

NEW LEFT REVIEW 111

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - SEPTIEMBRE 2018

ARTÍCULOS

ROBIN BLACKBURN	El proyecto de Corbyn	7
SIMONE WEIL	Meditaciones sobre un cadaver	40
KAREEM RABIE	Rehacer Ramala	48
TROY VETTESE	Congelar el Támesis	70
JIWEI XIAO	¿Reunión tardía?	97
MARCO D'ERAMO	Auge y caída del periódico	121

CRÍTICA

TARIQ ALI	El turno de Yemen	139
ALEXANDER ZEVIN	Un conformista crítico	151
LEONARDO IMPETT	Prometeo cableado	163

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

SUSCRÍBETE

JIWEI XIAO

¿REUNIÓN TARDÍA?

Eileen Chang, estilo tardío y literatura mundial

EN UNA FAMOSA imagen, Eileen Chang evocaba, a los 24 años, un vívido recuerdo de niñez sobre su madre. «Mi madre se iba con mi tía al extranjero», escribió. «El día que se marchaban, se tumbó boca abajo en la cama de bambú, llorando y llorando, con una blusa y una falda de color verde, resplandecientes y destelleantes».

Cuando los criados vinieron a avisarla que era hora de irse, no les prestó atención. Pasó varias veces lo mismo, y ellos no se atrevían a decir otra palabra. Empujándome, me hicieron decirle: «Tiita, se está haciendo tarde» (a mis padres los llamaba tiita y tío, porque fui nominalmente adoptada por otra rama de nuestra familia extensa). No me hizo caso. Siguió llorando sin más. Extendida sobre la cama, era como un océano atrapado en el cristal reflectante del camarote del barco; esas lentejuelas verdes, pequeñas y finas, sostenían la pena infinita del oscilante mar¹.

Hay aquí mucho en juego: modernidad cosmopolita, materializada en la figura de la madre –viajera oceánica, traje de lentejuelas– que es al mismo tiempo inaccesible, en el abandono casi infantil de su dolor; la familia extensa china; los criados, encargados de vigilar la hora. El imaginario visual de la última frase, con sus múltiples reflejos –océano, cristal, lentejuelas, mar–, lleno de luz, repleto de sentimiento y sin embargo sensualmente incierto, era típico de los primeros textos de Chang, cuyo léxico aprovechaba a menudo los recursos ricamente cargados de referencias del chino clásico.

¹ Traducción mía al inglés del ensayo original, «Siyu», incluido en *Zhang Ailing wenji* [Obras reunidas de Eileen Chang], vol. 4, Hefei, 1992, p. 104. Respecto a la edición en inglés, véase Eileen Chang, «Whispers», en *Written on Water*, Nueva York, 2005, pp. 147-161.

¿Cómo podría situarse la obra de Chang en el contexto de la literatura mundial? A primera vista, parece trascender las principales categorías, ya sea enmarcada en términos de sistemas-mundo históricos, de «ecologías culturales» lingüísticas o de un supuesto (y problemático) canon planetario². La escritura de Chang exige, ante todo, tener en cuenta el género, como determinante cultural historizado y marcador de estilos y géneros literarios. Pero Chang no puede clasificarse sin más como «escritora china», los términos con los que fue introducida a los lectores anglófonos en 1961 por C. T. Hsia, el especialista de Columbia, en su fundamental *History of Modern Chinese Fiction*. Describiéndola como «la mejor y más importante escritora china de hoy», Hsia situó a Chang junto a las «grandes escritoras modernas en inglés» como Katherine Mansfield o Carson McCullers³. En términos históricos mundiales, sin embargo, sería mejor clasificar a Chang entre aquellos creadores extraordinarios que recogieron la catástrofe del Antiguo Régimen, ya recibiesen bien su caída –Lu Xun, Babel, Musil– o no: Bulgakov, Tagore, Joseph Roth, Nabokov. Eran escritores capaces de ver hacia atrás y hacia delante, con acceso a todo el repertorio de tradiciones culturales del pasado y a los nuevos temas y técnicas de la modernidad. En el caso de Chang, las explosivas contradicciones del género y de la clase, la formación cultural y la dislocación social se canalizaron en formas de expresión literaria desplegadas con un gran dominio.

Nacida en Shanghái en 1920, Zhang Ying fue fruto de un matrimonio concertado entre una pareja completamente incompatible que pronto se divorció. Ambos descendían de familias de altos funcionarios y terratenientes; el padre había heredado unas propiedades menguantes, era de ideas conservadoras, y mantenía además los hábitos decadentes de su clase; la madre era glamurosa y aventurera, una «mujer nueva» que asumió la modernidad occidental y pasaba la mayor parte del tiempo viajando al extranjero. Fue una niña precoz (a los siete años escribió un romance histórico ambientado en el periodo Sui-Tang), a la que el padre, un ser egoísta, inútil y fumador de opio, enseñó literatura clásica china,

² Véanse, entre otros, Pascale Casanova, *World Republic of Letters*, Cambridge (MA), 2004; Franco Moretti, «Conjeturas sobre la literatura mundial», *NLR* 3, julio-agosto de 2000; Alexander Beecroft, *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present*, Londres y Nueva York, 2015 (reseñado por Peter Morgan, «Mundos y letras», *NLR* 109, marzo-abril de 2018; David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton (NJ), 2003.

³ C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957*, New Haven (CT), 1961, p. 389.

mientras que la madre, cosmopolita, emancipada e igualmente egoísta, insistió en que «Ailing» o «Eileen», como dio en llamarla, recibiese una educación occidental avanzada –un internado inglés en el distrito de la Concesión Internacional de Shanghái; una licenciatura en literatura inglesa en la Universidad de Hong Kong– y la introdujo en la literatura, las artes y la música europeas. Todo esto combinado con la cultura popular de la Shanghái en curso de su rápida modernización durante la década de 1930 –cines, revistas, carteles, librerías de vanguardia y cafés literarios–, que pronto sería sepultada por la ocupación militar japonesa, el revanchismo del Kuomintang (KMT) y la revolución comunista.

Pero la entrada de Chang en la escena literaria, a los diecisiete años, también estuvo profundamente modelada por las relaciones de género. El primer trabajo que publicó, «What a Life! What a Girl's Life!», lo escribió en protesta contra su padre, que había estado a punto de matarla encerrándola durante meses en una habitación vacía durante los que se negó a proporcionarle tratamiento médico cuando sufrió disentería, como castigo por la rebelión juvenil de preferir la casa de su madre. Esta determinación vital de escapar de la dominación patriarcal sancionada por la tradición utilizando su feroz inteligencia ya distingue su trayectoria literaria de la de un Lu Xun, un Musil o un Roth. En cierta medida, las inseguridades condicionadas por el género modelarían las decisiones que tomó a lo largo de su vida. Y tampoco es fácil encajar a Chang en una única cultura lingüística. Escribió «What a Life! What a Girl's Life!» en inglés, y lo publicó por primera vez en *The Shanghai Evening Post*, un periódico de propiedad estadounidense; lo tradujo al chino, con el título de «Tiancai meng» [«Sueños de una niña prodigio»], dos años después. En su literatura, Chang oscilaba entre la profunda inmersión en cada uno de los dos idiomas, y las culturas popular y elevada de ambos: literatura clásica china y novelas victorianas; ópera popular cómica china y películas de Hollywood⁴. Las categorías lingüísticas y culturales necesitarían una complicación inmensa para abarcar esta trayectoria.

⁴ Y Chang tampoco ocupó jamás un hábitat cultural seguro más que durante unos pocos años. Su trayectoria saltó de la celebridad literaria durante la ocupación japonesa de 1941-1945 a ser tildada de «traidora cultural» cuando volvió el KMT. De escribir guiones de comedias alocadas para estudios cinematográficos chinos, pasó a escribir primero novelas promaoístas (*Eighteen Springs*) y después anti-maoístas (*Rice-Sprout Song, Naked Earth*), está última financiada por el Servicio de Información de Estados Unidos (USIS). De Hong Kong partió a un desolado exilio de cuarenta años en Estados Unidos, donde se sumergió en la lectura de bibliografía especializada estadounidense –historia, etnografía, antropología, sociología–, al tiempo que emprendía un estudio filológico intensivo del clásico de la novela china

Desde el punto de vista estético también las evaluaciones del trabajo de Chang se han visto complicadas por la publicación durante mucho tiempo retrasada de una última novela, *Little Reunions*, que ha consterinado y dividido a sus admiradores de Taiwán y de la RPCH desde su publicación en chino en 2009⁵. Ahora se ha publicado una traducción al inglés⁶. Las interpretaciones de su obra se dividen en la actualidad entre quienes la consideran un vuelo breve y meteórico que acabó casi tan pronto como empezó, en la década de 1940, y aquellos que la valoran como el producto amplio y complejo de una prolongada trayectoria, en la que *Little Reunions* destaca como una poderosa piedra angular experimental. Este artículo se concentra en la última novela, las razones para su supresión, y su carácter y cualidades como obra literaria. ¿Pueden las consideraciones de Edward Said sobre el «estilo tardío» ayudar a entenderla, como han sugerido algunos críticos chinos? Pero primero, algunas reflexiones breves sobre la obra anterior de Chang.

El meteoro

El contexto del éxito juvenil de Chang no era auspicioso. A mediados de la década de 1930, el fermento cultural del movimiento Cuatro de Mayo ya se había apagado debido a la represión nacionalista conservadora y a los enfrentamientos sectarios en la izquierda, mientras los cielos se oscurecían con nubarrones de guerra. Los japoneses conquistaron Shanghái en 1938, tras un fuerte bombardeo y una feroz lucha en las calles; después de una campaña militar con increíbles atrocidades, instalaron en Nankín el gobierno títere de Wang Jingwei. Los escritores y los intelectuales de Shanghái huyeron en su mayoría a la zona controlada por los chinos, Chongqing (KMT) o Yenán (PCCh), o al Hong Kong dominado

del siglo XVIII, *Sueño en el pabellón rojo*, para embarcarse después en una triple traducción (del dialecto *wu* al inglés y luego al mandarín) de su gran sucesora del siglo XIX, *Las jóvenes cantoras de Shanghái*. Un útil resumen de este trabajo es el de Tze-lan Sang, «Romancing Rhetoricity and Historicity: The Representational Politics and Poetics of *Little Reunions*», en Kam Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, Hong Kong, 2012.

⁵ Por ejemplo, la crítica taiwanesa Hsiao-hung Chang declaró en su momento que, como fiel admiradora de Chang, «boicotaría la compra, la lectura y las reseñas» de *Little Reunions*: T. Sang, «Romancing Rhetoricity and Historicity: The Representational Politics and Poetics of *Little Reunions*», cit., p. 196. (Finalmente, Hsiao-hung Chang sucumbió a la tentación).

⁶ En este artículo usaré la edición inglesa, *Little Reunions*, Nueva York, 2018, traducida por Martin Merz y Jane Weizhen Pan, para todas las citas. Donde fuese necesario, se usa el título en chino, *Xiao Tuanyuan*, para diferenciar la novela china original de su traducción al inglés.

por los británicos, adonde Chang se trasladó en 1939 para estudiar. La producción cultural en la ciudad continuó, no obstante. Chang regresó a Shanghái en 1942, tras haberse malogrado sus estudios en la universidad por la caída de Hong Kong, y los textos que escribió durante la guerra –cuentos, novelas cortas, folletines en primera persona y ensayos– fueron adquiridos por los editores influyentes del momento. Entre ellos se encontraba Hu Lancheng, catorce años mayor, con quien se casó en 1944. Ese año se publicó una recopilación de sus relatos –«Love in a Fallen City», «The Golden Cangue» y otras obras– bajo el título de *Chuanqi* [Romances]. Fue seguida por una recopilación en 1945 de ensayos y hermosos fragmentos personales, que Chang acertadamente tituló *Liuyan*, un juego de palabras implícito en los polisémicos caracteres chinos⁷. Estos relatos en primera persona –«Whispers», «From the Mouths of Babes», «On One’s Own Writing», «Notes on Apartment Life» y otros– registran los recuerdos de la niñez y la adolescencia problemáticas de Chang, además de constituir una crónica de la vida urbana en la Shanghái ocupada a través de los ojos de una joven moderna y segura de sí misma. Los dones literarios y la pasión de Chang por la vida brillan en el desolado caos de los relatos. Estaba ansiosa por cultivar una relación con sus lectores, una estrategia práctica para una joven escritora sin recursos económicos estables; pero tener a los lectores en mente la llevó también a explorar nuevos métodos de escritura.

En 1944, su obra narrativa fue objeto de una amplia reseña crítica por parte de Fu Lei, un crítico y traductor con formación francesa, que escribía bajo el pseudónimo de Xun Yu. Aun reconociendo el gran logro de «The Golden Cangue», Fu sostenía que la excesiva dependencia del talento y la técnica había llevado a Chang a la verborrea y la superficialidad en sus obras menores. Le preocupaba que el éxito repentino del que gozaba la joven escritora pudiera convertirla en otro «milagro» (*qiji*) chino, condenado a ser pretencioso y breve. Aparentemente herida por esta crítica, Chang respondió con una fuerte defensa propia. «Writing of One’s Own» sostenía que sus personajes ordinarios y «carentes de cultura» estaban «más cerca de la realidad» y eran más adecuados para su estética de «desolación» sutil y de «contrastes incongruentes» (frente a las oposiciones dicotómicas). Si bien las personas corrientes de su narrativa son «equivocas» –*bu chedi de*, literalmente, «incompletas»–, son significativas en otro sentido:

⁷ Juntos, los caracteres *liuyan* [«cotilleo»] registran la esperanza que Chang tenía de que su obra se popularizase, difundiéndose con la velocidad del boca a boca; por separado, sugieren «palabras escritas en el agua», evocando el famoso epitafio de Keats.

No son héroes, sino que pertenecen a la mayoría que sostiene de hecho el peso de los tiempos. Por equívocos que puedan parecer, también se toman su vida en serio. Carecen de tragedia; todo lo que tienen es desolación. La tragedia es una especie de cierre, mientras que la desolación es una forma de revelación⁸.

En otro ensayo del mismo año, «On Writing» (1944), Chang recalcó su posición de escritora profesional que prestaba atención a los gustos y necesidades de sus lectores, pero que también intentaba darles «diez veces más de lo que quieren» (*yao yi feng shi*, una expresión irónicamente tomada de la novela erótica *Flor de ciruelo en vasito de oro*, que literalmente significa «inclinarse hacia atrás» para hacer feliz a alguien)⁹. Siempre sostuvo que el mejor material para un escritor era «algo que conozca profundamente», ante todo, lo biográfico. Pero aunque Chang parecía haber divulgado mucho acerca de sí misma en sus relatos en primera persona, siempre hubo una distinción muy controlada entre vida y arte, entre revelación y ocultación de sí misma. Sin duda esto aumentó el enigma de la escritora en la mente de sus lectores chinos: los impresionaba con su agudo talento literario, su moderno refinamiento y su pedigrí de familia de clase alta. Esta fue en parte la base del «fenómeno Eileen Chang», un culto de adoración a la escritora que empezó en Taiwán y Hong Kong y se extendió a los lectores de la China continental a mediados de la década de 1980, dando lugar a estudios serios, artículos de revistas divulgativas, programas de televisión y puro cotilleo de tabloides.

Al exilio

Los relatos autobiográficos quedaron prácticamente a un lado en la primera década de posguerra, cuando Chang —ya separada del infiel Hu Lancheng, que había huido a Shanghái tras la caída de Japón— se esforzaba por encontrar un nuevo equilibrio y un nuevo estilo. El trabajo de este periodo es desigual, pero no por ello debería excluirse de su obra. Incluyó guiones, novelas como *Shiba Chun* [Dieciocho primaveras]

⁸ E. Chang, «Writing of One's Own», *Written on Water*, cit., p. 17. El ensayo original se titulaba «Ziji de wenzhang».

⁹ E. Chang, «Lun Xiezuo [Sobre la escritura], en *Zhangkan* [La opinión de Chang], Taipei, 1991. Como en el caso de *liuyan*, el término *zhangkan*, compuesto por dos caracteres, es también un juego de palabras: Chang divide y literaliza la palabra de modo que su significado original y general, «mirar hacia fuera» [*Zhang-kan*], se vuelve específico y alegremente autorreferente, «Chang ve». Este «mirar hacia fuera» para observar el mundo fue una actitud significativa de Chang en sus primeras obras. Véase también su «Prefacio» a *Nightmare in the Red Chamber*.

(1950), *Xiao Ai* (1951) y la notable *Rice-Sprout Song*, escrita después de trasladarse de China a Hong Kong, en 1952¹⁰. Aquí hizo amistad con Stephen Soong, que dirigía el departamento de traducción del USIS, ocupaba un cargo importante en la productora MP&GI (Dian-mao) y más tarde creó el Centro de Traducción en la Universidad China de Hong Kong. Soong y su esposa Mae se convirtieron en confidentes de Chang y, en último término, en sus albaceas literarios. Además de traducciones de clásicos occidentales al chino, el USIS le encargó a Chang la escritura de una novela anticomunista, *Naked Earth* (1954), basada en un proyecto existente con un título revelador, *Adiós al frente coreano*. El extraño estilo y las contradicciones internas de la novela delatan la posición real de Chang: los compromisos de una escritora con problemas económicos que no creía de hecho en ninguna política o ideología¹¹. Decepcionada con la novela y su recepción, Chang decidió a partir de entonces no escribir sobre cosas y personas que no conociese bien. En 1955 emigró a Estados Unidos con un visado de refugiada, aunque volvió a Hong Kong durante seis meses en 1961 para trabajar en una película que adaptaba *Sueño en el pabellón rojo* para MP&GI, pero el proyecto se abandonó porque otro estudio, Shaw Brothers, sacó primero su versión.

Una vez instalada en Estados Unidos, Chang recuperó en su narrativa el mundo ya extinto de su familia extensa. Es posible que la muerte de su madre acaecida en 1957 propiciase este cambio, aunque otro acicate debió de proporcionarlo el alejamiento de su exmarido, Hu Lancheng, entonces residente en Japón, que en 1958 escribió sus propias memorias interesadas, *Jinsheng Jinshi* [Esta vida, este mundo], en las que revelaba

¹⁰ *Shiba Chun* fue convertido más tarde por Chang en *Bansheng Yuan* [Media vida de romance] (1968); *Rice Sprout Song* (1995) fue escrito en inglés y reelaborado por Chang en chino con el título de *Yangge*, publicado en 1954, antes que la edición en inglés.

¹¹ Chang había escrito primero la versión en chino, *Chidi zhi lian* (1954); véase Jiwei Xiao, «Eileen Chang's Journey into Darkness: A Review of *Naked Earth*», Modern Chinese Literature and Culture Resource Center, Ohio State University, 2015. Aunque nunca había sido comunista, Chang tampoco era ideológicamente anticomunista. Descendiente de una familia de funcionarios de la dinastía Qing, distaba tanto del nacionalismo autoritario del KMT como del PCC, y escribió que «el nacionalismo es la religión del siglo XX» y que ella «no creía en religiones». Un año después de emigrar a Estados Unidos, en la cumbre del macartismo, se casó con un amigo de Brecht, el dramaturgo y guionista Ferdinand Reyher (1891-1967). Que Chang no había nacido para convertirse en combatiente de la Guerra Fría se vio claro en la reseña realizada por Knopf, que rechazaba la versión anglizada y ampliada de *The Golden Cangue* efectuada por ella en 1964: «Todos los personajes son detestables. Si la vieja China era así, ¿no convertiría al Partido Comunista en el salvador?». Véase Xiaojue Wang, «Eileen Chang, *Dream of the Red Chamber* and the Cold War», en K. Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, cit., p. 127.

detalles íntimos sobre su pasión, pero reducía a Chang a una más en una larga lista de encuentros sexuales. Fue aproximadamente por esa época cuando Chang comenzó a trabajar, en inglés, en una novela autobiográfica, que finalmente dividió en dos volúmenes –*The Fall of Pagoda* y *The Book of Change*– terminados en 1964; no logró encontrarles un editor estadounidense, sin embargo¹². Frustrada, Chang se centró en el estudio de *Sueño en el pabellón rojo*, en la que trabajó intensamente los siguientes diez años, escribiendo una monografía que medio en broma tituló *Nightmare of the Red Chamber*¹³.

En 1975, una carta de un escritor taiwanés, Chu His-ning, la sacó del *Sueño en el pabellón rojo* al anunciarle que planeaba escribir una biografía de ella, basándose en materiales proporcionados por Hu Lancheng. Fue el catalizador para el intenso trabajo de Chang en el borrador que se convertiría en *Xia Tuanyuan*, el original chino de *Little Reunions*. Lo acabó en un año. Daba un tratamiento muy distinto a la historia familiar y al amor en tiempos de guerra, con una forma radicalmente alterada. Pero la respuesta de Stephen Soong, a quien envió el borrador, fue desalentadora. Soong temía que los rasgos «poco convencionales» y «antipáticos» del personaje femenino central, Jiuli, no encajasen bien en la atmósfera conservadora del Taiwan de Chiang Kai-shek, mientras que su involucración con un colaborador de los japoneses podría considerarse antichino, una mortal combinación de inmoralidad sexual y política sospechosa que no haría sino mermar la recuperada reputación literaria de Chang

¹² Ambos fueron publicados a título póstumo por la University of Hong Kong Press en 2010.

¹³ E. Chang, *Honglou Mengyan* [*Pesadilla en el pabellón rojo*], Taipei, 1976. En contraste con las principales escuelas de «rojología», que tendían a las interpretaciones historicistas o biográficas, Chang adoptó un enfoque filológico, que comparaba escrupulosamente diferentes borradores manuscritos y ediciones impresas, examinando marginalia, anotaciones y comentarios de la gran novela de Cao Xueqin: «Cuando leo diferentes ediciones, hasta el uso de palabras más levemente distinto me impacta». Su objetivo era detectar cómo habían madurado las ideas estéticas de Cao durante los veinte años que dedicó a trabajar en el texto, examinando cambios en la trama y en la descripción de personajes. Crítica implacable de los cuarenta últimos capítulos, escritos por otro autor menor, Chang buscó en los ochenta primeros claves de cómo preveía el propio Cao el final. Basándose en una enigmática expresión de Cao, «Las dos estrellas envejecerán juntas», Chang se alineó con anteriores conjeturas de que Baoyu acabaría casándose con Xiangyun, la prima que fue su compañera antes de la llegada de Daiyu a la mansión de los Jia, y que los dos quedarían reducidos a la pobreza tras la caída de la familia, dando a la obra «una sensación realista y moderna», sostenía Chang con aprobación, en contraste con el giro convencional y melodramático que Gao E, el segundo autor, había impuesto. Véase X. Wang, «Eileen Chang, *Dream of the Red Chamber* and the Cold War», cit.

en la isla¹⁴. Soong sostenía que los lectores chinos, conocedores de la vida de Chang, solo lo interpretarían como una autobiografía. Como tal, proporcionaría publicidad gratuita a su exmarido, Hu Lancheng, que acababa de mudarse a Taiwan y buscaba restablecer allí su reputación literaria. Al final, Chang aceptó el consejo de Soong y archivó el manuscrito. Cuando murió, en 1995, seguía inédito.

Aparición escandalosa

La publicación de la novela, a bombo y platillo, en 2009 se debió a Roland Soong, hijo de Stephen, que se convirtió en albacea del legado literario de Chang tras la muerte de sus padres, encargándose del tesoro de los manuscritos inéditos de la autora. *Xiao Tuanyuan* [Pequeñas reuniones] fue el primer texto publicado. Inmediatamente surgió la controversia respecto al habitual tema de los albaceas testamentarios: quemar o no quemar. Roland Soong fue acusado de incumplir el deseo de Chang de que se destruyese el manuscrito, y citó en su defensa las propias palabras de indecisión de la autora¹⁵. El debate se redujo, pero la incertidumbre acerca de la verdadera intención de Chang se mantuvo. El año anterior a su muerte, Chang había publicado un glamuroso álbum fotográfico, *Mutual Reflections: A Family Album* (*Duizhao Ji*, 1994), una colección de viejas fotos familiares que ayudaron en gran medida a ampliar y afirmar el fenómeno «Eileen Chang» con preciadas instantáneas de su familia extensa, su madre, su mejor amiga y ella. Tratada como autobiografía, *Little Reunions* desacreditaba fríamente este mito al revelar la secreta podredumbre interior: los viejos males del concubinato, la adicción al opio, el derroche económico, la violencia doméstica, y las nuevas aflicciones provocadas por los escándalos de malversación y la promiscuidad femenina¹⁶. Rompió el hechizo

¹⁴ Véase la carta de Stephen Soong a Chang, «*Xiao tuanyuan qianyan*» (Prefacio a *Xiao Tuanyuan*), Taipei, 2009. Véase también el análisis de los modos en los que la novela desobedecía las normas confucianas de respeto a los ancianos y las ideologías occidentales en torno a la maternidad, así como la corrección sexual y nacionalista, en T. Sang, «Romancing Rhetoricity and Historicity: The Representational Politics and Poetics of *Little Reunions*», cit., pp. 196-201.

¹⁵ Chang se mantuvo indecisa a este respecto hasta el final, añadiendo un paréntesis al respecto en una carta escrita a Soong en 1992 que contradecía de inmediato en la frase siguiente: «(Habría que destruir *Little Reunions*). No he tenido tiempo de pensar seriamente en estos temas. Hablaremos de ellos en otra ocasión». Véase Roland Soong, «Prólogo a *Xiao Tuanyuan*», Taipei, 2009, pp. 10-14.

¹⁶ Para poner el último clavo en el ataúd, Chang confiesa en *Little Reunions* que el legendario romance de sus abuelos convertido en éxito de ventas a finales de la dinastía Qing, la novela de Zeng Pu titulada *La flor en un mar de pecado* (1905), no es más que «ficción», material anecdótico y fantasioso.

provocado por la refinada imagen de «Eileen Chang». Jiuli (o Julie en la traducción al inglés), aparente alter ego de la autora, es sensible pero fría, voluntariosa pero también egoísta, posee un profundo conocimiento de sí misma pero carece de voluntad para cambiar. Es fruto de una familia disfuncional y las caóticas relaciones de esta.

Confirmando los presentimientos de Stephen Soong en la década de 1970, los medios de comunicación chinos no trataron la novela como presumiblemente autobiográfica, sino escandalosamente autobiográfica. Además de los esqueletos que la propia Chang guardaba en el armario, salieron a la luz detalles que supuestamente aludían a secretos de familia, escandalizando a los admiradores. Muchos la leyeron como uno de esos libros de confesiones de famosos. Los reportajes de los medios usaban repetidamente la titilante palabra *baolu* (mostrar) para hablar con sensacionalismo sobre su contenido «revelador». En apariencia, los detractores de la escritora no lograron reconocer que Chang había sido secuestrada en la escena pública, y tampoco podían concebir el libro como ficción. Pero la insistencia de Chang en la naturaleza ficticia de *Little Reunions* –en sus cartas a Soong se refiere a ella repetidamente como una «novela» (*xiaoshuo*)– merece una cuidadosa consideración. No solo por la ambigüedad genérica de la obra, sino también porque la autora no ha tenido oportunidad de hablar en defensa propia. Para Chang, la narrativa suponía una mayor fidelidad a la verdad¹⁷.

Pero las críticas más significativas fueron estilísticas. Parecía que Chang había abandonado el arte de la narración que la había hecho famosa, volviéndose de forma inconoclasta contra sí misma al adoptar un estilo de escritura diametralmente contrario a la propia Eileen Chang. *Little Reunions* rebajaba deliberadamente la sensualidad rica en metáforas, la luminosidad y la exuberancia que caracterizaban las primeras obras canonizadas de Chang. Es como si una mano invisible hubiese atenuado la descripción del mundo físico. Para algunos críticos, esta creatividad en apariencia disminuida demostraba lo perspicaz que había sido Fu Lei en 1944, cuando predijo que esta meteórica escritora joven pronto se quemaría. El léxico de *Little Reunions* es sencillo; la dicción, concisa;

¹⁷ En su «Prefacio» a *Wangran ji* [Relatos de pérdida y tristeza], 1983, Chang sostenía que «el único lugar donde no se necesita respetar la intimidad de otras personas es la narrativa, no para convertirse en un mirón, sino para alcanzar una especie de identificación temporal, al igual que una actriz que se encuentra tan inmersa en su papel que la ficción se convierte en su propia experiencia»: E. Chang, «Prefacio» a *Wangran ji*, *Zhang Ailing wenji*, cit., vol. 4, p. 348.

las frases, por lo general breves y entrecortadas, a menudo en presente. El uso que Chang hace del estilo indirecto libre –narración en tercera persona, pero durante buena parte de la obra modulada o influenciada por el punto de vista de Jiuli– produce frases «interiores», sin sujeto. La complejidad estructural de la novela y la forma irregularmente austera e impersonal servían para neutralizar el contenido personal percibido y prevenir cualquier nostalgia¹⁸.

Elíptica y polifónica, *Little Reunions* no es una obra fácil. Su tratamiento del tiempo elude la narración cómodamente desplegada de la novela realista, una técnica todavía empleada por Chang en otras novelas de su último periodo¹⁹. *Little Reunions* comienza con el bombardeo japonés de Hong Kong, mientras Jiuli y otras estudiantes desayunan antes de los exámenes finales; pero pronto se desliza por otros terrenos, recordando las peligrosas visitas de su madre, Rachel, y pasando enseguida a escenas ambientadas en el apartamento de Rachel y su cuñada Judy en Shanghái, donde Jiuli capta a medias las conversaciones entre ambas mujeres. A través de relatos dentro de relatos, la novela regresa a la niñez de Jiuli, ampliándose para incluir un multitudinario reparto de personajes, desde la familia extensa de sus padres –miembros de los clanes Sheng y Pien, parientes, consortes, concubinas y criados de la familia, así como amigas del colegio, abogados, médicos, escritores– y de nuevo retomar la vida de Jiuli durante la guerra en la Shanghái ocupada: sus conversaciones íntimas con la Tercera Tía Judy, en cuyo apartamento se aloja, y el devastador amorío con Shao Chih-yung, una figura literaria que pasa a visitarla después de leer su obra. De manera desconcertante, hay un ocasional traslado escalofriante a un futuro apartamento alquilado en Nueva York. Alternando entre pasado, presente y futuro, el relato deja deslizar numerosos detalles cuya importancia parece tangencial hasta que se revela mucho más tarde.

Si *Little Reunions* es un «retrato de la artista adolescente» a través de los recuerdos de una vida fracturada, es también el retrato del tambaleante orden social de la China posimperial, durante el largo interregno de la

¹⁸ Lástima que los dictados del tiempo y los modos verbales en la gramática inglesa eliminen estos agudos extremos estilísticos del idioma original, en una traducción en ocasiones excesivamente fluida.

¹⁹ Como *Tongxue shaonian dou bujian* [Reunión de clase], Tianjin, 2004, publicada póstumamente. En retrospectiva, otra elusiva obra de Chang, «Deseo, peligro» (1977), ahora conocida por la adaptación cinematográfica de Ang Lee, se acerca más a *Little Reunions* en su método elíptico.

era republicana. La narración fracturada también puede interpretarse como componente de las catástrofes de la época, experimentadas tanto a escala personal como colectiva. No se puede extraer ningún mensaje moral de *Little Reunions*; no es posible curar los traumas producidos por el rechazo y la traición, sobre el telón de fondo de la guerra –los principales acontecimientos de la novela–, sino solo reexaminarlos por lo que puedan revelar en forma literaria. La complejidad formal y el experimentalismo que Chang aporta a este material sugiere que *Little Reunions* debería situarse junto a otras obras de arte «intempestivas» y deliberadamente disonantes. Su extenso, casi voluntario, despliegue de dificultad, y su hincapié en las complejidades de la memoria y la conciencia, indican un decisivo cambio de estilo y no un lapso inadvertido.

El estilo tardío

Con estas características en mente, algunos críticos chinos han sugerido que *Little Reunions* podría ser una buena ilustración de lo que Edward Said denominó «estilo tardío»²⁰. Goethe y Shakespeare se consideran a menudo artistas cuyas últimas obras expresaban formas maduras de serenidad y reconciliación. Pero Said invocaba otro tipo de «estilo tardío» –del tipo «intempestivo»– que implicaba lo opuesto: el abandono de las técnicas establecidas, el rechazo de la armonía y el decoro; un estilo que «va a la contra»²¹. Es una idea sugerente; pero las elocuentes conjeturas de Said, escritas mientras afrontaba su propia mortalidad, no pueden tomarse simplemente como herramienta conceptual sin cierta consideración crítica. El ensayo titulado «Thoughts on Late Style» [Ideas sobre el estilo tardío] avanza de la posición personal de Said –«el periodo último o tardío de la vida, la decadencia del cuerpo, la llegada de la mala salud»– al esbozo de Adorno en 1937, «Spätstil Beethovens», y de ahí a consideraciones sobre *El gatopardo* de Lampedusa (1958) y los poemas de Cavafis (a partir de 1904). Pero la idea de «lo tardío» va cambiando y Said no tuvo oportunidad de efectuar el encaje entre sus diversas iteraciones ni de abordar los problemas que comportaban algunas de sus interpretaciones.

²⁰ Véanse, por ejemplo, Chen Jianhua, «Zhang Ailing de “wanqi fengge” chutan», en *Chongdu Zhang Ailing*, Shanghái, 2006. Chen Jianhua no analizaba *Little Reunions*, que en ese momento no se había publicado aún, pero él y el escritor Ge Fei hablaron del estilo tardío de Chang en relación a *Little Reunions* en un congreso organizado unos años más tarde. Véase Song Yiland (Roland Soong) y Fu Lizhong (eds.), *Zhang Ailing de wenxue shijie*, Pekín, 2013, pp. 123-133, 143-150.

²¹ Edward Said, «Thoughts on Late Style», *London Review of books*, 5 de agosto de 2004. El artículo se incluye en una recopilación publicada a título póstumo, *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, Nueva York, 2006, editada por Michael Wood [ed. cast.: *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Barcelona, 2009].

Y precisamente la relación entre «condición física y estilo estético», que Said quiere contemplar, representa, y esto es más importante, la visión «dominante», «biográfica» que Adorno rechazaba con sorna, insistiendo, característicamente, en un análisis rigurosamente formal. Como señala Said, los elementos «inacabados, desordenados» que Adorno analiza en el estilo tardío de Beethoven son también «formas estéticas prototípicas de lo moderno», pero en su ensayo no aclara la relación entre «lo tardío» y la «modernidad». La mayor parte de «Thoughts on Late Style» se dedica al estudio de *El Gatopardo*, y no trata en absoluto del «estilo» –Said señala que la prosa de la novela es limpiamente accesible– sino de «lo tardío» en el sentido de anacronismo histórico-literario: la desilusionada representación por parte de Lampedusa del viejo orden aristocrático siciliano al que su familia pertenecía, sitiado por las mareas triunfantes de la modernidad. Said amplía entonces esta forma de distanciamiento para abarcar el exilio en el estudio sobre Cavafis. Ni la muerte inminente ni la decadencia corporal es una condición previa para esta forma de «lo tardío»: Cavafis escribió muchos de sus mejores poemas treinta años antes de morir²².

El ensayo de Said proporciona, no obstante, puntos de partida para considerar cómo podría situarse la obra de Chan con referencia a las categorías de la literatura mundial. La noción de anacronismo complica de manera útil los enfoques histórico-mundiales, al igual que la idea de exilio matiza las ecologías lingüístico-culturales. Un «estilo tardío», como Adorno invocaba con referencia a los cuartetos tardíos de Beethoven, «amargo y espinoso, carente de armonía, desdeñoso de los encantos sensuales», ayuda a plantear cuál podría ser la estética de un canon global. Con estas consideraciones en mente se pueden enmarcar otras cuestiones. ¿Qué pretendía Chang alcanzar con el estilo deliberadamente «carente de armonía» de *Little Reunions* y cuál es la lógica interna de la novela? ¿De qué modos se relaciona su cambio de estilo y método con su «anacronismo» histórico de autora china? ¿Cómo, en el plano formal, refleja la escritura tardía de Chang la «distancia» provocada por su exilio?

²² Como señalaba Frank Kermode en su meditada crítica al libro de Said: «La expresión “tardío” debe claramente ser elástica», aunque «hacerla excesivamente elástica podría destruir toda su utilidad», Frank Kermode, «Going Against: Is There a Late Style?», *London Review of Books*, 5 de octubre de 2006.

Para complicar las cosas

Cualquier expectativa de «deleitarse con el texto» se frustra casi de inmediato al comienzo de *Little Reunions*. Al plantar a Julie en medio de una multitud de muchachas y monjas católicas, cuya heteroglosia lingüística se arremolina en una cacofonía desesperante, Chang comienza la novela con lo que Stephen Soong denominó una «lista de turnos» de compañeras²³. Dada la longitud de esta primera escena, es difícil creer que Chang no fuese consciente del efecto tedioso de la misma. Su indiferencia a la crítica de Soong es reveladora. El frío control del lenguaje indica también que la autora lo utiliza de manera deliberada. Pero, ¿qué objetivo intenta alcanzar Chang? La sensación de confusión, de aburrimiento, de distanciamiento experimentada por el lector acaba reproduciendo lo que siente el personaje principal, Julie: Chang está intentando crear un equivalente formal a la experiencia interior de realidad inconexa y anárquica que su personaje tiene de la vida rutinaria en la residencia universitaria, que está a punto de ser interrumpida por la guerra: las ruidosas bombas señalan el comienzo de la ocupación japonesa de Hong Kong en 1941, al mismo tiempo que Pearl Harbor.

Tras esta inmersión en el espesor de una situación caótica, los patrones de la novela cristalizan con lentitud. Las numerosas «relaciones triangulares» y las cambiantes alianzas entre el gran reparto conjunto de Chang establecen el triángulo como la forma emblemática de las múltiples subtramas del libro²⁴. Estos pequeños relatos no acaban realmente encajando en una trama más amplia o en un crescendo que desemboque en un clímax. Se despliegan, por el contrario, en horizontal, en viñetas narrativas y miniescenas entretejidas, conectadas por las asociaciones libres de Julie. Más que fluir hacia delante en grandes olas, el relato se extiende en anillos concéntricos, que giran en torno a fragmentos de realidad: «Un poco de tiempo en estado puro», en palabras de Proust²⁵. La memoria proporciona, en consecuencia, una lógica rectora, con la confusión y la complejidad de la vida presentadas a modo de experiencia, no de relato. Chang no solo recurre al recuerdo de su material original, sino que calibra la forma narrativa para imitar los patrones de la memoria: radial y no lineal, ambigua más que

²³ S. Soong, «Prefacio a *Xiao Tuanyuan*», cit., p. 11.

²⁴ Laikwan Pang, «“A Person of Weak Affect”: Toward an Ethics of Other in Eileen Chang’s *Little Reunions*», en K. Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, cit., pp. 182-183.

²⁵ Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, vol. VI, *Time Regained*, Nueva York, 1983, p. 264; ed. cast.: *En busca del tiempo perdido 7. El tiempo recobrado*, Madrid, 2011.

coherente²⁶. Al mismo tiempo, hay una pizca de feminismo: la voz narrativa, en especial cuando utiliza el estilo libre indirecto, ve el mundo desde el punto de vista de una joven. Chang, en su calidad de autora, profundiza en su experiencia vital y la recuerda desde el interior. La historia, en *Little Reunions*, se representa a través de una conciencia femenina intensificada.

Residuos

Little Reunions está estructurada por los dos grandes y terribles amores de la vida de Julie. «Esta es una historia sobre la pasión», escribía Chang a Soong en abril de 1976, «Lo que quiero expresar es que, incluso después de que el amor haya experimentado su prolongada e interminable muerte, después de que alcance el fin de la desilusión total, todavía queda algo»²⁷. Chang no habla solo del primer marido, Hu Lancheng. También tiene en mente a la madre. Vale la pena recordar aquí el episodio de «Whispers» citado, en el que Chang y su madre se despedían inmediatamente antes del viaje de esta al extranjero. Chang tenía cuatro años. En ese ensayo autobiográfico temprano, el dolor de la separación está destilado en una escena indeleble. Chang comprime sutilmente varias capas de experiencia —la triste confusión de una niña, su registro óptico bastante lejano del traje verde de la madre, y alguna que otra asociación (el reflejo del océano en el cristal del camarote) que solo puede proceder de la posterior experiencia de Chang— en un momento sedimentado en la memoria. La madre está resumida en una sola imagen que confunde la vista y la mente de la niña, desdibujando su percepción del límite entre objeto y sujeto, entre movimiento y emoción.

En *Little Reunions*, sin embargo, ya no tenemos la escena principal de un trauma infantil; por el contrario, muchos episodios cortos y detalles pequeños —filtraciones de tiempo— profundizan y también abotargan el dolor. Chang se detiene en el efecto cascada y acumulativo de los detalles en la vida cotidiana que conduce al gradual cambio gigantesco en las interacciones humanas. La madre, Rachel, es un ser humano vivaz y complejo, que aparece y desaparece con frecuencia en la vida de Julie. Es vanidosa, posesiva, a menudo impredecible, pero no incapaz de sentir

²⁶ La revisión literaria que Chang hace de su pasado es «una inmersión intermitente en la caverna de la memoria, proyectando una luz diferente en sus pasajes sumergidos»: David Der-wei Wang, «Madame White, *The Book of Change* and Eileen Chang», en K. Louie (ed.), *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*, cit., p. 217.

²⁷ S. Soong, «Prefacio a *Xiao Tuanyuan*», cit., p. 10.

ternura, amor incluso, por la hija. Más importante, Rachel no solo es la madre de Julie; es también la cuñada, la tía, la exesposa, la amante de alguien. Siendo una mujer de mundo, experimenta todas las contradicciones de su época. Es víctima de un desastroso matrimonio tradicional, un espíritu libre y moderno, un alma inquieta que busca el amor y nuevas aventuras, allá donde la lleven; una china atractiva y valiente cuyos pies, deformes por el vendaje, no le impiden esquiar en los Alpes suizos. Viajando entre China y Europa, Rachel rechaza las antiguas funciones domésticas, escogiendo una vida nómada. Julie está constantemente en guardia contra ella: una de las múltiples subtramas triangulares presenta a Rachel jugándose y perdiendo los 800 dólares que un profesor le había entregado de beca para la educación de Julie²⁸.

Pero si en la primera mitad de la novela se imponen las relaciones con Rachel, la segunda está dominada por la relación de Julie con Chih-yung. Este encuentra, paradójicamente, a Julie con la guardia baja, como si las defensas levantadas contra su madre la hubieran dejado desprevenida. En los brazos de Chih-yung, «Julie no se sentía tan segura desde la niñez. El tiempo se extendió, sin restricciones e infinito, un desierto dorado, majestuosamente desprovisto de todo excepto de música vibrante, y las puertas palaciegas al pasado y al futuro se abrieron por completo»²⁹. Más tarde, a medida que se va dando cuenta de lo mujeriego que es él, y la relación se va agriando por la desconfianza y la indignación, Julie se pregunta repetidamente cómo pudo haber sido tan ingenua. Los lectores rara vez encuentran en la novela china serias descripciones de sexo explícito realizadas con una desesperación tan cruda: «El martilleo mecánico del recipiente de barro parecía infinito. Se sintió atada a un instrumento de tortura que tiraba de ella en dos direcciones para partirla en dos. Percibía la paciente determinación de los torturadores». En frases cortas y sin sujeto, Chang conjura el cálculo rápido y la fantasía homicida que cruzan la mente de Julie cuando él se queda dormido a su lado:

²⁸ Esta escandalosa acción no se revela mediante un enfrentamiento directo entre madre e hija, sino de manera tangencial: mediante una charla casual que Rachel mantiene con su amiga delante de Julie, haciendo accidentalmente referencia al juego. Chang adapta aquí la técnica narrativa familiar de las novelas chinas clásicas: presentar un escenario conversacional (doméstico o social) que tendrá consecuencias psicológicas significativas para los personajes, con la tensión implosiva —el efecto olla a presión— aumentada, puesto que los sentimientos deben gestionarse internamente: dentro de la mente del personaje y dentro de los límites del decoro social.

²⁹ E. Chang, *Little Reunions*, cit., pp. 165-166.

El cuchillo de carne de la cocina pesa demasiado. El cuchillo para cortar sandías, de hoja larga, es más manejable. Solo una puñalada en su bronceada espalda. Ahora es un fugitivo. Solo arrastrar el cadáver por las escaleras y tirarlo a la alcantarilla. ¿Qué podría hacer Hsiu-nan al respecto?³⁰

La prosa original de Chang tiene un brillo acerado y la agudeza de una cuchilla; su efecto es tan visceral como mental. Pero no hay un desenlace dramático. Chih-yung tiene que partir para ocultarse al día siguiente, buscado por traidor por el gobierno del KMT, y Julie, que queda sola en el piso, se siente feliz: «Su mundo se había vuelto agradablemente despejado».

El contraste entre el estilo de *Little Reunions* y el de las primeras obras de Chang ofrece una inesperada comprensión de estas: lo que convertía sus primeras obras en una lectura tan placentera no era solo su atractivo estético inmediato, sino también su efecto tranquilizador. Está en cierta medida relacionado con el efecto de «cubrir» y «vendar» proporcionado por el refinado lenguaje de Chang: como un velo, suaviza lo abyecto; como una gasa, cubre las heridas causadas por las atrocidades del mundo³¹. *Little Reunions*, por contraste, sugiere que en ese punto de su vida Chang ya no creía en la capacidad reconfortante y afirmativa de la estética, ni en la idea de que, por terribles que sean las cosas, es posible de alguna manera «capturarlas» –como a las bestias– a través del arte, o que este último puede conferir cierto significado al mundo absurdo. En términos de Said, el lenguaje de esta novela «no es ornamental ni simbólico de ninguna otra cosa», sino «constitutivo»³².

Capas de desplazamiento

Desde el punto de vista formal, la alienación se expresa en *Little Reunions* mediante una superposición de efectos situados fuera de lugar: imágenes sombrías y discordantes, o chabacanas películas de Hollywood, ambas igualmente distantes del mundo vital de la novela. En una secuencia enigmática, en la que se vinculan el sexo y la fertilidad (negada), un pájaro tallado en madera, parecido a un muñeco de vudú, lanza un

³⁰ *Ibid.*, pp. 254-255.

³¹ De un modo relacionado pero opuesto, Chang no tiene rival en la descripción lingüística de vestidos y paños; de hecho, de todo aquello que cubre la piel humana y la superficie de un objeto en su narrativa. El tejido que cubre no es solo el mejor lugar en el que ella despliega su imaginación visual y metafórica para hacer resaltar la textura de los objetos materiales, sino que es también un medio perfecto para mostrar y revelar el material que hay debajo, es decir, lo real.

³² E. Said, *On Late Style*, cit., p. 12.

hechizo sobre el yo ficticio de Chang. Apareciendo primero en el marco de la puerta, viendo cómo Julie se enamora precipitadamente, su forma reaparece en el feto que ella deja perderse por el retrete en un apartamento de Nueva York una década después, tras la visita de la abortista. El imaginario fantasmagórico del pájaro unifica los fragmentos rotos de los recuerdos traumáticos del personaje femenino; también da espectacularidad a la culpa y a la histeria de una mujer que, preocupada por sus relaciones con la madre durante mucho tiempo ausente y egocéntrica, pone fin a su propia perspectiva de maternidad. El cambio de un pájaro de madera fálico en un apartamento de Shanghái al cuerpo con forma de pájaro que flota en el agua años después, tiene el efecto traumático del *jump cut* en el cine, otra formalización de la fractura interna.

Admiradora de Hollywood, donde trabajaba su marido estadounidense, Chang recurre al cine para configurar espacialmente momentos de reminiscencia superpuestos. El ejército esclavo que espera la aurora para lanzarse a una batalla total contra un enemigo más poderoso, una escena anacrónica sacada de *Espartaco*, la película dirigida por Kubrick en 1960, aparece al comienzo y al final de la novela:

Solo el estado de ánimo sombrío de las tropas esperando el amanecer antes de la batalla puede compararse con la mañana de los exámenes finales, como el ejército de esclavos rebeldes de *Espartaco* mirando en silencio entre la niebla del amanecer a las tropas romanas que maniobran en la distancia –seguramente el momento más escalofriante de cualquier película bélica– todo cargado de anticipación³³.

Chang se apropia de esta imagen atmosféricamente ambigua para describir las contradicciones que flotan en la conciencia de Julie: el miedo reprimido, la voluntad de luchar hasta el final, la duradera sensación de vulnerabilidad y la determinación de seguir adelante, la conciencia de la propia solidaridad con los demás soldados y el profundo sentimiento de soledad. En el caso de Julie, la escena de espera de la guerra es al mismo tiempo metafórica y metonímica: el día que ella y otras estudiantes agobiadas se preparaban para la angustiada batalla de los exámenes finales, los japoneses atacaron la colonia británica y comenzó la Guerra del Pacífico. Este horror proyecta una alargada sombra en el mundo de *Little Reunions*, en el que otros tipos de destrucción tienen lugar sin derramamiento de sangre, calladamente, pero con efecto devastador, dentro de la conciencia del personaje principal.

³³ E. Chang, *Little Reunions*, cit., p. 323.

Y lo que está más fuera de lugar: Chang usa el tecnicolor estridente de una película de Hollywood de 1936, *El camino del pino solitario*, para conectar diferentes momentos de la vida de Julie y rematar la novela:

Julie no ha querido tener hijos, quizá en parte por temor a que fuesen una venganza exacta y maligna de su propia madre. Excepto una ocasión, en la que soñó que estaba en *El camino del pino solitario*, una película en color que había visto de niña. Basada en una novela popular, la película estaba protagonizada por Henry Fonda y Sylvia Sidney, aunque hacía tiempo que Julie había olvidado la historia, y solo recordaba que no le había gustado. El conmovedor tema musical aumentó la fama de la película; todavía recordaba la melodía. En aquellos primeros tiempos del cine en color, el rollo avanzaba como una serie de chillonas postales escénicas, mostrando montañas azules con cabañas de madera pintadas de rojo sobre un cielo de color azul turquesa, las sombras de los árboles oscilando en el suelo a la luz del sol. En su sueño, unos niños emergían del pinar, y todos eran suyos. Entonces apareció Chih-yung –eufórico, radiante–, la tomó de la mano y la llevó de nuevo al interior de la cabaña. Una escena cómica. Se ruborizó mientras estiraba los brazos horizontalmente, formando una línea, y en ese momento se despertó. Una película que había visto hacía más de veinte años; un hombre de hacía diez años. Julie flotó extasiada durante mucho, mucho tiempo después de despertarse³⁴.

Este final falsamente feliz, ambientado en Estados Unidos, sigue a un episodio en Shanghái en el que Julie, en ese momento de 30 años, camina sola por las calles de vuelta a casa, insegura del futuro. Desdibujando lo onírico y lo mnemónico, Chang superpone una conciencia a otra. El paisaje onírico *kitsch* de dicha conyugal agudiza la amargura de la realidad –la infidelidad del hombre y la carencia de hijos de la mujer– un destino que Chang y su personaje comparten.

La escena del sueño evoca el final de *Las muchachas cantoras de Shanghái*, de Han Bangqing, la novela de finales de la dinastía Qing escrita en dialecto *wu* que Chang tardó años en traducir al inglés, con el título de *Sing-Song Girls of Shanghái*³⁵. Tras ser terriblemente golpeada por un bruto, la cortesana Zhao Erbao cae en un sueño, en el que recibe la buena noticia de que su amante y cliente hace mucho tiempo perdido acaba de obtener un alto cargo como funcionario y envía a buscarla. En el sueño, la chica no olvida recordarle a su madre que no deben hablarle a él de sus dificultades y sufrimiento. La novela termina abruptamente

³⁴ *Ibid.*, pp. 322-323.

³⁵ La traducción de Chang, *Sing-Song Girls of Shanghái*, editada por Eva Hung, fue publicada por Columbia University Press en 2005.

cuando la chica se despierta debido al giro terrorífico que adopta su sueño. Parece que este final le causó una profunda impresión a Chang. En un «Epílogo» a su traducción, resalta el comentario de Hu Shi sobre las palabras de cautela aparentemente absurdas que la muchacha cantora le dice a su madre, que en opinión de Hu revelan la verdadera «ternura y sinceridad» (*wenrou dunhou*) del personaje, prueba del valor «novelístico» intrínseco de la obra³⁶. Ese efecto es a la vez afirmado y matizado por la dicha y la vulgaridad que el episodio onírico de *Little Reunions* infunde.

El sueño habla también del título de la novela, que delata el sarcasmo y la ironía por la que Chang es bien conocida. En la fantasía de los *literati* de «la gran reunión», el final feliz arquetípico que con tanta frecuencia cierra los cuentos tradicionales chinos, las mujeres a las que el hombre se ha llevado a la cama y conquistado en su viaje a la capital se reúnen con él en forma de esposa y concubinas el día que aprueba el examen imperial y adquiere un cargo de funcionario. El título adopta toda su ironía al final, cuando en lugar de una gran reunión, una pequeña reunión junta al hombre y a la mujer en la utopía conjurada por la mezcla de la memoria china de Julie y su «sueño americano». Pero «pequeñas reuniones» se refiere también a la otra mitad del núcleo emocional de la novela: la problemática relación de Julie con su madre. En el recuerdo de Julie, siempre que ella y la madre están juntas, «parecía que Rachel estuviese siempre haciendo las maletas; era una experimentada viajera cosmopolita, que con mucha frecuencia tenía que estar dispuesta para partir al momento». Se capta el tono de amargura cuando Julie afirma que lo único que su madre le enseñó fue «a hacer la maleta». El sentimiento de alienación y desplazamiento –de sentirse «extranjera en China»– acompaña a Julie en diferentes etapas de su vida³⁷. Al final comprende que es un destino heredado, el legado de su madre. Pero aparte de la separación entre madre e hija, «pequeñas reuniones» parece aludir también a grandes rupturas y prolongadas separaciones, tanto personales como políticas, provocadas por las guerras y que conducen a la diáspora en el exilio. La «carencia de hogar» que Rachel y Julie comparten forma parte

³⁶ Hu Shi se oponía a la teoría de que Han Bangqing estaba usando la ignominiosa identidad de la chica cantora como acto cifrado de venganza personal contra su enemigo en la vida real. Véase E. Chang, «Afterword», *The Sing-Song Girls of Shanghai*, Zhang Ailing *diancang quaji* [Colección clásica de Eileen Chang], vol. 12, Harbin, pp. 300-301.

³⁷ E. Chang, *Little Reunions*, cit., pp. 289, 291, 215.

de la experiencia moderna, una especie de estado constante para cientos de millones de personas en la China del siglo xx.

Distanciamientos

¿En qué medida puede interpretarse *Little Reunions* como la obra de una exiliada? En cierto sentido es mejor contestar en negativo: la ausencia casi completa de Estados Unidos, el país de adopción, en su obra. En el aspecto intelectual, Chang se mantuvo aguda y alerta a medida que envejecía, a pesar de su frágil salud. Sus oídos y su mente permanecieron siempre pendientes del mundo exterior y nunca abandonó su actitud característica: «mirar hacia fuera». Veía noticias, tertulias televisivas y reposiciones nocturnas de películas clásicas en televisión, leía mucho y seguía las tendencias literarias. Pero en las obras de ficción Chang raramente tocaba su propia experiencia en el país en el que había vivido más de la mitad de su vida desde 1955³⁸. ¿Qué le impedía hacer observaciones sustanciales sobre él? Hasta el breve episodio sobre el aborto incluido en *Little Reunions*, que se desarrolla en un escenario puramente estadounidense, queda casi por completo subsumido en la vorágine de la memoria, con su corriente emocional fluyendo hacia el pasado.

Podría decirse que la obsesión de Chang por su pasado chino y la omisión de su presente estadounidense forman dos lados de la misma moneda. Aunque escrita con la lente de la memoria, *Little Reunions* estaba también modelada por el presente, es decir, por la experiencia de alienación que Chang experimentaba en su calidad de escritora *emigré*. Lo que David Wang ha denominado «el ir y venir bilingüe» de Chang entre el inglés y el chino puede indicar no solo un interés histórico o una opción intelectual, sino también la lucha característica con la «distancia y el descentramiento» que Pascale Casanova ha atribuido a los escritores de la periferia: las «respuestas inseguras y difíciles, a veces trágicas, a sus dificultades» en la desigual «república mundial» de la literatura. Subsumidas bajo el término genérico de «traducción», estas respuestas pueden incluir la autotraducción, la construcción de un corpus dual de la obra por medio de la traducción constante entre dos lenguas, el desarrollo de una nueva escritura, prácticas muy importantes para considerar la

³⁸ Una de las poquísimas excepciones es *Tongxue shaonian dou bu jian* [Reunión de clase], que describe a dos antiguas compañeras de colegio que se reúnen en la ciudad de Washington.

obra de Chang³⁹. No es que Chang no se esforzase por hacer su obra más atractiva a las editoriales estadounidenses. También comprendía que «las cosas que les gustaban» eran a menudo las que ella quería cuestionar y socavar [*jie-chuan*] en su obra: como la del editor de Knopf que tachó la versión adaptada y ampliada de *The Golden Cangue* de «porbre»⁴⁰. Cuando empezó a escribir *Little Reunions*, en 1975, Chang había perdido la esperanza de introducirse en el mundo de las letras anglófono.

La estrella de Chang parece estar hoy ascendiendo en la esfera de la literatura mundial; pero no deberían olvidarse su difícil trayectoria de exiliada «autotraducida» y su alejamiento tanto de la escena social china como de la estadounidense⁴¹. Como escritora, Chang pareció no llegar nunca a *tiempo*: demasiado temprano o demasiado tarde. La fase literaria en la que efectuó su impresionante debut, en la Shanghái ocupada, había desaparecido cuando cumplió los veinticinco. Como Lampedusa, era en algunos aspectos un anacronismo histórico-literario, superviviente y cronista desilusionada de un mundo aristocrático desaparecido. Por su parte, *Little Reunions* –concluida en 1976 y publicada en 2009– llegó treinta y tres años tarde. Sin embargo, en cierto modo, esta llegada intempestiva quizá haya sido después de todo oportuna. Las implacables representaciones de Chang, su exploración de temas tabú y sus burlas de las prescripciones confucianas ortodoxas de «hacer omisión de los parientes cercanos» la convierten en una obra tardía singular y altamente original. En palabras de la escritora taiwanesa Chu T'ien-wen (protegida, de hecho, de Hu Lancheng): «Lu Xun y Eileen Chang son

³⁹ P. Casanova, *World Republic of Letters*, cit., pp. 257-258. Véase también David Der-wei Wang, «Introduction», *The Fall of the Pagoda*, Hong Kong, 2010, p. v.

⁴⁰ Véase la carta de Chang a Hsia, con fecha 16 de octubre de 1964, en *Letters from Eileen Chang*, cit., p. 22.

⁴¹ Durante buena parte de su vida en Estados Unidos, Chang tuvo problemas económicos y físicos. La cartas y las memorias publicadas a título póstumo ofrecen atisbos de esta mujer ferozmente independiente que llevó una vida peripatética y agotadoramente prosaica, acuciada por las preocupaciones económicas y los problemas de salud. Entre 1984 y 1991, Chang huyó con frecuencia de habitaciones infestadas de bichos: reales o imaginarios. Por el camino, perdió cientos de dólares en efectivo, numerosos borradores y sus documentos de ciudadanía; se quejaba de que limpiadoras de moteles, transportistas, y ladrones de autobús le robaban sus pertenencias. Murió en un anadino edificio de apartamentos de Los Angeles en 1995. Véanse *Letters from Eileen Chang to C. T. Hsia*; Chuang Hsin-cheng, *Zhang Ailing: Laixin jianzhu* [Eileen Chang: cartas con anotaciones], Taipei, 2008; Roland Soong (ed.), *Zhang Ailing siyulu* [Aforismos privados de Eileen Chang], Taipei, 2010; Lin Shitong, «*You yuan shide Zhang Ailing*» [La fortuna de haber conocido a Eileen Chang], memorias del albacea testamentario de Chang.

dos implacables exorcistas»⁴². La importancia de *Little Reunions* en esta época de narcisismo confesional y teatralidad es obvia. En su militante sinceridad y su estridente dificultad como novela autobiográfica, ofrece una sobria reprimenda a la empalagosa pero timorata escritura sobre uno mismo –así como a esas memorias pensadas para engrandecer y promocionar a los ricos y famosos que las escriben– que llenan hoy en día las librerías chinas. Chang se convierte, en palabras de Said, en «una figura de lo propiamente tardío, una comentarista intempestiva, escandalosa e incluso catastrófica del presente»⁴³.

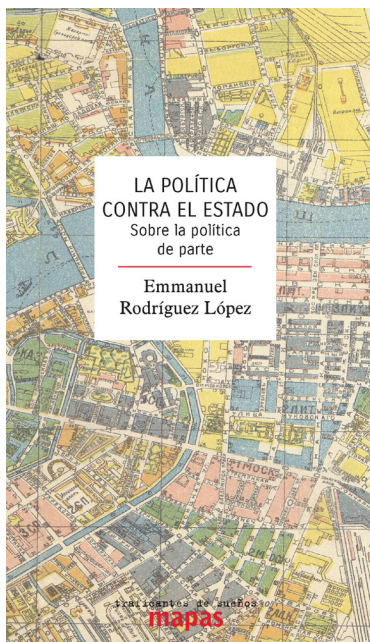
⁴² Chu T'ienwen, «Xhi bu jin, yuan eri yang» [Tarea incompleta, esperanza infinita], *Nanfang zhoubao*, 3 de junio de 2010.

⁴³ E. Said, *On Late Style*, cit., p. 14.

traficantes de sueños

w w w . t r a f i c a n t e s . n e t

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



LA POLÍTICA
CONTRA EL ESTADO
Sobre la política
de parte

Emmanuel
Rodríguez López

La política contra el Estado Sobre la política de parte

**Emmanuel
Rodríguez López**

El siglo xx ha pasado a la historia como el siglo de la revolución, tiempo en el que la política de emancipación quedó engarzada —enredada sería una palabra mejor— en el viejo problema del Estado. Al convertir a éste en la gran palanca de la transformación, la política revolucionaria se constituyó como conquista de aquel lugar fabulado del «poder concentrado», hasta el punto de agotarse. De hecho, si hoy la palabra revolución ha perdido todo contenido político sustantivo, se ha banalizado tanto, conviene preguntarse si esto no se debe a esta estrecha relación entre política y Estado.

En este libro se propone una inversión del juego. Dejar de pensar la política con relación al poder de Estado. Y empezar a pensarla como fundación de un poder o poderes propios. La política así constituida se confirma como autodeterminación de la colectividad social. Desde esta perspectiva, la estrategia se desplaza de la insistencia en la conquista del Estado a la génesis de un nuevo archipiélago de contrapoderes. Más preocupada por su afirmación que por su inscripción y asimilación en las instituciones del Estado, esta política se articula desde una inflexible unilateralidad: es, por eso, «política de parte».

Colección: mapas 51

PVP: 15 €