Sobre la Sinidad y la Literatura. La filosofía de la Literatura china

GABRIEL TEROL ROJO
Universidad de Valencia

RESUMEN: El presente artículo trata sobre la relación entre la literatura y el poder en China. Desde una presentación biográfica breve de tres autores chinos contemporáneos, se indaga sobre la relación de su obra creativa y literaria con el poder estatal. El uso del novedoso concepto filosoficocultural de «sinidad» constituye una representación, una categorización distintiva de la cultura china que analizamos para argumentar el uso de la «censura» como medio instrumental para fomentar aquel. Generando un diálogo entre estos dos conceptos, utilizamos la respuesta vital y artística de estos tres escritores chinos para razonar dos respuestas, que pueden no ser las únicas, dos actitudes ante las penalidades que todo proceso de censura produce sobre el artista y su obra. La combinación de ambas propicia una tercera opción.
PALABRAS CLAVE: sinidad, literatura china, Wang Meng, Gao Xingjian, Mo Yan

On Being Chinese and Literature. The philosophy of Chinese Literature.

ABSTRACT: This article deals with the relationship between literature and power in China. Starting from a biographical presentation of three contemporary Chinese authors, it inquires into the relationship of their creative and literary work with the state power. The use of the new philosophical-cultural concept of «Sinicization» constitutes a representation, a distinctive categorization of Chinese culture which we analyze in order to argue the use of «censorship» as an instrumental means to promote that. By generating a dialogue between these two concepts, we use the vital and artistic reply of these three Chinese writers to argue two answers, two attitudes before the hardships which any process of censorship produces on the artist and his work; the combination of both promotes a third option.
KEYWORDS: Sinicization, Chinese literature, Wang Meng, Gao Xingjian, Mo Yan

1. Introducción

La producción literaria, así como cualquier producción artística y cultural, se realiza en un contexto social y político que determina y dirige su forma. Las categorías que autorizan y fomentan unas sobre otras constituyen la filosofía que subyace tras esta producción. En el contexto histórico de China viene a determinarse en lo que mo-

dernamente se denomina sinización o sinificación, etiqueta que se encarga de representar todo aquello que designa y describe lo caracterizado por la lengua y la cultura chinas. La filosofía latente de esta idiosincrasia ha sido modulada a lo largo de la historia y por los diversos intereses para pretender distinguir lo correcto de lo incorrecto y ajustar todos los mecanismos culturales como herramientas desde donde guiar un desarrollo de identidad común. En este sentido, y de manera similar a como podríamos entender la reasignación unamuniana del concepto «hispanidad», la sinidad vendría a vincularse a una noción de significado cambiante pero de marcada tendencia discriminatoria entre aquello que se pretende generalizar y extender y lo que, sencillamente, no interesa mantener o conservar. De manera que la sinidad vendría a ser para la cultura china lo que la hispanidad para la cultura relacionada con lo español.

La modernidad del término de «sinidad» obliga a una clarificación inicial porque a pesar de que es posible extraer su referente de un análisis metahistórico de la historia de China, al modificarse este de acuerdo a necesidades y valores variables, aquel altera también su sentido. No obstante, puede representar un interesante instrumento filosófico con el que interpretar la realidad china. La escasa bibliografía relacionada con el término y su aplicación a análisis filosóficos legitima este objetivo y este análisis.

Con ese propósito, el artículo que a continuación repasa la biografía profesional de los autores chinos Mo Yan, Gao Xingjian y Wang Meng pretende utilizar la sinidad como herramienta filosófica con la que entender la relación entre la literatura y el poder, creación artística y censura, filosofía de la literatura y filosofía del poder.

2. Mo Yan y Gao Xingjian. El escritor chino y su contexto

En 1955 y a un centenar de kilómetros de la ciudad de Confucio, prometedora proximidad, una familia humilde tuvo un hijo al que llamaron Guan Moye. Este muchacho abandonaría la escuela durante la Revolución Cultural y cuando alcanzó la edad de veinte años, después de haber trabajado en una planta petrolífera se alistó en el ejército de su país, el Ejército Popular de Liberación (auténtica rama militar del Partido Comunista de China). Como tantos otros escritores aficionados de su época leyó a Gabriel García Márquez y sintió un gran interés por Faulkner y Tolstoi. Sin duda estas lecturas le invitaron a escribir y así lo hizo, curiosamente, con el pseudónimo de Mo Yan que significa 'ni una palabra'. En 1981 escribió su primera novela y en 1984 obtendría un puesto en la Escuela de Arte y Literatura del

Ejército, lo que propició su productividad literaria con una nueva creación (tanto esta como la primera aguardan una difusión en español) y no fue hasta la tercera de sus obras en 1987, *El sorgo rojo*, que consiguió un considerable reconocimiento. Su reputación como escritor empezó a extenderse y consolidarse. Muy en contra de lo que pudiera parecer, ni su pertenencia activa en el PCCh desde 1979 ni el pseudónimo elegido describen a un autor confinado a ningún régimen. En sus escritos podemos encontrar críticas políticas contextualizadas en una sociedad que sufre en gran medida el comunismo chino así que, desde esa perspectiva, cabría preguntarse cómo puede este autor caminar con libertad por las calles del Beijing donde vive.

En una entrevista concedida en 2008, no dudó en expresar su deseo de que en algún momento un escritor chino pudiera ganar el Nobel. Dos años más tarde el escritor chino exiliado en Francia Gao Xingjian obtuvo el valioso galardón con *La montaña del alma*, (1990). Las autoridades chinas ocultarían el premio en los medios de comunicación continentales, pero no pudieron ocultar el hecho histórico de que el escritor exiliado consiguiera el mayor reconocimiento por su contribución en el campo literario.

En el 2012, la Academia Sueca volvió a decantarse por la maestría de las narraciones de un escritor chino. Este, sin estar encarcelado ni exiliado, no duda en hacer mérito de su pseudónimo con elegante estilo y plantea sus críticas y opiniones, más o menos subliminalmente, por escrito, sin levantar oralidad alguna al respecto y retratando con maestría la convulsa historia de su país. La describe entre la etnografía rural y la modernidad y se sirve del realismo y de la magia, desde la ironía y la sensibilidad para, en definitiva, dejar latentes sus opiniones sociales y políticas. Pero sin hablar, ni una palabra.

Sirviéndonos de estos dos ejemplos, este artículo aborda el análisis de la connivencia entre literatura y sociedad, estado y letras, libertad y censura.

3. En defensa de una presunta sinidad

La actual China (RPCh) es un país que exige un análisis metaétnico básicamente porque el canon oficial del Partido Comunista[1] es atemporal en esencia como lo ha sido el deseo de apropiarse de la responsabilidad de decidir qué es China y, más relevante, cómo debía ser.

[1] De no existir el Partido Comunista, no existiría la China Nueva.

No trataremos de la identidad de China en la actualidad (Rocha Pino, 2006) ni desde la Modernidad (Wang, 2006) pero sí indagaremos en la relevancia de la unificación de China, es decir, de su identidad distintiva entendida a partir de las llamadas minorías nacionales, (Spence, 1991). Elaboraremos una explicación que justifique la importancia de una sistemática censura frente a todo cuanto no sea suficientemente sínico, entendiendo como tal aquello que tanto los poderes fácticos como el propio Estado definen para su conveniencia. Ello es insalvable para entender, no solo los protocolos de censura china sino las reacciones y diversos posicionamientos del artista creador, en múltiples ocasiones censurado, que precisamente va a salvaguardarse en la creación y recreación de identidades múltiples, en ocasiones afines a esa metaidentidad y en ocasiones no. Por tanto, a la pregunta: ¿cómo se da la construcción-invención de esa identidad distintiva? La respuesta no se antoja ni sencilla ni singular. En el caso de China, y siguiendo a Spence, la etnicidad marca y ha marcado el principal criterio[2] y, con ello, se afianza la máxima de que la historia está hecha y que solo habría que describirla o constatarla. En el caso que nos ocupa: reafirmar lo que interese, negar y/o eliminar cuanto vaya en contra. Es importante en estos términos considerar que no se nace chino, al menos en términos sociales. Se llega a ser chino en un «universo» culturalmente definido con fronteras negociadas, donde los atributos de la «sinidad» no son culturalmente predeterminados o inmutables, y que esta identidad prosigue su transformación en un intento, entre otras cosas, por definir el lugar de China en el mundo (Haro Navejas, 2012: 253). La identidad cultural y nacional es un constructo epistemológico, pero en el caso chino oculta una rivalidad antropología frente a política donde la definición de ser chino, la sinidad, es una recreación de hechos históricos que son tratados de un modo particular y aúnan, en la modernidad china (entendida como el período de su historia desde donde se antepone la razón sobre la tradición tanto política como religiosa), tres elementos: la intrusión extranjera, la masa multiétnica y el Partido Comunista.

Entendiendo que el fenotipo chino resultaría insuficiente para nuestros propósitos, si ahondamos en una visión histórica del asunto nos percatamos de que ha venido a resolverse con generalizacio-

2 En China existen 56 grupos étnicos, con la peculiaridad actual de que uno de ellos, los *han*, resulta el más hegemónico y homogéneo con un 90% de la población. Desde el gubernamental interés de la superioridad se otorgan derechos a esas minorías, *shaoshu minzu* (少数民族).

nes que presuntamente fomentan en la historia un carácter chino distintivo, claro y continuo. Lejos de la realidad de la tradición en esta línea –de autores como Gernet– ello se desestabiliza frente a las nuevas teorías que defienden la imposibilidad de encontrar un hilo conductor firme que reste valor al argumento de que la identidad china es imaginada, cambiante y reconstruida. Obviamente la censura ha jugado un papel importantísimo precisamente para evitar eso. Y todo apunta a que la investigación científica, principalmente arqueológica, ordena las cosas de otra manera.

Desde esta perspectiva, reconocemos que la historia trata el término de sinidad como un vocablo, ora asociado a los considerados chinos ora a los no chinos, de modo que parece conveniente pensar que resultará difícil su justificación histórica. Trabajos similares a los de Holcombe han tomado el presente y el pasado reciente para preguntarse por el mismo concepto y han concluido con la convicción de que las identidades son impuestas pero la imposición es utilizada a su favor por los que sufrieron la imposición (Haro Navejas, 2012: 260). Apoyándonos en los trabajos de White y de Gladney, podemos concluir con la convicción de que la identidad moderna de lo que denominamos «chino», más concretamente «nacionalidad *han*», por aquello de que es esta misma la minoría mayoritaria desde una modernidad reciente, es un fenómeno completamente actual. Podríamos situarlo con el cambio del imperio chino al estado-nación, es decir, a partir de los años cuarenta del siglo XIX en un, curiosamente, contexto de las guerras del opio. Ello es, aunando dos de los tres criterios que señalábamos anteriormente para tal función: intrusión extranjera y población multiétnica. Desde este momento hasta mediados del siglo XX, el concepto de sinidad se asociará a diversos criterios ideológicos cambiantes y circunstanciales, pero desde 1949, es decir, desde la instauración de la nación china como República Popular de China, el tercer elemento que necesitábamos aunar entra en juego. El Partido Comunista Chino tomará las riendas de garantizar esa sinidad de acuerdo a sus propios intereses.

La máxima que descansa en los descubrimientos arqueológicos apunta a que el problema no es justificar la presunta sinidad homogénea sino entender cómo se ha construido, a lo largo de los siglos, su metaetnicidad. La conclusión, siguiendo el planteamiento de autores diversos como Haro Navejas, de cuyas investigaciones se resumen estas líneas, es contundente: conceptos como «civilización», «cultura» o «sociedad» se encuentran huérfanos de justificación, si pretendemos pensarlos en el caso chino desde la premisa de una continuidad milenaria. Por ello, no es difícil pensar en el enorme

papel que ha representado y representa una censura guiada en cada momento histórico para enfrentarse a estas evidencias. El binomio metaétnico «sínico-*han*» es una invención impuesta. Más concretamente, los propios especialistas chinos (An, 1987: 453-457; Tong, 1989: 51-59), con diferencias, se han esforzado en amalgamar la experiencia china con los modelos occidentales y, sirviéndose del arsenal marxista –principalmente Engels– reconocen una multiplicidad en origen cuya evolución natural justifica el dominio *han* y la insalvable actualidad como fenómeno concluyente de un irrenunciable progreso. El debate científico quizás nunca llegue a resolver estas cuestiones porque los planteamientos de justificación, a partir de los descubrimientos arqueológicos, varían a falta de un hallazgo, difícil de encontrar, que acalle réplicas. No obstante, por el momento, ello justifica una interpretación que arrincona la cuestión a un ámbito académico y sirve de excusa para manipular y orientar una creación cultural que propicie la idea de continuidad y homogeneidad de una identidad, la china, que se dicta desde el interés ideológico del partido. En estos términos, todo sujeto social y político de la República Popular de China es un ente diseñado como chino –*zhongguoren*– y al mismo tiempo como *han*, es decir, se encuentra «hanizado» y el Estado no duda en utilizar todos los recursos para controlar cualquier producción, comunicación o difusión de mensaje alguno que dañe esa identidad. Bajo ese prisma, la censura se encuentra justificada.

Frente a toda acción de examen de una creación artística para suprimir, modificar y/o adaptar parte de la misma o su totalidad ajustándola a planteamientos afines al interés común, y definiendo este en los términos expuestos, se constata la necesidad de defender una identidad nacional ficticia. Señalamos dos respuestas que resumen la actitud del censurado en el contexto chino y que vendrían a ser sustanciales en la definición de sinidad. Entendida como el conjunto de características culturales que distinguen la cultura china, la respuesta a cualquier censura podría simplificarse en un binomio: el conservador y el rebelde. Ambos podrían asociarse a dos actitudes: propiciar la actitud de afinidad al modelo de censura, es decir, mantenerse fiel a los límites impuestos por esta, o bien propiciar la actitud de desafío. En un contexto sínico, y desde un punto de vista generalista, la vía daoísta caracterizaría la última, un talante rebelde y libre, mientras que la vía confuciana, básicamente de «letrado» y caracterizando la primera, se comprometería con los límites del régimen correspondiente. En términos de cultura y literatura vendríamos a plantear una vía reformista frente a otra apolo-

gista. Una tercera opción sería la combinación de ambas y en ese contexto podemos repasar la trayectoria del escritor chino Wang Meng para evidenciar, en un pasado reciente, el sincretismo de ambas con un estilo particular. Repasaremos, desde su caso, el mundo de las letras en China y el protocolo de censura.

4. El arte y las letras en la modernidad de China.

Cuando en el cuadragésimo Congreso Nacional de Escritores y Artistas de 1979 se fijaron las normas de creación artística para una China liberada del ultraizquierdismo de la conocida «banda de los cuatro», el directorio de la lista de asistentes reunió a lo más selecto en el mundo de la literatura, el arte, el teatro y el cine en China. Entre ellos, autores jóvenes se congregaron con otros purgados en inquisiciones anteriores y con viejos perseguidos. El evento reunió a más de 4.000 representantes en Beijing. De estos últimos, y a pesar de haberse adherido desde la escuela secundaria a la ideología comunista y en 1949 a la Liga de la Juventud del partido, el pequinés Wang Meng protagonizaría una controversia que pondría en jaque la política de apertura del período de las «Cien flores» y que culminaría con una campaña «antiderechista» que sufrió en su persona. La profesora Botton Beja del Colegio de México relata el caso de este escritor como referencia de la nueva narrativa china (Botton, 1984: 193-201). Su cuento largo titulado *Un joven recién llegado al departamento de organización*, repleto de cínicas y escépticas descripciones de algunos «cuadros» del partido, a propósito de su propia experiencia, no fue del agrado de un público afín al sistema que con rapidez promovió una discusión más allá de lo literario y que se convirtió en puramente político en cuestión de semanas. La narración se publicó en septiembre de 1956 en «Literatura del pueblo», *Renmin Wenxue*, –una de las revistas más importantes de literatura– y sus reacciones llegaron a generar un debate posterior en la «Revista de Estudios Literarios», *Wenyi Xuexi*, ya en marzo, más de un millar de opiniones. La consecuencia judicial fue inmediata y Wang Meng fue enviado a «reeducación», el director de la revista *Renmin Wenxue* destituido, y quienes defendieron a nuestro autor como Liu Shaotang, castigados. Con ello en este congreso del 79, a pesar de no poder olvidar casos como el de Wang Meng y de existir aún una línea dura del partido, se abogó por la necesidad de liberar la creación artística y tener algún contacto con el mundo exterior. El escritor *Bai Hua*, de similar biografía a la de Wang Meng expresó con valentía las siguientes dudas en aquel evento: «¿Debemos acaso ocultar las con-

tradicciones sociales que no pueden ser disimuladas? ¿Debemos acaso cantar loas a la ignorancia que tanto le ha costado a nuestro país? (…) mucha gente honrada perdió su puesto, su libertad, su pan de todos los días y hasta su vida, mientras que muchos hipócritas ganaron fama, dinero y puestos oficiales, no por su trabajo, sino por su habilidad de atemorizar a los demás». (Botton, 1984: 195).

Huelga decir que el objetivo reformador, daoísta para nuestros intereses, nunca ha abandonado al letrado chino a lo largo de su historia de censuras y castigos. El caso de Wang Meng puede sernos de gran utilidad porque, al igual que muchos otros, volvió de su «reeducación» y siguió escribiendo aprovechando el éxito de aquella obra que lo popularizó más por lo polémico de su estilo que por su calidad literaria. Sin embargo, este ya adulto escritor pequinés, de cuyas numerosas obras todavía a día de hoy no tenemos la oportunidad de leer en castellano, superando su período de rehabilitación educativa y cultural, mantuvo las notas amargas al describir una realidad que consideraba que podía cambiar. Bien es cierto que ya no apuntó con su dedo a la burocracia corrupta o indiferente pero sí que defendería, por encima de un juicio moral al ser humano, una vital esperanza existencial que define al hombre como dueño de su destino, víctima o forjador de este. Aquí podemos encontrar la vía daoísta de forma renovada en el letrado afín al Estado, pero engañosamente convertido en confuciano. Es en este momento donde el reformador se convierte en presunto apologista de un sistema que reconoce superior a sus fuerzas, se adapta y sigue luchando, sigue transmitiendo un mensaje original y existencial, en definitiva, sigue escribiendo.

Entre 1986 y 1989 ocupó el cargo de ministro de Cultura. Sin duda la sinidad sobrevive en este nivel de dilemas, sin olvidar que la originalidad de nuestro autor pareciese, en muchas ocasiones, haberse perdido en propaganda, de manera que nuestro presunto binomio explicativo, reformador/apologista/daoísta/confuciano es sencillamente aplastado cuando recordamos que Wang Meng fue silenciado durante veinte años y cuando recuperamos las palabras de Hu Yaobang, secretario general del Partido Comunista y firme candidato a suceder a Deng Xiaoping en la década de los ochenta: «Los que difundan intencionadamente ideas venenosas y contradigan a nuestro sistema socialista, los que estimulen el culto y la adulación a lo extranjero (…) serán reprendidos por la opinión pública, y aquellos cuyas acciones tengan serias consecuencias serán perseguidos por la ley». (Botton, 2006: 411). Al igual que sucede en el ámbito religioso y privado, en donde la población china hace gala de un sincretismo

singular, en la cultura, en la creación artística del intelectual chino se constata también un sincretismo entre esa vía daoísta y confuciana. Algunos son perseguidos y obligados a un exilio desde donde siguen ejerciendo su oficio conservando el espíritu de lucha por ideales difíciles de defender en el férreo control comunista actual; otros se adhieren al aparato propio del sistema y desarrollan su oficio dentro de los límites impuestos, pero también los hay que se adaptan, sobreviven –meritadamente– a ese yugo y conservan un espíritu de crítica y de análisis realista. En este contexto, podemos repasar el papel del escritor en China.

Cuando en 1917 el filósofo y ensayista chino Hu Shi y Chen Tusiu, que unos diez años más tarde, representando a la derecha del partido, criticaría abiertamente el célebre artículo *Análisis de las clases en la sociedad china* del mismísimo Mao Zedong, proclamaron la necesidad de abandonar el uso del chino literario a favor de un uso para tales fines de la lengua vernácula, propiciaron que las letras chinas siguieran un desarrollo diferente al de su pasado literario, tradicionalmente erudito[3]. Desde ese momento podemos reconocer un cambio sustancial en la figura del escritor chino, del erudito burocrático que llamaremos profesional frente a lo que vino a denominarse como el aficionado. No es necesario decir que esta medida abrió el mundo de la literatura a un potencial mayor y que tras la Revolución Cultural el aparato correspondiente del Partido Comunista dio la cara y no dudó en analizar el problema.

Chou Yang[4] expresó en 1965 que «nuestros escritores que escriben en su tiempo libre no deben por ningún motivo tratar de convertirse en escritores profesionales. Nuestras filas literarias consisten en dos contingentes, el profesional y el aficionado. La mayoría son escritores en su tiempo libre; solo una minoría puede ser profesional. En el futuro habrá más y más escritores de tiempo libre». Marx dijo: «En la sociedad comunista no habrá artistas de tiempo completo, solo gente que, entre sus muchas actividades, se dedique a la pintura. Para entonces, todos se dedicaran tanto al trabajo manual como al

3 El denominado *wenyan* (文言) era el nombre con el que se distinguía a la lengua escrita en la antigüedad de China distinguiéndola de la lengua vernácula, *baihua* (白话). Esa lengua de cultura se mantuvo como lengua de cultura después de que el chino clásico dejara de ser lengua hablada. En ese momento se conocería como lengua literaria y aunque los sinólogos la reconocen diferente a la lengua clásica estricta, en muchas ocasiones se confunde.

4 Vicepresidente de la Federación de Escritores y Artistas Chinos, de la Unión de Escritores Chinos y portavoz de la línea del partido responsable de las letras.

trabajo mental»[5]. Es evidente que solo una élite tendría el privilegio de dedicar su tiempo al arte y a las letras y con ello mismo se reorientaría lo que el rechazo de la lengua literaria había generalizado.

Con anterioridad podemos encontrar referentes al respecto entre las mismas filas de los escritores «profesionales». Merece la pena recordar lo que, en 1923, el poeta, dramaturgo y novelista Guo Moruo, reconocido en 1949 por el propio régimen comunista como uno de los principales autores del país y quien llegaría a presidir la Academia China de las Ciencias, escribió: «En vez de hablar del Tao y de la moral, y recorrer el desierto del Gobi, se debe ir al pueblo y trabajar como campesino. » (Kuo, 1936: 71). Parece adecuado resumir que, en la primera mitad del siglo XX, la literatura china se caracterizaría por un marcado propósito gubernamental/nacional, por fomentar una sinidad estrechamente vinculada a todos los objetivos sociales del desarrollo de la Nueva China, ello es, precomunista. El mensaje que se transmitió al movimiento literario fue el de priorizar una literatura de masas, en donde el intelectual se transformara de «letrado» a intelectual revolucionario y que dejara su tradicional pertenencia a una pequeña burguesía a favor de un acercamiento al pueblo, obviamente desde un prisma revolucionario, es decir, defendiendo esta ideología ante el sufrimiento social a favor de las ventajas de una reforma social de gran calado. Es en este período cuando el propio Kuomintang se enfrentó no solo al incipiente PCC sino también a la promiscua actividad de los escritores izquierdistas. Nos encontramos en un momento en donde el talante que representaba la nueva sinidad se adaptaría a un cambio de valor y el resultado final favorecería a la literatura de izquierdas y al fomento de la figura del escritor cercano al pueblo.

La década de los 60 se caracterizará por una literatura hecha por auténticos obreros industriales, campesinos de las comunas, soldados, marineros y oficiales que, entre otras actividades, se dedicaron a escribir (Page, 2006: 396). Fomentada por revistas literarias, la sinidad que sustentará esta literatura alimentará el ideal de la Revolución Cultural: «hacer obreros a los intelectuales e intelectuales a los obreros y campesinos», y desde este esbozo podemos resumir la trayectoria literaria de este período en tres etapas siguiendo el criterio del especialista John Page: la primera (1919-1942), en donde se agrupa a los escritores profesionales, ello es, intelectuales burgueses dispuestos a apoyar la revolución socialista por convicción; la segunda

5 Véase *Chinese Literature, 3*, 1966: 124.

(1942-1954), invitando y obligando a esos escritores profesionales a ser reeducados trabajando como obreros, campesinos o soldados, a la vez que se crea un movimiento literario nuevo compuesto por escritores aficionados a tiempo parcial; y la tercera (a partir de 1966), impidiendo que la nueva generación de escritores aficionados se profesionalicen y destruyendo la burocracia literaria. La mecánica para tal movimiento resultó sencilla: el trabajo físico impide el creativo, no es sencilla la vida del intelectual ni accesible a todas las mentes ni posiciones sociales. De alguna manera es precisamente la inversa a las máximas europeas weilerianas[6] quien desde una posición reformista-revolucionaria identificará el trabajo manual como el centro de la cultura, desde la convicción de que la separación creciente a lo largo de la historia entre la actividad manual y la actividad intelectual es la causa de la relación de dominio y poder que ejercen los que manejan la palabra sobre los que se ocupan de las cosas. El control, la opresión y la censura que desde el PCC fomentará esa relación de dominio descansará en esa misma sinidad que lo legitimó ante el pueblo. Para mantener un ideal de lucha de clases se colocará en igualdad de condiciones al intelectual y al obrero/campesino, y una vez controlados se les impedirá desarrollarse con naturalidad, sin el amparo del partido.

Cuando en 1969 la obra de Joachim Schikel, *China: Die Revolution der Literatur* se propuso documentar lo acontecido en esos primeros cincuenta años en China a nivel cultural para establecer las grandes fases de democratización de una cultura tradicional, aristocrática y congelada y de su incorporación a lo que denominó «la dinámica revolucionaria más espectacular de nuestro siglo», tan solo dejó latente el profundo orientalismo al más puro estilo saidiano con el que Occidente intentaba justificar y entender Oriente y elevó al nivel de categoría la idiosincrasia de lo que venimos a denominar sinidad contemporánea, ello es una identidad nacional que se ensalza en canon cultural y produce, siguiendo el título de la obra del alemán, una revolución en la literatura, por ende, en el fenómeno literario.

La presunta revolución cultural schikeliana de China pretendía testimoniar el ideal de lo literario como máxima expresión de un cambio social que apuntaba a ser la solución de todos los problemas. Hasta trabajos mucho más recientes no se ha podido categorizar la cultura literaria china desde el reconocimiento de que el propio

6 WEIL, S. (1995). *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social*. Traducción castellana de Carmen Revilla. Barcelona: Paidós Ibérica.

concepto de «literatura» (*Wen*), tomó un nuevo significado alejado del original cuando fue manipulado por los especialistas occidentales, teóricos y estetas desde Fenollosa hasta Pound (Maier, 2001: 3).

Retomando el tema, reconocemos que lejos de la realidad bajo la etiqueta de revolución literaria/cultural se reeducó a toda una generación de escritores y se institucionalizó la supremacía del ideal de sinidad en el beneficio y supervivencia del PCC en la sociedad china. El cambio al que el Gran Timonel encaminó a China requería una nueva epistemología social, un adiestramiento de la colectividad y, en definitiva, una intelectualidad afín para tales propósitos. En ningún caso fue una revolución en sentido positivo, o al menos lo fue en los mismos derroteros que su hermana mayor la Revolución Cultural, es decir, un cambio en el concepto de sinidad.

5. La censura china en la literatura

Con todo lo expuesto, podemos hacernos una idea del proceso evolutivo de la restricción o censura en la producción literaria y cultural de China, principalmente desde el siglo XX[7]. Resumimos ahora que el criterio básico para tales menesteres, especialmente en el período comunista de la historia de China, ha sido «hacer obreros de los intelectuales e intelectuales de los obreros» y de esta manera conseguir que los denominados «trabajadores de la literatura y del arte» no cambiaran de carácter, es decir, no alejaran sus propósitos, su producción de las masas, del ámbito social. Y no hablamos de una teorización del fenómeno literario que sirva para archivar y clasificar la producción literaria antigua para interpretarla a un gusto u otro, sino de una reeducación completa del inconsciente que guía esa producción literaria.

Noches embriagantes de primavera de Yu Tafu, de 1923, resume los pecados del escritor de la época de acuerdo a un criterio de salvaguarda de una sinidad dictada: el individualismo, el distanciamiento de la clase obrera, y en consecuencia, la ausencia de romanticismo revolucionario (Liu, 1968: 62). Podemos considerar esta obra como un ejemplo temprano de los primeros pasos de la literatura china para alejarse de su pasado erudito tradicional, de sus personajes burgueses, letrados e imperiales, y del lenguaje milenario de los clásicos y los cánones confucianos, resituando la ubicación existencial del escritor

[7] Interesante revisión de esta evolución dividida en tres períodos: 1900-1937; 1938-1965 y 1966-1989 en: MCDOUGALL, B. S. y KAM, L. (1997). *The Literature of China in the Twentieth Century*. Nueva York: Columbia University Press.

con su compromiso social y, lo más relevante: su oficio con el régimen nacional y la correspondiente sinidad (Page, 2006: 402). Este propósito tampoco resulta tan alienante a la propia tradición china, puesto que puede interpretarse como una versión moderna de uno de los aspectos cardinales del confucionismo: la denominada 'rectificación de los nombres' *zhengming*, interpretada como herramienta con la que corregir a la sociedad y evitar que sea engañada, interpretada como mecanismo con el que pautar las relaciones y el comportamiento de los sujetos sociales desde su lugar-jerarquía ocupada.

El maoísmo crea su propia rectificación de los nombres y su propio orden sociopolítico, caracterizado por un gran conservadurismo. Resultará más estático que el de su predecesor, aunque en sus últimas épocas podemos reconocerle cierta adaptabilidad circunstancial. La doble herencia de la que hace gala, confuciana y soviética, explica su capacidad de reinventar categorías, especialmente sociales, y su difícil tarea de sinizar la versión soviética comunista. Es evidente que la tarea del intelectual debía adecuarse a estos propósitos sin margen de maniobra. El principal medio para conseguir esto fue el de politizar la sociedad. La identidad que va a resultar de estos esfuerzos tilda al sujeto social desde unos parámetros proyectados que el nuevo letrado-escritor-artista debe fomentar y los epítetos son concluyentes: estado/nación/civilización y socialismo/capitalismo en desarrollo/potencia y emergente economía centralmente planificada frente a economía socialista de mercado (Haro Navejas. 2012: 288) deben ser las directrices del trabajo literario. Bajo este prisma los trabajos literarios van a orientarse, debidamente censurados, con estas directrices y el resultado, lejos de generar una estricta producción literaria cerrada y acotada, es que el corpus de escritores de finales del siglo XX, incluidas las mujeres, van a generar debates desde un punto de cierta relevancia social más amplio, sobre sexo, matrimonio, familia y trabajo (Zhang, 2000). Se construirán las bases para un posmodernismo/pos Mao-Deng, y resulta muy interesante evaluar cómo este proceso, imbuido del posmodernismo occidental resultante de un capitalismo tardío, se reinventa en China como prácticamente todo, sin pasar socialmente por ese proceso.

Retomemos el análisis de los dos premios Nobel chinos y contrastemos su obra creativa y su situación.

6. Dos premios Nobel chinos, dos Chinas

A pesar de que Gao Xingjian es más joven que Mo Yan y que ello le condiciona a haber sufrido a una edad más madura que su com-

patriota la denostada Revolución Cultural, el escritor del sur de China pudo, en virtud de su origen no tan humilde, convertirse en traductor de francés y empezar en la década de los ochenta a dar a conocer en revistas literarias especializadas sus ensayos, relatos cortos y obras de teatro, al más puro estilo clásico chino. No obstante, su estilo literario está más próximo a la literatura occidental que a las de los novelistas chinos. Su propio editor en China se atrevería a tacharlo de «no saber escribir». Así que estamos ante un representante de escritor erudito, no de un aficionado ni un obrero-campesino que escribe, sino ante aquello que los ideólogos de la Revolución Cultural y continuistas vinieron a aconsejar perseguir y limitar. Faltaba ver qué contenidos manejaría este intelectual europeizado.

Su *Primer ensayo sobre las técnicas de la novela moderna* causó una gran polémica al enfrentarse con los cánones modernistas nacionales. Su obra *Señal de alarma*, se convirtió en la primera obra de teatro experimental que lograba ponerse en escena en décadas y la siguiente, *Parada de bus* motivó su enemistad con el régimen. Un año después del estreno de su tercera obra teatral *El hombre salvaje*, todas ellas fueron prohibidas[8]. En estos parámetros, no resulta útil recordar que *La montaña del alma* relata la peregrinación de un etnólogo por China y que las minorías étnicas sean su tema. Estamos ante un intelectual pos Revolución Cultural que, conociendo los campos de reeducación y permitiéndose una formación en una lengua extranjera, no duda en diagnosticar una cierta enfermedad social, en analizar la metaetnicidad y, desde la premisa del romanticismo alemán, defender la idea de una poesía universal. Con todo, hay latente un agravio al delicado concepto de sinidad. La obra que representaría la carrera de un literato merecedor del primer Nobel para las letras chinas fue acabada en el exilio. Nuestro autor no soportó la crisis de Tiananmen y escapó a Francia. Toda una declaración de intenciones de un régimen que no entiende de universalidad ni de libertades. Gao, a pesar de residir fuera de China, dejó una herencia insalvable en su país: introdujo a Jacques Prévert, Samuel Beckett o Eugene Ionesco, lideró el movimiento del modernismo en el país asiático con el que atravesó la literatura china y junto a los traductores de Kundera, Kafka, García Márquez, Sartre o Joyce, alimentó la semilla de la literatura y de la cultura universal. Cuando recibió el galardón no lo justificó por todo esto, fue mucho más profundo: «Creo que me han premiado por mi actitud sincera y seria de compromiso con

8 Estrenadas en 1982, 1983 y 1985, respectivamente. En 1986 se prohibieron.

la literatura. Mi nacionalidad no creo que tenga importancia alguna. Soy escritor».

Para nuestros propósitos es un ejemplo vivo de la vía daoísta, cuyo resultado social solo cabe bajo un exilio autoimpuesto. La evolución de esta biografía no metamorfosea a un escritor diferente. Gao Xingjian sigue siendo un escritor romántico y no duda en demandar un compromiso por parte de la intelectualidad, fértil en el propósito de generar un nuevo pensamiento con el que superar el estancamiento ideológico heredado del siglo pasado. Lejos de ser un erudito en su torre de marfil es un intelectual que no pierde el contacto con los obreros-campesinos, con la masa, con la realidad, pero que no acepta el canon del régimen chino y sugiere un compromiso libre del intelectual no aceptando que este escriba encorsetado ni con los ojos vendados.

Por su parte, el candidato al premio Neustadt de 1988 y al premio Man Asian en 2007 y que en 2009 obtuvo el premio Newman de literatura china también sufriría las censuras, limitaciones y prohibiciones en su país. Basta recordar su visión de la historia china a través de los ojos femeninos en *Grandes pechos, amplias caderas*. Sin embargo, resulta muy diferente a su predecesor en el premio Nobel. Mo Yan es un escritor que, impregnándose del modernismo de su país hasta el punto de etiquetarlo como el Kafka chino, ha sabido sortear las limitaciones que el régimen de su país mantiene hacia los de su oficio con una suerte singular. Residente en China, con sus obras ha sabido merecerse el reconocimiento gubernamental de ser el primer escritor chino Nobel, ahondando en la política de olvido y rechazo estatal de Gao Xingjian. Sin embargo, este favoritismo no se justifica en unas narraciones exentas de crítica social y reflexión realista en sus obras ambientadas en la época de la Revolución Cultural donde no duda en negar las injerencias totalitarias de la época. Mo es la clara imagen de la modernidad en una China donde se premia a quien ha permanecido y sufrido las barbaries de los inicios de un régimen que se reinventa con la misma necesidad que su concepto de sinidad. Claro representante de nuestra vía confuciana y no exento de polémica y crítica, especialmente por parte de otros escritores que no entienden su «sincretismo» y falta de compromiso real con la noción de literatura, Mo Yan renuncia a pronunciarse al respecto y tan solo hace gala de su oficio, escribe, y a su manera en sus obras, amplía los presuntos límites de cualquier régimen totalitario. Sufre la censura por crear un universo propio desde donde hacer más crítica que apología (*Grandes pechos, amplias caderas*), no rechaza expresar pasiones (*Las baladas del ajo*), es crítico, agudo y

satírico (*La vida y la muerte me están desgastando*), es terrenal y alegórico (*La república del vino*), cómico y mordaz (*Shifu, harías cualquier cosa por divertirte*) y se atreve con temas aparentemente tabúes demonizando la política de «el hijo único» de su país (*Rana*). Mo Yan es otro «escritor de oficio» que tantos disgustos auguraron los ideólogos del sistema político chino que traerían a la sociedad. Lejos de cumplir ese perfil, cual erudito de la corte imperial, se convierte en letrado aceptado y no duda, desde esa posición privilegiada, en defender aquella vieja idea de Goethe de una *Weltliteratur* y servirse de su oficio para criticar, reflexionar, mostrar ese mismo sistema político totalitarista desde dentro.

7. Conclusiones

Se ha pretendido explicar los rasgos distintivos de la censura como medida de control de la creación artística en China y, para concretarla en el ámbito de la literatura, se han descrito los casos de tres autores contemporáneos. Con tal propósito, este artículo prioriza comprender el concepto de sinidad como referencia desde donde actúa la acción gubernamental de censura artística en China.

Con un resumen biográfico del escritor Mo Yan y Gao Xingjian se ha contextualizado la situación de los escritores chinos galardonados con la máxima excelencia internacional en literatura y se han usado de muestra dos vías de respuesta frente a su censura, entendida esta como respuesta estatal a su obra artística.

Defender una presunta sinidad que justifique la censura exige explicar qué categorías determinan su valor. La diversidad cultural de China, así como su historia, han servido para testificar que este concepto es variable en función de los intereses estatales y que la defensa de una identidad determinada ha propiciado el apoyo de unos contenidos favorables sobre otros que no lo son. Es evidente que la categoría que distingue lo sínico se armoniza con los intereses sociales y políticos, pero la respuesta del artista puede resumirse en tres opciones que se han justificado con los casos concretos de los escritores mencionados.

Válido para cualquier análisis de la respuesta ante una censura impuesta, la reacción conservadora y la rebelde las simplificaría. Por otra parte, la combinación de ambas cerraría las posibilidades contingentes. Trasladada esta conclusión al ámbito cultural chino, este ensayo sugiere entenderlas en términos sínicos. La primera reacción como una vía confuciana, de acuerdo a esta tradición filosófica relacionada con lo social y la comunidad, y la segunda reacción como

una vía daoísta, entendida como una respuesta más personal/individual y, por extensión, de enfrentamiento al grupo. La combinación de ambas, plausible en la realidad, sería la tercera opción considerada. En estos términos, concluiríamos que la respuesta sínica a la censura en su versión apologética se adaptaría a las demandas de los censores y serviría a su definición de sinidad, y defendería así los valores que le fueran propicios. La versión reformista defendería su integridad y se enfrentaría tanto a los valores de la sinidad impuesta por los censores como a la propia censura. El sincretismo de ambas no parece latente en la obra de Wang Meng y por ello su aportación en este trabajo sirve de muestra como combinación de ambas y, afinando el análisis, también la peculiar manera de integrarse en lo establecido por Mo Yan resulta ejemplar de la supervivencia de la vía daoísta desde dentro mismo del sistema.

Un análisis histórico del papel del escritor en China resulta práctico para entender las vicisitudes de la creación artística y de las letras en la época moderna de China y, con ese propósito, este ensayo ha repasado la producción literaria y cultural de China en el período comunista de su historia. La conclusión más relevante defiende la coexistencia de dos realidades en China que dan cabida al hecho de que dos premios Nobeles reciban un tratamiento notablemente distintivo. Considero relevante esta dualidad para dotar de sentido las dos vías que señalan a este trabajo como simplificaciones de las respuestas a la censura, no sin dejar de reconocer los riesgos reales que dichas simplificaciones pueden conllevar. No obstante, y desde la pretensión de facilitar la comprensión de la realidad china, pueden resultar útiles para asimilar pautas de conducta entre el creador artístico chino que ve limitada su creatividad a una sinidad dictada. Con todo, este trabajo pretende resumir los principales dilemas que el oficio de escritor en China ha debido superar, su aportación a la construcción del contenido del concepto sínico, actualizándolo, pero especialmente, solemnizar y honrar el trabajo del escritor chino como representante del dramaturgo comprometido con su sociedad y, en definitiva, su mundo.

Bibliografía

An, Z. (1987). “Discussions on the Origin of Civilization” en *Kaogu*, 5.

Chi, P. Y. (2000). Wang, D. D. (Ed).: *Chinese Literature. In the Second Half of a Modern Century. A Critical Survey*. Indiana: Indiana University Press,.

Cornejo, R. (Coord). (2012). *China, estudios y ensayos en honor a Flora Botton Beja*. México: Colegio de México.
Botton, F. (1984). "Wang Meng y la nueva narrativa china" en *Estudios de Asia y África* 60, Vol XIX /Número 2.
——(2006). "Wang Meng y la nueva narrativa china" en Cornejo, R. (Coord).: *China. Perspectivas sobre su cultura e historia*. Vol. II. México: Colegio de México.
Gao, X. (2012). *La montaña del alma*. Barcelona: Editorial Debolsillo.
Gladney, D. C. (2004). *Dislocation China. Muslims, Minorities and Other Subaltern Subjects*. Chicago: Chicago University Press.
Golden, S. (2004). Ed. *Multilateralismo versus unilateralismo en Asia: el peso internacional de los «valores asiáticos»*. Barcelona: CIDOB.
Haro Navejas, J. (2012). "Rectificación de los nombres y antropología de las relaciones internacionales en la República Popular China" en Cornejo, R. (Coord).: *China, estudios y ensayos en honor a Flora Botton Beja*. México: Colegio de México.
King, G, et al. (2012). "How Censorship in China Allows Government Criticism but Silences Collective Expression" en *American Political Science Review* 107, 2.
Kuo, M. (1966). *Antología*. Shanghai: Imprenta Wan Hsiang.
Liu, J. J. Y. (1975). *Chinese Theories of Literature*. Chicago: University Chicago Press.
Liu, W. C. (1968). *Readings in Contemporary Chinese Literature*. Yale: New Haven.
Leonard, M. (2008). *¿Qué piensa China? El debate interno sobre su futuro*. Barcelona: Icaria-Política.
Maior, V. H. (Ed). (2001). *The Columbia History of Chinese Literature*. Columbia: Columbia University Press.
Mcdougall, B. S. y Louie, K. (1997). *The Literature of China in the Twentieth Century*. Columbia: Columbia University Press.
Montobio, M. (2010). "De los valores a las ideas asiáticas y la gobernanza global" en *Anuario Asia-Pacífico*, 5.
Page, J. (2006). "La desaparición del escritor profesional" en Cornejo, R. (Coord).: *China. Perspectivas sobre su cultura e historia*. Vol. II. México: Colegio de México.
Rocha Pino, M. (2006). "China en transformación. La doctrina del desarrollo pacífico". *Foro Internacional* Vol. 46, 4.
Schickel, J. (1970). *China: Revolución en la Literatura*. Barcelona: Barral.
Said, E. W. (1979). *Orientalism*. London: Vintage Publishing.
Spence, J. D. (1991). *The Search for Modern China*. Nueva York: W.W. Norton.

Tong, E. (1989). "Several Problems Concerning the Origen of Civilization: A Discusion with Prof. An Zhimin" en *Kaogu*, 7.
Wang, H. (2006). "¿Cómo interpretar China desde la Modernidad?" en *Anuario Asia-Pacífico*, 1.
White, S. D. (1998). "State Discourses, Minority Policies, and the Politics of Identity in the Lijang Naxi People's Autonomous County" en *Nationalism and Ethnic Politics*, vol. IV, 1-2,.
Zhang, J. (2000). "Breaking Open. Chinese Women's Writing in the Late 1980s and 1990s" en Chi, Pang Yuan & Wang, Der-Wei: *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. Indiana: Indiana University Press.

Gabriel Terol Rojo
Área de Estudios de Extremo Oriente
Dpto. de Teoría de los Lenguajes
Facultad de Filología, Traducción y Comunicación
Universidad de Valencia
Gabriel.terol@uv.es

[Artículo aprobado para su publicación en febrero de 2017]