

# China y Mo Yan

Edgardo Bermejo Mora

*La concesión del Premio Nobel de Literatura 2012 al escritor chino Mo Yan, conocido en Occidente sobre todo por la adaptación de su novela Sordo Rojo al cine, ha causado polémica y sorpresa. Quién mejor que Edgardo Bermejo, quien fuera agregado cultural en China y que conoció personalmente al autor, para ofrecernos un panorama de su obra, seguido de una semblanza de Guillermo Vega.*

## I. UN SIGLO, DOS GENERACIONES

China resume en su atribulada centuria pasada todos los horrores del siglo xx: guerras civiles devastadoras, expansión y violencia colonialista —de afuera hacia adentro y viceversa—, ocupaciones militares rapaces y genocidas, como también genocidios locales, fiebres revolucionarias de diverso signo, hambrunas bíblicas, estropicios medioambientales, fanatismo ideológico extremo y destructivo, radicalismos obstinados que ayer rindieron culto al Estado y hoy le rinden culto al Mercado. Sobrevivir a este periplo, y renacer de sus múltiples ruinas como potencia mundial, es ya una hazaña civilizatoria mayor que hubiera intrigado a un historiador tan avezado como Arnold Toynbee.

En medio de esta vorágine secular su literatura pagó las consecuencias y, al doblar en la esquina del nuevo milenio, nos encontramos acaso con apenas dos momentos estelares de su producción literaria e intelectual: las primeras décadas del xx y el final del mismo, en el que empiezan a darse a conocer los escritores nacidos alrededor del medio siglo y que hoy, tras el Nobel, ve coronar el esfuerzo de toda una generación de artistas atra-

pados —o mejor aún, buscando rutas ingeniosas de escape— en el triple laberinto del autoritarismo secular, las reformas económicas y las transformaciones sociales y estéticas del último cuarto de siglo.

Hablamos en el primer caso de los intelectuales chinos nacidos al final del xix, que hicieron la primera lectura totalizadora de ese gran momento histórico que representó la caída de las dinastías imperiales y el arribo accidentado y frágil de un sistema republicano. Un grupo de escritores que al mismo tiempo dialogó por primera vez con la tradición occidental y sus contemporáneos. A esa generación galopante y de entresiglos —en muchos sentidos correlato de la generación española del 98— pertenecieron Lu Xun (1881), el padre de la literatura moderna china, Lao She (1899), el gran dramaturgo que se inmoló en el 66 ante los excesos de la Revolución Cultural, y Lin Yutang (1895), el primer autor propiamente cosmopolita. Cualquiera de ellos tres pudo ser el primer galardonado chino con el premio de Estocolmo. Para saldar el “capítulo chino”, la Academia sueca en cambio se decantó en 1938 por Pearl S. Buck (1892), la hija de unos misioneros estadounidenses que pasó media vida en China, creadora de una obra

no menos prolija que austera en sus vuelos narrativos, y que tradujo en clave cristiana y occidental la hasta entonces exótica e ininteligible realidad del Imperio del Centro, primer intento fallido —me refiero al Premio— de otorgarle a la literatura de o sobre China un estatuto universal con el aval intrínseco del Nobel.

Un registro fotográfico de 1933, capturado en esa gran capital del periodo de entreguerras que fue la cosmopolita Shanghai, una Babel glamurosa, prostibularia, decadente y fragmentada en concesiones extranjeras, resume con elocuencia este primer tiempo en el que se estableció un diálogo entre Oriente y Occidente a través de la literatura y del pensamiento. La foto de marras [*imagen 1*] nos presenta al dublinés Bernard Shaw de visita en China y ya consagrado con el Premio Nobel. Le acompañan la célebre viuda de Sun Yat-sen, Son Quinling; la periodista y sinóloga estadounidense Agnes Smedley, sentada a la izquierda del gran maestro, de gafas, pelo corto y qipao; y en el flanco derecho de la imagen, vestidos a la manera tradicional: Lin Yutang con gafas y peinado de raya; en otra fotografía de aquella visita le veremos de impecable *tweed* inglés como correspondía a su condición cosmopolita, y un Lu Xun

taciturno, con su emblemático bigote, verdadero anfitrión de la escena.

La ocupación japonesa de 1937 interrumpió con lujo de violencia este banquete intercultural. La literatura china postimperial sucumbió ante los rigores bélicos de la barbarie; recuperó un mínimo aliento en los afanes de la guerra de liberación y la entronación maoísta con autores como Guo Moruo (1895), su máximo representante; y se hundió definitivamente en los sótanos de la exaltación revolucionaria, el nacionalismo irredento y la retórica maoísta de tufo soviético que palidieron o anularon a las letras chinas a partir de la segunda mitad del siglo xx y hasta bien entrada la década de los ochenta. Es cierto que parte de su producción, sobre todo la que se asocia a las formas tradicionales de la poética, la caligrafía y la retórica confuciana, sobrevivió no sin penurias en Taiwán, en las grandes universidades de China continental, o bien en otras latitudes aún más alejadas de la diáspora china. François Cheng (1929) es un buen ejemplo de la inteligencia que migró y se reinventó en Occidente, hasta ocupar un lugar notable en la Academia francesa.

No obstante el peso de una lengua y una escritura ancestral, compleja y refinada, la sobrevivencia misma de una civilización cocinada a fuego lento en el decurso de los milenios tendría que imponerse a los rigores mundanos del siglo xx. En la novela *Los conquistadores*, uno de los documentos literarios más estimulantes escritos a propósito del temperamento revolucionario que enfiebró a la centuria, André Malraux pone en boca del viejo Cheng Dai esta sentencia perturbadora: “China se ha apoderado siempre de sus vencedores. Lentamente, es verdad, pero siempre”. El surgimiento actual de una nueva ola de escritores, artistas visuales, cineastas e intelectuales que se han establecido dentro y fuera de su país como autores universales y contemporáneos es una demostración palpable de lo anterior.

Mo Yan es un muy representativo ejemplo de este momento. No hay que restarle méritos a la decisión de la Academia sueca. Para Mo Yan y los más notables escritores nacidos en el medio siglo maoísta mantener el temperamento crítico en circunstancias políticas extremadamente complejas ha sido una operación intelectual de delicadeza quirúrgica.

Su generación ha escrito en un contexto donde la línea entre lo permisible y lo censurable es más bien frágil e impredecible; donde pese a todo existen ciertos y no tan acotados márgenes de flexibilidad y tolerancia; donde al tiempo de tener que escalar o mantenerse en las esferas de la burocracia literaria y el *establishment* local, que demanda altas cuotas de lealtad, les ha sido posible cosechar obras perdurables, estilísticamente innovadoras o aun experimentales, escritas con las más afiladas y sutiles herramientas de la razón, la honestidad de la



© Sophie Bassoulé Corbis

Mo Yan

denuncia, y donde han tenido en todo momento que evadir de sus obras —en un acto de contrición o de pragmatismo difícil de explicar para un observador externo— los dos temas intocables hasta nuestros días: Tian'anmen y el Tíbet.

Habría una tercera línea temática que con frecuencia sale raspada al pasar por la lupa censora del gobierno: el sexo y las drogas. Pero, a diferencia de las primeras dos, su tratamiento ha venido ganando terreno en la última década, en buena parte empujado por las demandas del mercado local, el éxito emergente del cine, y ante la penetración masiva e incontrolada de cultura de entretenimiento mundial, que le ha dado un vuelco a los hábitos de consumo cultural de la sociedad y ha cambiado los parámetros de lo permisible.

De manera que la permisividad hacia estos temas va en aumento, mientras que la de Tian'anmen es una herida no cicatrizada en el discurso oficial, y el del Tíbet un asunto de Estado fuera de la menor posibilidad de ser al menos debatido. Curiosamente, la razón por la que el gobierno prohibió por un tiempo la circulación en China de la novela de Mo Yan *Grandes pechos, amplias caderas* (1995), no fue tanto por su contenido político como por las referencias múltiples a temas sexuales, la aparición casi obsesiva de las "tetras" como personaje central de la novela, y el uso en la novela del equivalente de ésta y otras palabras tomadas del argot local, junto con la utilización de giros en el vocabulario tradicional para referirse al cuerpo y la sexualidad, que le dan a la obra de marras un gran sentido de originalidad y audacia.

A esta enorme cadena de retos y dificultades hay que sumar todavía una más para los autores, que se agudizó en la última década: la de escribir obras que circulen con éxito en el mercado editorial local, y cuyas ventas masivas o por lo menos generosas justifiquen su edición. Algo que nunca antes había ocurrido en un mercado editorial enteramente subsidiado y que le daba la espalda a las reglas del mercado. En los últimos años las editoriales nacionales y regionales, aun sin perder su condición de ser todas ellas sin excepción de propiedad estatal, han tenido que modificar sus prácticas ante la exigencia de ser eficaces y rentables en términos económicos. Y esto ha representado por supuesto un reto mayor, quizá no tanto para la generación consolidada de Mo Yan y sus contemporáneos como para las nuevas promociones de autores que, además de todo lo que aquí se ha descrito, tienen el imperativo de vender bien y dejarse leer.

Sorprendentemente, de un contexto tan complicado como el aquí descrito surgió y se consolidó la generación de Mo Yan con algunas obras literarias de peso, que dialogan y establecen puentes con su presente y su pasado inmediato, es decir, la obra de autores contemporáneos en todo el sentido de la expresión.



Imagen 1. Bernard Shaw de visita en China acompañado de la viuda de Sun Yat-sen, Son Qinling, Agnes Smedley, Lin Yutang y Lu Xun

La narrativa de Mo Yan se alimenta de la tradición milenaria de la lengua y el sistema de escritura más longeva del planeta, y al mismo tiempo se abre camino al dialogar con sus contemporáneos de dentro y fuera de su país. Esta vez la Academia sueca ha concedido el premio a un autor reconocido por la propia comunidad literaria local del país que, al representar la lengua más hablada sobre la tierra, sorprende que no haya tenido hasta ahora un Premio Nobel, sin descontar lo que a esta historia pudo reivindicar o no el galardón para Gao Xingjian.<sup>1</sup>

## II. LA *MOVIDA* OCHENTERA

Podemos ubicar el surgimiento del fenómeno cultural y literario que hoy vemos coronarse con el Premio Nobel en el segundo lustro de la década de los ochenta, un momento luminoso y renovador en términos artísticos pero aciago y extremadamente complejo en términos políticos y sociales.

Es muy significativa la aparición de tres obras iniciáticas en ese lustro que habrían de marcar el nacimiento de una literatura de mayor vuelo conceptual y de mayor densidad narrativa, en contraste con las obras

<sup>1</sup> Hay que recordar que Gao Xingjian recibió el Nobel en el 2000, siendo un escritor chino con ciudadanía francesa, y cuya obra literaria no era entonces considerada excepcional ni de mayor peso por los círculos literarios chinos, que le vieron salir del país en un viaje sin retorno en 1988 como un autor menor en las ligas locales, en las que por ese entonces otros como Mo Yan empezaban a despuntar. Descontando la rabia del gobierno y su desplante nacionalista, también es cierto que detrás de los criterios políticos que explicaron el enfado del gobierno de Pekín (no menos que los criterios políticos en Occidente que contribuyeron a la decisión de darle el premio a un autor "del exilio") lo que persiste aún ahora en China en relación a Gao es una suerte de consenso intelectual entre los literatos chinos menos politizados, a quienes les sigue pareciendo un despropósito haberlo premiado de manera prematura y en un contexto más político que literario.



Imagen 2. Yue Minjun, *Ejecución*, 1995

escritas bajo la denominación de “literatura de la herida”, es decir, las obras de un grupo prescindible y ya olvidado de autores a quienes tocó padecer en carne propia los horrores de la Revolución Cultural, y que en la segunda mitad de los setenta produjeron una literatura aterida y estéril, asfixiada en los gases ideológicos que les tocó respirar, y desbordada en sus afanes de denuncia.<sup>2</sup>

La primera de estas obras fundacionales es *Sorgo rojo*, publicada en 1986, la obra pionera de Mo Yan (1955) que contenía el germen del resto de su obra: sagas familiares de cierto acento épico y vocación tragicómica, grandes murales narrativos sobre los que se traza la desgarrada historia de China a lo largo del siglo XX; examen de la ética confuciana como modelo ancestral de la familia rural que hizo colisión con el XX, sus revoluciones y sus mareas ideológicas de diverso signo.

También en 1986 aparecen dos novelas cortas de la escritora Wang Anyi (1954) que tendrían un peso específico en la historia reciente de esta literatura. A pesar de no ser sus obras más representativas, *El amor en el monte desértico* y *El amor en una pequeña ciudad* contenían la novedad de abordar temas relacionados a la sexualidad, el amor adúltero, el deseo obsesivo, la condición femenina y la maternidad en soltería, y examinaban los cambios que se operaban tanto en el mundo rural como en las zonas urbanas, lo que su momento le granjeó la malquerencia de la crítica más conservadora.

Finalmente, en 1988 Yu Hua (1960) publica el relato *Un tipo de realidad*, que años después habría de formar parte de una selección de sus primeras obras traducidas al inglés con el título *The Past and the Punishment*. En este relato Yu aborda un tema completamente no-

<sup>2</sup> Una muy notable excepción a los años más estériles de la literatura china lo representa la obra de Wang Meng (1934), escritor que fue perseguido y enviado a un campo de reeducación en 1957 tras haber escrito a sus 22 años un cuento crítico durante el llamado Periodo de las Cien Flores. Reivindicado y reinstalado públicamente tras la muerte de Mao, llegó a ser nombrado ministro de Cultura en los años ochenta. Wang es poseedor de un sentido del humor y un gusto por lo esperpéntico que nos recordaría la obra de Del Valle-Inclán o de Ibargüengoitia.

vedoso y perturbador: el asesinato de un bebé a manos de su primo de cuatro años, que lo ahorca sin razón aparente, y las consecuencias de esta tragedia para el resto de la familia. En una literatura saturada de campesinos heroicos, terratenientes villanos, invasores sanguinarios y atmósferas maniqueas, la exploración de la tragedia a secas, de la presencia de lo maligno en la condición humana y del misterio de la infancia representó un giro muy significativo en las letras finiseculares de China.

El reputado profesor y crítico literario Zhang Chengzhi advirtió desde muy temprano el surgimiento de esta generación. En 1991 se refería a Mo Yan como “un escritor joven que ha hecho importantes renovaciones lingüísticas en su narrativa”, y pronosticaba que “los años noventa serán nada más y nada menos que el embrión del gran auge de la literatura China”.<sup>3</sup>

No le faltó razón: la segunda mitad de los ochenta trajo no sólo oxígeno fresco a la literatura. Hubo un ambiente de resurgimiento de las artes que muy pronto impactó en el cine, y en su gran capacidad para dialogar y adaptar a la pantalla la literatura de sus contemporáneos; en las artes visuales, que se encontró de golpe ante el enorme peso de su originalidad estilística, y su ruptura con la tradición paisajista y la caligrafía milenaria, y donde como en ninguna otra disciplina se pudo establecer un diálogo crítico, lúdico e iconoclasta con el pasado maoísta y el presente reformador, que examinaremos en el siguiente apartado. También es la década en la que aparecen las primeras bandas de rock chino y donde se crea una escena *underground* para sus artistas y sus públicos juveniles.

El caso del cine es por demás emblemático de lo que ocurrió en esos años. El director egresado de la Academia de Cine de Pekín, Zhang Yimou (1951), ganó en 1987 el premio principal del Festival de Cine de Berlín por su adaptación magistral de *Sorgo rojo*; repitió el éxito en 1991 con la adaptación de la novela de Su Tong (1963) *La linterna roja*, que obtuvo el premio principal del Festival de Venecia y estuvo nominada a un Oscar como mejor película extranjera; y remataría en 1994 con la adaptación de la novela *Vivir* de Yu Hua, Gran Premio del Jurado en Cannes ese mismo año.

Es poco frecuente en la historia de entrecruzamientos del cine y la literatura un encuentro tan afortunado entre un director de cine y los escritores más influyentes de su generación. Probablemente, la obra de Mo Yan, de Su Tong y de Yu Hua, las tres insignias de la generación del medio siglo, no habrían tenido el reconocimiento en Occidente que finalmente obtuvieron, sin la exposición que sus nombres alcanzaron gracias al genio

<sup>3</sup> Zhang Chengzhi, “Infortunio de la patria y fortuna de los poetas; sobre literatura china contemporánea” en *Estudios de Asia y África*, publicación de El Colegio de México, 1993.

filmico de Zhang Yimou. Zhang no sólo otorgó a sus contemporáneos del mundo literario un lugar en la escena internacional, también se encargó de fabricar para China su primera luminaria en el *mainstream* de Hollywood: la hoy célebre actriz Gong Li.

Curiosamente, Zhang Yimou, Mo Yan y la propia Gong Li pertenecen en la actualidad y por mandato gubernamental a la Asamblea Consultiva del Pueblo Chino, una suerte de Cámara Alta de carácter estrictamente deliberativo que traza líneas de acción para la Asamblea Popular, principal órgano legislativo del país, por lo que han sido acusados por las generaciones sucesivas de intelectuales y artistas como personajes oficialistas y progubernamentales. Sostengo que, al menos en el caso de los dos primeros, su aportación al debate de las ideas y la renovación de las artes pesa mucho más que la incomprensión de sus detractores. Zhang Yimou fue el encargado del espectáculo inaugural de los Juegos Olímpicos de Pekín en 2008, es cierto, pero también Ai Weiwei (1957), el célebre y antisistémico artista visual, hizo lo propio en el diseño del estadio olímpico. Esta coincidencia resume a cabalidad la ambivalencia atroz con la que se trazan hoy en día las líneas entre lo oficial y lo disidente en la relación de los artistas con su gobierno. Ai, como sabemos, ha llegado a estar bajo arresto domiciliario; Zhang, en cambio, es intocable. Ambos son protagonistas de la nueva cultura china, y ambos son millonarios.

Una película que ha retratado con elocuencia este momento de transición entre el pasado maoísta y la soledad de una nueva era sin referentes claros para sus artistas y jóvenes, como lo fue la década de los ochenta, es *Plataforma* (2000) del joven director Jia Zhangke (1970), acaso el realizador más atrevido de la nueva ola de cine de autor y multipremiado en el extranjero. La película narra los avatares de un grupo de jóvenes actores de una *troupe* de teatro revolucionario de un pequeño pueblo en los últimos años de la era maoísta, y su lenta transformación, con la apertura económica como el telón de fondo sobre el que se proyecta su lastimosa conversión en una banda de rock de tercera fila.

Rematan estos años de gran despeque cultural de la comunidad de creadores tres artistas visuales de la generación de Mo Yan que han alcanzado una proyección internacional sin precedentes: Wang Guanyi (1954), Yue Minjun (1962) y Zhang Xiaogan (1958), cuyas obras, al igual que ocurre con la filmografía de Zhang Yimou, son un correlato y un diálogo pictórico y escultórico con los mismos temas y registros históricos que encontraremos en la literatura de los nacidos en los cincuenta, y también —como la literatura y el cine— siempre en los límites de lo permisible, y siempre buscando salidas ingeniosas y parabólicas para ejercer la crítica de su tiempo con las herramientas del arte.

He intentado resumir hasta aquí las coordenadas mínimas que permiten comprender la salida a escena de la generación de Mo Yan, un grupo talentoso y heterogéneo de creadores surgidos en los ochenta a la que le aguardaba el desenlace brutal de la primavera de 1989.

A los vientos renovadores que trajo una década de apertura y reformas tras la muerte de Mao y el inicio de la modernización, le siguió el duro golpe de Tian'anmen y la gran revuelta estudiantil de 1989. No sólo fue la represión y los muertos del mes de junio; las persecuciones y purgas que se desataron en las universidades y los centro de producción artística y cultural fueron aún más virulentas en los meses posteriores, al igual que el exilio de líderes, artistas e intelectuales que habría de formar una nueva diáspora china, ilustrada y rabiosamente opositora, y entre quienes se encuentran personajes tan centrales para la cultura contemporánea como el poeta Bei Dao (1949), acaso el más importante poeta chino de nuestro tiempo, y el más cosmopolita de sus intelectuales desde los tiempos de Lin Yutang.

¿Cómo sobrevivió la producción cultural a este hecho traumático y devastador? ¿Cómo pudieron romper el cerco de Occidente, para que apenas tres años después su cine de autor con inversión del Estado se proyectara y ganara premios en los principales circuitos del mundo? ¿Cómo se reacomodaron a esta desoladora realidad la mayoría de los artistas e intelectuales que se quedaron en el país, asumiendo cargos públicos, académicos o gremiales, y desde esta frágil dependencia desarrollar sus obras sin menoscabo de su capacidad creativa y crítica? Es parte de un misterio por desentrañar, y en cuya respuesta podemos anticipar que el suyo no fue ni ha sido el horror del *gulag* soviético, sino un laberinto complejo y azaroso de tufo autoritario pero no abrasivo



Imagen 3. Yue Minjun, *Los cinco grandes*, 1998



Imagen 4. Sui Jianguo, *Mao Jacket*, 2008

ni enteramente asfixiante. Un matiz difícil de explicar a los ojos de un Occidente democrático que rinde culto a la libertad de expresión en su sentido más moderno.

Imaginemos por un momento que la *movida* madrileña de la era posfranquista se hubiese visto interrumpida y acallada de golpe ante un hipotético éxito del golpe militar que en 1981 encabezó el coronel Antonio Tejero. Sirva el ejercicio para tratar de entender lo desafiante que ha sido para la generación de Mo Yan sobrevivir a las secuelas de Tian'anmen y mantenerse como autores de una obra que se sostiene por sí misma.

No es por lo demás la primera vez que esto ocurría en China: una suerte de movimiento pendular que marca, en un extremo, el momento de la apertura creativa y, en otro, el del retroceso autoritario, ocurrió con todas sus letras en 1957 con la campaña “de las Cien Flores”, por la cual Mao estimuló a los artistas e intelectuales a escribir y a criticar la realidad de manera que surgieran “cien flores y cien escuelas de pensamiento”, sólo para después dar un manotazo sobre la mesa y perseguir a aquellos que le tomaron la palabra. En los últimos 25 años, ni siquiera el golpe artero de Tian'anmen y el aislamiento internacional que le acarreó a China a lo largo de los años noventa dejaron yermo el jardín de su producción intelectual.

### III. MO YAN Y LA CHINA ICONOCLASTA

Afirmar que en China priva en el sentido más estricto un régimen totalitario y policiaco no permitiría explicar el surgimiento de obras tan variopintas y audaces en su temperamento crítico como las que han circulado local e internacionalmente en las más variadas disciplinas artísticas. Todas ellas han sido realizadas en el

último cuarto de siglo por autores que mantienen un estatuto oficial, e incluso que pueden llegar a ser cobijados por el sistema. Estos desafíos creativos de diverso tono logran incluso incordiar a las autoridades, poner a prueba sus límites, y aun activar en casos extremos los resortes de la censura y la persecución. Pero por otra parte es el propio régimen el que encuentra en sus artistas críticos, y en sus obras más celebradas en el extranjero, una fuente de legitimación nada despreciable de cara al exterior.

La obra narrativa de Mo Yan es un ejemplo de lo anterior. Admite los más variados registros en relación a la crítica más del pasado ya digerido que del presente por digerir: los excesos de la burocracia comunista, los abusos del poder, la corrupción de los dirigentes y funcionarios de menor rango, las debilidades del sistema, la imposición de la política del hijo único, el arribo de la voracidad consumista y el culto por el dinero, la devastación del medio ambiente, el aumento galopante de la desigualdad en la China de los 300 millones de millonarios y los 800 millones de campesinos pobres. Como el resto de los autores de su generación, buena parte de su obra es una revisión histórica del siglo XX chino y está escrita en clave ficcional que de manera sucesiva y recurrente hincó el diente de la crítica desde un ángulo perspicaz y elusivo que evita la transgresión frontal y se aleja por lo tanto de la proscripción y de las rejas.

Es cierto que su principal anclaje se encuentra en la primera mitad del siglo XX, o las penurias de la Revolución Cultural, pero en sus últimas obras cada vez hay más arañazos a los temas del presente inmediato, y por más que sea un acercamiento sigiloso y moderado, no es en modo alguno una obra de exaltación nacionalista ni una visión condescendiente de su entorno.

Quienes mejor reflejan esta estrategia iconoclasta son los pintores de su generación. Uno de los cuadros más célebres de Yue Minjun, *La ejecución* [imagen 2] fue pintado en 1995 y sacado en secreto del país para ser vendido por una bagatela a un banquero inglés que diez años después logró subastar la pieza en Sotheby's por un precio histórico para un cuadro contemporáneo chino: seis millones de dólares. El cuadro dialoga con dos obras clásicas del arte occidental: *El fusilamiento de Maximiliano* de Édouard Manet (1867) y *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya (1814). Sin perder su condición lúdica, que se revela en el hecho de que Yue Minjun se autorretrata de manera obsesiva en escenas clásicas del arte universal, el guiño hacia el 89, Tian'anmen y las murallas de la Ciudad Prohibida —que aparecen como fondo del cuadro— son todo un desafío. *Los cinco grandes*, otra obra emblemática de Yue realizada en 1998 [imagen 3], presenta, además de al mismo artista, a un gallo, un pintor renacentista, Mao Tse-Tung y Homero Simpson, en un remedo de la manera en la que en el

pasado maoísta se retrataba a los cinco dirigentes que condujeron a la victoria de la República Popular en 1949. A Yue Minjun se le ha identificado como la cabeza de una corriente pictórica surgida en los noventa y denominada “realismo cínico”, algo que recorre caminos paralelos al “realismo alucinatorio”, que fue la manera en que la Academia sueca ensalzó la obra de Mo Yan al anunciar el premio.

Wang Guangyi (1956) es otro contemporáneo de Mo Yan y creador de una versión local del arte pop de los sesenta en Estados Unidos, para la cual conjugó las estampas más tradicionales del realismo socialista con los iconos comerciales extranjeros en la era del nuevo capitalismo chino. La obra de Wang es una síntesis muy depurada de esa complejidad esquizofrénica que explica la manera en la que en China conviven y se entremezclan el pasado comunista y la economía de mercado. Una crítica directa y sin ambages alegóricos del presente que al alcanzar como obra un altísimo valor comercial dentro y fuera de China cierra de manera perfecta el círculo de las paradojas: si hubo alguna vez un mero impulso crítico y revisionista en la obra de Wang, pronto devino un éxito comercial mayúsculo.

Es el caso también de Sui Jianguo (1956), autor de la pieza escultórica que mejor resume el espíritu de los tiempos, y que podría ser el emblema icónico de la generación intelectual a la que pertenece Mo Yan: un Mao sin cabeza de tres metros de altura y cuatro toneladas de peso [imagen 4].

Más cotizado aún que estos tres es el pintor Zhang Xiaogang, quien en 2011 obtuvo por una de sus obras el mayor precio en la historia del arte chino contemporáneo con 11 millones de dólares en una subasta en Hong Kong. Al igual que los anteriores, Zhang se ha mantenido en una misma línea estilística claramente distinguible, y en su caso nos encontramos ante una exploración simbolista y obsesiva del retrato de familia característico de las primeras décadas de la Revolución. Sus retratos, de una atmósfera inmensamente nostálgica, reflejan la soledad y la angustia de los hijos únicos de toda una era, como él mismo lo fue. De un lado, los padres en blanco y negro, figuras esmirriadas e impecables; al centro, un bebé desproporcionado y teñido de un rojo muy simbólico. Hay una luz perturbadora en su obra que le ha ganado el derecho de ser el autor chino más cotizado en el mercado internacional [imagen 5].

Con su última novela, publicada en 2010, Mo Yan ha hecho la lectura en clave literaria de los mismos temas que han engendrado la obra pictórica de Zhang Xiaogang. *Rana* hace una lectura crítica de la política del hijo único que se estableció en China a partir de los años setenta. Para su construcción Mo Yan acude a todos los elementos típicos de su novelística: la sitúa en el mismo lugar que el resto de sus novelas: Gaomi, su pue-

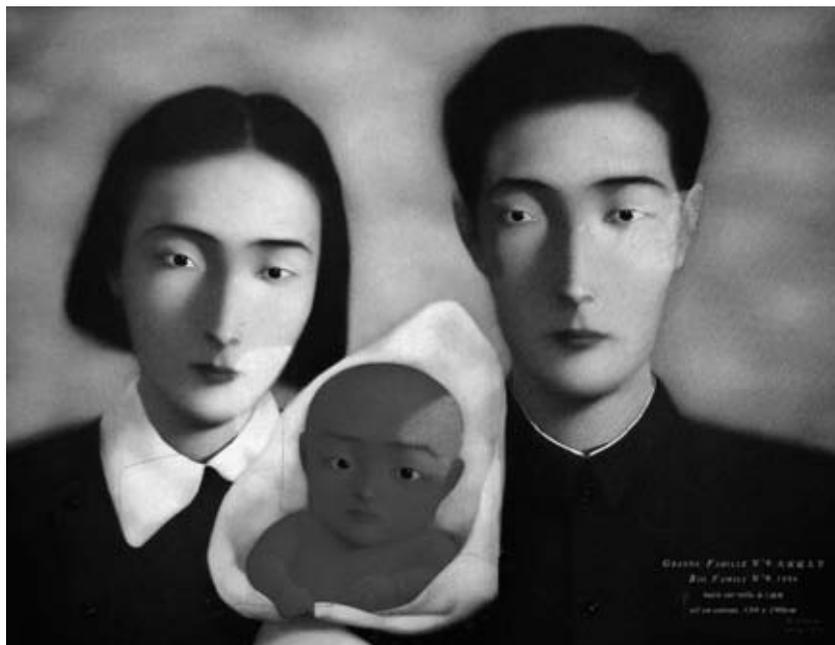


Imagen 5. Zhang Xiaogang, *Big Family No. 9*, 1996

blo natal en la provincia de Shandong; acude al género epistolar para desmenuzar la trama, presenta un personaje femenino como protagonista —lo que ocurre en sus obras más importantes—, y acude a la experimentación más abierta al insertar una obra de teatro de nueve actos en el capítulo final. El personaje principal es una diligente ginecóloga rural que se debate entre su deber como militante del Partido Comunista, que la obliga a estimular y aun a forzar los abortos de un segundo hijo en las familias de campesinos de aquel lugar, y su deseo de proteger a las madres y a los niños.

No es la única novela de Mo Yan que puede dialogar con una obra pictórica del nuevo arte chino. Su penúltima novela, *La vida y la muerte me están desgastando* (2007), tiene un correlato perfecto en la obra más reconocida del pintor chino Cang Xin (1967): *Reencarnación y muerte*, de 2005 [imagen 6].

Ésta es tal vez la más alucinada de las novelas de Mo Yan y la que más ha propiciado hablar de un estilo “real maravilloso” en su obra. El narrador y personaje principal es un burro que reencarna en toro, y éste a su vez en cerdo, que en la otra vida fue perro, y en la anterior mono, y que son las sucesivas reencarnaciones de un terrateniente asesinado durante la reforma agraria de la primera etapa de la revolución maoísta, y que baja al inframundo para enterarse de que deberá pagar con una larga ronda de reencarnaciones en animales antes de regresar de nuevo a la piel de un ser humano. Los animales de esta cadena de reencarnaciones son a su vez los narradores de la novela, que abarca el ámbito rural chino desde la reforma agraria hasta el enriquecimiento de la última década.

El inicio de la novela no podría ser más iconoclasta e irreverente: en el mismo momento en el que el camarada Mao agonizaba en su cama de Pekín en el verano

de 1976, cinco cerdos de una granja en Gaomi caen muertos súbitamente atacados por unas manchas color púrpura en la piel. Los campesinos le llaman a esto “la muerte roja”, y ordenan el sacrificio de unos ochocientos cerdos que deben ser enterrados de inmediato. Pero ocurre que es temporada de lluvias y el suelo está demasiado húmedo para ser excavado. Rocían con gasolina algunos cadáveres pero advierten que la humareda asfixiante que provoca esta pira nauseabunda haría imposible quemarlos a todos; la pila de cerdos empieza a dar signos de putrefacción. Desesperados, los campesinos deciden apilar los cerdos en un vagón abandonado de tren que arrojan río abajo para deshacerse fácilmente del problema. De manera que Mo Yan ha tomado prestado el aparato de las reencarnaciones budistas para darle un tono estrambótico y pintoresco a su mural, en el que retrata medio siglo de la realidad rural que él conoció desde la infancia.

El dibujo de Cang Xin sigue una ruta paralela: es una interpretación autoral de la iconografía budista de la ronda de las reencarnaciones. En el primer nivel un buey descansa sobre dos flores de loto; se suceden los diversos animales de las reencarnaciones hasta llegar al ser humano, y sobre el ser humano están las torres de Nueva York en el ataque del 11 de septiembre de 2001. Reencarnación y muerte.

Hasta aquí hemos visto las correspondencias temáticas y generacionales entre la literatura y las artes plásticas.

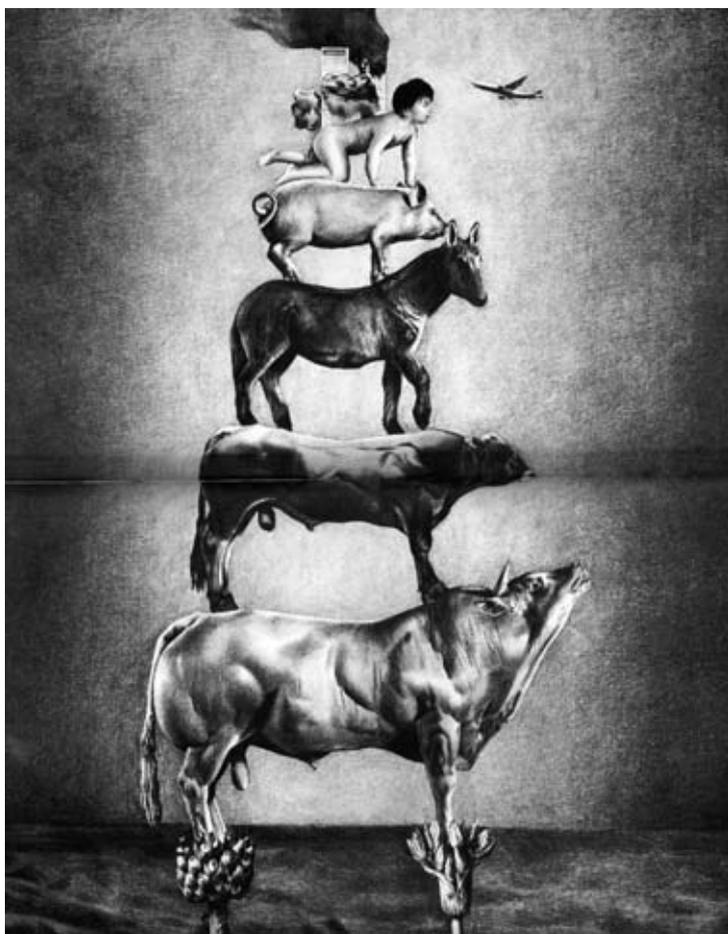


Imagen 6. Cang Xin, *Reencarnación y muerte*, 2005

cas. Mo Yan pertenece, hemos dicho, a una generación que encontró en la lectura sardónica y aun irreverente de su entorno la manera de sobrevivir intelectualmente.

Otro miembro destacado de esta generación es el roquero chino Cui Jian (1961), el primero que compuso canciones de rock en mandarín y autor del disco que sería el emblema de la generación del 89 —publicado precisamente ese año—: *El rock de la Larga Marcha*. El título de su segundo disco (1994) no deja lugar a dudas: *Bolas bajo la bandera roja*. La foto de la portada presenta a una chica, probablemente estudiante, quien se levanta la falda y muestra las piernas y las bragas frente a la foto sagrada de Mao en la Puerta de la Paz Celestial de la plaza de Tian’anmen. En un segundo plano, abortos en su marcha, un piquete de soldados atraviesa sin advertir la escena. Como muchos otros, Cui Jian ha pasado de la condena y la persecución a ser considerado un icono de la cultura moderna china con aceptación oficial. Se le considera incluso “el padre del rock” en China.

Son pues estos márgenes de tolerancia los que explican la obra de Mo Yan y sus colegas de generación, y son los mismos que no se suelen tomar en cuenta cuando se habla sin matices de la opresión del régimen comunista de Pekín sobre sus autores, tomando únicamente los casos más extremos de activistas e intelectuales que —por otra parte y bajo cualquier circunstancia y valoración— deberían estar libres naturalmente.

Las nuevas generaciones de artistas han abrevado de esta tradición y de esta permisividad. Una fotografía muy joven y ya célebre en la arena internacional de la fotografía, Xu Tong (1978), tiene una serie considerada un nuevo símbolo de iconoclastia. En esta serie retrata desnuda a una prostituta acompañada por personajes que evocan la ropa y los ademanes de los burócratas del gobierno y del partido, y que evoca a su vez las esculturas del realismo socialista. Su obra, casi no es necesario decirlo, se exhibe libremente en las galerías privadas de Pekín y se cotiza a precios bastante altos para una artista que apenas despunta como Xu.

Al reseñar en 2005 para *The New Yorker* la traducción al inglés de la novela *Grandes pechos, amplias caderas*, John Updike señaló: “El destino de Mo Yan es operar en el filo de la permisividad oficial. La China semicapitalista no reproducirá el juego de censura y las reglas que fueron aplicadas en la Unión Soviética, pero los librepensadores en China aún están lejos de disfrutar la plena libertad de expresión”.

Con el Nobel en el bolsillo, Mo Yan se ha dado el lujo por primera vez de hacer una declaración pública abogando por la libertad de Liu Xiaobo, el escritor y activista que obtuvo el Premio Nobel de la Paz en 2010 y que permanece en prisión por una condena de once años acusado de sedición. Las cosas están cambiando.