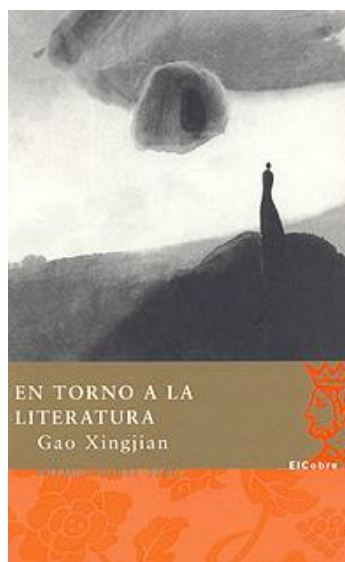




*Gao Xingjian*

## **En torno a la literatura**

Comentado [LT1]:



Traducción del chino de Laureano Ramírez Ballerín



Gao Xingjian nació en Jangsu (China) en 1940. Ha publicado obra de teatro, ensayos sobre arte y novelas. En 1987 dejó China y actualmente vive como refugiado político en París.

Entre su extensa bibliografía hay que destacar una producción teatral notable, donde destacan *Signal d'alarme* (1982), *Arrêt de bus* (1983), *L'homme sauvage* (1985), *La fuite* (1989) y *Le somnambule* (1993), Premio de la Comunidad Francesa de Bélgica en 1994), y sobre todo sus novelas, entre ellas *La Montaña del Alma* y *El libro de un hombre solo*.

En el año 2000 recibió el Premio Nobel de Literatura y fue nombrado Caballero de la Orden de la Legión de Honor por el presidente de la República Francesa

"Un escritor, un individuo frágil que se enfrenta solo a la sociedad expresándose con voz propia: aquí está, creo yo, la esencia casi inmutable de la literatura, antes y ahora, en China y fuera de China, en Oriente y Occidente."

La individualidad del escritor y la búsqueda de un lenguaje propio son las dos constantes que hilvanan estos siete artículos, conferencias y ensayos escritos entre 1990 y 2001 y traducidos en su mayor parte por primera vez a un idioma occidental. En ellos, Gao Xingjian nos muestra una faceta teórica poco conocida, esbozada ya en su discurso ante la Academia Sueca cuando fue investido con el Premio Nobel de Literatura en el año 2000. , encorsetado en la imitación de las gramáticas occidentales, los malabarismos lingüísticos y las formas anquilosadas de la ortodoxia tradicional. Las reflexiones de Gao Xingjian sobrepasan el ámbito de la propia cultura y adquieren una dimensión universal al incidir en la misma raíz del acto creativo literario, en la lengua en tanto que vehículo poético y en la literatura en tanto que manifestación real del individuo. La búsqueda de lo más tangible del ser humano le permite enjuiciar toda la literatura, incluida la contemporánea occidental, y el balance es positivo. Como dice Gao, la literatura nunca puede morir, pues "es un reducto de libertad espiritual y conforma la última línea de defensa de la dignidad humana".

El que llaman escritor no es más que un individuo que habla o escribe: son los demás los que deciden si lo escuchan o leen. , y si a veces cae en desgracia en unión de sus escritos, es por colmar las exigencias de otros. y, peor aún, cree gran honor su sacrificio si antes ha sucumbido al enajenamiento.

La única relación que en realidad existe entre el escritor y el lector es una relación de índole espiritual en la que uno no necesita conocer al otro o a los otros ni permanecer en contacto con ellos, pues sólo se comunican a través de lo escrito.

Si existe, es sólo porque el género humano necesita buscar una actividad puramente espiritual que trascienda la simple satisfacción de los deseos materiales.

Es una literatura que no data de hoy día, como es obvio. Pero

Aun así, la sociedad que no acepte esta clase de actividad espiritual sólo puede producir tristeza, por próspera o vitalista que parezca.

A la historia poco le importa esta tristeza, pues la historia sólo se ocupa de registrar los hechos humanos, y a veces ni siquiera eso.

y la ha sumido en toda clase de «ismos», en el cenagal sin salida del llamado debate entre la ideología y el modo creativo, en cuestiones que poco tienen que ver con la literatura misma, y los escritores sólo han podido sobrevivir alejándose de estas polémicas interminables y frívolas. El escritor sólo puede conquistar su libertad completa cuando actúa como individuo independiente y no está supeditado a los postulados de ningún grupo o movimiento político.

Sujeto siempre a la presión y al agobio de la política y la sociedad, tiene, como es natural, cosas que decir, y bien puede pronunciar discursos o hacer declaraciones; pero no tiene necesidad de incorporar todos estos elementos a su propia creación literaria.

El problema es que las continuas guerras, revoluciones, movimientos políticos y luchas políticas que han conmocionado la sociedad china en los últimos cien años arrastraron consigo incontestablemente a la totalidad de los círculos intelectuales de la nación y obligaron a sus miembros, amenazados con perder toda posibilidad de subsistencia, a convertirse en combatientes natos, unos combatientes que a la postre, lejos de salvar al pueblo o a la nación, sólo lograron arruinar su propia vida. Y

Por eso la literatura «fría» es una literatura que se evade para sobrevivir, una literatura que no se deja asfixiar por la sociedad porque busca la propia salvación espiritual. La nación que no pueda dar cabida a esta literatura no utilitarista sumirá en el infortunio al escritor y demostrará ser una nación pobre de espíritu. Al menos así lo creo.

Abogo, por ello, por una literatura «fría».

*París, 30 de julio de 1990*

**Literatura y metafísica:  
en torno a *La Montaña del Alma***

; pero ¿goza de plena libertad expresiva el creador que se sirve de él? Sus claras limitaciones en este campo vienen impuestas en primer lugar por la política, luego por la presión social y las ataduras psicológicas que ésta crea en torno al autor, y sólo en último término por la lengua misma. El escritor tendría que enfrentarse sólo a la lengua, pero se ve obligado a solucionar, antes que nada, todas las formas de presión, a hacer lo posible por superarlas; ésta es una de las cargas innecesarias que agobian al escritor chino en el momento de servirse de su propia lengua, una carga que lo sume en grandes apuros y lo agota espiritualmente ya antes de enfrentarse a la escritura misma: un verdadero infortunio.

En 1981 publiqué, con la ayuda de un amigo entusiasta, un folleto de carácter popular sobre composición literaria, *Rudimentos técnicos de la novela moderna*; pensaba, con ello, despejar el camino a la publicación de esas novelas más de difícil publicación, pero esas novelas siguieron siendo, como antes, de difícil publicación: Por el contrario, aquel folleto en que no hablaba de política suscitó una gran polémica entre los llamados partidarios del modernismo y partidarios del realismo; la polémica me acarrió múltiples molestias que no vienen al caso y en ella se vieron involucrados muchos amigos e incluso algunos autores veteranos interesados en mi obra, como Ba Jin, Xia Yan, Ye Junjian, Yan Wenjing, Zhong Dianbei o Wang Meng: este último me dirigió, a propósito del folleto, una carta abierta que sólo logró hacer de mí un blanco mayor del que ya era. Por eso digo que

En esos momentos yo ya empezaba a ser blanco de las críticas. Mientras pergeñaba en mi cerebro la obra, tenía el presentimiento de que no iba a ser publicada, pero para resarcir a la editorial me hice el propósito de entregarle el manuscrito en cuanto lo acabase, a modo también de conclusión de mi compromiso. Ésta fue la obligación mental que me impuse en esos momentos.

La prohibición de mi obra de teatro *La parada de autobús* también me fue de gran ayuda para escribir con naturalidad la obra. Puesto que una simple comedia centrada en la expresión de los sentimientos más vitales había llegado a convertirse en cuestión política, en blanco de la «campana contra la contaminación espiritual», Así que me liberé sin más de toda responsabilidad social, nacional o ética e incluso de la llamada responsabilidad del escritor y de la aparejada al pecado original congénito; y, enfrentado tan sólo a mi lengua materna, al viejo pero no decrepito idioma chino, pude escribir con toda tranquilidad.

Puede innovar e incluso decir lo que le viene en gana, por insustancial que sea; puede jugar con el lenguaje, pero siempre ha de respetar sus normas intrínsecas, si quiere hacer arte.

El chino antiguo adquirió nueva vida a partir del movimiento a favor de la lengua vulgar del Cuatro de Mayo, y si logró reflejar con mayor propiedad las sensaciones del hombre moderno, fue gracias a todos esos escritores eminentes que pueblan las páginas de la literatura contemporánea china. Creo que, al margen de las ambiciones y opiniones literarias de cada cual, la tarea común de los autores que hoy escriben en chino debería tender a desplegar las capacidades innatas del idioma para expresar con acierto y mayor plenitud las sensaciones del hombre actual.

Me resulta difícil soportar ese chino europeizado que imita y aplica mecánicamente, sin la menor asimilación, la morfosintaxis de las lenguas occidentales y produce escritos de inaguantable lectura. Procedente de algunas burdas traducciones, penetró en buen número de obras literarias para acabar siendo fomentado por críticos que no conocen las lenguas occidentales, y que intentan, de añadidura, justificarlo con toda suerte de peroratas y explicaciones. ¿No se sirvieron del más puro francés Beckett y Barthes, el uno en su afán

de concisión y el otro en su detallismo, en sus recreaciones de la lengua o en sus interpretaciones a partir del texto?

Lo que se conoce por «rebelión contra la tiranía del idioma» sólo conduce al embrollo y a la confusión del propio idioma; mas, aunque poco recomendable, es un estadio inevitable en la búsqueda de la libertad expresiva, un período de impaciencia que debe servir para gestar una lengua renovada. La poca profundización en este «embrollo» constituye, quizás, uno de los defectos de la actual investigación en torno a la gramática del chino.

Las normas propuestas por los gramáticos del chino moderno proceden, en su mayor parte, de la gramática de las lenguas occidentales; sus interpretaciones se basan en criterios morfosintácticos propios de estas lenguas y obvian las características estructurales del idioma chino. Todo ello ayuda a la enseñanza del idioma y sirve para redactar manuales de lengua destinados a los estudiantes extranjeros o para difundir el *putonghua*, pero tiene poco que ver con la verdadera composición literaria en chino.

La traducción y presentación de obras de la lingüística moderna y otros tratados teóricos occidentales no ha hecho más que ahondar la crisis del chino moderno, ya que la aplicación forzada y mecánica a la literatura china de teorías basadas en su mayor parte en otros idiomas o en obras literarias escritas en estos otros idiomas ha terminado configurando una suerte de estilo «a medio hacer» muy influido por el empleado en las traducciones.

Las normas propuestas por los gramáticos de la vieja generación tienen gran valor, y la investigación lingüística no sabe cómo actuar frente al nuevo idioma literario chino: por eso creo, vana pretensión, que, en vez de adoptar irreflexivamente la gramática de las lenguas occidentales, lo mejor es hacer una síntesis entre el chino antiguo y el habla viva actual, una síntesis que desemboque en una gramática del chino actual más acorde con sus propias características y que abra nuevos cauces a la investigación lingüística del idioma moderno. La actual teoría lingüística parte de unos pocos idiomas europeos, y la ausencia de toda comparación con las estructuras idiomáticas del chino propicia la occidentalización de esta lengua y el escaso desarrollo de su investigación lingüística.

No me opongo a la adopción de nuevas palabras o conceptos, e incluso de nuevas formas sintácticas procedentes de los idiomas occidentales, mas siempre y cuando todos estos elementos queden integrados en las propias estructuras del chino. Al escribir *La Montaña del Alma* yo mismo me impuse la búsqueda de un idioma chino moderno. No creo que el idioma chino se baste a sí mismo para expresar todas las sensaciones humanas, ni que ya no admita un mayor grado de enriquecimiento; pero

Tampoco propongo un retorno al chino antiguo; es más, y si a veces las empleo, como en algún capítulo de *La Montaña del Alma*, es sólo para imitar determinados estilos; pero siempre evito las expresiones o palabras caídas en desuso, pues la belleza retórica del chino antiguo no puede sustituir lo que es creación propia del escritor.

Existe, también, cierta tendencia a fomentar la lengua propia de las obras cortas de finales de la dinastía Míng o de tomar como modelo la de Lao She; la pureza del chino empleado en ambos casos es en verdad innegable, pero en mi opinión se trata de un chino que ya ha pasado a la historia. La lengua de Lao She puede servir para caracterizar a los pobladores del viejo Pekín, pero no para describir a los jóvenes pequineses de hoy y aún menos para reflejar los pensamientos que animan al hombre actual.

La lengua de creación que yo propongo es la lengua viva, la lengua lozana y ágil del hombre actual, fuente inagotable de la lengua literaria. La hábil morfología y la enrevesada sintaxis que, según he podido comprobar en algunas grabaciones originales, engalanan el *xiangsheng*, el *pingtan*, la canción folclórica aún no encorsetada en pentasílabos o heptasílabos por los eruditos, u otras muestras de literatura popular oral, podrían servir para enriquecer sustancialmente la fuerza expresiva del chino: los mecanismos de duplicación de palabras o de libre oscilación de la frase típicos de las canciones

populares de la región del Taihu interpretadas en el habla de Wu podrían ser ejemplo de ello. También creo que el vocabulario dialectal posee mayor capacidad para expresar las sensaciones que el normalizado de la lengua común; el dialecto de Sichuan, por ejemplo, es rico en vocablos de este género, en palabras comprensibles para el no nativo que podrían engrosar el acervo lingüístico literario sin necesidad de ser modificadas. Así pues, el uso adecuado de parte del vocabulario, la morfología y la sintaxis de algunos dialectos puede contribuir al enriquecimiento del chino moderno: en *La Montaña del Alma* existen numerosos experimentos de este género.

El primero de ellos introdujo el habla viva en la literatura escrita: la lengua plena de vitalidad de los «Cantos de Wu en la medianoche», recopilados por él mismo, no se diferencia en nada de la de las canciones populares grabadas en directo por mi amigo Ma Hanmin, una lengua articulada en torno a una sintaxis ágil y compleja que nunca deja de admirarme. Y Jin Shengtian, el gran crítico literario, supo dar vida a la exánime lengua clásica libresca en exposiciones brillantes y fluidas hilvanadas en frases largas que fluctúan con soltura y naturalidad a pesar de su complejidad. Ambos son grandes maestros de la lengua y han contribuido de forma notable al desarrollo de la china; sus escritos no tienen punto de comparación con los producidos por la ortodoxia oficial confuciana, y a pesar de ello sus nombres siempre han figurado en un lugar secundario en la historia oficial de la literatura china, un destino compartido por otros grandes novelistas como Shi Nai'an, Cao Xueqin o Liu Ê.

También considero que la lengua literaria debería poder leerse en voz alta, es decir, tendría que depender no sólo de la letra, sino del oído, pues el sonido es el alma de la lengua: aquí radica la diferencia entre el arte del lenguaje y el oficio de la composición literaria. Ni siquiera el cuchicheo, el hablar para sí o el balbuceo carecen de esta capacidad de impresión directa. Los caracteres chinos —y aquí no me refiero a la caligrafía, un arte diferente— poseen una belleza de orden visual. La imagen que evocan ejerce una fascinación especial en el occidental desconocedor del idioma hablado, y ello es comprensible; pero esta imagen visual no guarda relación alguna con el sonido y el sentir del habla o la sintaxis, pues remite tan sólo a lo escrito y no a la lengua viva. ; nunca tomo por definitiva la versión grabada, pues la reviso una y otra vez, y en *La Montaña del Alma* existen pasajes que han sufrido no menos de una veintena de modificaciones, pero persisto en esta costumbre porque me sirve para percibir en toda su inmediatez la lengua.

Yo también juego a veces con la lengua, mas sólo cuando quiero expresar estados de ánimo no expresables mediante oraciones convencionales. Y si en ocasiones rompo la armonía y el ritmo y me divierto con los juegos de palabras, es con la esperanza de transmitir el sentimiento de la lengua; pero siempre respeto la estructura básica del idioma y no pretendo recurrir a los malabarismos lingüísticos que posibilita el ordenador ni jugar con las palabras y las frases como si fuesen naipes de una baraja.

Debo aclarar que mis experimentos con la lengua no intentan quebrantar el idioma chino ni hacer frente a un estilo oficial anquilosado que, precisamente por estar ya anquilosado, no merece esfuerzo de reflexión alguno. El hecho de que al final logre o no percibir, o el significado último de esta lengua son cuestiones que no me importan.

Y la filosofía tradicional acabó con Wittgenstein. Si cito la palabra «metafísica», me refiero tan sólo a un modo de pensar, y no al término en su sentido ontológico. La literatura y la filosofía son, a fin de cuentas, formas de expresión lingüística. Dejo aparte la cuestión de la capacidad o incapacidad de la lengua para expresarlo todo, pues lo único que busco es un idioma chino moderno que pueda expresar, de la mejor manera y en el mayor grado posible, mis percepciones.

Tampoco quiero ser juez que elabore nuevas normas lingüísticas. Y además : ésta es, a grandes rasgos, la razón por la cual el arte del lenguaje, y con él la literatura, escapa a todo

control y tiene existencia independiente. Yo me limito a buscar con afán, creyendo estar en lo cierto, un chino moderno que me parezca puro y sea capaz de perseguir mis propias impresiones.

; por eso considero que la lengua literaria bien podría ser tenida por una suerte de «flujo de lenguaje».

En otras palabras, la novela no es más que un largo monólogo, una continua mudanza de pronombres personales, y por ello prefiero ver en ella un mero «flujo de lenguaje».

Como expresión de la actividad mental humana sólo busca materializarse siguiendo un proceso lineal y no tiene en cuenta los conceptos espaciotemporales objetivos del mundo físico. Todo debate en torno al espacio y al tiempo que carezca de objeto científico o no concuerde con los métodos de la investigación científica se convierte, llevado al ámbito de la lengua, en vana discusión escolástica.

Dejemos que la literatura se ocupe de la narración y la ciencia del análisis. La lingüística abstracta y todas las variedades actuales de lingüística analítica son útiles para la investigación en el campo de la informática y la inteligencia artificial, pero no tienen sentido en el de la literatura. Si yo me preocupo de la función de la lengua y de la fuerza expresiva asociada a ella no es por interés académico, sino por afán de comprender y perseguir los estados de la mente.

Ser y no ser, la simple unidad que se divide en dos, es burda filosofía. Más inteligente es el conocimiento de la unidad que se divide en tres, o que se divide hasta el infinito, o que vuelve y se revuelve hasta tornarse caos. El significado de la lengua no se halla en la fijación de los significados, sino en su mismo proceso de realización: el significado lo otorgan los otros. Además, ¿tiene la lengua la capacidad de demostrar?

«Ser» es una cópula extraña.

«Cualquiera» es, en todo léxico, una palabra cargada de significado, y toda narración que se nutra de ella es ilimitada. No intento demostrar, pues no tengo necesidad de imponer a otros un conocimiento, ni tampoco deseo que otros lo acepten; lo importante es que digo.

Yo sólo encarno un punto de vista o un enfoque narrativo, a un sujeto de la lengua que evoca una sensación. Si existo, es sólo para expresarme como tal.

Poder desplazarse desde un yo-sujeto hasta un yo-no sujeto, o en otras palabras, desde un yo existente o un yo incierto o incluso un yo inexistente hasta un tú y a su vez hasta un él, desplazarse entre un tú-yo que es un yo objetivado y un él-yo que bien podría ser un yo contemplado en su distanciamiento o la contemplación del propio pensamiento: ¡cuánta libertad! La misma libertad de que yo disfruté al escribir *La Montaña del Alma*.

Pero la estructura del chino, articulada en torno al orden interdependiente de las palabras, propicia el surgimiento de una metafísica oriental de otro orden, la *xuanxue* o «doctrina de lo misterioso». Aun así, una y otra filosofía surgen en última instancia de la expresión lingüística, al igual que la literatura.

ninguna de ellas, sea en la disección exhaustiva de los fenómenos psicológicos o en la indagación del significado de las palabras y expresiones, se impone límites, y la numerosa gama de escritos basados en la fenomenología y la filosofía analítica parte también del mismo origen. Puesto que yo escribo y a veces traduzco preferentemente en chino, prefiero buscar otro camino. Yo creo que si el chino se libera de su afán civilizador político y ético aún puede producir una literatura moderna imbuida de espíritu oriental. Si el intercambio cultural entre Oriente y Occidente sólo lleva a la convergencia en una misma corriente, el mundo será más abigarrado, pero al mismo tiempo algo más monótono.

En este sentido, debo reconocer, me he inspirado en gran medida en el lenguaje de



; ambos logran, mediante la recreación del lenguaje, elevar este espíritu a sus cotas más altas de refinamiento. Yo intento reexpresarlo desde el sentir propio del hombre actual que se sirve del chino moderno.

La actitud propicia a la experiencia original es común a todos, pero no implica derribar y pisotear a nuestros predecesores.

Y emplearla o no, por otra parte, depende de cada cual y no debe ser motivo de polémica. ; pero estas lecturas, lejos de impedirme dar forma propia a mis novelas, me son de gran provecho para la composición.

Si una novela tiene la forma de novela, es porque el autor así la ha creado, y nada más.

Por ello, a los novelistas no les gusta explicar sus propias novelas. Yo no soy teórico, pues sólo me preocupo de cómo he de escribir las novelas, de buscar las técnicas y las formas más apropiadas.

Hasta la década de 1980, el énfasis recaía en la narración de una historia ficticia; pero este énfasis fue relegado más tarde a un segundo plano con la aparición de algunas novelas experimentales inspiradas en la narrativa occidental contemporánea.

Los relatos de ese tipo que yo escribí antes de *La Montaña del Alma* se centran en la búsqueda de un enfoque y un modo narrativo. Todos aparecieron en publicaciones de la China continental y ninguno suscitó la menor crítica, aparte de un artículo que el editor no tuvo más remedio que aceptar siguiendo instrucciones «de arriba», según me confesó más tarde. Pero tampoco hubo una sola editorial que se mostrase dispuesta a publicarlos; al final, y gracias a la ferviente intercesión de un amigo de Taiwan, el escritor Ma Sen, la verdad es que cuando me puse a escribir el libro yo ya lo sabía condenado a no ser un best-seller, y

En ellos configuré la base estructural del libro: Al mismo tiempo, advertí que la disposición psicológica de la lengua de los personajes encajaba en gran medida en esta estructura general, que su conciencia de la lengua comenzaba en el pronombre personal.

. Si la novela moderna se basa sobre todo en la búsqueda de un modo narrativo sencillo, lo que yo intento es la evolución incesante de este modo narrativo y su integración en las transformaciones del pronombre personal, algo que también concuerda con mi visión de la lengua como flujo cognoscitivo. El dominio de un determinado modo narrativo y su posterior abandono es factible siempre y cuando el proceso no vaya en detrimento de la lengua, no interrumpa su flujo; por eso, para evitar la confusión y el desorden, las transformaciones de que hablo deben ser progresivas y limitadas.

De hecho, este capítulo debería servir de epítome a todo el libro; , y tampoco lo he suprimido para evitar toda sospecha de plagio del capítulo ochenta de *La historia de la piedra*. Por ello me he limitado a añadir en él una frase: «este capítulo puede leerse o puede no leerse».

; son, más bien, simples nombres que los teóricos asignan a sus propias construcciones. No estoy dispuesto a colgarme una etiqueta de fácil identificación o a entrar en la órbita de alguna corriente literaria, y menos a crear una secta, unirme a un círculo o participar en la guerra de facciones. Todo ello supone un derroche de energías y aleja con frecuencia de la labor seria de creación individual.

Las guerras entre los «ismos» al final sólo han dejado nuevos «ismos», y ninguna obra literaria: me temo que la literatura china contemporánea se halla sumida en el mismo círculo vicioso, aquejada del mismo mal. Si la crítica literaria no escapa de este «pantano de monstruos», será difícil que tenga alguna originalidad.

Pero : en vez de echarla por tierra, dejémosla ahí para ser estudiada por quien quiera estudiarla. E intrínseca a ella es, obviamente, la literatura: de siempre es conocido el valor

y la importancia del *Libro de las odas*, los *Cantos de Chu*, la prosa rítmica de la dinastía Han, gran parte de la poesía de las dinastías Tang y Song, la prosa literaria de los «ocho grandes literatos» de estas mismas dinastías o las composiciones «en ocho partes» de las dinastías Ming y Qing.

Aunque fomentada y utilizada en ocasiones por algún emperador, esta cultura religiosa siempre ha preservado su independencia y, a diferencia de la cristiana occidental,

; en las canciones y baladas del pueblo, el mester de los trovadores y los recitadores o la danza ceremonial o lúdica; en la ópera tradicional de origen ritual o la novela oral.

, encarnada en la filosofía naturalista de Laozi y Zhuangzi, en la «doctrina de lo misterioso» de las dinastías Wei y Jin o en la doctrina chan en su vertiente no religiosa,

Las formas de producción material coinciden con las de otras culturas del mundo, y por lo tanto no hablaré de ellas.

De estas culturas, *La Montaña del Alma* alude, como es natural, a las tres últimas: la primera ha brillado en ocasiones con gran luz, pero ha asfixiado al individuo. También los escritores más creativos y los escritos más imaginativos de la literatura china antigua proceden casi en su totalidad de estas tres últimas culturas; Este espíritu constituye, creo yo, el principal nexo de unión de *La Montaña del Alma* con la tradición literaria de la antigüedad china, aunque en este caso se trata, más bien, de un viaje espiritual que muestra el otro rostro de la cultura china, el rostro oculto bajo la ortodoxia de la literatura oficial.

Una, la tradicionalmente aceptada por la historiografía, es : fruto de ella es el racionalismo ético o «civilización por la educación» de los confucianos. Y La expansión, en años recientes, de la investigación histórica de la civilización de Chu a las culturas de Ba-Shu y Wu-Yue, propias del curso superior e inferior, respectivamente, y el cuantioso material proporcionado por la arqueología han llevado a algunos historiadores a replantearse el origen de la civilización china y han dado lugar a la aparición de diversos estudios monográficos sobre las antiguas culturas de la cuenca del Yangtsé. Algún historiador considera que, aparte de estas dos grandes culturas, existe una tercera, la de Hai-Dai, floreciente en las márgenes del golfo de Bohai y en la península de Shandong, a la que cabe añadir acaso una cuarta, la de Hongshan, descubierta hace pocos años en Liaoning; pero se trata de culturas locales que aún no han penetrado en la larga corriente de la historia de la civilización china, y por eso mantengo la idea de que las dos grandes culturas en que ésta tiene su origen son la del Yangtsé y la del río Amarillo.

Con el hallazgo, en décadas recientes, de los restos fósiles paleolíticos del hombre de Yuanmou en el curso superior del Yangtsé. El descubrimiento de microlitos del mesolítico en el curso superior e inferior del Yangtsé, en las regiones de Yuanmou y Jiangsu, respectivamente, y el de la cultura del neolítico superior de Hemudu, floreciente hace más de siete mil años, demuestran la existencia, en la cuenca del Yangtsé, de una antigua cultura anterior y coetánea con las de la cuenca del río Amarillo. Las tallas en marfil, los remos, los palafitos ensamblados a caja y espiga y los perros y rostros humanos de cerámica descubiertos en Hemudu ponen de manifiesto el mayor grado de desarrollo de esta cultura con relación a las de la cuenca del río Amarillo. A estas culturas posteriores del río Amarillo pertenecen las de Yangshao y Longshan, contemporáneas de las de Majiabang, Liangzhu y Daxi, localizadas las dos primeras en su curso inferior, y la última en su curso medio. Los rostros humanos tallados en piedra de la cultura de Daxi constituyen el primer relieve de que se tiene noticia en toda China, y la simetría y regularidad de los motivos triangulares y flabeliformes sobre bolas de cerámica ahuecadas demuestran que los artífices ya tenían conocimientos elementales de geometría y matemáticas. Lo más destacable es que tanto los utensilios de cerámica negra de la cultura de Liangzhu, emplazada en el curso inferior, como los de cerámica roja de la cultura de Daxi presentan un vaciado geométrico muy parecido, decorado con motivos circulares,

triangulares y cuadrangulares que parecen seguir cierto orden, unos motivos diferentes de los habituales porque al parecer tienen un significado y podrían, en este sentido, constituir los primeros símbolos abstractos relacionados con la antigua civilización china. De ello se desprende que las culturas del medio y bajo Yangtsé se hallaban en contacto y conformaban una amplia esfera de interacción. Las rucacas de cerámica pintada de la cultura de Qujialing (distrito de Jingshan, Hubei) presentan un diagrama esotérico pisciforme en blanco y negro semejante al que aparece en otros objetos anteriormente descubiertos en la región de Sichuan. Y también están los utensilios de la cultura del bronce: los del curso medio y bajo del Yangtsé no desmerecen de los de la cuenca del río Amarillo, y algunos de los del curso superior, como los vasos rituales de Sanxingdui (distrito de Guanghan, Sichuan), superan en calidad a cualquiera de los hallados hasta ahora en las planicies centrales.

¿Cómo es posible que una cultura tan esplendorosa se haya evaporado como el humo? ¡De ella nada nos cuentan los libros de historia!

Siempre se nos ha dicho que la cultura Xia estaba emplazada en las llanuras centrales. Yo he visitado el yacimiento de Erlitou, en Henan, y los arqueólogos me han mostrado diversos recipientes de cerámica de delicada manufactura y regulares proporciones: vasos rituales, posiblemente; pero lo mismo podían pertenecer a la cultura Xia que a otra cultura contemporánea. Lo único que yo vi, en suma, me parecieron vestigios del racionalismo patriarcal de la antigüedad remota. Por eso, la cultura que ha engendrado las leyendas recogidas en el Libro de los montes y los mares. Grandes investigadores modernos como Meng Wentong y Yuan Ke han concluido, hace ya años, que este libro de hechiceros y los cuentos, leyendas y datos geográficos e históricos que en él se fusionan proceden de tierras de Chu y acaso, en concreto, de las regiones de Ba y Shu; otros investigadores lo creen originario de la región de Yue, pero en todo caso siempre nos hallamos en la cuenca del Yangtsé. La identificación del «primer monte de los Montes Centrales» con el monte Tai, una identificación irreflexiva y literal en exceso que estuvo de moda durante algún tiempo, es sólo producto de la política unificadora impuesta desde el poder central.

, en tiempos anteriores a la dinastía Xia. La leyenda del control de las inundaciones por Yu el Grande refleja en realidad la gran victoria de las tribus qiang de las regiones del noroeste sobre los miao, los man, las «cien tribus yue» y otras confederaciones meridionales. Los funcionarios confucianos del pasado dejaron irreconocible la cultura antigua al hacer de ella instrumento de la «civilización por la educación», y los historiadores revolucionarios de hoy día la han reducido a una sucesión de gestas ilustrativas de la teoría de la lucha de clases o del patriotismo; a consecuencia de ello,

Opino que debería existir una verdadera historia de la cultura han, una historia que parta de su formación y describa su evolución a través de todas las épocas; yo no me siento capacitado para escribirla, pero confío en que los especialistas se dediquen a ello en el futuro. Cabría dejar aparte todas las controversias insustanciales sobre la tradición cultural china que se han dado en este siglo para emprender una investigación seria en torno a la tradición en sí, una cultura que ha preservado la vitalidad merced a su exclusión de la historiografía ortodoxa, y al especial entorno geohumano y la dilatada historia de la extensa región que ocupa. Ello no excluye, por supuesto, la existencia de una cultura floreciente en la cuenca del río Amarillo o en otras partes de China. Aquí sólo intento mostrar que la cultura no se halla necesariamente ligada al poder político, que tiene su propia historia.

; lo importante para mí es cómo conocerlas, e incluso cómo conocerme a mí mismo. Si he ido a contemplar los signos redondeados de la antigua cultura Ba-Shu, la escritura ornitomorfa de las espadas de la cultura Yue o las pinturas en seda de las tumbas de la cultura Chu; si he asistido al sacrificio a los antepasados de los hechiceros miao o

escuchado a los yi recitar las escrituras en sus cantos pinto; si he errado desde la reserva natural de los pandas gigantes en tierras de la antigua cultura qiang hasta las orillas del mar de la China Oriental, y si al final he retornado de los usos y costumbres populares a la vida metropolitana moderna, ha sido por simple afán de búsqueda de mi propia realización, de mi propio modo de vida. Pero la historia, a mis ojos, sigue envuelta en densa niebla, y mi propio yo, sumido en el desconcierto. Si entiendo así la cultura han, es porque soy producto de ella.

Doy las gracias al profesor Góran Malmqvist por haber traducido al sueco *La Montaña del Alma*, y al profesor Torbjörn Lodén por la organización de este seminario.

*Conferencia pronunciada en el Instituto de Lenguas Orientales de la Universidad de Estocolmo en mayo de 1991.\**

\*Las correcciones posteriores a la redacción del primer manuscrito (omisiones, por regla general) son obra del autor. Nuestra versión se basa en el último manuscrito corregido. (N. del T.)

**Sin «ismos»**

Y en otro artículo anterior, «Adiós a los dioses», Liu Zaifu también señala que todas las controversias surgidas en torno a la literatura china desde comienzos de siglo se han hecho al socaire de conceptos provenientes del exterior y aún no han logrado escapar de la sombra que otros proyectan. El mayor agobio proviene de la crítica literaria, de sus innumerables corrientes e inextricables definiciones y de su tendencia a imponer etiquetas que con frecuencia impiden distinguir la obra en sí. Los «ismos» occidentales tienen su propio territorio y una larga historia. Lu Xun abogaba por adoptar en China determinados usos del extranjero, y tenía razón; pero en la adopción de los «ismos» se ha ido demasiado lejos, pues no todo es adoptable. El escritor puede adoptar cuantos «ismos» quiera, pero ha de procurar interiorizarlos para privarlos de su naturaleza: así ya no tendrá necesidad de entablar nuevos debates, y menos de cargar con etiquetas ajenas.

: si dependiera de las conclusiones extraídas de alguna doctrina, la obra resultante sería un desastre. Cada escritor tiene, ciertamente, sus propias concepciones literarias y sus propios métodos; pero si no los plasma en una obra llena de vitalidad, al final, por muy innovadores que sean, quedarán anticuados. Yo tengo mis propias concepciones literarias, pero también presto gran importancia a la forma artística y a la técnica. Me he inspirado en no poca medida en la literatura occidental, en especial en muchos de los conceptos y procedimientos de la moderna; pero no creo que el adoptarlos mecánicamente dé como fruto una buena obra. Me importa más la obra en sí misma, y no quiero colgarme la etiqueta de ningún «ismo».

En 1981 aparecieron mis *Rudimentos técnicos de la novela moderna*, un folleto escrito con la intención de desbrozar el camino a algunas obras narrativas más poco ajustadas a las reglas predominantes a la sazón en la China continental; pero Wang Meng y otros escritores difundieron una serie de cartas críticas en las que se preguntaban si se trataba de un opúsculo «realista o modernista», y al final fui tildado de modernista. En 1985 fue puesta en escena *El salvaje*, pieza impregnada de la literatura de la «búsqueda de las raíces», buscadas, en este caso, en la *Leyenda de la oscuridad*, la epopeya de la nación han; en esa época gobernaba Hu Yaobang y existía cierta apertura cultural, por suerte, y me libré de ser adscrito a una u otra corriente. En 1990 fue representada *La huida*, y se me acusó de reaccionario. El gran infortunio de la literatura china es que siempre se halla sometida a juicio: existen toda suerte de políticas, directrices, líneas, principios, reglas y modelos en torno a lo que es correcto e incorrecto, a lo que es conforme o no a la tendencia general, y todo cuanto no encaje en la norma es criticado, exterminado, depurado, abolido, precintado o arrojado a la hoguera.

Tengo, claro es, mis propias opiniones políticas y mis propios puntos de vista y el arte; pero no por ello necesito encuadrarme en ningún marco político o estético. Es la actitud que yo adopto frente a las modas y las corrientes, pues la propia experiencia me dice que los movimientos de masas y los gustos populares, por un lado, y el «yo», por el otro, no deben ser exaltados ni convertidos en objetos de culto.

Pero no por ello abogo por una «literatura pura», por una literatura confinada en su torre de marfil, ajena del todo a la sociedad; muy al contrario, entiendo la creación literaria como una suerte de desafío que el individuo lanza a la sociedad para poder sobrevivir, un desafío insignificante, es cierto, pero representativo, al fin y al cabo, de una determinada postura.

; el hecho de que la gente, a pesar de todo, necesite disfrutar de este pequeño lujo debería ser motivo de orgullo para el escritor y para el lector en tanto que seres humanos.

, y ella misma ha sido convertida en propaganda política o prédica moral, cuando no en instrumento de la lucha partidista. La literatura de la China continental aún no se ha

liberado del todo de esta traba. La literatura china ha sufrido desde comienzos de siglo el continuo desgaste de las luchas políticas; sólo ahora, al cabo de toda una centuria, han conquistado los escritores chinos la oportunidad de librarse de esta utilización omnímoda de la literatura, la oportunidad de expresarse como individuos.

La literatura es básicamente cuestión del individuo; éste puede ejercerla como profesión o servirse de ella para expresar sus sensaciones, para decir incoherencias, por pura satisfacción personal o, desde luego, para opinar sobre la situación política. Pero

, antes y ahora, en China y fuera de China, en Oriente y Occidente. En la mutua relación entre sustancia y forma, la literatura debe atender ante todo a la necesidad de afirmar la propia existencia personal para luego abordar las técnicas narrativas que más se ajusten a ello.

y se convirtió en responsable único del lenguaje que empleaba;

De esta misma consideración parte la importancia que otorgo al lenguaje, aunque con ello no quiera decir que la técnica deba enseñorearse de toda la literatura. Algunas veces incluso juego con él, pero no es ésta mi meta. Jugar con el lenguaje es con frecuencia una trampa para el escritor, pues si así no logra transmitir sentidos que son por lo general difíciles de expresar, el juego se convierte al final en mero formalismo lingüístico vacío. Si busco nuevos modos de expresión es, simplemente, porque me hallo limitado por el lenguaje convencional y no puedo expresar con viveza mis sensaciones. , en su indagación en lo consciente y lo inconsciente y en su manera de estructurar el punto de vista narrativo, aspectos que, por otra parte, me impulsaron a analizar lo que distingue al chino de los idiomas occidentales. Y en este análisis descubrí que la palabra en chino no se halla sujeta a categorías fijas, que el orden del sujeto y el objeto puede ser alterado a voluntad, que el verbo no varía en consonancia con la persona y el tiempo, que el sujeto puede ser omitido, y que las frases carentes de pronombre personal son de uso corriente. La *Gramática del señor Ma (Ma shi wentong)* se inspira en la de los idiomas occidentales, y todas las gramáticas chinas posteriores se basan a su vez en ella: por eso deberían ser revisadas. El aprovechamiento de los diversos mecanismos estructurales de la lengua china permite una mayor libertad expresiva; de esta convicción nace el modo de escritura que he dado en llamar «flujo de lenguaje».

Puesto que el chino no se halla tan condicionado por el sujeto o el tiempo como los idiomas analíticos occidentales, dispone de enorme flexibilidad a la hora de expresar las actividades conscientes del hombre, tanta que, con frecuencia, se producen «cortocircuitos» en el hilo del pensamiento subyacente o aparecen significados ambiguos. Mi búsqueda de un lenguaje chino mejor capacitado para expresar con fidelidad las complicadas sensaciones del hombre moderno cristalizó en una serie de relatos breves, pero sólo empezó a tener visos de verosimilitud con *Una caña de pescar para el abuelo*. Frente a la reflexión y la sensación, el consciente y el inconsciente, la narración, el diálogo y el monólogo, adopto una actitud quietista: en vez de enfrascarme en análisis psicológicos o semánticos propios de la narrativa occidental, integro todos estos elementos en el flujo lineal del lenguaje; este mismo lenguaje narrativo es el que marca la forma y la estructura de mi novela *La Montaña del Alma*.

Los escritores que se sirven del chino harían bien, por cierto, en prestar atención a las investigaciones de Shen Xiaolong, un joven lingüista del continente, y aprovecharlas para rebatir las muchas teorías literarias actuales que se basan en los idiomas analíticos occidentales y dan de lado a las características estructurales de la lengua china. La occidentalización del chino desborda todo lo previsible y en ocasiones da lugar a escritos de lectura insoportable. Se trata de un problema que viene de lejos, del Movimiento del Cuatro de Mayo a favor de una nueva literatura. No me opongo tajantemente al uso de elementos de los idiomas occidentales para enriquecer el chino moderno; pero existe una

responsabilidad para con el lenguaje, que en mi caso afronto intentando atenerme a las estructuras intrínsecas del chino, evitando escribir en un chino que resulte incomprensible. A veces juego incluso con el lenguaje, pero lo hago para expresar significados que la oración convencional no puede transmitir, y siempre procuro que el resultado final encaje en los cánones del más puro chino moderno. Éstos son los límites que me impongo; pero nunca juego con el lenguaje como pudiera hacerlo un ordenador, pues no soy ninguna máquina lingüística.

El chino moderno se halla, sin duda, en fase de desarrollo, y a su enriquecimiento contribuyen de un modo u otro diversos escritores, algunos de ellos mediante la incorporación de elementos de la lengua viva y los dialectos. Yo también tengo muy en cuenta estos elementos cuando altero los modelos convencionales de la oración o intento hallar nuevas formas expresivas. Si las obras literarias chinas se limitan a presentar, en lo que a su escritura se refiere, un mero conjunto de signos susceptibles de ser descodificados y en ellas no late el sentimiento de la lengua, se convierten en rompecabezas intelectuales o, al igual que las traducciones forzadas de algunas novelas, resultan de insoportable lectura. La integración de la lengua hablada y la dialectal en el lenguaje literario proporciona, en este sentido, una alternativa creadora. El deconstructivismo de Barthes no es la única corriente que ha intentado enriquecer el lenguaje de la literatura moderna; también está, un escritor que me ha dotado de nuevas referencias en este campo. La modernidad en la literatura no depende del mayor o menor enrevesamiento del estilo; la verdad es que aún deberíamos discutir, creo yo, lo que significa en realidad «modernidad». *La Montaña del Alma* y algunas de mis obras teatrales, como *En la otra orilla* y *En la frontera de la vida y la muerte*, encarnan la doble dirección que asumen mis esfuerzos por expandir la expresividad del chino moderno.

Mi búsqueda en este sentido me ha llevado a veces, inevitablemente, a dudar de la capacidad del propio lenguaje. ¿Puede el lenguaje, en definitiva, expresar con precisión las sensaciones verdaderas? Los diversos estudios realizados por la lingüística occidental contemporánea a partir de Wittgenstein han ensanchado nuestro conocimiento del lenguaje, es cierto, pero el mundo real, y con él la propia existencia humana, se hallan más allá del lenguaje. El afán de convertir la literatura en apéndice de la lingüística o el de edificarla sobre el simple análisis semántico la llevan de día en día hacia un callejón sin salida. Por eso a veces destruyo el lenguaje premeditadamente, como queda patente en mi obra teatral *Diálogo y argumentación*. Los *gong'an* (*koan*) de la doctrina chan, con su aparente falta de lógica y su sentido metalingüístico, me han mostrado que siempre cabe adoptar nuevas actitudes con respecto al lenguaje. En mi caso me muevo entre dos extremos: doy mucha importancia al lenguaje, pero no me aferro a él.

Algunos escritores franceses de mente lúcida han comenzado ya a apelar al retorno a esta verdad. La literatura occidental está en crisis desde hace veinte años porque se ha perdido en el formalismo lingüístico; si esta constante renovación de las formas se desentiende del mundo verdadero, la literatura al cabo perecerá. Yo doy importancia a la forma, pero aún más a la verdad: a una verdad que trasciende la realidad externa y se centra sobre todo en las sensaciones vivas del hombre inmerso en lo real. Si la literatura se sirve del lenguaje es, justamente, para expresar y transmitir esta verdad, aunque no por ello renuncie a lo imaginario y a lo ficticio.

Tampoco los escritores de la China continental, Taiwan, Hong Kong o los residentes y exiliados en otros países serán inmunes al desconcierto lingüístico reinante entre los escritores occidentales una vez que se desembaracen, zafen o liberen de las múltiples restricciones impuestas sobre la literatura y se enfrenten tan sólo al idioma chino en que escriben. La literatura china contemporánea, sea la producida en los países de habla china o la escrita en este idioma, se dedica en gran medida a reproducir con toda premura los

modelos de la literatura occidental moderna; en realidad ya se ha integrado en la gran corriente mundial, y por ello no es ajena a la crisis que afecta a la literatura occidental. El viejo problema parece resuelto; pero ¿cuál es el nuevo?

El problema también nos remite a la literatura occidental: la literatura china moderna se limita, desde hace un siglo, a seguir sus huellas. ; Beckett pasó de la reflexión y el discernimiento al absurdo, pero yo compruebo una y otra vez que en la vida cotidiana el absurdo tiene una dimensión real, y no veo oposición o quiebra alguna entre lo real y lo absurdo. El teatro de vanguardia occidental descarta el realismo, pero mi teatro experimental se nutre muchas veces de la vida real. El teatro de vanguardia occidental proclama el antiteatro, pero yo prefiero volver a las fuentes del drama tradicional chino, retornar a la dramatización y a la teatralización perdidas con tanta frecuencia en el teatro contemporáneo, esforzarme, en el momento de la composición y en el de la representación, por descubrir y llevar a la práctica nuevas posibilidades dramáticas y escénicas.

La nueva literatura china surgida a partir del Cuatro de Mayo quedó confinada en los límites que el ambiente político y social le marcaban y, agobiada por las incesantes controversias impuestas desde otros ámbitos, no ha tenido tiempo para ocuparse de sus propios problemas. Todas estas imposiciones y controversias son ajenas a la creación literaria misma y habrían de acabar de una vez. La mejor señal, en este sentido, será la que ofrezcan los escritores chinos —o, para mayor precisión, los escritores que se sirven del idioma chino— cuando superen las restricciones políticas e ideológicas y puedan agruparse en una sola familia.

. Naturalmente, muchos autores han recibido una profunda formación en su propia cultura nacional, unas influencias que se reflejan de manera natural en su obra; pero no por ello han de ser etiquetados, con el solo propósito de atraer a la clientela y promover las ventas, como representantes de una cultura nacional. El *Ulises* de está ambientado en su tierra natal, pero nadie lo lee creyendo hallarse frente a una novela costumbrista irlandesa. Ninguno de los dos volvió a su país de origen.

La *Montaña del Alma* y el Comentario de concluidos fuera de China, me han servido para librarme de la nostalgia. El primero recoge sensaciones inspiradas en la realidad social china, y La civilización china fluye por mis venas y no tengo necesidad de colgarme ninguna etiqueta que lo acredite; en mi caso, ya he hecho inventario de los aspectos positivos y negativos de la cultura tradicional china. Además, la profesión de la literatura reposa siempre en el individuo: no es un servicio de bienestar público que dependa, para su realización, del esfuerzo conjunto de todos los componentes de la sociedad, incluido el gobierno; por el contrario, la interferencia de la voluntad colectiva, adopte la forma que sea, sólo puede perjudicarla.

Un teatro norteamericano quiso adquirir la obra, y yo creí oportuno suprimir los elementos que la anclaban a la realidad china para hacer de ella una pieza de filosofía política en que no hubiera héroes; pero los norteamericanos me instaron a modificarla, y al final me retiré del proyecto, y además Y que la voz más auténtica del escritor es la del individuo que habla y se expresa solo frente a la sociedad.

La literatura pudo tener sus razones para adorar al yo hasta elevarlo casi a la altura de Dios, aunque aquellos que se creyeron de verdad Dios acabaron locos, como Nietzsche, o no escaparon del destino del ídolo caído y roto en pedazos. Nietzsche murió loco, y hoy el yo nietzscheano ya ha sido deconstruido. El endiosamiento de la personalidad hasta límites inconcebibles es, en esta época postmoderna en que sólo importa el consumo, un mito muy lejano, y además tiene su posible origen en el narcisismo de la adolescencia. : el yo de Kafka representa con mayor acierto al hombre moderno. Pero

, pero a la vez infinitamente rico y de él procede, en último análisis, la percepción humana del universo inmensurable. La verdad de la literatura se convirtió en la verdad de esta



percepción: del mundo situado más allá de esta percepción sólo cabía decir que se hallaba fuera del alcance de la literatura. La literatura moderna reafirmó al sujeto de la percepción, y con él reemplazó a un narrador omnisciente y omnipotente que por regla general era el propio autor; y la exploración del yo, al prescindir de condicionantes morales nunca antes cuestionados, desembocó en la escisión de la personalidad. Si tuviéramos que resumir en dos palabras la historia de la literatura occidental del siglo XX, yo diría que logró suplantar con la modernidad valores tradicionales que se hallaban en franca decadencia. Del descubrimiento del yo a finales del siglo pasado pasó al cuestionamiento del yo. Y ahora volvemos a estar a finales de siglo.

El mal no sólo proviene de los otros, pues el yo no deja de ser un infierno, y ello agudiza su cuestionamiento. Si tuviera que hacer una síntesis de una de mis obras teatrales recientes, *El noctámbulo*, diría que trata de la imposibilidad de derrocar al mal. Es una obra que carece de toda referencia al mundo chino, y si en ella hay algo que la distinga de las obras occidentales, es quizás la actitud quietista que late en su fondo, la misma actitud que yo siempre adopto frente a la sociedad y frente a mí mismo. Una actitud que, enraizada en la tradición cultural china, difiere de la común de los escritores occidentales, basada en el análisis psicológico y en la propia experiencia, y no es tan negativa como la encarnada en el *wuwei* de la filosofía de Laozi y Zhuangzi o en la pasividad supramundana del budismo. No soy taoísta ni budista; aún quiero hacer cosas, y para ello adopto sencillamente una actitud escrutadora y analítica: la «teoría de la triplicidad» del sujeto que aplico al lenguaje narrativo de la novela y a la interpretación dramática también se basa en esta actitud.

¿Puede, un intelectual chino que viva en Occidente, preservar su independencia mental como individuo sin adherirse a ningún «ismo» ni aferrarse, como único consuelo, a la tradición cultural china?

La vida tiene un sentido que trasciende la ética, y si yo aún poseo algún valor, es sólo el de esta existencia.

Lo importante es que hablo, que escribo, y nada más.

La literatura ha demostrado de manera patente que puede trascender la ideología: lo mismo hizo ya en su día, de la mano de Baudelaire y Dostoievski, con los juicios morales. De lo único que no puede librarse es de su sumisión a un criterio estético: el carácter trágico, cómico, lírico, absurdo, burlesco o humorístico de una obra lo otorga siempre el escritor. Algunos autores modernos y contemporáneos han eliminado todo juicio moral de sus obras, pero no pueden sustraerse al criterio estético subjetivo, a un criterio que representa la última parcela de autoridad del escritor y explica por qué aún existe la literatura. Como escritor intento situarme entre Oriente y Occidente, y como individuo, vivir al borde de la sociedad. En una época en que, como dice Liu Xiaofeng, «el cuerpo se burla del espíritu», me parece una buena opción; pero no sé si podré seguir disfrutando de ella.

*Discurso pronunciado en la «Conferencia sobre la literatura china de los últimos cuarenta años», organizada por la Fundación Lianhebao de Taiwan. Redactado en París el 15 de noviembre de 1993. \**

\* Las correcciones posteriores a la redacción del primer manuscrito (omisiones, por regla general) son obra del autor. Esta versión se basa en el último manuscrito corregido. (N. del T.)

### Prólogo de Sin «ismos»

La expresión china *meiyou zhuyi*, «sin "ismos"», puede también ser entendida como una construcción verbo-objeto, «no tener "ismos"» o «no haber "ismos"», pero no como sustantivo, «sin-ismo» o «an-ismo», pues en tal caso parecería referirse a un determinado «ismo», semejante, por ejemplo, al nihilismo, y no es el caso.

En «sin "ismos"», la premisa es «sin» y no la nada, una premisa que, al ser como una carencia de premisa, no conduce a ninguna conclusión o supone la ausencia absoluta de todo «ismo».

El vivir sin «ismos» no pretende erigirse en doctrina, pero tampoco es un no decir, sólo que este decir no tiene principio ni fin, es un decir por decir que no lleva a ninguna conclusión.

El hombre vive en el mundo y, si no es mudo, siempre tendrá algo que decir; por eso el vivir sin «ismos» es sólo, a lo sumo, un hablar sin resultados.

El vivir sin «ismos» es algo más positivo que el nihilismo, pues refleja cierta actitud hacia las cosas, el hombre, uno mismo: una actitud que no reconoce la existencia de un a priori libre de juicio, un entendimiento que no sabemos a qué conduce, una postura que al menos no es creencia ciega en un credo o un poder; que no precisa plegarse a ninguna autoridad, a ninguna corriente, a ninguna moda, ni ser arrastrada del roncal o trabada por ninguna ideología, ni ser señalada como culpable para su encarcelamiento; que permite gozar de cierta independencia individual, aunque esta independencia, como es natural, también tenga límites.

El vivir sin «ismos» tampoco tiene la pretensión de hacer de la duda un «ismo» o un absoluto, pues supone creer en los valores y criterios de conducta individualmente confirmados, y observarlos si provienen de la propia experiencia, pero no si se basan en los argumentos de otros. La negación no es una norma lógica absoluta, y además la experiencia demuestra de manera reiterada lo absurda que puede resultar la lógica.

Vivir sin «ismos» no es una forma de empirismo; la experiencia es valiosa, pero la experiencia directa no es el solo criterio del conocimiento, pues lo que otros han corroborado con su experiencia puede ser convertido en propio elemento de juicio. Además, la experiencia no es fiable por necesidad ni tampoco repetible, pues cada experiencia es única. Y tampoco cabe convertir en dogma la experiencia propia y ajena;

El vivir sin «ismos» no es en sí un «ismo», ni se inspira en el pensamiento puro de la filosofía ni de la metodología de la ciencia; es sólo un conocimiento: las demostraciones quedan en manos de quien guste de ellas; el hombre seguirá existiendo por más que se demuestre o no su existencia, del mismo modo que seguirán existiendo las demostraciones a favor o en contra de su existencia.

El vivir sin «ismos» parte de la no demostración; quizás sea así porque no puede hallar un punto de partida mejor, pero un punto de partida exento de condicionamientos previos parece siempre mejor que la opción de uncirse uno mismo al carro de otro para ser llevado por donde él quiera.

El vivir sin «ismos» es más bien una opción que en cada cual difiere, la opción en que uno mismo cree firmemente de las muchas existentes, sólo que uno no la impone a nadie ni tolera que se la impongan a él.

El vivir sin «ismos» aprueba la opción del individuo, pero no coloca al individuo por encima de todo; tampoco, en la sociedad presente, podría el individuo estar por encima de todo a no ser que se vuelva loco y así lo crea, que albergue este sentimiento romántico o más bien mera ilusión. El individuo no puede meter en un puño al mundo y mejor haría en situarse al margen y descartar la vana idea de dominarlo, evitando, al mismo tiempo, ser

ilimitadamente dominado por él. Por ello, el vivir sin «ismos» no se corresponde con ningún «ismo» que tenga por eje al individuo o ninguna filosofía que parta de él.

El individuo que vive sin «ismos» parece más individuo; la naturaleza del que vive sin «ismos» parece más humana, más alejada de la conveniencia o la inconveniencia, el acierto o el error, la bondad o la maldad, y además lo conveniente o inconveniente, lo acertado o erróneo, lo bueno o malo de algo responde al juicio que otros hacen de acuerdo con el criterio de otros, un juicio que difiere en cada cual porque los criterios difieren.

El vivir sin «ismos» no es individualismo, pues no tiene por coordenadas únicas el juicio del individuo; cada individuo es el otro para los otros, y su experiencia y su juicio son sólo relativos, no tienen valor absoluto.

El vivir sin «ismos» tampoco es relativismo, pues parte en último término del individuo, y toma como referente de todo juicio los propios valores personales ya reafirmados para definir un criterio de elección, sin otorgar a esta elección un sentido extremo y definitivo.

En el vivir sin «ismos» existe la elección, existe lo realizable y lo irrealizable, la opción de realizar a toda costa lo realizable y la de no emplear todas las fuerzas en derribar lo irrealizable; realizar motu proprio lo realizable en la medida de las posibilidades individuales sin llegar al punto de morir irremisiblemente por una causa justa, sea a manos de otros o por propia mano.

Por eso, el vivir sin «ismos» no es nihilismo, ni eclecticismo, ni solipsismo, ni autoritarismo; es contrario a la autocracia totalitaria y a la propensión a encumbrar el yo endiosado a la categoría de emperador o superhombre, y también detesta pisar al prójimo hasta convertirlo en excremento de perro.

El vivir sin «ismos» no es una opción política ni sigue una política, aunque no se opone a que otros la sigan y reconoce la entera libertad de hacerlo; pero sí rechaza toda política impuesta al individuo en nombre de entes colectivos abstractos como el pueblo, la nación o la patria.

El vivir sin «ismos» no pretende crear bellos sueños ilusorios en torno a la sociedad o a los ideales sociales; cuando la realidad ha hecho añicos, una a una, todas estas utopías, no cabe fabricar una nueva mentira sobre el mañana.

El vivir sin «ismos» no precisa crear camarillas u organizaciones ni convertirse en una fuerza; ni es abanderado ni lacayo, ni utiliza al prójimo ni se deja utilizar por él.

El vivir sin «ismos» no propugna una postura política, una postura que, por lo demás, sería incapaz de propugnar, pero no por ello supone carencia de actitud política.

El vivir sin «ismos» no es anarquismo, pues no rechaza categóricamente el gobierno; además, esta sociedad real no puede prescindir de un gobierno efectivo si no quiere convertirse en feudo de mafias, terroristas y sectas secretas. Cuando nadie garantiza siquiera la vida de la familia, ¿de qué sirve hablar de la adscripción o no adscripción a uno u otro «ismo»?

Conquistar la libertad de vivir sin «ismos» obliga a oponerse a toda dictadura con independencia de la bandera que ésta agite, sea la del fascismo, la del comunismo, la del nacionalismo, la del racismo o la del fundamentalismo.

Vivir sin «ismos» es un derecho, el mínimo de la persona; aparte de otras libertades mayores, el hombre debe disfrutar al menos de la exigua libertad de no ser esclavo de ningún «ismo».

Vivir sin «ismos» presupone rechazar la violencia, rechazar la instrucción, rechazar la educación, pero no la enseñanza no coactiva.

Vivir sin «ismos» es la condición mínima de libertad del individuo del presente; de no existir siquiera este mínimo de libertad, ¿podría seguir siendo persona el hombre? Antes de hablar de uno u otro «ismo», permítasele al hombre vivir sin «ismos».

Vivir sin «ismos» es una medida de autoprotección del hombre; en ausencia de este requisito previo, teorizar sobre uno u otro «ismo» es pura palabrería.

Al vivir sin «ismos» no se accede de manera fácil; no es que para alcanzarlo haya que ir por ahí rompiendo cabezas y derramando sangre, desafiando la ira del mundo, pero siempre hay que pagar un precio. El hombre nace sin «ismos», pero la socialización lo obliga a engancharse a toda clase de doctrinas de las que al cabo no puede fácilmente librarse. Se le permite cambiar de «ismos», pero no vivir sin ellos: así de extraño es el mundo.

El vivir sin «ismos» se conquista con el esfuerzo —y no con la lucha, que siempre obedece a un «ismo»-, pues parte de la intención consciente del individuo, del previo desarraigo, para ser dueño de sí mismo, de los «ismos» que no le son propios. Erradicar estos «ismos» adquiridos inconscientemente o inculcados por la fuerza también es cuestión dolorosa que puede conducirlo a la crisis espiritual; pero si comprende que esta crisis espiritual es producto de otros, ya no será víctima de más crisis, ni de más dolor, ni de más «ismos».

Vivir sin «ismos» es emancipación total; la «libertad de espíritu» consiste en liberarse de la atadura de los «ismos»: quien la conquista es como un corcel celeste que cruza el firmamento volando con entera libertad. Y podrá imponerse o no normas a voluntad; si se las impone, serán en definitiva las suyas propias independientes, y si no, gozará en su propia liberación.

El vivir sin «ismos» se halla más cerca de la verdad, porque en la búsqueda de la verdad vale más seguir el propio camino que la ruta tortuosa marcada por otros; porque, si no existe constancia cierta de que alguien haya hallado la verdad inamovible, ¿no es inútil seguir a otros en su búsqueda?; y sobre todo porque, si todos dicen hallarse en posesión de la verdad, de una verdad que, a la luz de este supuesto, presenta múltiples variedades, ¿quién, en definitiva, posee la verdad más verdadera? Nada mejor, para evitar todos estos interrogantes, que buscarla uno mismo.

El vivir sin «ismos» supone que puede no haber una verdad, pero también, naturalmente, que quizás la haya. La verdad no se detiene o avanza porque nos detengamos a pensar si hay o no verdad: olvidemos dónde pueda haber más o menos verdad, pues al vivir sin «ismos» no nos importa si la hay. Y la verdad acaso sea como un pajarillo condenado a muerte si la mano captora lo apuña con fuerza.

Hablar de la existencia o inexistencia de normas en este mundo depende de la manera de delimitarlas, pues las normas de un lugar no tienen por qué ser válidas para otro. La norma universal equivale a la ausencia de norma y no sirve para nada, y en ausencia de norma universal no hay verdad universal ni «ismos» que le deban obediencia.

Vivir sin «ismos» tampoco es pragmatismo. El yo es incapaz por entero de realizarse, pero no por ello carece por entero de valor. La cosificación o mercantilización del hombre representa justamente su final; si el hombre no es capaz de decir «no» a las cosas, de preservar este último atisbo de orgullo, ¿puede, aún, tenerse por persona?

Quizás en este decir «no» al poder, a la costumbre, a la fe ciega, a la realidad, al otro y al pensamiento del otro o a las cosas resida la última brizna de sentido del ser persona del individuo; si esta existencia tiene aún un mínimo de sentido, cabría buscarlo en la independencia de todo «ismo».

El vivir sin «ismos» no significa malgastar las fuerzas en el vano intento de construir un sistema convincente, pues el pensamiento puro y la dialéctica, la lógica y la paradoja, e incluso el lenguaje en que se materializa el pensamiento, son de todo punto cuestionables en el marco del enigma irresoluble de la existencia humana.

, y aunque no conduce a ninguna parte, representa una actitud que deja huella en la creación artística o en cualquier otra opción del individuo.

El vivir con o sin «ismos» del artista también es una opción individual; en mi caso elijo el vivir sin «ismos».

Vivir sin «ismos» no significa vivir sin temor; sólo que este temor no es el de la divinidad, la autoridad o la muerte, sino el de lo desconocido que se halla más allá de la línea divisoria del más allá, el de ese territorio vagaroso, infinito y lejano.

El vivir sin «ismos» parece en cierta medida pesimista, pero tampoco es pesimismo: es retroceder frente a la desesperanza y observar en silencio. Sabiéndonos libres de todo «ismo», ¿por qué temer o volver a buscar consuelo? Tranquiliémonos: si para nosotros no hay «ismos», es que definitivamente no los hay.

*Francia, 18 de julio de 1995*

### El chino moderno y la composición literaria

La transición del *wenyan* o lengua clásica al *baihua* o lengua moderna supuso casi una revolución lingüística. Tres son los rasgos que, en lo concerniente a su origen, cabe destacar de esta lengua moderna: primero, surge de la lengua clásica sometida a un proceso de semiclasicismo y semimodernismo a finales de la dinastía Qing y en los primeros años de la República de China; segundo, procede del lenguaje coloquial propio de la narrativa oral y los espectáculos populares de las dinastías Ming y Qing, de la llamada «literatura vulgar», y tercero, El uso actual del chino moderno en la literatura es, en gran medida, consecuencia del gran esfuerzo que muchos escritores hicieron por implantar esta lengua a partir del Movimiento del Cuatro de Mayo.

Su única base son los clásicos, el *Shuowen jiezi*. La primera gramática completa del chino, la *Gramática del señor Ma*, fue escrita a finales del siglo pasado, cuatro mil años después del nacimiento de los caracteres, y se sirve de conceptos propios de las gramáticas de las lenguas occidentales. La nueva gramática no fue tenida en cuenta en los programas de enseñanza de la lengua. Sí sirvió de referencia, aunque corregida y modificada con la incesante incorporación de nuevos conceptos de la lingüística occidental, en los estudios gramaticales realizados a partir de la adopción de la lengua moderna; pero siguió ignorada en la enseñanza de la lengua y en la composición literaria, y el debate en torno a estas materias nunca traspasó el círculo de los lingüistas.

La nueva generación de lingüistas surgidos en la última década, entre los que se encuentra Shen Xiaolong, se esfuerza por buscar las peculiares estructuras del chino dentro del propio idioma; sus trabajos son seguidos con gran interés en el campo de la lingüística, pero los escritores consagrados a la creación literaria no les prestan la menor atención.

La morfosintaxis de los idiomas occidentales ha penetrado en el chino moderno de la mano de la traducción, de una traducción que en gran número de casos peca de tosquedad y rigidez. Influida por la cultura occidental, la literatura china moderna introduce en la composición literaria conceptos gramaticales ajenos y tiende cada vez más hacia la occidentalización. Algunos escritores de la época del Cuatro de Mayo eran partidarios de la traducción rígida o «dura», como Lu Xun; pero su sólida base clásica o académica les permitía manejar el lenguaje de tal forma que cualquier construcción extraña al chino quedara perfectamente asimilada en su obra o, en todo caso, no molestara a la vista.

, propició la traducción de obras extranjeras modernas o contemporáneas, pero al mismo tiempo propinó un nuevo golpe a la recién restaurada literatura china, sometida otra vez al influjo de la moderna lingüística occidental y a la crítica literaria basada en ella. Una simple ojeada a cualquier revista literaria demuestra la omnipresente confusión y desorden que aquejan al chino moderno, sobre todo al empleado en algunas poesías modernas y novelas de vanguardia, y el lector no ve nada extraño en ello, como si diera por válida cualquier cosa escrita en chino con independencia de cómo esté escrita.

En esta época marcada por la muerte del autor y la proliferación de interpretaciones arbitrarias, cualquier conjunto de palabras o frases en las que simplemente no existan errores puede convertirse en texto literario y suscitar toda clase de justificaciones grandilocuentes y jactanciosas; y lo que no es sino un texto cacofónico e ilegible queda, a la postre, canonizado por obra y gracia de los comentarios de algún crítico de moda.

Pero el lenguaje que busco en mi obra no es precisamente el procedente de la traducción «dura» de estos idiomas; muy al contrario, intento expandir la capacidad expresiva de la propia lengua con la esperanza de hallar un chino moderno puro. Pero ¿qué es el «chino moderno puro»? He aquí la gran pregunta. Una pregunta cuya respuesta exige indagar no sólo en la lengua moderna implantada a partir del Movimiento del Cuatro de Mayo, sino

también en el chino antiguo. ¿Cuenta el chino, sea el antiguo o el moderno, con una estructura gramatical relativamente estable?

No existe diferencia entre la voz activa y la pasiva, el participio pasado y presente o lo real y lo posible. La oración subordinada atributiva puede prescindir de las partículas correlativas; la oración compuesta no está limitada por el tiempo y el modo; la relación entre palabras y frases no depende de partículas gramaticales y, con frecuencia, se oculta en el significado latente del carácter, la frase o el tono, y así sucesivamente: todo ello viene a corroborar que las principales formas gramaticales de los idiomas occidentales no tienen correspondencia en chino. Estos rasgos peculiares del chino lo dotan de enorme versatilidad; pero, claro, siempre es posible ahorrar esfuerzos recurriendo, en la escritura, al chino occidentalizado basado en la gramática de las lenguas occidentales.

Buscar la estructura gramatical del chino a partir de la propia funcionalidad del idioma es una tarea ardua y gratificante que permitiría romper al fin con una lingüística general basada fundamentalmente en el análisis gramatical de las lenguas occidentales. Yo no estoy capacitado para tal empresa, pero ya hay lingüistas chinos que se dedican a ello. Tampoco tengo intención de imponerme a mí mismo unas cuantas normas de uso del chino moderno, pues lo que yo busco sin cesar en mis escritos es la ruptura. Lo único que puedo hacer es tener en cuenta las diferencias estructurales que existen entre el chino y los idiomas occidentales para buscar, en la medida de lo posible, una manera de expresión actual acorde con las características del chino.

Si busco un lenguaje propio es para expresar con mayor precisión mis sensaciones, y no para permitir que el lenguaje juegue conmigo. El ordenador permite hoy día entretenerse y enredar con toda clase de idiomas, y cualquiera puede manejar a su antojo palabras, sintagmas y hasta oraciones como si manejara y combinara en hileras largas o cortas las fichas del *mahjong*. Además, el dadaísmo de los primeros tiempos veía en el trastocamiento del lenguaje un modo de rebelión contra la sociedad, y este planteamiento ha desaparecido casi por completo hoy día en el Occidente posmodernista.

Tampoco juego con el análisis del significado. El estructuralismo lingüístico basado en el análisis gramatical es un método ingenioso para interpretar la obra y quizás tenga su utilidad en la investigación lingüística, pero convertirlo en guía de la creación literaria sólo produciría escritos carentes de vitalidad.

Por eso doy más importancia al tono y al modo de hablar que a la simple y pura redacción. Si en las obras escritas en chino antiguo lo importante es la retórica y la elegancia literaria, y en las que ahora están de moda, lo agudo y lo gracioso, yo prefiero buscar el tono vivaz de la lengua llana, hacer de él el alma de mi escritura.

Redescubrir el lenguaje. Con ello me refiero a la lengua viva hablada y oída con que estamos familiarizados en nuestra existencia cotidiana y no a las frases hechas del chino antiguo, a las construcciones anquilosadas sobreabundantes en el idioma escrito que se emplean a la ligera en cualquier ocasión. También el chino moderno rebosa en términos y expresiones de nuevo cuño que surgen en oleadas cada pocos años: sobre la expresión «revolución cultural» y todas las aparecidas en los diez años que duró este movimiento se podría escribir un libro; pero todo ello no hace sino reflejar la enorme facilidad que tiene el chino para construir nuevos vocablos. Yo intento evitar en mis escritos las frases hechas y todas estas palabras nuevas, y sólo las empleo si sirven para añadir expresividad en determinadas situaciones lingüísticas.

Y ¿qué puede transmitir a los demás un autor que no se entiende a sí mismo?

El lenguaje escrito es un modo de registro de la lengua, y la caligrafía que evoluciona de los caracteres chinos pertenece a las artes plásticas y no tiene nada que ver con el arte del lenguaje. Si la lengua recogida en la escritura carece de vitalidad, nada podrá salvarla, por

mucho que se quiera adornar el poema con cesuras o ligamentos, o acicalar la novela con diferentes tipos de letra, o por más artística que sea la composición y la impresión. Ojalá mis obras —no sólo las piezas de teatro, sino también las poesías y las novelas— pasen la prueba de la lectura en voz alta.

La escritura comienza en la búsqueda del tono, y todo lo demás forma parte de los preparativos previos.

Si la narración grabada en el magnetófono o las oraciones escritas sobre el papel se tornan frases musicales que se pueden palpar y sentir, la escritura deja de ser un mero conjunto de nociones y conceptos acuñados por el intelecto.

Puesto que la palabra es la unidad básica de la lengua, cualquier palabra encierra en sí la abstracción de un concepto. La palabra «taza», en tanto que concepto, representa el conjunto de las infinitas tazas individuales que existen: si queremos delimitarlo, decimos «taza grande», «taza de cristal» o «taza negra de loza», y basta; pero

No es que carezca por sí mismo de la capacidad de definir y explicar, pero en tal caso debe ser utilizado con el máximo rigor y medida.

Con el análisis psicológico propio de la literatura occidental moderna y contemporánea ocurre lo mismo que con la estricta diferenciación entre tiempo y modo característica de estos idiomas: el chino podría reiterar lo que es tiempo pasado, presente y futuro, lo que es modo indicativo, condicional y subjuntivo o lo que es nivel de lo potencial y nivel de lo real; pero ello le obligaría a recurrir a un estilo farragoso y repetitivo. En la narrativa china de tradición oral, la actividad mental de los personajes viene dada por la propia acción de estos personajes.

: éste sería el culmen de la expresión lingüística. Para intentar seguir el flujo de la actividad mental, yo prefiero recurrir tan sólo a la sensación y descartar lo estático de la descripción, la explicación o el análisis.

Ciertas características del , como la inexistencia de tiempo y modo verbal, la omisión del sujeto, el orden relativamente libre del sujeto, el predicado y el objeto, la casi carencia de conjunciones y preposiciones que delimiten el atributo y el complemento o la oración principal y la subordinada, hacen de él

El relato pretende ofrecer una mirada neutra: en él no existen expresiones teñidas de sentimiento o apreciaciones subjetivas, y el lenguaje es lo más escueto posible: cuanto más sucinto y claro se torna, mayor es el espacio que deja a la imaginación del lector y más nítida la imagen que evoca.

Para dotar de mayor transparencia al chino, suprimo los adjetivos y los atributos e intento evitar los elementos imprescindibles de la oración principal segmentándola en varias frases cortas; elimino en lo posible las conjunciones para ocultar la relación que existe entre frase y frase en la oración compuesta; quito de la frase todos los sufijos prescindibles, todos los —*de*, —*di*, —*zhe*, —*le*, para que cada carácter conserve íntegra su carga funcional, y sustituyo por caracteres monosílabos todos los bisílabos que se presten a ello, aun cuando representen verbos: pues el chino es por naturaleza un idioma monosílabo, como atestiguan las decenas de miles de caracteres de que consta; mi esfuerzo por evitar las palabras compuestas puede, acaso, servir para redescubrir la belleza del carácter y del término individual que invoca.

, derivada de la carencia de estructuras morfológicas gramaticales. El pensamiento chino reflejado en la lengua rebasa con facilidad toda definición, análisis, deducción o razonamiento para situarse sin rodeos en el juicio y la conclusión. La filosofía naturalista del taoísmo, la lógica confuciana, la doctrina de la mente natural pura del budismo y el rechazo del lenguaje a través del lenguaje propio de la corriente chan, por una parte, y el razonamiento lógico occidental, la cultura cristiana y su preocupación por el fin último o el



cientifismo, por la otra, han hecho que la cultura oriental y occidental sigan caminos muy dispares. En este corto artículo no pretendo exponer y analizar las relaciones de la cultura oriental y occidental con las estructuras del lenguaje, sino tan sólo apuntar un hecho: si la imagen inconsciente y el atractivo emocional que evocan la poesía y el ensayo de la antigüedad china trascienden todo concepto espaciotemporal propio de Occidente y configuran un estado de espíritu, es porque Ello tiene sus ventajas y sus inconvenientes: el pensar y el expresarme en chino antiguo condensa mis impresiones y añade gran colorido al lenguaje, pero en este pensar es fácil que se produzcan «cortocircuitos».

La lengua en su realización, la escritura y la lectura son inseparables de la actividad mental. La observación del objeto y su expresión no son estáticas. El hombre, cuando observa, no actúa con el automatismo de una cámara fotográfica, con un simple y fugaz movimiento del obturador. Siempre hay unos ojos que encuadran, que regulan la distancia. Y la vista y el foco nunca dejan de moverse al observar el campo fotográfico. Del mismo modo, la descripción de una imagen visual por medio del lenguaje, por más «objetiva» que quiera ser, siempre conlleva un proceso. En la retina de la persona viva no existen imágenes puras objetivas: la emoción está siempre presente, y hasta la más fría imagen visual evoca un estado de ánimo. Plasmar con el lenguaje un proceso de observación que abarca desde la imagen visual hasta la emoción psicológica puede resultar muy complicado, y

Reproducir con el lenguaje la imagen visual del discurrir mental resulta, si cabe, aún más complejo, pues se trata de una imagen mucho más variable que el cuadro que se despliega en el exterior de ella. La voluntad humana no puede controlar las continuas fluctuaciones de una imagen que cambia a medida que el lenguaje la persigue, de una imagen que casi no se deja atrapar por el lenguaje. , a ordenar las imágenes del sueño en forma de motivo que aparece y evoluciona de continuo, como en la música, dotando de ritmo al lenguaje.

En vez de describir de manera directa la imagen inconsciente, la alucinación, lo recordado o lo imaginado, procuro plasmar la sensación psicológica: transformar las imágenes en simples palabras o frases cortas dentro de la oración y encauzar este material —las palabras o frases cortas evocadoras de imágenes— por el caudal de las oraciones, hacer que fluya sin impedimento evitando el abuso de elementos accesorios o recurriendo a series de frases cortas o compuestas carentes de conjunción;

Como el chino no se esfuerza por distinguir tiempo y modo, evita toda impronta gramatical que separe pasado, presente y futuro, el recuerdo y la imaginación, la sensación y la reflexión, lo real, lo posible y lo ilusorio, y la conversión de todo en un modo expositivo directo que se desarrolla en el aquí y el ahora permite en gran medida superar el proceso psicológico asociado a la concepción de un espacio y un tiempo tenidos por reales y confiere al lenguaje un atractivo especial que me fascina. Puesto que soy plenamente consciente del daño que la occidentalización produce en el chino moderno, abandoné mi estúpida propuesta. Y

La adopción del *baihua* y la creciente incorporación de palabras bisílabas o plurisílabas a un idioma que se basa en esencia en el carácter y la palabra monosílabos —por no hablar de los cuatro tonos y los tonos llanos y oblicuos— pueden servir para enriquecer la musicalidad del chino moderno. Yo siempre presto gran atención a la musicalidad de lo que escribo. Buscando esta musicalidad he reescrito en chino moderno el poema «Shengsheng man», de Li Qingzhao, y para ello me he servido de frases muy largas y de variaciones en torno a algunas palabras claves tomadas como motivo, alargando así el proceso de la sensación. En mis obras de teatro y en mis relatos, ya sea en los diálogos, monólogos o narraciones, cuido mucho el ritmo del lenguaje y los cambios de tono. En gran medida me he inspirado en el arte de la composición musical: ; el chino se presta especialmente a ello, debido al orden libre de la palabra en la frase y a la ausencia de

tiempo y modo, y es una lengua en la que podríamos componer literatura casi como si compusiéramos música. En ciertos monólogos y diálogos de algunas de mis obras de teatro, como *En la frontera de la vida y la muerte* o *Diálogo y argumentación*, intento reproducir la música del lenguaje sin atenerme a la versificación tradicional. . O en el largo poema «Je me souviens», otra de mis grandes fuentes de inspiración, en el que Georges Perec penetra en la poesía a través del lenguaje de la narración. ; la musicalidad del chino moderno no tiene por qué basarse únicamente en la armonización de los rasgos prosódicos, los cuatro tonos o los tonos llanos y oblicuos.

La incorporación al chino de gran cantidad de palabras compuestas, de nuevos términos y construcciones de dos o más caracteres, es consecuencia natural de la aparición de nuevas cosas y conceptos en la sociedad moderna y de la insuficiencia del vocabulario tradicional para designarlas. Aun así, el uso extensivo de palabras compuestas obliga, con frecuencia, a descuidar los cuatro tonos y los tonos llanos y oblicuos de la pronunciación del chino; si algunos términos de nuevo cuño resultan forzados y malsonantes, es precisamente porque no se ha prestado la debida atención a esta característica del idioma. Del éxito de esta nueva aproximación a la prosodia depende en gran medida que el chino moderno sea más o menos melodioso y fluido.

No empleo ni creo en exceso nuevos términos y expresiones, y tampoco me excedo en el uso de palabras poco usuales. Existen muchas palabras ya muertas en el interior de las obras antiguas que jamás volverán a ser usadas, si no es por los eruditos que gustan de citar a los clásicos. Yo me sirvo de la lengua viva. Las palabras de uso frecuente también exigen una reevaluación, pues poseen un gran potencial expresivo fácilmente discernible cuando son empleadas para plasmar nuevas sensaciones. También procuro asimilar las expresiones más vívidas de la lengua coloquial y dialectal, adoptarlas sin atender a límites regionales, sin tener en cuenta si proceden del habla de Pekín, Sichuan o Jiangxi, o del dialecto de Wu. Sólo me impongo una condición: el lector que no hable el dialecto en cuestión ha de ser capaz de comprender estas expresiones al oírlas o al leerlas. Si el chino actual ya es de por sí una lengua rica y vivaz, lo debemos, necesario es decirlo, a los escritores precedentes de este siglo que han sabido asimilar e incorporar en su obra toda suerte de hablas dialectales.

De la mayor flexibilidad y concreción del chino con relación a las lenguas occidentales o de la capacidad para recurrir a su entera conveniencia a la frase larga existen numerosos ejemplos en el idioma antiguo. Lástima que muchas de las frases largas que adornan la producción literaria contemporánea no hayan sido construidas de acuerdo con las propias características del chino, sino a imitación de algunas torpes traducciones de obras modernas occidentales, traducciones que, al no hallar el equivalente chino de las frases de estructura inextricable e indivisible del original, han optado por verterlas en toda su complejidad en forma de frases sucesivas que no permiten siquiera tomar aire al lector, o no merecen ser tenidas por tales, prescindiendo, de añadidura, de todo signo de puntuación. Tal ligereza, no cabe duda, sólo es achacable al traductor, y ningún editor occidental transigiría con ella. Estas traducciones burdas y desmesuradas infunden en los autores incapaces de leer el original la errónea creencia de que todos los autores occidentales modernos y contemporáneos escriben de la misma manera, y propician la rápida difusión de un estilo imitado y, en definitiva, de un chino moderno insoportablemente enmarañado.

La propia experiencia me enseña que, dado que escribo en chino, lo mejor para renovar el idioma es partir de la propia estructura del chino, de la búsqueda en él de los mecanismos que puedan ser desarrollados. Mis grandes fuentes de inspiración son, en este sentido, los ensayos de Han Yu y Jin Shengtan y los «Cantos de Wu en la medianoche», recopilados por Feng Menglong. La poesía tradicional *ci* y *qu*, la canción popular en o el pingtan de Suzhou encierran abundantes recursos lingüísticos de inusitado vigor y riqueza. Si la

literatura vanguardista china intentara nutrirse de estos recursos al mismo tiempo que asimila las concepciones literarias occidentales modernas y contemporáneas, conseguiría no sólo renovarse, sino enriquecer en gran medida la lengua moderna sin privarla de su melodiosidad y de su sabor peculiar.

Además, la literatura es expresión de la vida y el ambiente vital de la persona y siempre se halla ligada a sus sensaciones más tangibles. El lenguaje literario que no tiene respaldo en las sensaciones de la persona viva no es más que simple forma o simple lenguaje al servicio de una forma, simple envoltura vacía que acabará, tarde o temprano, convirtiéndose en un montón de basura lingüística.

Y la literatura, aun bombardeada en oleadas por toda clase de «ismos» modernos y contemporáneos y por teorías anunciadoras de la muerte del hombre antiguo, al final no ha perecido.

: se trata de una cuestión que no tiene nada que ver con la literatura en sí. Todo idioma deja su impronta particular en la obra literaria. La huella más profunda que una cultura nacional deja en la literatura no es sólo la de una historia de la sociedad y un modo de vida diferentes, sino, sobre todo, la del idioma en que el escritor se apoya para percibir y expresar. , y ello porque la historia de los fenómenos culturales de la sociedad humana, incluido el de las creencias religiosas, siempre tiene lugar en el marco de un determinado idioma.

El sentido poético del lenguaje no es producto de la simple plasmación de emociones y sensaciones. Lo poético está en la tensión que crea la mirada escrutadora y la escucha atenta, lo gesta el lenguaje al querer dar expresión al cuadro externo que acapara la mirada y a la imagen recogida en el fuero interno. Poder escuchar el lenguaje que uno ha escrito, leerlo en silencio con el corazón, como el músico o el cantante que interpreta y al mismo tiempo se oye a sí mismo: he aquí el lenguaje vivo, el dotado de poesía, el que tiene alma.

El lenguaje que sabe plasmar lo contemplado y lo escuchado es un lenguaje que ha logrado salir vivo de la guarida de la retórica tradicional. Para que el chino moderno escape de la jaula de la prosa antigua y no muera en el convencionalismo del artificio literario es imprescindible que intente redescubrir la lengua, ofrecer impresiones vivas. Ello no significa, sin embargo, que la novela actual no pueda nutrirse de la larga tradición prosística de la literatura china; en *La Montaña del Alma* intento justamente destruir la línea divisoria de la narración y la prosa.

Es un recurso presente en el lenguaje narrativo de mis relatos y novelas y en mis obras de teatro; en los relatos lo uso para diversificar el punto de vista narrativo, y en las piezas de teatro, para ajustar la relación del actor con el personaje que representa. Pero esta transmutación de pronombres no puede hacerse a la ligera, y sobre todo en chino. En los idiomas occidentales, el cambio del pronombre personal conlleva la correspondiente alteración en la conjugación del verbo, y la distinción entre el que realiza la acción y el que la padece también obliga a modificaciones morfológicas; por eso podemos saber perfectamente, por poner un ejemplo, quién toca el piano y qué es lo tocado. Pero en chino no ocurre lo mismo, y por ello cualquier modificación arbitraria en este sentido puede dar lugar a equívocos: es como si el piano, por seguir con el mismo ejemplo, se hubiese vuelto loco y sonase sin orden ni concierto. La actual manera de escribir en chino incurre con harta facilidad en tales arrebatos de locura.

Yo busco un chino moderno puro; pero ¿no lo buscan también otros autores empeñados en lo mismo? Una cosa es el modo de expresión lingüística, y otra, la obra. La búsqueda de un modo de expresión lingüística corre casi pareja con la composición de la obra, y en mi caso siempre creo haberlo encontrado una vez que la concluyo. Pero la realidad es que muchas sensaciones quedan fuera de la palabra escrita en el momento de la composición. ; la parte principal se pierde. Como el lenguaje de que me sirvo se halla muy alejado de la

sensación real, intento tan sólo emplearlo para acercarme en lo posible a esta realidad: vana ilusión la mía. Pero el hombre vive inmerso en toda suerte de ilusiones vanas, y quizás la conciencia de sí mismo sea una de ellas; nada podría hacer sin este mínimo de ilusión vana, y tampoco existiría la que se ha venido en llamar literatura.

*Conferencia pronunciada en el «Seminario de literatura china contemporánea» celebrado en la Biblioteca Municipal de Aix-en-Provence. Revisada el 3 de noviembre de 1996.*

### **La razón de ser de la literatura**

Ignoro si es el destino el que me ha traído a esta tribuna, pero bien podría asignar tal nombre al cúmulo de circunstancias que han hecho posible este acontecimiento fortuito. No entraré en disquisiciones acerca de la existencia de Dios;

Ningún ser mortal puede alcanzar la divinidad, y menos reemplazar a Dios. Si un superhombre rigiese este mundo, sólo lograría sembrar en él más caos, más infortunio: en el siglo posterior a Nietzsche, el hombre y los desastres producidos por él han dejado escritas las páginas más tenebrosas de la historia de la humanidad; superhombres de toda condición aclamados como líderes del pueblo, primeros mandatarios de Estado o jefes supremos de la nación no han dudado en recurrir a toda suerte de medios violentos para perpetrar crímenes que empequeñecen los delirios más extremos de cualquier filósofo narcisista. Pero no quiero abusar de esta tribuna consagrada a la literatura perdiéndome en divagaciones de orden político o histórico;

Su voz es por fuerza débil, pero esta voz, la voz del individuo, es justamente la más auténtica.

Intento decir con ello que

La literatura ha tenido que hacer frente a este infortunio : la política y el poder han dejado en ella marcas más profundas que en cualquier época pasada, y

, ya que la literatura surge ante todo de la experiencia individual, es producto del sentir propio. Pero, Si el debate entre tradición y reforma se transformó en determinadas épocas en debate entre conservadurismo y revolución y toda cuestión literaria acabó convirtiéndose en lucha entre el progreso y la reacción, fue por culpa de la ideología. Y

, y , y la composición literaria en chino ha tenido que afrontar enormes dificultades, por no hablar de la libertad creativa.

Para un escritor cuyo único recurso es la lengua, el silencio prolongado es como un suicidio, y el que ha querido eludir esta muerte o la impuesta por el silenciamiento para expresarse con voz propia de individuo no ha tenido otra alternativa que el exilio.

Lo único que uno podía hacer para preservar su independencia intelectual era hablar consigo mismo, y tenía que hacerlo en el más estricto secreto.

Podríamos decir que hablar consigo mismo es el punto de partida de la literatura, y que el recurso a la lengua para comunicarse es secundario. La persona derrama sus sensaciones y pensamientos en una lengua que el concurso de la palabra escrita torna literatura. En ese momento no se hace cálculas sobre la utilidad de lo que escribe o la posibilidad de que algún día sea publicado, pero

Desde mi experiencia como escritor puedo decir que la literatura parte en esencia de la afirmación del valor de uno mismo refrendada en el propio acto de escribir. , y el posible impacto social de la obra surge después de su conclusión y no depende en modo alguno de los deseos del autor.

¿hubiesen escrito más obras estos autores de no colmar sus ansias de afirmación propia el simple acto de escribir?

Sutil, indomable, profunda y ubicua, penetra en la percepción humana y liga al hombre, al sujeto que percibe, con su propia comprensión del mundo. Y la palabra que lega la escritura lleva en sí la magia de trascender naciones y épocas para hacer posible la comunicación entre uno y otro individuo independiente. También es así como el presente que comparten la escritura y la lectura engarza con el valor espiritual eterno de la literatura.

El lugar en que yo he nacido y la lengua de que me sirvo me hacen depositario natural de las tradiciones culturales chinas, y la estrecha y continua ligazón entre cultura y lengua configura modos peculiares y estables de percibir, pensar y expresar; pero : el escritor, en

tanto que creador del arte del lenguaje, no tiene necesidad de colgarse una etiqueta nacional prefabricada que lo identifique a simple vista.

La obra literaria rebasa fronteras, rebasa idiomas gracias a la traducción, penetra y rebasa costumbres sociales y relaciones interpersonales que el espacio geográfico y la historia han tornado específicas, y las sensaciones profundas que revela son consustanciales a la especie humana. Por ello,

Si la literatura rebasa ideologías, fronteras y conciencias nacionales es porque la propia esencia del individuo rebasa toda doctrina, porque la propia condición existencial del hombre empuja toda teoría o especulación sobre su existencia.

Pero la literatura no es un adorno del poder ni una suerte de refinamiento social de moda, pues en ella laten criterios de valor propios, late un criterio estético. Y el único criterio estético insoslayable que acepta la obra literaria es el íntimamente ligado a las emociones humanas. Los criterios difieren de acuerdo con las diferentes emociones de los individuos, pero, por subjetivos que sean, reposan sobre supuestos universales:

El sentido poético no es producto de la simple plasmación de emociones y sensaciones. El narcisismo desbordado del autor es una suerte de enfermedad infantil irremediable que aqueja a todo creador novel.

Las modas literarias y artísticas cambian de año en año, pero el criterio estético enraizado en las emociones humanas es intemporal. La diferencia entre los criterios de valor que han de gobernar la literatura y la moda reside en que ésta sólo aprecia lo nuevo: así funciona el mercado, y el del libro no es excepción. Pero Por eso

Hace diez años, después de concluir *La Montaña del Alma*, cuya redacción me llevó siete años, escribí un artículo en que abogaba por esta clase de literatura:

La literatura, por naturaleza, no tiene nada que ver con la política, pues es una actividad puramente individual: es un observar, una mirada retrospectiva sobre la experiencia, una serie de conjeturas y sensaciones, la expresión de cierto estado de ánimo, conjugado todo ello en la satisfacción de la necesidad de reflexionar.

El que llaman escritor no es más que un individuo que habla o escribe, y son los demás los que deciden si lo escuchan o leen. El escritor no es un héroe que intercede por la salvación del pueblo o alguien que merezca ser idolatrado, y menos aún un criminal o un enemigo del pueblo, y si a veces cae en desgracia en unión de sus escritos, es por colmar las exigencias de otros. Cuando el poder necesita fabricar unos cuantos enemigos para desviar la atención del pueblo, el escritor se convierte en víctima propiciatoria y, peor aún, cree gran honor su sacrificio si antes ha sucumbido al enajenamiento.

La única relación que en realidad existe entre el escritor y el lector es de índole espiritual: ninguno de ellos necesita conocer al otro ni permanecer en contacto con él, pues sólo se comunican a través de lo escrito. La literatura es una actividad humana irreprimible en la que participan de manera voluntaria el lector y el escritor, y por ello no tiene obligación alguna con las masas.

A esta literatura empeñada en recuperar su naturaleza intrínseca podríamos denominarla literatura «fría». Si existe, es sólo porque el género humano necesita buscar una actividad puramente espiritual que trascienda la simple satisfacción de los deseos materiales. No data de hoy día, como es obvio. Pero si en el pasado tenía que rechazar ante todo el poder político y la opresión de los usos sociales, hoy ha de oponerse al mercantilismo que impregna esta sociedad de consumo, y para poder sobrevivir se ve abocada a la soledad.

El escritor consagrado a esta literatura no puede vivir de ella y no tiene más remedio que buscar su subsistencia con otra actividad; por eso no puede ser considerada sino un lujo, una pura gratificación espiritual. Si esta literatura «fría» tiene la suerte de ser publicada y difundida, es gracias al esfuerzo del escritor y sus amigos. Ejemplos de ella son Cao Xueqin y Kafka, autores que no pudieron publicar en vida y menos aún crear algún movimiento

literario o ser grandes celebridades; autores que vivieron en los márgenes e intersticios de la sociedad entregados de lleno a una actividad espiritual por la que no esperaban recompensa ni reconocimiento social alguno, que escribían por el propio placer de escribir. La literatura «fría» es una literatura que se evade para sobrevivir, una literatura que no se deja asfixiar por la sociedad porque busca la propia salvación espiritual. La nación que no pueda dar cabida a esta literatura no utilitarista sumirá en el infortunio al escritor y será una nación triste.

Yo, sin embargo, he tenido la suerte de recibir en vida este galardón de la Academia Sueca, este inmenso honor, y en ello he sido ayudado por amigos de todo el mundo que, indiferentes a recompensas o dificultades, han traducido, publicado, representado y evaluado mis obras. Excuso citarlos aquí uno a uno para expresarles mi agradecimiento, pues la lista sería muy larga.

También . Por suerte no estoy solo, aunque me dedique a una labor, la creación literaria, bastante solitaria.

Quisiera también decir aquí que la vida no es una fiesta y que no todo el mundo disfruta de una paz semejante a la de Suecia, donde no ha habido guerras desde hace ciento ochenta años. El nuevo siglo no está inmunizado contra las catástrofes por el hecho de que haya habido tantas en el precedente, y . , y esa inteligencia puede incluso ser víctima de algún arrebató maligno que ponga en peligro la propia existencia del hombre.

La humanidad no camina necesariamente hacia el progreso. La historia —y aquí no puedo sino referirme a la historia de la civilización humana— y la civilización no avanzan al mismo paso. El anquilosamiento de la Europa medieval, el caos y la decadencia del continente asiático en época moderna o las dos guerras mundiales del siglo XX tan sólo testifican que los métodos de matar a la gente se han perfeccionado con el tiempo y que el progreso científico y tecnológico no ha hecho que la humanidad sea más civilizada.

El fanatismo utópico y la revolución permanente que han marcado más de un siglo hoy no son más que polvo: ¿cómo no van a sentir amargura los que han tenido la suerte de sobrevivir?

Así como la negación de una negación no equivale necesariamente a una afirmación, la revolución no echó raíces porque la utopía del nuevo mundo tenía como premisa la erradicación del antiguo.

El escritor no puede arrogarse el papel de Creador ni henchir su ego creyéndose Jesucristo, pues con ello marcharía por su pie a la enajenación mental, a una locura que le haría ver el mundo como una alucinación y cuanto se halla fuera de sí como un purgatorio, y así obviamente no podría seguir viviendo. Los otros bien pueden ser el infierno, pero ¿acaso no se consume en él quien pierde el control de su propio yo? De esta manera, no cabe decirlo, se está ofreciendo como víctima futura y pidiendo a los demás que lo acompañen en el sacrificio.

Mas no saquemos conclusiones precipitadas de la historia de este siglo XX, pues podríamos estar aún extraviados en las ruinas de alguna construcción ideológica, y en tal caso las conclusiones no servirían para nada y habrían de ser revisadas por las generaciones futuras.

Si difícil es comprender el comportamiento humano, aún más lo es que el hombre se conozca a sí mismo: la literatura es sólo una manera de que el hombre dirija la mirada hacia sí mismo para que en ese proceso de observación hile alguna hebra de conciencia que ilumine su propio yo.

la verdad de un mundo que el hombre o bien raramente puede conocer, o bien apenas conoce, o bien cree conocer y en realidad no conoce.

El nuevo siglo —dejemos ahora a un lado la cuestión de su novedad— ya ha comenzado, y la literatura, una vez liberada de las ataduras de una y otra doctrina, tendrá que retornar a las vicisitudes de la existencia humana, a los problemas fundamentales y apenas cambiantes de la humanidad que constituyen su tema eterno.

El papel de juez y profeta que el escritor a veces se arroga tiene sus días contados, pues las muchas profecías que se hicieron en el siglo pasado han resultado falsas. Y mejor también que el escritor recupere su papel de testigo y se esfuerce por exponer la verdad.

Mas ello no significa que la literatura haya de ser una simple relación de hechos. Los testimonios recogidos en las crónicas oficiales proporcionan, necesario es saberlo, pocos datos veraces y ocultan con frecuencia las causas y los móviles de los acontecimientos; pero tal es la fuerza que adquiere la literatura cuando el escritor, en vez de inventar a su capricho, intenta revelar las verdaderas circunstancias de la naturaleza humana.

De la verdad existen ciertamente toda clase de definiciones, y su tratamiento difiere con cada persona; pero Reducir la distinción de lo verdadero y lo falso a una pura reflexión semántica es propio de cierta crítica literaria afín a determinadas ideologías, pero tales principios y dogmas tienen poco que ver con la creación literaria.

Más que ligada a su manera de crear, la cuestión de lo verdadero y lo falso se halla, en el escritor, íntimamente relacionada con su actitud para con la creación. La veracidad de su pluma depende también de su sinceridad al empuñarla: aquí la verdad es más que un simple criterio de valor literario, pues adquiere una dimensión ética. El escritor no se arroga la misión de educador moral, pero si quiere retratar en profundidad a los diversos personajes de toda condición que pueblan el universo, tendrá que poner al desnudo su propio yo, airear hasta sus más íntimos secretos. La verdad es para él casi una ética, la ética suprema de la literatura.

La literatura no es una simple copia de la realidad, pues atraviesa las capas superficiales para penetrar hasta su mismo fondo; revela lo que es falsa apariencia y, remontándose a las alturas, navega por encima de las ideas comunes para mostrar, con visión macroscópica, las particularidades y pormenores de la situación.

La literatura, como es obvio, también se alimenta de la imaginación; mas esta suerte de viaje del espíritu no debe servir para dar rienda suelta al desvarío. La imaginación divorciada de la sensación verdadera o la ficción escindida de la base de la experiencia vital no generan sino productos anodinos y débiles, y . La literatura no sólo debe recurrir al acontecer cotidiano, ni el escritor hallarse limitado por lo que él ha vivido en carne propia, pues el vehículo de la lengua le permite transformar en sensación propia todo cuanto oye y ve y todo cuanto otros han expuesto en sus obras: tal es el poder de fascinación del lenguaje literario.

La lengua, como el exorcismo o la invocación, tiene el poder de agitar el cuerpo y el espíritu; hecha arte, permite al narrador transmitir sus sensaciones a otros y deja de ser un simple sistema de signos o un entramado semántico que se agota en sus propias estructuras gramaticales. Si olvidamos al hablante vivo que está detrás de la lengua, cualquier deducción de orden semántico se convierte fácilmente en un juego intelectual.

La lengua no es sólo vehículo de ideas y conceptos, pues concita sensaciones e intuiciones, y por ello los signos y señales no pueden reemplazar al habla del ser viviente. Para expresar la voluntad, la motivación, la entonación o la situación de ánimo aparejadas a las palabras y expresiones del hablante no basta la simple ayuda de la semántica y la retórica. Sólo la voz del ser vivo que habla es capaz de exteriorizar las connotaciones del lenguaje literario, y en consecuencia la literatura también se nutre del oído y no constituye un mero instrumento del pensar cerrado en sí mismo. El hombre necesita la lengua no sólo para transmitir significados, sino para escucharse y reafirmar su propia existencia.



; el sujeto que relata puede ser «él» o «tú», y por lo tanto es uno y trino. La exteriorización de las sensaciones y las percepciones comienza con la fijación de un pronombre personal que identifique al sujeto y conforme, a partir de él, los diferentes modos narrativos. Es aquí, en este proceso de búsqueda de un modo narrativo original, donde el escritor da cuerpo a sus sensaciones y percepciones.

Describir a un mismo personaje por medio de diferentes pronombres crea una sensación de distancia que, en el caso de la escena, proporciona a los actores un espacio interior más amplio, y por eso utilizo también este recurso en mis obras de teatro.

Nacida con la civilización humana, la lengua es, como la vida, un prodigio que se manifiesta con fuerza inagotable, e incumbe al escritor descubrir y desarrollar su potencial latente. El escritor no es el Hacedor y no puede suprimir este mundo, por ajado que esté, ni crear uno nuevo ideal, por absurdo e incomprensible para el intelecto humano que sea el presente, pero sí puede crear en mayor o menor medida modos expresivos innovadores que complementen lo que otros ya han dicho o partan de donde otros se han detenido.

La subversión de la literatura no es más que fraseología propia de la revolución literaria: ni la literatura ha muerto, ni el escritor ha podido ser derrocado.

Mas, para el escritor en tanto que autor o para el receptor en tanto que lector, la literatura sólo se materializa y adquiere interés en el presente. La literatura es para el ser vivo y, aún más, por ella reafirma el ser vivo su presente. Es este presente eterno, esta afirmación vital del individuo la que constituye —si aún queremos buscar la razón de ser de tan magna profesión de independencia— la causa inmutable por la cual la literatura es literatura.

No reporta utilidad alguna, y es así por propia naturaleza;

En este mercado ciego e ilimitado no tiene cabida no ya el escritor aislado, sino las sociedades y los movimientos literarios del pasado: Pero, y la promoción en los medios de comunicación de algunos escritores es más bien pura publicidad comercial. La libertad de creación no responde a ninguna dádiva graciosa ni puede ser comprada, pues proviene de la propia necesidad interna del escritor.

El escritor escribe lo que quiere sin atender a recompensas no sólo por afirmar su propio yo, sino, como es natural, para desafiar a la sociedad. Pero este desafío no debe ser afán de ostentación, pues el escritor no tiene necesidad de henchir su ego ejerciendo de héroe o de guerrero; Si el escritor quiere desafiar de algún modo a la sociedad, ha de valerse de la lengua o de los personajes y circunstancias de su obra, o en caso contrario sólo logrará perjudicar a la literatura.

Cabría hablar, por consiguiente, no tanto del desafío del escritor a la sociedad, sino del desafío de su obra. El clamor del hombre y de sus actos puede desaparecer con el tiempo, pero con tal de que existan lectores, la voz de su obra seguirá hablando.

Si tal desafío no puede transformar la sociedad es porque se trata tan sólo de una actitud, la actitud nada llamativa de un individuo que intenta trascender los límites ordinarios del medio social. Pero es una actitud que, por salirse en cierta medida de lo común, infunde en el que la adopta el modesto orgullo de comportarse como persona. Las grandes leyes de la historia imponen su dominio inapelable sobre las personas, y éstas han de dejar constancia de su propia voz. El hombre se halla al arbitrio de la historia, pero es capaz de legar literatura, y tal hecho permite a este ser inexistente preservar un mínimo de confianza necesaria en sí mismo.

Agradezco a los honorables académicos que hayan concedido este premio Nobel a la literatura, a una literatura resueltamente independiente que no elude el sufrimiento humano, que no elude la opresión política ni se halla al servicio de la política. Y también agradezco a la Academia Sueca el haberme permitido subir a una tribuna que es centro de

atención mundial, el haber oído mis palabras, el haber dejado que un frágil individuo hable al mundo con voz débil y desabrida que no suele ser oída en los medios de comunicación. Pero creo que éste es justamente el objetivo del premio Nobel de literatura. A todos agradezco la oportunidad que me han dado.

*Discurso pronunciado en la Academia Sueca el 7 de diciembre de 2000.*

### **El testimonio de la literatura: la búsqueda de lo real**

Si digo que la literatura es testimonio de la existencia humana, estoy seguro de que ninguno de los presentes me llevará la contraria, y convendrá conmigo en que el criterio elemental para determinar si la literatura actúa como tal testimonio es la presencia o no en ella de lo real. : en esta esfera de libertad espiritual que es la literatura, el escritor no obedece más que a un imperativo, el de la búsqueda de lo real. Si la literatura que trasciende el utilitarismo sigue siendo valorada, aún vale la pena sufrir por ella, seguir dedicándose a ella.

Sin embargo, en el siglo que acaba de concluir la literatura ha sufrido la intromisión y la coacción de la política en grado nunca superado en la historia de la humanidad, y la interferencia sin precedentes de la ideología la ha transformado en producto de la propaganda política, cuando no la ha puesto al servicio de la lucha política.

; tanta era la coacción, que a nadie se le otorgaba el derecho de no tener una actitud política ni el de alejarse de la política.

; acudir a la sensación viva y renunciar a erigirse en portavoz del pueblo, pues

: toda invocación a ella no es más que palabrería hueca.

pues, en caso contrario, ¿se creería dotado de la perfección moral suficiente para enseñar e instruir al común de los mortales?

Y tampoco es, desde luego, juez; no es ésta, por otra parte, una profesión envidiable, aunque muchos de ellos quieran ejercerla.

Muchos fueron los grandes intelectuales que, en el siglo que acaba de concluir, cayeron en el delirio; era como si, Dios muerto, todos quisieran de repente proclamarse salvadores y romper en pedazos el mundo antiguo o crear una nueva y flamante utopía. Y también hubo escritores que los siguieron en su delirio.

Además, nadie es inmune al narcisismo, a un narcisismo que sólo puede ser dominado a partir de la observación constructiva del propio yo. La hipertrofia incontrolable del yo impide la observación del mundo y puede anular la capacidad de juicio o llevar incluso a la destrucción del individuo.

El mundo no comienza en el propio yo ni termina en uno u otro individuo.

Si, en tanto que observa el universo infinito, el escritor es capaz de observarse a sí mismo y logra, a través de la observación propia, volver a la observación del prójimo, dotará a sus escritos de una clarividencia que supera con creces cualquier descripción objetiva de la realidad.

Si no se contenta con redactar puros informes objetivos centrados en la simple descripción de personajes y hechos reales y recurre a la literatura, es porque el procedimiento literario le permite alcanzar una comprensión más profunda del mundo, por más que su observación sea la de un simple individuo con sus propias limitaciones. No podrá evitar la subjetividad, pero en cambio logrará reflejar las sensaciones reales del hombre.

Si es capaz, de la misma manera, de entregarse a la introspección, conquistará una cierta libertad, y Además, si el hombre no logra transformarse a sí mismo, ¿va a ser capaz de transformar a los demás?

—aunque, si todo es alusión que ni él mismo comprende, poco sentido tiene que siga escribiendo un diario. El autor realiza el propósito fundamental de la literatura cuando no escribe para complacer al lector ni para ganarse la vida, sino por la necesidad perentoria de expresarse.

La modernización de la sociedad ha traído consigo, por desgracia, la comercialización de la actividad del escritor y la sumisión de la producción literaria a las leyes del mercado, a

la competencia feroz sólo interesada en las ventas, y para esta literatura de mercado la realidad ya no cuenta como criterio de valor.

Sometida aún a una incesante interferencia política e ideológica y a la creciente presión de una cultura comercial fomentada por la mundialización de la economía, la literatura actual que intenta reflejar las realidades de la vida no puede sino refugiarse en los márgenes de la sociedad. El escritor que persevera en esta clase de literatura se ve obligado, a su pesar, a vivir en sus intersticios. En el mundo libre todavía quedan, por suerte, algunos intersticios, pero bajo la férrea férula de los regímenes totalitarios, ¿qué puede hacer el escritor para sobrevivir, si no es recurrir a la huida?

La situación en cierto grado descorazonadora en que se halla la literatura es, de hecho, una de las muchas muestras de las dificultades existenciales del hombre.

Al escritor que no obtenga alguna satisfacción con esta clase de escritura le será difícil continuar; pero la búsqueda de la realidad es una pasión irresistible en el hombre. El hombre aspira a la verdad ya desde su nacimiento, en tanto que la mentira la aprende día a día en el transcurso de su lucha por la existencia. El escritor consagrado a esta literatura es muy obstinado, y el impulso que lo anima a buscar la realidad se transforma en una afición que ha de ser satisfecha, en una especie de placer.

El escritor nunca puede darse por satisfecho con la relación simple y superficial de una realidad variada que consta de innumerables niveles. Los testimonios sobre personajes o hechos auténticos se hallan o bien restringidos por los tabúes políticos o sociales, o bien condicionados por las relaciones humanas y las actitudes sociales, y la realidad que puedan reflejar se limita a la de un ámbito determinado. El punto de vista del narrador comporta ya un juicio, y por eso ha de circunscribirse a la naturaleza del suceso en sí, dejando aparte las causas y los efectos. Todos estos testimonios, por ello, sólo pueden quedarse en la superficie, y si bien logran satisfacer las necesidades de los medios de comunicación, no pueden ni de lejos revelar la verdad más profunda.

El testimonio de la literatura no se contenta con la declaración limitada del testigo presente, con unas manifestaciones que distan mucho de ser perfectas por lo antes dicho y, sobre todo, por el miedo del testigo, por la existencia de omisiones más o menos intencionadas debidas a su posición o a bloqueos psicológicos que le impiden decir la verdad, o por motivaciones inconfesables que lo obligan a situar al culpable fuera de su campo de visión, a mantenerlo oculto en la sombra. La literatura, , no tiene escrúpulos y puede superar todas estas limitaciones.

, pues al servirse de personajes y hechos reales o de su propia experiencia es consciente de las limitaciones que él mismo se impone, unas limitaciones que acepta porque busca la realidad y ha hecho de ella el criterio principal que inspira su obra.

; pero la obra literaria no puede ser modificada una vez publicada, y por ello la responsabilidad del escritor es mayor, quiera él o no asumir tan pesada carga. La historia puede cambiar una y otra vez de rostro porque no exige la asunción de responsabilidades individuales, pero el escritor se enfrenta a su libro publicado y no puede borrar lo ya impreso en negro sobre blanco.

La historia, además, ¿no encubre gran parte de la realidad? Lo importante para el escritor que parte en busca de la realidad enmascarada por la historia con intención de restaurar la memoria perdida no es tanto exhumar los fríos documentos históricos, como indagar en la experiencia de los seres vivos y con frecuencia en la suya propia y en la de sus allegados, acudir a testimonios que llevan la marca de la autobiografía y la biografía. Cuando se embarca en esta suerte de escritura,

Es esta observación la que permite al escritor preservar su punto de vista individual. Así, situado a suficiente distancia, podrá enfrentarse a catástrofes gigantescas acaecidas en períodos inmensos de tiempo y nunca perecerá aplastado, por más que el monte Tai se

desplome a su lado. Y su simple testimonio individual será un complemento indispensable para la historia, pues con él preserva la memoria que ésta ha descuidado o incluso ocultado.

; no agita banderas a favor de una política determinada, y menos viaja en el carro de combate de uno u otro partido, y se halla, por consiguiente, más allá de lo que se conoce como disidencia. Cuando toca algún tema tabú relacionado con la política, la sociedad, la religión o los usos y costumbres, incita a la independencia absoluta de la literatura, a la libertad espiritual que con tanto afán busca el escritor.

Como es natural, el escritor puede tener un objetivo político bien definido, e incluso servir a una u otra corriente política o afiliarse a algún partido o facción, pero se trata de una elección personal y no puede exigir a los demás que presten el mismo servicio. Todo individuo tiene la libertad de comprometerse o no en la política; pero, , una práctica que bien podría servir de ejemplo a todos los escritores, orientales u occidentales.

: así, acercándose a lo ya experimentado en carne propia sin apoyarse en la ficción vacía, le resulta más fácil revivir la experiencia y sentir el palpito de la vida. En realidad no se trata de ninguna novedad, pues numerosas obras clásicas del pasado son autobiografías noveladas en mayor o menor grado por el autor. Descubrir dónde se sitúa la frontera entre lo auténtico y lo ficticio puede, quizás, ser útil para investigar la biografía de un escritor, pero para la literatura no tiene sentido:

. La literatura de todas las épocas ha tratado una y otra vez las complejidades del ser humano y las dificultades de la existencia, pero nunca ha llegado a tocar fondo en cuanto atañe a la vida y la muerte, el amor y el placer. Mientras la humanidad no sea aniquilada por su propia locura, la literatura continuará explorando la vida del hombre y siempre tendrá algo que decir en torno a ella.

En tanto que método de conocimiento de que se vale el hombre, el lenguaje también es inagotable, ya que busca incesantemente la manera de describir un hecho o una sensación y puede expresarlo todo de manera diferente, desde una fugaz impresión subjetiva a un súbito pensamiento interior. Que la plasmación final sea o no precisa o innovadora depende del criterio del que escribe y de su estilo. El escritor busca de continuo una narración original y singular o, en otras palabras, una vía propia que lo conduzca a la sensación de lo real, aunque haya de recurrir a la ficción. La escritura novelística no tiene, obviamente, por qué plegarse a uno u otro estilo. Pero la exploración de nuevos métodos que no apelen a las sensaciones más vivas del autor, o de modos de expresión literaria que no partan a la búsqueda de lo real, se quedarán al final en vanos intentos de originalidad formal que no aportan nada a la literatura.

En un estado de fuerte concentración, las sensaciones llegan a ser tan agudas, que todo se ilumina ante los ojos y las cosas que no han sido experimentadas parecen haberlo sido. Esta clase de despertar es como un descubrimiento científico, que no puede ser inventado a voluntad.

Nace siempre del sujeto pensante porque la experiencia es intransmisible y no heredable: Si la humanidad padece continuas catástrofes y se sume en la locura, si la violencia y la guerra son inevitables, si las personas son incapaces de inmunizarse contra los celos y el odio, si las mentiras constantemente repetidas se convierten en verdades, es a causa de los malos hábitos arraigados en lo más profundo del hombre, de costumbres que le impiden cambiar.

No existen seres perfectos. El hombre nuevo concebido por la utopía ha perdido, en el transcurso de la práctica revolucionaria, el mínimo de conciencia necesario para comportarse como hombre y se ha convertido en déspota, asesino o esbirro que en los más diversos lugares ha hecho de su país una prisión y un infierno. El escritor sería mucho más

sensato si desciende de su condición de Creador o Salvador a la de hombre, de la de superhombre a la de frágil individuo, si examina el universo observándose a un tiempo a sí mismo.

La «conciencia moral del escritor» es la que adquiere en su despertar del caos instintivo y la violencia ciega. Su propensión moral no es tanto una concienciación a priori, cuanto la mirada lúcida que, dirigida allende la propia opinión política y los gustos y aversiones personales, le permite disfrutar de una observación más penetrante y profunda.

La lúcida observación del mundo y la superación del yo del escritor tiene lugar en el mismo proceso de la escritura y no proviene de ningún entrenamiento previo. O, mejor quizás, responde a una actitud: la del escritor que, sin aspirar en ningún momento a erigirse en juez, se conforma con ser mero observador y pasa sus observaciones por la criba de la escritura manteniendo siempre la distancia necesaria. De la observación y el criterio estético implícito obtiene cierto placer, cierta inspiración, un cierto despertar: ésta es la recompensa del autor que se consagra a una escritura desprovista de toda utilidad real, una recompensa necesaria, ya que sin ella le sería muy difícil mantener el entusiasmo y la calma.

Desde la antigüedad hasta nuestros días, toda la literatura, y no sólo la testimonial centrada en personajes y hechos reales o históricos, ha sido testigo de las dificultades de la existencia humana. Todo escritor vive en su tiempo y todas las grandes obras de la historia de la literatura son el reflejo auténtico de los hombres de la época captado por los autores. Así, si la leyenda y la épica plantean un recorrido en profundidad por la realidad de la vida humana, lo que la poesía y la novela —surgidas en sucesión más tarde— reflejan son las sensaciones verdaderas del hombre. Apenas separadas la historia y la literatura, la primera se transformó por etapas en un simple registro del poder político y la segunda prefirió nutrirse de las sensaciones del individuo. En tanto que la épica homérica de la Grecia antigua se rige, podríamos decir, por el inconsciente colectivo de la humanidad en una época en que la historia y la literatura aún no se habían separado, la novela de las dinastías Ming y Qing en China y la del siglo XIX en Europa se consagra a la descripción de las mil facetas de la vida humana, recurriendo para ello a historias que, no por ficticias, dejan de asentarse en una observación serena y rigurosa de las relaciones humanas en la sociedad real.

El infierno son los otros, pero ¿no lo es también este yo caótico? El hombre sucumbe a la esquizofrenia de la modernidad y se pierde en medio de los obstáculos del lenguaje que él mismo ha creado. Sustituir la realidad por el discurso que se repiten unos a otros o construir el mundo sirviéndose de la ideología es tan sólo ilusión alimentada por la soberbia humana.

Para acceder a lo real no sirve la especulación metafísica. Producto de la fusión del sujeto y el objeto, lo real es extremadamente sensible y táctil y vive en todo momento y lugar en la percepción del hombre. El mundo de lo material situado más allá del sujeto es competencia de la ciencia. Si la literatura pretende desentrañar la verdad de la vida, sólo puede sustentarse en las sensaciones subjetivas del individuo. Introducir en la literatura la razón útil de la ciencia o reducir el conocimiento del hombre a una serie de construcciones y deconstrucciones conceptuales es simple juego mental o lingüístico.

En una época como la nuestra, marcada por la proliferación de nuevos conceptos, cualquier idea simple que se inscriba en un proceso determinado puede desencadenar toda una teoría, e incluso quedar obsoleta y ser reemplazada por una idea más nueva ya antes de que la teoría tome forma. El modernismo que impulsó la renovación de la literatura y el arte a principios del siglo XX se ha difuminado en el sistema de promoción comercial de la sociedad de consumo posmodernista.

Si la voz individual del escritor no se suma al gran coro mundial o a la de un determinado partido político, se torna extremadamente débil.

El don humano del escritor es el lenguaje que Dios le otorga cuando los hombres son incapaces de hablar y se hallan sumidos en el mutismo.

La lengua que necesita la literatura debe llegar directa a lo real sin detenerse en el discurso por el discurso. La sensación vívida e inmediata trasciende todo «ismo», todo concepto. El hombre es hombre porque adquiere conciencia de su propia existencia a través del uso de la lengua y no por la razón contraria, porque haya definiciones y conceptos que expliquen su existencia.

El hombre es hombre al margen de todos los «ismos»: éstos fueron instituidos con la intención de encasillarlo en determinada norma. Ocurre lo mismo con la literatura: los «ismos» la encuadran en marcos teóricos, la encajan en una ideología y en un orden moral específicos a fin de que se adapte al orden social y a las estructuras del poder político.

El hombre tiene conciencia de ser hombre porque la independencia del individuo es inquebrantable, y si existe la literatura es porque, en su condición de individuo, el hombre tiene necesidad de expresarse por sí mismo. Cuando los viejos «ismos» desaparezcan no tendremos necesidad de inventar otros nuevos.

Digamos adiós a las ideologías y tornemos, mejor, a lo real del hombre, es decir, a los sentimientos reales del individuo, al instante presente y no a las mentiras inventadas para el mañana.

Digamos adiós al historicismo rígido que agobia con todo su peso a la literatura, al historicismo que otorga al criterio estético tratamiento de crónica, que juzga con el baremo de la crítica literaria si una obra es progresista o conservadora, o si es vanguardista o está pasada de moda, cuando es imposible que la obra engarzada en las profundidades de la vida humana pase de moda.

Digamos adiós a la subversión del lenguaje, pues la introducción de tácticas de la revolución social en la literatura o la conversión de la creación literaria en un veleidoso juego lingüístico sólo sirven para aniquilar el latir humano propio de la literatura.

Volvamos a la naturaleza humana, a una observación del hombre que trascienda el juicio ético sobre lo verdadero y lo falso y supere en importancia a todos los demás valores, por más que el valor supremo siempre sea el de la realidad.

La observación del hombre que logra sentir el pulso de la vida trasciende, además, todo juicio de valor, pues no existe sistema de valores que pueda medir las penas y las alegrías, las aspiraciones y las fluctuaciones del alma.

y se sitúa más allá de él porque el juicio se atiene a criterios preestablecidos que distorsionan todo veredicto sobre la vida humana. Creer que los otros son el infierno no es más que obviar la propia cobardía. Al mal que prevalece no es ajena la propia debilidad de la persona: Si al observar el mal tenemos presente la debilidad inevitable de la persona, dejaremos atrás las simples acusaciones de orden moral y comprenderemos por qué el mal cunde en el mundo y por qué el hombre no puede librarse de su embate.

Si el observador tiene, además, el don de la tolerancia, sus propios prejuicios sobre lo verdadero y lo falso quedarán empequeñecidos por la comprensión y la compasión que susciten su propia observación y la del mundo. Cuando el autor trágico o cómico ocupa la posición de espectador y contempla a sus personajes, experimenta un sentimiento de purificación y liberación que empequeñece, de la misma manera, el que le pudiera proporcionar el simple testimonio histórico: pues

El escritor que observa la realidad de esta manera, sin atender a juicios de valor, hace de la observación y de la búsqueda de la realidad su ética particular y suprema.

Volvamos a la vida real, por más que lo real de la vida nos suma en la perplejidad. Si el escritor observa con sinceridad, logrará poner a salvo la literatura que escribe, aunque quizás no se salve a sí mismo.

Pero tampoco el hombre es capaz de solucionar los grandes problemas irresolubles que afectan al bien y al mal. ¿Puede el hombre renunciar a la guerra? ¿O acabar con las masacres racistas, las purgas políticas, el fanatismo religioso o el terrorismo? El hombre no puede impedir los desastres que él mismo ocasiona, desastres infinitamente mayores que los naturales: tan sólo puede dejar testimonio de ellos y de las sensaciones que en él suscitan. En la vida hay descubrimiento y sorpresa, perplejidad y temor; hay, obviamente, felicidad, entusiasmo y excitación, y también dudas y penas, ilusiones y mentiras. La literatura sólo puede proporcionar algunas referencias a los hombres que viven y a los que quieren vivir con mayor plenitud.

El hombre no sabe adonde quiere ir, o cree saberlo pero no puede, o lo sabe y se esfuerza por llegar. Pero ¿tiene todo ello algún sentido?

A la literatura le basta con suscitar en el hombre algún sentimiento, alguna emoción, alguna certeza. Si lo induce a la reflexión, se convierte en necesaria: en caso contrario, bien podríamos prescindir de ella. Y si auna la impresión y la reflexión, el lector acaba inmerso en las sensaciones que evoca y las vive en toda su sazón.

En ese instante, el escritor y el lector se hallarán casi en el mismo plano y establecerán cierta comunicación. Todo individuo aislado espera que los otros lo comprendan; si no existe una comprensión mínima entre los hombres, la guerra y la violencia serán inevitables y, huelga decirlo, no habrá tolerancia ni compasión. ; y esta escritura literaria exenta en sí de toda motivación les permite, en último término, tener testimonio de su existencia.

*Conferencia pronunciada en el «Simposio sobre Literatura Testimonial». Primer centenario de los Premios Nobel, Academia Sueca, diciembre de 2001.*

**Libros Tauro**

<http://www.LibrosTauro.com.ar>