



Co-herencia

ISSN: 1794-5887

co-herencia@eafit.edu.co

Universidad EAFIT

Colombia

Ye, Fan

El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo: El realismo mágico en la literatura de
China y de Latinoamérica

Co-herencia, vol. 12, núm. 22, enero-junio, 2015, pp. 27-39

Universidad EAFIT

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77438952002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo:

El realismo mágico en la literatura de China y de Latinoamérica*

Recibido: 23 de abril de 2014 | Aprobado: 12 de enero de 2015

DOI: 10.17230/co-herencia.12.22.2

Fan Ye**

fanye@pku.edu.cn

Resumen

A partir de la década de 1980, el autor de *Cien años de soledad* se convirtió en el gran ídolo y fuente de “angustia de las influencias” (en términos de Harold Bloom) para toda una generación de escritores chinos: Jia Pingwa, Yu Hua, Su Tong, Yan Lianke, Ma Yuan y Mo Yan, entre otros. En este artículo se propone una lectura paralela de Gabriel García Márquez y Mo Yan, el premio nobel chino, con el propósito de demostrar que el realismo mágico latinoamericano y su aventura en China ha formado parte de la historia de la literatura contemporánea del país asiático: a los escritores chinos no solo les avivó su memoria y les hizo adoptar otra actitud hacia su pasado; también les mostró el camino para escribir un nuevo tipo de novela (*nouveau roman*).

Palabras clave

Realismo mágico, Gabriel García Márquez, Mo Yan, literatura contemporánea china, recepción.

The guava's Smell and the red sorghum flavor. Magic realism in Latin-American and Chinese literature

Abstract

Since the 1980s, the author of *Hundred Years of Solitude* has become a great idol and a constant source of the “anxiety of influence” (as phrased by Harold Bloom) for an entire generation of Chinese writers, including Jia Pingwa, Yu Hua, Su Tong, Yan Lianke, Ma Yuan and Mo Yan. The paper proposes a parallel reading between Gabriel García Márquez and Mo Yan, the Chinese Nobel laureate, in order to demonstrate that the Latin American magical realism and its adventure in China has formed part of Chinese contemporary literature history. Not only has the magical realism revived the memory of these Chinese writers and pushed them to adopt a new attitude regarding their own history, but it has also shown them a way of writing new novels.

Key words

Magic realism, Gabriel García Márquez, Mo Yan, contemporary Chinese literature, China, reception.

* La primera versión de este trabajo se impartió como conferencia en el Instituto Confucio de la Universidad EA-FIT, el 19 de abril de 2014. Forma parte del proyecto de investigación “La recepción de los clásicos hispanoamericanos en China”. Universidad de Beijing-Centro de Estudios Hispánicos (2014-2015).

** Doctor en Filología hispánica. Profesor del Departamento de Español, Universidad de Beijing-China. Traductor al mandarín de Luis Cernuda, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Roberto Bolaño.

Noticia de un término

Muchos años después (cuarenta, para ser más exactos), en el mismo salón, el mismo premio que un rey le había concedido a un escritor colombiano vestido de liquilique, lo recibió un novelista chino. Al primero, todo el mundo lo considera como el mayor artífice del llamado “realismo mágico”, y al segundo, la Academia sueca le puso la etiqueta de “realismo alucinatorio”, término acuñado para destacar la originalidad del Nobel chino, aunque a todo el mundo le suena como una variante del “realismo mágico”.

A pesar de que se trata de un término ya pasado de moda y de sobra conocido, me permito remontarme hasta sus orígenes para después seguir sus pasos en China:

[el realismo mágico fue una] expresión acuñada por Franz Roh en 1925 (en un libro traducido al español en 1927 bajo el título *Realismo mágico. Postexpresionismo*) para designar un movimiento artístico alemán posterior al expresionismo. Dicha expresión fue recogida por el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri para referirse a un tipo de narrativa hispanoamericana que, superando el positivismo filosófico y los procedimientos del Realismo del siglo XIX, crea un nuevo realismo en el que se considera al hombre y su entorno inmersos en un mundo de fantasía y de misterio. Entre los novelistas más significativos de esta corriente del “Realismo mágico” figuran M.A. Asturias, A. Carpentier, J.L. Borges, J. Rulfo, G. García Márquez, J. Cortázar, etc. (Estébanez Calderón, 1996: 904-905).

Fue en 1975 cuando apareció por primera vez este término en chino: en el primer número del año de la revista 《外国文学情况》 [*Foreign Literature Studies*], en un especial dedicado a la literatura hispanoamericana. Apareció traducido como 魔幻现实主义 que literalmente significa “realismo ilusionista”, lo que le valió severas críticas debido a que se identificaba con una corriente literaria de gran acogida en la Unión Soviética, que por aquel entonces se había transformado de “hermano mayor” en enemigo ideológico de la República Popular de China. Años después, en el número 8 de 1979 de otra revista, 《外国文学动态》 [*Foreign literatures recent developments*], optaron por traducir el “realismo mágico” como 魔幻现实主义, versión aceptada y consolidada hasta hoy en día; lo que le evitó ser juzgada desde un punto de vista puramente ideológico. Aunque la primera

obra monográfica sobre esta corriente,《魔幻现实主义》[*Realismo mágico*], escrita por el hispanista Chen Guangfu, no fue publicada hasta 1986; dos años atrás, en 1984, unos capítulos (el primero y el último inclusive) de *Cien años de soledad* ya habían sido publicados en el número 8 de *Shi yue* 《十月》 [October Review], una de las revistas literarias más prestigiosas en China, y en ese año dos editoriales – Shang Hai Yi Wen (上海译文出版社), de Shanghai, y Shi Yue Wen Yi (十月文艺出版社) de Beijing– publicaron las dos primeras versiones chinas de la novela completa, o cuasi-completa, dado que habían omitido algunos párrafos considerados “obscenos o supersticiosos”, “inconvenientes para las circunstancias chinas”. Los lectores tuvieron que esperar diez años más para tener una traducción completa y directa del castellano de la obra magna del novelista colombiano.

Al día de hoy muchos testigos todavía guardan cierta nostalgia por aquella Edad de Oro, el “Boom” de la literatura hispanoamericana en China: en 1982 se publicó una antología de García Márquez, que incluía, entre otros títulos, *Los funerales de la Mamá Grande*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Crónica de una muerte anunciada*, para un total de 17 cuentos y novelas; y en 1987, dos versiones de *El amor en los tiempos del cólera* y la famosa entrevista de *El olor de la guayaba* por Plinio Apuleyo Mendoza... Otros escritores relacionados con el realismo mágico también empezaron a hablar chino: *Obras* de Juan Rulfo (1980), *Cuentos* de Borges (1983), *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias (1986)... Y toda esta época dorada se había iniciado en el invierno de 1982, con la llegada de la noticia de que un colombiano había ganado el Premio Nobel de Literatura. García Márquez fue el primer premio nobel de Literatura introducido en la Nueva China, y sin duda fue el que causó mayor impacto en nuestro país. “Es como si un compadre del mismo pueblo se hubiera convertido en millonario”, fue la expresión quizá algo coloquial, pero sin duda acertada, de un crítico chino recordando aquellos días.

En 1982, año de gloria de García Márquez, China estaba iniciando su época de reforma y apertura al mundo y a pesar del trauma histórico consecuencia de la Revolución Cultural, se esforzaba en obtener su entrada en la gran fiesta de la modernización. Un reconocimiento universal como el Premio Nobel concedido a un escritor latinoamericano –que para los chinos de entonces era “procedente del Tercer Mundo, como nosotros”–, fue una noticia consoladora y estimulante.

En su momento los escritores hispanoamericanos habían recogido de las vanguardias europeas “la idea de que era posible acceder a otro tipo de realidad (lo fantástico y maravilloso) a través del inconsciente, del sueño, de la alucinación”, y “esta forma de percepción de la realidad la descubrieron, a su vez, en ciertas expresiones literarias de las culturas aborígenes precolombinas presentes en relatos fantásticos de transmisión oral, cuentos populares, mitos o leyendas” (Estébanez Calderón, 1996: 905). De esta doble conexión del realismo mágico los letrados chinos creyeron haber aprendido una lección de vital importancia: frente al impacto de las culturas extranjeras, cada cual debe encontrar su propia identidad para no perderse y caer en un estado eterno de atraso. Por eso no es de extrañar que en China la llamada “fiebre por la literatura latinoamericana” de los años ochenta coincidiera con la corriente literaria del *Xungen* (寻根) [“En busca de las raíces”]. A diferencia de la literatura modernista occidental, que era no más que una “descripción deformante” de la realidad a los ojos de la crítica dominante china de entonces, el realismo mágico del nuevo continente estaba “arraigado en el Realismo, arraigado en la inmensa tierra latinoamericana”. Han Shaogong, abanderado del movimiento *Xungen*, declaró en 1985: “La literatura tiene su raíz. La literatura tiene que estar profundamente arraigada en la tierra de la cultura tradicional del pueblo. Si no, el Árbol de la Literatura nunca florecerá” (Han, 1985: 2). Al año siguiente otro escritor publicó una obra representativa de dicha corriente: el nombre de la novela, *Sorgo rojo*; su autor, Mo Yan.

Hambre o soledad comestible

Mo Yan nace en 1955 en la provincia Shandong, en un pueblo llamado Gaomi, antiguamente la cuna del cultivo del sorgo rojo. “Allí nací, allí crecí, mi raíz está allí”, añade Mo Yan; allí hay temas que “nunca terminaré de escribir en esta vida”. En la infancia le tocó vivir una época bastante dura: casi todo el país sufría de hambre. Época en que la generación de Mo Yan aprendió cómo “pensar la vida con el estómago y conocer el mundo con los dientes” (Ye, 2008: 22).

En su infancia, el futuro premio nobel solo sobresalió en una cosa: fue cazador-campeón de saltamontes, y su truco secreto consistía en untarse las manos con zumo de hierbas para atraer los insectos.

tos. Los saltamontes pueden saber rico, pero al fin y al cabo no son alimento humano... Muchos años después diría nuestro novelista: “todavía me da asco cuando me mencionan la palabra saltamontes” (Ye, 2008: 26). A los doce años, una vez se robó un rábano y fue sorprendido *in fraganti*. Lo obligaron a cumplir el castigo frente al retrato del presidente Mao, en presencia de centenares de campesinos vecinos. Esta experiencia humillante aparece reflejada, sublimada, en su novela *El rábano transparente* (《透明的红萝卜》) que le hizo ganar prestigio por primera vez entre los círculos literarios. Para saciar el hambre que los perseguía tenazmente como un fantasma, el adolescente Mo Yan y sus compañeros comían todo lo que podían conseguir, cigarras de los árboles, algas del agua, incluso pasto para caballos. De aquí vino el cuento del “Niño de hierro”, que tomó como trasfondo histórico el Movimiento “Gran Salto Adelante” (1958-1961), en el cual millones de personas en los campos y pequeñas ciudades fueron movilizadas para producir un único producto, símbolo de la industrialización, el acero. El protagonista, un niño de origen misterioso enseñaba a su amigo, siempre hambriento como todo el mundo en aquel entonces, cómo alimentarse del hierro, materia abundante alrededor de los altos hornos artesanales, y cómo masticar una varilla de acero como si fuera una golosina exquisita (Mo, 1996: 439-450). Este argumento le hace recordar a un lector de *Cien años de soledad* a Rebeca, el personaje que padecía geofagia, síntoma del amor no correspondido:

Volvió a comer tierra. La primera vez lo hizo casi por curiosidad, segura de que el mal sabor sería el mejor remedio contra la tentación. Y en efecto no pudo soportar la tierra en la boca. Pero insistió, vencida por el ansia creciente, y poco a poco fue rescatando el apetito ancestral, el gusto de los minerales primarios, la satisfacción sin resquicios del alimento original. Se echaba puñados de tierra en los bolsillos, y los comía a granitos sin ser vista, con un confuso sentimiento de dicha y de rabia, mientras adiestraba a sus amigas en las puntadas más difíciles y conversaba de otros hombres que no merecían el sacrificio de que se comiera por ellos la cal de las paredes. Los puñados de tierra hacían menos remoto y más cierto al único hombre que merecía aquella degradación, como si el suelo que él pisaba con sus finas botas de charol en otro lugar del mundo le transmitiera a ella el peso y la temperatura de su sangre en un sabor mineral que dejaba un rescoldo áspero en la boca y un sedimento de paz en el corazón (García Márquez, 2004: 158).

Tanto Rebeca como el niño de hierro fueron víctimas solitarias del poder, político o erótico. En este sentido, comer cosas no comestibles se transforma en una autoprotección o contraataque de los marginados de la realidad. Al escribir estas líneas de repente recordé las palabras de Gabriel Eligio García, cuando oyó a su hijo Gabito admitir que había decidido abandonar la carrera de Derecho para dedicarse a escribir: “Comerás papel” (Galvis, 2007: 45). Y esta vez sí le cumplió la instrucción el hijo desobediente: vivir de papel y tinta, vivir para contarlos, quizá la única y la mejor manera de sobrevivir a la soledad.

Silencio y olvido

En su novela *Grandes pechos, amplias caderas* (2007), Mo Yan (gran fabulador como su maestro colombiano) inventó el legendario “mercado de la nieve” (雪集):

... un mercado que se instalaba sobre el suelo helado y donde se realizaban transacciones comerciales, sacrificios ancestrales y celebraciones en medio de la nieve.

En este ritual la gente sabía que tenía que guardarse sus ideas para sí mismos, porque en cuanto abrieran la boca y las hicieran públicas, les lloverían las catástrofes. En el mercado de la nieve, uno dedicaba sus sentidos de la vista, el olfato y el tacto a aprehender todo lo que estaba sucediendo alrededor; uno podía pensar, pero no debía decir nada. Lo que le ocurriría a alguien que rompiera la prohibición de hablar era algo que nadie nunca había preguntado, y mucho menos intentado explicar. Era como si todo el mundo lo supiera y hubiera establecido un acuerdo tácito para no divulgar la respuesta.

Los habitantes del Concejo de Gaomi del Noroeste que sobrevivieron a la carnicería, que fueron sobre todo mujeres y niños, se vistieron con sus mejores galas para Nochevieja y se dirigieron, a través de la nieve, hacia las tierras altas, con el helado olor de la nieve que había bajo sus pies perforándoles la nariz. Las mujeres se cubrían la nariz y la boca con las mangas de sus gruesos abrigos, y aunque parecía que estaban intentando evitar el olor de la nieve, yo estaba seguro de que lo que querían evitar era que se les escapara alguna palabra (Mo, 2007: 511-512)¹.

¹ Con correcciones mías según el texto original.

(-雪上的集市、雪中的交易、雪的祭祀和庆典。

这是一个必须将千言万语压在心头、一开口说话便要招灾致祸的仪式。在“雪集”上，你只能用眼睛看，用鼻子嗅，用手触摸、用心思体会揣摩，但是你不能说话。至于说话究竟会带来什么样的后果，没有人问，也没有人说，仿佛大家都知道，大家都心照不宣。

高密东北乡劫后余生的人们——多半是妇女和儿童，都换上了过年的衣裳，踩着雪向高地前进，冰冷的雪味针尖一样扎入鼻孔，女人们都用肥大的棉衣袖口掩住鼻孔和嘴巴，看起来好像是为了防止雪味侵入，我认为其实是怕话语溢出)。

En el mercado de la nieve, o mejor dicho, el Festival de la Nieve, el protagonista Shangguan Jintong, como Príncipe de la nieve, cumple su obligación de supervisar el mercado escoltado por un grupo de hombres vestidos de rojo y negro que fingen tocar instrumentos imaginarios sin emitir sonido alguno. Después de ser venerado por todos e inspeccionar el mercado que está sumido en un silencio absoluto, llega el momento en que Jintong, cuyo rostro está cubierto por un velo de satén blanco, debe llevar a cabo la empresa más excitante: palpar los pechos de más de ciento veinte mujeres una tras otra, “como ir pasando las páginas de un libro”, para favorecer su fertilidad. Hay críticos que inmediatamente reconocen la influencia del realismo mágico en “este tipo de escenas y la presencia de personajes mágicos y extraños” (Marín Lacarta, 2012: 366) y aquí también hace evocar a otro festival, no este de la nieve y de silencio, sino otro festival de insomnio, de olvido, que celebra el pueblo de Macondo:

... lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado (García Márquez, 2004: 136).

No es casual que “quien concibió la fórmula que había de defenderlos durante varios meses de las evasiones de la memoria” fuera el futuro coronel Aureliano Buendía: “Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, puerta, pared, cama, cerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo,

puerco, gallina, yuca, malanga, guineo...” (García Márquez, 2004: 140). Sería su primera tentativa y primer fracaso contra el olvido, la pérdida de memoria y dignidad, contra el Caos que impone, y el Destino que repite.

Retórica exuberante, realidad maravillosa

En su cocina literaria García Márquez posee recetas para elaborar una realidad maravillosa y a la vez verosímil. Según Vargas Llosa, “exagerar, enumerar y repetir son los rasgos más saltantes de este estilo” (Vargas Llosa, 2005: 644). La exageración alcanza su cima en el duelo entre Aureliano Segundo y la Elefanta: “En las primeras 24 horas” Aureliano Segundo despacha “una ternera con yuca, ñame y plátanos asados, y además una caja y media de champaña”, al segundo día “se bebió cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos” y al tercer día “dos cerdos, un racimo de plátano y cuatro cajas de champaña”. El escritor-crítico peruano también descubrió que en *Cien años de soledad* “la enumeración, figura retórica constante en la novela, es utilizada según patrones rígidos: las más comunes son las de tres y seis miembros” (Vargas Llosa, 2005: 631). Por ejemplo, Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando “el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena...” (García Márquez, 2004: 87).

Y otra enumeración exótica, con materiales propios del ocultismo:

Se aprendió de memoria las leyendas fantásticas del libro desencuadernado, la síntesis de los estudios de Hermann, el tullido; los apuntes sobre la ciencia demonológica, las claves de la piedra filosofal, las Centurias de Nostradamus y sus investigaciones sobre la peste, de modo que llegó a la adolescencia sin saber nada de su tiempo... (García Márquez, 2004: 479).

Sería interesante emprender una lectura paralela con unos pasajes de la novela *La república del vino* (《酒国》: *Jiuguo*), un lugar en el que no paran de beber alcohol en todo momento, se hacen banquetes con bebés (canibalismo que nunca se sabe si es de verdad), todas las partes de un burro son consideradas suprema delicia y hay una calle llamada “la Avenida del burro” llena de carnicerías y res-

taurantes que utilizan la carne de burro para sus platos. Entre ellos se destaca una taberna cuyo dueño es un extraño personaje enano llamado Yu Yichi:

Lo primero que sirven son doce manjares fríos colocados en forma de flor de loto: las tripas del burro, el hígado del burro, el corazón del burro, los intestinos del burro, los pulmones del burro, la lengua del burro, los labios del burro... todas las partes del burro. Amigos, prueben estos manjares con moderación y dejen hueco para lo que viene después, por experiencia les digo que lo mejor está por llegar. Tomen nota, amigos, ahora vienen los platos calientes [...] Una enana vestida toda de rojo —con los labios pintados de rojo y las mejillas con colorete, zapatos rojos y gorra roja, roja de la cabeza a los pies, como una vela roja— se acerca a la mesa con una fuente de comida humeante. Abre la boca y sale una ráfaga de palabras, que caen como perlas:

— ¡Oreja de burro estofada, que aproveche!
¡Sesitos estofados de burro, que lo disfruten!
¡Ojos de burro, que lo disfruten!”

(先是十二个冷盘上来，拼成一朵莲花：驴肚、驴肝、驴心、驴肠、驴肺、驴舌、驴唇……全是驴身上的零件。朋友们，浅尝辄止，留点肚皮，根据我的经验，精彩节目还在后头。朋友们，注意，热菜上来了... 一位小侏儒，着红衣点红唇腮上涂着红胭脂，穿红鞋戴红帽，从脚红到头，犹如一根红蜡烛。她高举着一盆热气腾腾的大菜，滚动到餐桌边，小嘴一张，吐字如吐珍珠：

“红烧驴耳，请欣赏！”

“清蒸驴脑，请品尝！”

“珍珠驴目，请品尝！”)

No sean tímidos, hermanos y hermanas. Desabróchense los cinturones, dejen que asomen sus barrigas, coman hasta explotar [...]

—Costillas de burro en salsa de vino, que lo disfruten.

—Lenguas de burro en salmuera, que lo disfruten.

—Tendones de burro estofados, que lo disfruten.

—Gargantas con raíz de pera y de loto, que lo disfruten.

—Rabo de burro, que lo disfruten.

—Pezuñas cocidas con pepino de mar, que lo disfruten.

—Hígado a las cinco especies, que lo disfruten.

... y así...

Un popurrí de platos de burro flotaba por nuestra mesa [...] Tenemos la cara cubierta de una película de grasa de burro, a través de la que se esboza cansancio, como burros de carga exhaustos (Mo, 2010: 197-199).

(弟兄们，千万不要客气，松开腰带，放开肚皮，往死里吃 ...)

“酒煮驴肋，请品尝。”

“盐水驴舌，请品尝。”

“红烧驴筋，请品尝。”

“梨藕驴喉，请品尝。”

“金鞭驴尾，请品尝。”

“走油驴肠，请品尝。”

“参煨驴蹄，请品尝。”

“五味驴肝，请品尝。”

驴菜滚滚，涌上桌来，...大家的脸上，都蒙了一层驴油，透过驴油，显出了疲倦之色，仿佛刚从磨道里牵出来的驴子。)

“En Macondo nadie ni nada es desmedido porque la desmesura es la norma de las cosas” (Vargas Llosa, 2005: 622); esta frase puede perfectamente aplicarse a *La república del vino* de Mo Yan, lugar simbólico y todo un esperpento. Exageración, enumeración, repetición –más cierto tono de ironía–, toda una estrategia narrativa para crear una realidad tanto mágica como grotesca, una parodia-pastiche pintoresca de la llamada cultura gastronómica, de discursos literarios estereotípicos y de una sociedad de consumo.

Horno y hielo

A partir de la década de 1980, García Márquez se fue convirtiendo en el gran ídolo y fuente de “angustia de las influencias” (para decirlo en los términos del crítico Harold Bloom), para toda una generación de escritores chinos: Jia Pingwa, Yu Hua, Su Tong, Yan Lianke, Ma Yuan, Zhaxi Dawa y Mo Yan, entre otros.

En las obras tempranas de Mo Yan son aún notables las influencias del realismo mágico latinoamericano, especialmente de *Cien años de soledad*. Aquí tenemos una comparación entre el célebre inicio de esta con las primeras frases de *Sorgo rojo* de Mo Yan:

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.

(多年以后，面对行刑队，奥雷利亚诺·布恩迪亚上校将会回想起父亲带他去见识冰块的那个遥远的下午.)

Siete días más tarde, decimoquinto día del mes octavo, noche de la Fiesta de la mitad del otoño [...] Entre las buriladas partículas lunares, mi padre percibió el vaho de un olor dulzón y a la vez como de pescado crudo, mucho más fuerte que el de ahora. En ese momento, el comandante Yu lo llevaba de la mano, caminando por el campo de sorgo... (Mo, 2002: 13-14).²

(七天之后，八月十五日，中秋节....我父亲在剪破的月影下，闻到了比现在强烈无数倍的腥甜气息。那时候，余司令牵着他的手在高粱地里行走...)


Durante un periodo de tiempo en China hubo tantos escritores y aficionados a la literatura que imitaron la fórmula de “Muchos años después...” para empezar sus relatos, que los críticos acuñaron un término para referirse a este fenómeno: 百年孤独体 (“Gramática de CAS”). Pero un escritor como Mo Yan no estaba satisfecho con la simple imitación.

Hace tres años, en la presentación de mi versión china de *Cien años de soledad*, tuve la oportunidad de escuchar al autor de *La república del vino* hablando de una de sus experiencias más importantes en la vida: “¡Caramba! —dijo Mo Yan—, es la primera palabra que se me escapó de la boca al leer las primeras páginas: Muchos años después... ¡La novela también se escribe así!”. Aquí nos recuerda la reacción de García Márquez cuando leyó la primera línea de la *Metamorfosis* de Kafka: “Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto...”. “¡Mierda, así es como hablaba mi abuela!” dijo Gabo (Martin, 2009: 129)

En ocasiones a García Márquez se le ha denominado el “Kafka latinoamericano” y el “Faulkner colombiano”, y algo similar le ha pasado al escritor de la tierra del sorgo rojo. Pero últimamente en las entrevistas parece que el nobel chino se muestra algo molesto con la etiqueta que le endilgan: “Me llamo Mo Yan y no soy el garcía Márquez chino. He peleado veinte años con García Márquez, y ahora por fin he conseguido librarme de su influencia” (Mo, 2011). En otra

² Con correcciones más según el texto original.

ocasión dijo: “García Márquez y Faulkner son como dos altos hornos. Y nosotros somos hielo derretido a su lado. Es mejor alejarse”(Mo, 2011). Parece que por fin lo consiguió. Quizá por la misma razón, para resumir el estilo de Mo Yan en el discurso de entrega del Premio Nobel, la Academia sueca utilizó un término deliberadamente elegido –“realismo alucinatorio”–, en lugar de “realismo mágico”. Pero ni éste ni aquél dejaron satisfechos a críticos como Yan Lianke, escritor chino de la misma generación que Mo Yan, finalista del Premio Booker británico. Para Yan Lianke, la escuela a la que Mo Yan pertenece se puede denominar “Realismo zorruno”, cuyo precursor es Pu Songling, paisano de Mo Yan (que nació en la misma provincia de Shandong, pero trescientos años antes), cuyos “cuentos extraordinarios” de zorros y espíritus representan la culminación del relato fantástico chino como género literario. (Cfr. Pu, 2004) “Atribuir la etiqueta del realismo mágico a Mo Yan”, según Yan Lianke, “es quitarle la mitad del mérito” (Yan, 2013). Aquí arriesgo una opinión: una actitud como esta revela otro síntoma de la “angustia de las influencias” y el complejo de la identidad cultural.

El realismo mágico y su aventura en China ha formado parte de la historia de la literatura contemporánea de mi país: a los escritores chinos no sólo les avivó su memoria y les hizo adoptar otra actitud hacia su pasado; también les mostró el camino para escribir una nueva forma de novela. Y el olor de guayaba sigue desplegando su fascinación a través del idioma de Confucio para las nuevas generaciones de lectores chinos 

Referencias

- Estébanez Calderón, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- García Márquez, Gabriel (2004). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- Galvis, Silvia (2007). *Los García Márquez*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Han, Shaogong (1985). “Wen xue de gen”. En: *Zuo jia*, No. 4.
- Marín Lacarta, Maialen (2012). *Mediación, recepción y marginalidad: las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España*, Tesis doctoral, parte III.
- Martin, Gerald (2009). *Gabriel García Márquez: una vida*. Madrid: Debate.
- Mo Yan (1996). *Mo Yan wen ji*, tomo V. Beijing: Editorial Zuo jia.
- Mo Yan (2002). *Sorgo rojo*. Barcelona: El Aleph. Traducción de Ana Poljak.
- Mo Yan (2007). *Grandes pechos, amplias caderas*. Madrid: Kailas. Traducción de Mariano Peyrou.
- Mo Yan (2010). *La república del vino*. Madrid: Kailas. Traducción de Cora Tiedra.
- Mo Yan (2011). “莫言：我不是中国的马尔克斯”. En: <http://goo.gl/129O0d> (Visitado el 15 de marzo de 2014)
- Pu, Songling (2004). *Cuentos de Liao Zhai*. Madrid: Alianza. Traducción, introducción y notas de Laura A. Rovetta y Laureano Ramírez.
- Vargas Llosa, Mario (2005). “García Márquez: historia de un deicidio”. En: *Obras completas*, tomo VI, “Ensayos literarios I”. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Yan, Lianke (2013). “阎连科：魔幻写实定义抹杀莫言”. En: <http://www.chinaitimes.com/cn/newspapers/20131018001109-260306> (Visitado el 17 de marzo de 2014)
- Ye, Kai (2008). *Mo Yan. Una biografía*. Zhengzhou: Editorial Henan Wenyi.