

NEW LEFT REVIEW 145

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO-ABRIL 2024

ARTÍCULOS

MICHAEL MANN	Explicar las guerras	7
GÖRAN THERBORN	Los futuros de la izquierda	33

ENTREVISTA

KŌHEI SAITŌ	Reverdecer a Marx	51
-------------	-------------------	----

ARTÍCULOS

LORNA FINLAYSON	Sobre los males menores	67
NICK BURNS	La deuda estudiantil	75
JIWEI XIAO	Ficciones chinas	99
PETER OSBORNE	¿Política planetaria?	119

CRÍTICA

ROB LUCAS	Regla gruesa, regla fina	135
JACOB COLLINS	Lecciones de egohistoria	153
TERRY EAGLETON	Joyce moderno	168

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

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



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



JIWEI XIAO

LA NOVELA DE DETALLES EN LA HISTORIA LITERARIA CHINA

AL REFLEXIONAR ACERCA de las novelas que conservan su vitalidad con los años, a menudo son detalles concretos los que sobresalen en la mente de cada uno, en mayor medida que el argumento. Detallar es una táctica vital en casi toda la narrativa. La narrativa realista –la forma literaria occidental más destacada en los últimos doscientos años– difícilmente podría existir sin ese recurso. Pero el detalle en la ficción, las minucias de los objetos tangibles o de los fenómenos locales, puede hacer mucho más. Capaz de conjurar la concreción del mundo, el detalle puede sugerir también su falsedad. Hablando al presente, puede, ya sea de manera dolorosa o placentera, evocar el pasado. Descrito desde la perspectiva de un individuo, puede revelar al mismo tiempo al sujeto que mira. El detalle puede emplearse para enmascarar o para desenmascarar, para sustanciar o para subvertir.

La «novela de detalles», o *xijie xiaoshuo*, tiene una larga tradición en la literatura china. Emergió, de manera reveladora, a comienzos del siglo XVII, el periodo de creciente urbanización y mercantilización que tuvo lugar en el ocaso de la dinastía Ming (1368-1644). Podría decirse que *Flor de ciruelo en vasito de oro* (c. 1610), o *Jin Ping Mei*, la notable obra maestra erótico-realista publicada con el pseudónimo de «El erudito de las carcajadas de Lanling», fue la primera novela verdaderamente moderna del mundo. Difiera de sus predecesoras clásicas chinas en el aumento de la atención prestada a los fenómenos observables de la vida cotidiana y a la experiencia perceptiva en sí misma. Extendiéndose en la abundancia material –los objetos de lujo que pueblan la casa del mercader Ximen Qing, junto con sus esposas y concubinas enfrentadas entre sí, compinches y criados– la novela revelaba las «confusiones del placer» aportadas por la mercantilización registrada a finales de la dinastía Ming. El orden

confuciano comienza a resquebrajarse en un mundo ficticio dominado por la plata y confundido por el placer¹.

En la *xijie xiaoshuo* los detalles trascienden su función de apoyo y se convierten en el interés principal del texto. Trasladan la atención de la narración a la creación de escenas, girando del didacticismo alegórico a una forma estéticamente dinámica, incorporando materiales mundanos en una amalgama de vida terrenal y discreta, externa e interna. A menudo, los relatos se mueven en contrapunto entre pequeñas escenas domésticas y grandes escenas públicas tendentes al caos. Lo más llamativo es que la *xijie xiaoshuo* ha incorporado y codificado los cambios sociales y culturales experimentados en coyunturas históricas importantes. En este artículo analizaré la obra de cuatro escritores que intentaron captar las profundas crisis y rupturas de su tiempo: el desmoronamiento de la dinastía Ming en *Flor de ciruelo en vasito de oro*, de El erudito de las carcajadas; las últimas décadas del gravemente debilitado imperio Qing en *Las chicas cantantes de Shangháí* (1892), de Han Bangqing; el caos de la era republicana en los relatos de frontera de Shen Congwen; y las turbulencias contemporáneas delineadas por Jia Pingwa en sus largas novelas «intraducibles»². Primero, sin embargo, ¿qué es un detalle?

La poética de lo pequeño

Aunque *detail*, *détail* o detalle han pasado a convertirse en traducción habitual del chino *xijie* en el siglo xx, su etimología es muy distinta. Derivado del francés *tailler*, que significa medir o cortar, el *detalle* es una parte diminutiva del todo. En la jerga militar en inglés, *detail* [des-tacamento] es un cuerpo pequeño de hombres a los que se les asigna una tarea específica; en el discurso estético, puede hacer referencia a

¹ Véase Timothy Brook, *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*, Berkeley y Los Angeles (CA), 1998. *Flor de ciruelo en vasito de oro* está clasificada entre las seis «novelas clásicas», obras maestras en prosa escritas en China entre los siglos XVI y XVIII. Las otras cinco son *El romance de los tres Reinos* (1494/1522); *A la orilla del agua* (c. 1524); *Viaje al Oeste* (1592); *Los letrados* (1750); y *Sueño en el pabellón rojo* (c. 1764). Véase, entre otros, Andrew Plaks, «The Novel in Premodern China», en Franco Moretti (ed.), *The Novel, Volumen One: History, Geography and Culture*, Princeton (NJ), 2006.

² Este ensayo se basa en mi libro *Telling Details: Chine Fiction, World Literature*, Nueva York, 2022, que incluye estudios sobre los cuatro autores introducidos en este artículo, y sobre *Tao An Meng Yi* [Reminiscencias de sueños de Tao An] de Zhang Dai, novela escrita en su mayor parte tras la caída catastrófica de la dinastía Ming en 1644, y las últimas obras de Eileen Chang, escritas tras la ruptura de 1949. Respecto a Chang, véase también «¿Reunión tardía?», *NLR* III, julio-agosto de 2018.

un adorno trivial o a un atributo insignificante. Por el contrario, *jie* hace referencia, en las palabras compuestas chinas como *xijie* o *xizhi mojie*, al nudo de una vara de bambú, mientras que *xi* significa pequeño, delgado, humilde, joven, insignificante. En los textos clásicos, un compuesto sinónimo pero más antiguo, *xiwei*, puede hacer referencia tanto a las minucias literarias como a personas de procedencia humilde. La palabra está relacionada con el concepto de *wei* en el que lo minúsculo, algo apenas perceptible, emerge de lo nebuloso y lo incipiente para dejarse ver, capaz de inaugurar un futuro desarrollo y de desplegarse³. Como una semilla, el diminuto *wei* tiene el potencial de cambiar y crecer con el tiempo.

Este significado metafísico guarda profundas repercusiones estéticas para la poesía china clásica y para la *xijie xiaoshuo*. Como en su uso en inglés, el «detalle» en la prosa china puede hacer referencia a un objeto material o a un fenómeno natural, un gesto o una expresión; pero también abarca una conciencia perceptiva y temporal. El detalle en la *xijie xiaoshuo* puede, asimismo, conservar parte del significado original de *jie*: una coyuntura crítica, un punto de inflexión, un nudo en el que las cosas se enmarañan; por consiguiente, un espacio de complejidad ética y moral. Las capas polisémicas de las minucias chinas permiten al narrador de *Sueño en el pabellón rojo* –la obra maestra indiscutible de la novela china del siglo XVIII– efectuar una intrigante elección al comienzo del capítulo seis:

Hablemos de la mansión Rong. Sin ser demasiado grande la habitaban tres o cuatrocientas personas, entre señores y sirvientes, y, aunque no hubiera mucho ajetreo, eran muchas las cosas que atender cotidianamente. Describirlas es más difícil que desenredar una madeja de cáñamo. Justo cuando me estaba preguntando por qué suceso o criatura iniciar dicha descripción, apareció de pronto una persona humilde llegada desde más de mil *li* de distancia, insignificante como un grano de mostaza, que precisamente aquel día visitaba la mansión en razón de un lejano parentesco con la familia⁴.

Esta figura humilde e insignificante es la abuela Liu, una campesina que más tarde ayuda a una protagonista vulnerable, Qiaojie. La evolución

³ He utilizado el análisis efectuado por François Jullien sobre los términos *détail* y *wei*, lo minúsculo. Véase François Jullien, *Ce point obscur: d'ou tout a basculé*, París, 2021.

⁴ Cao Xueqin, *The Story of the Stone, or The Dream of the Red Chamber: Volume One*, Londres, 1974, p. 150; ed. cast.: *Sueño en el pabellón rojo: (memoria de una roca)*, Barcelona, 2017, vol. 1, p. 128.

del papel de Liu en el texto habla de la visión del *xíwei* que sostenía el autor. No es un mero miembro de todo el grupo, sino también un agente activo, un personaje que ofrece una perspectiva de la grandiosa familia Jia, así como un recurso para que el autor organice la exuberante abundancia de material de la que dispone. Apenas conspicua en su primera aparición, puede interpretarse como un humilde *wei* que marca un desarrollo hacia el futuro histórico.

¿Cómo y por qué se convirtió la *xijie xiaoshuo* en una forma específica de la modernidad narrativa china? Fredric Jameson sugiere en *The Political Unconscious* que la modernidad literaria podría contemplarse como una solución estética proyectada o imaginaria a «una situación genuinamente contradictoria en el mundo concreto de la vida social cotidiana»⁵. El uso intensificado de las minucias perceptivas por parte de los escritores chinos –que evocan las superficies de una cultura material mercantilizada, pero también lo que hay debajo– tiene sentido en cuanto respuesta simbólica estilística a la disolución de los valores y las formas de cohesión social tradicionales en su época de comercialización creciente.

El periodo que contempló el ascenso de la *xijie xiaoshuo* en China fue también testigo del surgimiento de la mimesis en los cuadros italianos del siglo XVI, que se centraban intensamente en «la verdad del detalle»⁶. El aumento del mercantilismo en los Países Bajos y en Gran Bretaña suscitaba también un nuevo interés por los detalles concretos, a menudo de los objetos, como en los cuadros de la edad de oro holandesa –esos pendientes, espejos, platos importados y tejidos– o en la obsesiva enumeración que Robinson Crusoe hace de sus posesiones. Este aumento simultáneo del interés por lo diminuto y lo humilde, en un espacio cultural y geográfico tan amplio, es ciertamente llamativo. Al mismo tiempo, las dos tradiciones literarias surgieron en trasfondos culturales e históricos muy diferentes. Los literatos chinos estaban formados en un patrimonio clásico de historiografía y poesía con más de dos mil años de antigüedad. Para captar la sutileza en la *xijie xiaoshuo* es útil considerar el uso que la poesía clásica china hacía de las capacidades sensitivas y sugerentes ofrecidas por fenómenos tomados de la vida cotidiana y de la naturaleza. Tómese, por ejemplo, el sugerente detalle de «Sentado solo

⁵ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca (NY), 1981, p. 225.

⁶ Véase Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], París, 2021, p. 189.

en una noche otoñal», escrito en el siglo VIII d. C. por Wang Wei, poeta de la dinastía Tang:

雨.	中	山.	果.	落
lluvia	en	montaña	nueces	caen
燈.	下	草	蟲.	鳴
lámpara	bajo	hierba	insectos	zumban

Nueces de montaña caen en la lluvia
Insectos de la hierba zumban bajo la lámpara

De las diez palabras usadas en estos dos versos, seis son sustantivos que forman parejas y paralelos: lluvia y lámpara, montaña y hierba, nueces e insectos. Aunque cada uno de los sustantivos es genérico, unidos evocan escenas específicas en la mente. Mientras tanto, dos verbos pequeños, «caen» y «zumban», dan vida al sujeto atento, sentado solo, alerta a esos sonidos leves de una noche otoñal; la poesía del detalle se mueve entre la percepción y la contemplación, el sujeto y el mundo, cada uno de los cuales aumenta y expande al otro.

Los críticos literarios tradicionales escribieron sobre poesía, narrativa y teatro, trasladando dichos intereses de un género a otro⁷. De hecho, los críticos de la época Ming fueron los primeros en llamar la atención sobre el uso de los detalles en las «novelas clásicas», extrayendo sus significados en comentarios efectuados entre líneas. A comienzos del siglo XX, el uso magistral de los detalles seguía siendo una cualidad muy valorada. En *Brief History of Chinese Fiction* (1923), Lu Xun elogiaba el «detallismo» de una mejor edición de *A la orilla del agua*. Su hermano menor, Zhou Zuoren, renombrado ensayista y crítico por derecho propio, desplegó el término clásico *juti er wei* (que tiene todas las partes, pero en un tamaño relativamente pequeño) para expresar sus aspiraciones de escribir sobre lo grande y lo pequeño con igual fluidez y seriedad.

Los propios grandes escritores de prosa narrativa estudiaron minuciosamente la obra de sus predecesores: mientras que el autor de *Flor de ciruelo en vasito de oro* escogió dos personajes menores de *A la orilla del agua* –la mujer fatal Pan Jinlian y el atractivo libertino Ximen Qing– como protagonistas centrales, su novela influyó en *Sueño en el pabellón rojo*. Tanto *Flor de ciruelo en vasito de oro* como *Sueño en el pabellón rojo*

⁷ David Rolston y Andrew Plaks, «Traditional Chinese Fiction Criticism», en David Rolston (ed.), *How to Read the Chinese Novel*, Princeton (NJ), 1990.

parecen haber dejado su impronta en *Las chicas cantantes de Shanghái* de Han Bangqing, y en la *xijie xiaoshuo* de Jian Pingwa. Eileen Chang consideraba asimismo que estos dos clásicos eran sus fuentes de inspiración más importantes. Tal vez un examen más exhaustivo ilustre las formas en las que la poética del realismo narrativo sigue influyendo y enriqueciendo algunos de los textos más importantes de la China actual.

El lenguaje de las cosas

El escenario de *Flor de ciruelo en vasito de oro* es la familia extensa de Ximen, sus esposas y concubinas, aunque el reparto de la novela se expande hacia fuera, en círculos concéntricos, para incluir un enorme conjunto de personajes de múltiples estratos sociales. La novela muestra que la familia patriarcal, cimiento del sistema confuciano, está podrida hasta el núcleo. Mientras Ximen persigue fervientemente la plata y el sexo, y más tarde la gloria y el poder en las esferas públicas, sus mujeres usan el sexo como moneda inmaterial para alcanzar lo que se proponen. Los bienes materiales –joyas, ropas, decoraciones, muebles, medicinas y especias, todos ellos denominados con precisión y especificados por tamaño, peso, color, estilo y valor– aumentan el placer erótico. Todos ellos dominan el lenguaje de las «cosas». Saben calcularles el precio, apreciar sus significados y evaluar lo que podrían comprar con ellos: un favor, un título, un perdón. Ximen, que ingiere una sobredosis de un afrodisiaco especialmente potente, acaba muriendo de agotamiento sexual, pero en el lecho de muerte sigue calculando cuántos taeles de plata valen sus destacados intereses empresariales. Es un mundo narrativo dominado por objetos cuya variedad y vulgaridad se vuelve sensorialmente inmediata debido a la economía mercantilizada. Resulta imposible pasar por alto las preocupaciones confucianas y el mensaje budista, porque el ocaso y la caída de Ximen pueden interpretarse como un relato admonitorio, una advertencia contra las consecuencias catastróficas de la inmoralidad y el exceso, así como contra la estupidez de aferrarse a los elementos efímeros del mundo. Los detalles de *Flor de ciruelo en vasito de oro* son tan ricos e independientes, sin embargo, que superan las posiciones declaradas por el autor y la fórmula alegórica del texto.

El propio título elabora varios conjuntos de significados y valores opuestos entre sí, que fueron muy comentados por los críticos iniciales. El título en chino, *Jin Ping Mei*, contiene los nombres de los tres personajes femeninos principales, Pan *Jinlian*, Li *Ping'er* y Pang *Chunmei*: *jin*

significa de oro, *ping* es un jarrón, y *mei*, una flor de ciruelo. En juego aquí está el precario desdibujamiento de mujeres y objetos, propuestos simultáneamente por la novela y debilitados por las emociones intensas y la feroz agencia de estos personajes. En cuanto al título en inglés, ramitas de flores en un vasito de oro adornan la vivienda de Ximen Qing; en diversas partes de la novela se hace referencia a ellas de pasada. Pero la imagen significa también la mezcla de dos sistemas de valores opuestos entre sí. La flor de ciruelo, emblema del compromiso de los literatos con la sutileza y la especificidad de la poesía, se exponía tradicionalmente en jarrones de cerámica, con un pálido aspecto agrietado⁸. Aquí está colocada en un caro recipiente de oro en un alarde de riqueza urbana. De igual modo, *Flor de ciruelo en vasito de oro* es al mismo tiempo un texto resplandeciente y una novela muy sutil. Los detalles desempeñan en ella funciones muy diferentes: exhiben una superficie textual, una complejidad estructural y un lujo lingüístico deslumbrantes, que entrelazan el duro realismo de un mundo corrupto con un audaz erotismo de alcoba; al mismo tiempo, se emplean también para captar la fragilidad y la belleza de la naturaleza y de la vida cotidiana con sutileza sensual y delicadeza sobria, una potente respuesta novelística a la poesía china clásica y homólogo de algunos de los relatos modernos más exquisitos.

Biografías callejeras

En *Las chicas cantantes de Shanghái*, de Han Bangqing, la familia extensa de la novela china clásica se ha transformado en el barrio rojo del Asentamiento Internacional de Shanghái, con calles secundarias y callejones llenos de casas de placer, fumaderos de opio, casas de juego y salones de té. Poco se sabe de la vida de Han. Una biografía incompleta no puede ayudarnos a decidir en qué medida la novela deriva de su propia experiencia. Nacido en 1856 en Songjiang, cerca de Shanghái, hijo talentoso de un funcionario de bajo rango, suspendió los exámenes para entrar en el cuerpo de funcionarios imperiales y se convirtió en columnista de un periódico de Shanghái, *Shenbao*. En 1892 lanzó una revista literaria ilustrada de corta duración, *Haishang Qishu*, en la que publicó los primeros capítulos de *Las chicas cantantes de Shanghái*. Falleció dos años después, desgastado por la pobreza, la mala salud y la adicción al opio, por la misma época en la que se publicó la novela. En contraste con la mayoría de las novelas sobre cortesanas, *Las chicas cantantes de*

⁸ Jonathan Hay, *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Honolulu (HI), 2010.

Shanghái no es sensacionalista ni sentimental. A diferencia de *Flor de ciruelo en vasito de oro*, tiende a evitar las descripciones gráficas del sexo. Lo que le interesaba a Han eran las texturas y las configuraciones de la vida cotidiana.

El título original, *Haishang hua liezhuan*, sugiere que la novela podría interpretarse como una serie de «vidas» o «biografías» (*liezhuan*). Las tramas secundarias entrelazadas, así como la concentración del autor en el habla y en la acción, muestran también un paralelo con el *Comentario de Zuo*, del siglo IV a. C., una obra maestra de la narrativa histórica china, con la diferencia de que las vidas cuya crónica se efectúa aquí no son las de reyes y ministros, sino las de cortesanas, prostitutas, estudiantes, pequeños comerciantes, funcionarios de bajo rango. A menudo los detalles literarios son más auditivos que visuales: las conversaciones ocupan el primer plano, mientras las chicas charlan en dialecto *Wu*, coquetean, riñen y bromean. En raros momentos Han aborda directamente los pensamientos internos de los personajes. Pero usa su silencio para sugerir reticencia, azoramiento, vacilación, tristeza o cálculo. Dichos momentos airean el texto densamente dialógico, provocando curiosidad en los lectores. En su prefacio Han sugería que los lectores podrían captar de manera intuitiva lo que él había dejado sin decir en los «vacíos narrativos», explicando que su método radicaba en desplegar una docena de relatos más pequeños –incompletos, al principio de apariencia aleatoria o desorientados– para después plegarlos en un todo.

El autor usa también detalles no narrativos para configurar la realidad espaciotemporal del barrio, enlazando las actividades prosaicas dispares en las que se ocupan sus personajes. En el capítulo dieciséis, el cielo se oscurece de repente, amenazando lluvia, mientras una cortesana se arregla el pelo y almuerza. Oyendo la lluvia fuera, un empresario decide escabullirse de la fiesta en la que se halla para ir a ver a su amante cortesana. La encuentra jugando al dominó, con la criada a su lado. Cuando la deja por la mañana, «el cielo acababa de clarear tras una lluvia prolongada». La misma lluvia provoca expectación, nostalgia y ensoñación en otra casa de cortesanas. Han Bangqing, como el autor de *Flor de ciruelo en vasito de oro*, usa esos detalles –de diversos tamaños– para crear una «continuidad incidental», inspirada en la vida y no en el drama. Muestra personajes conectados no solo en las interacciones sociales y en las relaciones sexuales sino también en el ámbito de la conciencia; nos recuerda, y esto no es menos importante, que estas conexiones son posibles por

una condición más amplia que a menudo se da por sentada: el hecho de que vivan en el mismo barrio de Shanghái y en el mismo periodo.

La intriga de *Las chicas cantantes de Shanghái*, de hecho, no radica tanto en la trama como en la realidad social de la ciudad durante la década de 1890, un puerto de tratado, con un Acuerdo Internacional que lo sitúa fuera de la jurisdicción del Estado Qing; una ciudad poblada por transeúntes y extranjeros en la que a menudo las relaciones son transaccionales y condicionales, aunque las que se dan entre las cortesanas y sus clientes habituales representan una estabilidad relativa, casi una forma de domesticidad. *Las chicas cantantes de Shanghái* registra el encuentro de China con el mundo exterior, las potencias coloniales del siglo XIX, en diferentes niveles. En primer lugar, nos topamos con la saturación de los mercados locales por mercancías extranjeras, algo que se acepta de manera pragmática: hasta una prostituta de clase baja puede tener en su habitación jabón «extranjero» (*yang*), o un espejo «occidental» (*yang*). Los agentes de las potencias extranjeras son contemplados con temor y fascinación, a menudo interpretados en función del folklore chino: un camión de bomberos se convierte en un dragón de agua química; un policía sij con turbante rojo, en el aterrador Fantasma de la Impermanencia, que conduce a los mortales al inframundo. El sentimiento de amenaza penetra en los sueños de los personajes. Una chica, Flor de Agua, se despierta asustada por una pesadilla en la que dos policías extranjeros intentan llevársela arrastras. En el mundo auditivamente resplandeciente de la novela, los encuentros con las autoridades extranjeras se presentan en silencio, a menudo con una intensidad visual siniestramente ampliada: «La luna llena prestó su luz a las farolas eléctricas, haciendo que el lugar brillase tanto como un palacio de cristal».

Al mismo tiempo, los detalles de ficción recuerdan las contradicciones políticas y culturales más en general que plantea el «acuerdo y conciliación» con Occidente aceptado por China tras una serie de reveses militares y diplomáticos. También entre las cortesanas y sus clientes rigen compromisos desiguales. Las poblaciones flotantes del barrio rojo, desarraigadas, están atrapadas entre costumbres y creencias contradictorias. Los equívocos entre el comercio y el compromiso, las libertades recién descubiertas y los viejos deberes y obligaciones, hacen oscilar sus decisiones. Todas las trabajadoras de la novela, ya vendan sexo o trabajo físico, afrontan este dilema moderno. La novela aborda sus disyuntivas, pero sin ofrecer soluciones.

Han Bangqing escribió su novela en las últimas décadas de la dinastía Qing. Más de ochenta años después, la gran escritora del siglo xx Eileen Chang defendió sus obras desdramatizadas pero ricas en detalles proclamando la firme creencia en las *pingdan jin ziran*, las cualidades de un sobrio estilo de sutileza y espontaneidad, que Lu Xun observó por primera vez en *Las chicas cantantes de Shanghái* y Hu Shih aplicó más tarde a su evaluación de la propia novela de Chang, *The Rice Sprout Song* (1955). Chang tradujo la novela de Han al mandarín y al inglés. De hecho, en casi todas las últimas obras escritas por Chang en chino puede distinguirse una tendencia a la poética de *xijie xiaoshuo* más «plana» o más «blanda». Entre dichas obras se incluyen la famosa novela *Deseo, peligro* (1978) y una serie de cuentos y novelas cortas que exploran las experiencias del cruce de la frontera, la diáspora y la rememoración tras la victoria comunista de 1949, así como una estilizada novela semiautobiográfica, *Little Reunions* (2009). Pero la influencia de *Las chicas cantantes de Shanghái* en Chang puede detectarse ya en 1944, en un relato asombrosamente sensual, carente de argumento y moderno, titulado «Flores de osmanto al vapor: el triste otoño de Ah Xiao».

Chang es una figura fundamental no solo por el conocimiento de la fuerza de los *xijie* que le aportó su tarea de crítica y traductora, sino también por la innovación de la poética tradicional de la *xijie xiaoshuo*. Modernizó la forma desplegando técnicas cinematográficas y recursos literarios occidentales, e infundió en su narrativa la experiencia de sujeto desclasado y repudiado primero, y de mujer migrante y escritora exiliada, después. Asimismo, si bien en sus primeros relatos los detalles seguían comportándose a menudo como ornamentación llamativa, en sus últimas obras fueron perdiendo superficialidad y ganando la fuerza iluminadora de la verdad. En ellas, la traición y la desilusión, la desposesión y el desplazamiento, dejaron de ser observados desde una posición de desapego para pasar a ser recordados e imaginados desde la profunda experiencia que la autora tenía de ellos.

El trasfondo inquieto

Shen Congwen (1902-1988), más conocido por haber sido cronista y etnógrafo de Hunan occidental, en el sudoeste de China, alcanzó la mayoría de edad en el periodo convulso de los ejércitos de los señores de la guerra y las rebeliones campesinas que siguieron a la revolución de 1911 y a la implosión del antiguo Estado imperial. Shen nació en la «ciudad

frontera» de Fenghuang, situada en territorios de las comunidades *miao* y *tujia*. Su abuelo adoptivo era un héroe local y general condecorado por los servicios prestados al Imperio. Su abuelo biológico, y hermano menor del general, se casó con una *miao*, y la madre de Shen era *tujia*. La familia se fue empobreciendo después de que el padre, que había participado en un complot para derrocar al dictador restauracionista del Imperio Yuan Shikai, tuviera que huir para ocultarse y se endeudara. De adolescente, Shen era inteligente pero indisciplinado. En 1918 su madre lo hizo dejar el colegio y apuntarse a la milicia de un señor de la guerra local. Con esta milicia viajó a diversas ciudades de Hunan occidental, participando en las operaciones de contrainsurgencia. Las atrocidades militares que presenció le marcaron profundamente. Durante sus cinco años como soldado, también trabajó de oficinista y recaudador de impuestos en una comisaría local. Cuando se convirtió en secretario del caudillo militar de Hunan occidental, aprendió mucho del trabajo, catalogando y almacenando la enorme colección de libros, obras caligráficas, pinturas, bronce y porcelanas antiguos de su jefe.

En 1923 se trasladó a Pekín, donde hizo amistad con artistas e intelectuales del Nuevo Movimiento Cultural, dirigido desde la Universidad de Pekín. Pronto empezó a publicar relatos y ensayos en suplementos de periódicos y revistas literarias de prestigio, como *Morning News Supplements* y *Fiction Monthly*. Era un lector voraz: literatura rusa y mitología griega, y otros clásicos de la literatura mundial, pero también psicología freudiana, etnografía e historia del arte. Shen fue también un escritor prolífico, que produjo cientos de relatos cortos y varias novelas, como *La ciudad fronteriza* (1934) y *El río largo* (1945) en los que retrataba una sociedad rural china, que se derrumbaba bajo presiones internas y externas.

Ya en 1943 fue criticado por sus «tendencias pornográficas». En 1948 fue etiquetado de «escritor de color melocotón» y de reaccionario «cómplice de la clase terrateniente». Pero aunque durante el verano de 1948 pasó las vacaciones en el Palacio de Verano, guardaba la esperanza de disfrutar de un futuro como escritor. Le dijo a su hijo pequeño, medio en broma, que escribiría otra docena de libros para merecer la fama que había logrado: «el Tolstoi chino»⁹. En diciembre, cuando tuvo la

⁹ Véase Zhang Xinying, *Shen Congwen de houbansheng: 1948-1988*, Guangxi, 2014, p. 11. La información biográfica sobre Shen está sacada principalmente de la biografía de Zhang y de un libro de Jeffrey Kinkley, *The Odyssey of Shen Congwen*, Stanford (CA), 1987.

oportunidad de salir de la ciudad sitiada de Pekín con toda su familia y huir hacia el sur con el Kuomintang (KMT), decidió quedarse, pero tuvo un mal presentimiento sobre sus perspectivas de escritor en la nueva sociedad regida por los comunistas. La noche de fin de año, escribió un pergamino caligráfico a un compañero con una inscripción firmada en la que declaraba su decisión de dejar de escribir a partir de entonces¹⁰.

A comienzos de enero de 1949, aparecieron carteles de denuncia contra Shen en el entorno de la Universidad de Pekín y en uno de los tablones de anuncios alguien colgó el artículo escrito por Guo Moruo en 1948, una crítica maliciosa sobre el erotismo literario de Shen. Amedrentado y sintiéndose completamente aislado, este sufrió una grave crisis nerviosa. Los amigos acudieron en su ayuda y lo estabilizaron durante un tiempo. A finales de enero, el Ejército Popular de Liberación (EPL) entró triunfante en Pekín. Shen intentó suicidarse en marzo. Después de abandonar la escritura narrativa, se dedicó a estudiar la historia de la cultura material china. Obtuvo un empleo en el Museo de Historia China y se dedicó a escribir artículos sobre antigüedades, artes étnicas y artesanías y sobre trajes y textiles chinos antiguos. Pasó la última década de su vida en el Instituto de Historia, integrado en la Academia China de Ciencias Sociales. En 1981, tras haber estado prohibida durante treinta años, su narrativa de ficción fue reeditada y encontró nuevos lectores en la Era de la Reforma.

En la visión panorámica que Cheng ofrece del campo chino, los relatos forman en ocasiones grupos asociados, cada uno de los cuales proporciona los antecedentes del otro, con el mismo incidente visto desde diferentes perspectivas; hay también superposiciones entre la narrativa de ficción, los relatos de viajes y los textos autobiográficos, en especial las memorias que escribió en 1934, *Congwen zizhuan*. Desde una determinada perspectiva, la vitalidad cultural, las costumbres honradas y poco convencionales de las áreas rurales de Hunan occidental, se contraponen a la décrepita moral confuciana y a las crisis y corrupciones de la modernidad que rodeaban a los lectores inmediatos de Shen, los habitantes de Pekín y Shanghái en la década de 1930. Pero no se trata de descripciones folclóricas de un campo inmutable. Los relatos describen el deslizamiento de la región hacia la quiebra económica y hacia la violencia social. La foto fija de Sheng sobre la vida de las clases bajas en el

¹⁰ Zhang X., *Shen Congwen de houbansheng: 1948-1988*, cit., p. 23.

campo presenta la situación de la mayoría rural china como la clave de la situación del país en su conjunto.

El detalle en la obra de Shen sirve a menudo para cambiar de lo social a lo ético-psicológico. Tras los conflictos visibles de su relato se producen luchas internas, más opacas e intrincadas. Los papeles principales que asigna a las clases desposeídas otorgan a su enfoque psicológico una cualidad subversiva. En muchos relatos, los detalles diminutos ilustran la tensión existente entre una superficie textual calmada y la inquietud que acecha por detrás. En «Maridos», un agricultor pobre recoge una taza de castañas para su esposa, que trabaja en un barco burdel para sostener a la familia. Mientras espera en el barco a que ella vuelva de su viaje a la ciudad, aparece el patrón de la esposa. «Buscando con torpeza cigarrillos y cerillas para su huésped», el joven tropieza con las castañas, que salen rodando por el suelo. Cuando se agacha a recogerlas, el rico recoge con calma unas cuantas y empieza a comérselas. La supervivencia económica no es el único problema del campesino pobre, por corruptora y dura que demuestre ser la pobreza; sus cambios de humor, de la vergüenza a la ira, después a la confianza, a la esperanza, y por último a un sentimiento aplastante de derrota y desesperación, se manifiestan en los pequeños detalles de la acción y la conducta.

Shen es un gran realista moderno, porque ofrece crónicas de la vida de los pobres y los oprimidos, no tal cual es dicha vida, sino en lo que se está convirtiendo. En «Guisheng» (1937), acumula tensión mediante detalles sutiles que hablan en nombre del personaje, que carece de palabras por sí mismo. Guisheng es un jornalero joven y atractivo que trabaja para el terrateniente local, el Quinto Amo. Fuerte y seguro de sí mismo, pero también supersticioso y reservado –le preocupa la «mala suerte» que le podría traer su amada, Fénix de Oro– duda en proponerle matrimonio, hasta que la desgracia acaba cebándose con él. Comprende demasiado tarde que el Quinto Amo ya se ha apoderado de la mujer para hacerla su concubina, con la cínica esperanza de que el cuerpo de una virgen lave la racha perdedora que lleva en la mesa de juego. Guisheng se queda estupefacto, cuando se da cuenta de lo sucedido y solo despierta al dolor y la furia de manera gradual. El motivo principal de este relato es el fuego: la esfera de paño rojo bordado que Guisheng «blandió como una bola de fuego» en la danza del dragón, la hoguera comunitaria alrededor de la cual la gente se sienta y charla delante del almacén, las antorchas flameantes que se mantienen encendidas durante la boda del Quinto

Amo. La historia acaba con dos incendios provocados, que engullen con sus llamas la tienda propiedad del padre de la chica y la propia choza de Guisheng. El feroz clímax habla de la pasión que había permanecido bajo control y reprimida, hasta que ya no fue posible.

La tierra de Qin

El expresivo retrato de las realidades de la vida rural efectuado por Shen ha tenido una influencia indudable en uno de los novelistas chinos contemporáneos más importantes e interesantes: Jia Pingwa. Nacido en 1952, Jia pasó sus primeros diecinueve años en una antigua población rural llamada Dihua Jie, en la provincia de Shaanxi, en las profundidades de la cordillera Qin, donde su padre ejercía de maestro itinerante. Durante la Revolución Cultural, el padre de Jia fue arbitrariamente condenado por contrarrevolucionario y enviado a un campo de trabajo. Jia dejó la escuela a los 15 años y se puso a trabajar de jornalero. En 1972 lo admitieron en la Universidad Noroccidental de Xi'an, la capital provincial de Shaanxi, en otro tiempo sede de una antigua civilización china. Allí estudió en el Departamento de Chino y en 1974 empezó a escribir relatos, al principio siguiendo las habituales normas del realismo socialista. Tras graduarse en 1975, trabajó unos años como editor literario en la Editorial Popular de Shaanxi y después en una revista literaria mensual.

Cuando las presiones de sometimiento a la conformidad cultural empezaron a disminuir durante la década de 1980, Jia encontró su propia voz, publicando mordaces ensayos y relatos sobre la vida en las aldeas y las costumbres locales de su distrito natal. Al igual que la de Shen Congwen, la obra de Jia muestra una intrincada tensión entre el fondo y la forma: puede que los temas sean terrosos, pero el estilo es cristalino. La etnografía se presenta, de nuevo, a modo de experiencia, mientras que la atención a los detalles precisos de tiempo y espacio la sitúa en un ambiente geográfico e histórico-cultural más amplio. Buen conocedor de la poesía clásica, Jia entiende la resonancia de nombres, flora y fauna de lugares concretos. Si comparte intereses comunes con los escritores del «suelo nativo» del Movimiento por la Nueva Cultura y el Cuatro de Mayo, su narrativa también bebe en gran medida de los clásicos literarios chinos y de la tradición de la *xijie xiaoshuo*.

La famosa novela de Jia, *Ciudad en ruinas* (1993), prohibida muy pronto por las autoridades, está directamente inspirada en *Flor de ciruelo en vasito de oro*. En ella, la figura de Ximen Qing es un escritor disoluto, Zhuang Zhidie, que intenta librarse de un juicio al mismo tiempo que se sumerge en sucesivos amoríos, rodeado de amantes, amigos, compinches y parásitos. La novela sigue los traslados de Zhuang en motocicleta por muchos barrios de la ciudad para reunirse con pintores, editores, burócratas, empresarios, propietarios de fábricas, trabajadores migrantes y campesinos, un reparto panorámico de personajes, todos ellos expuestos a la nueva afluencia de dinero y la comercialización post-socialista. A la antigua capital de Xi'an le da un giro moderno y decadente. De manera reveladora, Jia tacha las escenas sexuales, usando cuadrados vacíos en lugar de caracteres chinos. Escribió *Ciudad en ruinas* en cuatro meses, durante uno de sus peores momentos, tras la muerte de su padre y su propia hospitalización, y mientras se veía sometido a problemas judiciales. Aunque le permitió darse a conocer en China, la novela también lo convirtió en blanco de un torrente de críticas. Los censores estatales no solo detectaron en ella una sátira impúdica y un lenguaje subido de tono, sino también un fondo de desesperación, que emanaba de los personajes principales. A comienzos de la década de 1990 el idealismo cultural de la de 1980 y su amargo final en Tiananmen seguían estando muy vivos, mientras que la figura de la capital «arruinada» evocaba la caída de una dinastía.

La censura de *Ciudad en ruinas*, finalmente reeditada en 2009, hizo que Jia siguiera otro curso. Comenzó a experimentar con la *xijie xiaoshuo*, que examina la superficie de vidas menos azarosas, pero lanzando sondas hacia las profundidades que hay bajo esa superficie¹¹. Entre estas novelas principalmente rurales destaca *The Shaanxi Opera* (2005). De escala épica, cubre un año en la vida de la aldea de Qingfengjie, estructurada por las relaciones entre dos familias, los Xia y los Bai. La comunidad estrechamente unida se va disgregando lentamente, porque reformistas y conservadores se enfrentan debido a los cambios que están teniendo lugar en la política del pueblo. Un tema dominante es la pasión imposible que experimenta Yinsheng, el narrador *idiot-savant*, por la hermosa cantante de ópera de la aldea, Bai Xue, que está casada con Xia Feng,

¹¹ Jia Pingwa fue admitido en la Asociación de Escritores Chinos en 1992 y más tarde nombrado presidente de su sección en Shaanxi. También es decano de Humanidades en la Universidad de Arquitectura y Tecnología de Xi'an desde 2003 y ha sido miembro del Comité Nacional de Conferencia Consultiva Política del Pueblo Chino, la asamblea nacional de la RPC.

un escritor urbanizado que no aprecia en exceso las dotes de su mujer. Pero la novela diverge constantemente hacia microescenas, explorando diferentes aspectos de las relaciones entre cada uno de los personajes y la estructura de la comunidad contemplada en su conjunto, que constituye en sí una red de interacciones personales en proceso de cambio constante. En el plano narrativo, cada personaje es también un detalle dentro de una serie de constelaciones superpuestas, que forja o dificulta las conexiones en el seno del grupo.

En la disposición de este espacio multinodal se observa claramente la influencia de la novela clásica china. Al mismo tiempo, *The Shaanxi Opera* combina la tradicional poética del detalle con elementos de la modernidad occidental, como el narrador cambiante: la expresiva narración en primera persona de Yinsheng, en dialecto local, cede el paso a una presencia autorial en tercera persona, más fría. En las mejores novelas de Jia, el lenguaje es lúcido y sencillo, pero al leerlas nos provocan sacudidas de bajo voltaje: la elección chocante de un verbo, un giro expresivo inesperado, un detalle que capta el medio y la psique en una sola frase en la que Jia superpone exterioridad e interioridad. En estos casos los detalles no enriquecen ni embellecen; son la sustancia del relato.

Un ejemplo es la extraordinaria descripción de una joven aldeana, Gai Gai, que da a luz mientras está detenida por haber incumplido las leyes de planificación familiar: este será su tercer hijo. Los otros aldeanos experimentan poca simpatía por ella, considerándola «estúpida» por haber corrido el riesgo de regresar a la aldea en un estado de gestación tan avanzado; la iban a descubrir sin remedio. La citan para practicarle un aborto, pero lo que el farmacéutico Zhao Hongsheng tiene que hacer es ayudar en el parto. Los dos hombres encargados de deshacerse del bebé están borrachos. Pero, explica el narrador, «algo extraño ocurrió en el momento en el que el niño vino al mundo»:

Niño y líquido amniótico se esparcieron en cascada por el papel encerado extendido sobre la cama. El niño se deslizó por la cama y cayó al suelo. En ese preciso instante, la única bombilla de la habitación se fundió. Zhao Hongsheng supuso que había debido de saltar el circuito. Se dirigió al panel que había al lado de la puerta y les dio a las llaves, pero la habitación permaneció en la oscuridad. «Otro apagón», maldijo. Se puso de rodillas, apoyado sobre las manos, buscando el bebé en el suelo de la habitación a oscuras [...]. Gai Gai se había desplomado, inconsciente, en la cama, pero el

bebé seguía sin aparecer. Hongsheng gritó, «¿Dónde está el mocoso?». Gai Gai gimio, «¿Lo habéis tirado sin dejármelo ver siquiera?».

Resulta que al recién nacido se lo había llevado una anciana de la familia Bai:

Había permanecido oculta en la leñera, mirando al cielo por una diminuta rendija abierta en el tejado de paja. Vio una estrella solitaria y formuló una oración: «Cuando nazca el niño, corta la luz, ¿vale?». Y la bombilla de fundió, exactamente como ella había rogado. Se coló en la choza, rápida y silenciosa como un fantasma, y recogió al niño del suelo [...]. La anciana cojeaba de una pierna, pero esa noche, cogió al niño y el bulto de la placenta y salió de la habitación con perfecta agilidad, envuelto todo en la parte delantera de su chaqueta. Trepó al tejadillo bajo del gallinero y después a la parte superior del muro, y desde allí saltó, corriendo hacia la carretera¹².

Al final de la novela, el futuro de Qingfengjie, parece sombrío. Se está vaciando debido a los cambios socioculturales, porque los ancianos del clan van muriendo y sus hijos e hijas se dejan guiar por intereses personales o emigran a la ciudad. El rechazo que Xia Feng experimenta hacia *The Shaanxi Opera* es sintomático: las generaciones más jóvenes nacidas en familias campesinas no solo están abandonando físicamente sus casas rurales, sino también cortando los vínculos culturales. Si *Ciudad en ruinas* registraba la decadencia urbana de la década de 1990, *The Shaanxi Opera* muestra «las ruinas de la China rural en el siglo XXI»¹³. Es una elegía por un pueblo rural arruinado.

¿Viajar ligero?

Las cualidades estéticas de las obras de Jia –y de la *xijie xiaoshuo* en general– suscitan la cuestión de la «in/traducibilidad» y, por lo tanto, del lugar que ocupan en la literatura mundial¹⁴. En el caso de la narrativa china contemporánea, la traducibilidad –siempre relativa, por supuesto– ha

¹² La traducción al inglés de este texto está adaptada del borrador original de partes de la novela efectuado por Dylan Levi King y publicado en la página digital de Paper Republic: Chinese Literature in Translation; en la versión editada posteriormente por Amazon, con Nicky Harman como cotraductora, los nombres de los personajes se han vertido al inglés.

¹³ Chen Xiaoming, «Ta neng chuanguo “Feidu”, ru fo yiyang–Jia Pingwa chuanguo licheng lun lue [Puede traspasar “Ciudad en ruinas”, como un buda, rastreando la trayectoria literaria de Jia Pingwa]», en Li Bojun *et al.* (eds.), *Jia Pingwa Yanjiu*, Shaanxi, 2014, pp. 22-23.

¹⁴ Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatibility*, Londres y Nueva York, 2013, p. 3.

ido asociada a menudo al atractivo político, al hecho de sincronizar con un género occidental. En comparación con la rápida aceptación del «realismo alucinatorio» de Mo Yan y de la candente ciencia ficción china actual, por ejemplo, la traducción de las principales obras de Jia ha sufrido prolongados retrasos –*Ruined City* tardó veintitrés años en ser traducida al inglés; *The Shaanxi Opera*, dieciocho años– y más de la mitad de sus novelas sigue sin estar disponible en el mundo anglófono¹⁵. El inclasificable esteticismo de Jia, sus alteridades literarias, resultan más pronunciados aún si comparamos sus obras con las de la Novela Global. Mientras que esta última se eleva muy por encima de los límites culturales y lingüísticos, la *xijie xiaoshuo* altamente detallada y multicapa de Jia vuela a ras de suelo. Las novelas contemporáneas más móviles son aquellas que se han convertido ya en marcas literarias planetarias, pensemos por ejemplo en Rushdie y Coetzee. Entre los escritores chinos, Yu Hua y Mo Yan deben su reconocimiento internacional a las traducciones multilingües y en parte a las películas de Zhang Yimou¹⁶.

Los detalles plantean un dilema para los autores que escriben con la traducibilidad en mente. Pueden servir de puente, pero también, convertirse en un obstáculo. Como sardónicamente nos recuerda Tim Parks, quienes tienen el objetivo de llegar a un público internacional harían bien en evitar la «confusión específica de su cultura» y otros «impedimentos» locales indigeribles: nombres de personajes, alusiones, etcétera¹⁷. Los detalles componen el núcleo de la versátil e inventiva aproximación de Jia a las realidades chinas. Elemento central de su repertorio, tienen la capacidad de seducir e impresionar, pero también

¹⁵ Véase Jia Pingwa, *Ruined City: A Novel*, Norman (OK), 2016; y *The Shaanxi Opera: A Novel*, Seattle (WA), 2023. Las editoriales francesas han sido más rápidas en la traducción de la obra de Jia y en Francia recibe mayor atención de sinólogos y críticos que en Estados Unidos; *La capitale déchue* (*Ruined City*) obtuvo el Prix Femina Étranger en 1997. Respecto a la recepción de la obra de Jia en Francia, véase Gao Fang y Wang Tianyu, «Jia Pingwa zai Faguo de yijie yu chanshi [Traducción e interpretación de Jia Pingwa en Francia]», *Bijiao wenxue yu kuawenhua yanjiu* [Literatura comparada y estudios interculturales], número especial dedicado a Jia Pingwa, núm. 2, 2019, pp. 122-127.

¹⁶ *Hong gaoliang jiazu*, de Mo Yan, fue adaptada por Zhang Yimou en 1987 con el título de *Sorgo rojo* y traducida al inglés por Howard Goldblatt con el título de *Red Sorghum* en 1993. La traducción al inglés de *Huozhe*, *To Live* [¡Vivir! en la traducción al castellano] de Yu Hua efectuada por Michael Berry se publicó también en 1993. Zhang Yimou la adaptó al cine en 1994. ¡Vivir! está traducida al menos a once idiomas, mientras que se dice que *Sorgo rojo* ha sido traducida a más de veinte idiomas.

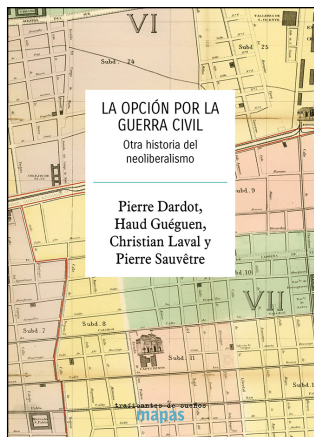
¹⁷ Tim Parks, *Where I Am Reading From: The Changing World of Books*, Nueva York, 2015, pp. 33-34.

de cuestionar las normas morales convencionales. La alteridad de Jia radica en último término en el propio acto de escribir, en la lucha por superar sus limitaciones internas y las que le vienen impuestas desde fuera, y en su tenacidad para sondear la profundidad de la violencia que ha contemplado y experimentado. En este sentido, su dificultad radica en las cualidades experimentales, audaces incluso, y en absoluto provincianas, de su obra. Todos los trotamundos saben que la mejor manera de viajar bien es viajar ligero, sin el peso de un equipaje poco manejable. La novela de detalles porta, por definición, una pesada carga, soportando tanto el pasado como el presente, tanto la idea del todo social como del individuo, y no de dos o tres personajes, sino de cien o más. ¿No deberíamos invitarla a sentarse, deshacer las maletas y enseñarnos lo que lleva dentro de ellas?

traficantes de sueños

www.traficantes.net

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



La opción por la guerra civil

Otra historia del neoliberalismo

*P. Dardot, H. Guéguen, C. Laval
y P. Sauvêtre*

Colección: mapas 82
PVP: 22 €

Este trabajo aborda el neoliberalismo sobre un terreno que siempre le fue propio: la elección de la guerra civil. Si el neoliberalismo se puede caracterizar por sus pretensiones de organizar todo aspecto de la vida social según una lógica de mercado, este proyecto solo ha resultado posible bajo la dimensión de una violencia que le es innata. Por eso, la «guerra civil» es algo más que una metáfora.

Propugnada por los neoliberales, la guerra consiste en un ejercicio de dominación polimorfo que a veces se dota de medios militares y policiales, pero que a menudo se confunde con el poder gubernamental y por lo general se lleva a cabo en y a través de las instituciones del Estado. La paradoja del neoliberalismo es así que siempre ha requerido del Estado y de su poder de coerción. De un modo radical, los neoliberales han desplazado el concepto de libertad, tradicionalmente vinculado a la emancipación y la lucha contra la opresión, a la pura libertad económica y de mercado, que exige de la opresión estatal para ser garantizada.