

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº 4 / 2008

**ORIENTALISMO A SU PESAR:
GAO XINGJIAN Y LAS PARADOJAS DEL
SISTEMA LITERARIO GLOBAL**

Carles Prado-Fonts

Universitat Autònoma de Barcelona

**Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia
Universitat Autònoma de Barcelona**

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Contacto editorial

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona
España

Tel: + 34 - 93 581 2111
Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat
Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>
© Grupo de Investigación Inter-Asia

Edita

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2008
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)
Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)
Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Orientalismo a su pesar: Gao Xingjian y las paradojas del sistema literario global

Carles Prado-Fonts
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Este artículo realiza un breve repaso a algunas reacciones a la concesión del premio Nobel de literatura del año 2000 a Gao Xingjian. El artículo sostiene que, al entrar en circulación dentro de un sistema literario intercultural y globalizado, la figura y la obra de Gao han quedado definidas a través de un prisma interpretativo orientalista que, en algunos puntos, entra en contradicción con los postulados del autor y el valor de su obra. Este es un mecanismo ante el cual escritor y obra están irrevocablemente sujetos.

Palabras clave

Gao Xingjian; orientalismo; sistema literario global.

Abstract

This paper shortly reviews a few of the reactions to the Nobel Literature Prize awarded to Gao Xingjian in 2000. It argues that, when circulating within a globalized, cross-cultural literary system, both Gao's figure and work have been defined by an Orientalist hermeneutical perspective that, at certain points, contradicts the postulates of the writer and the value of his work. This is a mechanism to which writer and work are inescapably subjected.

Key words

Gao Xingjian; orientalism; global literary system.

ORIENTALISMO A SU PESAR: GAO XINGJIAN Y LAS PARADOJAS DEL SISTEMA LITERARIO GLOBAL¹

Carles Prado-Fonts
Universitat Autònoma de Barcelona

The Nobel Prize in Literature for 2000 goes to the Chinese writer Gao Xingjian for an oeuvre of universal validity, bitter insights and linguistic ingenuity, which has opened new paths for the Chinese novel and drama.

Así empezaba el comunicado de la Academia Sueca (Swedish Academy, 2000), hecho público el 12 de octubre de 2000, que anunciaba la concesión del Premio Nobel a Gao Xingjian (高行健, 1941-), escritor chino residente en Francia. De este modo Gao se convertía en el primer escritor en lengua china que recibía dicho galardón. Las reacciones que desde entonces ha desencadenado esta concesión, tanto en China como en Occidente, han sido altamente interesantes para el análisis de la relación entre el sistema literario global y literaturas minorizadas como la china y la sinófona.²

¹ Este artículo es el resultado del proyecto de investigación MEC I+D (HUM2005-08151) “Interculturalidad de Asia Oriental en la era de la globalización”. El artículo fue escrito originalmente en lengua catalana. La traducción ha sido a cargo del propio autor.

² El concepto *literatura sinófona* engloba la literatura en lengua china escrita desde fuera de las fronteras de la República Popular —es decir, desde Taiwan, amplias zonas del sureste asiático como Malasia o Singapur, o múltiples puntos del mundo con presencia de hablantes de lengua china. En conjunto, pues, la literatura sinófona abarca a miles de escritores y centenares de millones de lectores. El término fue encunado originalmente por Shu-mei Shih (2004; 2007) inspirándose en conceptos como *literatura francófona* y con el objetivo de reivindicar y dar entidad a un literatura con

El presente artículo se propone repasar brevemente algunas de estas reacciones, así como elaborar, a partir de ellas, una mínima reflexión teórica. Tal como veremos, la concesión del premio Nobel a Gao Xingjian ha puesto de manifiesto una serie de contradicciones entre, por una parte, la figura, el ideario literario y la obra narrativa del propio escritor, y, por otra, la circulación e interpretación que desde Occidente se ha impuesto sobre su persona y obra. Dentro del escenario internacional del cual forma parte (constituyente) el célebre galardón sueco, el caso de Gao Xingjian escenifica a la perfección algunas de las principales paradojas del sistema literario global —paradojas en las cuales las obras de literatura china y sinófona que consiguen ser traducidas a lenguas occidentales quedan inevitablemente sumergidas. En este sentido, el artículo sostiene que, al entrar en circulación dentro de este engranaje intercultural globalizado, tanto la figura del escritor en lengua minorizada como su obra se ven imperativamente definidos por un determinado prisma interpretativo articulado desde Occidente. Esta imposición no sólo es remarcable por el hecho de que —como nos muestra el caso de Gao— puede llegar a entrar en franca contradicción con los postulados del autor y de su obra, sino también porque —como también demuestra este autor— se trata de un mecanismo inevitable ante el cual autor y obra están irrevocablemente sujetos.

características y problemáticas distintas a las de la literatura que procede de la República Popular. No hay que olvidar, además, que en algunos de los territorios sinófonos —como Taiwan, por ejemplo— la lengua china se podría considerar una lengua de imposición colonial frente a las lenguas nativas, por lo que la diferenciación entre china y sinófona cobra un matiz aún más importante y necesario.

#1

La primera de las contradicciones suscitadas por Gao Xingjian, su obra y la recepción de ésta en Occidente aparece ya en la misma nota de prensa en que la Academia Sueca anunciaba la concesión del Premio Nobel en octubre del año 2000. Julia Lovell (2006: 166) ha puesto en evidencia las diferencias entre las primeras líneas del texto del comunicado (que hemos citado al inicio de este artículo) y el contenido posterior del mismo. El comunicado expresa, inicialmente, que se ha tenido en cuenta el “valor universal” de la obra de Gao, un escritor que, según se desprende de estas primeras valoraciones, ha conseguido escapar de la “obsesión por China” habitual en los escritores de esta procedencia y desarrollar una originalidad artística más allá de su condición de disidente.

Inicialmente, pues, la argumentación de la Academia Sueca no deja de aliarse con la pretérita tesis del crítico taiwanés C.T. Hsia, quien, ya en 1967 y desde Estados Unidos, denunció la excesiva focalización en cuestiones nacionales de los escritores chinos, bajo la premisa que esto limitaba su creatividad artística (Hsia, 1999). En el fondo, el argumento de Hsia no es más que un antecedente (parcial) del famoso y controvertido “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” de Fredric Jameson (1986), en el cual el teórico norteamericano sostenía que todos los textos de los países del tercer mundo eran forzosamente alegorías en clave nacional. Esta contribución de Jameson suscitó una feroz reacción crítica, especialmente por parte de los teóricos postcolonialistas: la respuesta más célebre es probablemente la de Aijaz Ahmad (1987). Más recientemente, Shu-mei Shih (2004) ha comentado también que la alegoría es sólo un tipo de producción de significado, uno de los muchos códigos hermenéuticos que se pueden utilizar a la hora de interpretar textos. Cualquier lector inteligente —concluye Shih— será capaz de interpretar

cualquier texto como una alegoría siempre y cuando ponga suficiente empeño en ello (21). En este sentido, es plausible sugerir que la “obsesión por China” y el empeño en realizar lecturas políticas en clave nacional puede achacarse más a una patología del intérprete que a una hipotética deficiencia de la propia obra.

Aun así y a pesar de haber sido ampliamente criticada y superada en el ámbito teórico, la tesis de Jameson (y de Hsia) permanece en vigor, de manera más o menos explícita, en los mecanismos que regulan el sistema literario global. En el caso que nos ocupa, el comunicado de la Academia Sueca demuestra precisamente esta obcecación interpretativa. Pocas líneas después del inicio anteriormente citado, el texto ya destila un interés subyacente por el vertiente político de Gao como disidente chino y de su obra como reflejo de tal condición — con lo cual, en el fondo, se mantiene la misma “obsesión por China” que la Academia parecía denunciar unas líneas antes. En el conjunto del comunicado, la mención de los logros de Gao como dramaturgo de vanguardia y como autor de “valor universal” (es decir, supuestamente apolítico) representa sólo un 25% del texto. El 75% restante gira alrededor de sus dos novelas, *La montaña del alma* (灵山 Lingshan, 1990) y *El libro de un hombre solo* (一个人的圣经 Yigeren de shengjing, 2000), ambas fácilmente interpretables en clave autobiográfica, así como de su pieza teatral con más contenido político, *La huída* (逃亡 Taowang, 1990). Las primeras líneas del comunicado de la Academia Sueca con las que hemos empezado este artículo pierden coherencia, pues, cuando se las contrasta con otros fragmentos posteriores (Swedish Academy, 2000):

(...) Gao Xingjian's second novel, *One Man's Bible*, fulfils the themes of *Soul Mountain* but is easier to grasp. The core of the book involves settling the score with the

terrifying insanity that is usually referred to as China's Cultural Revolution.

(...) With ruthless candour the author accounts for his experiences as a political activist, victim and outside observer, one after the other.

(...) His play *Fugitives* irritated the democracy movement just as much as those in power.

Ante estas contradicciones en la propia valoración del jurado sueco, Lovell (2006:166) hace bien en preguntarse si, bajo esta aparente bienvenida a la modernidad literaria universal que representa el Premio Nobel, la Academia no habrá disfrazado, al fin y al cabo, “the longstanding Western view of Chinese literature as ‘obsession with China’”. Una pregunta que, como hemos sugerido, es fácilmente extrapolable a los mecanismos y políticas del Premio Nobel en relación con las literaturas minorizadas, como ejemplos del funcionamiento del sistema literario global: “Universalism and independence of specific social context have become naturalized, privileged literary attributes of the developed Western nations, while ‘marginal’ literatures are largely valued (if at all) for their local, sociopolitical value” (71).

#2

Es necesario contrastar esta primera contradicción subyacente en la valoración pública del jurado del premio Nobel con la concepción que Gao Xingjian alberga de la literatura y de su propia obra. En clara oposición con los implícitos de la Academia Sueca, Gao aboga por una despolitización radical de la obra literaria. Esta es una idea recurrente en los múltiples ensayos del autor chino. Para Gao (2003: 11), la obra literaria es, ante todo, una expresión de la individualidad del creador y, por consiguiente, es necesario que el escritor goce de libertad

de expresión y que el lector o el crítico presten atención a los aspectos estéticos (y no políticos) de su obra:

La literatura, por naturaleza, no tiene nada que ver con la política, pues es una actividad puramente individual: es un observar, una mirada retrospectiva sobre la experiencia, una serie de conjeturas y sensaciones, la expresión de cierto estado de ánimo, conjugado, todo ello, en la satisfacción de la necesidad de reflexionar. (...) Las grandes convulsiones que ha sufrido son, por desgracia, producto de las exigencias políticas; atacada o ensalzada por momentos, ha sido irremediamente convertida en instrumento, arma o diana hasta llegar a perder su propia naturaleza.

En consecuencia, Gao (12) propone el término *literatura fría* (冷的文学 *leng de wengxue*) para definir esta concepción de la obra literaria:

A esta literatura, empeñada en recuperar su naturaleza intrínseca, podríamos denominarla literatura “fría” para diferenciarla de esa otra literatura que persigue el adoctrinamiento, la censura política, el compromiso social o incluso la expresión de los sentimientos. Es una literatura carente de valor periodístico, pues no sirve para atraer la atención del público.

Esta es una idea repetida —prácticamente hasta la saciedad y bajo diferentes formulaciones— en los ensayos y conferencias de Gao. En la misma órbita argumentativa, por ejemplo, Gao defiende repetidamente una literatura “sin ismos” (没有主义) o “contra los ismos”. En su recopilación de notas personales, al estilo de los *biji* (笔记) de la literatura china clásica,³ recogidas

³ El *biji* (lit. “notas de pincel”) es un género literario tradicional chino iniciado en la dinastía Song y que tiene sus orígenes en los registros de

bajo el título de “Ensayos parisinos” (巴黎随笔 *Bali suibi*, 1991), Gao (2007: 74) comenta:

El escritor no es la conciencia de la sociedad, al igual que la literatura no es el espejo de la sociedad. El escritor no es más que alguien que se ha escabullido y se ha situado al margen de ésta, es alguien ajeno a ella, un observador que la contempla con mirada fría. El escritor no tiene por qué convertirse en conciencia de la sociedad, ya que la sociedad va sobrada de conciencia. Sólo se vale de sus conocimientos intuitivos para escribir sus propias obras. Sólo es responsable ante sí mismo, lo que no implica mucha responsabilidad. El escritor observa fríamente, con una mirada que va más allá de su ego o con una conciencia que deriva de éste, observándose a sí mismo, sirviéndose de la lengua para expresarse. Eso es todo.

Dentro de la historia de la literatura en lengua china, esta postura radical y explícitamente apolítica de Gao tiene ciertamente una especial significación. Desde su concepción tradicional, la literatura en China ha tenido importantes implicaciones políticas, pedagógicas y finalistas: la literatura era parte constituyente, indisociable, de un tejido social e institucional en el cual no era concebible una postura literaria meramente estética.⁴ Ya en el siglo XX, durante las

acontecimientos extraños (*zhiguai* 志怪) de los siglos III y IV. Los *biji* amalgaman notas informales y comentarios personales y dispersos sobre temas de lo más variados y que no formaban parte del canon literario clásico —ni, especialmente, de las categorías bibliográficas impuestas por el mismo (Hargett, 2001). Tanto en sus ensayos como en obras de narrativa como *La montaña del alma*, Gao Xingjian realiza, en cierto modo, una reivindicación de este género.

⁴ Esta relación entre literatura, sociedad y política se puede apreciar en el propio concepto chino de *wen* (文) que, a pesar de que debe ser contextualizado en cada momento histórico determinado (Kern, 2001), ha

prácticamente tres décadas de gobierno maoísta (1949-1976), esta concepción fue llevada a sus últimas consecuencias: basándose en sus propias tesis pronunciadas en el Congreso de Yan'an de 1942, Mao Zedong (毛泽东) decretó que la literatura tenía que ser un instrumento educativo e ideológico al servicio del proletariado (Mao, 1975), una tesis que culminaba la progresiva politización de la literatura china moderna iniciada a principios de siglo XX y acentuada, sobre todo, a partir de la década de los treinta. La actitud de Gao Xingjian al proclamar una rotunda neutralidad política de la obra literaria —gestada sin duda por este escritor durante los años de maoísmo y postmaoísmo— no está exenta, pues, de rebelión firme contra esta tendencia histórica.⁵ En definitiva, la defensa

mantenido a lo largo de la historia amplias acepciones y connotaciones semánticas constantes (lengua, cultura, civilización, etc.) (Martínez y Prado-Fonts, 2008). Actualmente, el carácter *wen* forma parte de la palabra *literatura* (文学 *wenxue*) que el chino importó, como compuesto con significación moderna, del japonés a finales de siglo XIX (Liu, 1995: 273).

⁵ Otros ejemplos de autores que, en distintos períodos del siglo veinte han creado en China una obra ajena o, por lo menos, en tensión con el finalismo literario o con el paradigma maoísta son los autores de la Escuela de Beijing (京派 *jingpai*) de los años treinta, como Fei Ming (废名, 1901-1967) o Lin Huiyin (林徽因, 1904-1955); de la Escuela de Shanghai (海派 *haipai*) del mismo período, como Shi Zhecun (施蛰存, 1905-2003), Mu Shiyong (穆时英, 1912-1940) o Liu Na'ou (刘呐鸥, 1900-1939); escritores algo posteriores como Qian Zhongshu (钱钟书, 1910-1999) o Zhang Ailing (张爱玲, 1921-1995); o, ya en pleno postmaoísmo, escritores de la Poesía Oscura (朦胧诗 *menglong shi*) como Bei Dao (北岛, 1949-), Mang Ke (芒克, 1950-) o Yang Lian (杨炼, 1955-), o de la literatura de vanguardia como Yu Hua (余华, 1960-), Su Tong (苏童, 1963-), Ge Fei (格非, 1964-) o Can Xue (残雪, 1953). Debido a los imperativos del prisma bajo el cual el sistema literario global interpreta la literatura china y sinófona, estos importantes autores y movimientos que se alejan explícitamente de la politización literaria (sin que esto deje de ser un verdadero acto de compromiso político) pasan a menudo desapercibidos en Occidente.

explícita y aparentemente sin fisuras de una literatura apolítica por parte de Gao no deja de ser un comprometido ejercicio político.

Ahora bien, el ideario de Gao, su compromiso con la “literatura fría” y su contextualización dentro de la historia china contrastan con los argumentos que, según la Academia Sueca, le merecieron la concesión del Nobel, tal como hemos comentado anteriormente. La presunta apoliticidad literaria promulgada por Gao no parece que se tuviera en cuenta a la hora de valorar su obra ni, especialmente, a la hora de dar cuentas de los motivos que le hacían merecedor de la distinción. Además, a pesar de los esfuerzos de Gao por mantener su obra alejada de las preocupaciones políticas y comerciales, la concesión del Nobel y la difusión posterior de sus novelas acabó por acentuar una interpretación precisamente en esta misma línea politizada. La alienación de los presupuestos teóricos de Gao no hizo sino acentuarse. En este sentido, las reacciones en la prensa y la crítica occidental destacaron el vertiente político de la obra y la figura de Gao sin prestar demasiada (o ninguna) atención a cuestiones literarias. A los abundantes términos como “disidente”, “intención política” o “exilio”, se añadían sentencias notablemente alejadas de la “literatura fría” y “sin ismos” como: “Los tanques no pudieron con él” (2000) pronunciada por Fernando Arrabal o “Los premios Nobel de Literatura, Gao Xingjian, y de la Paz, Kim Dae Jung, son aún consecuencia de la peste del comunismo, quizá la mayor del siglo” (Porcel, 2000).

#3

A tenor de las razones que arguyó la Academia Sueca, *La montaña del alma* fue, sin lugar a dudas, uno de los principales méritos que pesaron en la decisión de conceder a Gao el Premio Nobel. En relación con el presente artículo, es necesario señalar la importancia de la forma literaria de esta novela y su relación

con la interpretación que se ha hecho de ella. *La montaña del alma* narra un itinerario por tierras de etnias minoritarias chinas. El viajero observa y participa en las tradiciones y costumbres que va descubriendo a lo largo del camino y, paralelamente, esta experiencia desencadena en él una serie de reflexiones existenciales. Pero más allá de estas inquietudes sobre la relación entre el hombre y la naturaleza, la sociedad y la historia, el presente y el pasado, la clave de la obra estriba en su estructura formal y estilística: aquello que se nos narra es indisociable del caparazón formal que lo recubre. Para captar plenamente el significado de la novela, pues, es indispensable tomar en consideración su estructura narrativa —dos itinerarios que se alternan y que están protagonizados por pronombres personales distintos: los capítulos impares por el pronombre “yo” y los pares por los pronombres “tu” y “ella”.

Mediante la fragmentación que permite el uso de los diferentes pronombres personales, la novela expresa una conciencia dividida a la vez que intenta dotar a esta fragmentación de una cierta entidad de conjunto que permita superar tal alienación (Lee, 2001). Dicho de otro modo, el autor de *La montaña del alma* se vale de los pronombres/personajes —y de las características propias de la lengua china, mucho más flexible en este sentido que las lenguas de ámbito europeo— para transmitir una subjetividad fracturada, así como para calmar la soledad del narrador-viajero y completar su existencia-viaje. El capítulo 52 de la obra (Gao, 2001: 405) verbaliza claramente estos ejes interpretativos, tanto del juego de pronombres-protagonistas:

Tú sabes que no hago nada más que hablarme a mí mismo para distraer mi soledad. Sabes que mi soledad es irremediable, nadie puede controlarme, no puedo recurrir a otro que a mí como interlocutor de mis discusiones.

En este largo monólogo, tú es el objeto de mi relato, en realidad es un yo que me escucha atentamente, tú no es más que mi propia sombra.

Mientras escuchaba atentamente a mi propio tú, te he hecho crear a ella, porque tú eres como yo, no puedes soportar la soledad, debes encontrar también alguien con quien hablar.

Has recurrido, pues, a ella de la misma manera que yo he recurrido a tú.

Ella deriva de tú y, de rebote, viene a confirmar mi yo.⁶

como del itinerario narrativo existencial que entretejen estos pronombres a lo largo de los capítulos:

Estoy en un viaje: la vida. La vida, buena o mala, es un viaje, un deleite en mi imaginación. Viajo a mi interior contigo, tú eres mi reflejo. (...) yo estoy cautivado en mi viaje [y] tú estás en tu viaje espiritual. (406)

En cierto modo, en este tipo de fragmentos que incorporan formulaciones metaliterarias directamente relacionadas con la propia forma y contenido de la obra, Gao pretende, tal y como ya había hecho en las obras de teatro que le lanzaron a la fama como dramaturgo surrealista y experimental (Gao, 1983; 1995), poner en práctica el efecto de distanciamiento o extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) que propugnava Bertold Brecht.⁷ Cabe

⁶ En las referencias a esta novela, se cita la versión castellana con algunas modificaciones.

⁷ Según Brecht, es necesario el uso de mecanismos textuales y gestuales que pongan en evidencia que aquello que el público está contemplando no es más que una representación, rompiendo la identificación aristotélica, pasiva y complaciente, de los espectadores con el héroe que conduce a la catarsis. Así, por ejemplo, los actores de una pieza teatral deben girarse hacia los espectadores y hablar directamente con ellos para romper cualquier posible

ponderar, como bien indica Julia Lovell (2006: 168), que en *La montaña del alma* la presencia del narrador no permite un efecto de extrañamiento tan acentuado como en la representación teatral. Lovell sostiene que, debido al tipo de prosa de la narración y a la fácil identificación de elementos autobiográficos en la novela, Gao fracasa en su intento de alienarse del texto y promover un escepticismo neutro y crítico à la Brecht. Según Lovell, este escepticismo crítico se convierte, más bien, en un romanticismo heroico.⁸

En cualquier caso, *La montaña del alma* no deja de ser un complejo ejercicio estilístico —más o menos logrado— sobre el punto de vista narrativo y los problemas de la conciencia y la subjetividad. Es, en resumidas cuentas, un experimento narrativo que reflexiona sobre “si en una novela lo más importante es contar una historia. O si es la manera de contarla” (Gao, 2001: 586). Por todo ello, no debería ser una exageración sostener que se trata, en definitiva, de una obra imperativamente literaria. No obstante, es sorprendente que la mayoría de críticos y comentaristas occidentales de la obra de Gao no hayan reparado en este tipo de cuestiones. En los artículos, críticas y reseñas posteriores a la concesión del

identificación del público —e incluso de los propios actores— con el contenido y los personajes de la obra. Se trata, en definitiva, de preservar un estado de distanciamiento crítico respecto a la pieza que se está contemplando o representando (Eagleton, 1976: 63-67).

⁸ “It emerges that the self being sought in *Lingshan* has regressed to a Romantic core hiding behind a modernist façade, a marginal individual both detached from and capable of speaking truth for the people, a *Volkstimme* towering above the *Volk*. This Romanticism undermines the claims to skepticism and neutrality Gao put forward in *Meiyou zhuyi*, setting up a self-supporting opposition between the political center and the dissident, marginal hero” (Lovell, 2006: 168).

Premio Nobel y a la publicación de la novela en España, las características formales de esta novela no se consideraron indisociablemente ligadas a su contenido y significación. Antes al contrario: se valoró la obra por su contenido “realista”, de pura descripción histórica y social. Dolors Folch (2000), por ejemplo, limita su análisis a esta simple dimensión histórica:

A lo largo del itinerario se desgrana una memoria personal en la que tiemblan recuerdos de la Revolución Cultural y de la terrible hambre del Gran Salto Hacia Adelante, y que a su vez evoca un rosario de maldades y desgracias en que confluyen tanto la crueldad de los bandidos de las montañas como un clima opresivo en las relaciones personales que se remonta a tiempo inmemorial.

Estas deficiencias interpretativas no sólo ignoran, como es obvio, el mérito literario de la obra, sino que además ponen de relieve lo que —según la lógica inherente a unas expectativas puestas en adquirir conocimiento histórico de primera mano— son algunas aparentes “incoherencias” de la novela. Folch, por ejemplo, toma como reales los experimentos estilísticos del narrador y cree ver en ellos historias independientes:

Pero la novela no se limita a este viaje. El texto desarrolla en paralelo una intensa relación amorosa que el autor entabla con una joven al inicio mismo de su búsqueda de la montaña espiritual y que le acompañará en buena parte del viaje, junto con otras varias que irán apareciendo y desapareciendo. En la historia de estas relaciones, tan fútiles como intensas, los sufrimientos añadidos de las mujeres chinas constituyen también un hilo conductor. El clima amoroso se desarrolla entre tersos diálogos y escenas eróticas que no por lo suaves dejarán de concitar el escándalo en el puritano ambiente de la China oficial. (Folch, 2000)

Este tipo de interpretación es prototípico de las valoraciones poco sofisticadas y sesgadas por el énfasis que se otorga tanto a la (supuesta) descripción histórica de la novela, como a las consecuencias políticas de su publicación. Asimismo, no se trata de una limitación interpretativa que no hubiera previsto el propio autor. Así, en el capítulo 72, la novela ironiza sobre su propia complejidad narrativa y la más que probable reprobación (efectivamente confirmada) por parte de la crítica, mediante un supuesto diálogo entre el escritor y un crítico —los argumentos del cual ciertamente se podrían identificar con análisis como el de Folch. El fragmento (Gao, 2001: 583-586) merece la pena ser citado *in extenso*:

—¡Esto no es una novela! [exclama el crítico.]

—Entonces, ¿qué es? —pregunta él [el escritor].

—Una novela debe constar de una historia completa.

Él dice que ha contado muchas historias, algunas con final y otras sin final. (...)

—Sea cual sea la manera como cuente usted sus historias, es menester que tengan un personaje principal, ¿o no? Una novela debe contar, en cualquier caso, con varios personajes principales, mientras que en la suya, ¿qué pasa?...

—¿Acaso yo, tú, ella y él no son personajes en mi libro? —pregunta él.

—¡Pero si no son más que pronombres personales para cambiar el punto de vista de la narración! Esto no es óbice para no trazar el retrato de los propios personajes. Aunque considere usted estos pronombres personales como personajes, su libro no tiene ninguna figura definida, a penas se los describe.

Él dice que no se dedica a pintar retratos.

—De acuerdo, la novela no es pintura, es el arte del lenguaje. Pero ¿acaso cree usted que las petulantes conversaciones entre estos pronombres pueden la creación de las personalidades de los personajes?

Él dice que tampoco tiene la intención de crear las personalidades de los personajes y, además, ni siquiera sabe si él mismo tiene personalidad.

—Pero ¿por qué escribe novelas si ni tan siquiera entiende lo que es una novela?

Entonces él le pide con todo respeto que tenga a bien darle una definición de novela.

Finalmente, el crítico muestra una expresión de desprecio y masculla entre dientes:

—Otro modernista más que trata de imitar a Occidente pero no lo consigue.

Él dice que es más bien una novela oriental. (...)

—¡Un nihilista!

Él dice que, en realidad, no cree en ningún “ismo”, que si sucumbe a la nada no es por nihilismo, y que por otra parte una cosa es la nada y otra muy distinta el vacío, es exactamente como en su libro el tú es el reflejo del yo, y él el contrario del tú, la sombra de una sombra. Aunque no tenga cara, sigue siendo un pronombre.

El crítico se encoge de hombros y se va.

La reacción final del crítico, que renuncia a comprender la complejidad y la especificidad de la novela y abandona el diálogo y, con ello, el propio acto interpretativo, no deja de ser un perspicaz anticipo de la recepción de la obra. Así, pues, más allá de sus posibles méritos estilísticos —siempre que el lector sea capaz de percatarse de ellos—, otra de las virtudes de *La*

montaña del alma radica en su capacidad para anticipar las contradicciones interpretativas en las que se vería sumida al ser puesta en circulación globalmente.

#4

Contextualizada dentro de la literatura china y sinófona de las últimas décadas, *La montaña del alma* es, además, una obra que se relaciona con la literatura de la búsqueda de las raíces (寻根文学 *xungen wenxue*), un movimiento intelectual que dominó el panorama cultural de la China de finales de la década de los ochenta. En plena Fiebre Cultural (文化热 *wenhua re*) —un período de intensas reflexiones sobre la identidad china que debía ser, según los intelectuales, un preludio indispensable para el progreso en todos los ámbitos del país— tuvo lugar un profundo debate sobre las raíces culturales, temática que dominó la producción literaria y la reflexión intelectual desde 1985 a 1988. El concepto, originado a partir del ensayo “Las raíces de la literatura” (文学的根 *Wenxue de gen*, 1985) del escritor Han Shaogong (韩少功), planteaba la necesidad retomar las tradiciones culturales autóctonas para revitalizar así una literatura que, en su modernidad, no sólo debía impregnarse acrítica y forzosamente de influencias occidentales (Han, 1985). El gran impacto de la traducción de una obra que, procedente de una literatura minorizada, había conseguido el reconocimiento internacional como *Cien años de soledad* de García Márquez en 1982, sugirió a los escritores chinos un camino para agenciarse un pequeño reconocimiento dentro del sistema literario global —camino que se caracterizaba por una combinación estratégica de elementos locales en la temática y modernismo occidental en el estilo. Siguiendo el modelo del autor colombiano y del realismo mágico, la literatura de las raíces aspiraba a recuperar una lógica propia, no sólo procedente de las tradiciones de la etnia Han sinó también —y muy especialmente— del resto de minorías étnicas del Estado

chino. Así pues, en las obras que se enmarcan dentro de esta tendencia literaria, las descripciones con tintes antropológicos de costumbres locales, de la vida rural y de un mundo natural alejado de la corrupción derivada de los centros urbanos y, sobre todo, de la institucionalización, burocratización y perversión del confucianismo no tienen, ni mucho menos, un objetivo trivial ni exotizante. Se trata de una búsqueda de significaciones alternativas —como por ejemplo el primitivismo violento— que responden a una necesidad histórica de los intelectuales en pleno postmaoísmo y que contrastan con el nacionalismo (de raíz étnica Han) mantenido por el aparato ideológico del Partido y con una occidentalización del país a marchas forzadas (Zhong, 2000; Cai, 2004: 28-59). En el fondo, pues, se trata de un estratégico movimiento para alejarse de la política y reivindicar así una nueva subjetividad —algo en clara consonancia con los presupuestos teóricos de Gao que hemos analizado anteriormente.

Numerosos autores de diferentes estilos incorporaron estas inquietudes a sus obras,⁹ y Gao Xingjian no fue una excepción en este sentido. Algunos aspectos de *La montaña del alma*, escrita entre 1982 y 1989 y publicada en 1990, se inscriben claramente dentro de esta tendencia intelectual. De hecho, las páginas metaliterarias de la novela incluyen una referencia directa a esta corriente. En el supuesto diálogo entre escritor y

⁹ Zhang Jie (张洁, 1937-), Zheng Wanlong (郑万隆, 1944-), A Cheng (阿城, 1949-), Jia Pingwa (贾平凹 1953-), Ma Yuan (马原, 1953-), Wang Anyi (王安忆, 1954-), Mo Yan (莫言, 1956-) o Zhaxi Dawa (扎西达娃, 1959-) son, junto al mencionado Han Shaogong (1953-), probablemente los ejemplos más representativos de autores que, en algún momento de finales de la década de los ochenta, incorporaron la temática de la búsqueda de las raíces a sus obras.

crítico del capítulo 72 que hemos citado anteriormente, se pretende problematizar la conceptualización de la obra también desde esta perspectiva:

—¿Acaso forma parte usted encima de la literatura de las raíces? [pregunta el crítico.]

Él [el escritor] se apresura a replicar que es usted señor quien le está poniendo tales etiquetas. Si él escribe novelas es para no padecer de soledad, para su exclusivo placer. Nunca se le ocurrió pensar que entraría a formar parte de los círculos literarios, pero ahora quiere escapar de ellos. (Gao, 2001: 585)

No debería sorprendernos que, al igual que ante las características formales mencionadas anteriormente, tanto esta necesaria contextualización dentro de la literatura en lengua china como las importantes resonancias filosóficas del debate sobre identidad y occidentalización que planteó la literatura de las raíces brillen por su ausencia en la recepción de Gao Xingjian y su obra en España. Ahora bien, sí es ciertamente sorprendente observar como los presupuestos de la literatura de las raíces se interpretan por una vía exotizante que no hace más que reforzar la imagen orientalizada que el lector occidental o —algo quizás aún más grave— el crítico o especialista albergan de la literatura china. De nuevo, el artículo de Dolors Folch (2000) es altamente representativo al respecto, ya que describe un amplio catálogo de imágenes exóticas sin detenerse a explicar las motivaciones que las sustentan:

(...) La masa crítica de la obra la proporciona un mundo de magos, encantamientos y viejos brujos, perdidos por las montañas, que ponen de manifiesto el intenso tejido taoísta que mantiene la coherencia del mundo rural chino. Pueblos remotos que conservan intactas tradiciones ancestrales, cuevas recónditas en bosques completamente vírgenes,

recopilaciones de cantos mágicos o amorosos que han sobrevivido a todas las represiones cruzadas, creencias ancestrales en hombres primitivos, alguna devoción intensa por el Buda Amitaba: pero por encima de todo está el fantástico caleidoscopio del mundo taoísta.

Sería relativamente sencillo reconstruir el discurso orientalista subyacente al artículo de Folch. Uno de los puntos clave de este discurso sería, sin duda, la asunción implícita del inmovilismo de China: “Así era siempre en la China clásica y así es en el caso de un pintor-escritor como Gao Xingjian” (Folch 2000) — inmovilismo que contrasta radicalmente con la empresa literaria de este autor y con la factura estilística de su obra.

Orientalismo a su pesar

Tanto esta última contradicción como el resto de problemáticas interpretaciones occidentales analizadas anteriormente se originan en un paradigma orientalista que, desde una posición dominante en el sistema literario global, impone un prisma determinado a la interpretación y apreciación literaria —un desequilibrio del cual surgen una serie de restricciones hermenéuticas, como se ha visto. Dicho paradigma se sustenta parcialmente y de un modo más o menos explícito en los principios que rigen los Estudios de Área (Area Studies) norteamericanos. Surgidos en plena Guerra Fría, el objetivo de los Estudios de Área ya desde su concepción fue fomentar un conocimiento estratégicamente interesado del Otro —el enemigo de países y regiones al otro lado del Telón de Acero. A pesar de que hoy en día la dinámica geopolítica es marcadamente distinta, la huella de los Estudios de Área sigue determinando las relaciones interculturales en muchos vertientes (Chow, 2006), como por ejemplo el literario. En un terreno discursivo más abstracto, esto se traduce, entre otros aspectos, en un refuerzo estratégico de las diferencias culturales más que en una búsqueda de las similitudes (Billeter, 2006). En

el terreno literario, la interpretación a través del prisma de Estudios de Área impone una lectura en clave política de la literatura no-occidental, dejando al margen los aspectos más formales o estilísticos de la misma —tal como hemos visto en los ejemplos de anteriores. En el fondo, pues, podríamos argumentar que las contradicciones que hemos detallado a lo largo de este artículo no son sino una clara manifestación contemporánea del orientalismo que Edward Said (1978) ya denunció por primera vez hace ya tres décadas.

A día de hoy, el análisis de esta variación o “flexibilidad” en la interpretación intercultural de las obras sinófonas que plantea Shu-mei Shih nos puede ayudar a profundizar en esta problemática. Shih (2007) analiza la lógica en que se inscriben las interpretaciones de obras sinófonas a ambos lados del Pacífico. Concretamente, examina “a transnational political economy of Sinophone visual representation” (63), bajo un desequilibrio que Shih plantea, desde un punto de vista teórico, en clave de género: según ella, el viaje de significados culturales se produce dentro de un sistema dominado por una posición occidental “masculina” que subyuga al conjunto de obras de culturas minorizadas “femeninas” que buscan superar este régimen de autoridad. Shih (62-85) ejemplifica estos puntos mediante un análisis de cuatro obras de Hung Liu (虹刘, 1948-), artista china afincada en Estados Unidos. Según Shih, los cuadros de esta artista están repletos de paradojas interpretativas, articuladas siempre en la tensión entre dos niveles y que son las que, de la síntesis resultante, dan sentido completo a su obra. Por una parte, para un público chino o sinófono y desde una perspectiva “textual”, los cuadros de Hung Liu representan claros desafíos a la autoridad —el patriarcado tradicional de raíz confuciana o las imposiciones ideológicas del marxismo— a la vez que expresan otro tipo de mensajes de carácter crítico, como el potencial creativo del artista fuera de China o la denuncia de la mirada occidental

exotizante. En cambio, por otra parte, para un público occidental y desde una perspectiva puramente “visual”, las obras de Hung Liu se limitan a reforzar determinados aspectos de seducción orientalista *voyeur* —incluso en el caso de que se trate precisamente de una obra crítica contra este mismo orientalismo *voyeur*, el espectador “no informado” no será capaz de captar el mensaje crítico; es más, verá reforzada su propia visión exotizante. En este sentido, Shih concluye que es imposible escapar de la circularidad de la “economía del deseo” masculina y orientalista. Mediante estas paradojas, Hung Liu tiene algo que ofrecer a dos tipos de público distintos en un ejercicio de flexibilidad transnacional ineludible que la artista hace jugar a su favor: da visibilidad y difusión a su obra gracias a la aceptación occidental o “desinformada” sin desproveerla de sentido crítico para el público “informado”.

¿Hasta qué punto esta reflexión nos ayuda a entender la problemática de Gao Xingjian y la recepción de su obra en Occidente? O, ¿en qué sentido el caso de Gao nos permite reformular o modificar esta teorización? Es cierto que, de un modo similar al que analiza Shih, las obras de Gao están sujetas a esta flexibilidad transnacional, como hemos visto. Si bien en el análisis de los cuadros de Hung Liu, la escisión interpretativa se produce entre el plano visual y el plano textual, los ejemplos de Gao Xingjian descritos anteriormente nos sugieren que, en el ámbito literario —exento de la distinción entre visual y textual— la diferenciación quizás podría hacerse entre el prisma interpretativo que se aplica a la obra: el político, por un lado, y el formal o estilístico, por otro. Ahora bien, el ejemplo de Gao nos aporta algo más a la reflexión de Shih. La problemática recepción de su obra demuestra que se trata de una flexibilidad impuesta e imperativa, una “flexibilidad inflexible” y contradictoria de la cual el autor, por mucho que lo intente, no puede escapar.

En el fondo, el caso de Gao no hace más que reafirmar las tesis derivadas del célebre “Can the Subaltern Speak” de Spivak (1988): no es tan importante si el subalterno “puede hablar” o no, sino que hay que fijarse en la posición enunciativa que, desde el discurso dominante, se le concede —si es que se le concede alguna. Tal como han analizado teóricos como Arif Dirlik (1996), es posible pensar que algunos escritores chinos, tanto en lengua china como en lenguas occidentales, han aprovechado esta posición enunciativa predeterminada para hacerse un hueco en los estantes literarios occidentales. Es el caso, por ejemplo, de la narrativas del trauma sensacionalistas de escritores como Anchee Min, Jung Chang o Dai Sijie. Estos autores han sido capaces de moverse con habilidad y aprovechar los entresijos de las dinámicas globales mediante la inclusión de elementos estéticos e históricos que refuerzan una fácil interpretación en clave orientalista por parte del lector occidental (Shih, 2004: 21). No obstante, otros autores han sido colocados en la misma posición enunciativa a pesar de haber renunciado explícitamente a ella. Si algo ejemplifica la trayectoria de Gao Xingjian posterior a la concesión del premio Nobel que hemos explorado brevemente en este artículo, es que el escritor de literatura china o sinófona no puede escapar de esta posición enunciativa ni de las paradojas resultantes. En su caso, la interpretación flexible dentro del sistema literario global, que sintetiza la tensión entre la apreciación política y estética, es totalmente ajena a su voluntad. Se trata, en definitiva, de orientalismo a su pesar.

Bibliografía

- Ahmad, Aijaz (1987) “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”. *Social Text*, 17, pp. 3-25.
- Billeter, Jean-François (2006) *Contre François Jullien*. Paris: Éditions Allia.

- Cai, Rong (2004) *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Chow, Rey (2006) *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*. Durham & London: Duke University Press.
- Dirlik, Arif (1996) "Chinese History and the Question of Orientalism". *History and Theory*, 35 (4), pp. 96-118.
- Eagleton, Terry (1976) *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Folch, Dolors. "Un Nobel de novela", *El País*, 19 de octubre de 2000.
- Gao, Xingjian 高行健 (1983) "Chezhan" 车站 (Parada de autobús). *Shiyue* 十月, 3, pp. 119-138.
- Gao, Xingjian (1990) *Lingshan* 灵山 (La montaña del alma). Taipei: Lianjing.
- Gao, Xingjian (1990) "Taowang" 逃亡 (La huida). *Jintian* 今天, 1.
- Gao, Xingjian (1995) *Gao Xingjian xiju liu zhong* 高行健戏剧六种 (Seis piezas teatrales de Gao Xingjian). Taipei: Dijiao.
- Gao, Xingjian (1996) *Meiyou zhuyi* 没有主义 (Sin ismos). Hong Kong: Cosmos Books.
- Gao, Xingjian (1999) *Yigeren de shengjing* 一个人的圣经 (La biblia de un hombre solo). Taipei: Lianjing.
- Gao, Xingjian (2001) *La montaña del alma*. Trad. Yanping Liao, José Ramón Monreal. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Gao, Xingjian (2002) *El libro de un hombre solo*. Trad. Xin Fei, José Luís Sánchez. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Gao, Xingjian (2003) *En torno a la literatura*. Trad. Laureano Ramírez. Barcelona: El Cobre.

- Gao, Xingjian (2007) *Contra los ismos*. Trad. Sara Rovira. Barcelona: El Cobre.
- Han, Shaogong 韩少功 (1985) "Wenxue de gen" 文学的根 (Las raíces de la literatura). *Zuojia* 作家, 4, pp. 2-5.
- Hargett, James (2001) "Sketches", en Mair, Victor, ed. *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, pp. 560-565.
- Hsia, C.T. (1999) "Obsession With China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature", en *A History of Modern Chinese Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 533-554.
- Jameson, Fredric (1986) "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, 15, pp. 65-88.
- Kern, Martin (2001) "Ritual, Text, and the Formation of the Canon: Historical Transitions of Wen in Early China". *T'oung Pao*, LXXXVII, 43-91.
- Lee, Mabel (2001) "Pronouns as Protagonists: On Gao Xingjian's Theories of Narration", en Kwok-kan Tam, ed. *Soul of Chaos: Critical Perspectives on Gao Xingjian*. Hong Kong: The Chinese University Press, pp. 235-256.
- Liu, Lydia (1995) *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity; China, 1900-1937*. Stanford: Stanford University Press.
- "Los tanques no pudieron con él", *ABC*, 13 de octubre de 2000.
- Lovell, Julia (2006) *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Mao, Zedong [Mao Tse-tung] (1975) *Selected Works of Mao Tse-tung*. Beijing: Foreign Languages Press, vol. 3, pp. 69-98.

Martínez, David, y Prado-Fonts, Carles (2008) “Wen”, en Martínez, David, y Prado-Fonts, Carles, eds., *Narratives xineses: ficcions i altres formes de no-literatura. De la dinastia Tang al segle XXI*. Barcelona: EDIUOC, pp. 23-39.

Porcel, Baltasar. “Platonismo y ceguera”, *La Vanguardia*, 18 de octubre de 2000.

Said, Edward (1978) *Orientalism*. New York: Viking.

Shih, Shu-mei (2004) “Global Literature and the Technologies of Recognition”. *PMLA*, 119 (1), pp. 1-29.

Shih, Shu-mei (2007) *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Spivak, Gayatri (1988) “Can the Subaltern Speak?”, en Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, pp. 271-313.

Swedish Academy (2000) “The Nobel Prize in Literature 2000”. URL: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/pres.html [Consultado el 18 de diciembre de 2007].

Zhong, Xueping (2000) *Masculinity Besieged? Issues of Modernity and Male Subjectivity in Chinese Literature of the Late Twentieth Century*. Durham: Duke University Press.