

La recepción de García Márquez en China: desde la Revolución Cultural a la “literatura de la búsqueda de las raíces”

Weiqian Gao¹

Resumen. La recepción crítica y la influencia literaria de García Márquez en la literatura contemporánea china han permanecido sumidas durante mucho tiempo en un inmerecido olvido, pues tanto el mundo intelectual hispánico como el chino han tardado en considerar este tema objeto digno de estudio. Con el presente trabajo procedemos, por un lado, a diseccionar, analizar y presentar la recepción crítica del Nobel colombiano en el mundo literario chino; y a examinar, por el otro, cómo las novelas garciamarquianas influyen sobre la creación narrativa de los escritores chinos de la “literatura de la búsqueda de las raíces”.

Palabras clave: Mo Yan; García Márquez; realismo mágico; la literatura de la búsqueda de las raíces.

[en] The Reception of García Márquez in China: from the Great Cultural Revolution to the Root-seeking Literature

Abstract. The critical reception and the literary influence of García Márquez in Chinese contemporary literature have remained forgotten for a long time, because both the Hispanic intellectual world and the Chinese are quick to consider this topic an object worthy of study. With this work we would like, on the one hand, to dissect, analyse and present the critical reception of the Colombian Nobel in the Chinese literary world; and to examine, on the other hand, how the García Márquez’s novels influence the narrative creation of Chinese writers from the Root-seeking literature.

Keywords: Mo Yan; García Márquez; magic realism; Root-seeking literature.

Cómo citar: Gao, W. (2020) La recepción de García Márquez en China: desde la Revolución Cultural a la “literatura de la búsqueda de las raíces”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49, 379-389.

García Márquez ha sido una figura prominente en la introducción del realismo mágico en China y se ha convertido en una referencia obligatoria en la investigación sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en el país. Resulta curioso observar cómo, frente a otros escritores latinoamericanos como Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias, García Márquez, durante la década de los sesenta y setenta, no consiguió celebridad ni éxito en la China roja. A pesar de la deslumbrante acogida con la que ya entonces contaba en Europa y en los Estados Unidos, la inicial aceptación de García Márquez por parte de los lectores chinos fue sorprendentemente pobre.

Durante la Revolución Cultural (1966-1976), se implantó el silencio sobre sus libros y su figura. Esto se debió a que, para China, la figura de García Márquez no resultaba muy revolucionaria. Por ello, las editoriales chinas no podían arriesgarse a publicar escritores cuya ideología no estuviera asegurada o que podían inclinarse del lado del capitalismo occidental. Sólo se publicó, en ediciones populares, la producción literaria de los escritores realistas, marxistas y socialistas. El escritor colombiano, por lo tanto, era muy difícil de conseguir traducido en China. El país no estaba preparado para absorber las obras de García Márquez puesto que sus novelas estaban demasiado alejadas de la retórica revolucionaria que por entonces buscaban los lectores chinos.

En 1975 la revista *Situación de la literatura extranjera* (外国文学情况) organizó un número especial sobre la literatura latinoamericana donde los lectores chinos tienen la oportunidad de conocer, por primera

¹ Central South University. Changsha. China.
E-mail gaoweiqian_diana@hotmail.com

vez, a García Márquez. En el apartado introductorio del artículo “*Cien años de soledad*, la novela de la nueva narrativa colombiana” el editor hace un comentario sobre García Márquez y presenta una reseña de *Cien años de soledad*:

El pueblo de Macondo es el trasunto de todas las ciudades de Colombia. A través de esa obra, el escritor quiere demostrar que un pueblo, como Macondo, encarcelado en el colonialismo, está condenado al aislamiento, al retraso y a la soledad. Los aldeanos macondinos luchan, hacen grandes sacrificios y viven momentos difíciles y felices, pero finalmente todo el pueblo desaparece con un torbellino. Últimamente en Latinoamérica se inició una tendencia literaria nueva que utiliza personajes sobrenaturales y los acontecimientos surrealistas para describir la sociedad, la situación política y los hechos históricos del continente americano. [...] *Cien años de soledad* también pertenece a esa corriente literaria conocida como “literatura fantástica” o “realismo ilusivo”. Los novelistas utilizan las leyendas fantásticas como su temática. Los críticos latinoamericanos opinan que esta nueva escuela literaria ha sido influida por la literatura popular indigenista. Por ejemplo, algunos argumentos de la novela de García Márquez han sido tomados de las leyendas antiguas (Wei 1975: 3-4).²

Después de la Revolución Cultural aumentaron las noticias sobre García Márquez. En 1977, un año después de la Revolución Cultural, en la revista *Literatura universal* (世界文学) hallamos un comentario bastante superficial sobre el novelista colombiano y su obra *El otoño del Patriarca*: “La obra nos describe el personaje de un dictador ficticio de un país ficticio sudamericano. Últimamente García Márquez es un novelista que goza de gran fama en Colombia” (Zeng 2011: 104).³ Generalmente, la crítica china de la década de los años sesenta y setenta estaba muy distante de la del mundo occidental en cuanto al reconocimiento del valor estético de García Márquez. Los comentaristas chinos solían dibujar al alrededor del colombiano una larga espiral de carácter ideológico y político. Algunos críticos sostenían que García Márquez era un luchador progresista:

García Márquez lucha contra la explotación del imperialismo y la dictadura sangrienta del colonialismo. El escritor colombiano critica el monopolio oligárquico y revela los males de la sociedad ignorante y atrasada. Sus obras reflejan profundamente el deseo de libertad del pueblo y el desastre causado por la guerra. Esa tendencia democrática es la temática básica de su creación novelística (Zeng 2011: 128).⁴

Otros críticos hablaban de García Márquez en un tono negativo, ya que a su juicio, las obras del colombiano, por ejemplo *Cien años de soledad*, contradecían la idea predominante del Partido Comunista: la producción literaria debería ser un documento fiel a la realidad y un instrumento útil para el progreso social.

Cien años de soledad es una de las obras más representativas del realismo mágico. Sin embargo, debido a la limitación de la concepción del mundo del autor, la novela tiene muchos defectos, errores y desechos. El problema más grave con el que el lector se va a encontrar es el punto de vista fatalista y pesimista del escritor. La novela termina con el derrumbamiento de Macondo. Todo está determinado por el destino y nadie tiene la capacidad de impedir la derrota. Ese final decepcionante de Macondo va en contra de las reglas creativas vigentes. Ese fracaso demuestra la debilidad de los escritores latinoamericanos de la clase media. Asimismo, podemos hallar muchas descripciones vulgares y toscas en esta novela. Sin embargo, los defectos no podrán eclipsar los méritos estéticos y el valor progresista de *Cien años de soledad*. Tenemos que reconocer que una mancha no puede oscurecer el esplendor del jade. Creemos que la Historia dará la sentencia justa. La novedad pasa pronto, pero la perfección durará. El Tiempo va a decidir si *Cien años de soledad* va a quedar en la memoria del lector chino o no (Lin 1982: 139).⁵

² La traducción es mía.

³ La traducción es mía.

⁴ La traducción es mía.

⁵ La traducción es mía.

El cambio de actitud se produjo a partir de la obtención del Premio Nobel de Literatura de García Márquez. Conviene señalar que desde hace mucho tiempo el Premio Nobel de Literatura ha ocupado una posición importante en el ámbito literario chino. Históricamente el país vivía en un mundo aparte a espaldas de la cultura internacional, de modo que los chinos consideraban ese premio como una oportunidad para obtener el reconocimiento mundial. El enorme potencial publicitario y el importante premio económico añadido también situaban el Premio Nobel en el centro de atención del público chino. Para los chinos, el premio era un sueño visible pero no asequible. Y ello se debía a que los galardonados se habían diseminado por todas las partes del mundo, pero todavía no había un escritor chino que hubiese sido premiado por sus significativas aportaciones a las letras⁶. El hecho de que China, un país de milenarias tradiciones culturales ininterrumpidas, no haya sido reconocido con ese premio tan importante, ha hecho producir un fenómeno especial “el complejo del Premio Nobel” (诺贝尔奖焦虑症/诺贝尔奖情结).⁷

En 1982 cuando García Márquez ganó ese premio por el excelente empleo del realismo mágico en sus obras, la noticia tuvo una amplia repercusión entre los escritores chinos. La conciencia de que un escritor tercermundista había roto el monopolio de la literatura occidental fue un enorme estímulo que recibieron de los escritores chinos. Un crítico chino recordó en su diario el apasionamiento exagerado por el novelista colombiano:

Hasta hoy día todavía me acuerdo de este acontecimiento claramente, como si sucediera en el atardecer de ayer. Todo el mundo se entusiasmó por la nueva manera de narrar de García Márquez. En aquella época, para nosotros, el Premio Nobel de Literatura era el premio supremo. Aunque no hubiera sido ninguno de nosotros quien obtuviera ese premio, todo el mundo estaba muy emocionado por esa noticia (Zeng 2007: 112).⁸

El impacto de García Márquez en China era revolucionario. En comparación con otros grandes escritores latinoamericanos, la repercusión del colombiano era tan penetrante que en el país asiático se convirtió en sinónimo del realismo mágico. La enorme admiración, mezclada con la envidia, por la calidad indudable de la narrativa garciamarquiana aireó el mundo literario chino.

El efecto inmediato consiste en la traducción de las obras de García Márquez. Al enterarse del galardón del escritor colombiano, el mundo editorial de Taiwán reaccionó más rápido que el de la China continental⁹. En diciembre de 1982 la editorial Yuanjing (远景出版社) publicó la versión china de *Cien años de soledad*, traducida desde la edición inglesa por Song Biyun (宋碧云). En Hongkong el escritor Ye Si (也斯) fue uno de los primeros que se dio cuenta de la importancia de García Márquez. En la revista literaria *Cuatro estaciones*, en la que tenía el cargo de editor, Ye Si organizó un número especial de las obras de García Márquez en el que hallamos *El ahogado más hermoso del mundo*, *Blacamán el bueno: vendedor de milagros*, *Rosas artificiales*, *La viuda de Montiel*, *Un día después del sábado*, *Cien años de soledad*, entre otros (Zeng 2011: 99).

En el caso de la China continental, haciéndose eco de la resonancia internacional de García Márquez, en 1982 la revista *Literatura universal* publicó en su número sexto seis entregas traducidas de *Cien años de soledad*. Sin embargo, la traducción completa de esta novela no apareció hasta 1984. La obra traducida se difundió en dos ediciones diferentes, una aparecida en Beijing y otra en Shanghai. La diferencia principal de las dos versiones estriba en la lengua de partida. La de Beijing fue traducida desde las ediciones rusa e inglesa, mientras que la de Shanghai se tradujo directamente desde la edición española. Las dos ediciones

⁶ En 2000 el escritor chino – francés Gao Xingjian (高行健) obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Su obra más representativa es *La Montaña del Alma* (Ling Shan 灵山). Sin embargo, la noticia no suscitó ninguna resonancia en el mundo literario chino. En relación a la indiferencia por parte de los chinos, la crítica china Zeng Lijun opina en su libro *La influencia y la recepción del realismo mágico en China*: “A pesar de que el galardonado del Premio Nobel de Literatura de 2000, Gao Xingjian, nació en China, cuando ganó el premio, ya tiene la nacionalidad francesa. Es decir, ha sido premiado como un escritor chino – francés. Ciertamente es que no podemos considerar la Literatura como una producción nacional, sino individual y universal, que prescindirá de las fronteras nacionales. No obstante, desde el punto de vista de los chinos, el premio de Gao Xingjian pertenece a Francia y no a China” (Zeng 2007: 113). (La traducción del texto citado es mía)

⁷ Actualmente, ese complejo del Premio Nobel ha desaparecido porque por fin en 2012 el escritor chino Mo Yan ganó este premio en Estocolmo, acontecimiento que, sin duda, supuso un gran avance en la literatura china.

⁸ La traducción es mía.

⁹ A partir de 1972 las obras de García Márquez se presentaron en Taiwán. En *Antología de la narrativa latinoamericana contemporánea*, editada por la Editorial de Huanv (环宇出版社) hallamos el relato *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, que fue la primera traducción china de las obras del escritor colombiano (Zeng 2011: 97).

tuvieron un éxito sin precedentes y suponían un incentivo para buscar otras obras del escritor colombiano. En las librerías de China *Cien años de soledad* fue, durante mucho tiempo, el best-seller. Según el *Informe de la literatura*, sólo el día 27 de marzo de 1986 en una librería de Shanghai se vendieron 300 ejemplares (Zeng 2007: 90). Un escritor chino recordó el entusiasmo por *Cien años de soledad* en su tiempo:

Ahora hay una fiebre por García Márquez y *Cien años de soledad*. Hace poco hubo un escritor joven que viajó al Polo Sur. El libro que llevó encima durante su viaje fue *Cien años de soledad*. [...] Es como si fuera el *Corán* para los musulmanes. No fue el único caso. Muchos jóvenes se sienten orgullosos si llevan bajo su brazo un ejemplar de *Cien años de soledad* porque consideran este libro un símbolo de la literatura de alta categoría (Zeng 2007: 89–90).¹⁰

El nombre de García Márquez se extendió por todas las partes con su inmenso prestigio y su influencia creció aún más hasta agotar las posibilidades expresivas. Bajo los auspicios de universidades, instituciones culturales y revistas literarias, en corto plazo se publicaron innumerables artículos, estudios minuciosos y tesis sobre el nobel colombiano y sus obras. Ahora, a diferencia de los textos escritos durante la Revolución Cultural, cuya limitación ideológica mantuvo ignorada por completo la estética literaria de García Márquez, los artículos recientes intentaban ver las cosas en su justo valor. Hasta hoy día, en China, han aparecido unos diez ensayos y más de 400 artículos publicados en revistas y periódicos sobre García Márquez (Zeng 2011: 103).

Actualmente la crítica china acepta que dentro de todas las obras del realismo mágico introducidas en el país, sin lugar a dudas, la obra con mayor éxito y difusión ha sido *Cien años de soledad*. Es cierto que el éxito comercial de una obra determinada no se convierte en un indicador del impacto a nivel literario, pero la influencia de esta obra sí está muy presente en la mayor parte de los escritos de los novelistas chinos. La creación de un mundo propio y la trascendencia del mito latinoamericano a un plano universal eran los aspectos más apreciados por los escritores chinos.

Cien años de soledad, una obra profundamente colombiana y al mismo tiempo universal demostró a los chinos que la crítica social y política no suponía, en el nivel novelesco, una adhesión al realismo convencional. Desde el punto de vista de los chinos, en *Cien años de soledad*, el llamado tercer mundo gozaba del mismo nivel cultural que el llamado mundo desarrollado, e incluso dentro de los confines literarios este mundo en vía de desarrollo tenía la oportunidad de subvertir todo en cuanto a las influencias occidentales.

A pesar de que la nueva novela china contemporánea, liderada por la “literatura herida”¹¹ y la “literatura reflexiva”¹², se inició con el fin de la Revolución Cultural, durante mucho tiempo la creación narrativa seguía la misma continuidad del realismo socialista sin diversificarse. Los autores chinos todavía no tenían la capacidad de inventar y soñar con plena libertad. Entonces, la literatura no era otra cosa que un alegato político, un pasatiempo folklórico y una descripción de las circunstancias de la población campesina. El fin

¹⁰ La traducción es mía.

¹¹ Cuando China comenzó a salir de la esterilidad cultural provocada por la Revolución Cultural, la “literatura herida” (Shang Hen Wen Xue 伤痕文) surgió como la literatura de la transición. Esa corriente literaria que apareció hacia 1978 dedicó especial atención a los daños que había causado la Revolución Cultural en la vida privada de las personas. El epíteto “herida” proviene del título del relato *La herida* (Shang Hen 伤痕), de Lu Xinhua (卢新华), publicado el 11 de agosto de 1978. La “literatura herida” es la primera tendencia que tras la Revolución Cultural se ha asomado a una visión doble del hombre y del mundo, con un afán de renovación. Es una generación, cuyos escritores buscan la reconstrucción nacional, luchando a la vez de manera incansable por unos aires de libertad. Sin embargo, gran parte de las producciones de la “literatura herida” siguen el modelo tradicional de narración, lejos aún de la experimentación en el campo del estilo. Los personajes creados en la “literatura herida” sólo se limitan a recordar los hechos del pasado sin la reflexión racional del hombre sobre sí mismo. De este modo, la generación herida no tiene la capacidad de abandonar por completo la conciencia controlada por las directrices políticas. Después de esta tendencia literaria de aparición efímera, a inicios del año 1979, apareció otro movimiento literario, la “literatura reflexiva” (Fan Si Wen Xue 反思文学).

¹² En la “literatura reflexiva” los autores chinos empiezan a criticar los errores cometidos, no sólo en la Revolución Cultural, sino también en los primeros años del gobierno comunista. Además de los sucesos trágicos, la falta de democracia y la excesiva burocratización también se convierten en motivos tratados una y otra vez por esos escritores. Una diferencia importante entre la “literatura herida” y la “literatura reflexiva” es que ésta intenta ordenar el caos del mundo interior del hombre, esto es, lo que se experimenta como conciencia angustiada y sensación de desamparo en el individuo. El concepto de “hombre” se convierte ahora en foco de interés. El deseo de reivindicar la humanidad verdadera impulsa a los escritores a adoptar el papel de cirujano para diagnosticar los males y la falta de los valores morales en los sucesivos movimientos políticos. Apartándose de manera decidida de las técnicas narrativas más simples, llanas, descoloridas y, en definitiva, pobres, patentes en la “literatura herida”, surgen una serie de autores que no se resignan a crear sólo documentos de protesta, sino que también se preocupan por la cuestión del lenguaje.

de la Revolución Cultural no liberó completamente a los autores chinos de las trabas que les encadenaban a un punto de vista estático dentro de la creación literaria. La discontinuidad y ruptura se realizó a título individual más que a nivel oficial o público. No todo el mundo intentó abrir brecha con los medios técnicos innovadores. Los novelistas jóvenes que comenzaron a escribir en estos años iban buscando y encontrando con mayor o menor dificultad una orientación. Se esforzaron por hacerse con una cultura amplia, pero el realismo socialista tan arraigado en la literatura china y las circunstancias políticas en que vivían no se lo permitían.

Resulta posible hablar de un antes y un después de García Márquez. Es lícito pensar que el nobel colombiano supuso una línea demarcatoria que dio a los jóvenes ansiosos de China el pase para atreverse a pensar literariamente, ya no en términos de lo “nuestro” en cuanto a lo chino, sino de lo “nuestro” en cuanto a lo universal. Los escritores chinos, que tenían la ambición de luchar contra el arte de lo verosímil, contra el arte que cifraba su ideal en copiar fielmente lo observado, quedaban entusiasmados por la estética literaria de García Márquez. En el ámbito literario chino se notó un laborioso proceso de renovación de temas y técnicas. Fruto de ello, es inevitable referirse a “la literatura de la búsqueda de las raíces”¹³, una tendencia que dominó la creación narrativa de la década de los años ochenta del panorama literario chino.

A través de García Márquez, los escritores de “la literatura de la búsqueda de las raíces” se dieron cuenta de que lo tradicional y lo antiguo no chocaban con lo universal, sino que coincidían con él, sirviendo como paso definitivo en el camino al progreso y al reflejo del multirrealismo de la vida. Por ejemplo, Mo Yan, el máximo representante de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, es uno de los que ha declarado públicamente la familiaridad directa con el material y la estética de García Márquez:

En 1985 escribí cinco novelas y unos diez relatos. Sin duda alguna, todos han mantenido una deuda mayor con la literatura extranjera. Las dos obras que han ejercido gran influencia sobre mi creación novelística son *Cien años de soledad* de García Márquez y *El ruido y la furia* de Faulkner. Creo que *Cien años de soledad*, una obra maestra que ha marcado la cumbre de la literatura latinoamericana, contiene una gran fuerza estética y espiritual. El concepto temporal de García Márquez me ha impresionado muchísimo. El autor colombiano rompe el concepto lineal del tiempo. Narra la historia, a través de una serie de movimientos de avance y retroceso temporales y espaciales. Además de las técnicas narrativas innovadoras de García Márquez, lo que me ha sorprendido es su modo de interpretar el mundo real y su reflexión profunda sobre la humanidad. El autor colombiano reconstruye con el corazón compasivo los hogares espirituales perdidos de Latinoamérica. Para García Márquez el mundo es circular. En comparación con el universo sin límites, la fuerza del hombre es insignificante. El novelista observa apiadadamente el mundo ruidoso desde la cumbre de la sabiduría humana (Mo 1986: 298-299).¹⁴

Podemos encontrar fácilmente una larga lista de composiciones literarias que se inspiran en las obras de García Márquez. Por ejemplo, la gran devoción y admiración que los escritores “en busca de las raíces” sentían por la estética de García Márquez les llevaron a imitar el famoso comienzo de *Cien años de soledad*, “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”, un fenómeno que denominamos “el estilo de *Cien años de soledad*” (百年孤独体).

De entre todos los comienzos de las obras que han leído, el favorito de los escritores chinos es el comienzo ingenioso de *Cien años de soledad*. En las palabras impertérritas subyace una tristeza profunda y un fatalismo inenarrable. La deformación de las limitaciones temporales y espaciales crea un suspense tremendo (Zeng 2011: 140-141).¹⁵

Los novelistas “en busca de las raíces” se dieron cuenta de que en el comienzo el tiempo iba hacia el futuro y otros tiempos más remotos dentro del mismo pasado. Los escritores chinos empezaron a tomar la conciencia de que el tiempo narrativo no debía necesariamente seguir la rigidez de lo irreversible y los

¹³ La literatura de la búsqueda de las raíces apareció por vez primera como término literario en el artículo titulado “La raíz de la literatura”, publicado en la revista *Escritor* por Han Shaogong (韩少功), en el mes de abril de 1985.

¹⁴ La traducción es mía.

¹⁵ La traducción es mía.

límites precisos, en cambio, podía oscilar libremente del futuro al pasado, del pasado al presente. Este famoso comienzo no sólo ofreció a los escritores chinos una nueva visión, sino también que modificó la tradición narrativa. A partir de 1982, podemos encontrar, una gran cantidad de escritores que parafrasearon el comienzo de *Cien años de soledad* en sus obras¹⁶:

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

En el verano de 1988 las cigarras siguen cantando. He elegido esta tarde ventosa para recordar las nimiedades del año pasado [...]. Cuando empecé a recordar el año de 1987, me sentí tan tranquilo como si fuese el agua helada (Zeng 2011: 141).

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

Muchos años después, una de las hazañas de la cual Bai Jianxuan había de sentirse orgulloso era casarse con siete mujeres (Zeng 2011: 141).

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

En aquella mañana primaveral envuelta de niebla ligera, cuando el platero Zheng Shaoheng abrió la puerta de la Platería de Fu Heng, no sabía que un accidente grave sucedería en pocos minutos. Ahora las pesadillas estaban acercándose a rastras a la puerta (Zeng 2011: 142).

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

Tal vez tres días o una semana después, en el lugar de ejecución del pueblo, a la orilla del río, Hong Mei y yo, sujetados con esposas, arrodillados ante el hoyo, iremos juntos a la Tierra de la muerte. [...] Déjame contar la historia de una familia revolucionaria (Zeng 2011: 142).

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

En el lecho de muerte, el Padre Shalishi intentó buscar la luz del paraíso, pero no la vio. Frente al Dios de Muerte, el Padre había de recordar aquel día remoto en que llegó por primera vez a Tíbet. Ante sus ojos las montañas desiertas se extendían hacia la lejanía (Zeng 2011: 142).

Sede, de Li Rui (李锐, 旧址):

Muchos años después, la gente podría acordarse del día 24 de octubre de 1950, que coincidió con el día 24 de septiembre del calendario lunar chino, cayó en el periodo climático de la Caída de la Escarcha¹⁷ (Zeng 2011: 142).

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

Muchos años después, la abuela Jiang, rodeada por los jóvenes, solía contar el mayor incendio que había sufrido el pueblo en los últimos cien años. [...] Mi querido lector, ¿crees que muchos años después, las mujeres del pueblo del Arce, simpáticas y viejas, van a reunirse a tomar el sol y guardar el recuerdo del año remoto de 1934? (Teng 2011: 90)

No hay ningún escape, de Yu Hua (余华, 难逃劫数):

¹⁶ La traducción de los comienzos de las novelas es mía.

¹⁷ La Caída de la Escarcha es uno de los 24 periodos climáticos del año solar, que comienza hacia el 23 o 24 de octubre.

Muchos años después, Sha Zi todavía podía recordar aquella mañana remota en que Dong Shan entró en su casa. La sorprendente llegada de Dong Shan despertó a Sha Zi, que estaba durmiendo tranquilamente en la cama (Teng 2011: 91).

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

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

Muchos años después, Er Yong había de recordar a Cara Blanca, un tonto afortunado que había disfrutado de un período glorioso en su pueblo (Teng 2011: 91).

El crítico literario chino Xie Youshun (谢有顺) prosiguió refiriéndose a la razón por la cual los escritores “en busca de las raíces” consideraban importante la imitación consciente del comienzo de *Cien años de soledad*:

En el pasado, para los escritores chinos la concepción del tiempo es lineal. La mayor parte de los novelistas plantea la narrativa, siguiendo la rigidez de lo irreversible del tiempo: “pasado”, “presente” y “futuro”. Sin embargo, el tipo de oración “muchos años después...” nos ha ofrecido la posibilidad de enredar el tiempo en la creación narrativa. En este comienzo se cruzan y se superponen el pasado, el presente y el futuro. Es un avance significativo. Tradicionalmente, al crear sus obras, los escritores chinos suelen seguir la concepción del tiempo alabada por el presidente Mao Zedong en el Congreso de Yan’an. El presente siempre es mejor que el pasado y el futuro supera el presente. Hay que criticar el pasado y elogiar el futuro. [...] Sin embargo, en las obras de escritores como García Márquez y Mo Yan desaparece esta visión parcial sobre el pasado, el presente y el futuro. Es decir, el pasado no debe necesariamente ser inferior que el presente, ni el futuro mejor que el presente. Todo es igual. En realidad, este concepto se parece más al concepto temporal tradicional de China. [...] La recuperación de la concepción de tiempo ha ofrecido a los escritores una visión más amplia. La imaginación de los escritores se libera de las barreras impuestas por el gobierno comunista. El pasado, el presente y el futuro vuelven a brillar juntos en el río de los recuerdos (Xie 2003: 62-63)¹⁸.

Además de la imitación del comienzo de *Cien años de soledad*, el hecho de que Macondo pueda leerse como representación ficcionalizada de Colombia inspiró a los escritores “en busca de las raíces” a elaborar relatos a través de la historia de varias generaciones de una misma familia a lo largo del convulso siglo XX de China. García Márquez grabó con fuego a Macondo en el imaginario de millones de lectores chinos.

Teniendo en cuenta la dimensión inmensa del país, estamos seguros de que tenemos pueblos míticos como Macondo. La lectura de *Cien años de soledad* despertó la conciencia mítica de los lectores chinos. Para los escritores chinos, la influencia y la inspiración que recibieron fueron tremendas. *Cien años de soledad* ha ofrecido a los novelistas chinos una nueva visión para narrar la historia de una familia, un pueblo y un país. Entre los autores chinos se ha levantado una oleada de entusiasmo por incorporar el microcosmo de la familia y del pueblo en la creación narrativa (Zeng 2011: 146).¹⁹

Muchos escritores chinos confesaron la relación entre el mundo macondino y su construcción del microcosmo de la familia en su obra. En el mundo literario chino de la década de los años ochenta se notó una tendencia de crear una comunidad social o aprovechar una ya existente, en la cual se desarrollaba la historia y se desplazaban los personajes. Por ejemplo, Su Tong (苏童) reconoció públicamente las huellas de García Márquez en su creación novelística:

Esta novela mía (*La huida de 1934*) es muy particular e importante. En la década de los años ochenta, García Márquez y el boom latinoamericano, como una tormenta, barrieron el mundo

¹⁸ La traducción es mía.

¹⁹ La traducción es mía.

literario chino. La nueva generación empieza a prestar la atención a lo humano, a lo autóctono. El pueblo mítico de Macondo ha sido una gran inspiración para los novelistas chinos. En poco tiempo, apareció una serie de novelas basadas en la historia de una familia. En *La huida de 1934* se puede notar esta tendencia (Zeng 2011: 148).²⁰

Dentro de un legión de imitadores que querían aprovecharse del éxito de García Márquez, tenemos que destacar a tres escritores “en busca de las raíces”, Jia Pingwa (贾平凹), Mo Yan (莫言) y Yan Lianke (阎连科), los cuales vinieron a enriquecer el imaginario de los lectores con espacios y universos creativos equiparables al Macondo de García Márquez.

Jia Pingwa, nacido en 1952 en la Provincia²¹ de Shaanxi²², licenciado en Filología China en la Universidad del Noreste, es uno de los escritores más populares de China. Más allá de las lecturas básicas de la literatura china tradicional y moderna, perteneció a la primera generación de lectores que creció devorando a los latinoamericanos (García Márquez, Juan Rulfo y Vargas Llosa). La estrategia de García Márquez de escribir un relato histórico de un pueblo único, basado en una sola familia, inspiró a Jia Pingwa a centrarse en las vidas de la gente común, sobre todo en Shangzhou (商州), su pueblo natal de Shaanxi. Shangzhou era una región retirada donde estaban unidos el hombre y la naturaleza. Los aborígenes de Shangzhou no sólo estaban muy cerca de la naturaleza, sino que también eran simples de mente. Poseían una integridad asociada frecuentemente con la sinceridad infantil. La obra más representativa de la serie de Shangzhou es *Memorias de Shangzhou* (Shangzhou San Lu 商州三录), una trilogía formada por *Las primeras memorias de Shangzhou* (Shangzhou Chu Lu 商州初录), *Las segundas memorias de Shangzhou* (Shangzhou Zai Lu 商州再录) y *Otras memorias de Shangzhou* (Shangzhou You Lu 商州又录). En la trilogía podemos hallar las descripciones detalladas sobre las costumbres folclóricas locales, los rituales tradicionales y las transformaciones que ha sufrido el pueblo de Shangzhou. En el prólogo de *Memorias de Shangzhou* el escritor manifiesta que su propósito es presentar a los forasteros la idiosincrasia y la cultura popular de un Shangzhou primitivo, rico y populoso. Además, Jia Pingwa quiere demostrar al lector la manera en que el impacto de la tecnología y la industrialización influyen en la comunidad de Shangzhou.

Partiendo del microcosmo de Shangzhou, quiero experimentar, investigar y analizar el desarrollo de los pueblos chinos, la transformación de la sociedad y los cambios del país. Es decir, utilizo el punto de vista de Shangzhou para reflejar este universo sin límites y describir la vida del hombre común y corriente (Zeng 2011: 152).²³

En Shangzhou suceden buena parte de las ficciones posteriores de Jia Pingwa. Después de la oleada entusiasmada de la “literatura de la búsqueda de las raíces”, a finales de los ochenta y principios de los noventa del siglo pasado²⁴, y, aún hoy, el microcosmo de Shangzhou sigue enquistado en la creación novelística de Jia Pingwa.

Otro excelente ejemplo de la adaptación del macondismo de García Márquez en la literatura china es Yan Lianke (阎连科). El autor, nacido en 1958 en Henan (河南), licenciado en Educación de Ciencias Políticas en la Universidad de Henan, es uno de los intelectuales contemporáneos más controvertidos e independientes de China. A lo largo de su carrera literaria, Yan Lianke ha creado dos mundos literarios: el pueblo de Yao Gou (瑶沟) y la Sierra de Ba Lou (耙耧山脉). En comparación con otros escritores, el contacto de Yan Lianke con el realismo mágico ha sido muy tardío. A principios de los años ochenta el autor mantenía una relación íntima con la literatura soviética y el realismo decimonónico europeo. En realidad, el novelista chino descubrió de manera accidental la riqueza y el profundo valor estético, filosófico y universal de García Márquez. En una entrevista con la investigadora Liang Hong (梁鸿), dijo que entre 1990 y 1992, debido a la

²⁰ La traducción es mía.

²¹ Conviene señalar que en China el concepto de “provincia” se refiere al primer nivel de la división administrativa del país. En este sentido, la definición de provincia en chino se aproxima a la de la comunidad autónoma en español.

²² Shaanxi (陕西) es una provincia en el noroeste de China, cuya capital es la ciudad de Xi'an (西安), el inicio de la Ruta de Seda.

²³ La traducción es mía.

²⁴ Ejemplos de ello son *Turbulencia* (Fu Zao 浮躁), publicado en 1987, y *La nostalgia de lobos* (Huai Nian Lang 怀念狼), publicado en 2000.

torcedura de músculos lumbares, tuvo que descansar en casa. Para pasar el tiempo, Yan Lianke empezó a leer *Cien años de soledad*.

A mediados de los años ochenta los chinos nos ponemos en contacto con la literatura extranjera. Lo que ocurre es que mi capacidad de comprensión era muy débil. A partir de 1982 *Cien años de soledad* se puso muy de moda. Como todo el mundo no dejó de hablar de esta novela, me la compré. Pero no logré terminar ni una página. [...] Entre 1991 y 1992 sufrí de dolor de riñones. No pude hacer nada más que descansar en casa. Volví a leer *Cien años de soledad*. De repente, me di cuenta de que era una obra maestra (Yan 2002: 93-94).²⁵

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

Como hemos comentado anteriormente, a partir de 1982 García Márquez pasó a convertirse en una presencia habitual en las librerías y las bibliotecas universitarias en China. Las referencias y alusiones eran mucho más copiosas. Tanto *Cien años de soledad* como otros libros de García Márquez ya no eran ajenos a Mo Yan²⁶, que, o bien leía los textos en traducción, o bien los conocía a través de comentarios, artículos o ensayos. Mo Yan empezó a examinar las diferentes realidades según el instrumento que ofreció el premio Nobel colombiano. Uno de los grandes cambios consiste en la reconsideración del valor de su pueblo natal, Gao Mi. En el pueblo transcurrieron los primeros años de la vida de Mo Yan. El Nobel chino se dio cuenta de que existían muchas similitudes entre la vida de Gao Mi y la de Macondo. La riqueza y la densidad de la narrativa garciamarquiana, que hizo romper todos los esquemas mentales, fue un gran estímulo para Mo Yan de escritor a escritor. La lectura de García Márquez activó sus experiencias y recuerdos acumulados en el pasado. Mo Yan no tardó mucho en descubrir que la mentalidad colectiva del pueblo chino se fundaba también en mitologías hechas de demonios, almas en pena y otros sucesos insólitos.

Alrededor de 1984, en su creación novelística Mo Yan comenzó a revalorizar los elementos histórica y antropológicamente propios de su pueblo natal desde el punto de vista universal. A partir de entonces, los elementos arcaicos de la cultura tradicional, que nunca se había imaginado poder convertir en el material de la novela, ocupaban una parte importante de su creación literaria.

Del mismo modo que García Márquez llevaba décadas insistiendo en la presencia de lo maravilloso en la vida cotidiana de Latinoamérica, Mo Yan también justificaba el valor mágico como parte del legado del pueblo chino. Según el mismo escritor, los aldeanos de Gao Mi solían mezclar y confundir imperturbablemente todas las categorías. Aunque menos conocidas que las del autor de Aracataca, las palabras de Mo Yan en la conferencia de la Universidad de Sydney recuerdan a las del premio Nobel colombiano:

Pasé muchos años viviendo en el campo. Cuando era joven, leía muy pocos libros. Pues no los había. Las leyendas populares, las historias orales ocupaban un lugar muy importante en mi infancia. Para la mayor parte de los escritores de mi generación, la cultura popular consistían en la principal fuente de inspiración. Tenía suerte porque en mi familia había tres expertos, mi bisabuela,

²⁵ La traducción es mía.

²⁶ El 17 de febrero de 1955 Mo Yan, cuyo nombre verdadero es Guan Moye (管谟业), nació en un pueblo retirado y estéril, llamado Gao Mi (高密), de la provincia de Shandong (山东). La explicación habitual de su nombre artístico dice que éste está formado por las dos partes divididas, “言” y “莫”, de Mo (谟), el primer carácter de su nombre chino. A través de este juego de palabras, el novelista chino ha elegido su seudónimo, que significa “no hablar”, para recordar los años turbulentos de la Revolución Cultural cuando no podía dirigir libremente la palabra a nadie por el miedo de recibir la acusación de ser contrarrevolucionario. En 2012 Mo Yan ganó el premio Nobel de Literatura.

mi abuelo y su hermano mayor. Los tres sabían desde la memoria las leyendas tradicionales. Los vecinos mayores del pueblo también tenían en la cabeza muchos cuentos misteriosos, terroríficos, pero muy fascinantes. Es muy difícil saber el número exacto de los cuentos que yo había escuchado desde pequeño.

Según ellos, no existen fronteras entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Tampoco hay diferencias entre los animales y las plantas. Las cosas tienen su propia vida. Una escoba, un pelo, un diente caído podrán transformarse en demonios. Los muertos siguen viviendo entre nosotros. En la oscuridad nos están mirando, protegiendo y vigilando (Mo 2003: 106).²⁷

De acuerdo con el autor, la cultura popular desarrolla un lenguaje simbólico, que no puede ser representado ni traducido completamente al lenguaje verbal, pero se puede hacer una trasposición, un acercamiento a través de imágenes artísticas. Mo Yan había sido educado en un pueblo por los ancianos supersticiosos que aterrorizaban a los niños contándoles historias de fantasmas, demonios y dioses. Lo maravilloso y lo real coexistían como si naciesen del interior mismo de la gente y de las cosas, aunque a veces los hechos no podían ser explicados por la razón o por la lógica normal. Mo Yan descubrió en su familia, en los cuentos de los ancianos, y en la vida social de su pueblo natal el tono del espíritu popular y una nueva posibilidad de escritura. Para Mo Yan, la recuperación de aquellos elementos olvidados de lo aborigen no era retroceder a un regionalismo cerrado, sino una reproducción artística de lo que ya había echado profundas raíces en la literatura civilizada, pero estaba dormido durante mucho tiempo bajo la ideología política.

Conviene señalar que a diferencia del ambiente mítico de Macondo, un “paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original” (Márquez 1987: 83), el pueblecito de Mo Yan es un mundo embrionario, espectral y caótico, pero a la vez cotidiano, penetrable y realista. Es un mundo propio, fruto de los recuerdos, de la experiencia y la imaginación de Mo Yan. Gao Mi es la representación literaria del mundo fabuloso de la infancia que se fijó de modo indeleble en el niño Mo Yan.

Aunque la aldea tiene una ubicación real en el mapa, pasando por los filtros de la imaginación y las nuevas experiencias vividas del novelista, se ha convertido en un mundo simbólico. Excepto los primeros textos de Mo Yan, en los cuales todavía se pueden encontrar los prototipos de los personajes del pueblo, en las obras publicadas posteriormente la realidad desaparece y el lector verá las plantas, los animales, las montañas, el cañaveral y todo lo que no existe en el verdadero Gao Mi. Mo Yan contó una anécdota sobre su traductor japonés, el cual visitó el pueblo sin encontrar ninguna huella de los paisajes salvajes descritos en las obras del autor chino.

Con la esperanza de ver las montañas y el pantano de Gao Mi, el traductor japonés de mi novela, *Grandes pechos, amplias caderas*, visitó al pueblo, e incluso llevó un mapa dibujado detalladamente. Cuando llegó a Gao Mi, descubrió que no había nada. Sólo una llanura y un pueblo pequeño, abandonado, solitario. Desde mi punto de vista, el escritor debe ser muy sensible para asimilar las experiencias de otras personas y las anécdotas. De ser así, cualquier escritor conseguirá la fuerza motriz de seguir escribiendo nuevas obras (Wang 2003: 201-203).²⁸

Gao Mi, un pueblo retirado de China, ha sido universalizado por Mo Yan, que lo convierte en escenario de pasiones, historias hiperbólicas y personajes marginados. Mediante el aprendizaje de las obras de García Márquez, Mo Yan es uno de los pocos escritores autóctonos que ha conseguido salir de la trampa de las exigencias de la estética del realismo socialista en las que han caído muchos coetáneos suyos.

En China la absorción de la estética de García Márquez ha sufrido un proceso de transformación y reinterpretación. Resulta difícil medir hasta qué punto García Márquez ha influido en los escritores de la “literatura de la búsqueda de las raíces”. Las creaciones del nobel colombiano representan un hito para el desarrollo de la literatura contemporánea china en general. Su manera de entender la vida cambió radicalmente las concepciones de la época y fue determinante para las manifestaciones literarias posteriores. Es posible hablar de un antes y un después de García Márquez, cuya estética innovadora ha inspirado a los

²⁷ La traducción es mía.

²⁸ La traducción es mía.

novelistas chinos de cómo manejar y transformar la materia prima de la vida para reconstruir la humanidad perdida en tiempos turbulentos de la Revolución Cultural.

Referencias bibliográficas

- Lin, Yi'an (1982), "El Realismo Mágico y su obra representativa *Cien años de soledad*", *Literatura Universal*, n° 6, diciembre de 1982, pp. 119-139. (林一安. "拉丁美洲魔幻现实及其代表作百年孤独" 刊载于 *世界文学*, 6, 北京: 世界文学出版社, 1982. 119-139页).
- García Márquez, Gabriel (1987). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- Mo, Yan (1986), "García Márquez y William Faulkner: dos hornos calientes", *Literatura Universal*, n° 3, junio de 1986, pp. 298-299. (莫言. 两座灼热的高炉: 加西亚·马尔克斯和福克纳 刊载于 *世界文学*, 3, 北京: 中国社会科学院, 1986, 298-299页).
- Mo, Yan (2003). *El olor de la novela*. Shenyang: Arte de Primavera. (莫言. 小说的气味. 沈阳: 春风文艺出版社).
- Teng, Wei (2011). *El sur de las fronteras: las traducciones en chino de la literatura latinoamericana y la literatura contemporánea china (1949-1999)*. Beijing: Universidad de Beijing. (滕威. "边境"之南: 拉丁美洲文学汉译与中国当代文学(1949-1999). 北京: 北京大学出版社).
- Wang, Yao (2003). *Conversaciones entre Mo Yan y Wang Yao*. Suzhou: Universidad de Suzhou. (王尧. 莫言王尧对话录. 苏州: 苏州大学出版社).
- Wei, Hua (1975), "Cien años de soledad, la novela de la nueva narrativa colombiana", *Situación de la literatura extranjera*, n° 1, enero de 1975, pp. 3-8. (炜华. "哥伦比亚的新流派小说<一百年的孤独>". 刊载于 *外国文学情况*, 1, 北京: 人民文学出版社, 1975. 3-8页).
- Xie, Youshun (2003). *Conversaciones entre Jia Pingwa y Xie Youshun*. Suzhou: Universidad de Suzhou. (谢有顺. 贾平凹谢有顺对话录. 苏州: 苏州大学出版社).
- Yan, Lianke (2002). *Los palillos de la bruja*. Shenyang: Arte de Primavera. (阎连科. 巫婆的红筷子. 沈阳: 春风文艺出版社).
- Zeng, Lijun (2007). *La influencia y la recepción del realismo mágico en China*. Beijing: Editorial de la Ciencia y la Sociedad de China. (曾利君. 魔幻现实主义在中国的影响与接收. 北京: 中国社会科学出版社).
- Zeng, Lijun (2011). *La recepción de las traducciones chinas de García Márquez*. Beijing: Libro de Zhonghua. (曾利君. 加西亚·马尔克斯作品的汉译传播与接受. 北京: 中华书局).