

En el drama de nueve actos, se relata una historia que ocurre paralelamente con la de los primeros cuatro capítulos, que tratan sobre la procreación y expiación de los pecados. La protagonista, la tía, ha realizado numerosos abortos, y Renacuajo obliga a su esposa a aceptar la operación de aborto; como consecuencia, la mujer muere trágicamente y Renacuajo no tiene ningún hijo en su vejez.

Para purgar sus crímenes, los dos traman una manera ilegal de hacerlo: roban el bebé de Chen Mei, quien es en realidad hija del amigo de Renacuajo. Renacuajo lo cuida como si fuera suyo, y la tía le guarda el secreto diciendo que, como ginecóloga, ella puede probar que es Leoncita, la esposa de Renacuajo, quien da a luz al niño. La fábula es satírica y a la vez trágica, pone de relieve la realidad de la planificación familiar y la idea de tener descendencia. Según Li Da, la relación entre las cartas y el teatro es delicada: “El teatro proviene de la novela anterior, y crece desde la narrativa epistolar. El teatro parece ser mentira, pero en realidad hay muchas verdades; en cuanto a la parte epistolar, parece que todo es verdad y, sin embargo, hay muchas mentiras.”³⁴⁰

En resumen, en la novela *Rana* se combina el ángulo de la segunda y tercera persona, o mejor dicho, la segunda persona cubre la tercera, puesto que es de forma epistolar, aplicando así dos géneros literarios a la vez. De una manera natural, el autor les da espacio a sus lectores para pensar sobre la política estatal.

³⁴⁰ “这个话剧既是从这个小说里生出来的，也是从前面书信体的叙事的土壤里面成长起来的。话剧部分看似说的是假话，但其实里边有很多真话，而书信体那部分，看似都是真话，但其实有许多假话。” Li Da: “La utilización creativa de relato epistolar de Mo Yan”. *Vida de literatura*, 2013, No. 2, p. 14.

4.1.2 “Dos líneas” de Mo Yan y “dos círculos” de Gabriel García Márquez

Cuando se estudia la estructura de la novela, nos referimos a la relación interna entre diferentes partes del contenido. Según un investigador de Mo Yan, la estructura literaria se refiere a “[...] partes integrales que construyen el conjunto y la manera de su combinación. La estructura de la novela se refiere a la relación entre contenido y forma.”³⁴¹ El escritor Wang Anyi, en su “La estructura elegante”, hace una metáfora: “Estructura de hecho es una cosa importante, pues es como un interruptor, si no se enciende, no se entiende nada del contenido y queda atrapado en una pérdida. El texto es acertijo, la estructura es el código a descifrar, y la historia es la solución.”³⁴²

Un aspecto a analizar en las novelas de Mo Yan es su estructura, la cual es un avance del autor porque en China se daba hasta entonces más valor al contenido. Zhang Guoliang ha destacado que: “Él persigue la renovación de la forma y el discurso narrativo, y todo se basa en su posición de ‘humanidad’ [...]”³⁴³ En este sentido, la narrativa de Mo Yan pareciera haber superado este obstáculo si se compara con otros autores coetáneos, pues en sus obras ha puesto especial atención a la estructura.

A veces una estructura lógica y lineal es insuficiente para explicar la complejidad con que se construyen los textos narrativos. De este modo, hay muchas otras formas o estructuras para organizar la acción, hasta el punto de que cada autor puede crear una estructura propia y personal. De ahí que ninguna estructura literaria sea definitiva; como dice el propio Mo Yan: “La estructura de una novela es una parte artística importante, y es la demostración de la imaginación del autor. Una estructura maravillosa puede enfatizar y diversificar el significado del argumento, e incluso

³⁴¹ “[...] 构成整体的各个部分及其组合方式。小说的结构，即指构成小说的内容与形式之间的组织、联系。” Zhang Guoliang: *Análisis de la estructura de novelas de Mo Yan*, Trabajo de fin de Máster de la Universidad de Yangzhou, 2013, p. 6.

³⁴² “结构确实成为一件重要的事情，他就像一个开关，倘若打不开它，便对全篇无所了解，陷于茫然。文字是谜面，结构是破译的密码，故事是谜底。” Wang Anyi: “La estructura elegante”. *Comentarios de literatura extranjera*, 1997, No.3, p. 96.

³⁴³ “他追求形式和叙事话语的创新，而这一切又建立在莫言‘人’本立场的基础上 [...]” Zhang Guoliang: *Análisis de la estructura...*, *op. cit.*, p. 37.

superarlo y destruirlo.”³⁴⁴ En cuanto a García Márquez, se destaca por su estructura circular. En el libro *García Márquez o el arte de contar*, el autor lo valora así: “La novela tiene la estructura circular y dinámica de una ‘rueda giratoria’. El narrador ha visto girar esa rueda y por su modo de referir los hechos que en el voltear constante llegó a ver, sirve de conciencia unificadora.”³⁴⁵

En la parte de la presentación de Mo Yan se ha mencionado que uno de sus mayores aportes apunta a la estructura literaria. Es decir, él rompe la tradición china de contar linealmente; al contrario, una de sus particularidades es el uso simultáneo de múltiples líneas narrativas, con varias pistas intercaladas. Muchos investigadores han puesto de manifiesto que las novelas de Mo Yan tienen la particularidad de la polifonía.³⁴⁶ En las tres novelas seleccionadas, una similitud que comparten es contar la historia con dos líneas a la vez, luego, es interesante resumir que García Márquez ha creado dos círculos en *Cien años de soledad*. Como se ha dicho, “la estructuración bipolar consistente en plantear las relaciones entre arte y vida, ficción e historia, o ilusión y realidad [...]”³⁴⁷ A continuación, se va a analizar la estructura de tres novelas de Mo Yan y de *Cien años de soledad*.

4.1.2.1 Línea narrativa doble en novelas de Mo Yan

(1) *Sorgo rojo*

La historia de *Sorgo rojo* se compone de dos líneas entrelazadas: una es el proceso en el que las milicias populares emboscan a un convoy del ejército japonés; la otra es la historia de amor entre Yu Zhan’ao y Dai Fenglian. Se pueden entender las dos líneas como una oficial y otra popular, en la medida que la primera cuenta sobre

³⁴⁴ “长篇小说的结构是长篇小说艺术的重要组成部分，是作家丰沛想象力的表现。好的结构，能够凸现故事的意义，也能够改变故事的单一意义。好的结构，可以超越故事，也可以解构故事。” Mo Yan: “Salvaguarda la dignidad de novelas largas”, *op. cit.*, p. viii.

³⁴⁵ Ricardo Gullón: *García Márquez o el arte de contar*, *loc. cit.*, p. 21.

³⁴⁶ Por nombrar dos: Zhang Zhizhong: *Comentarios sobre Mo Yan*. Pekín: Compañía de publicación de alianzas de Pekín, 2012. Y Fu Yanxia: *El mundo novelístico de Mo Yan*. Pekín: Editorial de historia literaria de China, 2012.

³⁴⁷ Carlos García: “El lector inscrito de Cien años de soledad”, en Rosa Pellicer, Alfredo Saldaña Sagredo: *Quinientos años de soledad*. Actas del Congreso “Gabriel García Márquez” celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997, p. 505.

la política, la batalla, los cambios del país y de época, y la segunda, las experiencias de la gente común como las de la abuela, Dai Fenglian, y la Segunda Abuela Lian'er, quienes viven como hormigas soportando una vida penosa en un país tan grande como China.

Yu Zhan'ao es el protagonista más importante en la novela, por una parte es el hombre que marca la vida de "mi abuela", por otra parte, él dirige las batallas, así que desarrolla la historia siguiente. Más aún, es el hombre que incita a luchar contra los japoneses, organizando un equipo y dirigiendo la emboscada en el terraplén. Frente a la seducción de diferentes poderes políticos, sea del KMT o CCP, él se mantiene firme y rechaza toda propuesta. Esta parte es la principal de la novela. Mientras tanto, vemos a Dai Fenglian que colabora con su esposo a llevar todo a cabo. Aunque ella muere en la batalla, el autor sigue describiendo otros personajes, Lian'er, Wang Wenyi, Dai Daya, entre otros. De esta manera, Mo Yan demuestra la fortaleza de la gente común de todo el pueblo Dongbeixiang.

(2) *Rana*

En la novela *Rana* se cuenta la aplicación de la ley de planificación familiar de casi una mitad de siglo. Puesto que es un tema relacionado con la política, su crítica puede resultar especialmente sensible. Por eso Mo Yan elige el estilo epistolar para hacer comentarios. El autor no expresa directamente su opinión, sino que es Renacuajo quien reflexiona sobre esta política y sobre el sentido de la vida.

Una característica de esta novela es que el señor Sugitani nunca responde a las cartas de Renacuajo. De manera que las cartas son al mismo tiempo comunicación y monólogo. En esta novela el estilo epistolar facilita el intercambio de comentarios sobre algunos de los temas sensibles, puesto que las comunicaciones son más objetivas y razonables:

Toda comunicación escrita, por tanto, también la literaria y con más fundamento todavía la epistolar es, en términos de la retórica antigua, *un sermo absentis ad absentem*, es decir, una comunicación diferida tanto en el tiempo como en el espacio. El emisor/autor escribe en un lugar y momento distintos de

aquellos en los que se realizará la recepción/lectura.³⁴⁸

La novela está formada por cinco cartas que escribe el narrador interno a un amigo japonés; junto con las cartas, el autor relata la vida de la tía del narrador, y termina la novela con una obra de teatro de nueve actos. En las cartas se cuenta lo que está pasando en el presente, mientras tanto, en el contenido de la novela se relata lo que ocurrió en el pasado.

Por su estructura, es obvio que la novela entera es construida por dos líneas, una son las cinco cartas, y la otra es la narración. El contenido que relatan las dos líneas no es el mismo. En las cartas, Renacuajo cuenta sobre su propia vida, su deseo de escribir una obra de teatro; y en la narración, relata la vida de la tía Wan Xin como una preparación de la redacción del teatro. Las dos líneas, que en la novela están separadas, encuentran su punto de unión en la obra de teatro: Renacuajo la termina y se la envía al Señor Sugitani. Mientras tanto, el narrador se da cuenta de que el pasado, el presente y el futuro aparecen en el mismo nivel.

A pesar de estar constituida por doble líneas, la línea principal es la historia de la tía, de la que el narrador en primera persona es testigo. En gran parte de la novela, se relata los trabajos de la tía, pero sobre la vida suya no se cuenta tanto; mientras tanto, el narrador en primera persona añade su propia experiencia, de esta forma, “hace que los lectores conciban ilusión. Esta característica ofrece a sus lectores la sensación de ‘estar presentes’ de la historia narrada”³⁴⁹.

Las cartas juegan un papel importante en la obra. Por una parte, se declara la identidad y la intención del narrador, la de un chico que quiere escribir una obra de teatro y, al mismo tiempo, experimenta un proceso de reflexión que se refleja en las cinco cartas. Al principio, su tono tan prudente hasta un poco humilde, pero en las cartas él habla sobre la guerra antijaponesa y expresa sus opiniones sobre la planificación familiar.

³⁴⁸ Kurt Spang: “La novela epistolar, un intento de definición genérica”. RILCE: *Revista de filología hispánica*, Vol. 16, Nº 3, 2000, p. 643.

³⁴⁹ “从而造成读者对虚现实的幻觉。这种特点也会给读者一种“在场”之感。” Mei Daolan: “La selección de narración en *Rana*”. *Revista de la literatura del Norte*, 2015, No. 1, p. 27.

En los primeros tres capítulos, Renacuajo parece tener confianza en esta política estatal y habla a favor de ella diciendo que “las críticas de los occidentales sobre la planificación familiar de China son injustas.” (RN, p. 174) Sin embargo, en la última carta, él se da cuenta de su error, y se pregunta a sí mismo: “¿Es posible limpiar la sangre que ha manchado nuestras manos? ¿Se puede liberar el espíritu que se siente culpable?”(RN, p. 324) Con estas palabras, él emprendió el camino de expiación junto con Sugitani.

(3) *Grandes pechos amplias caderas*³⁵⁰

Con respecto a *Grandes pechos amplias caderas*, se puede entender que la madre Shangguan Lushi y el hijo Shangguan Jintong forman dos líneas contrarias, una es insistir, la otra es escapar. Shangguan Lushi es una mujer animosa y firme, y forma su filosofía de supervivencia a raíz de tantos años de miseria. En una época llena de agitación, su historia puede representar a la mayoría de los chinos de aquella época. Al contrario, la vida de Shangguan Jintong responde a un registro de escape; él rechaza las responsabilidades que debe tomar y nunca piensa en ninguna solución para ayudar a su familia. Las experiencias de los dos personajes reflejan dos facetas de aquella época que, de algún modo, es también una crítica soslayada a la sociedad de hoy día.

4.1.2.2 Dos círculos creados por García Márquez

En América Latina, una filosofía ampliamente difundida es el fatalismo, que supone que “el designio de los acaecer es de la vida es atribuido a Dios y su omnipotencia perfecta, frente a la cual nada ni nadie puede oponerse.”³⁵¹ De modo que, en esta tierra, se forma el concepto de tiempo que es esencialmente un tiempo cíclico, y cuya formación se origina en los fenómenos naturales como los cambios de

³⁵⁰ En un artículo se analiza la narración de “dos líneas” de *Grandes pechos amplias caderas*. Zhao Yong; “Dos polos de Mo Yan — Explicación de *Grandes pechos amplias caderas*”. *Estudio de teoría literaria y artística*, 2013, No. 1, p .77.

³⁵¹ Sánchez Jaime: “El fatalismo como forma de ser en el mundo del latinoamericano”. *Psicogente*, 2005; 8(13), p. 59.

estación, las pautas de cultivo y cosecha, y en el que la vida humana, que también decide Dios, rige el comienzo de ese ciclo. El ritmo de la vida social tampoco se libera del control de los fenómenos naturales, es decir, todo el mundo se ve afectado por el período de producción.

En *Cien años de soledad*, la familia nunca escapa de la maldición del bebé con cola de cerdo. Al principio, Úrsula y José Arcadio Buendía tienen miedo de tener relaciones sexuales, pero al fin y al cabo, este niño maldito nace en la séptima generación. La cola de cerdo coincide con el principio y el final de la familia Buendía, completando de esta forma un círculo.

Como dijo Vargas Llosa, la novela “es una entidad cerrada sobre sí misma, un tiempo de naturaleza especial en cuanto a sus límites: ese tiempo finito, circular, dura lo que la realidad ficticia, no la antecede ni la sucede, acaba con ella. Y esa ‘totalidad temporal’ está ya subrayada desde el título de la novela.”³⁵² La estructura circular de la novela muestra un concepto novedoso del tiempo y del espacio creado por el autor, al tiempo que agrava el color de soledad, que es el tema central de la novela:

La circularidad estructural nos conduce del caos y la nada en que la creación se ordena al caos y la nada en que todo acaba y resuelve; [...] Y la circularidad es compatible con una fábula de desarrollo lineal que marcha hacia adelante, sin retrocesos, y a la vez en busca de sus orígenes. Ni el libro tiene índice, ni los capítulos título: es una continuidad, una cadena de reiteraciones.³⁵³

El tema principal, la soledad, se demuestra en una variedad de formas a lo largo del libro. El tiempo cerrado representa la soledad de la familia, porque una sociedad o una familia abierta nunca caen en esta situación. Un pueblo debe ser abierto y tener comunicación con el mundo exterior, puesto que “[e]l sentido de la plena multiplicidad del mundo, de lo social, de lo subjetivo, le impulsó a repensar las estrategias con que las ciencias humanas habían disfrazado de unidad la heterogeneidad.”³⁵⁴ Pero en Macondo, el aislamiento y la falta de comunicación

³⁵² Mario Vargas Llosa: *Historia de un deicidio*, op. cit., p. 617.

³⁵³ Ricardo Gullón: *García Márquez o el arte de contar*, op. cit., p. 27.

³⁵⁴ Vicente Sisto: “Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica”. *Athenea Digital* - 15(1): 3-29 (marzo 2015), p. 7.

equivalen a la soledad.

La novela se puede distinguir en dos círculos según el contenido de sus veinte capítulos: los capítulos del primero al décimo, y desde el undécimo hasta el vigésimo. Los dos círculos describen tres generaciones de la familia, el anterior se enfoca en Aureliano, y el posterior, en Aureliano Segundo.

El primer capítulo de *Cien años de soledad* comienza con la frase:

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. (CAS, p. 9)

En el décimo capítulo, el comienzo es muy parecido:

Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer a su primer hijo. (CAS, p. 221)

Si lo analizamos de manera más comparativa, se puede ver desde el gráfico que:

	Primer capítulo	Décimo capítulo
Adverbio temporal	Muchos años después	Años después
Verbo	Había de recordar	Había de recordar
Adverbio temporal	Aquella tarde remota	La lluviosa tarde
Verbo	conocer	conocer

Estas dos frases, que echan una mirada retrospectiva, forman dos círculos en todo el libro; a continuación se presentan las similitudes que comparten los dos círculos:

- (1) La frase del principio no solo presenta similitud de estructura, sino también de sentido: El primer capítulo trata del recuerdo de coronel Aureliano, y el décimo sobre el recuerdo de Aureliano Segundo.

(2) Los dos capítulos describen la llegada de las invenciones:

Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarraigados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un gran alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. (CAS, p. 1)

El inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo. (CAS, p. 269)

(3) En los primeros diez capítulos, Pilar Ternera tiene relaciones sexuales con los dos hermanos. Y en los últimos diez, Petra Cotes es amante del gemelo.

(4) La familia Buendía tuvo un niño con una cola de cerdo; en la séptima generación da a luz a otro niño deforme.

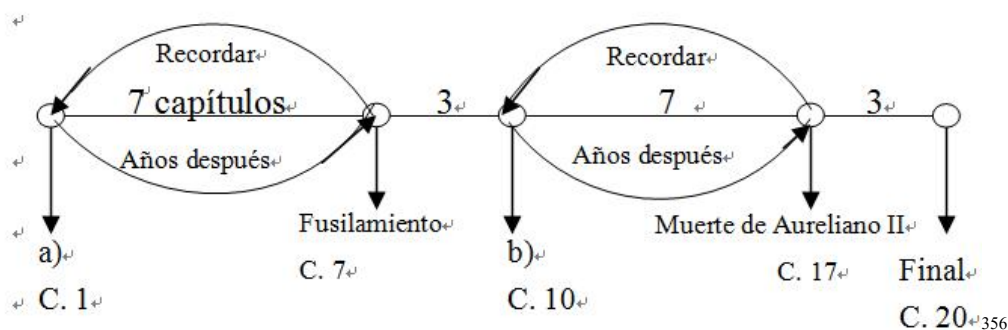
(5) Úrsula rechaza a José Arcadio Buendía; Fernanda rechaza a Aureliano Segundo.

Los dos círculos comienzan por recuerdos y combinan el pasado, el presente y el futuro. Aquí está un gráfico general de los dos círculos, que incluye el fusilamiento fallido y la muerte posterior de Aureliano Segundo como acontecimiento simbólico. Tal estructura circular se puede ver en toda la novela, y existen investigaciones más profundas y especiales sobre esta circularidad³⁵⁵. Desde nuestro punto de vista, resulta interesante cómo la estructura de la novela se puede visualizar con dibujos geométricos, uno de dos líneas, y el otro de dos círculos.

Según se puede observar en la gráfica, es evidente que *Cien años de soledad* tiene una estructura simétrica; se ha dicho que la novela misma es un círculo, en cuyo interior se pueden encontrar dos más pequeños, además de otras repeticiones y reiteraciones más detalladas, todo ello con el fin de destacar el tema principal: la soledad.

³⁵⁵ Por ejemplo, Joey Ritger: "Signos de repetición en unas obras de García Márquez: el desgaste de la historia, el tiempo y el círculo". *UW-L Journal of Undergraduate Research*, VI (2003), pp. 1-5.
Marta Gallo: "El tiempo en Cien años de soledad de Gabriel García Márquez". *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, 1982, pp. 561-572.
Arenas Saavedra Anita: "El tiempo: Engranaje de una generación ausente en *Cien años de soledad*". *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 3 (1972), pp. 67-79.

Cabe señalar que en el gráfico citado, los dos círculos terminan en los capítulos siete y diecisiete porque el fusilamiento fallido ocurrió en el capítulo XII, y la muerte de Aureliano Segundo en el VXII.



La estructura circular es lo más significativo de toda la novela porque la obra misma es un círculo cerrado. Cien años después de la fundación del pueblo de Macondo, la ciudad de espejo desaparece por el viento, sin dejar ningún rastro. La primera que se da cuenta de esta circularidad es Úrsula; cuando se entera de que José Arcadio Segundo está planificándola excavación de un río que atraviesa Macondo, se acuerda de que su marido había hecho lo mismo y grita: “Ya esto me lo sé de memoria -gritaba Úrsula-. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio.” (CAS, p. 236) Y otra vez que se da cuenta es cuando ve a José Arcadio Segundo leer los pergaminos de Melquiádes:

-Qué quería -murmuró-, el tiempo pasa.

-Así es -dijo Úrsula-, pero no tanto.

Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentenciado, y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo. (CAS, p. 399)

De los hechos de los protagonistas, podemos concluir que la repetición y el tiempo circular prevalecen a lo largo de la novela. Según Ricardo Gullón: “La novela

³⁵⁶ Gráfico citado de Sun Xiaomeng: *Análisis comparativo y narratológico entre República del vino y Cien años de soledad*. Trabajo de fin de máster de Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai, 2015, p. 68.

tiene la estructura circular y dinámica de una ‘rueda giratoria’. El narrador ha visto girar esa rueda y por su modo de referir los hechos que en el voltear constante llegó a ver, sirve de conciencia unificadora.”³⁵⁷ Dentro del círculo de toda la novela, se forman otros que contienen otras repeticiones. Las circunferencias parecen tan perfectas que la familia Buendía nunca tiene la oportunidad de romperlas; al final, todo lo escrito en los pergaminos era irrepetible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad “no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (CAS, p. 495).

4.1.2.3 La reiteración de *Cien años de soledad*

En los apartados anteriores se ha analizado la circularidad del tiempo, pero para los lectores, el elemento que causa más confusión son los nombre de la familia. Todos los chicos se llaman Aureliano o Arcadio, y las chicas, Remedios. Cuando Fernanda da luz a su hija, la bautiza con el nombre que quiere: Renata, en lugar de Remedios. El resultado es que solo ella la llama por su nombre de pila, el resto del pueblo, incluido su esposo, la llaman Meme, que es la abreviatura de Remedios.

Además, los que tienen el mismo nombre comparten características semejantes. Todos los Aurelianos son introvertidos, pero son inteligentes y perspicaces; y todos los Arcadios son impulsivos y ambiciosos, y están destinados a la tragedia. Solo el gemelo de la cuarta generación cambia su identidad en un juego, pero cuando muere, su nombre se le restablece, es decir, que no hay excepción en la familia.

Para la historia de la familia, el tiempo observa el devenir absurdo de la estirpe como si fuera un espectador más. Como ha señalado Carmenza Kline: “Una y otra vez, *Cien años de soledad* hace referencia a la palabra escrita; en repetidas ocasiones, los hechos o la trayectoria particular de los personajes se encuentran ligados a un texto, a un documento escrito.”³⁵⁸

Se observan también las acciones repetitivas de algunos miembros de la familia,

³⁵⁷ Ricardo Guillón: *García Márquez o el arte de contar*, op. cit., p. 21.

³⁵⁸ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato...*, op. cit., p. 126.

como por ejemplo el coronel Aureliano, que constantemente hace peces de oro, Amaranta, que teje y desteje su mortaja una y otra vez, o Remedios, la bella, que tarda horas y horas bañándose. Todo ocurre una y otra vez, y toda la familia está inmersa en un círculo cerrado junto con su soledad infinita. El pueblo y cada personaje nacen en soledad y muere en soledad.

El tiempo, los nombres, las personalidades y las acciones de cada uno se repiten, los fenómenos que ocurren allí también muestran elementos de repetición. Las acciones se repiten de generación en generación; al fin y al cabo, todo vuelve sobre sí mismo. El tiempo es cíclico, los nombres son cíclicos, las acciones son cíclicas, como consecuencia, nunca existe una brecha para romper la soledad.

4.1.3 El tiempo narrativo

En la ficción moderna, la utilización creativa del tiempo ha llegado a un nivel tan relevante que incluso puede intervenir libremente en la narración. Generalmente en las narrativas existen dos tipos de tiempo, a través de los cuales el autor puede hacer más complejo el relato. Uno es la narración inevitable, el tiempo de la historia, que es el estado natural de la historia que se desarrolla, y el otro es lo que crea el autor, el tiempo narrativo, que es el tiempo específico. Por medio de diversas técnicas narrativas, tales como el cambio de narrador, de focalización, analepsis y prolepsis, se produce retraso de información o suspensión de la narración e, inconscientemente, el tiempo histórico se sumerge en el tiempo narrativo.

En *Cien años de soledad* nunca aparece una fecha concreta; toda la historia parece borrosa y llena de incertidumbres. Se puede situar la novela en algún tiempo de la historia de América Latina o del ser humano, pero no corresponde con exactitud a ninguno. En las novelas de Mo Yan, las fechas sí son precisas, así que podemos deducir los acontecimientos que cuenta y relacionarlos con la historia verdadera de China. Sin embargo, un investigador Gao Wenxia en su estudio sobre Mo Yan apunta que: “La narración de perspectiva particular frecuentemente fluctúa con la conciencia

del narrador, así que la narración se libera del ‘tiempo narrativo’ del estado natural. El texto y la trama flotan entre el pasado y el presente [...] reflejado en la antilepsis y prolepsis.”³⁵⁹ Es decir, en las obras de Mo Yan, también existen usos artísticos de los cambios del tiempo, sobre lo cual se va a investigar en el apartado siguiente.

4.1.3.1 Los cambios del tiempo en ambos autores

Cien años de soledad narra un centenar de historias de manera particular, donde “[e]l tiempo muestra su capacidad para sufrir trastornos y deterioros casi humanos.”³⁶⁰ De vez en cuando se combinan el pasado, el presente y el futuro de las acciones; además de eso, las suspensiones repentinas aumentan al máximo los trastornos del tiempo y añaden incertidumbre a toda la novela. En su libro *Violencia en Macondo: tema recurrente en la obra de García Márquez*, dice Carmenza Kline:

Una de las mayores dificultades para entender cómo se estructura en la novela ese proceso mediante el cual se logra la recuperación y revelación de esa historia catalogada etnocéntricamente como bárbara, radica en la comprensión del manejo peculiar del tiempo. Éste no se encuentra sometido al rigor cronológico establecido por los hombres, aunque unas veces coincide con el tiempo de los calendarios. En otras se inmoviliza con una quietud total, como una mitológica serpiente de piedra. Es, pues, un tiempo caprichoso y vivo, libre, que en ocasiones se coloca al margen del tiempo. ³⁶¹

En toda la novela generalmente las anticipaciones se mezclan con las retrospectivas. Una frase adverbial que aparece con mucha frecuencia y que, por lo mismo, es simbólica, es “muchos años después”, entre las cuales la más destacada podría ser la que aparece al inicio de la novela. A continuación, el autor dirige al lector al período de la fundación de Macondo, y no es sino hasta el final de este

³⁵⁹ “特定视角人物的叙述，往往随讲述者的意识流波动，故事的讲述将脱离自然时态的‘故事时间’，文本情节在过去与现在或将来之间任意游走[...]体现在叙事时间上就是时间倒错的提前。” Gao Wenxia: “El estudio de tiempo narrativo en novelas de Mo Yan”. *Revista de la Universidad Normal de Cangzhou*, 2013, No. 29(1), p. 47.

³⁶⁰ Olga Carreras González: *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*, op. cit., p. 45.

³⁶¹ Kline, Carmenza: *Violencia en Macondo: tema recurrente en la obra de García Márquez*. Bogotá: Fundación General de la Universidad de Salamanca, 2002. p. 82.

capítulo que el autor vuelve a la historia del hielo.

“Muchos años después” es una frase temporal en la que convergen hechos del pasado y otros que ocurrirán, causando gran suspense con el uso de una frase corta, en la que se incluyen las tres dimensiones del tiempo: presente, pasado y futuro. Como consecuencia, se amplía el espacio narrativo, poniendo a disposición una novedosa perspectiva histórica más amplia. Eulalia Montaner sostiene que es “la novela de tiempo voluble”³⁶².

Además del principio, otras mutaciones de tiempo también tienen su significado:

[...] muchos años más tarde, un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera la orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre [...] (*CAS*, p. 26)

En esta frase, el narrador mira el futuro “después de muchos años” y al pasado, “la tibia tarde”; con el adverbio temporal, el narrador induce lo que verdaderamente quiere contar: “[José Arcadio Buendía] oyendo a la distancia los pífanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea, pregonando el último y asombroso descubrimiento de los sabios de Memphis. Eran gitanos nuevos.” (*CAS*, p. 26) Igual que al principio de la novela, el autor hace suspender el tiempo para presentar las cosas novedosas, la primera vez a propósito del hielo, y aquí, los gitanos con sus nuevas invenciones:

Muchos años después, cuando Macondo fue un campamento de casas de madera y techos de cinc, todavía perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos, aunque nadie sabía entonces quién los había sembrado. (*CAS*, p. 52)

En esta descripción se anticipa una comparación del paisaje de las calles entre el pasado y el futuro, provocando así una ruptura temporal. En todos esos “muchos años después” se demuestra el desorden temporal de García Márquez, que emplea constantemente suspensiones y mutaciones. Cuando está contando una cosa, de repente interrumpe para aludir a otro acontecimiento o para hacer una comparación

³⁶² María Eulalia Montaner Ferrer: *Guía para la lectura de Cien años de soledad*. Madrid: Editorial Castalia, 2006, p. 28.

entre el pasado y el futuro.

Años después, durante la segunda guerra civil, el coronel Aureliano Buendía trató de hacer aquella misma ruta para tomarse a Riohacha por sorpresa, y a los seis días de viaje comprendió que era una locura. (CAS, p. 20)

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable. (CAS, p. 20)

Fue ella [Remedios] la última persona en que pensó Arcadio, pocos años después, frente al pelotón de fusilamiento. (CAS, p. 112)

A lo largo de la novela, el tiempo es incierto, lo que se llama “ahora”, es nada más que un estado existencial, y se difumina enseguida, algo que tiene semejanza con la vida real. En estas tres citas se puede hacer un contraste psicológico de los personajes. Las cosas que parecen normales en la vida, una vez se convierten en recuerdos, parecen ser más hermosas.

Lo más importante de la aplicación de esta técnica narrativa es que, aunque se producen suspensiones temporales, el autor siempre vuelve a indicar al momento presente, de modo que los lectores no se pierden. A pesar de que la historia de la novela es larga y borrosa, el autor tiene el mapa del laberinto. Él trae el pasado, presente y futuro en una sola frase, entrelazando estrechamente todos los tiempos, al mismo tiempo que crea un trasfondo en el que se mezclan la fantasía y la realidad. De esta manera, la historia es como un sueño, y los lectores sienten ilusión de ser fácilmente abducidos por la narrativa de García Márquez.

Otro aspecto que llama la atención, y del que también se ha ocupado la crítica, es la ausencia de diálogo: “La casi total ausencia de discurso de los personajes en estilo directo, de diálogos. Nótese que marco la cualidad de la ausencia del estilo directo y no del discurso de los personajes, porque en *Cien años de soledad* los personajes perspectivizan casi todo.”³⁶³ La narración facilita los usos artísticos del tiempo con los pocos diálogos.

³⁶³ José María Pozuelo: “*Cien años de soledad* y la poética de la ficción”, en Rosa Pellicer, Alfredo Saldaña Sagredo: *Quinientos años de soledad...*, op. cit., p. 106.

En la novela, las suspensiones temporales también se reflejan en las narraciones de los personajes. Por una parte, el hecho de que sea una familia grande, dificulta contar la vida de cada uno. Por otra parte, el narrador cuenta las experiencias de manera fragmentaria, y nunca ha relatado la vida de ninguno de los personajes de una sola vez. Puesto que ellos tienen los mismos nombres, las suspensiones añaden dificultad a la lectura. La vida de algunas de las protagonistas como Úrsula y Pilar Ternera es constantemente interrumpida por diversos Aurelianos y Arcadios; como resultado, es bastante difícil formar una impresión general y completa de los personajes de primera lectura.

En *Cien años de soledad* Fernanda siente que todos los días son iguales, como si el tiempo no transcurriera. Sin embargo, hay dos mujeres que tienen una sensibilidad perceptiva, que los hombres no tienen, de intuir los acontecimientos o fenómenos; ellas son Úrsula y Pilar Ternera. Úrsula descubrió por primera vez el carácter cíclico del tiempo; todo lo que se fija en su lugar, no importa cuánto tiempo haya transcurrido, vuelve a su origen:

Ante el dibujo que trazó Aureliano Triste en la mesa, y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de la guerra solar, Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo. (CAS, p. 267)

En lo que toca a Pilar Ternera:

[...] un siglo de naipes y de experiencia le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje.(CAS, p. 471)

En China, un investigador lo ha llamado “tiempo mágico” al tiempo particular del pueblo de Macondo:

Tiempo mágico: A diferencia del tiempo real del mundo exterior, es el tiempo psicológico de los habitantes de Macondo, que se repite de manera circular. A veces tiene paso correspondiente al tiempo real, a veces el tiempo psicológico deja de moverse cuando la realidad externa vuela hacia adelante, es

decir, se suspende en algún momento. Y, cuando el tiempo exterior choca con el tiempo mágico de Macondo, el resultado es que el real vence al mágico sin excepción.³⁶⁴

En el caso de *Grandes pechos amplias caderas* de Mo Yan, las secciones de la primera parte cuentan cronológicamente, es decir, de manera convencional, la historia china desde la Reforma Agraria y los tres años de desastre natural, pasando por la Revolución Cultural y la Reforma y Apertura, hasta los años ochenta de siglo XX. Sin embargo, a partir del capítulo VII, toda la trama es casi prácticamente reconstruida para los lectores, puesto que el autor Mo Yan vuelve a empezar desde el nacimiento de la madre Shangguan Lushi³⁶⁵: “Corría el vigésimosexto año del reinado de Guangxu de Gran Qing, de la dinastía Manchú, en el año 1900 del calendario occidental.” (GPAC, p. 91)

De esta manera, el escritor pasa a narrar cómo crece la mujer, así como su matrimonio miserable. Después de casarse con Shangguan Shouxi, es maltratada por su esposo, y sobre todo por su suegra por no concebir un hijo varón. A pesar de que la verdadera razón por la que no puede tener un hijo varón es que su esposo es estéril, ella no encuentra otro remedio que acostarse con distintos hombres solo por el deseo de concebir un hijo.

Sin embargo, ella constantemente pare a hijas, lo que empeora su situación en la familia de Shangguan. Si tan solo leemos los seis volúmenes anteriores de la ficción, la imagen de la madre es la de una mujer tradicional china, humilde, generosa, tolerante. Sin embargo, con solo echar un vistazo al capítulo VII, la imagen venerable de la madre queda destruida.

En el apéndice de la novela, cada volumen puede ser una novela corta independiente que cuenta la historia de individuos particulares. Es como un carnaval

³⁶⁴ “魔幻时间:与外在的现实时间相对应,它是马孔多人的心理时间,是反复循环的,它既有一与外在现实时间相一致共同流向未来的时候,也有当外在现实时间向前飞逝,而心理时间停止不动,在某一刻悬置起来的时候,而且外在现实时间与马孔多人的魔幻时间时时产生某种冲突,冲突的结果当然是现实时间无一例外地战胜了魔幻时间。” Zou Guangming: “Análisis de la narración de *Cien años de soledad*”. *Estudios de la literatura extranjera*, 1989, No. 3, p. 89.

³⁶⁵ Por razones de traducción, se hace un cambio importante en la versión en español. El capítulo II debe ubicarse en el lugar del último capítulo, y hay siete novelas adicionales además de la novela larga.

en un gran escenario en el que cada uno puede convertirse en protagonista interpretando su obra de teatro en una esquina del mismo. Las siete historias tienen el orden escalonado correspondiente a la novela, lo que aporta mayor creatividad a la obra:

1. El cariño de Shangguan Jintong hacia Shangguan Yunü.
2. Los últimos días, y la muerte de Niandi y Babbit.
3. Shangguan Lushi golpea a su suegra hasta la muerte, guiada por el odio cultivado durante tantos años de maltrato.
4. La historia romántica entre Laidi y Papagayo Han.
5. Las experiencias de la prostituta Xiangdi, sobre todo durante la Revolución Cultural.
6. La corrupción de Lu Shengli.
7. El encuentro de Shangguan Jintong con los pájaros misteriosos.

Como ha dicho Wang Yan, la novela trata de una narración carnavalesca: “Si tomamos *Grandes pechos amplias caderas* como una tragicomedia, los miembros de la familia son los actores, quienes representan los tramas históricos de los cambios y transformaciones de la familia y la nación.”³⁶⁶ En la novela y en el apéndice, Mo Yan nos demuestra un gran escenario con personajes vívidos y acontecimientos representativos de la historia china.

4.1.3.2 Análisis de *Sorgo rojo* de Mo Yan

Cuando hablamos del tiempo en un texto debemos distinguir dos dimensiones diferentes: el tiempo de la historia y el tiempo del relato. El tiempo de la historia se refiere a los hechos en el relato ordenados de forma cronológica, mientras que el

³⁶⁶ “如果把《丰乳肥臀》看作一出悲喜剧的话，那么“我”和“我”的家人就是台前幕后的具体演职员，在高密东北乡这个大舞台上，唱的是家事国事天下事层层叠叠交映的国际国内风云变幻中的历史戏。” Wang Yan: “La narración y la estructura de *Grandes pechos amplias caderas*”. *Revista académica de Pu Yu*, 1997, No. 4, p. 20.

tiempo narrativo es la manera en la que se organizan los hechos, que puede coincidir o chocar con el tiempo de la historia.

En las novelas de Mo Yan también se notan los saltos de tiempo, sobre todo en *Sorgo rojo* el autor emplea distintos modos narrativos. A través del uso de diferentes voces, el autor interrelaciona el pasado de los abuelos, el futuro del padre y lo que el narrador en primera persona ha experimentado en la historia y está experimentando ahora. El libro está constituido por cinco capítulos; si analizamos cada capítulo, nos damos cuenta de que el tiempo es revuelto como en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar:

(A) “Sorgo rojo”: La emboscada dirigida por Yu Zhan’ao.

(B) “Vino de sorgo”: Yu Zhan’ao y Dai Fenglian se enamoran e inventan el nuevo vino de sorgo.

(C) “Conducta de perros”: La protección del pueblo del ataque de los japoneses y los perros.

(D) “Funeral en el sorgo”: La abuela muere en la emboscada, la sepultan con honores.

(E) “Muerte extraña”: El amor entre el abuelo y Lian’er, y la muerte de la mujer.

No es difícil descubrir que el orden normal debe ser: B—A—D—C—E

Los cinco capítulos de la novela están interrelacionados, pero se puede descubrir y concluir su proceso de desarrollo. Además, dentro de cada capítulo hay un tiempo narrativo relativamente independiente. Si lo analizamos más detalladamente, se puede elegir el capítulo más famoso, “Sorgo rojo”, como un ejemplo, para ver los cambios de tiempo en la obra de Mo Yan. Este capítulo se divide en nueve secciones:

1) Se narra el proceso de la emboscada organizada por Yu Zhan’ao.

2) Comienza con una entrevista con una mujer de noventa y dos años de edad; cuando el narrador vuelve a la aldea de los abuelos, hace preguntas sobre la historia de ellos. En esta sección, se aclara la identidad del narrador y se introduce el

contenido de la tercera sección, la muerte del tío Arhat.

3) Se relata la historia del tío Arhat y su trato con los japoneses.

4) Vuelve a la historia principal sobre la emboscada, y también se conecta el pasado de los abuelos y el suplicio impuesto al tío Arhat.

5) Cuenta la historia de la abuela, su juventud, su matrimonio, y su encuentro con el abuelo en la boda.

6) Otra vez vuelve a la historia principal, la de la emboscada, y continúa contándola. En ella se intercala la historia de una chica que se llama Lingzi, su experiencia con el Asistente Ren y el Comandante Yu, reflejando a través de ella el estado caótico de los partidos políticos.

7) Continúa hablando sobre la emboscada. La abuela quiere llevar tortillas para los hombres; desafortunadamente es fusilada por los japoneses.

8) A través del recuerdo de la abuela sigue contando la historia entre ella y el abuelo.

9) Finalmente, vuelve a la línea principal, la de la emboscada. Mientras tanto, se insertan dos trozos: la muerte del abuelo en el futuro y el recuerdo del narrador.

A lo largo de la historia, se puede concluir la historia general; de entre todas, la línea principal es la de la batalla del Río Negro. A su alrededor, el autor añade muchas ramas pequeñas que interrelacionan cada personaje y su experiencia, construyendo así una épica vívida en la que los comportamientos, las tradiciones, el paisaje se ponen de manifiesto en este escenario. A medida que el proceso narrativo avanza gradualmente, el tiempo de la historia y del relato se unifican de forma eficaz.

Las mutaciones de tiempo no solo existen entre capítulos y secciones, sino también en los detalles. Por ejemplo, cuando el padre quiere insertar una historia sobre el abuelo, él hurga en su memoria:

Mi padre recibió la pistola. Cuando la empuñaba, recordó que un par de noches atrás el comandante Yu había destrozado un cuenco de vino con ella. [Luego procede con el relato] (*SR*, p. 41)

Cuando el narrador quiere volver a un tiempo del pasado:

En esos momentos mi padre estaba tumbado en tierra pero, en aquellos días ya pasados, las pilas de pulidas lajas blancas las piedras y la grava áspera y amarilla del terraplén parecían una hilera de montículos sepulcrales. (SR, p. 49)

Con este cambio de tiempo, el autor procede a describir los escenarios de la guerra, cómo llegan los japoneses, introduciendo en ocasiones acontecimientos que ocurrirán en el futuro:

Cuando cuanta de la casco en la batalla, el narrador interrumpe: En 1958, durante la campaña interna de acero, la perola en que preparábamos la comida fue confiscada; entonces, mi hermano menor sacó un casco de entre un motón de chatarra y lo llevó a casa para usarlo. (SR, p. 89)

El abuelo cayó de rodillas junto al cuerpo de la abuela y le cerró los ojos con la mano sana. En 1976, cuando mi abuelo murió, mi padre le cerró los ojos ciegos con su mano izquierda, en la que le faltaban dos dedos. (SR, p. 111)

En este fragmento se describen las heridas de guerra: el padre pierde dos dedos, y el abuelo queda ciego de tanto huir y tanta soledad.

Como se puede constatar, en *Sorgo rojo* existen saltaciones de tiempo igual que en *Cien años de soledad*. Los repentinos cambios del presente al pasado o al futuro rompen el tiempo original, destacando aún más la importancia del narrador y los cambios de voces. Siendo nieto e hijo, él lo sabe todo del pasado, presente, y futuro.

De esta manera, se aumenta el efecto de extrañamiento de la narración; a causa de las inserciones, el intervalo narrativo se alarga, como consecuencia ajusta el ritmo de narración de la novela. Dado que los cambios mezclan el tiempo subjetivo y objetivo, ofrecen espacio infinito para la ficción.

En general, la novela se cuenta de manera retrospectiva, es decir, la primera persona cuenta sobre una historia del pasado. No obstante, el narrador emprende su camino desde el hoy, de repente se remonta al pasado, y luego llega al futuro del

pasado. Los cambios de voces narrativas también favorecen las saltaciones de tiempo porque combinan el presente del narrador, el pasado de los abuelos y el futuro del padre desde el punto de vista del narrador.

Tales cambios temporales aparecen de cuando en cuando en la novela, dando lugar, sobre todo en el primer capítulo, a una narración fragmentaria, Chen Si dice que: “Las focalizaciones y los tiempos cambiantes convierten la difusión monológica del autor, que hace que las distintas expresiones sean iguales cuando hablan. Así que los textos tienen más posibilidades de expresar, y se demuestra más directamente la mente de cada uno.”³⁶⁷ El tiempo es desordenado y mítico, va y viene junto con la visión del narrador, lo que agrega dificultad a la comprensión de la obra.

4.1.3.3 El orden cronológico en *Cien años de soledad* y *Rana*

En *Cien años de soledad* se puede observar el hilo de desarrollo del pueblo de Macondo, además del de los cambios temporales. De acuerdo con su fundación, desarrollo, culminación y decadencia, García Márquez describe cómo una región aislada se transforma en una ciudad, con tecnología, tren y empresas. Sin embargo, no escapa de su destino de desaparecer por su naturaleza. Se dice que: “Para transmitir este sentimiento de desmesura y olvido García Márquez recurre a una historia lineal, donde ‘con toda inocencia’ lo extraordinario entra en lo cotidiano.”³⁶⁸ Y así son las cuatro etapas:

(a) En los primeros cinco capítulos, Macondo es un pueblo sencillo y utópico en la armonía, como el paraíso del Edén. En esta tierra no hay muertos, incluso muchas cosas no tienen nombre, por lo que hay que indicarlas con los dedos.

(b) A partir del sexto hasta el noveno capítulo, el pueblo se ve afectado por la guerra civil y las luchas entre diferentes poderes políticos. Aureliano se convierte en

³⁶⁷ “这些不断转换的视角以及频繁而富有跳跃性的时间切换改变了作者独白式的传达, 让不同的声音平起平坐、各抒己见, 增加了文本意义生成的可能性, 不同叙事人的内心世界表达得更为直接。” Chen Si: “Estudio de la focalización narrativa de *Sorgo rojo*”, *loc. cit.*, p. 53.

³⁶⁸ José Luis Méndez: *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, *op. cit.*, p. 107.

el Coronel al final del quinto capítulo.

(c) Desde el décimo hasta el decimoquinto capítulo, el pueblo acepta los impactos del mundo exterior. El tren viene a finales del undécimo capítulo, y la compañía bananera aparece en el duodécimo capítulo. Como consecuencia, la gente de esta zona sufre una recesión espiritual.

(d) En los últimos capítulos, el pueblo cae en decadencia hasta desaparecer.

En cuanto a las novelas de Mo Yan, generalmente se indican los años y fechas exactas de los acontecimientos, por eso decimos que sus obras reflejan intuitivamente la historia de China. En *Sorgo rojo* y en *Grandes pechos amplias caderas*, él hace algunas anticipaciones y retrospectivas. Sin embargo en *Rana*, mejor dicho en la parte en la que cuenta la historia de la tía, el relato se desarrolla de manera cronológica.

En las cartas Renacuajo expresa sus ideas, pero en cuanto a la narración de Wan Xin, se corresponde tanto con la realidad que hasta los nombres del lugar y las fechas se pueden constatar. Puesto que la tía de Mo Yan fue una aclamada ginecóloga, lo que Mo Yan relata es su experiencia a lo largo de su vida. En cuanto al señor Sugitani, algunos han especulado que se trata de su mejor amigo japonés Kenzaburō Ōe³⁶⁹ aunque Mo Yan lo niega.

La novela *Rana* está dividida en cinco capítulos:

Primer capítulo: La historia del trabajo de la tía, quien acababa de terminar su carrera en ginecología y se dedicaría a ella por completo.

Segundo capítulo: La tía se convierte en un verdugo fiel al régimen; la mujer que no acate la ley de control de natalidad, será perseguida hasta la destrucción de su hogar.

Tercer capítulo: Se cuenta el proceso de persecución a Wang Dan.

³⁶⁹ 大江健三郎 (1935-) Es escritor japonés, fue otorgado el Premio Nobel de literatura en el año 1994. En el libro *Gaomi mío*, hay un diálogo entre él y Mo Yan. “Buscar al pueblo natal del sorgo rojo”, pp. 215-247 . Los dos se han conocido varios años.

Cuarto capítulo: El arrepentimiento de la tía y sus acciones para expiar sus pecados.

Aunque *Rana* no es una ficción con tantos saltos temporales, sería imprudente afirmar que al autor le falta destreza para manejar el tiempo. En realidad, su obra más representativa respecto a lo que a técnicas narrativas se refiere es *La República del Vino*³⁷⁰, donde se hace una crítica a la corrupción en China y en la que se puede observar el uso de diversas técnicas.

Las suspensiones temporales son un foco de atracción dentro del realismo mágico en general, por ejemplo en *Rayuela* de Julio Cortázar, o en los relatos de Jorge Luis Borges. En *El jardín de los senderos que se bifurcan*, el protagonista incluso encuentra a una persona con nombre oriental.

4.2 Las ficciones con elementos culturales

Una característica significativa presente en las novelas de ambos autores es la incorporación de leyendas, mitos e referencias religiosas, puesto que son autores muy cercanos a la cultura originaria de sus pueblos. Con un sentido artístico extraordinario, la narración hiperbólica muestra escenas de la fantasía; ambos autores plasman elementos que despiertan la curiosidad del lector en una narrativa cautivadora.

En la mentalidad de García Márquez, todo lo maravilloso es normal, por lo tanto en *Cien años de soledad*, vemos los detalles mágicos pero el autor lo cuenta con un tono sereno como si lo oyéramos por boca de su abuela cuando le contaba las historias. Bajo la influencia de tal ambiente cultural, se puede ver que otros escritores latinoamericanos serían más representativos en este aspecto, como por ejemplo, *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias; él integra mitos maravillosos en el relato, su estilo tiene semejanza con el Mo Yan en la medida que “[s]e basa en la realidad, y

³⁷⁰ Mo Yan: *La república del vino*. Madrid: Kailas, 2012.

supera la situación actual, se combinan y se corresponden la realidad y la ficción.”³⁷¹

4.2.1 Leyendas folklóricas

América Latina tiene una rica civilización al igual que Europa y China. En las selvas tropicales de la península de Yucatán y el norte de Guatemala, los ancestros crearon una cultura deslumbrante. Los indígenas son los habitantes originarios de estas tierras, en donde desarrollaron una civilización brillante y transcendental; no en balde a los mayas, por ejemplo, se les conoce como los “griegos del Nuevo Mundo”.

Tantas etnias y tribus dejaron incontables cuentos y leyendas, que formarían parte de la tradición literaria precolombina. Con la civilización altamente desarrollada de los indios, la sociedad primitiva dejó una rica herencia literaria valiosa, tales como *Popol Vuh*, *Ollantay*, entre otros. Estas obras literarias saturadas de espíritu original tienen su propio significado especial.

García Márquez, como otros escritores, es heredero de este tesoro cultural que luego emplea en su ficción, confirmando así aquello que escribió sobre la realidad latinoamericana: “[l]a vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias.”³⁷² Basado en la realidad de Colombia y de América Latina, García Márquez integra leyendas que aportan a la atmósfera misteriosa de sus novelas, cuyo contenido se compone esencialmente de fábulas o argumentos mágicos y fantásticos, percibidos por los personajes como parte de la cotidianidad:

García Márquez ve la historia latinoamericana como «una aventura de la imaginación», como «un delirio áureo» que nos ha perseguido desde nuestra fundación dando lugar a «una realidad desaforada» en la cual el artista y el escritor tienen que pedirle muy poco a lo imaginario. En otras palabras, para el célebre novelista colombiano las formas narrativas latinoamericanas que tanta fascinación han producido en Europa y en otras regiones del mundo no son expresiones arbitrarias de geniales imaginadores pensando en el vacío sino un

³⁷¹ “立足于现实之中，又超脱于现实之上…虚实重叠，虚实相应。” Guo Xiaodong: *Penetrar a Mo Yan*, *op. cit.*, p. 21.

³⁷² Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: “El oficio”, *loc. cit.*, p. 47.

producto social de la realidad latinoamericana.³⁷³

Si hacemos un recorrido por las obras de Mo Yan, nos damos cuenta de que muchos argumentos y personajes involucrados vienen de la historia y la cultura folklórica de la China tradicional, las cuales, según ha reiterado Mo Yan, ha oído a través de sus familiares y la gente de su alrededor. En el artículo “Lectura mediante el oído”, Mo Yan dice que: “Las historias que cuentan son horribles y misteriosas, pero muy encantadoras. En su historia no hay límites obvios entre vivos y muertos, ni hay línea divisoria entre animales, plantas, e incluso muchos objetos, tales como una escoba, un pelo, un diente perdido, se pueden convertir en fantasmas valiéndose de algunas oportunidades.”³⁷⁴

Entre las influencias literarias de Mo Yan se encuentra Pu Songling, que nació y creció en la misma provincia que el autor, en Shandong. Él es un escritor del siglo XVII, y escribió el libro *Cuentos fantásticos del estudio del charlatán* (聊斋志异 *Liao Zhai Zhi Yi*), donde incluye gran cantidad de cuentos sobre fantasmas, duendes y espíritus, y por lo que ha sido valorado de la siguiente manera: “Es un maestro superior en describir fantasmas o hadas, y en ironizar a los funcionarios codiciosos y agresores.”³⁷⁵ Mo Yan lo ha mencionado en el discurso al recibir el Premio Nobel: “Hace doscientos años, en mi provincia natal, vivía un cuentacuentos que era un genio: El señor Pu Songling. Muchos de mi pueblo, incluido yo mismo, somos sus herederos.”³⁷⁶

Los cuentos folklóricos son grotescos y tienen significado filosófico. En la novela *Rana* se cuenta sobre Tie Guaili, que inspira a Wan Xin a mantenerse tranquilo ante cualquier situación por más grave que sea:

³⁷³ José Luis Méndez: “El discurso del método literario latinoamericano (a propósito de Gabriel García Márquez) (fragmento)”. *Gabriel García Márquez: Lecturas textuales y contextuales*, otoño 1982-primavera 1983, No.16/17, p. 158.

³⁷⁴ “他们讲述的故事神秘恐怖，但十分迷人。在他们的故事里，死人与活人之间没有明确的界限，动物、植物之间也没有明确的界限，甚至许多物品，譬如一把扫地的笤帚，一根头发，一颗脱落的牙齿，都可以借助某种机会成为精灵。” Mo Yan: “Lectura mediante el oído”.

Véase versión online: <https://book.douban.com/reading/10857758/> Fecha de consulta: 16/05/2016

³⁷⁵ “写鬼写妖高人一等，刺贪刺谗入木三分。”

³⁷⁶ Véase el discurso “Cuentacuentos” en la página web del Premio Nobel.

https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.html

Fecha de consulta: 16/05/2016

El famoso santo Taoísta Tie Guaili, después de alcanzar el Tao y hacerse inmortal, regresó a su casa. Un día que se había acabado la leña, su esposa le preguntó:

—¿Qué usamos?

—Mi pierna.

Entonces, extendió la pierna sobre el fogón, encendió el fuego muy fuerte y del wok subió el vapor; la comida estaba casi hecha. En ese momento entró su cuñada y, al ver eso, gritó despavorida:

— ¡Ten cuidado! ¡Te vas a quemar la pierna!

Y, en efecto, se quemó la pierna y a partir de entonces cojeó al andar.

(RN, pp. 292-293)

Las fantasmas son populares en la cultura china, y leyendas sobre los emperadores son más misteriosas. Puesto que los temas más importantes de esta obra son el pecado y la redención, en *Rana* podemos leer lo siguiente:

El emperador Zhou Wenwang, sin saberlo, comió unas albóndigas hechas con la carne de su hijo. Luego, cuando el emperador se escapó de su palacio, que estaba en el capital Chao Ge, vomitó unas albóndigas que se convirtieron en Conejos. ¡El conejo representaba a su hijo! (RA, p. 361)

Se trata de una leyenda rural. Además, hay muchas versiones parecidas en los cuentos folklóricos. Debido a la creencia en los fantasmas, la gente inventa diversas maneras para imitarlos:

Tengo que decirles que cuando nuestro maestro termina de hacer un muñeco, le hace un agujerito en la cabeza con una caña de bambú. A continuación se pincha el dedo índice y deja caer unas gotas de sangre dentro. Luego cierra el agujero y deja que los muñecos terminados se ventilen. Después de cuarenta y nueve días, les da color a la piel, les pinta los ojos...Sus muñecos son duendes. (RN, p. 215)

Poner una gota de sangre en los muñecos es una acción para rendir homenaje al muerto y al dios celestial. Además de eso, se refleja el corazón devoto del creador, que no solo lo hace para ganar interés, sino también para guardar a los niños como vidas vivas. En *Sorgo rojo*, la segunda abuela es violada y asesinada por los soldados japoneses, sin embargo, un día ella vuelve a hablar:

De pronto, se abrieron los ojos de la abuela segunda y, aunque sus pupilas no se movían, sus pestañas se agitaron como una lluvia veloz. Sus mejillas se movieron, sus labios gruesos se estremecieron, una dos, tres veces, y soltaron un chillido más horrible que el de una gata en celo. (SR, p. 505)

Aunque ella de repente vive y puede hablar, la felicidad no dura mucho tiempo. Toda la gente allí presente se da cuenta de que ella vuelve al mundo para vengarse, por eso la controla a través de la magia:

Saca del atado una pócima y la vierte en el agua, después veloz con la punta de la espada de madera, sin dejar su cantilena. El agua se vuelve más y más roja, hasta que parece sangre. Con la cara grasienta, sudorosa, salta una o dos veces, cae al suelo boca arriba, comienza a echar espuma por la boca y pierde el conocimiento. (SR, p. 510)

Las supersticiones son parte también de la cultura latinoamericana. García Márquez señala sobre la imaginación en la entrevista mencionada:

En la región donde nací hay formas culturales de raíces africanas muy distintas a las de las zonas del altiplano, donde se manifestaron culturas indígenas. En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural.³⁷⁷

Por lo tanto, vemos que en *Cien años de soledad* los muertos nunca envejecen, al contrario, regresan al mundo de los vivos y charlan con ellos. Antes de trasladarse a Macondo, Buendía mata a su vecino Prudencio; no obstante, su espíritu no deja de perseguirlo, por lo que termina mudándose para evitar que siga molestándolo. Después de que Melquíades muere, él vuelve a la familia Buendía y charla con sus miembros para transmitirles, al igual que hizo a José Arcadio Buendía, sus ideas novedosas. Cuando Remedios, la bella, ayuda a Fernanda a doblar la sábana, su cara se vuelve pálida, pero insiste en que se siente mejor que nunca. De pronto, ella se eleva junto con la sábana en su mano, sin olvidar despedirse de Fernanda antes de desaparecer.

³⁷⁷ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: "Lecturas e influencias", *El olor de la guayaba, op. cit.*, p. 68.

En las leyendas latinoamericanas no se destaca tanto la realidad ni la función de educación moral; sin embargo, las leyendas chinas ponen más énfasis en su sentido interior y más profundo ya que se suelen contar a los niños. Es por eso que Mo Yan reitera que los cuentos de su abuelo y la gente a su alrededor han formado su personalidad.

En las novelas de Mo Yan él menciona de vez en cuando los espíritus de los animales; escribe más de una vez sobre comadreja, zorros, perros, mulas y caballos, entre otros, que pueden emplear la magia igual que un dios, y tienen tal inteligencia que hasta pueden manipular al ser humano. Son misteriosos aunque, según las leyendas chinas, viven alrededor de nosotros y los vemos inevitablemente. El autor menciona los espíritus y fantasmas cuando recibe el Premio Nobel:

Quando 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.³⁷⁸

De esta manera, los niños muertos en las operaciones de abortos realizados por Wan Xin se convierten en ranas, que posteriormente llevan a cabo su venganza contra un lago de lotos:

Desde lo más profundo de los carrizos, de las hojas grandes del loto, innumerables ranas saltaron por todas partes... Se arremolinaron como un torbellino y sus furiosos gritos, que llegaban de todas las direcciones, envolvieron a mi tía. Tía dijo que sintió que la mordían y que le arañaban la piel con las uñas afiladas de las patas. Algunas saltaron a su espalda, a su cuello, a su cabeza... Cuando giró la cabeza, si dejar de correr, vio una escena que le hizo morir de miedo: miles y miles de ranas habían formado una corriente ondulada, gritaban, saltaban y tropezaban unas con otras. Se habían reunido como una corriente sucia que avanzaba a mucha velocidad. (RN, pp. 250-251)

Cosas semejantes también ocurren en la novela *Sorgo rojo*. Durante la boda de Dai Fenglian, pasan por un sitio con el nombre La Hondonada de los sapos, un animal

³⁷⁸ Véase el discurso “Cuentacuentos” en la página web del Premio Nobel.
https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.html
Fecha de consulta: 21/05/2016

que tiene connotaciones siniestras, donde el grupo se encuentra con los bandidos:

La Hondonada de los sapos, un bajío amplio y pantanoso rodeado por una ciénaga vastísima... un relámpago rojo sangre cruzó el cielo por el noreste y algunos rayos estentóreos de luz solar Amarillo albaricoque desgarraron las nubes oscuras, para caer sobre la senda fangosa [...] (SR, p. 69)

En la misma novela aparece también un zorro que, tradicionalmente, es símbolo de codicia y astucia³⁷⁹. Sin embargo, el zorro salva la vida de Viejo Geng: “El zorro que le había lamido con afán las dieciocho heridas de su cuerpo y cuya lengua fresca, gloriosa, todavía recordaba tantos años después.” (SR, p. 440) Como agradecimiento, el hombre erige una tabilla en su casa a la memoria del zorro, que resulta quemada por los revolucionarios en la Revolución Cultural a pesar de que el Viejo Geng hace todo lo posible por evitar su destrucción. Ellos cogen la tablilla del espíritu del zorro, ala que el Viejo Geng ha hecho ofrendas durante treinta y seis años, y la tira dentro de la panza de la estufa. Muchos años después, cuando los pueblerinos hablan del zorro, aún dicen que: “Tenía que haber algo milagroso en la lengua de esa zorro, porque sus heridas no se habían infectado, no hubo necesidad de medicinas.” (SR, p. 488)

Los cuentos folklóricos se basan en leyendas locales, así que demuestran el pensamiento de la gente de esta región, y ayudan a los escritores a expresar sus ideas y plasmar a los personajes. En la superficie, son cuentos convencionales pero, si exploran más, se va a destacar los sentidos más profundos, que contienen la sabiduría de la gente común. Esas fuentes literarias enriquecen la connotación de las novelas, creando una atmósfera en la que el lector se siente deslumbrado por los relatos variables y coloridos.

Para García Márquez en América Latina no existe frontera entre la realidad y la ficción. Por esta razón, el autor nunca admite que su estilo pertenece al realismo mágico, sino que es producto del entorno donde nació y creció. En la novela *Cien años de soledad*, se mencionan dos brujas, una es Pilar Ternera, que lee las cartas, y el otro es el coronel Aureliano, que tiene la capacidad de profetizar al nacer. De todos

³⁷⁹ Eso se puede observar en *Cuentos fantásticos del estudio del charlatán*, donde se registra muchos cuentos de zorros.

los éxitos de Pilar Ternera, el más notable es la advertencia que le hace al coronel Aureliano:

Una noche de incertidumbre en que Pilar Ternera cantaba en el patio con la tropa, él pidió que le leyera el porvenir en las barajas. «Cúidate la boca -fue todo lo que sacó en claro Pilar Ternera después de extender y recoger los naipes tres veces-. No sé lo que quiere decir, pero la señal es muy clara: cúidate la boca.» (CAS, p. 166)

Dos días después, el coronel se tomó un vaso de café con suficiente veneno para matar un caballo. Y la siguiente cita sirve para mostrar la cualidad profética de Aureliano:

Eran inútiles sus esfuerzos por sistematizar los presagios. Se presentaban de pronto, en una ráfaga de lucidez sobrenatural, como una convicción absoluta y momentánea, pero inasible. En ocasiones eran tan naturales, que no los identificaba como presagios sino cuando se cumplían. Otras veces eran terminantes y no se cumplían. Con frecuencia no eran más que golpes vulgares de superstición. (CAS, pp. 155-156)

Sus acciones responden a ese carácter supersticioso inherente a la cultura latinoamericana que, por una parte, intensifican el cariz mágico de la novela, y por la otra, reflejan las ideas del autor.

4.2.2 La mitología y color religioso

En América Latina prevalece la influencia del catolicismo, que difundieron los españoles en dicho territorio, mientras que en China el budismo es el culto más extendido. A pesar de que Mo Yan no es budista, la filosofía del budismo forma parte de su pensamiento. En la novela *Rana*, la tía Wan Xin es llamada Bodhisattva, que es una diosa budista. En este sentido, hay que mencionar su novela *La vida y la muerte me están desgastando*, donde él describe las seis vidas inspirado en el concepto del karma.

En *Grandes pechos amplias caderas*, la rendición de Shangguan Lushi tiene un sentido más cercano al catolicismo ya que ella es evangelizada por su amante, mientras que en *Rana* destaca la filosofía del Karma. La idea que subyace en este concepto es la de que todo lo que le pasa a las personas es consecuencia de sus propios actos³⁸⁰. Los comportamientos equivalen a semillas y los encuentros son sus frutos. Es una cadena interminable que pasa de generación en generación, igual que la soledad de la familia Buendía. Según el concepto de karma, la gente tiene que ser bondadosa para luego tener buena suerte, de otra manera, recibirá una venganza indudablemente.

Es por ello que la tía Wan Xin sufre la venganza de las ranas, que es el producto de los abortos no deseados, o mejor dicho, de los fetos muertos por ella. Cuando se jubila, ella por fin encuentra la forma de expiar su pecado, que es hacer muñecos de barro junto con su marido de manera que los fetos muertos puedan tener un cuerpo para reencarnarse y revivir. Además de la experiencia de la tía, se pueden rastrear nociones budistas en otros relatos de Mo Yan³⁸¹, pues es una filosofía o forma de entender la vida, orientada hacia la templanza y rectitud, que se le inculca a los chinos desde muy pequeños.

Con el fin de disipar su sentimiento de culpa y obtenerla salvación de su alma, la tía Wan Xin emprende la tarea de modelarlas figurillas de barro, previamente diseñadas por ella. Su esposo, Hao Dashou, se encarga de la fabricación de las 1, 800 muñecas que le pide ella. Según la pareja, “cada uno tiene un nombre, hemos reunido a todos aquí para presentarles mis ofrendas, y cuando posean un espíritu, irán a un lugar donde nacerán y se reencarnarán.”(RN, p. 311) Hay que añadir que la fabricación de muñecos de barro tiene su origen en la mitología china de Nü Wa, una diosa celestial que creó a los seres humanos con barro. De esta manera, la tía intenta compensar los errores que había cometido, consiguiendo así la liberación espiritual y autosalvación.

³⁸⁰ Véase Dong Qun: El sentido ético del Karma del budismo. *Revista de la Universidad Sureste (Edición de la ciencia filosófica y social)*, 2007, No. 9(6), p. 13.

³⁸¹ Véase Zhang Ge: El pensamiento budista de “Karma en seis reinos del samsara”, en *La vida y la muerte me están desgastando* de Mo Yan. *Shan Hua*, 2013, No. 7, pp. 129-130.

A parte de la tía Wan Xin, en la novela se presenta al hombre Qin He, el ayudante que, junto con ella, se encargaba de capturar a mujeres embarazadas. En su vejez, él también se arrepiente e inicia el oficio de hacer niños de barro; un trabajo que hace con maestría pero que, al mismo tiempo, agrava su insomnio crónico debido al sentimiento de culpa que lo lleva a realizarlo. Un día, el maestro por fin logra dormirse pero en el abrevadero. Wang Gan es testigo de aquel momento, y ve que “[l]os gestos del maestro estaban relacionados con los gestos de los muñecos. Es decir, a cada muñeco que producía, le había otorgado su estado de ánimo y su espíritu.” (RN, p. 241) Este maestro trata de corregir sus crímenes, y sufre los resultados de karma igual que la tía Wan Xin.

En *Sorgo rojo* se hace referencia a un cuento sobre un juicio: Una mujer rural vende su gallo, pero el canalla Viejo Wu lo roba sin escrúpulos. Por lo tanto, el juez del Condado, Cao Mengjiu, organiza un juicio, para el que Wu cuenta con testigos que pueden confirmar que es el propietario, mientras que la mujer no tiene cómo probarlo. El perspicaz juez Cao, tras pensar un rato, pregunta a los dos sobre el pasto del gallo, y el resultado es que el animal pertenece a la mujer. El juez, entonces, se dirige a ella y al público: “Es evidente que eres una buena hija, porque vienes al mercado con ropa pobre, y ya sé que con poca salud, a vender una gallina para ayudar a su suegra.” (SR, p. 161) Es una fábula usual para enseñar a los niños sobre el amor filial, porque en este cuento se observa que la suerte siempre acompaña hasta que salva la vida a los que conserva amor para sus padres.

En la ciudad de Gaomi, hay un cuento famoso, dicen que “[l]os padres tienen diecisiete años de edad, y dan a luz a un chico que se llama Lu Xi”³⁸², sobre el cual Mo Yan se ha referido en *Sorgo Rojo*. Una pareja abandona su bebé Lu Xi porque se les hace muy difícil sustentarlo. Dentro de la cuna dejan un trozo de seda y dinero, con la esperanza de que alguien amable esté dispuesto a adoptarlo. No obstante, una chica se lleva la seda y el dinero y deja al bebé allí; inmediatamente le cae un rayo, como consecuencia del Karma. Así refleja el respeto por el cielo, el dios, y sobre todo

³⁸² “爹十八，娘十七，生了个小孩叫路喜。” En el libro se ha traducido el nombre Lu Xi por “Alegría del Camino” según su sentido, que no es muy adecuado.

que, tal conciencia del Karma está enraizada inconscientemente en la mentalidad de la gente de Dongbeixiang, de Gaomi, y de toda China. “El bien será recompensado con el bien y el mal con el mal”³⁸³ forma parte de la subconsciencia de la gente común, naturalmente es un juicio de valor de Mo Yan.

Estas circunstancias se corresponden a una consciencia común en China, en la que “se cree en el animismo, el karma, y que la fortuna y el infortunio van juntos.”³⁸⁴ Leyendas y cuentos folklóricos pertenecen a la cultura popular que se oponen a la ortodoxa; es decir, en cierto sentido, son relatos marginales. Como un escritor preocupado por las personas más desfavorecidas y marginadas, Mo Yan pone su atención casi exclusivamente en su ciudad natal y en los campesinos, y en cuyos relatos se pueden percibir su amor y odio, dolor y tristeza.

En la versión española es lamentable que se hayan eliminado algunas fábulas y descripciones de guerras. Por ejemplo, en la primera sección del segundo capítulo de *Grandes pechos amplias caderas*, debiera haber un cuento sobre Du Jieyuan. Su maestría en Kongfu lo hace merecedor del reconocimiento del emperador. Cuando consigue dinero y fama, plantea abandonar a su esposa, que no es muy agraciada. Sin embargo, una noche él tiene un sueño en que le alerta de que no cometa ninguna traición. Él sigue este consejo, lo que le resulta en más victorias en sus competencias de Kongfu.

Además de budismo, la religión local de China es el Taoísmo³⁸⁵, que hace hincapié en el equilibrio. Al principio de la novela *Grandes pechos amplias caderas*, cuando Shangguan Lushi sufre dolores de parto, su suegra le enseña la siguiente oración: “Cacahuets, cacahuets, niños y niñas, el equilibrio entre el yin y

³⁸³ “善有善报，恶有恶报。”

³⁸⁴ “相信万物有灵，因果报应，祸福相依。” Guo Xiaodong: *Penetrar a Mo Yan, op. cit.*, p. 29.

³⁸⁵ El Taoísmo es una religión que nació y se desarrolló en China, cuyo propósito es vivir una vida más larga sin morir, y curar las enfermedades de los otros. Lin Yutang dice que: “El taoísmo en cuanto filosofía, por consiguiente, puede resumirse como sigue: es una filosofía de la unidad esencial del universo (monismo), de reversión, de polarización (yin y yang) círculos eternos, de nivelación de todas las diferencias, de relatividad de todas las normas, y del retorno de todo a lo Uno Primieval, a la divina inteligencia, a la fuente de todas las cosas.” Lin Yutang: “La filosofía del taoísmo”. *Revista de la Universidad Nacional* (1944 - 1992); Vol. 14, núm. 14 (1949): *Revista Trimestral de Cultura Moderna*(abr), p. 39.

yang.”(GPAC, p. 24) El concepto de Yin y Yan proviene de la visión binaria según observa la gente de la antigüedad.

En la naturaleza hay muchos fenómenos que son conflictivos pero al mismo tiempo se complementan, como son el día y noche, cielo y tierra, verano e invierno, mujer y hombre, etc. Poco a poco se concluye el Yin y Yang, que simboliza la unión de dos partes opuestas. Citamos las palabras de Lin Yutang: “El gran yin es mayestáticamente silencioso; el gran yang es imponentemente activo. El silencio mayestático viene de los cielos, y la imponente actividad viene de la tierra. Cuando ambos se encuentran y se combinan, se forman todas las cosas.”³⁸⁶

La literatura occidental se nutre de *La Biblia*, que es una herencia universal. Desde la época medieval la literatura se ha vinculado con la teología, añadiendo un matiz divino en las creaciones. El más representante podría ser Dante Alighieri, quien escribe *La Divina Comedia*. En la creación de García Márquez se ve la influencia de su religión en algunos detalles de su relato.

Se puede entender *Cien años de soledad* como una profunda alegoría del destino humano. Al principio, Macondo se asemeja al Jardín del Edén, “a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.” (CAS, p. 9) Lo cual puede observarse como una suerte de génesis. La llegada de las fuerzas políticas y económicas trae crímenes que hacen que el pueblo se degenera; la inundación es una penalidad divina, si se quiere, apocalíptica. Una creación que un investigador describe así:

[Gabriel García Márquez] ha inventado a discurrir de ese modo cuando, con su principio y final, ha diseñado la construcción de un mundo, que se entiende como Creación, con mayúsculas, con dimensiones semejantes a las bíblicas en su inicio y ha hecho interdependiente esa Creación de la otra creación, con minúsculas, la creación novelística.³⁸⁷

La historia familiar comienza con una profecía sobre la primera generación. José Arcadio Buendía y Úrsula son primos, se cree que su descendencia va a tener una cola

³⁸⁶ Lin Yutang: *La filosofía del taoísmo*, loc. cit., p. 38.

³⁸⁷ José María Pozuelo: “*Cien años de soledad* y la poética de la ficción”, loc. cit., p. 98.

de cerdo. Esta es una profecía que implica el destino de la familia Buendía, porque la tía de Úrsula y tío de José Arcadio dio a luz a un niño con cola de cerdo “que murió desangrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad.”(CAS, p. 30); es una profecía divina.

Desde otro punto de vista, antes de la mudanza, los dos viven en un lugar que es una especie de paraíso. Pero debido a que cometen crímenes, los dos son expulsados de él al igual que Adán y Eva. Por encima, fue una decisión de José Arcadio Buendía, pero la razón esencial es que él mató a su vecino y no puede vivir más en su casa. Además de eso, la profecía no se cumple sino hasta la séptima generación cuando Amaranta y Úrsula dan a luz hijos deformes.

En la novela, después de la huelga y la matanza, Dios los castiga con una lluvia durante cuatro años, once meses y dos días, lo cual se puede vincular con el Diluvio Universal, que tiene el misma connotación salvífica. Remedios, la bella, desaparece con una sábana, que podría ser una alusión a la Alfombra mágica de *Las mil y una noches*. Al final, el viento que se lleva la ciudad sin dejar huella, como si no hubiera pasado nada, es un fenómeno igual que el apocalipsis.³⁸⁸

En el apartado anterior se ha mencionado que el fatalismo deja influencia en el pueblo de América Latina, un concepto que se refleja en el destino de la familia. En *Cien años de soledad*, la profecía de Melquíades ha predicho la perdición de la familia Buendía, “que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.” (CAS, p. 495) desde allí que la historia de la familia, que García Márquez ha dedicado tanta narraciones y ficciones, es una mitología maravillosa, donde refleja “[l]a inmensa capacidad de Gabriel García Márquez de crear, de inventar, de forjar mitos de la realidad y realidad de los mitos, es función del lenguaje y de él depende la transmisión de aquel mundo fantaseado desde la mente del novelista al texto escrito.”³⁸⁹

³⁸⁸ Sobre la relación entre *Cien años de soledad* y la religión, véase Ernesto García Uranga: *Desmitificación de Dogmas y Devociones católicas en Cien Años de Soledad*. Bloomington: Palibrio Editorial, 2012.

³⁸⁹ Myron L. Lichtblau: “Conceptos del lenguaje literario expresados por algunos novelistas

La primera generación es la de José Arcadio Buendía y su esposa Úrsula que son por lo que la madre de Úrsula “la hubiera aterrorizado con toda clase de pronósticos siniestros sobre su descendencia, hasta el extremo de conseguir que rehusara consumir el matrimonio” (*CAS*, p. 32), para que no se cumpliera la profecía de tener un descendente con cola de cerdo. Sin embargo, la pareja joven no la obedece, ni la “lección” de sus antepasados, donde ya había un hombre con cola de cerdo, y muere a los cuarenta y dos años de edad. Cuando los dos se escapan y tienen un hijo sano, parece que la profecía no se cumple. Sin embargo, la profecía se confirma finalmente varias generaciones después cuando el último Aureliano y su tía se enamoran y conciben un niño con cola de cerdo.

Merece la pena mencionar que en la novela *Grandes pechos amplias caderas*, Shangguan Lushi se dedica en cuerpo y alma a la crianza de los nueve niños, a través de lo cual se muestra el significado indiscutible de la vida humana. A parte de eso, la madre tiene el pecado original pero encuentra su salvación convirtiéndose en una creyente devota. En la gran familia todas las chicas mueren por diversas razones, solo el hijo del misionero sueco, el Pastor Malory, sobrevive. En fin, él busca un empleo en la iglesia, y se entrega al Dios para lograr la salvación y la paz de la vida. Estas fábulas de la novela contienen un sentido de pecado y redención de la doctrina católica.

4.2.3 La hipérbole artística

Tanto en *Cien años de soledad* como en las novelas de Mo Yan, la hipérbole es un elemento omnipresente. Con el uso de esta figura retórica, los autores fuerzan la frontera entre la fantasía y la realidad. Las descripciones increíbles forman un puente entre dos mundos: lo real, lo corriente y lo maravilloso.

Siempre se dice que el desarrollo de la imaginación comienza en la niñez; en el caso de Mo Yan ese desarrollo no se produjo en el entorno escolar, del que no pudo

hispanoamericanos contemporáneos”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, p. 620.

participar a plenitud, sino en el de sus experiencias fuera de él, que marcarían profundamente no solo su creatividad, sino también su espiritualidad, que al igual que aquella, se irá enriqueciendo cada vez más.

Es normal que en la creación literaria, la exageración y el absurdo se integren como forma de expresión. Este enfoque se basa en hechos y fenómenos reales; aprovechando las características de las cosas, a través de la imaginación y la fantasía se crea una sensación de extrañeza, reforzando de esta manera el efecto artístico. Los autores ignoran las normas, mezclan lo hiperbólico con lo cotidiano. Nada es imposible en su mundo, ni en el Macondo de García Márquez, ni en el Dongbeixiang de Mo Yan. Los escritores no expresan la realidad como si fuera magia, sino que toman la magia como si esta fuera parte de la realidad.

En Macondo, Rebeca tiene el vicio de comer tierra y cal para aliviar su presión y sufrimiento. Y algo parecido ocurre en *Rana*. Debido a la carencia de alimentos básicos, los niños hambrientos comen carbón, como se aprecia en los siguientes fragmentos:

Justo en ese momento, un olor fantástico impregnó nuestros olfatos... El olor a colofonia quemada, que a veces se parece al de la patata asada, provenía de una pila de carbón, de un carbón reflectante. (RN, p. 18)

Nos fascinaba el sonido de los mordiscos pero nos atemorizaba verles devorar el carbón. El niño nos dijo en voz baja: ¡Venga, hombre, que está delicioso! La niña nos dijo con su voz aguda: Hermanos, comedlo... Después de verlos a ellos, ya habíamos aprendido a comer carbón, así que lo rompimos y mordisqueamos un poquito para averiguar su sabor." (RN, p. 19)

En este trozo de comer carbón, Mo Yan plasma detalladamente el proceso: cómo viene el camión de carbón, el deseo de comerlo, y la felicidad al conseguir por fin una pieza de carbón y comérselo. Los niños comen carbón debido a la falta de comida. En la época de hambruna, eso les parecía una comida deliciosa. Esta escena nos da una idea de lo que fue este periodo histórico que duró tres años.

Con respecto a la novela *Grandes pechos amplias caderas*, la historia misma de esta novela parece una hipérbole extendida con una atmósfera fantasmal y trágica.

Desde el extravagante título, el autor nos señala claramente el carácter tragicómico de la obra; aunque la novela nos cuenta una sucesión de acontecimientos trágicos, están todos contados con mucho humor y sarcasmo, dándole, por lo mismo, un aire burlesco al relato.

La novelase centra en la mujer y la procreación. El pervertido Shangguan Jintong mantiene el vicio de la dieta láctea; el hombre, aún de adulto, nunca deja de tomar leche de mujer. Su mentalidad es tan retorcida que él no muestra ningún otro deseo hacia las mujeres que no sea el de tocar y chupar su pecho. Desde su punto de vista, la importancia de sus hermanas también se origina en sus pechos. El pecho de Lingdi es de “primera categoría, delicados, encantadores, alegres.” (CPAC, p. 325), y el de Niadi es “alta como la cereza”. Él dedica toda su vida a perseguir el pecho, según explica el investigador que: “En *Grandes pechos amplias caderas* Mo Yan crea un reino de ‘locura’. La vitalidad, la fertilidad y el fuerte deseo de ostentación, todo se muestran en la tierra gruesa de Dongbeixiang de Gaomi. La experiencia de cuatro generaciones dela familia Shangguan quita las capas morales, exponiendo la vitalidad original en un paraíso.”³⁹⁰

Lo más absurdo es el anuncio exagerado de la marca Unicornio:

Ponte un Unicornio y sentirás que tu vida comienza de nuevo.

Cuando llevas un Unicornio, la fortuna te sonríe.

Ponte un Unicornio y tu maridito se volverá loco.

Quítatelo y la suerte te abandonará. (GPAC, p. 820)

No solo Shangguan Jintong está enfermo porque no come nada más que leche; toda la sociedad está loca, adolece de alguna enfermedad por el cambio de época. La realidad es la base fundamental dela hipérbole, el propósito fundamental del uso de los elementos mágicos es la expresión artística a través de la realidad. Tal expresión es solo un medio, su meta es reflejar la realidad. *Unicornio* es una marca creada por

³⁹⁰ “莫言的《丰乳肥臀》打造了这样一个“迷狂”王国。生机勃勃的生命力、永不止息的繁殖力、强烈旺盛的表现欲都展现在高密东北乡这片厚实的土地上。上官家族的四代“丰乳肥臀”的体验将强力意志、道德层层剥离，将原始生命力袒露在一片梦幻的乐土上。” Qin Zhihua: “‘Frenesí’ de ‘grandes pechos amplias caderas’”——Análisis de *Grandes pechos amplias caderas* de Mo Yan”. *Literatura de Anhui: Segunda mitad de mes*, 2014, No. 5, p. 29.

Sima Liang, que es nada más que un sujetador que, sin embargo, llega a ser comparable al hielo de Macondo. Después de *Grandes pechos amplias caderas*, Mo Yan no vuelve a utilizar la hipérbole tanto como en esta novela, según dice el investigador Cheng Guangwei: “Después de la exploración emocionante de la magia, el escritor inicia la tentación de volver a lo nacional para buscar su fuente de inspiración literaria.”³⁹¹

En la novela *Sorgo rojo* Mo Yan escribe sobre un gran grupo de perros que se alimentan de cadáveres humanos, en el capítulo “Conducta de perros”. Estos perros pertenecen a tres grupos, y cada uno tiene su propio líder. Con el fin de comer cadáveres, los animales provocaron una lucha organizada bajo la dirección del líder y, poco a poco, se van volviendo más inteligentes y astutos. Entre los líderes existen conflictos y celos por ver quién iguala el poder de los líderes humanos, y quién tiene más perras. Según observa Dou Guan, ellos incluso utilizan tretas para matar a los disidentes.

Cuando la gente del pueblo Dongbeixiang se plantea expulsarlos, los perros reaccionan rápidamente: “En vista de la necesidad absoluta de organización, las tres brigadas originales se confundieron en una única fuerza de tropas especiales.” (SR, p. 286) Mientras dura la batalla, conservan cierta disciplina; sin embargo, luego de que acaba, esa disciplina degenera en luchas internas: “Pardo ladró a Rojo, algo así como una provocación entre humanos. Negrito se interpuso entre sus antiguos compañeros, como un pacificador.” (SR, p. 288) Finalmente, ellos no pueden combatir contra el ser humano.

A veces, Mo Yan describe los detalles de la sensación con la finalidad de destacar lo anormal. En *Rana*, antes de que la tía sufra la venganza de las ranas, se describen los prolegómenos del ataque:

Cada vez que levantaba un pie, tenía que hacer un esfuerzo sobrehumano. Vio que sus zapatos y la tierra se habían unido por unos hilos de color plata.

³⁹¹ “在经历了“魔幻化”从兴奋到疲劳的探索过程之后，作家萌生了重回民族母体寻找文学源泉的渴望。” Cheng Guangwei: “Lo mágico, lo local y materiales populares — Mo Yan y la crítica literaria”. *Comentarios de escritores contemporáneos*, 2006, No. 6, p. 14.

Cuando se esforzaba en romperlos, se unían de nuevo al pisar el suelo. Se quitó los zapatos y anduvo descalza por el sendero, pero después de descalzarse, la sensación pegajosa fue más fuerte, como si aquellos hilos hubiesen generado ventosas. Se pegaban con fuerza a sus pies, como si incluso quisieran quitarle la piel. (SR, pp. 250-251)

Se ha dicho que García Márquez suele contar las cosas maravillosas con normalidad cotidiana, que es justamente lo que caracteriza al realismo mágico: “Magic realism is the opposite of the ‘once-upon-a-time’ style of story-telling in which the author emphasizes the fantastic quality of imaginary events. In the world of magic realism, the narrator speaks of the surreal so naturally it becomes real.”³⁹² Conviene mencionar también que el padre Nicanor levita, las cosas se mueven sin que nadie las toque, que existe una técnica particular para tratar con los cadáveres, entre otros fenómenos.

Aunque son eventos que no parecen de la vida real, el autor nos fascina con un mundo absurdo y encantador. A lo largo de la novela, la hipérbole aparece de vez en cuando, así que gradualmente los lectores aceptamos el mundo que va creando y penetramos en él.³⁹³ Pareciera que en América Latina todo fuera posible, como por ejemplo un objeto se mueva sin que nadie lo toque:

Un frasco vacío que durante mucho tiempo estuvo olvidado en un armario se hizo tan pesado que fue imposible moverlo. Una cazuela de agua colocada en la mesa de trabajo hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por completo. [...] Un día la canastilla de Amaranta empezó a moverse con un impulso propio y dio una vuelta completa en el cuarto, ante la consternación de Aureliano, que se apresuró a detenerla. (CAS, p. 49)

³⁹² “El realismo mágico se opone al estilo de narración de ‘érase una vez’ en el que el autor enfatiza la fantástica calidad de los eventos imaginarios. En el mundo del realismo mágico, el narrador habla del surrealismo de modo natural que se vuelve real.” B.J Geetha: “Magic realism in Gabriel Garcia Marquez’s One Hundred Years of Solitude”, *loc. cit.*, p. 345.

³⁹³ Véase José Belmonte Serrano: “Gabriel García Márquez: magia e hipérbole en Cien años de soledad”. *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, N° 79, 1982, pp. 5-9. Juan José del Rey Poveda: “Las hipérboles en Cien años de soledad, de García Márquez”. *Revista de Estudios Literarios*, 2000, N°. 15. Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/hiper100.html>
Fecha de consulta: 18/09/2016

Cuando muere Arcadio, su sangre atraviesa todo el pueblo, pero lo extraño aún no termina, porque más tarde “[t]ampoco fue posible quitar el penetrante olor a pólvora del cadáver. Primero lo lavaron tres veces con jabón y estropajo, después lo frotaron con sal y vinagre, luego con ceniza y limón, y por último lo metieron en un tonel de lejía y lo dejaron reposar seis horas.” (CAS, p. 164)

La amante de Aureliano Segundo, Petra Cotes, posee un poder especial que puede hacer que el ganado se reproduzca con mucha más frecuencia. Puesto que su pasión sexual puede estimular a los animales, la pareja se enriquece de la noche a la mañana sin prácticamente trabajar. Aureliano se convierte en dueño de una gran propiedad; allí celebra banquetes y despilfarra sus riquezas, de lo que se siente orgulloso: “Mientras más destapaba champaña para ensopar a sus amigos, más alocadamente parían sus animales, y más se convencía él de que su buena estrella no era cosa de su conducta sino influencia de Petra Cotes, su concubina, cuyo amor tenía la virtud de exasperar a la naturaleza.” (CAS, p. 231)

Cuando los gitanos traen el imán, los clavos del pueblo tratan de desenclavarse de su sitio original; después de la matanza de la huelga, el gobierno transporta los cadáveres en un tren que tiene tres locomotoras, una en cada extremo y una tercera en el centro; una mujer es castigada con ser discapacitada por las noches durante ciento cincuenta años, porque ella ha visto lo que no se la permite; Meme invita a sesenta y dos chicas de su escuela, por lo tanto su madre se ve obligada a comprar muchas bacinillas para acogerlas; una mujer que tiene gran capacidad de comer puede consumir de una vez “una ternera con yuca, ñame y plátanos asados, y además una caja y media de champaña” (CAS, p. 307); cuando Arcadio regresa, él se come medio lechón en el almuerzo hasta que su “ventosidad marchitaba flores” (CAS, p. 115) . Para todas estas descripciones, conviene subrayar que: “Dentro de las técnicas de lo hiperbólico, la precisión numérica tan utilizada por García Márquez se convierte frecuentemente en un rasgo de humor.”³⁹⁴

³⁹⁴ Miguel Losada: “Lo hiperbólico en Gabriel García Márquez: El insomnio de ser”, en Rosa Pellicer, Alfredo Saldaña Sagredo: *Quinientos años de soledad...*, op. cit., p. 257.

Tales delineaciones nos ilustran escenarios exagerados y absurdos; la novela es un espejo anamórfico que tuerce y deforma la realidad, pero nos hace creer que así es América Latina, una tierra de imaginación y de ilusión. Los investigadores chinos también reiteran esta idea diciendo que: “La principal característica del realismo mágico trata de ‘poner la realidad en un ambiente mágico, y describirla de forma objetiva y detallada’. En otras palabras, es poner una capa mágica a la realidad, pero nunca perjudica la esencia de la realidad.”³⁹⁵

4.2.4 Las sensaciones y la imaginación

Tanto en las obras de Mo Yan como en las de García Márquez, se puede descubrir las descripciones de sensaciones. En el caso de Mo Yan, tiene una percepción tan aguda que es capaz de capturar los pormenores de la naturaleza y de la vida. Al mismo tiempo, García Márquez elabora un efecto exagerado con la sensación de los personajes, sobre todo la capacidad de predecir.

Durante su infancia, Mo Yan sufrió hambre y miedo; esta experiencia lo hizo extremadamente sensible. En sus novelas, destacan las descripciones sensoriales. Las sensaciones reales y mágicas añaden color artístico a su relato. Según el libro de Guo Xiaodong, Mo Yan confiesa que: “Mi ventaja es la minuciosidad por la naturaleza, flora y fauna, y mi abundante sensación por la vida. Por ejemplo puedo olfatear olores, escuchar sonidos y descubrir colores que otros no pueden.”³⁹⁶ Por lo tanto, en sus textos él describe vívidamente la sensación, ignorando la frontera entre sujeto y objeto.

En cuanto a la capacidad sensorial de Mo Yan, Zhong Benkang la ha dividido en tres tipos: la que supera los límites, la que supera el tiempo y espacio, y la que supera

³⁹⁵ “魔幻现实主义最主要的特点是 ‘把现实放到一种魔幻的环境和氛围中客观地、详细地加以描写’。换言之，就是给现实披上一层光怪陆离的魔幻外衣，却又始终不损害现实的本质。” Ye Songqing: “Lo mágico y lo real—Análisis de *Cien años de soledad* de García Márquez”. *Revista de la Universidad de Sanming*, 1996, No. 3, p. 41.

³⁹⁶ “我的长处就是对大自然和动植物的敏感，对生命的丰富的感受。比如我能嗅到别人嗅不到的气味，听到别人听不到的声音，发现比人家更丰富的色彩。” Guo Xiaodong: *Porqué le toca a Mo Yan*, *op. cit.*, p. 46.

los misterios.³⁹⁷ Y Yang Yang lo resume: “Por una parte la sensación es represiva, por otra parte es emocionada.”³⁹⁸ De esta manera, Mo Yan crea sentidos inusuales a través de su amplia imaginación y cuenta la historia misteriosa en sus novelas de Dongbeixiang.

Su capacidad de describir los sentimientos proviene de sus experiencias vitales extremas. En el proceso de escritura, la vista, el oído, el gusto, el tacto, se expresan con un lenguaje hermoso, dibujando imágenes de sonido y sensación de color. La fuerza y sensibilidad fresca puede ser otra descripción rica que permite al lector sumergirse en lo que cuenta, como él mismo confiesa:

Cuando escribe, el escritor debe movilizar todos sus sentidos, su gusto, su visión, su audición, su tacto u otros sentidos misteriosos que superan los anteriores. De esta manera, la novela probablemente tendrá el aroma de vida. Ya no es un grupo de caracteres sin vida, sino una viva con olor, sonido, temperatura, forma y emoción.³⁹⁹

Mo Yan construye un mundo sensorial con sus sensaciones penetrantes, de modo que nos hace confundir la frontera entre lo real y lo alucinatorio. Hay descripciones como la siguiente, con un carácter sinestésico en las que vale la pena detenerse:

Pero a medida que marchaban entre la niebla espesa, su nariz detectó un olor distinto, dulce y corrupto, algo que se hallaba entre el amarillo y el rojo, y que se mezcló con los perfumes de la menta y del sorgo para despertar recuerdos enterrados muy hondo en su alma. (SR, p. 11)

En esta cita, el narrador no solo captura el sabor del aire, sino que también en una lograda sinestesia le adjudica color, rojo y amarillo. En este momento, él evoca un recuerdo remoto pero dulce. No obstante, en la narración siguiente se muestra el contraste entre la crueldad de la batalla y la inocencia del niño.

³⁹⁷ Zhong Benkang: “La superación de la sensación y la descripción de imágenes— Análisis del relato ‘Culpa’ de Mo Yan”. *El mundo literario contemporáneo*, 1987, No. 6, pp. 17-20.

³⁹⁸ “一方面凄楚、苍凉、压抑，另一方面欢乐、激愤、狂喜。” en Yang Yang: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan*, op. cit., p. 190.

³⁹⁹ “作家在写小说时应该调动起自己的全部感觉器官，你的味觉、你的视觉、你的听觉、你的触觉，或者是超出了上述感觉之外的其他神奇感觉。这样，你的小说也许就会具有生命的气息。它不再是一堆没有生命力的文字，而是一个有气味，有声音，有温度、有形状、有感情的生命活体。” Mo Yan: “El aroma de la novela”. *Gaomi mio*, op. cit., p. 175.

En *Sorgo rojo*, los dos burros son confiscados y encerrados lejos de la casa por los soldados japoneses. Sin embargo, “Dou Guan oía los relinchos de nuestras dos espléndidas mulas negras.” (SR, p. 49) De esta manera, se expresa el cariño de Dou Guan por sus ganados domésticos. A parte de eso, cuando Dai Fenglian prepara vino de sorgo para los hombres que van a la batalla, los anima diciendo que: “En este vino está la sangre de tío Arhat, si sois hombres de verdad, la beberéis y saldréis para destruir el convoy japonés”. (SR, p. 42) En esta cita se hace alusión al rito de “beber sangre”; se dice que el olor de la sangre aumenta la valentía.

En “Funeral de sorgo”, se describe cuando la Abuela Segunda vea la comadreja que ella mató: “de pronto se vio invadida por un terror latente desde tiempo atrás y un desasosiego total; sabía que sus ojos se agitaban sin cesar y oyó que de su garganta surgía un alarido espantoso aun para ella.” En esta escena, los soldados japoneses están irrumpiendo en su casa, por eso su sentimiento no solo viene de la sangre, sino de su temor extremo hacia los japoneses.

En cuanto a *Grandes pechos amplias caderas*, Mo Yan escribió que Shangguan Lushi “[u]na vez había soñado que su feto, en realidad, era un trozo de acero frío. En otra ocasión soñó que era un sapo enorme y lleno de verrugas.” (GPAC, p. 21) La pesadilla de la madre significa la tensión dentro de su corazón por el deseo de tener un hijo, sobre todo hijo varón, y el temor que siente a raíz de su propio comportamiento, pues ella ha tenido líos con demasiados hombres, lo cual es un crimen en la sociedad feudal.

En las obras de Mo Yan hay muchas expresiones mágicas que tienen relevante relación con los cuentos escuchados en su infancia; como él mismo confirma: “En los veinte años que leo con mi oído, cultivo el estrecho contacto con la naturaleza, y mis ideas de historia, de los valores morales, más importante aún, cultivo la imaginación y la perduración de la inocencia.”⁴⁰⁰ Gracias a la infancia libre del autor, ahora podemos

⁴⁰⁰“我在用耳朵阅读的二十多年里，培养起了我对大自然的亲密联系，培养起了我的历史观念、道德观念，更重要的是培养起了我的想象力和保持不懈的童心。” Mo Yan: “Lectura mediante el oído”. Versión online disponible: <https://book.douban.com/reading/10857758/>
Fecha de consulta: 16/06/2016

leer sus novelas con imaginaciones abundantes.⁴⁰¹

En Dongbeixiang, los muertos se entierran en las olas interminables de sorgo rojo, como una gota en el océano. Mo Yan relata en su novela que “[e]n estos vastos campos de sorgo tienen fantasmas legendarios: según mi padre, la abuela salió de su esplendorosa y aromática tumba tan bella como una flor, como en un cuento de hadas.” (SR, p. 361) A pesar de que los soldados que han visto el funeral de la abuela no están de acuerdo, el padre insiste en su propia visión.

En *Grandes pechos amplias caderas*, cuando la familia está camino del exilio, Shangguan Jintong ve que “las extrañas criaturas que se escondían en las profundas, serenas y aparentemente interminables tierras de cultivo comenzaban a agitarse. Tenían los ojos verdes y la lengua de un rojo brillante.” (GPAC, p. 494) A parte de eso, cuando su madre le salva la vida en una pelea, de repente le surge una duda: “¿Podía ser que esa persona [...] fuera realmente mi madre? ¿O era un demonio que había adoptado su aspecto y me conducía a las profundidades del infierno?” (GPAC, p. 559)

Al final de la novela *Rana*, es decir, en la obra de teatro creada por Renacuajo, la tía cuenta su tensión por los abortos. En vez de niños, ella dice que ha comido albóndigas hechas de carne de rana. En su camino de regreso, de repente ella vomita cosas chiquititas y verdes, y “cuando las cosas se cayeron al agua se convirtieron todas en ranas [...]” (RN, p. 361) Este relato refleja el arrepentimiento en el corazón de la tía, no por comer carne sino por los abortos. Las ranas simbolizan las vidas inocentes.

En *Cien años de soledad*, un escenario de mayor extrañeza podría ser la muerte de José Arcadio, donde se describe la ruta que recorre el hilo de sangre:

Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes desparejos, descendió escalinatas y subió pretils, pasó de largo por la Calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y

⁴⁰¹ Véase Zeng Lijun: “La sensación y fascinación de Mo Yan”. *Revista del Instituto Normal de Changjiang*, 2005, 21(3), pp. 16-19.

pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina [...] (CAS, p. 163)

Este hilo de sangre simboliza la relación entre la madre y el hijo; después de la muerte del hijo, su sangre de forma espontánea comunica la noticia a su madre, y solo para ella y nadie más.

Amaranta nunca teme a la muerte porque ya se le había comunicado cuándo moriría con varios años de anticipación. Eso no es lo más raro, sino que ella ve la muerte: “era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina.” (CAS, p. 333) Puesto que Fernanda, que está sentada junto a ella, no ve nada, se puede entender como una ilusión de Amaranta producto de la soledad de su corazón. En una vida tan tranquila como agua estancada, ella ve cosas sobrenaturales.

Remedios, la bella, siempre difunde un olor al que al principio todo el mundo queda atraído, aunque luego se dan cuenta de que es el olor de la muerte:

Desde que el grupo de amigas entró en la plantación, el aire se impregnó de una fragancia mortal. Los hombres que trabajaban en las zanjas se sintieron poseído por una rara fascinación, amenazados por un peligro visible, y muchos sucumbieron a los terribles deseos de llorar. (CAS, p. 278)

Además de sentidos misteriosos y agudos, se nota que en las obras de ambos autores, la sensación tiene la función de predecir. Antes se ha mencionado que el coronel Aureliano puede prever acontecimientos, hasta que presiente su propia muerte:

[...]el pequeño Aureliano, a la edad de tres años, entró a la cocina en el momento en que ella retiraba del fogón y ponía en la mesa una olla de caldo hirviendo. El niño, perplejo en la puerta, dijo: «Se va a caer.» La olla estaba bien puesta en el centro de la mesa, pero tan pronto como el niño hizo el anuncio, inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por un dinamismo interior, y se despedazó en el suelo. (CAS, p. 26)

Antes de la llegada de Rebeca, él dice que: “Alguien va a venir. [...]No sé quién

será. [...] pero el que sea ya viene en camino.”(CAS, pp. 55-56) Luego llega Rebeca, quien se convierte en miembro de la familia. Ocho meses después de que él se vaya de Macondo, él predice la muerte de su padre: “Un emisario especial llevó a la casa un sobre lacrado, dentro del cual había un papel escrito con la caligrafía preciosista del coronel: Cuiden mucho a papá porque se va a morir.” (CAS, p. 171) Más tarde, eso realmente ocurre.⁴⁰²

De manera semejante, en *Grandes pechos amplias caderas*, Dou Guan detecta la llegada de su padre a veinte metros de distancia: “con su nariz aguda, o con mayor precisión, una especie de sentido del olfato premonitorio” (SR, p. 475). Más aún, él siente exactamente lo que lleva el padre: “la mula arrastra un carro grande, hay gente muerta dentro, papa está sentado en el carro, el tío Arhat lleva la mula, la otra mula va detrás.” (SR, p. 476) El chico acierta en todo antes de que ellos lleguen.

4.2.5 El color amarillo y el color rojo: símbolos empleados por los autores

En las descripciones literarias, a veces los colores son símbolos que apelan a cierta emoción o significado cultural. En *Cien años de soledad* aparece con frecuencia el color amarillo, mientras que Mo Yan suele utilizar el color rojo, como el título de *Sorgo rojo*.

El color rojo es estimulante y atrayente, símbolo de vitalidad y energía, lo que añade emoción a todo el proceso del relato. La sangre en la batalla, el fuego en los campos, sobre todo la vasta tierra de sorgo, construyen una escena de pasión y entusiasmo. Si vemos todas las creaciones de Mo Yan, el color rojo no solo aparece en esta novela, también en otras como *Bosque rojo*⁴⁰³ (红树林 *Hong Shu Lin*) y *Langosta roja*⁴⁰⁴ (红蝗 *Hong Huang*); además, en *Relámpago esfera*⁴⁰⁵ (球状闪电 *Qiu Zhuang Shan Dian*), el relámpago es de color rojo, y en el relato “Agua otoñal”⁴⁰⁶ (秋水 *Qiu*

⁴⁰² Véase Germán Darío Carrillo: “Nota sobre el ‘realismo mágico’ en *Cien años de soledad*”. *Revista interamericana de bibliografía*, Vol. 22, Nº. 3, 1972, pp. 257-267.

⁴⁰³ Mo Yan: *Bosque rojo*. Pekín: Editorial de escritores, 2012.

⁴⁰⁴ Mo Yan: *Langosta roja*. Pekín: Editorial de Minzu, 2004.

⁴⁰⁵ Mo Yan: *Relámpago esfera*. Consecha, 1985, No.5.

⁴⁰⁶ Mo Yan: *Agua otoñal*. Pekín: Editorial de escritores, 2013.

Shui), él menciona una libélula roja. El ejemplo más típico de la utilización de color rojo es *Sorgo rojo*, donde este color y esta planta simbolizan la energía y vitalidad. En esta novela se demuestra una escena heroica, y crea un ámbito apasionante del combate. La serie comienza con la consigna:

El sorgo ya ha madurado, (en la versión originales “el sorgo ya ha enrojecido”)
el japonés llegará,
compatriotas, preparados,
vuestras armas disparad[...]

(SR, p. 10)

En la historia de *Sorgo rojo*, como el lugar de nacimiento de la historia, la vasta tierra de sorgo rojo no solo simboliza el complejo de heroísmo de Dongbeixiang, sino también el espíritu nacional de unirse y luchar contra los invasores extranjeros, demostrando la indomable vitalidad de los chinos. A pesar de que el color puede significar la sangre, la crueldad, generalmente en las obras de Mo Yan tiene un sentido positivo y dinámico, como ahora explicaré, en relación con el país.

El color rojo es un símbolo del país. En China tenemos un color especial que se llama “rojo chino” puesto que en la cultura china, “[e]l color rojo como el espíritu nacional de los chinos, se ha convertido en el símbolo del país. Desde la antigüedad ya existía la divinidad solar de color rojo.”⁴⁰⁷ Mo Yan pone de manifiesto los obstáculos que ha superado la China roja, y ha demostrado al mismo tiempo su espíritu sacrificado y su energía para sobrevivir. En cierto sentido, representa el país en vías de desarrollo. Es la esperanza del espíritu nacional, en palabras de Guo Xiaodong: “El autor deposita en el ‘color rojo’ el espíritu nacional, el heroísmo, y la vitalidad fuerte, es ‘rojo chino’ con característica nacional.”⁴⁰⁸

Es notable la descripción de los colores en *Cien años de soledad*, de los cuales el color amarillo se menciona con más frecuencia. Al contrario del significado de color

⁴⁰⁷ “中国红作为中国人的魂，已经成为中华民族的象征，中国红有着深刻的渊源，在古代就有红色的日神。” Wang Yingjie: “Comentarios del color rojo y amarillo en novelas de Mo Yan”. *Revista de la Universidad Normal de Shenyang*, 2013, No. 37(1), p. 19.

⁴⁰⁸ “作家心中寄予‘红色’的是满怀的民族精神、英雄主义与顽强生命力的殷切希望，是极具民族特色的‘中国红’。” Guo Xiaodong: *Porqué le toca a Mo Yan*, op. cit., p. 44.

rojo, “el amarillo no es amor”⁴⁰⁹. A lo largo de la novela, el amarillo es el símbolo de la mala suerte y los malos presagios, por lo que no resulta extraño que en algunos detalles de *Cien años de soledad*, el amarillo siempre acompañe la muerte o la decadencia. A Remedios, la bella, el caballero le ofrece una rosa amarilla, a pesar de que la de color rojo es más popular; el tren que lleva cosas nuevas y cambios abruptos es de color amarillo, cuando José Arcadio Buendía está muriendo, cae toda la noche una llovizna de flores amarillas:

Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro. (CAS, p. 173)

La mariposa amarilla supone la aparición de Mauricio, que es sorprendido y asesinado en el baño. Una mariposa amarilla le comunica a Meme sobre su muerte, en la novela se describe “[h]abía pasado mucho tiempo cuando vio la última mariposa amarilla destrozándose en las aspas del ventilador y admitió como una verdad irremediable que Mauricio Babilonia había muerto.” (CAS, p. 353) El color naranja, que tiene semejanza con el amarillo, también supone la muerte en una descripción: “Al anochecer vio a través de las lágrimas los raudos y luminosos discos anaranjados que cruzaron el cielo como una exhalación, y pensó que era una señal de la muerte.” (CAS, p. 217) En conclusión, los dos autores han empleado colores simbólicos en la novela, lo que les ayudan a relatar, añadiendo un matiz mágico a las obras.

⁴⁰⁹ Olga Carreras González: *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez, op. cit.*, p. 91.

Capítulo V: Entre el nacionalismo y el internacionalismo

En la Edad Moderna, América Latina y China han pasado por épocas de conquista y ocupación. Esta historia ha dejado influencia ideológica y cultural no solo en dichas zonas sino también en todo el mundo. Ya que estamos en la época postcolonial, se notan los conflictos entre el nacionalismo y el internacionalismo, que se pueden ver tanto en la política como en el ámbito literario.

Cuando Mo Yan ganó el Premio Nobel en el año 2012, algunos periodistas de la prensa occidental lo valoraron como el triunfo de la cultura occidental por el hecho de que Mo Yan haya tomado sus técnicas narrativas del realismo mágico. Este fenómeno refleja que la literatura nacional todavía está sometida al *occidentcentrisme* bajo “gafa de colores”⁴¹⁰.

A propósito de la jerarquía ven lo estudios sobre literatura comparada, Edward Said ha señalado lo siguiente: “To speak of comparative literature therefore was to speak of the interaction of world literatures with one another, but the field was epistemologically organized as a son of hierarchy, with Europe and its Latin Christian literatures at its center and top.”⁴¹¹ Sus palabras señalan claramente la posición injusta de la literatura de distintos países.

El “eurocentrismo” se refiere a la postura europea, que impera desde hace siglos, de valorar el resto del mundo desde sus parámetros superiores. De acuerdo con las opiniones radicales, Europa es la zona más preeminente y las demás, llenas de salvajes e ignorantes, sobre lo cual Edward Said rebate diciendo que:

Balfoury Cromer, en concreto, usó algunos. El oriental es irracional, depravado (perdido), infantil, «diferente»; mientras que el europeo es racional, virtuoso, maduro, «normal». La manera de fomentar esta relación consistía en

⁴¹⁰ Una metáfora china que se refiere al prejuicio cuando observa a los otros.

⁴¹¹ “Hablar de literatura comparada, por lo tanto, era hablar de la interacción de las literaturas mundiales entre sí, pero este campo estaba epistemológicamente organizado como un hijo de la jerarquía, con Europa y sus literaturas latino-cristianas en su centro y en lo más alto.” Edward W. Said: *Culture and imperialism*. New York: Knopf, 1993, p. 45.

acentuar el hecho de que el oriental había vivido en un mundo propio, diferente [...]”⁴¹²

También hace una crítica a la hegemonía occidental en su libro *Culture and Imperialism*, donde señala que lo oriental y lo occidental está geográficamente separado en dos hemisferios, de ahí, dice el autor, que las discrepancias culturales sean inconmensurables y más difíciles de recuperar. Sin embargo, por razones históricas, los países más avanzados ejercen presión al Tercer Mundo para transformar sus peculiaridades, de modo que los países lo rechazan y hacen esfuerzos para rebelarse contra el imperialismo cultural en lugar de quedarse de manos cruzadas. Dice Said al respecto: “[...] the Caribbean and much of Latin America, China or Japan, natives banded together in independence and nationalist groupings that were based on a sense of identity which was ethnic, religious, or communal, and was opposed to further Western encroachment.”⁴¹³

En este libro, Said incluye América Latina en su estudio puesto que también pertenece al llamado Tercer Mundo, y menciona la confusión de Pablo Neruda sobre su identidad para analizar las cuestiones del orientalismo. Generalmente, él muestra una actitud positiva hacia el porvenir de Asia, África y América Latina. De hecho, en el proceso de búsqueda de una cultura y literatura propias, las relaciones entre el nacionalismo e internacionalismo, entre Occidente y Oriente, han molestado a Mo Yan del mismo modo que también ha influido en García Márquez, puesto que ambos vienen de países que han sido conquistados y ahora están en vías de desarrollo.

5.1 Tuétano de la historia moderna de China y América Latina

La historia moderna de China parte con la Guerra del Opio en 1840 y termina con la fundación de la República Popular China en 1949. Durante este siglo, China fue una tierra atestada de batallas y disturbios. En el año 1840, Gran Bretaña abrió la

⁴¹² Edward W. Said: *El orientalismo*. Barcelona: El bolsillo, 2008, p. 68.

⁴¹³ “[...] el Caribe y gran parte de América Latina, China o Japón, los nativos se unieron en independencia y agrupaciones nacionalistas que se basaban en un sentido de identidad étnico, religioso o comunal, y se oponían a invasión futura occidental.” Edward W. Said: *Culture and imperialism, op. cit.*, p. 218.

puerta de la antigua China; a partir de ahí comenzó un siglo de invasiones sucesivas: la Guerra del Opio (entre China e Inglaterra, 1840-1842), la Segunda Guerra del Opio (1856-1860), la Guerra Chino-francesa (1883-1885), y la que duró más tiempo, la Guerra Chino-japonesa (1840-1842). Los continuos ataques por parte de invasores que sufrieron la soberanía nacional y la integridad territorial china intensificaron las contradicciones entre la nación china y los países extranjeros.

Las guerras supusieron perjuicios abismales para el país porque antes de las guerras, China no había conocido el mundo exterior a causa de la política del Aislacionismo⁴¹⁴ dentro del país; en palabras del historiador de Jiang Tingfu, los invasores venían de “un mundo totalmente desconocido, y culturalmente distinto del mundo oriental.”⁴¹⁵. Lo peor fue que, al principio, el ejército oficial asumió una actitud pasiva frente a las invasiones, facilitando así los ataques, y como consecuencia “nuestro pueblo se perdió la oportunidad de veinte años.”⁴¹⁶

El gobierno que estaba en el poder, el de Qing, era muy corrupto, por lo cual firmó numerosos tratados que humillaron a la nación y perjudicaron los derechos soberanos. Según las investigaciones del Partido Comunista, el número total de pactos injustos llegaron hasta 343⁴¹⁷. A través de ellos, los países capitalistas se aprovecharon del poder feudal como una herramienta para gobernar la nación china y obtener sus beneficios. Los aspectos negativos de los convenios impuestos a China se pueden condensar en los siguientes puntos:

- (1) Anexan el territorio nacional;
- (2) Perjudican la fuerza militar;
- (3) Controlan puertos marítimos comerciales;
- (4) Ejercen la jurisdicción consular y NMF unilateral;

⁴¹⁴ En el año 1757, el gobierno de la dinastía Qing demandó que se prohibiera todos los comercios exteriores, lo que supuso el aislamiento total de China.

⁴¹⁵ “是我们素不相识且文化互异的西方世界。” Jiang Tingyu, Shen Weibin: *Historia moderna china*. Shanghai: Editorial de los libros antiguos de Shanghai, 2006, p. 6.

⁴¹⁶ “民族丧失二十年的光阴。” *Ibid*, p, 10.

⁴¹⁷ Véase la página web del Partido Comunista China: <http://theory.people.com.cn/GB/49157/49163/5444167.html> Fecha de consulta 19/01/2016

(5) Extorsionan compensaciones de guerra.

Si bien el gobierno no supo asumir la defensa del país, los líderes populares y las masas del pueblo chino nunca desistieron de explorar una solución para salvaguardar la independencia nacional y la soberanía estatal. Frente a las invasiones foráneas, todo el país se unió para resistir la agresión imperial y derrocar el feudalismo a fin de lograr la liberación nacional y la prosperidad del pueblo, como Yu Zhan'ao en *Sorgo Rojo*. A parte de eso, se nota la marca indeleble de los invasores: conquistas económicas y mentales, confusión de su identidad cultural, etc. El pasado de China deja influencia en el país, en la memoria colectiva de las masas populares, y también en el modo de escribir del autor.

En China, a finales del siglo XIX, las empresas alemanas establecieron una compañía ferroviaria bajo la dirección del gobierno de Alemania en la provincia de Shandong, que es la provincia natal de Mo Yan, y comenzaron los preparativos para la construcción del ferrocarril que comunicó Qingdao, el mejor puerto, y Jinan, la capital de la provincia. Después de la ocupación de Qingdao en 1900, los alemanes aceleraron el ritmo de expansión del saqueo político y económico. En el año 1904 se abrió el tránsito con un recorrido de 394.6 kilómetros.⁴¹⁸

Por otra parte, durante la construcción de las líneas ferroviarias, las autoridades alemanas contrataron a trabajadores chinos ofreciendo salarios mínimos y en condiciones de trabajo inhumanas igual que los otros colonizadores. Es así que el cantante Sun Bing, en la novela *El suplicio del aroma de sándalo*, insta a los campesinos a detener la construcción del ferrocarril porque este invento, en aquella época, era una caja de Pandora⁴¹⁹.

Si lo vemos desde la perspectiva económica, las estadísticas pueden revelar directamente la dominación de los países invasores. En el libro *Historia contemporánea de China* de Xu Zhongyue, se registra que:

⁴¹⁸ Véase Xu Zhongyue: *Historia moderna china: lucha de China entre 1600-2000*. Pekín: Compañía de publicación del mundo, 2008.

⁴¹⁹ Véase Mo Yan: *El suplicio del aroma de sándalo*. Madrid: Kailas, 2014.

La inversión total en año 1902 en China era de 78,800,000,000 dólares, que aumentó a 161,000,000,000 en el año 1907, 84% del transporte marítimo, 34% de la industria textiles y 100% de la producción de acero estuvieron bajo el control de países extranjeros; en el año 1911, ellos dominaron el 93% del transporte ferroviario. Así que se observa el predominio exótico en la economía china.⁴²⁰

La invasión por parte de países capitalistas causó conmoción política, económica y cultural en la sociedad china; es por esto que el país se convirtió gradualmente en una sociedad semifeudal y semicolonial.

A continuación, lo que hicieron los japoneses durante años, desde 1937 hasta 1945, fue una masacre despiadada no solo en la historia de China sino también en la de la humanidad. Cuando Japón conquistó China, planteó la “Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental”⁴²¹. Pero lo que trajo a China no fue prosperidad sino calamidad. Los militares japoneses aplicaron la política que se llama “Política de los Tres Todos”⁴²², cuyo contenido principal fue “matar todo, quemar todo, saquear todo”. Para ilustrar mejor, en un libro de John King Fairbank vemos las siguientes palabras: “kill all, burn all, loot all [...] Simply destroyed everything they could reach. Villages, once destroyed, were garrisoned. The number of blockhouses grew to thousands [...] It was a first-rate disaster.”⁴²³ Fue así que en las novelas más famosas de Mo Yan, *Sorgo Rojo* y *Grandes pechos amplias caderas*, expulsar a los japoneses era la misión primordial de todo el pueblo de Dongbeixiang.

Además de ello, hay que señalar que la confusión de la cultura y literatura china se debe en parte a la ayuda de la URSS; este “hermano mayor”⁴²⁴ se erigió en el

⁴²⁰ “1902 年在华的总投资，是 7.88 亿美元，1914 年则达到 16.1 亿美元，1907 年 84% 的航运业、34% 的棉纺织业及 100% 的钢铁生产，处于外国的控制之下；1911 年，外国控制了 中国铁路的 93%，从这些数字可以看出外国主宰中国经济的程度。”Xv Zhongyue: *Historia moderna china...*, op. cit., p. 346.

⁴²¹ Durante la Segunda Guerra Mundial, Japón propuso esta estrategia con finalidad de revolucionar la Asia Oriental de la colonización. Véase Zhao Jianmin: “Reflexión de la historia y realidad de ‘Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental’”. *Historia mundial*, 1997, No. 3, pp. 10-11.

⁴²² Li Tao: “El proceso de la firmación de la ‘Política de los Tres Todos’ de los invasores japoneses”. *Historia militar*, 13/05/2015, No. 9, pp. 1-2.

⁴²³ “matar a todos, quemar todo y saquear todo [...] Simplemente destruyeron todo lo que pudieran alcanzar. Los pueblos, una vez destruidos, se guarnecieron. El número de blocaos creció hasta miles [...] Fue un desastre de primera clase.” John King Fairbank, Merle Goldman: *China: A new history*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 320.

⁴²⁴ Una forma de tratamiento para URSS por que siempre dirige a China.

modelo a imitar para China, como consecuencia nuestra literatura se limitó a ser una mimesis de la eslava hasta la Reforma y Apertura en 1979⁴²⁵. Cuando por fin el país asomó su cabeza al mundo exterior, ya había comenzado la modernidad sin que el país se diera cuenta. Por lo tanto, se puede concluir que nuestros autores experimentaron también la irresolución entre la occidentalización y el nacionalismo, de lo que Mo Yan no fue la excepción.

Figura 1⁴²⁶

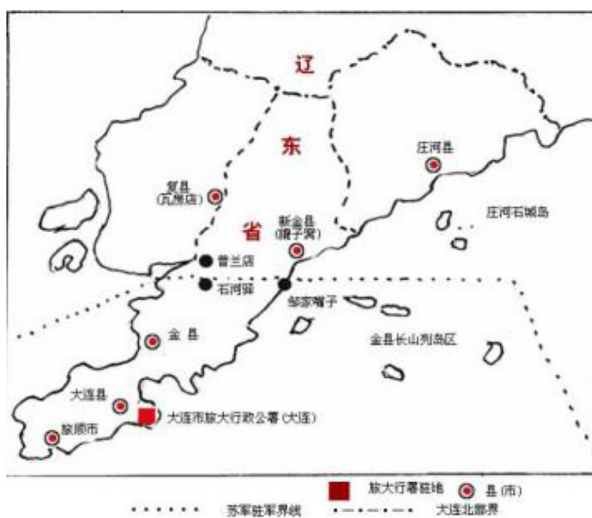


Figura 2⁴²⁷



⁴²⁵ Véase Dong Xiao: “Una reflexión de la influencia que dejó la literatura soviética a la china.” *Literatura extranjera contemporánea*. 2011, No. 32(2), pp. 146-151.

⁴²⁶ En 1898, Rusia alquiló por la fuerza Lushun y Dalian Bay.

⁴²⁷ A partir de 1918, “La Verdad” (真理报 “Zhen Li Bao”) se convirtió en la publicación oficial del URSS, responsable de transmitir el espíritu del líder, anunciar la política y sus cambios, etc.

Figura 3⁴²⁸



Figura 4⁴²⁹



Hasta aquí un vistazo panorámico de la historia moderna de China, formada por constantes conquistas e invasiones, y cuya huella se puede rastrear en las obras de Mo Yan.

En cuanto a Colombia, la *Constitución de Colombia de 1886* estableció un gobierno conservador y católico, luego este país tuvo un siglo turbulento. Después de que los países latinoamericanos lograron la independencia política, Colombia cayó en el pantano de la Guerra de los Mil Días, en el año 1899. Dos factores fueron las causas primordiales de la guerra: una, la victoria del Partido Conservador de manera ilegal, y la otra, la devastación de la economía nacional causada por la subida del precio de café. Este conflicto terminó en el año 1903, fue tan trascendental que se

⁴²⁸ Fundada en 1921, la Universidad Oriental de Moscú es un nuevo tipo de escuela política fundada por la Unión Soviética para formar cuadros revolucionarios en Rusia soviética y países asiáticos.

⁴²⁹ Mao Zedong dijo: La caída de China y la Unión Soviética fue en realidad en 1958. Quieren controlar militarmente a China, y no lo haremos.

extendió a sus vecinos, Ecuador y Venezuela⁴³⁰.

La novela *Cien años de soledad* hace mención de la guerra civil en repetidas ocasiones entre los conservadores y liberales; un conflicto que dejó heridas en la memoria colectiva de las masas populares. El coronel Aureliano se levanta motivado por su fe pero al fin y al cabo pierde las batallas, que “promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos.” (CAS, p. 129) Además de esta novela, en *Memoria de mis putas tristes*, la muerte del padre del protagonista ocurre el mismo día que “se firmó el tratado de Neerlandia, que puso término a la guerra de los Mil Días y a las tantas guerras civiles del siglo anterior.”⁴³¹

Para Colombia, la mayor pérdida fue la separación de Panamá, que antes de la guerra civil había sido territorio suyo. En la historia de Colombia, el ferrocarril también fue un foco de despojo de los invasores. A principios de la independencia de la Gran Colombia, los Estados Unidos lograron construir una vía ferroviaria que atravesaba Panamá. En 1846, los dos países firmaron un pacto en el que se establecía que los Estados Unidos debía mantener la actitud “neutral” en los asuntos de Panamá a cambio del derecho de atravesar libremente el Canal de Panamá.⁴³²

Desde aquel entonces los Estados Unidos empezó a construir más ferrocarriles para favorecer su entrada en Colombia, y controlar de este modo la economía, basada en el comercio exterior. A medida que la invasión avanzaba por territorio colombiano, los obligaron a firmar el *Tratado Hay-Bunau Varilla*, el cual estipulaba que los Estados Unidos garantizarían y mantendría la independencia de Panamá. Después de pocos días, Panamá se independizó de Colombia en noviembre de 1903, un evento que simbolizó la pérdida de autodeterminación de Colombia, cada vez más dependientes de los norteamericanos.

De este período no podemos olvidar a un personaje estadounidense, Minor Cooper Keith, quien fue magnate de los ferrocarriles, plantaciones de plátano y el

⁴³⁰ Véase La Rosa, Michael J., Mejía, Germán R.: *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*. Centro de Recursos de Apoyo al Aprendizaje e Investigación de la Universidad de Rosario, p. 23. URI: <http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/10560>

⁴³¹ Gabriel García Márquez: *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona: Mondadori, 2004, p. 6.

⁴³² La Rosa, Michael J., Mejía, Germán R.: *Historia concisa de Colombia...*, op. cit., pp. 109-110.

transporte, y cuyas actividades comerciales tuvieron un profundo impacto en Centroamérica según las críticas de Eduardo Galeano:

El papa verde era Minor Keith, rey sin corona de la región entera, padre de la United Fruit, devorador de países. «Tenemos muelles, ferrocarriles, tierras, edificios, manantiales -.enumeraba el presidente-; corre el dólar, se habla el inglés y se enarbola nuestra bandera...» «Chicago no podía menos que sentir orgullo de ese hijo que marchó con una mancuerna de pistolas y regresaba a reclamar su puesto entre los emperadores de la carne, reyes de los ferrocarriles, reyes del cobre, reyes de la goma de mascar»⁴³³

Las huelgas y masacres descritas en *Cien años de soledad* llegaron a pasar en la historia de Colombia. En 1928, los trabajadores de la zona bananera de Santa Marta se echaron a la calle a manifestarse; fue una huelga en la que los trabajadores de las plantaciones se negaron a trabajarlos plátanos de la *United Fruit Company* y otros productos nacionales bajo contrato con esta compañía. A pesar de tal presión, los trabajadores y la *United Fruit Company* no lograron un acuerdo colectivo. Finalmente, el presidente dio la orden de reprimirlos, y como consecuencia los colombianos dispararon en una reunión pacífica de huelguistas, causando numerosos muertes y heridos.⁴³⁴

Sin embargo, el gobierno intentó ocultar todo, como lo describe en la ficción García Márquez: “«Seguro que fue un sueño», insistían los oficiales.” (CAS, p. 370) *United Fruit Company* se había hecho dueña del mayor latifundio de toda América Latina durante todo el siglo XX, de lo cual el autor Miguel Ángel Asturias escribió una “Trilogía bananera”: *Viento Fuerte, El papa verde y Los Ojos de los Enterrados*; y Pablo Neruda, el poema *Calero, trabajador del banano*. En el libro *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*, el autor señala que los eventos históricos más importantes según historiadores son “La guerra de los mil días y la creación de Panamá”⁴³⁵, a lo que el autor añade la masacre de las bananeras.

⁴³³ Galeano Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI, 2003, p. 92.

⁴³⁴ La Rosa Michael J., Mejía, Germán R.: *Historia concisa de Colombia...*, op. cit., pp. 134-135.

⁴³⁵ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato...*, op. cit., p. 102.

Al principio del siglo XX, la economía colombiana dependía de la exportación agrícola, además del carbón y el petróleo. El café, especialmente, era el primer producto de la economía colombiana, tanto en términos de exportación como de importación. A propósito del funcionamiento de este modelo económico, Galeano apunta lo siguiente: “En Estados Unidos y en Europa genera ingresos y empleos y moviliza grandes capitales; en América Latina paga salarios de hambre y acentúa la deformación económica de los países puestos a su servicio.”⁴³⁶ El sistema económico de América Latina era deforme a causa de los saqueos extranjeros.

En el año 1946, Mariano Ospina Pérez, del partido conservador, asumió su cargo de presidente con el apoyo de los Estados Unidos, y atacó encarnadamente a los del partido liberal y a los obreros. Dos años después, el líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado en Bogotá, lo que provocó “el Bogotazo”, una serie de disturbios que más tarde degeneraron en guerras civiles conocidas como “La Violencia”, que se caracterizaron por ser extremadamente violentas (asesinatos, persecuciones, destrucción de la propiedad privada, etc.). En el año 1949, Laureano Gómez fue elegido presidente, y aplicó una serie de medidas afines a los Estados Unidos. En 1953, Gustavo Rojas Pinilla dio un golpe de estado y se proclamó presidente, instaurando en Colombia un régimen marcial y dictatorial.⁴³⁷

Después de un éxito limitado fue derrocado en 1957; el país quedó bajo el mandato del Frente Nacional, una alianza política y electoral entre liberales y conservadores desde 1958 hasta 1974. El Frente Nacional marcó el fin de la violencia por más de un siglo y comenzó un período de rápido desarrollo económico. No obstante, la producción de petróleo, café y plátano, así como el comercio exterior, todavía estaban bajo el control de los Estados Unidos.

Con todo eso, se puede concluir que China y Colombia sufrieron invasiones de países extranjeros, lo que deterioró severamente el desarrollo de esta zona en todos los aspectos.

⁴³⁶ Galeano Eduardo: *Las venas abiertas...*, *op. cit.*, p. 85.

⁴³⁷ La Rosa, Michael J., Mejía, Germán R.: *Historia concisa de Colombia...*, *op. cit.*, pp. 135- 141.

5.2 Huellas de la historia de las conquistas en las novelas

Si echamos un vistazo a las obras de García Márquez y Mo Yan, se pueden observar que las huellas de las invasiones físicas y psicológicas que tienen gran resonancia con la historia de colonización y también otros disturbios, se intercalan en sus relatos. Las descripciones de la memoria del pueblo funcionan como el hilo conductor en *Cien años de soledad*; la fundación, expansión, culminación y desaparición del pueblo de Macondo podría corresponderse con la historia de Colombia desde los grandes descubrimientos geográficos de Colón hasta la primera mitad del siglo XX:

La novela de García Márquez tiene un carácter profundamente idiosincrásico, pues presenta la naturaleza y la historia colombianas, la vida nacional y los caracteres nacionales, los problemas políticos y sociales vigentes en el país y, por extensión, en otros países latinoamericanos.⁴³⁸

Eduardo Galeano indica que antes de la colonización, “[h]abía de todo entre los indígenas de América: astrónomos y caníbales, ingenieros y salvajes de la Edad de Piedra. Pero ninguna de las culturas nativas conocía el hierro ni el arado, ni el vidrio ni la pólvora, ni empleaba la rueda.”⁴³⁹ Sin embargo, la llegada de los colonizadores altera todo, sobre lo cual, más tarde, García Márquez tomaría nota y haría críticas. Esta situación es semejante a la de China.

Las indígenas son los habitantes originarios de América Latina, artífices de una civilización brillante y transcendental. Con tantas etnias y tribus, ellos dejaron numerosas cuentos y leyendas que formarían parte de la literatura primitiva. En las obras de García Márquez se puede ver su herencia. El autor colombiano confirma que lo que él escribe es la realidad de Latinoamérica, que “[l]a vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias.”⁴⁴⁰

Al mismo tiempo, en las obras de Mo Yan, el autor nunca se aleja del periodo de

⁴³⁸ Carmenza Kline: *Los orígenes del relato...*, *op. cit.*, p. 81.

⁴³⁹ Galeano Eduardo: *Las venas abiertas...*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴⁰ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: “El oficio”, *loc. cit.*, p. 47.

oprobio de nuestro país, percibiendo detalles de los conquistadores despiadados y la vida lastimera en aquella época. Por ejemplo, la novela *Grandes pechos amplias caderas* comienza con la invasión de los japoneses y la resistencia de Sima Ting; ellos matan atrocemente hasta que el alcalde Sima Ting organiza un grupo para llevar y enterrar los cadáveres en las afueras del pueblo.

En *Sorgo rojo* el autor también demuestra la masacre de los japoneses y la lucha de los campesinos del pueblo Dongbeixiang. Cuando el “yo” regresa a Dongbeixiang para buscar documentos de sus abuelos, escucha a una vieja aldeana que canta: “Mucho hombre en la aldea de Gaomi; junto al río Negro comenzó la batalla; El comandante Yu alzó la mano, disparó el cañón hacia el cielo; los japoneses cayeron a la tierra para no levantarse nunca jamás; la más guapa de todas las mujeres, Dai Fenglian, dispuso la barrera de rastrillos, rompió el ataque japonés [...]” (SR, p. 22). Sus palabras son recuerdos de las luchas del pueblo chino, y pruebas de las batallas ocurridas en la historia.

Según las descripciones de Mo Yan, la gente, luego de tantos años de guerra, ya se había acostumbrado a la muerte. Esta escena tiene semejanza con el enfrentamiento sangriento entre los trabajadores y la compañía bananera que, al momento de transportar los cadáveres de la matanza, “[n]o había un espacio libre en el vagón.”(CAS, p. 366)

Se hace patente que las guerras destruyen la vida y la estabilidad política. El coronel Aureliano “escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estricnina en el café que habría bastado para matar un caballo [...]” (CAS, p. 129). Aún así, él insiste en no abandonar su carrera militar, y promueve treinta y dos levantamientos armados con el fin de acabar la anarquía en su país. Sin embargo, las batallas son para él un esfuerzo vano porque al fin y al cabo “[l]a única diferencia actual entre liberales y conservadores es que los liberales van a la misa de cinco y los conservadores van a la misa de ocho.”(CAS, p. 292) Estos conflictos armados han causado incontables muertos sin una razón valiosa; incluso el propio Coronel reconoce que: “por mi parte, apenas ahora me doy cuenta que esto y peleando por orgullo.” (CAS, p. 169)

Las invasiones no solo causan heridas en la gente y en el desarrollo local, sino también producen secuelas en los pueblos. Los países invadidos consiguieron su autonomía e independencia de la metrópoli después de muchos enfrentamientos. En las obras de Mo Yan y la novela *Cien años de soledad* se refleja el período de conquista y colonización, lo que precipita la violencia mental, por consiguiente se va a analizar desde tres puntos de vista:

1) La destrucción de la ideología de la sociedad autóctona

La invasión desde el mundo exterior despierta en los habitantes de Macondo el deseo de comunicarse con el mundo civilizado, pues se dan cuenta de que “[e]n el mundo están ocurriendo cosas increíbles, mientras nosotros seguimos viviendo como los burros.” (CAS, p. 17) Al principio de la fundación de Macondo, José Arcadio Buendía muestra afición por los inventos de los gitanos; le apasionan tanto que hace lo que sea para conseguirlos. Durante este período, la comunicación entre Macondo y el mundo exterior es justo y beneficioso, la más significativa vendrá con la llegada del primer tren, que “tantas incertidumbres y evidencias, y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios y calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo.” (CAS, p. 269) Desde allí Macondo procede en un nuevo periodo del desarrollo. Hay que reconocer que también trajo cosas positivas: nuevos inventos llegan al pueblo tales como la electricidad, el teléfono y el cine, lo que simboliza la irrupción industrial llegada de los Estados Unidos.

Y mientras tanto, los extranjeros, la mayoría estadounidenses y entre los cuales se encuentra Mr. Brown, establecen su compañía bananera. Estas personas cambian radicalmente la fisonomía del pueblo, construyendo nuevas casas con un estilo distinto al local y, además, “modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio.”(CAS, p. 273) Esta descripción, aunque exagerada, refleja un progreso en la zona.

La compañía bananera estadounidense provoca que la economía se tuerza. El

brutal dominio colonial y la opresión económica hacen mella en el pueblo, sobre todo la cruel matanza a los trabajadores. En algún sentido, se puede entender este proceso como la invasión y colonización primeramente por parte de España y Europa y después de EE.UU.

América Latina no pudo resistir las conquistas ajenas por ser un continente atrasado en cuanto a fuerza económica y militar. A pesar de que la gente era consciente de los cambios, tanto de los buenos como de los malos, no fueron capaces, tan si quiera el coronel Aureliano, de detener un proceso que iba acabando cada vez más con la vida idílica del pueblo.

La invasión estadounidense trajo consigo, además, juegos de apuestas, prostitución, entre otras cosas. En términos económicos, supuestamente introducen productos nuevos: “ultramarinos desplazaron viejos bazares” (CAS, p. 275), pero lo que realmente estaba detrás estaba el espolio de los recursos de Latinoamérica. Tras una fuerte lluvia, la pobreza vuelve a atormentar el pueblo.

En las descripciones de *Grandes pechos amplias caderas*, este cambio de la sociedad mayoritariamente se refleja después de la Reforma y Apertura de Dongbeixiang, cuando la economía planificada es sustituida por la libre y capital, de donde resulta que “[l]os campesinos de Gaomi del noreste se lo han montado bien estos últimos años!” (GPAC, p. 728) El comercio cambia las prácticas comunes de esta zona, se nota que los personajes pierden su sencillez ante los beneficios e intereses. Al principio de la historia, cuando Shangguan Lushi va a dar luz a un hijo, Fan Tres asiste el parto a pesar de que se están acercando las tropas japonesas, y Cuando Shangguan Lushi no tiene dinero para pagarlo, él dice que: “En todos los años que hemos sido amigos y vecinos, ésta es la primera vez que hago algo así. [...]” (GPAC, p. 74) Por la amistad, y por su respeto a la vida, él le hace el favor a Shangguan Lushi.

Después de la reforma económica, los campesinos, quienes hasta entonces solo cultivan la tierra como modo de supervivencia, se ponen a ganar dinero empleando todo tipo de medios: Papagayo Han y su esposa Geng Lianlian fundan la Reserva Oriental de los Pájaros, y la Vieja Jin se enriquece con la planta de reciclaje aunque

las ganancias de ambos negocios se obtienen de forma ilegal. El comercio más absurdo es el de Sima Liang, quien establece una compañía que se llama “Unicornio: Todo un Mundo de Sujetadores” (*GPAC*, p. 808) En esa línea, el gobierno municipal de Dalan y el magnate Sima Liang se pusieron de acuerdo en que la construcción del hotel sería una empresa conjunta.

García Márquez lamenta que “algo había cambiado en la índole de los hombres.” (*CAS*, p. 287) Mo Yan revela la pérdida de la virtud a través de las palabras de un chico que dice:

Los ricos, aunque tienen dinero, no son tan generosos como el rey del reciclaje Lao He. La mayoría, cuanto más dinero tiene, más tacaña es. Quieren tener hijos para que su familia no pierda la riqueza, pero tiene miedo de recibir multas. Entonces buscan madres de alquiler. Pueden inventar muchas excusas para escaparse de las multas. (*RN*, p. 265)

Según la gente local, el negocio funciona perfectamente, todo va viento en popa. En el comercio, el pueblo crece a gran velocidad, sin embargo, pierde su autenticidad y su rumbo. Los arquitectos son considerados obstáculos para el desarrollo de la economía. Cuando el gobierno toma la decisión de construir un parque de atracciones, los funcionarios intentan negociar con Shangguan Lushi con el objetivo de demoler una pagoda antigua. La mujer Shangguan Lushi insiste en su posición de proteger el sitio histórico diciendo que: “Vuestros tractores tendrán que pasar por encima de mi cadáver.” (*GPAC*, p. 797)

Igual que en Macondo, en Dongbeixiang también se visiona la llegada del tren, el cine, y otras tecnologías modernas y desconocidas, todo lo cual azota la consciencia de los habitantes del pueblo. Shangguan Jintong llama al cine “la superioridad material y cultural de occidente” puesto que es “una serie de imágenes en movimiento proyectadas sobre una pantalla gracias a la electricidad” (*GPAC*, p. 378). Y los hombres intentan y consiguen arruinar el tren porque este transporte trae las armas y a los soldados extranjeros al pueblo, que solo favorece a los invasores y hace daño a la gente local.

El progreso industrial y científico conduce a la pérdida de la naturaleza humana aunque, al mismo tiempo, se tiene que admitir que en un empobrecido continente que está retrocediendo es imprescindible obtener condiciones básicas de vida que se logran con el progreso. El conflicto entre la aceptación y el rechazo hace que la gente sufra un período de dolor porque el desarrollo no es espontáneo, sino impuesto por fuerzas externas.

En *La hojarasca*, García Márquez escribió sobre la plantación, la compañía bananera, y la inmigración. Es la colonización invisible porque la compañía bananera saquea los recursos humanos y naturales de esta tierra.

De igual modo, en otra novela suya, *El otoño del patriarca*, se describe un tirano cruel que se mantiene en el poder durante doscientos años.⁴⁴¹ La obra describe a un gobernante imbécil y licencioso que simboliza los semejantes poderes políticos de Latinoamérica. También lo hace en la novela *El funeral de Mamá grande* donde se representan los poderes de los Estados Unidos⁴⁴².

2) Conflictos provocados por la religión occidental

Más peligroso que las armas son la colonización y esclavitud del espíritu y sus correspondientes sistemas de valores como la religión. La cultura de los invasores se implementa en la mente de los colonizados y hace que pierdan su cultura e identidad, como resultado la gente se convierten en un grupo de Fernanda, quien es envenenada por la religión hasta que “confunde el culo con las tómporas.” (*CAS*, p. 255) Tales conductas son asimilaciones impuestas por los colonizadores. Fernanda es una mujer torcida por la invasión regional; por un lado, obedece absolutamente a su control espiritual, y por otro lado, lo único que ambiciona es el tesoro.

Las religiones primitivas y prósperas de América Latina fueron demolidas a medida que avanzaban la conquista; en esta tierra los invasores impusieron a los

⁴⁴¹ Véase Giuseppe Bellini: “El otoño del Patriarca: el tiempo eterno de la dictadura”, en el tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: (siglo XX), disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tema-de-la-dictadura-en-la-narrativa-del-mundo-hispanico---siglo-xx-0/html/01e5ae86-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.html

Fecha de consulta: 30/02/2016

⁴⁴² Véase Mose, Kenrick E. A.: “Formas de crítica social en Gabriel García Márquez A través del coronel”, *loc. cit.*, p. 839.

aborígenes a cambiar su creencia convirtiéndose en católicos. Durante un largo tiempo, la religión fue una herramienta para controlar a los latinoamericanos, de lo cual García Márquez hace críticas en sus relatos.

En *Cien años de soledad*, cuando Buendía y Úrsula construyen Macondo en un pueblo floreciente, los colonizadores no aguantan el resultado de perder su dominio. Ellos mandan a un oficial, Apolinar Moscote, mientras tanto designa un sacerdote para esta zona, Nicanor Reyna, estableciendo un poder gubernamental y eclesiástico. El padre Nicanor, quien “se espantó con la aridez de los habitantes de Macondo” (CAS, p. 104), es el primer cura que aparece en la novela. Él evangeliza deseando que la gente se dé cuenta de sus pecados, y otro cura, Antonio Isabel, se encierra con Aureliano Buendía “en la sacristía para confesarlo, con la ayuda de un diccionario de pecados”. (CAS, p. 226) Los misioneros son devotos, abnegados y muy conscientes de su responsabilidad de insistir en la conversión del “otro”.

Ellos complementan la religión con los conceptos de pecado, salvación, tolerancia, tales que hacen obedecer a los nativos. Para que los nativos de Macondo crean en Dios, los curas la proponen construcción de un templo donde “los padres hablan de para que fuera gente desde Roma a honrar a Dios en el centro de la impiedad.” (CAS, p. 105) Sus actividades de evangelización son tan firmes que sin duda alguna deja influencia en Macondo.

No obstante, cuando los obreros se ponen en huelga debido a la compañía bananera, esta organización gubernamental y religiosa interviene de manera negativa. Por una parte persuaden a los habitantes a contener la indignación, por otra parte comunica el estado caótico a los colonizadores para que ellos le manden ejército. El catolicismo se convierte en un instrumento de los gobernantes.

La religión, sobre todo la católica, es raramente vista en novelas chinas, pero en *Grandes pechos amplias caderas* Shangguan Lushi es católica, y ella tiene los gemelos con el misionero Pastor Malory. El autor Mo Yan conserva una actitud objetiva sobre este personaje contando su fervoroso rezo ante la muerte, pero evidentemente el hombre es rechazado por los nativos. Shangguan Lushi, aunque es su amante, le dice que “Mi tío dice que eres un diablo extranjero farsante, y que eso que

tú llamas tu documento era una falsificación obra de un artesano del Condado de Pingdu.” (GPAC, p. 164) Mientras tanto, los campesinos locales se burlan de su apariencia por tener cara de occidental.

Cuando Shangguan Jintong se da cuenta de que tiene sangre extranjera, cree que él y su hermana gemela son “un par de bastardos” hasta que “le surgió un aterrador sentimiento de inferioridad queme agujeró el corazón.” (GPAC, p. 613) Él intenta cambiar su color de cabello y de ojos, y como no lo consigue, intenta suicidarse. Su postura, si bien es producto del desconocimiento, demuestra el rechazo al Occidente. Puesto que es natural que la gente común, quien tiene su propia cultura y raza, no acepte cambiarla por otra.

3) El olvido de la identidad nacional aludido en la novela

El continente latinoamericano sufre la soledad no solo por su situación geográfica, sino también por el aislamiento causado por la invasión cultural. La novela ayuda a la gente a revisar su historia, su pasado y el recuerdo que tiene sobre este.

Macondo es construido por los inmigrantes liderados por José Arcadio Buendía; este pueblo ha sido “una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.” (CAS, p. 9) Las curiosidades de los gitanos penetran en la mentalidad de los indios, como resultado, “empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado.” (CAS, p.60) Esto se puede interpretar como una metáfora del olvido de su identidad⁴⁴³ frente a las novedades traídas por los colonizadores, en la novela, los gitanos.

A medida que la agricultura se va desarrollando, aumenta la población y crece la industria. Como ha ocurrido en muchos países latinoamericanos, al introducir capital

⁴⁴³ Véase Zhao Hongyan: “Explicación desde el postcolonialismo de *Cien años de soledad*”. *Aportación de conocimiento*, 2015, No. 17, p. 57.

norteamericano se convierten en países exportadores de materia prima; tal olvido vuelve a ocurrir después del diluvio, cuando “[l]a desidia de la gente contrastaba con la voracidad del olvido, que poco a poco iba carcomiendo sin piedad los recuerdos.” (CAS, p. 411) El final de Macondo, como su etapa edénica, vuelve a parecerse a lo sucedido en *La Biblia*, empezando por un diluvio destructor motivado por los males y pecados, y terminado con una tormenta apocalíptica.

En los procesos de colonización es un resultado inevitable que la invasión cultural cause una confusión de identidad. En *Grandes pechos amplias caderas*, vemos la situación perpleja de las chicas de la familia de Shanguan, en la que cada una escoge un camino diferente. Las hermanas se enamoran y se casan con representantes de los distintos poderes políticos, lo que refleja la situación confusa durante el periodo de guerras.

Entre todas, destaca la relación entre Shanguan Pandi y Shanguan Niandi porque la anterior se casa con un miembro del partido comunista, mientras que su hermana menor se enamora de un hombre estadounidense. Al final, las dos hermanas se enemistan cuando ambas quieren proteger a sus respectivos maridos:

Pandi se acercó, y sin mostrar ninguna emoción, me acarició la cabeza. Percibí el desagradable olor a medicina que tenía en la mano...Pandi sonrió sarcásticamente y se volvió hasta Sexta Hermana:

—Has hecho bien. Los imperialistas americanos están proveyendo a nuestros enemigos con aviones y material de artillería. Están ayudando a nuestros enemigos a asesinar a la gente en los territorios liberados.

Abrazada a Babbit, Sexta Hermana le dijo:

—Deja que nos vayamos, Quinta Hermana. Ya has matado a Segunda Hermana. ¿Ahora nos toca a nosotros? (GPAC, p. 421)

Frente a tal situación, a Shanguan Lushi no le queda otro remedio, y ruega a su hija: “Niandi, tú y tus hermanas elegisteis a los hombres con los que os fuisteis y el camino que tomasteis. No quisisteis escuchar a vuestra madre, así que no pude protegeros. Todas vosotras...a vuestra suerte...” (GPAC, p. 422) La familia se dispersa por la guerra y la política, y la madre se queda sola aunque ha dado a luz a ocho hijas y un hijo.

El destino de las otras chicas tampoco fue afortunado: Laidi se fuga con su amante Sha Yueliang, comandante de la Banda de Mosqueteros del Burro Negro, Zhaodi se queda con el líder de un equipo antijaponés, Qiudi es vendida a una mujer rusa, y Lingdi tiene una vida más misteriosa porque se convierte en un “hada de pájaros”. La confirmación de la identidad es un proceso de aceptación y de luchas, no solo la identidad de la etnia, sino también del individuo.

A parte de eso, en las novelas de Mo Yan de vez en cuando los personajes confiesan su admiración por la poderosa URSS; todo lo referente a la Unión Soviética es un estándar de justificación y una excusa para ostentar. Ya que la novela *Rana* se enfoca en los años sesenta, época en la que los rusos tienen todavía gran repercusión y mayor prestigio, por lo tanto, en la novela el chico Wang Gan lamenta que: “¡Qué técnica más mala tienen los pilotos chinos! Si fuesen pilotos soviéticos hubieran dado en el blanco a la primera.” (RN, p. 51)

Además de eso, las películas rusas son más respetables; cuando menciona la cita entre la tía y su novio, se resalta: “La película que vieron esa noche fue *Así se templó el acero*, una adaptación de la novela de Ostrovski de mismo título.” (RN, p. 63) Otro detalle más está en el hecho de que, en aquella época, muchos alumnos chinos se comunicaban con alumnos soviéticos a través del correo postal, que es un fenómeno popular según describe la novela.

En *Cien años de soledad*, el coronel Aureliano, que ha firmado el convenio de alto al fuego, quiere rearmarse para echar a estos invasores del país sin poder hacer nada incluso ante la muerte de sus diecisiete hijos: “[...] no experimentaba un sentimiento de pesar, sino una rabia ciega y sin dirección, una extenuante impotencia.” (CAS, p. 290) Este sentimiento a lo mejor es lo que experimentamos ahora: ¿Cómo resistirse a la “invasión” de civilización extranjera? ¿Cómo absorber “correctamente” los logros de países ajenos sin perderse a sí mismos?

5.3 El proceso de buscar la raíz nacional

En el libro *El lugar de la cultura*⁴⁴⁴, Homi K. Bhabha expone los problemas del postcolonialismo, y discute sobre cómo la heterogeneidad prevalece bajo el proceso de modernidad. A partir de analizar la historia y la actualidad del mundo, él concluye que los eruditos de países subdesarrollados deben reconsiderar su identidad cultural desde su propia posición nacional, y mantenerse atentos a su manera de pensar, en el trasfondo, postcolonial y postmoderna.

En la actualidad, la cultura y la literatura vista desde Europa se posiciona como referente principal, mientras que la del Tercer Mundo se restringe a una posición marginal. En su libro *El Orientalismo*, Edward Said propone una serie de preguntas: “¿cómo se representan otras culturas? ¿Qué es otra cultura?; el concepto de una cultura distinta (raza, religión o civilización) ¿es útil o siempre implica una autosatisfacción (cuando se habla de la propia cultura) o una hostilidad y una agresividad (cuando se trata de la «otra»)?”⁴⁴⁵ Estas consideraciones abren un debate intelectual sobre el lugar de la cultura y la literatura en esta época en la que la modernidad occidental arrolla todo el mundo.

Jaime Fisher resalta la importancia de la “identidad cultural”, que es “el sentido de pertenencia a un determinado grupo social”⁴⁴⁶, y que “funciona como criterio para diferenciar (se) de la(s) otredad(es) colectiva(s).”⁴⁴⁷ Mo Yan y García Márquez, dos autores que representan su cultura que no pertenece a la “tendencia principal”, no solo son combatientes solitarios, sino que también simbolizan el triunfo de un grupo que intenta progresar: los autores del realismo mágico y del grupo de la búsqueda de la raíz.

Antes se ha apuntado que Macondo es una miniatura de América Latina.⁴⁴⁸ Al

⁴⁴⁴ Homi K. Bhabha: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

⁴⁴⁵ Edward W. Said, *El orientalismo*, op. cit., p. 428.

⁴⁴⁶ Jaime Fisher: “Liberalismo, comunitarismo, cultura y multiculturalismo”. *Factótum*, 2014, N. 12, p. 32.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴⁸ Véase Luis Carlos Herrera Molina S. J.: “Gabriel García Márquez y la ética en *Cien años de soledad*— II”. *Universitas Philosophica*, 2015, No. 65, Vol. 32, pp. 265-273.

principio es una aldea primitiva, construida por los inmigrantes, que poco a poco desarrolla la agricultura, aumenta la población, se desarrolla la industria con la entrada del tren y la fundación de la fábrica de hielo, y cuyo liderazgo se determina por unas familias poderosas como la familia Buendía.

En este proceso de industrialización, como ha ocurrido en muchos países latinoamericanos, inevitablemente se introducía capital norteamericano, que terminaba modificando la vida de la aldea. En los años cincuenta y sesenta del siglo XX, el continente pasó una época de dudas según Edgardo Lander: “[e]l problema reside en el imaginario colonial a partir del cual construye su interpretación del mundo imaginario que ha permeado a las ciencias sociales de todo el planeta haciendo que la mayor parte de los saber sociales del mundo periférico sea igualmente eurocéntrico.”⁴⁴⁹

América Latina es una tierra mágica que posee abundantes recursos naturales. En la realidad, este continente produce mucho más que el creciente petróleo y el aromático café; más aún, él es el lugar de nacimiento del pueblo latinoamericano, que goza de una pasión ardiente y sabiduría inagotable.

En las obras de García Márquez se puede encontrar también una “obsesión por captar la identidad cultural latinoamericana y particularizar los rasgos del mundo caribeño”⁴⁵⁰. Ellos se empeñaron en la discusión del sentido de la literatura y de las formas de redactar, dando lugar al *boom*. Según Brenda Cooper:

[h]ybridity has been shown to be a fundamental aspect of magical realist writing. A syncretism between paradoxical dimensions of life and death, historical reality and magic, science and religion, characterizes the plots, themes and narrative structures of magical realist novels [...] The plots of these fictions deal with issues of borders, change, mixing and syncretizing. And they do so [...] in order to expose what they see as a more deep and true reality than conventional realist techniques would bring to view.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Véase Edgardo Lander: “Eurocentrismo y colonialism en el pensamiento social latinoamericano”, p. 7. Versión online disponible : <https://www.tni.org/files/eurocentrismo-2.pdf>
Fecha de consulta: 17/03/2016

⁴⁵⁰ José Luis Méndez: *Cómo leer a García Márquez...*, op. cit., p. 105.

⁴⁵¹ Vega-González, Susana: “Memory and the Quest for Family History in One Hundred Years of Solitude and Song of Solomon.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 3.1 (2001): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1102>
Fecha de consulta: 20/03/2016

Por el contrario, China se quedó en el aislamiento económico y cultural en la misma época. Como se ha presentado en la primera parte, las limitaciones de la política causaron que toda la literatura se orientara en dirección unitaria: el realismo socialista. Después de la Reforma y Apertura desplegada por el gobierno, la comunicación entre China y el mundo exterior aumentó. Gracias a ello se introdujeron obras de América Latina y el realismo mágico se convirtió en una moda.

Es conocido que la literatura de distintos países fue inspirando a los autores chinos generación tras generación y de donde luego surgiría la corriente de la búsqueda de la raíz, que es el primer paso con el que se inicia una reflexión verdadera sobre la literatura propia. A medida que la literatura y teoría literaria occidental se iban difundiendo en China, la aceptación de la literatura de países extranjeros pasó de un período de entusiasmo a una situación estable en la que, finalmente, muchos investigadores locales reconocen el valor, tan importante como puede ser el del realismo mágico, de la literatura propia.

En nuestra época, el reconocimiento y la construcción del sistema literario propio será un proceso doloroso según dice Stuart Hall: “El mundo ya no es hospitalario para los peregrinos. Al ganar su batalla, la perdieron. Lucharon para que el mundo fuera sólido y lo hicieron flexible, a fin de que la identidad pudiese construirse a voluntad.”⁴⁵² Estamos en un mundo donde las luchas son cada día más encarnizadas; por lo tanto, el papel de los intelectuales de cada país o pueblo es fortalecer su cultura y literatura.

El realismo mágico se arraigó en la tradición del realismo, es decir, no dejó de escribir la realidad y, paralelamente, los escritores jugaron con ella y la torcieron abandonando las técnicas convencionales del realismo. Un ejemplo de ella es la novela *Pedro Páramo*, del escritor mexicano Juan Rulfo, una de las primeras novelas del realismo mágico. Se aplicaron las nuevas técnicas de narración rompiendo la estructura tradicional de la novela. Mientras tanto, el trabajo todavía refleja la

⁴⁵² Zygmunt Bauman: “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay: *Cuestiones de la identidad*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003, p. 43

circunstancia verídica de México más que el mundo de los fantasmas.

Antes hemos analizado la nutrición de los mitos y leyendas en *Cien años de soledad*; la verdad es que su propio patrimonio cultural ha inspirado no solo a García Márquez, sino a todos los autores del realismo mágico. Según dice Mabel Moraña en el artículo “El boom del subalterno”⁴⁵³, Spivak y Said también han analizado libros de Carpentier, García Márquez y otros representantes del realismo mágico desde la perspectiva del multiculturalismo y la hibridación de América Latina, aludiendo a la influencia postcolonial en su redacción.

El realismo mágico en América Latina pone de manifiesto la vida real del continente, y la ficción realista es intrínsecamente su herencia. Como se ha analizado en el cuarto capítulo de la tesis, los escritores hacen un amplio uso de las técnicas modernas de narrar, tales como saltar secuencia temporal, alternar el ángulo visual, aplicar el monólogo interior y así sucesivamente.

En cuanto a China, hay que admitir que la corriente de la búsqueda de la raíz no se distingue mucho en la literatura universal; una razón es que existen filtros en los intercambios geopolíticos y culturales entre China y el mundo occidental. Si no lo colocamos en el conjunto literario para hacer una comparación con los otros, es una rama que provoca el entusiasmo de los escritores a explorarla, al mismo tiempo que pretende comunicar China con el mundo exterior. Por lo que se refiere a la “raíz”, el problema al que se enfrentaron muchos escritores fue: ¿Cuál es nuestra raíz?

La raíz, al fin y al cabo, se refiere a una identidad colectiva. El grupo de la búsqueda de la raíz se remontó a lo más nacional de China con la intención de encontrar una “originalidad reconocida”. De ahí que una de sus contribuciones haya sido salvar a la literatura china desde la imitación al occidental. Aunque los escritores tienen sus peculiaridades cada uno, comparten un factor común: el reconocimiento y orgullo por la cultura propia en lugar de admirar el mundo occidental a ciegas. Como ha indicado Wu Jun: “‘La búsqueda de la raíz’ nos hace reflexionar sobre la creencia de la cultura pura; la recuperación de la cultura china depende del apoyo del pueblo y

⁴⁵³ Mabel Moraña: “El boom del subalterno”. *Revista de Crítica Cultural*. Santiago de Chile, 15 (1997), pp. 48-53.

de la nación.”⁴⁵⁴ Los autores chinos por fin superan la vergüenza de ser “escritores del Tercer Mundo”, y cultivan la literatura de China en su tierra original tras diversas discusiones y exploraciones.

El grupo de escritores de la búsqueda de la raíz desean conseguir éxito, pero durante un largo tiempo vacilaron entre la cultura étnica y la occidental. Por fin, vuelven a escavar y encuentran el tesoro de la cultura nacional, además de aprender de lo occidental y de América Latina. Como consecuencia, los escritores de aquella época, Mo Yan, Yu Hua⁴⁵⁵, Su Tong⁴⁵⁶, son reconocidos como escritores nutridos de la cultura típica china, cuyas obras se convierten en símbolos de la transformación del estado de ánimo.

Con la ambición de renovarse, ellos aplican el lenguaje popular y encarnan la imagen del país con sus cualidades inherentes para construir una imagen propia. Después de la búsqueda de la raíz, China siguió experimentando con la novela pionera⁴⁵⁷ en los años noventa, y luego, con la novela neohistórica⁴⁵⁸, que supuso un esfuerzo para remontarse a la raíz de la cultura nacional.

En las obras de Mo Yan, los elementos provienen de su propia tierra natal: la tierra del noreste de Gaomi, que está cargada de tanta historia. Según los antepasados, fue la cuna del cultivo del sorgo rojo. Mo Yan dijo alguna vez que “la relación entre mi pueblo natal y mis novelas significa miles de temas.”⁴⁵⁹ Ambientadas en la zona rural, sus novelas demuestran la sociedad asombrosa y las huellas que deja el pasado en la mentalidad del pueblo.

Favorecido por la cultura original de la tierra de Gaomi, Mo Yan despliega su imaginación a su arbitrio en el pueblo ficticio de Dongbeixiang. Él lo convierte en un escenario donde sus personajes e historias puedan representar un mundo con

⁴⁵⁴ Wu Jun: “Una reflexión sobre...”, *loc. cit.*, p. 17.

⁴⁵⁵ En chino, 余华. Autor de la novela *¡Vivir!*. Yu Hua: *¡Vivir!*. Barcelona: Editorial Sei Barral, 2010.

⁴⁵⁶ En chino, 苏童. Autor de la novela *Mi vida como emperador*. Su Tong: *Mi vida como emperador*. Ciudad de México: J.P Libros Ediciones Oklever, 2009.

⁴⁵⁷ Véase Yang Bin: “El desarrollo y la transformación de la novela pionera de los años 80-90”. *Revista de la Universidad de Ji Shou*, 2000, No. 1, pp, 89-93.

⁴⁵⁸ Véase Tang Yu: “La novela neohistórica: definición, trasfondo teórico y origen literario”. *Revista de la Universidad de Tecnología de Pekín (Edición de ciencia social)*, 2006, No. 3, pp. 77-81.

⁴⁵⁹ “故乡与我的小说的关系,是个千言万语的题目。” Mo Yan: “Mi pueblo natal y mis novelas”, *loc. cit.*, p. 25.

imágenes y sonido. A lo largo del proceso creativo en general, él inconscientemente descubre los recursos nacionales basándose en la ideología local y conocimiento cultural. Por fin él encuentra un itinerario para que su creación y la de toda la literatura china puedan seguir, enriqueciendo a su vez la connotación de literatura china contemporánea.

Mo Yan demuestra su patria con la historia de cien años. Además de las tres novelas estudiadas, en *La vida y la muerte me están desgastando*⁴⁶⁰ él relata desde el punto de vista de animales un periodo distinto: “las penurias de ser un burro”, “la fuerza de un buey”, “el retozar de un cerdo”, y “el espíritu de perro”, a través de los cuales hace un despliegue modernista y posmodernista de la cultura tradicional de China. García Márquez se beneficia de la literatura y la filosofía occidental, sin embargo, Mo Yan crece en la tierra cultural de Oriente.

En el proceso de buscar la raíz de cada uno, la experiencia del autor en su tierra forma parte imprescindible de su escritura. De ahí que veamos las fábulas contadas por los propios familiares en las obras tanto de García Márquez como de Mo Yan. No obstante, a la hora de recalcar su autonomía, los intelectuales nunca han olvidado destacar su posición universal, una actitud paradójica que implica la inquietud de perder su reconocimiento por el mundo aunque, al mismo tiempo, protegen la identidad propia.

En cuanto al contexto social entre el nacionalismo y el internacionalismo, en la literatura latinoamericana del siglo XX coexisten diferentes inclinaciones estéticas. García Márquez es nacionalista al igual que otros escritores latinoamericanos del realismo mágico; según él, “el deber de un escritor, y el deber revolucionario, si se quiere, es el de escribir bien.”⁴⁶¹ Él utiliza su pluma como arma de lucha, recuperando la vitalidad de la literatura nacional.

El nacionalismo es un tema consabido en la era postcolonial, que tiene una función crucial en la construcción de la estimación justa en la sociedad mundial, y tiene la capacidad de refutar la mirada cultural y la discriminación racial impuesta por

⁴⁶⁰ Véase Mo Yan: *La vida y la muerte me están desgastando*. Barcelona: Kailas, 2009.

⁴⁶¹ Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez: “La obra”, en *El olor de la guayaba, op. cit.*, p. 76.

occidente. Hoy en día, la tierra se ha desarrollado y ha enriquecido, pero aún se enfrenta a cierta invasión invisible desde Norteamérica, cuyos poderes penetraron en todos los aspectos, político, económico y cultural. El desarrollo del Nuevo Mundo es todavía difícil, pero gracias a los esfuerzos incesantes de la gente, la industria, la agricultura y el comercio exterior han realizado considerables progresos.

Cuando China abrió su puerta al mundo exterior en el año 1979, aún no se había desarrollado tanto, por lo que estuvo expuesto a ser “conquistada”. Las novelas mejoraron gracias a las técnicas y fábulas que, a pesar de que ya existían, para ellos eran novedosas. El efecto ideológico de los países occidentales hacia los subdesarrollados existe invisiblemente en todos los campos; no es una imposición violenta sino una “disolución” de las objeciones y quejas.

Para concluir, los escritores de China y América Latina están profundamente arraigados a su sociedad y cultura; sus obras están basadas en la historia y sociedad, contando con un lapso temporal de cien años, lo que les dota de características épicas regionales. A través de estas historias, vemos los conflictos entre lo autóctono y lo novedoso que se importa del extranjero, y por lo que los autores, inevitablemente, sufren alguna inconveniencia, como puede ser la censura de algunas de sus obras, como fue el caso de *Grandes pechos amplias caderas* de Mo Yan, cuyas descripciones eróticas no pasaron el filtro conservador del gobierno y del público en general. Afortunadamente, los autores mantienen una postura optimista, y creen en su propio modo de escribir.

5.4 El rechazo y la aceptación: El multiculturalismo bajo la globalización

Actualmente estamos en la era de globalización, en la que los países se comunican y se afectan mutuamente en todos los aspectos. Las películas de Hollywood, los dibujos animados de Disney, son populares entre los jóvenes. Después

de que Colón descubriera América Latina, los continentes se correlacionan cada día más y, al mismo tiempo el desarrollo de la economía mundial ha intensificado su vinculación.

La globalización es una ocurrencia de la sociedad humana que todavía se está extendiendo, como consecuencia, el internacionalismo y el nacionalismo entran en conflicto en la medida que “We belong to the period both of colonialism and of resistance to it.”⁴⁶² El rápido desarrollo de lo material nos facilita la vida, al mismo tiempo produce algunos problemas en cuanto a la cultura y la literatura. Acerca de la globalización, Wang Yang comenta que:

Es una “buena noticia”, que trae la conveniencia de la comunicación; al mismo tiempo parece una pesadilla, porque en la corriente de la globalización, todo se unifica y estandariza, que es terrible para la literatura. Cómo mantener las peculiaridades de la literatura en la era de la globalización, es un problema al que se enfrentan los escritores de todo el mundo.⁴⁶³

La noción de “aldea global”, proclamada por los ideólogos de la globalización se corresponde con los intereses del capital financiero transnacional que ve al mundo como una esfera única de acumulación e inversión. Pero mientras tanto, la globalización puede ser una coyuntura para la comprensión mutua, es decir, una oportunidad para crear nuevos paisajes si se interpreta una cultura desde un punto de vista nuevo. Cuando el mundo occidental lee las novelas de Mo Yan, es posible que adquiera conocimientos sobre la historia y la vida en China.

Esta irresistible corriente histórica genera vínculos globales y nos da la sensación de vivir en un pueblo. A parte de eso, la tecnología hace que la información y comunicación de nuestra época sea cada día más justa; como se ha dicho: “El centro ya no es tan fácilmente localizable después de la globalización, realizada bajo la influencia de los medios masivos de comunicación, y los márgenes ya no se

⁴⁶² “Pertenece al período tanto del colonialismo como de la resistencia contra él.” Edward W. Said: *Culture and imperialism, op. cit.*, p. 194.

⁴⁶³ “是一个“福音”，带来了交流的便利；但似乎也像一个噩梦，在全球化浪潮中，事物变得统一、标准化，这对于文学来说是可怕的。如何在全球化时代保持文学的独特个性，是全球作家共同面临的问题。” Wang Yang: “La globalización y el espíritu local de la literatura”. *Periódico de literatura y arte*, 13/09/2013, p. 1.

concentran en un territorio bien definido.”⁴⁶⁴

El multiculturalismo se ha convertido cada vez más en un aspecto básico de los estudios culturales y literarios contemporáneos, de donde se refleja que en la era de la globalización ninguna nación puede evitar la influencia de otras culturas. Generalmente, la sociedad mundial ha proporcionado espacio para diferentes culturas en el desarrollo de la globalización. Basada en la diversidad cultural, la aceptación de las diferentes culturas de otros países nos abre nuevas ventanas.

Dentro del marco del diálogo multicultural y la intercomunicación, hay que mantener la independencia relativa de su propia cultura. Esto no solo se convertirá en una política de comunicación cultural entre el mundo occidental y oriental, sino también entre la cultura oficial de un país y su cultura popular o folklórica, muchas veces relegada a un segundo plano. En otras palabras, solo en el contexto de la cultura libre, en el marco del pluralismo cultural, el diálogo intercultural se construirá verdaderamente. Si el mundo es un jardín de todo tipo de flores, la cultura de cada pueblo es una flor diferente, por lo tanto, el mundo perderá algo si una de esas flores fallece. ⁴⁶⁵

En la civilización del ser humano coexisten culturas e ideologías distintas. Homi Bhabha plantea el concepto de “hibridación” para describir el hecho de que en nuestra época, tomando en cuenta que la cultura de cada pueblo y cada país sufre cierta mezcla y, como resultado, pierde su peculiaridad original. Mientras tanto, es inevitable que la divergencia entre el mundo oriental y occidental a veces causa malentendidos.

Aún más, los cambios de situación social han dejado influencia en las relaciones diplomáticas, disciplinas políticas, económicas, educativas; aspectos, entre otros, que han atraído la atención de muchos investigadores. Con respecto al multiculturalismo, Homi Bhabha ha expresado que no solo la cultura, sino también la traducción están

⁴⁶⁴ Brigitte Adriaensen: “‘Postcolonialismo postmoderno’ en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente ‘heterogénea’”. *Romaneske: driemaandelijkschrift van de vereniging van Leuvense*, Vol: 24 issue: 2, p. 57.

⁴⁶⁵ Véase He Chengzhou: “Globalización y literatura: perspectiva, postura y método”. *Literatura extranjera contemporánea*, 2014, 35(2), p. 154.

cada día más influenciadas por la globalización y la homogeneización⁴⁶⁶. En esta corriente, un tema importante para cada país es mantener su propia peculiaridad. De modo que se ha aumentado la protección de la cultura nacional, conscientes de la importancia de no perder la singularidad cultural bajo la globalización.

Frente a la oposición de “globalización” y “localización”, se ha planteado el tema de “mientras que la globalización promueve la integración cultural, resalta la conciencia nacional y la individualidad, al mismo tiempo que demanda la participación activa de los pueblos y las naciones. ” ⁴⁶⁷ Debido al surgimiento de la globalización cultural, la cultura local gradualmente se encuentra amenazada por culturas extranjeras. La “globalización” no necesariamente provoca un conflicto con lo “local”, o propio de una cultura o pueblo; a través de un diálogo mutuo, pueden lograr la armonía con una actitud más abierta hacia la convivencia pluralista, y discusiones complementarias para enfrentarlo oriental y lo occidental.

Frente a los efectos que podría tener dicho enfrentamiento, los escritores intentan adoptar ciertas estrategias tratando de responder a los desafíos de una postura proactiva para responder a esa corriente. Mo Yan despliega libremente su imaginación en el pueblo Dongbeixiang; el autor lo convierte en un escenario donde sus personajes e historias puedan ser representados en un mundo con imágenes y sonido: “Aunque vivo en el urbanidad ruidosa, mi alma se queda en los recuerdos de mi pueblo natal. El tiempo perdido reaparece ante mí en forma de imágenes con sonido y color.”⁴⁶⁸

Las obras de Mo Yan tienen elementos de realismo, al mismo tiempo que incluye cuentos populares de magia, combinando la realidad y la fantasía, y reflejando la historia y la sociedad. De este modo crea un mundo que recuerda al de las obras de Faulkner y García Márquez, pero aplicando elementos típicos de la tradición china, que es su mayor distintivo. Mo Yan ha encontrado un punto de equilibrio entre lo nacional e internacional.

⁴⁶⁶ Véase Homi K. Bhabha: *El lugar de la cultura*, *op. cit.*

⁴⁶⁷ “Globalización en la promoción de la cultura de la integración al mismo tiempo, también fortaleció la conciencia nacional y la autoconciencia de las naciones, globalización profundizó la conciencia de la cultura y la identidad cultural.” Sui Sixi: “El diálogo cultural y la reconstrucción de la identidad cultural”. *Revista del Instituto de Administración de Shanghai*, 2007, No. 4, p. 25.

⁴⁶⁸ “Aunque yo vivo en el bullicio de la ciudad, pero mi alma se queda en el recuerdo de mi pueblo natal, el tiempo perdido repentinamente aparece ante mí en forma de imágenes con sonido y color.” Mo Yan: “Superar mi pueblo natal”. *Gaomi mío*, *loc. cit.*, p. 256.

Por otro lado, América Latina ha hecho un esfuerzo por desarrollar todas las facetas literarias, alcanzando su mayor éxito con el realismo mágico. Siendo un continente obstaculizado por constantes colonizaciones, la actitud que los pueblos latinoamericanos toman es como una tormenta para quitarse los efectos ajenos y fundar un estilo propio. Se analiza la escritura de García Márquez con estas palabras: “Extravagance and metaphor are the sole means of describing a reality as strange as it is exclusive; literature and fable find themselves in a land peopled by images where everthing is lived as if it were a dream, or a book, with multiple variations.”⁴⁶⁹

En *Cien años de soledad*, *El funeral de Mamá Grande* y otras obras, García Márquez se enfoca en los pueblos más originales y sencillos, lo que expresa su amor por la cultura donde creció. Macondo muestra los complejos factores culturales de la historia de América Latina y la situación actual, la barbarie, la ignorancia, el retraso, entre otras cuestiones. El autor revela la colisión de la civilización antigua y la moderna con el objetivo de provocar la reformación de esta tierra.

En tanto escritores que representan su pueblo natal y su cultura, Mo Yan y García Márquez nunca han renunciado a su anhelo de darle voz a sus respectivas patrias en la sociedad mundial. A través de sus obras, ambos autores no solo le dan un espacio a su país en el orden global, sino que también los integran en la literatura universal. Su trabajo creativo no se reduce a la simple imitación de técnicas, sino que se afanan por renovarlas e innovar en sus propios términos.

La relación entre la cultura china y la de América Latina es más complicada comparada con otros continentes debido a la enorme brecha idiomática, histórica y cultural que los separa y dificulta el proceso de comunicación y entendimiento. No obstante, esa misma disimilitud dará lugar a un diálogo más complejo porque en realidad, las discrepancias entre grupos étnicos es un fenómeno común.

Así, el desarrollo de la literatura nacional no solo puede basarse en factores internos de la nación, sino también en lo que absorbe del mundo exterior, como lo

⁴⁶⁹ “La extravagancia y la metáfora son las únicas maneras de describir una realidad tan extraña hasta exclusiva; literatura y fábula se encuentran en una tierra poblada de imágenes donde todo se vive como si fuera un sueño, o un libro, con múltiples variaciones.” Iris M. Zavala, “*One Hundred Years of Solitude* as Chronicle of the Indies”, en *Gabriel García Márquez's One Hundred...*, op. cit, p. 110.

registra Teng Wei:

En la divulgación animada de la literatura latinoamericana en los años ochenta, la reflexión de la historia y la realidad era disminuida, poniendo énfasis en trasplantar las técnicas de escribir. La aceptación de esta literatura que interviene (en la nuestra) forma parte de ‘despedir a la revolución’ y más tarde la genera de nueva ideología, y por fin llegó a producir nuevas corrientes literarias en los años noventa.⁴⁷⁰

Según la opinión de Chen Zhongyi, en las agitaciones de la literatura latinoamericana del siglo pasado siempre estuvieron acompañadas de la discusión de nacionalismo e internacionalismo.⁴⁷¹ Los escritores chinos de los años ochenta por fin se pusieron en contacto con el mundo occidental, que es un eco de la literatura en el mundo oriental.

Hay que tener en cuenta que el mundo está construido sobre la base de la diversidad cultural. Las diferentes filosofías, religiones, ideologías, etc., nunca deben ser adversarias. El mejor ejemplo es el pluralismo cultural de Latinoamérica, que es una mezcla de diversos géneros literarios y tendencias ideológicas que forman la peculiaridad de *Cien años de soledad*. La novela muestra el surrealismo europeo y el pensamiento irracional de los indios, así como la idiosincrasia de los colonizadores estadounidenses y la cultura indígena, al tiempo que los bohemios difunden el conocimiento científico; todo ello construye la realidad increíble de la sociedad de América Latina.

Se puede decir que el desarrollo exitoso de la teoría y la práctica de la globalización dependen de una actitud hacia la cultura. Bajo el contexto de la transformación cultural mundial, pone énfasis en las diferencias de la cultura nacional y sus particularidades. El nacionalismo e internacionalismo son dos facetas que se complementan mutuamente, la gente de diferentes países, pueblos, etnias comparten la riqueza espiritual de la literatura en el proceso de desarrollo, con el trasfondo ideológico y tradición literaria de su país.

⁴⁷⁰ Teng Wei: De la escritura política a la forma novedosa—realismo mágico de Latinoamérica y literatura contemporánea china. *Foro de literatura y arte*, 2006, No. 4, p. 104.

⁴⁷¹ Chen Zhongyi: “¿Globalización? ¿Localización? La opción doble de la literatura de América Latina en el sigloXX”. *Estudios de la literatura extranjera*, 2003, No. 1, p. 5.

Tenemos que ver las diferencias entre ellos, los conflictos y, al mismo tiempo, la fusión entre sí, puesto que “[e]n el desarrollo de la literatura de un país, hay factores externos de países extranjeros además de los factores internos. No importa qué país, qué pueblo los logra, son tesoros inherentes para toda humanidad. El proceso de desarrollo y distribución se relaciona íntimamente con el trasfondo y tradición literaria de todos los países.”⁴⁷² Es decir, el “choque de civilizaciones” y la “integración de civilizaciones” son fenómenos universales; cualquier imagen del mundo puede explicar su trayectoria de desarrollo, que el futuro del mundo es la armonía entre todas las culturas.

Un factor importante del éxito de *Cien años de soledad* consiste en la mayor autoconciencia nacional que se relaciona con la cultura occidental, y se traduce en una mayor preocupación por el carácter aislado de los pueblos, la indiferencia entre la gente, el desprecio por los valores tradicionales y la atención occidental generalizada después de los fenómenos sociales y las cuestiones sociales, los cuales se notan en el uso de un estilo discursivo posmoderno.

Comparado con García Márquez, debemos admitir que las descripciones de Mo Yan son más directas, sin mucha ficción y uso de símbolos. Sus obras muestran reflexiones sobre la sociedad y la política, un aspecto de su obra que, por ser bastante notable, ha interesado a un sector de la crítica como es el caso de Véronique Brient y su estudio “Mo Yan, l’engagement littéraire d’une critique acerbe de la société chinoise contemporaine”⁴⁷³; el artículo ha sido traducido en chino, y publicado en la revista china *Estudio de Francia*. En el libro de Yang Yang, él menciona opiniones semejantes:

“Lo atrayente de su descripción trata del estado de la sociedad rural: el estado psicológico y el estado social. Pensad, cuando nuestros predecesores muestran la sociedad rural, resaltando el ámbito silencioso y la belleza serena.

⁴⁷² “一个 国家 民族 文学 的 发展 除 有 其 自 身 内 在 的 因 素 以 外， 还 有 他 国 民 族 文学 外 在 因 素 的 影响。 不 论 是 由 哪 个 国家 民族 所 取 得 的， 都 是 人 类 所 共 有 的 精神 财富， 文学 发展 进 程 及 其 成 果 共 享 都 必然 与 他 国 的 思想 背景 和 文学 传统 有 着 千 丝 万 缕 的 联系。” Hu Tiesheng: “La interacción entre el desarrollo literario y la globalización”. *Estudio y exploración*, 2005, No. 2, p. 94.

⁴⁷³ Véronique Brient: “Mo Yan, l’engagement littéraire’ une critique acerbe de la société chinoise contemporaine”. *Estudios Franceses*, 2010, No. 2, pp. 25-32.

Mo Yan restaura otra escena de lo humano. Lo profundo es que él escribe la crueldad y la lucha brutal, el estado se sublima en la extrema ferocidad.⁴⁷⁴

Por una parte, a través de su fuerza política y económica, la cultura del mundo occidental logra una mayor influencia -que deriva en eurocentrismo-; por otra parte, con la profundización de la globalización, la tendencia principal no tiene suficiente potencia y vitalidad para imponer su voluntad sobre el Tercer Mundo, con lo cual se posibilita así la escritura legítima de la identidad y el destino propio.

Puesto que China y América Latina ha sufrido un período de colonización en la historia, es inevitable que la literatura tenga una función más allá de la meramente artística, es también una herramienta de propaganda, tanto para despertar a las masas populares como para mostrar las debilidades de un país, como el literato Wang Yuechuan señala:

Sólo en el contexto de diálogo eficaz entre lo oriental y occidental, podemos llevar a cabo una reflexión moderna y la reconstrucción de valores. Será posible hacer que la naturaleza local realmente consiga la integración con la globalización, y por lo tanto tenga un juicio correcto respecto de los complejos conflictos culturales y las estrategias de la cultura china, y establecer efectivamente “la imagen de china” en un nuevo siglo.⁴⁷⁵

Mientras que la cultura occidental penetra en China, nuestro país se esfuerza para recomendar y difundir la nuestra a todo el mundo, teniendo como resultado la absorción recíproca de la esencia de cada una. En este proceso de integración se promueve a través de la innovación. En otras palabras, no se trata necesariamente de reemplazar por completo la cultura tradicional, sino que con la inspiración de culturas extranjeras, ofrecer a la cultura local de China nuevas salidas para promover su

⁴⁷⁴ “他吸引人的地方乃是描述了乡村社会的一种状态：心理状态和社会状态。想一想我们的前辈展示乡土社会时那种静谧的笔触，以及安详之美，莫言的出现，把人间的另一份景象还原了。他的深切在于写了残酷，而且升腾出了残酷之中的挣扎的气色，在极端酷烈里，一种精神之美升腾了。” Sun Yu: “Mo Yan, un cantante que se encuentra con Lu Xun”. En Chen Xiaoming: *Estudios sobre Mo Yan. op. cit.*, p. 59.

⁴⁷⁵ “只有在东西方话语有效对话的前提下，进行现代性反思和价值重建，才有可能使本土性真正与全球性获得整合，从而对复杂的文化冲突和对话中的华夏文化策略有着正确意向性判断，并有效地树立新世纪的‘中国形象’。” Wang Yuechuan: “La identidad y renovación literaria en China”. *Revista de la Universidad de Sur Central (edición de ciencia social)*, 2006 Aug, Vol 12, No. 4, p. 397.

desarrollo. Acerca del aprendizaje, Mo Yan ha indicado:

Creo que los escritores inteligentes han sido capaces de ser influenciado por sus homólogos extranjeros sin dejar rastro en su escritura, porque tienen una fuerte “individualidad”, y siempre procuran cubrir el objeto de aprendizaje con ella. Los escritores inteligentes no se arrodillarán a sus pies, ni tomarán todo lo de ellos como tesoros. El verdadero aprendizaje es aprender críticamente⁴⁷⁶

Como se ha analizado en el segundo capítulo, Mo Yan aprendió de los escritores occidentales al principio, aunque luego procedió su propio camino literario. El rápido desarrollo del país representó una oportunidad para la literatura contemporánea china. Después de pensar y dudar en el periodo de aislamiento, los escritores chinos creen necesario superar las prácticas tradicionales. En el largo proceso creativo de los escritores chinos, aprender es el primer paso, en lo que ellos han realizado con actitud abierta hacia literatura extranjera.

Sin embargo, más importante es el segundo paso: encontrar un estilo auténtico, propio de China. Por lo tanto, el valor de conocer el pensamiento occidental avanzado es el único camino para el desarrollo de la globalización de la literatura. La obra creativa de Mo Yan es evidencia de ello:

Debemos proceder en un periodo autónomo, con un fuerte sentido de sí mismo y de innovación. Desde los años noventa hasta la actualidad, el sentido de innovación de los escritores chinos ha sido cada día más fuerte, pero muchas personas nos satirizan. Tenemos que mantener la conciencia innovadora, incluso las exploraciones que resultan de los fracasos, son mejores que el llamado “éxito” de una obra mediocre.⁴⁷⁷

Igual que Mo Yan, García Márquez ha hecho una exploración continua y ha innovado con maestría en el arte literario. Más aún, él ha asumido un compromiso humano y social. García Márquez, preocupado siempre por el futuro y el destino de

⁴⁷⁶ “我认为，高明的作家之所以能受到外国文学或者本国同行的影响而不留痕迹，就在于他们有一个强大的“本我”，而时刻注意用这个“本我”去覆盖学习的对象。高明的作家，不会跪拜在外国同行的脚下，把他们作品中的一切都当成珍宝。真正的学习是批判地学习。” Mo Yan: “La ansiedad de ser influido”, en Chen Xiaoming: *Estudios sobre Mo Yan, op. cit.*, p. 189.

⁴⁷⁷ “我们就应该进入一个自主的、有强烈的自我意识的创新的阶段。从九十年代到现在，中国作家的创新意识越来越强，但是很多人在讽刺我们的创新意识。我们必须有创新意识，哪怕我们创新的探索是失败的，也比我们一部平庸的所谓的成功作品要好。” Li Weihua: “Los factores extranjeros en la creación de Mo Yan”, *loc. cit.*, p. 102.

Colombia y de América Latina, trata de abogar por el cambio social en el continente apelando al apoyo de los pueblos del mundo, puesto que en América Latina todavía hace falta más:

[...] corruption, war, exploitation, colonialism, and imperialism turns everyday reality into a surreal experience verging on the fantastic. The constant presence of supernatural events, dreams and visions, the use of the flying motif, the power of myths and oral tradition, the pendulum-like movement between past and present and the break of linear narrative are but some of the connections [...] that relate these two novels to magic realism.⁴⁷⁸

Cien años de soledad es una representación realista de la alienación, de la historia, de la vida, desde lo más íntimo del corazón; es excavar en la conciencia del nacionalismo del país. Cuando aceptó el Premio Nobel, García Márquez declaró que: “Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.”⁴⁷⁹

En el discurso, el autor Gabriel García Márquez no habló de los pormenores literarios, sino del destino de su continente. Estas palabras reflejan que él es un autor comprometido con su patria, que tiene un fuerte sentido de identidad nacional. En cuanto a la creación literaria y la vida real, él expresa la urgencia de reconstruir la identidad nacional y cultural que ha sido reprimida por la agresión colonial, la hegemonía cultural en el pasado y aún hoy en día, y para lo cual hay que hacer grandes esfuerzos. La responsabilidad de cada nación es mantener encendidas las luces de su corazón, nunca apagarlas pues son parte del mundo brillante.

Tal vez el destino del planeta y la humanidad no sea como el del pueblo de

⁴⁷⁸ “[...] corrupción, guerra, explotación, colonialismo y el imperialismo convierte la realidad cotidiana en una experiencia surrealista que está al borde de lo fantástico. La presencia constante de eventos sobrenaturales, sueños y visiones, el uso del motivo que vuela, el poder de los mitos y tradición oral, el movimiento pendular entre pasado y presente y la ruptura de la narrativa lineal son más que algunas de las conexiones [...] que se relacionan estas dos novelas de realismo mágico.” Vega-González, Susana: “Memory and the Quest...”, *loc. cit.*, p. 6. Fecha de consulta: 06/08/2016

⁴⁷⁹ Citado de la página web del Nobel Prize:

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html

Fecha de consulta 07/08/2016

Macondo y la familia Buendía, tampoco como el manuscrito de profecía de los gitanos; pero la supervivencia o la destrucción humana siguen dependiendo de nuestras decisiones.

CONCLUSIÓN

Para los estudiantes chinos que estudian el idioma español, la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez-traducida en chino-les resulta muy atractiva por su fama. No obstante, debido a que las referencias culturales son tan distintas, ya la complejidad de las técnicas empleadas por el escritor colombiano, su comprensión se dificulta. Después de estudiar cuatro años en España, un año de máster y tres años de doctorado, fui capaz de llevar a cabo un análisis de esta obra desde una visión oriental. Lo más importante es que se hace una presentación del autor más famoso de China en la actualidad, Mo Yan, con tres novelas suyas.

Valiéndose de una cultura nativa de gran diversidad, en la que se combinan factores de distintos orígenes, la literatura de América Latina alcanzó un alto nivel, concibiendo distintas corrientes literarias como el realismo mágico, neorrealismo, literatura fantástica, entre otras. Sobre todo el realismo mágico, que llegó a la cumbre de la literatura mundial del siglo pasado. Mientras tanto China, que se había abierto recientemente a la modernidad, comenzaba su propio itinerario después de un largo periodo de aislamiento. Con su pluma, Mo Yan rescata el elemento mágico y misterioso que ostenta nuestra cultura desde la antigüedad.

He mostrado que García Márquez y Mo Yan desarrollaron su carrera literaria en contextos históricos y épocas bastante diferentes, sus obras comparten ciertas similitudes que destacamos en este trabajo, sin obviar las particularidades que distinguen a cada uno. En la tesis presentada, se hace una comparación entre la obra más representativa de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, y tres obras de Mo Yan, *Grandes pechos amplias caderas*, *Sorgo rojo* y *Rana*, en la medida que tienen estilos semejantes.

En los estudios precedentes, la observación más recurrente es que Mo Yan recibe la influencia de García Márquez, que es, en nuestra opinión, una verdad a medias. Desde nuestro punto de vista, Mo Yan es un aprendiz independiente, es decir, él aprende de los escritores latinoamericanos al principio, pero luego crea un estilo

propio a lo largo de su formación.

La obra creativa de ambos autores se enraíza en su tierra natal. América Latina es un continente donde se mezclan las culturas aborígenes, y al mismo tiempo recibe la influencia del mundo occidental; es por eso que la fisonomía cultural de esta tierra es variable, potenciando aún más sus propias características después de independizarse de los países colonizadores.

En cuanto a China, es bien conocido que es un país con una larga historia, por lo cual ha conformado una cultura y literatura variopinta. Sin embargo, en la edad moderna, nuestra literatura dejó de brillar durante un tiempo considerable debido al aislamiento al que se sometió al país por un espacio de doscientos años. A raíz de esto, un grupo de autores como Mo Yan emprendió una fase de renovación, cuya fuente literaria principal fue la cultura típica china.

Las diferencias culturales son mayoritariamente reflejadas en los motivos y personajes. Algunos de los motivos que recogimos en esta tesis son el amor, la soledad y la muerte. Se puede advertir, por ejemplo, un tratamiento diverso respecto al tema del amor en las obras de ambos autores. En *Cien años de soledad*, el amor es más libre y apasionado; mientras que en las obras de Mo Yan, se observan bastantes limitaciones respecto a ese sentimiento; una diferencia que responde al trasfondo cultural de cada uno. En *Cien años de soledad*, García Márquez hace una crítica al amor incestuoso, mientras que en las novelas de Mo Yan, el autor resalta la libertad, la vitalidad y la pureza del amor. Los temas contienen significados distintos a causa del contexto cultural.

En la cultura tradicional tanto de China como de América Latina, la muerte y la vida están correlacionadas, es decir, son dos aspectos indisociables del ser humano. Pero en *Cien años de soledad* la muerte tiene un sentido de liberación, mientras que en las tres novelas de Mo Yan, la muerte tiene un carácter heroico, relacionado mayoritariamente con la salvación de la familia o el país.

En cuanto a la soledad, es el tema principal de todo el libro de García Márquez; representa el estado de aislamiento de la familia Buendía y cruza la historia de principio a fin. Se puede entender que García Márquez intenta alertar a su patria y a

su pueblo sobre el atraso y el estado de estancamiento a través de la metáfora de la soledad. Por otra parte, en las novelas de Mo Yan, la soledad se debe a la inestabilidad social acuciada por la situación política; el sentimiento de soledad generalizado está ligado a las guerras, matanzas y migraciones.

Si vemos los personajes de ambos autores, se puede observar que son semejantes, puesto que en todo el mundo literario, las personalidades tienen sus arquetipos. Úrsula y Shangguan Lushi son matriarcas de su familia que se encargan de cuidar a sus hijos, aunque hay que indicar que Shangguan Lushi sufre más discriminación machista debido al feudalismo. Remedios, la bella, y Shangguan Laidi, son dos chicas con poderes mágicos, que vuelan al final de su vida. Amaranta y la tía Wan Xin, por ejemplo, representan la personalidad tenaz. Una dedica toda su vida a tejer la mortaja, y la otra persiste en su labor de control de la natalidad. Cabe señalar que ambas mujeres sufren un cambio abrupto que altera su mentalidad. Amaranta se siente culpable por la muerte de Remedios, y Wan Xin, por los abortos provocados por ella.

Acerca de sus técnicas de narrar, se puede decir que, a grandes rasgos, los dos autores utilizan medios de expresión semejantes aunque cada uno tiene particularidades que los diferencian el uno del otro. En la tesis se ha indagado en la focalización, la estructura y los saltos del tiempo.

Según se ha analizado, Mo Yan narra desde distintas voces narrativas, sobre todo en *Sorgo Rojo*, donde el autor cambia en ocasiones la focalización, logrando de esta manera que el relato sea más creativo y más atractivo para los lectores. Además, en la novela *Rana* se combinan la narración en segunda y en tercera persona. En *Cien años de soledad*, por otra parte, pareciera que el narrador es todopoderoso, y cuya identidad se esconde tan bien que no se descubre sino hasta el final de la novela.

En cuanto a la estructura, es bien conocido que García Márquez construye narraciones circulares en *Cien años de soledad*, por eso en la tesis se aclaran los dos círculos que conforman toda la historia. Con respecto a Mo Yan, él se decanta en las tres obras estudiadas por un relato bilineal, es decir, con dos líneas narrativas.

Los cambios del tiempo son un fenómeno frecuente en *Cien años de soledad*, representado en el inicio de la novela, que ha sido un ejemplo para escritores de todo

el mundo. A lo largo de la novela, García Márquez va combinando el pasado, el presente y el futuro, confundiendo así los tiempos y llevando a sus lectores por un laberinto narrativo. Mo Yan, sin embargo, se ciñe más a la historia real, aunque en su novela *Sorgo rojo*, se nota el uso de saltos de tiempo en el orden de los capítulos y, sobre todo, en las secciones del primer capítulo.

Más allá de las diferencias, una similitud que comparten ambos autores es que rompen los límites entre la realidad y la ficción, intercalando gran cantidad de cuentos folklóricos, mitologías, y leyendas, la mayoría de ellos originarios de su tierra natal. Ese hábito compartido de “contar cuentos mágicos” proviene de sus respectivos pueblos, así como de su experiencia infantil. Los cuentos y fábulas folklóricas que les contaron familiares y gente a su alrededor se convirtieron más tarde en su mayor fuente de inspiración literaria.

En *Cien años de soledad*, García Márquez insiste en que lo que él escribe son fenómenos verdaderos de América Latina porque es una tierra mágica. Él utiliza tanto elementos de la tradición aborígen como de la tradición católica. Mo Yan emplea los cuentos que ha acumulado desde su infancia.

En cuanto al valor nacional, se puede decir que ambos autores apelan a la estirpe, la nación y las guerras; reflexionan sobre la historia de su nación y de su pueblo con el objetivo de superar el estancamiento y encaminarse hacia un futuro más abierto y positivo.

En *Cien años de soledad*, el autor relata la fundación del pueblo de Macondo, la llegada de la ciencia moderna, la colonización, las guerras civiles y la dictadura dentro del país; acontecimientos que reflejan el proceso histórico de América Latina, y la preocupación por su destino.

En *Grandes pechos amplias caderas*, Mo Yan cuenta las guerras sucesivas en el siglo XX, destacando la Guerra Sino-japonesa en la novela *Sorgo rojo*; y en *Rana* describe la planificación familiar. Las tres novelas de alguna manera conforman historia reciente de China, a través de las cuales el autor expresa un profundo amor por su patria.

Habiendo realizado un análisis pormenorizado, podemos concluir las diferencias

y semejanzas separadamente.

Por una parte, son autores parecidos por tres razones: su amor y responsabilidad por su tierra natal, y el uso de técnicas narrativas novedosas. Siendo literatos que han ganado el Premio Nobel, no cabe la menor duda de que sus técnicas narrativas han alcanzado un nivel excelente, aunque lo más significativo es lo que con su obra han aportado al pensamiento de la humanidad. Ambos emplean las fuentes de la tradición de sus respectivas culturas, consideradas marginales por mucho tiempo en relación a la europea y estadounidense. Lo que muestra el orgullo que cada uno siente por su tierra y el anhelo de que prospere.

Además, ambos autores se preocupan por la gente común, en especial la de las clases bajas. De ahí que en sus obras se observen críticas al gobierno o los partidos políticos, como ocurre, sobre todo, en las novelas de Mo Yan. Él nunca cede frente a la corrupción, a la degeneración de la sociedad, al contrario, utiliza su pluma como arma de defensa, y agitación. Siendo hijo de campesino, él aboga por una mayor empatía hacia los pobres. Así mismo, García Márquez expresa su oposición a la dictadura, que antes fue un problema en algunos países de América Latina.

También cabe destacar la posición feminista de ambos autores, que se refleja en la plasmación de sus personajes femeninos. Por una parte, ellos elogian a las mujeres a través de los personajes como Úrsula o Shanguan Lushi, confirmando el sentido positivo de las mujeres en la historia contada y en la sociedad. Por otro lado, los dos autores animan a las mujeres a perseguir su vida y el amor con total libertad y autonomía, de lo que se desprende un significado más profundo: el respeto a todos independientemente de su género o clase social. Sobre todo en las obras de Mo Yan, él hace críticas agudas la familia machista, y expresa su preocupación y empatía por las mujeres de clase baja.

Las diferencias entre ambos autores mayoritariamente provienen de sus respectivos trasfondos culturales. En el análisis de los temas, se ha visto que, si bien son parecidos, contienen sentidos diferentes. Además, los elementos que escogen también son distintos; el color, la religión, tales diferencias son inevitables. Son las diferencias que hacen de nuestro mundo uno plural.

Después de las guerras mundiales, las colonizaciones y las confrontaciones políticas, el diálogo literario entre los países parece ser cada vez más conciliador. Visto desde la actualidad, aprender a América Latina es un paso significativo para los escritores chinos. Gracias al auge del realismo mágico, se les abrió un abanico de posibilidades narrativas. No hay duda de que Europa, Rusia y los Estados Unidos llevan ventaja en cuanto a poderío económico y político, pero la cultura de cada pueblo es insustituible.

A partir de los años ochenta, coincidiendo con la entrada y difusión de la literatura latinoamericana –representada por autores como García Márquez, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa y el poeta chileno Pablo Neruda–, hubo en China un despunte en las investigaciones literarias.

Sin embargo, hay que admitir que las investigaciones son todavía insuficientes. En primer lugar, se enfocan más en los autores más famosos, por ejemplo García Márquez, y casi todos los investigadores se centran en el aspecto mágico de *Cien años de soledad*, ignorando otros aspectos importantes y obras del autor. Mejor dicho, opiniones semejantes se repiten una y otra vez; hacen falta más investigaciones de otros autores además de los mundialmente conocidos.

En segundo lugar, se admira demasiado a los autores de Latinoamérica; es decir, existen más elogios que acercamientos críticos. Hay que admitir que las obras de muchos autores de este continente tienen un alto valor artístico, lo que no significa que no sean susceptibles de críticas.

Un fenómeno positivo es que ahora los especialistas distinguen la literatura de América Latina por país y géneros y subgéneros literarios (teatro chileno, narrativa de violencia de Colombia, por ejemplo), fortaleciendo así las peculiaridades de cada uno de los países de Latinoamérica.

La tesis no ha podido demostrar todas las características de los dos autores, por ejemplo, el lenguaje de Mo Yan, que se cuenta entre los más novedosos de los escritores contemporáneos chinos. Además, algunas cualidades comparables en las que se podría profundizar más son el aspecto religioso y las costumbres populares en la literatura.

El mayor significado de la literatura comparada consiste, en nuestra opinión, en que sirve para promover y facilitar la comunicación y entendimiento mutuo. Con esta comparación, espero que los lectores puedan comprender mejor la relación entre el mundo occidental y el oriental.

En la actualidad es una tarea imprescindible presentar y difundir nuestra cultura al resto del mundo para que nos entendamos. Todavía recuerdo el día que me enteré de que un autor chino había ganado el Premio Nobel de literatura. Después de tres años de estudio, por fin llevo a cabo esta tesis en el idioma español con el deseo de que la literatura de Mo Yan se conozca mejor en España, que es el país donde he vivido los mejores años de mi vida.

BIBLIOGRAFÍA

1)Obras de Gabriel García Márquez y de Mo Yan

(1)Obras de Gabriel García Márquez

El amor en los tiempos de cólera, Barcelona: Literatura Random House, 2014

Crónica de una muerte anunciada, Barcelona: Ediciones de Debolsillo, 2014.

La hojarasca, Barcelona: Ediciones de Debolsillo, 2014.

El coronel no tiene quien le escriba, Barcelona: Ediciones de Debolsillo, 2014.

El general en su laberinto, Barcelona: Ediciones de Debolsillo, 2014.

La mala hora. Barcelona: Literatura Random House, 2014.

Del amor y otros demonios. Barcelona: Literatura Random House, 2014

El otoño de patriarca. Barcelona: Ediciones de Debolsillo, 2014.

Los funerales de la Mamá Grande. Ediciones de Debolsillo, 2014.

Vivir para contarla. Barcelona: Ediciones de Debolsillo, 2014.

Cien años de soledad. Barcelona: Debolsillo, 2014.

Yo no vengo a decir un discurso, Barcelona: Literatura Random House, 2014, p. 59

Memoria de mis putas tristes. Barcelona: Mondadori, 2004.

(2)Obras de Mo Yan

En chino:

Agua otoñal. Pekín: Editorial de escritores, 2013, (1985).

El rábano rojo invisible. Pekín: Editorial de escritores, 1986 (1986).

Langosta roja. Pekín: Editorial de Minzu, 2004, (1987).

Sorgo rojo. Shanghai: Editorial de literatura y arte de Shanghai, 2012, (1987).

Grandes pechos amplias caderas. Pekín: Editorial de obreros chinos, 2003, (1995).

Bosque rojo. Pekín: Editorial de escritores, 2012, (1999).

El suplicio del aroma de sándalo. Pekín: Editorial de escritores, 2011, (2001).

Rana. Editorial de literatura y arte de Shanghai, 2009, (2009).

Gaomi mío. Pekín: Editorial de jóvenes de China, 2011, (2011).

En español:

¡Boom!. Madrid: Kailas, 2013.

El suplicio del aroma de sándalo. Madrid: Kailas, 2014.

Grandes pechos amplias caderas. Madrid: Kailas, 2012.

La república del vino. Madrid: Kailas, 2012.

La vida y la muerte me están desgastando. Barcelona: Kailas, 2009.

Rana. Madrid: Kailas, 2011.

Shifu, harías cualquier cosa por divertirme. Madrid: Kailas, 2011.

Sorgo Rojo. Barcelona: El Aleph, 2012.

2) Publicaciones sobre los dos autores

(1) Libros sobre Gabriel García Márquez:

Bell Villada, Gene H.: *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press.

Cabrero Vaca, Ibone: *Análisis del proceso de la comunicación interpersonal en la novela Cien años de soledad*. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Sociología IV, 1991.

Camacho Delgado, José M.: *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Madrid: Verbum, 2013.

García Uranga, Ernesto: *Desmitificación de Dogmas y Devociones católicos en Cien Años de Soledad*. Bloomington: Palibrio Editorial, 2012.

Carreras González, Olga: *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1974.

Chen, Zhongyi: *Biografía de García Márquez*. Pekín: Editorial de nuevo mundo, 2003.

Fuentes, Carlos: *El espejo enterrado*. Ciudad de México: Alfaguara, 2010.

Goenaga, Francia Elena y Bárbara Gómez: *Gabo: ritmo, percusión y voces*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.

Gullón, Ricardo: *García Márquez o el arte de contar*. Barcelona: Editorial Taurus, 1973.

Kline, Carmenza: *Los orígenes del relato, los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

_____: *Violencia en Macondo: tema recurrente en la obra de García Márquez*. Bogotá: Fundación General de la Universidad de Salamanca, 2002.

Mejía Duque, Jaime: *Mito y realidad en Gabriel García Márquez*. Bogotá, Editorial la Oveja Negra, 1970.

Méndez, José Luis: *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*. San Juan: La Editorial, UPR, 2000.

Mendoza, Plinio Apuleyo y Gabriel García Márquez: *El olor de la guayaba*. Barcelona: Mondadori, 2007.

Montaner, María Eulalia: *Guía para la lectura de Cien años de soledad*. Madrid: Editorial Castalia, 2006.

Moreno Blanco, Juan: *La cepa de las palabras: ensayo sobre la relación entre el universo imaginario wayuú y la obra literaria de Gabriel García Márquez*. Kassel: Edition Reichenberger, 2002.

Pellicer, Rosa y Alfredo Saldaña: *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso "Gabriel García Márquez celebrado en la Universidad de Zaragoza"* del 9 al 12 de diciembre de 1992. Zaragoza: Banco Zaragozano, D.L. 1997

(2) Libros sobre Mo Yan

Chen, Xiaoming: *Estudios sobre Mo Yan*. Pekín: Editorial de Huaxia, 2013.

Fu, Yanxia: *El mundo novelístico de Mo Yan*. Pekín: Editorial de historia literaria de China, 2012.

Guan, Moxian: *El hermano mayor habla de Mo Yan*. Jinan: Editorial popular de Shandong, 2013.

Guo, Xiaodong: *Penetrar a Mo Yan*. Wuhan: Editorial de la Universidad de Wuhan, 2012.

_____: *Porqué le toca a Mo Yan*. Guangzhou: Editorial de Huacheng de Guangzhou, 2013.

He, Lihua: *Talentos extraños de Mo Yan*. Editorial de literatura y arte de Huashan, 1992.

Kong, Fanjin y Shi, Zhanjun: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan*. Jinan: Editorial de literatura y arte de Shandong, 2006.

Li, Bin y Cheng, Guiting: *Opiniones opuestas a Mo Yan*. Pekín: Editorial del Instituto de la Tecnología de Pekín, 2013.

Yang, Yang: *Documentos de la investigación sobre Mo Yan*. Tianjin: Editorial Popular de Tianjin, 2005.

Ye, Kai: *Comentarios sobre Mo Yan*. Zhengzhou: Editorial de literatura y arte de Henan, 2008.

Zhang, Zhizhong: *Comentarios sobre Mo Yan*. Pekín: Compañía de publicación de alianzas de Pekín, 2012.

3) Artículos de referencia

Academia Sueca: “Book Tips - Gabriel García Márquez”.

<http://www.nobelprize.org/educational/literature/books/comments.php?id=659>

Fecha de consulta: 10/10/2016

_____: “Mo Yan – Facts”.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-facts.html

Fecha de consulta: 10/10/2016

_____: “Bio-bibliography Mo Yan”.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/bio-bibl.html

Fecha de consulta: 07/03/2016

Adriaensen, Brigitte: “‘Postcolonialismo postmoderno’ en América Latina: la posibilidad de una crítica radicalmente ‘heterogénea’”. *Romaneske: driemaandelijks tijdschrift van de vereniging van Leuvense*, Vol: 24 issue: 2, pp. 56-63.

Albó, Xavier: “Muerte andina, la otra vertiente de la vida”, en Juan Antonio Flores Martos, Luisa Abad González: *Etnografías de la muerte y las culturas en América latina*. Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 137-154.

Arenas Saavedra, Anita: “El tiempo: Engranaje de una generación ausente en *Cien años de soledad*”. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 3 (1972), pp. 67-79.

Barney Caldas, Benjamín: “El Centro Cultural Gabriel García Márquez”. *DEARQ: Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, N°. 11, 2012, pp. 108-115.

Bellini, Giuseppe: “El otoño del Patriarca: el tiempo eterno de la dictadura”, en *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: (siglo XX)*, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tema-de-la-dictadura-en-la-narrativa-d-el-mundo-hispnico---siglo-xx-0/html/01e5ae86-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.html Fecha de consulta: 30/02/2016

Belmonte Serrano, José: “Gabriel García Márquez: magia e hipérbole en *Cien años de soledad*”. *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, N° 79, 1982, pp. 5-9.

Brient, Véronique: “‘Mo Yan, l’engagement littéraire’ une critique acerbe de la société chinoise contemporaine”. *Estudios Franceses*, 2010, No. 2, pp. 25-32.

Browitt, Jeff: “Tropics of tragedy: the caribbean in Gabriel García Márquez’s *One hundred years of solitude*”. *Shibboleths: A Journal of Comparative Theory*, 2.1 (2007), pp. 16-33.

Cao, Shuwen: “La crítica cultural de las descripciones amorosas en las novelas de la nueva época”. *Revista de Yindu*, 1995, No. 1, pp. 77-79.

Capote Díaz, Virginia: “Gabriel García Márquez. Un clásico que no se agota”. *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, Vol. 3, N°. 1, 2010, pp. 198-202.

Cárdenas Páez, Alfonso: “La escritura oculta en *Cien años de soledad*”. “*Cien años de soledad*” veinte años después, 1998, pp. 241-246.

Chen, Fuzhi: “La deformación espiritual bajo la ética de la nación y de la vida—habla desde la imagen de la tía en *Rana* de Mo Yan”. *Ciencia social de Guangxi*, 2014, No. 3, pp. 166-169.

Chen, Li y Li Jiafu: “Explicaciones de las mujeres bajo el lápiz de Mo Yan—Tomando Dai Fenglian, Shangguan Lushi, Sun Meiniang como ejemplos”. *Contemplación de obras: estudios literarios*, 2015, No. 3, pp. 7-11.

Chen, Si: “El estudio de la focalización narrativa de *Sorgo rojo*”. *Educación de literatura*, 2015, No. 9, pp. 52-53.

Chen, Weiping: “Análisis de la anti-tradición del Movimiento de Nueva Cultura”. *Ciencia Social China*, 2015, No. 11, pp. 20-27.

Chen, Xvdong: “Revelar con estrategias— Comentarlos del arte antiestético en novelas de Mo Yan”. *Contemplación de obras literarias*, 2014, No. 8, pp. 73-75.

Chen, Zhongyi: “¿Globalización? ¿Localización? La opción doble de la literatura de América Latina en el sigloXX”. *Estudios de la literatura extranjera*, 2003, No. 1, pp. 5-10.

Cheng, Guangwei: “Lo mágico, lo local y materiales populares — Mo Yan y la crítica literaria”. *Comentarios de escritores contemporáneos*, 2006, No. 6, pp. 11-22.

_____: “La limitación histórica de la literatura de búsqueda a la raíz”. *Estudio de literatura y arte*, 2005, No. 1, pp. 18-23.

Christie, John S.: “Fathers and Virgins: Garcia Marquez's Faulknerian ‘chronicle of a Death Foretold’”. *Latin American Literary Review*, Vol. 21, No. 41 (Jan. - Jun., 1993), pp. 21-29.

Chu, Chengyi: “Diálogo y arruinamiento — Las estrategias narrativas en *Rana*”. *Revista del instituto de Heihe*, 2013, No. 4(6), pp. 94-97.

Ciencia Social China: “Introducción de Wu Mi”.

http://www.cssn.cn/xr/xr_xrf/xr_mjfc/wm_18795/201401/t20140114_943407.shtml

Fecha de consulta: 15/9/2015.

Cortázar, Julio, traducido por Lin Zhimu: “La autopista del sur”. *Literatura extranjera*, 1982, No. 3. pp. 2-14.

Dai, Keyang: “Opiniones de los personajes de hombres en obras de Mo Yan”. *Revista del instituto Profesional de Shangqiu*, 2011, No. 3, pp. 70-71.

Darío Carrillo, Germán: “Nota sobre el ‘realismo mágico’ en *Cien años de soledad*”. *Revista interamericana de bibliografía*, Vol. 22, N°. 3, 1972, pp. 257-267.

Deng, Kai: “Mo Yan: Lucho muchos años contra García Márquez”.

<http://www.chinawriter.com.cn/news/2011/2011-08-02/100847.html>

Fecha de consulta: 20/03/2015

Deng, Yan: “Explicación de la ciencia de la vida y espíritu nacional en *Sorgo Rojo*”. *Formación de filología*, 2014, No. 35, p. 48.

Díaz, Nelson: “*Sorgo rojo*, de Mo Yan. Historias de familia”. *Dossier*, Año 7, N°. 39, 2013, p. 39.

Dong, Qun: “El sentido ético del Karma del budismo”. *Revista de la Universidad Sureste (Edición de la ciencia filosófica y social)*, 2007, No. 9(6), pp. 12-17.

Dong, Xiao: “Una reflexión de la influencia que dejó la literatura soviética a la china.” *Literatura extranjera contemporánea*. 2011, No. 32(2), pp. 146-151.

Dorfman, Ariel: “La muerte como acto imaginativo en *Cien años de soledad*”, en Juan Loveluck: *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Barcelona: Taurus Ediciones, 1984, pp. 291-324.

Fan, Ye: “El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo: El realismo mágico en la literatura de China y de Latinoamérica”. *Co-herencia: revista de humanidades*, Vol. 12, N°. 22, 2015, pp. 27-39.

Fernández Ariza, María Guadalupe: “La pasión de la belleza en Gabriel García Márquez”. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, N.º. 2, 2006, pp. 4-8.

Fisher, Jaime: “Liberalismo, comunitarismo, cultura y multiculturalismo”. *Factótum*, 2014, N. 12, pp. 29-46.

Gai, Chao: “La posición popular de Mo Yan vista de sus obras”. *Estudios de la literatura*, 2011, No. 3, pp. 76-77.

Gallo, Marta: “El tiempo en Cien años de soledad de Gabriel García Márquez”. *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, 1982, pp. 561-572.

Gao, Wenxia: “El estudio de tiempo narrativo en novelas de Mo Yan”. *Revista de la Universidad Normal de Cangzhou*, 2013, No. 29(1), pp. 45-48.

García Márquez, Gabriel: “La soledad de América Latina”. Discurso nobel disponible http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html Fecha de consulta: 07/08/2016

Geetha, B.J.: “Magic realism in Gabriel Garcia Marquez’s One Hundred Years of Solitude”. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, Vol 2, No 3, 2010, pp. 345-349.

González, Aníbal: “Gabriel García Márquez y el amor”. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 723 (2007), pp, 16-18.

Han, Shaogong: “Raíz de la literatura”. La página web de Xinhua, que es el sitio oficial del gobierno: http://news.xinhuanet.com/book/2003-04/07/content_819664.htm Fecha de consulta 10/02/2015

He, Chengzhou: “Globalización y literatura: perspectiva, postura y método”. *Literatura extranjera contemporánea*, 2014, 35(2), pp. 152-160.

Herrera Molina S.J., Luis Carlos: “Gabriel García Márquez y la ética en *Cien años de soledad*– II”. *Universitas Philosophica*, 2015, No. 65, Vol. 32, pp. 265-273.

He, Zhongming: “De reclamación a reflexión — consideración de la literatura a principios de los años 1980”. *Revista de la Universidad de Ciencia Política y Derecho*, 2010, No. 1, pp. 123-130.

Hou, Zhongjun: “El estándar y número de los partos desiguales firmados en la historia contemporánea china”, la página web de los documentos del Partido Comunista China: <http://theory.people.com.cn/GB/49157/49163/5444167.html>

Fecha de consulta 19/01/2016

Hoyos, Héctor: “García Márquez’s Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature.” *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. 35.2 (2006), pp. 3-20.

Hu, Tiesheng: “La interacción entre el desarrollo literario y la globalización”. *Estudio y exploración*, 2005, No. 2, pp. 94-100.

Inge, M. Thomas: “A Literary Genealogy: Faulkner, García Márquez, and Mo Yan”. *Moravian Journal of Literature & Film*. Spring 2014, Vol. 5, Issue 1, pp. 5-12.

Jian, Ning: “Los disturbios de la publicación de *Grandes pechos amplias caderas*: fue calumniada como novela reaccionaria”.

http://book.ifeng.com/yeneizixun/detail_2012_10/18/18356727_0.shtml

Fecha de consulta: 1/11/2015

Jonathan, Yardley: “Big Breasts and Wide Hips”, la página web de Washingtonpost.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A11857-2004Nov25.html>

Fecha de consulta: 01/06/2015

Juan Gustavo Cobo Borda: “La lectura plural de Gabriel García Márquez”. *Poliantea*, Vol. 10, N°. 18 (Enero - Junio), 2014, pp. 325-331.

Kline, Carmenza: “La violencia en la obra de Gabriel García Márquez”. *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, N° 187, 1999, pp. 75-79

Kohama, Masako: “El comienzo de la planificación familiar: Shanghai durante 1950-1960”. *Revista del Instituto de historia moderna*, 2010, No. 68, pp. 97-142.

Kong, Yanmei, Wang, Jingrong y Song, Fei: “Análisis del paisaje de Dongbeixiang Pueblo en obras de Mo Yan”. *Casa de drama*, 2014, No. 15, p. 270.

Kuang, Xinnian: “La orientación de la literatura de la búsqueda de la raíz”. *Estudio de literatura y arte*, 2005, No.6, pp. 15-22.

_____: “Sorgo rojo de Mo Yan y las novelas neohistóricas”. *Revista de la Universidad Normal de Hangzhou (Edición de la ciencia social)*, 2005, No. 4, pp. 96-101.

Kurt Spang: “La novela epistolar, un intento de definición genérica”. *RILCE: Revista de filología hispánica*, Vol. 16, N° 3, 2000, pp. 639-656.

Lander, Edgardo: “Eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano”, disponible en:

<https://www.tni.org/files/eurocentrismo-2.pdf> Fecha de consulta: 17/03/2016

Lema-Hincapié, Andrés: “Notas filosóficas sobre la soledad en *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 41, Núm. 1 (2015), pp. 33-47.

Li, Da: “La utilización creativa de relato epistolar de Mo Yan”. *Vida de literatura*, 2013, No. 2, p. 14. Li Tao: “El proceso de la formación de la ‘Política de los Tres Todos’ de los invasores japoneses”. *Historia militar*, 13/05/2015, No. 9, pp. 1-2.

Li, Weihua: “Los factores extranjeros en la creación de Mo Yan”. *Revista de la Universidad de Ciudad de Hunan*, 2014, No. 1, pp. 100-103.

Li, Xiannian: “URSS es nuestro modelo y gran ayudante en la construcción del socialismo”, la página web de los documentos del Partido Comunista China:

<http://cpc.people.com.cn/GB/69112/152356/152381/9422490.html>

Fecha de consulta: 12/08/2016

Li, Yuandong: “La expresión artística de *Grandes pechos amplias caderas* de Mo Yan”. *Literatura de Jiannan: Educación popular*, 2013, No. 1, p. 138.

Liang, Xiao'an: “Análisis de la situación narrativa en *Sorgo rojo* y su efecto”. *Revista*

- de la Universidad de Changjiang: *Edición de ciencia social*, 2014, No. 2, pp. 12-13.
- Lichtblau, Myron L.: “Conceptos del lenguaje literario expresados por algunos novelistas hispanoamericanos contemporáneos”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 617-622.
- Lin, Qiaoyun: “Las características vulgares de novelas de Mo Yan”. *Mang Zhong*, 2014, No.5, pp. 155-156.
- Lin, Yutang: “La filosofía del taoísmo”. *Revista de la Universidad Nacional* (1944 - 1992); Vol. 14, núm. 14 (1949): *Revista Trimestral de Cultura Moderna (abr)*, pp. 33-39.
- Martínez, Carlos Alberto: “Imágenes de infancia en *Cien años de soledad*”. *Infancias Imágenes*, Vol. 12, N°. 2, 2013, pp. 122-127.
- McFadden, Ronan: “The Reliability of the Narrator in Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Gabriel Garcia Marguez's *One Hundred Years of Solitude*”. An open access article published in OPT: Opticon1826 (i.e. journal) by Ubiquity Press, Ltd. (i.e. publisher). Permanent DOI link of this article is <http://dx.doi.org/10.5334/opt.050805> Fecha de consulta: 26/07/2016
- Mei, Daolan: “La selección de narración en *Rana*”. *Revista de la literatura del Norte*, 2015, No. 1, p. 27.
- Méndez, José Luis: “El discurso del método literario latinoamericano (a propósito de Gabriel García Márquez) (fragmento)”. *Gabriel García Márquez: Lecturas textuales y contextuales*, otoño 1982-primavera 1983, No.16/17, pp. 155-161.
- Mo Yan y Li Naiqing: “Entre tristeza y arrogancia—Un diálogo con Mo Yan”. *Revista semanal de figuras del sur*, 2012, No. 6. pp. 73-75.
- _____ et Hideo Levy: “Diálogo entre Mo Yan y Hideo Levy”. *Lectura extensa*, 2006, No. 7, pp. 4-11.
- _____ : “Dos hornos calurosos—Gabriel García Márquez y William Faulkner”.

Literatura mundial, 1986, No. 3, pp. 297-299.

_____: “Discurso en el foro de ‘conocer China’ en Frankfurt”.

El blog del propio autor: http://blog.sina.com.cn/s/blog_63acd9f50100m22y.html

Fecha de consulta: 02/03/2015

_____: “Lectura mediante el oído”. Versión online disponible:

<https://book.douban.com/reading/10857758/> Fecha de consulta: 16/06/2016

_____: “Cuentacuentos”. Discurso nobel disponible en

https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_sp.html

Fecha de última consulta: 21/05/2015

Moraña, Mabel: “El boom del subalterno”. *Revista de Crítica Cultural*. Santiago de Chile, 15 (1997), pp. 48-53.

Mose, Kenrick E. A.: “Formas de Crítica social en Gabriel García Márquez a través del coronel”. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 837-843.

Ning, Ming: “Lista de personajes ‘libres’ en novelas de Mo Yan”. *La exploración*, 2012, No. 6, pp. 75-77.

Palencia-Roth, Michael: “La religión de la estética en Gabriel García Márquez”. *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, N° 187, 1999, pp. 89-92.

Premio Nonino: <http://premio.grappanonino.it/winner/mo-yan/>

Fecha de consulta 07/02/2015

Qin, Zhihua: “‘Frenesí’ de ‘grandes pechos amplias caderas’—— Análisis de *Grandes pechos amplias caderas* de Mo Yan”. *Literatura de Anhui: Segunda mitad de mes*, 2014, No. 5, pp. 29-30.

Qiu, Xiaoyu y Mo Yan: “Mo Yan explica *Grandes pechos amplias caderas*: en mis novelas las mujeres son siempre superiores.”

http://culture.ifeng.com/huodong/special/2012nuobeierwenxuejiang/content-3/detail_

[2012_10/12/18205107_0.shtml](#) Fecha de consulta: 12/06/2015

Rey Poveda, Juan José del: “Las hipérbolas en Cien años de soledad, de García Márquez”. *Revista de Estudios Literarios*, 2000, N°. 15, disponible en:

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/hiper100.html>

Fecha de consulta: 18/09/2016

Ritger, Joey: “Signos de repetición en unas obras de García Márquez: el desgaste de la historia, el tiempo y el círculo”. *UW-L Journal of Undergraduate Research*, VI (2003), pp. 1-5.

Ruan, Yulin: “Falleció Gabriel García Márquez, Cien años de soledad deja influencia en escritores chinos”: <http://www.chinanews.com/cul/2014/04-18/6077831.shtml>

Fecha de consulta: 11/02/2015

Sánchez, Jaime: “El fatalismo como forma de ser en el mundo del latinoamericano”. *Psicogente*, 2005, No. 8(13), pp. 55-65.

Shi, Yilong y Mo Yan: “Me siento como un emperador cuando escribo”, la página web del Centro de Información de Internet de China:

<http://www.china.com.cn/chinese/RS/47692.htm> Fecha de consulta: 16/03/2016

Sisto, Vicente: “Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica”. *Athenea Digital* - 15(1): 3-29 (marzo 2015), pp. 3-29.

Solodkow, David: “*Cien años de soledad* y el tropo metonímico en la representación histórica de América Latina”. Asociación de colombianistas. *Estudios colombianos*, 30, 2006, pp. 24-38.

Song, Dewei y Yin, Taihui: “Comparación de personajes de madre entre *Cien años de soledad* y *Grandes pechos amplias caderas*”, *Revista de la Universidad Normal de Henan*, 2014, No. 41, pp. 160-162.

Stamm, James R.: “Muerte, supervivencia, y desaparición en Cien años de soledad”. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español Año III*, N. 5, pp. 91-104.

Su, Xiangdong: “Mo Yan: Yo no soy ‘Gabriel García Márquez’ de China”.

http://cul.china.com.cn/renwu/2011-06/28/content_4297577.htm

Fecha de consulta: 08/03/2015

Su, Yiqun: “Superar el pueblo natal: comparación entre Dongbeixiang Pueblo y Yoknapatawpha”. *Revista de la literatura del norte*, 2014, No. 2, pp. 81-83.

Sui, Sixi: “El diálogo cultural y la reconstrucción de la identidad cultural”. *Revista del Instituto de Administración de Shanghai*, 2007, No. 4, pp. 22-32.

Sun Manxin: “Explicación de las descripciones de muerte en *Sorgo rojo*”. *Ciencia Social de Heilongjiang*, 2008, No. 2, pp. 107-110.

Sun Wenying: “Mo Yan: mis raviolos vienen cantando”.

<http://www.people.com.cn/GB/paper81/2939/402813.html>

Fecha de consulta: 11/02/2015

Tan, Dingsha: “La vitalidad florece en el mundo de sorgo rojo”. *Revista del instituto de educación de Lanzhou*, 2013, No. 29(12), pp. 28-30.

Tan, Ying: “Análisis de la personalidad y el espíritu nacional de Yu Zhan’ao en *Sorgo rojo*”. *Revista de la Universidad Normal de Mudanjiang (Edición de filosofía y ciencia social)*, 2009, No.2, pp. 16-17.

Tang Yu: “La novela neohistórica: definición, trasfondo teórico y origen literario”. *Revista de la Universidad de Tecnología de Pekín (Edición de ciencia social)*, 2006, No. 3, pp. 77-81.

Telse Jagdmann, Anna: “Diario del hallazgo del mapa de Macondo”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. 9, No. 17, 2003, pp. 10-20.

Teng, Wei: “De la escritura política a la forma novedosa—realismo mágico de Latinoamérica y literatura contemporánea china”. *Foro de literatura y arte*, 2006, No. 4, pp. 99-105.

Vega-González, Susana: “Memory and the Quest for Family History in One Hundred

Years of Solitude and Song of Solomon.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 3.1 (2001). Disponible en: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1102>

Fecha de consulta: 07/08/2016

Walsh, Richard: “Who is the narrator?” *Poetics Today*, Vol. 18, No. 4, 1997, pp. 495-513.

Wang, Anyi: “La estructura elegante”. *Comentarios de literatura extranjera*, 1997, No.3, pp. 96-99.

Wang, Deling: “Mo Yan y el realismo alucinatorio”. *Revista de la Universidad Normal de la Capital (ciencia social)*, 2013, No, 1. pp. 80-86.

Wang, Yan: “La narración y la estructura de *Grandes pechos amplias caderas*”. *Revista académica de Pu Yu*, 1997, No. 4, pp. 19-21.

Wang Yang: “La globalización y el espíritu local de la literatura”. *Periódico de literatura y arte*, 13/09/2013, p. 1.

Wang, Yingjie: “Comentarios del color rojo y amarillo en novelas de Mo Yan”. *Revista de la Universidad Normal de Shenyang*, 2013, No. 37(1), pp. 19-21.

Wang, Yuechuan: “La identidad y renovación literaria en China”. *Revista de la Universidad de Sur Central (edición de ciencia social)*, 2006 Aug, Vol 12, No. 4, pp. 393-399.

Wen, Rumin: “Narrativas de historia ‘no oficial’ y ‘explícita’ de Mo Yan—— Y siete razones porqué él gana el Premio Nobel”. *Revista de la investigación de la literatura contemporánea china*, 2013, No. 4, pp. 22-28.

Wu, Jun: “Una reflexión sobre la literatura de la búsqueda de la raíz”. *Estudio de literatura y arte*, 2005, No. 6, pp. 7-14.

Wu Liang: “Trampa narrativa de Ma Yuan”. *Comentarios de escritores contemporáneos*, No. 3, 1987, pp. 45-51.

Wu, Long y Cheng Yali: “humano, diosa, diablo: ‘Transformaciones’ del personaje de

la tía en la novela *Rana* de Mo Yan”. *Revista del Colegio de administración de la Ciudad de Chongqing*, 2014, No. 4. pp. 73-76.

Wu, Shuxin: “Análisis de las creaciones literarias y éxitos de Mo Yan”. *Tribunal de Jianghuai*, 2012, No.6, p. 33.

Wu, Yan: “Comentarios de la forma artística y valor estética de la creación local de Mo Yan”. *La exploración*, 2012, No. 12, pp. 126-128.

Wu, Yuyu; “Análisis de los ‘prototipos heroicos’ en ‘operas de modelos y su desviación artística”. *Revista de la Universidad de Tsinghua (edición de ciencia social)*, 2015, No. 3, vol. 30, pp. 101-113.

Xiong, Zhongwu: “Opinión del sentido en la historia literaria de la literatura de cicatriz y de reflexión”. *Revista de la Universidad de Educación de Hubei*, 2009, 26(12), pp. 1-3.

Xv, Jun: “La reflexión y previsión sobre la Planificación familiar”. *Población y economía*, 2014, No. 6, pp. 109-118.

Yan, Guiping: “Análisis del color de realismo mágico en *Rana* de Mo Yan”. *Revista de la Universidad Normal de Xinzhou*, 2014, Vol 30(4), pp. 19-21.

Yang Bin: “El desarrollo y la transforación de la novela pionera de los años 80-90”. *Revista de la Universidad de Ji Shou*, 2000, No. 1, pp, 89-93.

Yang, Xiaohong: “La creación del mundo mítico de Mo Yan”. *Revista de la literatura del norte*, 2010, No. 8, pp. 64-65.

Yang, Xingang: “La influencia del ‘complejo de campesino medio’ en la creación de Mo Yan”. *Revista de Qilu*, 2014, No. 3, pp. 112-116.

Ye, Songqing: “Lo mágico y lo real—Análisis de *Cien años de soledad* de García Márquez”. *Revista de la Universidad de Sanming*, 1996, No. 3, pp. 41-44.

Ye, Xin: Comentarios sobre el movimiento de “jóvenes para trabajar en el campo”, en China. *Ciencia Social*, 2006, No. 5, pp. 5-17.

- Yu, Shan y Cao, Shuang: “El análisis del tema y personaje en *Sorgo rojo* de Mo Yan”. *Mang Zhong*, 2014, No. 1, pp. 80-81.
- Zeng, Jie: “Análisis de las técnicas de narrar en *Sorgo rojo* de Mo Yan”. *Literatura del norte*, 2010, No. 1, p. 14.
- Zeng, Lijun: “La sensación y fascinación de Mo Yan”. *Revista del Instituto Normal de Changjiang*, 2005, 21(3), pp. 16-19.
- Zhang, Aiping: “Opiniones del realismo alucinatorio de Mo Yan”. *Revista de la Universidad Normal de Hefei*, Vol 32, No. 2, abril, 2014, pp. 89-93.
- Zhang, Ge: “El pensamiento budista de ‘Karma en seis reinos del samsara’”, en *La vida y la muerte me están desgastando* de Mo Yan. *Shan Hua*, 2013, No. 7, pp. 129-130.
- Zhang, Qinghua: “Una consideración de factores de estética tradicional en las multi-estructuras en las narraciones de Mo Yan”. *Comentarios de escritores contemporáneos*, 1993, No. 6, pp. 107-113.
- Zhang Xiancui, Yang Mingji: “La sublimación de la narración en los conflictos — análisis del arte narrativo en *Sorgo rojo*”. *Apreciación de obras literarias*, 2013, No. 10, pp. 68-69.
- Zhang, Yihong: “La posición popular y el espíritu libre — análisis de aportación de Mo Yan a novelas locales de China”. *Revista de la Universidad de Gansu Lianhe*, 2010, No. 2, pp. 49-56.
- Zhang Yiwu: “La cultura del Tercer Mundo y la literatura china”. *Pensamientos de la época*, 1990, No. 1, pp.11-17.
- Zhang, Zhizhong: “Cómo contar bien los cuentos chinos al mundo”. *Consultas teóricas*, 2014, No. 7, pp. 32-34.
- Zhao, Hongyan: “Explicación desde el postcolonialismo de *Cien años de soledad*”. *Aportación de conocimiento*, 2015, No. 17, p. 57.

Zhao, Jianmin: “Reflexión de la historia y realidad de ‘Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental’”. *Historia mundial*, 1997, No. 3, pp. 10-11.

Zhao, Xiao: “La difusión de obras de García Márquez en China vista por traductología”. *Investigación de educación de asignaturas*, 2012, No. 7, pp. 285-286.

Zheng, Shiqu: “El movimiento de Nueva Cultura y la reflexión de la modernidad”. *Estudio de la historia moderna*, 2009, No. 4, pp. 20-27.

Zhong, Benkang: “La superación de la sensación y la descripción de imágenes—— Análisis del relato ‘Culpa’ de Mo Yan”. *El mundo literario contemporáneo*, 1987, No. 6, pp. 17-20.

Zhou, Yingxiong: “Ficción y realidad en *La República del Vino*—— Estrategia narrativa de Mo Yan”. *Comentarios de escritores contemporáneos*, 1993, No. 2, pp. 33-36.

Zou, Guangming: “Análisis de la narración de *Cien años de soledad*”. *Estudios de la literatura extranjera*, 1989, No. 3, pp. 85-90.

4) Bibliografía sobre literatura comparada

Behdad, Ali y Dominic Thomas: *A Companion to Comparative Literature*. Hoboken, New Jersey: Wiley-blackwell Publisher, 2011.

Bou, Enric, Antonio Monegal y Darío Villanueva: *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia, 1999.

Cioranescu, Alejandro: *Principios de Literatura Comparada*. La Laguna, Universidad de la Laguna, 1964.

Cao, Shunqing: *Teoría general de literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad de Renmin, 2011.

_____: *Poética comparada entre China y Occidente*. Pekín: Editorial de Pekín, 1988.

Fang, Hanwen: *Teoría de la disciplina de literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad Normal de Pekín, 2011.

Gil-Albarellos, Susana: *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid, secretariado de publicaciones E I, 2006.

Gnisci, Armando (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.

Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets Editores S.A., 2005.

Ji, Xianlin: *Literatura comparada y literatura popular*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 1991.

Loliée, Frédéric, traducido por Fu Donghua: *Historia de literaturas comparadas*. Shanghai: The commercial Press, 1931.

Macaulay Posnett, Hutcheson: *Comparative Literature*. London: Kegan Paul, Trench & Co., 1886.

Maestro, Jesús G.: *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.

Meng, Zhaoyi, Li, Yuejin y Hao, Lan: *Principios concisos de la literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 2010.

Morales Ladrón, Marisol: *Breve introducción a la literatura comparada*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, 1999.

Naupert, Cristina (ed.). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, 2003.

Qian, Zhongshu: *La traducción de Lin Shu*. Shanghai: The Commercial Press, 1981.

_____: *Limited Views: Essays on Ideas and Letters*. Pekín: Zhonghua Book Company, 1979.

Romero López, Dolores: *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, 1998.

Schmeling, Manfred: *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona,

Alfaguara, 1984.

Tong, Qingbing: *El sistema de poética comparada entre oriental y occidental*. Pekín: Editorial de la literatura popular, 1991.

Van Tieghem, Paul, traducido por Dai Wangshu: *La littérature comparée*. Changchun: Compañía de publicación de Ji Lin, 2010.

Wang, Guowei: *Jen-Chien TZ'u-hua*. Shanghai: Editorial de los libros antiguos de Shanghai, 1998.

Wang, Hong: *Literatura comparada entre China y Japón*. Xiamen: Editorial de la Universidad de Xiamen, 2008.

Yue, Daiyun: *Curso conciso de la literatura comparada*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 2004.

_____: *Difusión cultural e imagen literaria*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 1999.

_____ et Ye Lang, Ni Peigeng: *Diccionario de la poética mundial*. Shenyang: Editorial de literatura y arte de Chunfeng, 1993.

Zhu, Guangqian: *La poética*. Shanghai: Editorial de los libros antiguos de Shanghai, 1998.

5) Tesis Doctoral y Trabajo de Fin de Máster

Bu, Lizhen: *Características folklóricas de novelas de Mo Yan*. Universidad Normal de Hebei, TFM, 2012.

Fang, Lijun: *El realismo mágico en China*. Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai, TFM, 2014.

Lei, Ruifu: *Características de la cultura de Gaomi en novelas de Mo Yan*. Universidad Normal de Hebei, TFM, 2009.

Li, Jinhua: *Escritura mágica, sentimiento tradicional— discusión y análisis del arte narrativo de Mo Yan*. Universidad Normal de Noreste, TFM, 2006.

Liao, Zenghu: *Tierra herviente—Estudio sobre Mo Yan*. Universidad Normal de Este, Tesis doctoral, 2004.

Paz Goldberg, Edila: *Enfoque analítico de la obra narrativa de Gabriel García Márquez*. Universidad de Salamanca, Tesis doctoral, 2008.

Sun, Xiaomeng: “Análisis comparativo y narratológico entre República del vino y Cien años de soledad”. Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai, TFM, 2015.

Vargas Llosa, Mario: *Historia de un deicidio*. Universidad de Complutense, Tesis doctoral, 1971.

Yu, Chunmei: *Exploración en la naturaleza humana bajo la violencia— La narración de violencia en novelas de Mo Yan*. Universidad de Zhejiang, TFM, 2011.

Zeng, Lijun: *Realismo mágico y la literatura contemporánea china*. Universidad de Sichuan, Tesis doctoral, 2005.

Zhang, Guoliang: *Análisis de la estructura de novelas de Mo Yan*, Universidad de Yangzhou, TFM, 2013.

Zhang Xiangkuan: *El arte de narrar en novelas de Mo Yan*. Universidad de Shandong, TFM, 2011.

Zhu, Xiaolin: *Una comparación entre García Márquez y las novelas mágicas de Mo Yan*, Universidad de Suzhou, TFM, 2014.

6)Otra bibliografía de referencia:

Álvarez Méndez, Natalia: *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.

Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1974.

Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa, una introducción de narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

- Bhabha, Homi K.: *El lugar de la cultura*. Buenos aires: Manantial, 1994.
- Chen, Biyue: *Novelas contemporáneas del continente chino*. Taipéi: Editorial de Xiuwei, 2014.
- Cheng, Jinkuan: *Inspección histórica de la "revolución educacional":1966-1976*. Fuzhou: Editorial de educación de Fujian, 2001.
- Du, Runsheng: *La Reforma Agraria China*. Pekín: Editorial de China Contemporánea, 1996.
- Echeverri Correa, Fabio: *El gran libro de Colombia*. Bogotá: Círculos de Lectores. 1982.
- Galeano, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- Galinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1987.
- García Landa, José Ángel: *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- García Viñó, Manuel: *Teoría de la novela*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Genette, Gérard: *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- González Echevarría, Roberto: *Mito y archivo, una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- González Martín, Susana: *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch, 1980.
- Hall, Stuart y Paul du Gay: *Cuestiones de la identidad*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 2003.
- Jiang Tingyu, Shen Weibin: *Historia moderna china*. Shangai: Editorial de los libros antiguos de Shanghai, 2006.
- Jin, Bo: *La lectura de China*. Pekín: Centro de comunicación internacional de China,

2008, p. 133.

Kang-i Sun, Chang y Stephen, Owen: *The Cambridge History of Chinese Literature*, Vol 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

King Fairbank, John y Merle Goldman: *China: A new history*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

La Rosa, Michael J. y Germán R Mejía: *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*. Centro de Recursos de Apoyo al Aprendizaje e Investigación de la Universidad de Rosario. URI: <http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/10560>

Lodge, David: *The art of fiction*. New York: Viking Penguin, 1993.

Luo Derong: *Perspectiva sobre tres mujeres de Jin Ping Mei*. Tianjin: Editorial de la Universidad de Tianjin, 1992.

Marchese, Angelo y Angelo Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.

Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.

Said, Edward W. : *Culture and imperialism*. New York: Knopf, 1993.

_____: *El orientalismo*. Barcelona: El bolsillo, 2008.

Schram, Stuart: *The Thought of Mao Tse-Tung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Shen, Dan: *Narratología y estudio de género novelesco*. Pekín: Editorial de la Universidad de Pekín, 2004.

Shen, Zhihua, Li Bin: *Alianza frágil: Guerra Fría y Relaciones Sino-Soviéticas*. Shanghai: Editorial de documentos de ciencia social, 2010.

Xi, Xi: *Selecciones de novelas del continente chino en los años ochenta*. Taipéi: Hong Fan Bookshop, 1987.

Xv, Zhongyue: *Historia moderna china: lucha de China entre 1600-2000*. Pekín:

Compañía de publicación del mundo, 2008.

Yi, Zhongtian: *Historia china de Yi Zhongtian: Documentos de los tres reinos*.

Hangzhou: Editorial de literatura y arte de Zhejiang, 2014.

Yuan, Zhenguo: *Las corrientes de educación de China contemporánea*. Shanghai:

Joint Publishing de Shanghai, 1991.

COLECCIÓN VÍTOR, 457



Ediciones Universidad
Salamanca

ISBN 978-84-1311-805-5



9 788413 118055