

# LA LECTURA Y REESCRITURA DEL REALISMO MÁGICO EN CHINA A FINALES DEL SIGLO XX

Ya LI\*  
Xiao YANG\*\*

- **RESUMEN:** Este trabajo propone definir el término y las connotaciones del realismo mágico en la perspectiva del círculo literario chino desde los años ochenta; y explorar, a partir de la dicha lectura de este fenómeno literario extranjero, la recreación del realismo mágico por escritores chinos a través de una serie de acercamientos generales y específicos, a concretar, de Jia Pingwa, Tashi Dawa y Mo Yan; de tal manera revisaremos tanto el desarrollo de las tendencias de la literatura china a finales del siglo XX como los atributos que se le asignan, y al mismo tiempo haremos una reflexión sobre las causas y limitaciones de este modelo de desarrollo, que en su conjunto presenta la realidad contemporánea de China unida a la revolución democrática nacional.
- **PALABRAS CLAVE:** Lectura; reescritura; realismo mágico; literatura china; búsqueda de raíz.

## Introducción

En el siglo XIX, China empezó a introducir en su cultura la literatura extranjera, lo que supuso un gran impacto tanto para el idioma como para su propia literatura moderna. El trabajo de traducción y los estudios chinos relacionados con la literatura en español experimentaron un largo proceso de profundización. Así pues, se pasó de traducir de versiones en inglés u otros idiomas a traducir directamente del texto original español, de interpretar una serie de fragmentos seleccionados a interpretar toda una obra, de ofrecer una breve introducción textual a indagar más a fondo en los personajes y sus connotaciones artísticas. Entre auges y descensos, el realismo mágico es uno de los movimientos que han ejercido un impacto más extenso y profundo en China.

---

\* University of Zhengzhou (ZZU). Department of international studies and Center for English studies. Associate Professor. Heinan-China. 450001. liyairis@hotmail.com. This project was supported by China Postdoctoral Science Foundation (Grant No.2022M722886) and Leading Group Cultivation Plan of Young Teachers of Social Science, Zhengzhou University: On the Study of Women Intellectual History (2020-QNTD-03).

\*\* University of Zhejiang (ZJU). Department of International studies. Associate Professor. Hangzhou-China. 31000. yangboran@zju.edu.cn.

Artigo recebido em 05/04/2022 e aprovado em 08/08/2022 .

En los años ochenta, el realismo mágico latinoamericano entró en China. Ofreció a los lectores chinos una experiencia de lectura nueva y enriquecida, un estilo estético particular sin precedentes. Bajo la influencia del concepto “independencia de la literatura”, el simbolismo, la imaginación, la fantasía, la deformación, el animismo, la tradición y la hibridación cultural se implantaron a gran escala en las novelas chinas. El éxito de las novelas latinoamericanas le sirvió de inspiración al círculo literario chino: el futuro de la novela china tenía que apoyarse en el suelo de su cultura; tenía que combinar las tradiciones sumergidas del pueblo con las técnicas avanzadas de países extranjeros para mostrar las realidades autóctona y nacional.

Desde que entró en China, la literatura latinoamericana atrapó rápidamente al mercado literario chino y reemplazó a la literatura soviética como aliada natural de la literatura china. Se observa que las novelas latinoamericanas más representativas del realismo mágico muestran una verdad distinta a los estándares propuestos por Occidente bajo el lema “Ilustración: democracia, igualdad, libertad...”. Todos estos estándares eran antónimos en América Latina: opresión, condena, esclavitud, control... La creación del realismo mágico revela que el atraso no tiene tanto que ver con la civilización en sí misma como con las confrontaciones entre civilizaciones. En cierto sentido, el realismo mágico es una forma de resistencia o una rebelión contra los llamados estándares normativos anteriormente establecidos. Por esta razón experimentó tan rápida acogida entre el pueblo chino.

### **La lectura del realismo mágico por la China en las décadas de 1980 y 1990**

El reconocimiento por parte del pueblo chino del vigoroso *boom* literario en América Latina en las décadas de 1960 y 1970 iba muy atrasado respecto al resto del mundo. Si no hubiera sido por el Premio Nobel de Literatura que consiguió García Márquez en 1982, la mayoría de los chinos habrían tenido dificultades para acceder a la literatura latinoamericana. En la década de 1980, el primer autor latinoamericano introducido en China fue García Márquez. En 1980, la revista *Literatura y arte extranjeros* (No.3) publicó por primera vez cuatro cuentos de Márquez: «Los funerales de la mamá grande», «En este pueblo no hay ladrones», «La siesta del martes», «Rosas artificiales». En los tres años siguientes, esa revista introdujo consecutivamente «Crónica de una muerte anunciada» (en 1981, No.6), una serie de novelas cortas de Carlos Fuentes (en 1982, No.6) y el discurso titulado «La soledad en América Latina» (en 1983, No.2) que dio García Márquez en la Academia Sueca cuando recibió el Premio Nobel de Literatura el 8 de diciembre de 1982. Al mismo tiempo, surgió una gran cantidad de críticas de escritores chinos sobre la literatura del realismo mágico. Por ejemplo, la revista *Investigación de Literatura Extranjera* publicó dos reseñas en 1984: «La literatura indígena latinoamericana», de Zhou Baidong (No.1), y «El surgimiento de la literatura latinoamericana», de Chen Zhongyi (No.4). Según un cálculo aproximado, desde 1979 hasta el primer semestre de 1989, se publicaron más de cuarenta novelas o colecciones de novelas de escritores reconocidos del *boom* literario; los periódicos y revistas introdujeron más de cien cuentos cortos (o de extensión

media) latinoamericanos producidos en los años sesenta y principios de los setenta; y más de doscientos artículos e informes de estudiosos chinos sobre este fenómeno literario fueron publicados.

El *boom* literario, junto con los milagros económicos que ocurrieron en América Latina en los años sesenta y setenta, impresionó al pueblo chino y le proporcionó una inspiración sobre su propio desarrollo: mientras sigamos cierto camino, podremos salir de las dificultades e incluso llegar a ser una nación de primera fila del mundo. Por lo tanto, en la década de 1980, para deshacerse de una tradición literaria obsoleta y represiva, el círculo literario chino estaba ansioso por buscar un nuevo rumbo con la ayuda de los nuevos recursos: “Lo más valioso que podemos aprender de las novelas contemporáneas latinoamericanas es la experiencia de los escritores al abordar el problema de la referencia” (WEN, 1987, p.133, nuestra traducción). Acerca de esta experiencia, Li Tuo explicó con más detalle:

Después de pagar un alto precio, finalmente (los escritores latinoamericanos) encontraron un camino correcto, que es fundir todos sus logros en el estudio de la literatura moderna occidental con una comprensión profunda de su propia cultura nacional para llevar adelante sus tradiciones culturales, y de allí producir una nueva forma de cultura de su nación (LI *apud* ZHANG, 2003, p.119, nuestra traducción).

Según Li, la razón por la que los escritores latinoamericanos encontraron una salida al dilema entre “modernismo” y “nacionalismo” consiste en su capacidad para utilizar las experiencias de países más “desarrollados” en literatura y arte. Ellos equilibraron la delicada relación entre los países de áreas atrasadas y de áreas avanzadas:

Sus esfuerzos son tan exitosos que los escritores occidentales que se han acostumbrado a liderar la corriente literaria mundial durante dos o tres siglos tienen que someterse al *boom* de la literatura latinoamericana. Quizá es la primera vez durante tantos años que una nación proveniente de una civilización atrasada ha conseguido un éxito tan asombroso en la literatura mundial (LI, 1987, p.184-185, nuestra traducción).

Siendo un país que había sido humillado y vejado por potencias extranjeras durante décadas desde el siglo xx, China aspiraba ansiosamente a robustecerse para deshacerse del estigma del atraso. El éxito de las novelas latinoamericanas iluminó, como una antorcha, el camino hacia el futuro de China. Como consecuencia, los académicos chinos de aquel entonces centraron su atención en la lectura del realismo mágico. En el simposio “García Márquez y el realismo mágico latinoamericano” realizado por la Asociación de Investigación de Literatura española, portuguesa y latinoamericana en mayo de 1983 se planteó una pregunta: “Las recientes discusiones sobre este género en los círculos académicos chinos parecen haberse centrado en un mismo punto: ¿Qué es la magia?” (LIU, 1987, p.433, nuestra traducción). Diferentes estudiosos chinos han intentado contestar a esta pregunta. Una de las repuestas más representativas es de Chen Guangfu

(1983, p.150, nuestra traducción): “El rasgo más fundamental del realismo mágico es reflejar la realidad de América Latina desde la perspectiva de los conceptos tradicionales de los indígenas”. Y prosigue: “Sus métodos de expresión incluyen deformación, fantasía, imaginación, simbolismo, ruptura de la secuencia convencional, intersección de tiempo y espacio, corte de escena y *flashback*, monólogo interior, salto en narración, etc.”.

Esta afirmación resumió la mayoría de las investigaciones de aquel momento y los estudios posteriores también continuaron con esta idea (como “Escuela de novela contemporánea latinoamericana”, de Chen Zhongyi, publicada en 1995, y “el Cóndor en los Andes-Premio Nobel y realismo mágico”, de Duan Ruochuan, publicado en 2000). Tales lectura e investigación podían considerarse una iniciativa en aquel contexto sociopolítico. A principios de los ochenta, China acababa de recuperarse de la devastadora crisis provocada por la Gran Revolución Cultural (1966-1976). La iniciativa de “Reforma y Apertura” tomada en 1978 llevó al pueblo chino a la entrada de la modernidad. El movimiento político anti-izquierdista se expandió al círculo literario. Los intelectuales chinos retomaron el discurso (las ideas) de la Ilustración y restablecieron los valores de la libertad y la democracia desde un punto de vista objetivo y humano. En este contexto, la autonomía literaria fue ampliamente aceptada como herramienta afilada para romper con el sofocante sistema literario dominado por la política<sup>1</sup>.

En la década de los ochenta, la preocupación principal del círculo literario chino consistió en cómo abrirse al mundo y cómo cuadrar con el sistema normativo mundial vigente. A partir de esta mirada, la lectura del realismo mágico se centró más en su avance innovador en la estética que en la posición política de sus autores. Los académicos creían que la política, la economía e incluso la ideología eran totalmente independientes de la estética literaria, o sea, eran elementos poco importantes para dominar la creación; deberíamos, primero, resolver el problema artístico en la creación, y luego considerar la realidad social de la obra; esperaban utilizar la autonomía literaria para subvertir la aburrida y represiva tradición literaria del pasado y, al mismo tiempo, apelar al legado cultural de la nación, incorporando materiales típicos chinos a la narrativa de esas novelas complementadas con técnicas narrativas ingeniosas y diversas.

Cabe señalar que la lectura del realismo mágico por parte de China nunca fue simplemente un estudio de la estética literaria, sino también un aprendizaje de cómo combatir contra el sistema burocrático de la literatura a partir de la fundación de una nueva China, cuya motivación era que un país del “tercer mundo” superase a los países del “primer mundo”. Como arguye Wen Ren (1987, p.137, nuestra traducción) al comentar sobre *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes: “Una vez que una nación débil establezca la autoestima nacional, llevará adelante el espíritu de reflexión y logrará el éxito sorprendente; pero si una civilización antigua es ciegamente arrogante, su larga tradición

---

<sup>1</sup> En el Foro de Literatura y Arte celebrado en Yan'an en 1942, Mao Zedong (2008, p.868, nuestra traducción) afirmó: “La literatura y el arte deben pertenecer a una clase determinada y a una ideología política determinada. No existen el arte por el arte ni el arte por encima de las clases. La creación artística está íntimamente relacionada con la política. La literatura es un aparte de la revolución de la clase proletaria, como dice Lenin, la ‘literatura es el engranaje y el tonillo de la máquina de la Revolución’”. Su idea estableció una meta a seguir para los escritores durante más de treinta años.

se convertirá en una carga”. Para los escritores de la nueva era que se esfuerzan por escribir obras modernas que expresen la profunda crisis espiritual del chino contemporáneo, “la literatura latinoamericana, que combina el espíritu del modernismo, el entusiasmo político social y las tradiciones culturales nacionales, es una inspiración, una referencia, una experiencia positiva” (LI; QIN, 2001, p.704, nuestra traducción). De allí se puede leer la gran estima del círculo literario chino por la creación innovadora de los escritores latinoamericanos en la década de los ochenta. Considerándolos una pauta, los escritores chinos se dieron cuenta de que la clave del establecimiento de la literatura nacional consistía en su propio sistema cultural, de manera que debían reconocer y valorar la cultura local y nacional en un marco de referencia mundial para que su voz llegara más lejos.

En la década de 1990, la influencia explosiva de la literatura latinoamericana en el círculo académico chino empezó a desacelerar y el furor por definir y aclarar el realismo mágico también comenzó a calmarse. No obstante, esa tendencia extranjera alcanzó una gran aceptación entre el público chino. Por entonces, las obras latinoamericanas, sobre todo las obras de narrativa etiquetadas en el realismo mágico, ya habían sido traducidas y publicadas a gran escala y se habían introducido sistémicamente en la vida de la gente común. Entre todos los trabajos de traducción, se destaca una colección de literatura mágica latinoamericana lanzada por la Editorial del Pueblo de Yunnan, que presenta de manera integral obras de escritores latinoamericanos, así como comentarios y entrevistas sobre sus producciones, lo que facilita a los lectores un acercamiento más concreto al concepto del realismo mágico. Algunos ejemplos son *Historia personal del “boom”*, de José Donoso (traducido por Duan Ruochuan, noviembre de 1993); *Las obras completas de Juan Rulfo* (traducido por Tu Mengchao y Zhao Zhenjiang, septiembre de 1993); *Las obras de Carpentier* (traducido por Liu Yushu y He Xiao, noviembre de 1993); *Alejo Carpentier: la ficción es una necesidad* (editado y traducido por Chen Zhongyi, marzo de 1995); *Cien años de soledad*, de García Márquez (traducido por Zhu Jingdong, julio de 1997), etc. Además, otras editoriales también publicaron series de importantes traducciones del realismo mágico y trabajos de investigación de estudiosos chinos, como *Las escuelas de ficción latinoamericana*, de Chen Zhongyi (Editorial de literatura de ciencias sociales, 2ª edición mensual de 1995); *Evolución y tendencias de las escuelas literarias de América Latina*, de Li De'en (Editorial de Traducción de Shanghai, edición de 1996); y *El Cóndor en los Andes: Premio Nobel de Literatura y Realismo Mágico*, de Duan Ruochuan (Editorial Wuhan, edición 2000), entre otros. Estas monografías contribuyeron a la expansión del realismo mágico en tierras chinas y se convirtieron en material de referencia clave para que el público chino comprenda mejor la fisonomía sociocultural del continente latinoamericano.

## **La escritura china basada en la lectura del realismo mágico**

En *La literatura china durante cien años*, Yi Changlong (1998) comenta que los años 80 entraron en la historia con el ceño fruncido. Esta frase revela una tendencia

creativa del círculo literario chino desde el movimiento de la liberación ideológica, que consiste en repensar el pasado y construir una nueva forma de expresión. A partir de la reflexión sobre la Revolución Cultural, surgieron varios movimientos literarios de transcendencia: “la literatura de las cicatrices” (desde finales de los años setenta hasta principios de los años ochenta), que se dedicaba a retratar el trauma y la opresión que sufrieron los intelectuales durante la horrorosa Revolución Cultural; “la literatura de la reflexión”<sup>2</sup> (durante la década de los ochenta), que abogó por “la reversión del ser humano o reconstrucción del valor de la literatura misma” (ZHANG, 2003, p.359, nuestra traducción); y la más influyente y duradera entre todas, “la literatura de la búsqueda de las raíces”, que se produjo durante la segunda mitad de los años ochenta y marcó el comienzo de la literatura vanguardista china.

En abril de 1985, el escritor Han Shaogong (1994, p.12, nuestra traducción) publicó “Las raíces de la literatura”. En este artículo, señaló claramente que “la literatura tiene raíces, y las raíces de la literatura deben estar profundamente arraigadas en el suelo de la cultura nacional tradicional. Si las raíces no son profundas, las hojas no crecerán”. Posteriormente, su artículo fue considerado como el manifiesto literario de esta corriente. En los meses siguientes, varios académicos publicaron artículos corroborando la connotación de las raíces de la nación para la creación literaria, como «Mi raíz» de Zheng Wanlong (mayo de 1985), «Un repaso de nuestra raíz» de Li Hangyu (junio de 1985), «La cultura restringe a la humanidad» de A. Cheng (junio de 1985), «Cruzar la zona de fractura cultural» de Zheng Yi (julio de 1985), etc. A. Cheng (2011, p.287, nuestra traducción) nombró directamente la “raíz” como “cultura”, señalando que “no se puede imaginar qué poca libertad puede obtener una persona si tiene una comprensión superficial de la cultura nacional”. Estos estudios expresaron un mismo compromiso: al igual que la literatura latinoamericana, la literatura china debe arraigarse profundamente sobre su extenso sedimento cultural. Solo acudiendo al legado cultural de esta antigua tierra se puede establecer una comunicación con el mundo.

Con el motivo de internacionalizar la literatura china, los escritores se embarcaron en un viaje a la raíz. Lo que les entusiasmó en aquel entonces es que las culturas y tradiciones mágicas descritas en las novelas latinoamericanas también se encuentran en el vasto territorio de China. Como una de las civilizaciones más antiguas del mundo, China cuenta con un abundante registro de mitología, leyendas mágicas, brujería y fantasía que se transmiten de boca en boca a lo largo de la historia. Aunque junto con la revolución socialista se expandió el pensamiento de reforma y apertura a todos los aspectos de la sociedad, la ciencia y la barbarie, el cierre y la apertura, la antigüedad y la modernidad todavía coexisten en la tierra de China, lo que facilitó la adaptación del realismo mágico en la literatura de la búsqueda de las raíces. Así, a mediados de la década de 1980, florecieron las novelas con la característica distintiva del regionalismo. Al respecto, Ji Hongzhen describió aquella situación:

---

<sup>2</sup> En comparación con la literatura de las cicatrices, la de la reflexión abarca un tema mucho más amplio. No se limita a exponer la sangrienta Revolución Cultural, sino a remontarse a las primigenias profundidades de la historia, explorando las manifestaciones de la política ultraizquierdista en un contexto más general y reflexionando sobre sus causas iniciales.

A finales del 1984, el público se sorprendió repentinamente al descubrir que casi toda la geografía humana de China estaba representada por escritores en sus propios estilos. Jia Pingwa ocupó Shaanxi, el lugar de nacimiento de las culturas Qin y Han con su serie “Historia pasada de Shangzhou”; Zheng Wenke se aferró al territorio Jin (la provincia Shan Xi) como su campamento; Uzheertu sostuvo el fuego de la tienda de los ewenkis (una etnia minoritaria china) en el denso bosque del noreste; Zhang Chengzhi deambuló por los pastizales helados de Asia Central (la zona de Mongolia interior); Li Hangyu guió el río Gechuan y la cultura Wuyue que se nutrió de él; Jiang Zhangwei y Jiaojian excavaron en la península de Shandong, el lugar de nacimiento del confucianismo; Acheng patrulló las montañas y bosques de Yunnan (JI HONGZHEN *apud* YI, 1998, p.33, nuestra traducción).

Acercas del vínculo entre la literatura de la búsqueda de las raíces y la nueva novela hispanoamericana, Meng Fanhua (1986, p.5, nuestra traducción) comenta:

Los deseos psicológicos de los escritores chinos basados en su realidad y su cultura coinciden con los del realismo mágico latinoamericano. [...] en este contexto, la introducción del realismo mágico en China se ha convertido en un punto de partida para que los escritores ‘busquen sus raíces’. Han encontrado en el realismo mágico recursos adecuados para expresar nuestra cultura y psicología nacionales.

Por tanto, en 1984 aparecieron obras con características de realismo mágico en los círculos literarios chinos contemporáneos.

### **Tres escritores vanguardistas representantes**

Jia Pingwa (1952-) es uno de los pioneros en este campo. En 1984, publicó su primera novela larga *Shangzhou*, que se considera el trabajo pionero de la literatura de la búsqueda de las raíces. Luego inició una serie de creaciones literarias sobre esta tierra<sup>3</sup>. Una vez dijo:

En mi imaginación, hay muchas similitudes entre Shangzhou y América Latina, como las montañas, los ríos, los bosques y el aire húmedo. Lo que me sorprendió fue que después de que los escritores latinoamericanos se familiarizaron con las cosas modernistas de Europa, regresaron a su tierra y crearon su gran arte. ¡Qué gran inspiración para nosotros! (JIA, 1990, p.164, nuestra traducción).

Las raíces de Jia Pingwa están en su ciudad natal, Shangzhou. Esta región no solo es un lugar geográfico en su literatura, sino también un signo cultural, folclórico, antropológico, imaginativo y personal del propio autor. En la descripción de la vida rural del pueblo de Shangzhou, Jia Pingwa integró muchos elementos fantásticos inspirados en las tradiciones populares chinas, y se lee una fuerte huella del realismo mágico.

---

<sup>3</sup> Se refiere a Shangzhou, un distrito de la provincia Shangxi, que se ubica al oeste medio de China.

Por ejemplo, en *Ciudad difunta* (1993), la anciana Niu puede sentir el acercamiento de fantasmas e interactuar con ellos, al igual que Eduviges, de *Pedro Páramo*, que dialoga con el espíritu de Miguel Páramo; en *Vieja aldea Gao* (1998), el niño Shitou, aunque discapacitado, puede predecir la suerte de muchas cosas mediante sus pinturas. Él nos recuerda a Amaranta, de *Cien años de soledad*, quien puede predecir la hora de su muerte y ha tejido su propia mortaja para enterrarse. En la colección de cuentos *Montaña Taibai* (2006), vemos que en “El suegro” una joven viuda se baña en el agua y juega con un pez enorme, luego se queda embarazada y da a luz a una niña con el labio partido, mientras que su suegro desaparece misteriosamente; en “El ancestro del pueblo” nace un bebé con frenillos de oro en la boca; al mismo tiempo, un anciano que vivió más de doscientos años y tiene la boca llena de dientes de oro desaparece. Estas reencarnaciones esotéricas nos recuerdan el ciclo eterno creado por los nombres repetidos en *Cien años de soledad*. Además, la nigromancia de *Turbulencia* (1987), el feng shui taoísta de *Ciudad difunta*, los animales deificados de *Recordando el lobo* (2000), etc., todo ello puede recordarnos a las técnicas narrativas del realismo mágico. Aunque los contenidos de las novelas de Jia están forjados con marca china, la forma en que se presentan es una verdadera referencia de las nuevas novelas latinoamericanas y podemos observar en él la misma preferencia de insertar el acervo mítico en la construcción de una pertenencia.

Aparte de Jia Pingwa, el escritor tibetano Tashi Dawa (1959-) es, sin duda, una de las estrellas más brillantes en el cambio de siglo. Su creación está enraizada en el Tíbet y todas las historias que escribe están inspiradas en la vida mística tibetana. En muchas ocasiones, Tashi Dawa ha confirmado su contacto temprano con el realismo mágico latinoamericano y que “conoce las obras de Márquez, Rulfo y otros autores tan bien como conoce a su propio hijo” (TASHI DAWA *apud* MA, 2009, p.299, nuestra traducción). En su novela *Tíbet: los años misteriosos* (2001) podemos ver, a través de la narración del destino de cuatro generaciones de la familia Dalang, la escena histórica del Tíbet y sus peculiares características culturales, como la perspectiva del pueblo tibetano sobre el tiempo y sus ideas sobre la vida y la muerte. Su escritura, tanto de la religión como de la cultura regional original, está impregnada de la influencia de *Cien años de soledad*. No obstante, la esencia de sus creaciones está tenazmente arraigada a la magia y los espíritus de la propia cultura tibetana.

A partir de la mirada del protagonista Dalang, el autor nos presenta cómo un pueblo cerrado avanza gradualmente hacia una civilización moderna y abierta bajo el impacto de fuerzas externas, un proceso bañado de sucesos mágicos (imbuido de su color): un cadáver femenino resucita mordiendo la lengua de un monje; una mujer de más de setenta años se queda embarazada misteriosamente y, después de su muerte, es llevada al cielo por águilas; al morir, el cuerpo de un monje de 92 años sale por la puerta y vuela hacia el río Yarlung Zangbo; los aldeanos sellan tres mortinatas en un cuenco y lo cubren con piedra blanca para prohibir su renacimiento; diferentes mujeres con el mismo nombre, Tsering Jim, repiten los mismos comportamientos en el mismo entorno, sea rezar a un dios ermitaño año tras año en una cueva rocosa o llevar a cabo el pastoreo, el ordeño y la crianza tradicional; repiten una y otra vez las antiguas tradiciones y costumbres del Tíbet. Estas Tsering Jim son símbolos del ciclo eterno del



tiempo y el movimiento inmóvil, son encarnaciones de la soledad y el aislamiento de la cultura tibetana.

Esta novela solo es un microcosmos de la magnífica narrativa mágica de Tashi Dawa. Los conceptos de karma y reencarnación en el budismo tibetano, de la naturaleza animada, del tiempo quebrado y de los límites borrosos de la vida y la muerte, todos estos elementos mágicos únicos en el Tíbet se expresan vívidamente en su pluma. Se puede decir que Tashi Dawa ha marcado un jalón en el desarrollo de la literatura de minorías étnicas. Su lectura e interpretación del realismo mágico de América Latina ha establecido un modelo para la literatura china moderna.

Por último, un escritor que hemos de mencionar sin falta: Mo Yan. Entre todos los escritores chinos él es, quizá, el más reconocido en el mundo. Aprendiendo del realismo mágico, Mo Yan reposiciona la innovación no solo como una estrategia cultural, sino también como un medio indispensable para realizar la autoidentificación de la identidad nacional. Sin duda, sus primeras producciones estuvieron muy influenciadas por la literatura extranjera en términos de ideología y técnicas artísticas. En referencia a eso, el propio escritor confiesa que cuando leyó *Cien años de soledad* de García Márquez por primera vez, sintió mucha conexión con este autor (MO, 1986). Desde aquel entonces, Mo Yan recurrió a diversas figuras literarias que solía utilizar García Márquez.

Es el caso de *El rábano transparente* (1985), el protagonista, el niño Tizón, puede oír la vibración del aire producida por la caída de las hojas o de un pelo; puede ver entre miles de rábanos del campo uno exquisitamente reluciente cuya piel dorada revela un remolino líquido y plateado en su interior. Nos recuerda al frecuente uso de la sinestesia en García Márquez, que presenta sensaciones corporales de un sentido en otro, tales como “se oye el zumbido del sol” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1969, p.11, nuestra traducción). Es el caso del cuento «El bebé de pelo dorado» (1985). La mezcla de tiempo cíclico y lineal se adecúa a la memoria aglomerando en un instante episodios cotidianos de un largo tiempo: “Tiempo más tarde, frente al amable juez del Tribunal Popular, el pelo amarillo contó con sinceridad todo lo que pasó en aquella noche loca sin perderse un solo detalle” (MO, 1993, p.342, nuestra traducción). Nos recuerda el tiempo recurrente y estancado que se muestra en la famosa frase al inicio de *Cien años de soledad*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967, p.9). Es el caso de *Sorgo rojo* (1988): lo irreal como parte de la normalidad diaria impregna los sucesos históricos con connotaciones fantásticas. Durante la guerra antijaponesa, unas mujeres metieron quinientas cincuenta balas en el culo de una cabra para trasportarlas fuera de la ciudad; la bisabuela, después de morir, todavía gritaba con la voz de un hombre desconocido, no se calmó hasta que la exorcizaron de espíritus malignos; el tío Luohan fue capturado durante la lucha contra los japoneses, le despegaron la piel entera y le cortaron las orejas, que cayeron en un plato de comida... Todas esas escenas extravagantes y acontecimientos que sobrepasan los límites de lo racional nos retratan eventos fantásticos en el tono realista de García Márquez, quien, en vez de crear un mundo ficticio, revela lo mágico en este mundo real.

## La reflexión sobre el furor por el realismo mágico en China

El realismo mágico latinoamericano no solo proporcionó a los escritores chinos abundante material para resolver el problema de “qué escribir” en la nueva era, sino que también reorientó su rumbo de producción, dándoles una respuesta a “cómo escribir” para que la literatura china rompiera los grilletes del realismo tradicional en el plano artístico. Aunque en las creaciones literarias chinas, durante las últimas dos décadas del siglo xx, se pueden observar muchas adaptaciones libres e imitaciones fieles del tema y la forma de escritura latinoamericanos, ese proceso de aprendizaje despertó la conciencia de los escritores chinos de reencontrar su punto de partida para construir un modelo literario con características propias, locales y nacionales.

Si se lanza una mirada retrospectiva después de transcurrido algún tiempo desde los referentes mencionados, vemos que la literatura china se liberó de la política una vez finalizada la Revolución Cultural (1966-1976) pero volvió a caer en la trampa de la cultura colectiva. Durante cierto tiempo, los escritores se consideraron a sí mismos como los precursores del espíritu nacional y los representantes de la voz de la nación (hasta cierto punto el país también tenía esas expectativas sobre ellos), y eso restringió el desarrollo de la literatura hacia el mundo interior desde una perspectiva individual. No obstante, enseguida los escritores chinos se dieron cuenta de eso. Al respecto, Mo Yan comparó a García Márquez con un horno caliente y a sí mismo con un cubo de hielo:

Me digo a mí mismo: tengo que escapar del horno y crear mi propio mundo. [...] Si no puedo penetrar profundamente en mi tierra, el único lugar donde puedo crecer, mis raíces no se desarrollarán ni prosperarán. [...] Primero, (hay que) establecer una visión propia de la vida; segundo, abrir un campo personal de escritura; tercero, establecer un sistema particular de personajes; cuarto, formar un estilo narrativo propio (MO, 1986, p.298-299, nuestra traducción).

El círculo literario entendía que la China del siglo xxi no necesita un grupo de élites ilustradas para determinar el rumbo de la cultura colectiva. Una vez que la literatura se libere del discurso político, no se encargará de salvar al país y al pueblo, ya que no tendrá el apoyo del poder. El enfoque de esta importante tarea ha pasado de las élites intelectuales a la gente corriente, del ámbito ideológico al ámbito económico. En el contexto de que la conciencia moderna está cada día más extendida, la interpretación de la cultura eventualmente estará abierta a cada individuo. Entrando en el siglo xxi, en la escritura del nuevo historicismo, la conciencia cultural colectiva se desvanece, mientras que surgen narrativas más personalizadas con temas más variados, en las que cada participante, sea el autor o el lector, puede encontrar su propio sentido de la vida por medio de imágenes simbólicas conformes a sus preferencias y necesidades, y la interpretación del realismo mágico latinoamericano también atraviesa los niveles cultural e histórico y entra en el nivel filosófico y metafísico. Sobre eso, Mo Yan (1986, p.198, nuestra traducción) reflexiona:

Lo más valioso que nos brinda *Cien años de soledad* es el pensamiento filosófico de García Márquez [...] Pienso que él está buscando un cálido hogar espiritual perdido

en América Latina a partir de una visión patética. En su escritura, el mundo es un ciclo infinito en el que el ser humano es relativamente insignificante en comparación con la vasta extensión del universo. Indudablemente, estaba influido por la teoría de la relatividad. Se encontraba en una cima muy alta, contemplando con simpatía el bullicioso mundo humano.

Las palabras “mundo humano” muestran que los escritores ya no se conforman con hablar por una clase, sino que se dedican a ser portavoces del mundo espiritual humano. De allí una estrategia implícita: impulsar la modernización de China con el concepto genérico del mundo, superar la clase solidificada con la humanidad universal, de tal modo que se evitan desde la raíz los discursos colectivistas, dando así a los escritores más flexibilidad para desplegar sus talentos. En otra ocasión, Mo Yan (2002, p.231, nuestra traducción) vuelve a enfatizar sus ideas:

En mi opinión, la historia del novelista es una historia con un toque legendario aportado por el pueblo, es una historia simbólica más que una historia verdadera. Es la historia etiquetada con mi personalidad en lugar de la historia registrada en el libro oficial. Pienso que este tipo de historia está más cerca de la verdad, porque narro desde una altura superior a la de las clases y aprecio el destino de los individuos en el proceso histórico con simpatía y compasión.

La reflexión de Mo Yan refleja las opiniones dominantes del círculo literario chino en aquel momento: un escritor debería ubicarse en un lugar más alto para tener una vista más amplia. En vez de estar conducido por un conjunto de fuerzas ciegas como en la época de las constantes luchas ideológicas, debería partir de la originalidad personal y hablar desde la posición del ser humano, emitiendo una voz múltiple que entona con el pueblo un canto unísono. Solo esta armonía les puede hacer grandes, y no puede ser de otra suerte.

## **Palabras finales**

En América Latina, el realismo mágico ya no es el foco de atención; después de todo, su identificación y su interpretación son solo demandas históricas en un período específico. En China, la era de la escritura personalizada hace que la creación literaria sea una elección completamente personal. Es posible que todavía veamos vagamente las sombras de Márquez, Borges y Fuentes, entre otros, en los escritores chinos, pero el núcleo de su creación son las experiencias personales y locales de China. Quizás todavía hay literatos que están obsesionados por ilustrar al pueblo con sus palabras, pero en la era de la diversificación la literatura como medio para la expresión personal ya no necesita asumir (ni es capaz de asumir) la responsabilidad de orientar el desarrollo de una nación. La producción literaria es una elección personal del escritor, así como la del lector. En ese proceso, lo que más nos aporta y lo más importante es la forma multifacética de entender el mundo.

El realismo mágico jugó un papel clave al inicio de los ochenta, cuando la nueva China apenas se recuperaba de la conmoción y necesitaba un punto de referencia externo para su propia innovación; y se fue desvaneciendo naturalmente del escenario histórico a medida que maduraba y se modernizaba la literatura china. Durante su apogeo, el realismo mágico latinoamericano no solo satisfizo la necesidad de *novelty seeking* de los escritores chinos en la nueva era, sino que también cumplió sus expectativas de revalorizar la cultura nacional; no solo les alentó a llevar la literatura nacional al panorama internacional, sino que también les resolvió su “ansiedad de búsqueda”, que se originaba en el deseo fanático de la civilización antigua de brillar nuevamente en el mundo.

Tanto en los simposios y debates de la búsqueda de raíces como en los escritos vanguardistas de la realidad mágica china se observan los esfuerzos del círculo literario chino para reconstruir el sistema literario arcaico a través de la imitación y la innovación en una era de tolerancia cultural y diversidad, así como los éxitos que se consiguen en la ampliación del abanico de temas a tratar y del estilo narrativo de la literatura moderna china. En resumen, la lectura y la reescritura del realismo mágico desde la perspectiva de la creación literaria se pueden considerar una evolución en la profundización de los temas literarios y una liberación de la expresión lingüística. Desde la perspectiva de la cultura social, son un intento de autorreflexión y autoconfirmación de la nación china en el trasfondo cultural contemporáneo del mundo durante una etapa de gran transformación.

Ya LI; Xiao YANG. The reading and rewriting of magical realism in China at the end of the 20th century. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.133-145, 2022.

- **RESUME:** *This work proposes to define the term and the connotations of magical realism from the perspective of the Chinese literary circle since the eighties; and based on the reading of this foreign literary phenomenon will explore the recreation of magical realism by Chinese writers through a series of general and specific approaches, to be specified, of Jia Pingwa, Tashi Dawa and Mo Yan; in this way, we will review both the development of trends in Chinese literature at the end of the 20th century and the attributes assigned to it, and at the same time we will reflect on the causes and limitations of this development model, which as a whole presents the contemporary reality of China linked to its national democratic revolution.*
- **KEYWORDS:** *Reading; rewriting; magical realism; Chinese literature; root seeking.*

## REFERENCIAS

A, Chen. **La colección de A Chen** (阿城选集). Beijing: Editorial de Beijing Yanshan, 2011.

CHEN, G. Sobre el realismo mágico(关于“魔幻现实主义”). **Lectura**, Wuhan, n.2, p.150-151, 1983.

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **La hojarasca**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Cien años de soledad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- HAN, S. **Ensayos de Han Shaogong**: delirios de un nightcrawler (韩少功随笔·夜行者梦语). Shanghai: Editorial de inteligencia de Shanghai, 1994.
- JIA, P. **Hojas sueltas del pueblo Jingxu** (静虚村散叶). Xi'an: Editorial de Educación Popular de Shaanxi, 1990.
- LI, T. Hay que prestar atención al modelo de desarrollo de la literatura latinoamericana (要重视拉美文学的发展模式). **Literatura mundial**, Beijing, n.1, p. 282-287, 1987.
- LI, X.; QIN, L. **Historia de los intercambios literarios chino-extranjeros en el siglo XX** (二十世纪中外文学交流史). Shi Jiazhuang: Editorial de educación de Hebei, 2001.
- LIU, M. **Futurismo, surrealismo y realismo mágico** (未来主义, 超现实主义, 魔幻现实主义). Beijing: Prensa de Ciencias Sociales de China, 1987.
- MA, Y. **Código de novelas** (小说密码). Beijing: Editorial de escritores, 2009.
- MAO, Z. **Colección de Mao Zedong III** (毛泽东选集卷三). Beijing: Editorial del pueblo, 2008.
- MENG, F. **El realismo mágico en China** (魔幻现实主义在中国). Changchun: Prensa literaria de tiempo, 1986.
- MO, Y. **Qué olor es más fragante** (什么气味最美好). Haikou: Editorial de Nanhai, 2002.
- MO, Y. **Bebe de pelo dorado** (金发婴儿). Wuhan: Editorial de Arte y Literatura de Changjiang, 1993.
- MO, Y. Dos hornos calurosos: Gabriel García Márquez y William Faulkner (两座灼热的高炉—加西亚马尔克斯和福克纳). **Literatura mundial**, Beijing, n.3, p.298-299, 1986.
- WEN, R. Inspiración de las novelas contemporáneas latinoamericanas (来自拉美当代小说的启示). **Lectura**, Wuhan, n.2, p. 131-137, 1987.
- YI, C. **Cien años de literatura china: extensión y transición en 1985** (百年中国文学总系:1985延伸与转折). Jinan: Editorial de educación de Jinan, 1998.
- ZHANG, Q. **Las tendencias de la literatura moderna y contemporánea** (现当代文学思潮散论). Hefei: Editorial de educación de Anhui, 2003.