

LAS FORMAS EN EL TECHO DEL MUNDO¹

La narrativa y el Tíbet: pocos tienen dificultades para entender ambos términos. Pero su conjugación plantea una serie de problemas peculiares. Retrospectivamente, el de 1985 fue un *annus mirabilis* para el nuevo arte y la literatura de la República Popular China. Un elemento fundamental al respecto fue la aparición de importantes novelistas, de origen tanto tibetano como chino, cuyas narraciones están ambientadas en el Tíbet. ¿Cómo deberíamos describir su obra? ¿Debería agruparse toda junta? La colección de Herbert Batt, y el número especial de *Manoa* resuelven –o rodean– el problema con diferentes preposiciones, un genitivo y un ablativo: *Tales of Tibet* y *Writing from Tibet*. El primero es, quizá deliberadamente, ambiguo: ¿se refiere a la fuente o al tema? El segundo indica el lugar de producción, sin especificar productor alguno. Lo que encontramos en el interior de estos volúmenes es una obra ante la que maravillarse, que todavía no ha sido estudiada en serio en los idiomas en que se ha escrito, y mucho menos en inglés. La publicación de estas colecciones es, por consiguiente, una especie de hito. Justifican la lectura de cualquiera interesado por la narrativa contemporánea.

La paradoja es que, aunque cada una de estas recopilaciones contiene una mezcla de escritores tibetanos y chinos, la prosa de ambos está escrita en chino. Esto ha conducido a algunos críticos, tanto tibetanos como chinos, a cuestionar si esta narrativa debería denominarse tibetana. Algunos críticos tibetanos niegan que tenga conexión alguna con el Tíbet, basándose en que está escrita en un idioma extranjero, el de una potencia invasora. Por su parte, ciertos críticos chinos, como Zhang Jun en la antología *Xizang Xin Xiaoshuo*, dudan de que los «verdaderos tibetanos» pudiesen comprender narraciones tan vanguardistas, como si estuviesen diseñadas también para las masas chinas. Sus admiradores en China son,

¹ Herbert BATT, ed., *Tales of Tibet: Sky Burial, Prayer Wheels and Wind Horses*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2001. *Manoa*, número especial, *Son of the Snow Lion, New Writing from Tibet*, Honolulu, University of Hawai Press, 2001.

por supuesto, estudiantes e intelectuales. Pero estas dos colecciones, cada una de las cuales contiene una impresionante introducción escrita por el distinguido historiador tibetano Tsering Shakya, son en sí la prueba de la unidad del fenómeno que quizá deberíamos denominar sencillamente «nueva narrativa tibetana».

Esta literatura es creación de dos contingentes distintos. La cultura tradicional tibetana ha tenido, ciertamente, una larga historia de géneros literarios, pero eran principalmente formas épicas o religiosas. No parece haber existido la narrativa en prosa antes de la época contemporánea. Cuando el PCC tomó el control del Tíbet a comienzos de la década de 1950, comenzó a remodelar el lenguaje tibetano importando gran número de palabras chinas, un fenómeno reforzado en años recientes por una considerable introducción de palabras del inglés a través del chino. Dado que la educación superior seguía impartándose en chino, esto no produjo una nueva literatura tibetana de uso general. Cuando la revista publicada en chino *Literatura tibetana* –que posee un notable historial de potenciar nuevas formas literarias y una valentía que rara vez se observa en las revistas provinciales de la RPC– comenzó a publicar en 1980 una versión en tibetano, se encontró esencialmente traduciendo al tibetano relatos escritos por tibetanos pero en chino, a menudo cuentos bastante elementales o de tipo didáctico diseñados para un público poco culto. Faltaba narrativa original en tibetano. A juzgar por *Tales of Tibet* y *Songs of the Snow Lion*, la situación no parece haber cambiado mucho hoy día, dado que solo hay entre ellos un relato escrito en tibetano, de los dieciocho en total que se publican en las dos selecciones. Están representados, por el contrario, poemas escritos en tibetano que incluyen el impactante «Catarata de juventud», escrito por Dhondup Gyal, de acento un tanto mayakovskiano, y concebido como manifiesto de una literatura nacional. Por qué se da esta asimetría entre poesía y prosa resulta un tanto enigmático.

Lo que está claro, en todo caso, es que los autores tibetanos han marcado un hito en la narrativa en chino. La mayoría de estos escritores no procede de la Región Autónoma del Tíbet –es decir, el territorio histórico controlado por el Dalai Lama, con capital en Lhasa–, sino de las zonas fronterizas que lo rodean, en las provincias chinas de Qinghai, Gansu, Sichuan y Yunnan, donde vive la mayoría de los pertenecientes a la etnia tibetana, que ha estado expuesta, sin embargo, a la cultura china durante más tiempo y tienen más tasas de matrimonios mixtos y educación universitaria que en el Tíbet «propriadamente dicho». Este escenario es el que ha producido un notable conjunto de talentos: el propio Dhondup Gyal, de Qinghai, que se suicidó con poco más de treinta años; Tashi Dawa, de Chongqing, el más celebrado, que recientemente se ha trasladado a vivir a Lhasa; Sebo, de Chengdu; Geyang, de Kham; y la estrella más joven, Alai, del oeste de Siciuani. Algunos han hablado poco tibetano –la madre de Tashi era china, y Sebo pasó su niñez en Hunan– pero su elección del chino como idioma escrito no supone una disminución del sentimiento

nacional. Se podría comparar con el uso del francés por parte de novelistas del Magreb, o del inglés por los escritores irlandeses del período en el que Irlanda era todavía colonia. Como los irlandeses, los tibetanos —con una población inferior al 2 por 100 de la población de la RPC— están, de hecho, sobrerrepresentados en las letras chinas. La última novela de Alai, *Se posa el polvo*, ambientada en sus territorios fronterizos nativos durante el final del período Qin y el inicio de los tiempos republicanos, obtuvo el premio Mao Dun en 1998, y se publicará en breve en inglés. Hollywood ha comprado ya los derechos.

El segundo contingente lo componen los chinos que llegaron al Tíbet a mediados de la década de 1980, y descubrieron allí su vocación de escritores. Fue una época en la que artistas chinos de todo tipo salían «a buscar las raíces», la expresión que se convirtió en el nombre del movimiento literario de esa etapa. Escritores en busca de una cura contra la senilidad de la cultura convencional china salieron como enjambres hacia las exóticas periferias de lo que en otro tiempo había sido el imperio Qing: las estepas del interior de Mongolia, las inalterabilidades tribales de los *yi* y *dai* en Yunnan, hacia los oasis del Turkestán musulmán. Este éxodo fue relativamente superficial y de corta duración, sin embargo. Los viajeros no se quedaron mucho tiempo. Pero he aquí un enigma, porque hubo una excepción. Quienes viajaron al Tíbet a menudo se quedaron, o volvieron, y la experiencia los afectó profundamente. Había algo tan libre y tan orgulloso entre los tibetanos, una tradición tan consagrada por el tiempo y tan poco contaminada por la modernidad, que se podría convertir en el cimiento para una nueva estética una vez que los escritores aprendiesen a desarrollar experimentos narrativos a partir de ella. Más tarde, atraídos por la reputación de la zona, otros escritores contribuyeron tras cortas visitas. Los resultados se muestran en estas dos colecciones, que contienen textos escritos por Ma Yuan, de Manchuria, Ge Fei, del bajo Yangzi, Ma Jian, de Shandong, y Yan Geling, de Shanghai. Vale la pena señalar, también, la obra del novelista Wang Lixiong, procedente de Manchuria, que representa otro tipo de atracción, no menos profunda, por el Tíbet: su libro *Sky Burial* —una obra que tuvo que publicarse fuera de la RPC— es la reflexión histórica más sustancial hasta la fecha que cualquier chino haya escrito sobre el destino del Tíbet.

La experiencia de vivir en el Tíbet fue tan importante en la formulación de la estética específica de la nueva narrativa que los autores que se alejaron del lugar se encontraron expulsados de su propio arte. Ma Yuan, ahora profesor de universidad en Shanghai, recordó recientemente en una entrevista que durante sus siete años en el Tíbet, «parecía estar poseído», escribiendo con tal facilidad que él mismo se sorprendía. Había sido estudiante y novelista no muy prometedor antes de trasladarse a Lhasa en 1983. Pronto, sus escritos tibetanos lo convirtieron en el líder inesperado de la narrativa vanguardista de toda China. Lo consideraban en general el novelista con más talento de su generación, y muchos pensaban que acabaría convirtiéndose en un maestro mundial. Pero cuando dejó el Tíbet

en 1989, se le secó inmediatamente la tinta y, más desilusionado que cualquiera, abandonó su carrera literaria. Ma Jian, otro autor chino que se hizo famoso con relatos llamativamente originales, ambientados en el Tíbet, se trasladó a Hong Kong, después a Alemania y finalmente al Reino Unido. Todavía escribe –su novela *Polvo rojo* se publicó en Londres en 2000–, pero la magia de sus anteriores novelas cortas han dado lugar a una nota más contenida.

Dado que, sea cual sea la nacionalidad de sus autores, la nueva narrativa que comenzó a emerger a mediados de la década de 1980 no estaba escrita en tibetano, y era completamente inaccesible para la mayoría de los lectores tibetanos, es inevitable plantear una cuestión: ¿debería esta literatura denominarse tibetana? Si la respuesta es un sí definitivo, se debe a que, en primer lugar, casi todos los escritores afectados han vivido en el Tíbet, y todas las obras que pertenecen a esta narrativa tratan del Tíbet; para decirlo en términos técnicos, están anclados en topemas, cronemas y antropemas tibetanos. Pero mucho más importante es que las mejores obras de este corpus literario comparten una atmósfera, una técnica narrativa y un tono únicos, que de repente apartan las posibilidades de la narrativa de la «tradición realista» que había dominado la prosa en chino y sus recientemente «tibetanizadas» versiones. Este estilo está claramente en deuda con el hechizo del misticismo tibetano, omnipresente en versiones esotéricas y populares (budistas y prebudistas). Este ambiente local, no obstante, consiguió encontrar también resonancias externas. En diversos escritores son claramente visibles las influencias de la literatura latinoamericana. Ma Yuan incluye una cita de Borges al comienzo de «Vagrant Spirit», el primer relato incluido en *Tales of Tibet*, y otra que es un juego sobre un Sutra budista en su novela corta más conocida, «Una ficción». Tashi Dawa comienza su celebrado relato «Tíbet: un alma atada a una correa de cuero» con una escena descrita en una canción peruana. En «La gloria de un caballo alado», rinde tributo a los maestros latinoamericanos de una manera más intrigante. El protagonista, un joven tibetano que no sabe leer ni escribir, acuchilla al hombre al que acusa de asesinar a su padre en un bar de Lhasa (una historia muy propia de García Márquez). Pero cuando confiesa el crimen, el nombre de la calle donde se encuentra el bar resulta estar en español, para completa perplejidad de la policía, que decide en cualquier caso ejecutarlo en público. En «El día circular» de Sebo, la noción cíclica de la reencarnación propia del budismo tibetano se convierte en el esquema temporal básico del cuento; como en «A Fiction» de Ma Yuan, y casi como la mitad de las contribuciones a *Tales of Tibet*, haciéndose eco de la pasión de Borges por el tiempo y los argumentos laberínticos.

Está bastante claro que el Tíbet ha servido a estos escritores, tibetanos y chinos, de campo de pruebas para una nueva estética, liberando tipos de narrativa que rompen las formas, de la misma forma que el sur profundo generó la obra de Faulkner, o América Latina la de García Márquez. En el transcurso de su, por lo demás, valioso prefacio a *Tales of Tibet*, Tsering

Shakya resalta: «Tanto Ma Jian como Ma Yuan escriben en un estilo mítico, mientras que los escritores tibetanos de esta colección escriben en un estilo realista. Yo diría que el estilo elegido refleja el marco ideológico que el escritor presenta del Tíbet, y está relacionado con las diferencias en las prácticas discursivas de colonizadores y colonizados». Parece una oposición excesivamente simplificada. Si observamos la colección, encontramos realistas y experimentalistas por igual, tanto entre los escritores tibetanos que escriben en chino como entre los escritores chinos que escriben sobre temas tibetanos. Es difícil ver alguna diferencia en la proporción de ambos entre los dos grupos; los «realistas» son la mayoría en ambos. Por ejemplo, entre los trabajos seleccionados en *Tales of Tibet*, «Una mujer ciega vendiendo manzanas» es un relato típicamente realista en la tradición de Chejov o Maupassant. Es de la escritora china Yan Geling, no de un tibetano. El relato «En busca del almizcle» debería interpretarse como narrativa realista en el mismo sentido que *Moby Dick* es realista. Está escrito por Fen Liang, un escritor de la etnia *yi*. Por otra parte, el escritor más selecto y mejor conocido del Tíbet, Tashi Dawa, es extremadamente experimentalista. Pero es esencialmente tibetano, y ningún estudio sobre la nueva narrativa tibetana podría pasar por alto su influencia. El relato de Alai «Viento en la estepa» —dos monjes renegados y un joven cartero se quedan atrapados en una meseta barrida por el viento— está lejos del *verismo*. Su elemental ambientación —la nieve, el viento, el fuego— contrasta por completo con el complicadísimo juego de temas: el engaño político, el trastocamiento de la memoria, la hipocresía y el calor humano. Igualmente, su novela *The Dust Settles*, otra cumbre de la nueva narrativa tibetana que ha obtenido la aclamación de la crítica más allá de China, es de todo menos realista. Ni siquiera el relato de Sebo, «El día circular», que Shakya toma para ejemplificar la definición que Lukács hace de realismo como aquella literatura que aborda «los problemas que el hombre actual tiene dentro de la sociedad», es un ejemplo ambiguo. Es un relato muy intrigante, una cadena libremente conectada de divertidos bosquejos de la vida en una pequeña población tibetana. Pero como sugiere el título, también da a las concepciones tradicionales de la rueda del tiempo y de la existencia una referencia contemporánea. Si esto se pudiese interpretar como un reflejo realista de la vida, lo sería en el sentido en el que los relatos de Isaac Bashevis Singer son representaciones fidedignas de la vida judía: es decir, una escritura imbuida de significados religiosos.

En su introducción a *Tales from Tibet*, Herbert Batt nos dice que «escritores chinos como Ma Yuan y Ge Fei están influidos por escritores de nacionalidad tibetana como Tashi Dawa, Sebo y Yangdon». Así es, pero la influencia ha sido claramente mutua, dado que el momento en que cada grupo descubrió su estilo fue muy cercano, hacia mediados de la década de 1980. La convergencia procedió de la experimentación de las formas: Ma Yuan y Ge Fei no se vieron ciertamente afectados por ningún realismo tibetano, y no sería ningún honor para Tashi Dawa o Alai el sustraerlos de la vanguardia de escritores en chino. Los dos grupos unieron fuerzas para liberar un maravilloso estallido de innovaciones literarias.

Queda todavía, sin embargo, una última cuestión desconcertante. Analizando «A Fiction», de Ma Yuan, Shakya concluye que revela en el último análisis «la certeza que un colonizador tiene de su misión». ¿Es este el término apropiado para el contingente chino de la nueva narrativa tibetana? No hay duda del carácter colonial del gobierno chino en el Tíbet actual. ¿Pero es esta escritura del Tíbet –o sobre el Tíbet– una literatura colonial en el mismo sentido? En un amplio sentido del término, se puede denominar colonizadores a estos novelistas, ya que su observación del Tíbet es indudablemente la de un Yo dirigido al Otro. Lo mismo se puede decir de pintores chinos como Chen Danqing o Ai Xuan, o de directores cinematográficos como Tian Zhuang-zhuang, realizador de *El ladrón de caballos* (1986), cuya descripción del Tíbet comporta un poderoso impacto visual. Sin embargo, deberíamos recordar que en este sentido el término podría aplicarse también a Matisse, cuyo estilo *fauv* debió mucho al arte africano y asiático, por no hablar de Gauguin y su «sintetismo» tahitiano. Que eran occidentales y ciudadanos de una potencia colonial es cierto, pero ésa no es razón para despreciar su arte.

En el caso de China, ha habido más de una ironía en sus relaciones literarias con el Tíbet. A finales de 1986, la novela corta de Ma Jian «Enseña el sarro de tu lengua, o todo está vacío» fue aceptada para su publicación en *Literatura Popular* por Lu Xinwu, un escritor sin prejuicios que acababa de asumir la dirección. Su publicación, sin embargo, coincidió con el comienzo de una campaña oficial contra el «liberalismo burgués», lanzada por los extremistas de la cúpula del PCC. La narración se vio rápidamente envuelta en las protestas de los tibetanos de Pekín, quizá espontáneas, pero ciertamente aprovechadas y utilizadas por las facciones más retrógradas del partido. Ma Jian fue acusado de «difamar a los tibetanos» con descripciones «obscenas» del emparejamiento de un monje y una monja en un monasterio budista, y perjudicial, por lo tanto, para «la solidaridad fraternal de las nacionalidades» de la RPC. Liu Xinwu fue enseguida depuesto de su cargo, y unos meses más tarde, después de negarse a reprimir las grandes manifestaciones de estudiantes, Hu Yaobang –claro heredero de Deng– fue rechazado como secretario general del PCC.

Las obras que se pueden encontrar en estas dos colecciones animan a realizar diversas lecturas, políticas y de otro tipo. Sería posible aventurarse incluso a decir que ésta es una narrativa de la que prácticamente ninguna se puede considerar una clara malinterpretación. Pero las lecturas que importan son las que nos ayudan a apreciar sus cualidades como literatura (que también pueden ser políticas). La mirada del artista debería ser apreciada por todos, «avanzados» y «aborígenes» por igual. Es difícil encontrar buen arte, y los esplendores de la nueva narrativa tibetana no han recibido todavía el tributo que merecen.