

EL COLEGIO DE MÉXICO

TRADUCCIÓN ANOTADA Y COMENTADA DE DOS CUENTOS DE 毕飞宇
ACOMPAÑADA POR UN ESTUDIO PRELIMINAR SOBRE EL PENSAMIENTO DEL AUTOR

Tesis presentada por
ADRIANA MARTÍNEZ GONZÁLEZ
en conformidad con los requisitos establecidos para recibir el grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
especialidad CHINA

Centro de Estudios de Asia y África

2009

AGRADECIMIENTOS

A mi madre y a mi abuela, que me han dado todo. Las quiero siempre.

Gracias.



El escritor, Bi Feiyu

ÍNDICE

I. RESUMEN	5
II. INTRODUCCIÓN. BI FEIYU EN SU PROPIA VOZ.....	6
III. ESTUDIO INTRODUCTORIO AL PENSAMIENTO Y LA OBRA DEL AUTOR. BI FEIYU, POR UNA LITERATURA DE LA VIDA.....	8
BIBLIOGRAFÍA	49
IV. DESTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE LA FAMILIA CHINA	54
BIBLIOGRAFÍA	67
V. LA FAMILIA MA, PADRE E HIJO	68
VI. ASUNTO FAMILIAR.....	80

RESUMEN

Traducción del chino mandarín al español de dos cuentos (短篇小说) de 毕飞宇. Debido a que el autor y su obra resultan desconocidas para el lector hispanohablante, se ha elaborado un estudio introductorio que permite ubicar al escritor dentro del marco de la literatura china contemporánea. Asimismo, en dicha sección se incluyen sus ideas sobre la literatura y el proceso de creación literaria. Los cuentos están precedidos de un breve estudio introductorio que los contextualiza. Las traducciones se acompañan con notas explicativas.

BI FEIYU EN SU PROPIA VOZ

A pesar de su presencia constante en los medios de comunicación, China aún resulta desconocida para la gran mayoría del público hispanohablante. Del mismo modo, su literatura es también, en gran medida, ignorada. El presente texto surge del deseo de dar a conocer la obra de un escritor chino con veinte años de trayectoria reconocida por la crítica nacional e internacional, Bi Feiyu. Además de la traducción comentada de dos de sus cuentos se ha elaborado una semblanza biográfica, pues se ha considerado que conocer sus puntos de vista facilitará la lectura de sus obras, además de aportar puntos de vista novedosos sobre el concepto de literatura.

Escribir el perfil intelectual de un escritor no es tarea fácil, menos aún cuando no existen estudios previos similares. Al revisar la bibliografía para elaborar esta sección se encontraron gran cantidad de estudios en chino sobre aspectos extremadamente precisos de la obra (trabajos comparativos, análisis de la configuración temporal, descripción de recursos retóricos, etc.), pero no se hallaron análisis que presenten una visión de conjunto sobre el pensamiento del escritor. Si las fuentes chinas presentan esta carencia, las occidentales resultan ser aún más pobres. En vista de lo anterior, esta sección se ha basado en la revisión de entrevistas concedidas por el autor. Dichas entrevistas resultaron valiosas a pesar de su carácter no académico porque Bi Feiyu es un escritor que reflexiona continuamente sobre su labor creativa, además de que su formación como crítico literario le permite situar su obra dentro del marco de la literatura china actual. De este modo, en lugar de presentar al escritor a través de los ojos de terceros se ha preferido dar prioridad a su voz pues, además de lúcida, está cargada de un lenguaje poético que se ha procurado reproducir.

Pintar el retrato de un escritor requiere situarlo en un contexto, por lo que este estudio pretende esbozar un cuadro que permita ubicar a Bi Feiyu dentro del ambiente en el que se formó, así como en el que actualmente se mueve. Para ello se ha considerado necesario hacer

referencia a los cambios que se han presentado en distintos aspectos y momentos de la literatura china contemporánea, por lo que la narración resultante no es del todo lineal, aunque se ha procurado estructurarla en torno a la evolución cronológica del escritor.

Resulta necesario señalar que en numerosas ocasiones las declaraciones del autor parecen ser contradictorias, lo que responde a tres razones. La primera es que la memoria no siempre es del todo fiel. Este aspecto se nota particularmente en cuanto a las fechas en las que ocurrieron los eventos, por lo que se ha optado por desdibujarlas para que sólo quede claro que los sucesos ocurrieron. La segunda se debe al proceso de maduración y formación de opiniones de todo individuo. En este caso se ha optado por tratar de reflejar los cambios en las ideas del autor a través de la distinción en las etapas de su obra y de su pensamiento. La tercera se deriva de la complejidad de los temas tratados por Bi Feiyu; la creación literaria es un tema muy amplio, por lo que resulta difícil emitir opiniones sistemáticas sobre ella. En este caso se ha procurado evitar la simplificación y en su lugar, reflejar la diversidad de las contradicciones que constituyen los puntos de vista del autor.

La traducción de esta primera sección se ha realizado teniendo como interés primordial la facilidad de lectura para los lectores hispanohablantes. Para ello se han adaptado los tiempos verbales de todas las citas textuales, se han reducido las repeticiones propias del idioma chino y se ha uniformado el estilo. Los títulos de las obras se han dejado en la lengua original y se han incluido notas con su transliteración al *pinyin*; asimismo se han aclarado los casos en los que existen traducciones disponibles. Al día de hoy son pocos los estudios críticos de literatura china en lengua española, por lo que los nombres de las corrientes literarias aún no han sido estandarizados, se ha optado por acompañar su traducción con notas a pie en las que aparecen los originales en chino y su versiones en inglés, lengua en la que sí existe un consenso respecto a su traducción. La bibliografía se acompaña de la traducción al español de las fuentes chinas revisadas.

BI FEIYU, POR UNA LITERATURA DE LA VIDA

La vida siempre es la base de la literatura
Bi Feiyu

Muchas de las obras de Bi Feiyu mencionan a la familia Lu, radicada el pueblo de Agua Pura. Este escritor chino utiliza a la literatura para reescribir su historia familiar, pues Agua Pura fue el nombre original del poblado en el que nació, actualmente llamado Xinghua, y el apellido Lu, el que tenía su familia antes de ser obligada a cambiárselo por razones políticas.

El padre de Bi Feiyu fue un niño huérfano al que una familia apellidada Lu¹ adoptó. Puesto que en China el patronímico se hereda por vía paterna, el escritor debería llamarse Lu Feiyu, pero en 1958 las políticas de Estado obligaron a sus padres a emigrar al campo y a cambiar el apellido por “Bi²”. En 1964 nació el tercer hijo de la pareja, Feiyu. Sin poder usar su verdadero apellido y obligada a alejarse de la ciudad en la que hasta entonces había residido, la familia comenzó una etapa trashumante por el campo chino. En esa necesidad de asumir una nueva identidad es donde el escritor ubica el inicio de su interés en la ficción, pues “las personas sin raíces siempre anhelan enraizar en el Cielo”(黄玮).

La familia de Bi Feiyu nunca se sintió a gusto en las planicies del norte de Jiangsu, probablemente porque las condiciones de vida eran muy inferiores a las de la ciudad. Por la noche, mientras los tres hijos dormían, los padres rememoraban a susurros su vida en la metrópolis. Dichas pláticas ejercieron gran influencia sobre el futuro escritor, pues a partir de ellas dedujo la diferencia entre la realidad y la ficción: “Estas pláticas secretas me hicieron pensar que la vida que transcurría frente a mis ojos era falsa, y que la vida real era aquella que salía de la boca de mis padres. Así fue como empecé mi vida ficticia” (姜广平).

¹ 陆 (*lù*).

² 毕 (*bì*).

La infancia de Bi Feiyu transcurrió en el campo chino: “Cuando yo nací, la pradera estaba muy atrasada. Casi no había señales de civilización. Hasta que tuve nueve años anduve sin pantalones en verano. Todos los del salón íbamos así, las niñas del colegio lo veían muy natural” (黄玮). Esta etapa de la vida de Bi Feiyu coincidió con la Revolución Cultural, un período en el que la escasez abundaba y los guardias rojos destruían la cultura tradicional china.

A falta de libros y juguetes, Bi Feiyu recurrió al campo para entretenerse: “Fue en aquel entonces que forjé una conexión con la Naturaleza. No tenía muchos juguetes, así que los sonidos del río eran mis juguetes” (Anderson-Wilk). Los recuerdos infantiles del escritor están íntimamente unidos a las sensaciones y a la intuición: “Todos los niños del campo son como animales. Sus sentidos están muy desarrollados. Si alzan la cabeza ven al cielo por todas partes, si la bajan ven el lodo o el terregal. Su mirada se topa con el horizonte, su nariz con el viento. Su sensibilidad se vuelve tan aguda como la de los animales y sus reacciones muy instintivas” (姜广平). Bi Feiyu considera que estas experiencias tempranas sentaron las bases de la sensibilidad que despliegan sus narraciones: “Hay fenómenos que trascienden la realidad: la lluvia, un rayo de luz, la tierra, incluso el olor del aire, pueden cambiar de manera radical de un instante al otro. Quien crece en medio de la naturaleza es como un animal. Antes de los diez años yo era un animal. Si uno se pierde ese tipo de experiencias en la infancia es imposible recuperarlas a través de la lectura en la vida adulta” (黄玮).

De aquellas experiencias infantiles extrajo sus primeras ideas respecto a la formación del escritor, al que en un principio consideraba más como una mezcla de talento innato e intuición que como el resultado de un programa de formación académica: “No digo que se descuide el estudio, lo más deseable es recibir una buena educación porque ayuda a desarrollarse, pero el escritor es una semilla silvestre” (吴静). Como lector, Bi Feiyu prefiere a los autores que privilegian a la sensibilidad sobre la racionalidad, y clasifica a sus favoritos

de acuerdo con el sentido que tienen más desarrollado. Así, considera que Faulkner, Mo Yan y Su Tong gozan de un olfato fino, Wang Anyi de un oído agudo y Liu Heng de buena vista.

Cuando Bi Feiyu tenía siete u ocho años se interesó mucho en la música y aprendió a tocar el *èrhú*³. Vio un piano por primera vez cuando viajó a la ciudad, pero sus padres carecían de medios para pagarle las clases. Más tarde, cuando empezó a trabajar como maestro, se relacionó con gente que enseñaba música y estudió canto por un año, pero no logró aprender gran cosa. La música aparece como trasfondo en algunas de sus obras (por ejemplo *青衣*⁴, una novela centrada en la vida de una cantante de ópera), pero su casa carece de discos, pues Bi Feiyu considera que nunca adquirió conocimientos profundos sobre el tema. Tras renunciar a su interés por la música regresó a la literatura, un talento descubierto al comentar sus lecturas con sus amigos: “Cuando era joven leía libros y se los contaba a mis amigos. Ellos los leían y les parecía que mi narración era mejor que el propio libro. Esto me dio pistas de que podría dedicarme a la literatura. Tengo una habilidad, que es distinguir entre lo esencial y lo superfluo. Doy énfasis a los puntos importantes, les añado un poco de sal y pimienta” (晓航).

La figura de su padre leyendo es uno de los recuerdos tempranos más vivos de Bi Feiyu: “Él no hizo más que dos cosas en toda su vida: la primera fue amar a su patria, la segunda fue estudiar al mundo. Incluso cuando no había comida en casa se ponía el periódico en las rodillas y se enfrentaba al ocaso con suma preocupación” (黄玮). Tradicionalmente, los intelectuales chinos han considerado que la observación crítica de la sociedad es uno de sus deberes. En una época convulsa como la Revolución Cultural, las actitudes intelectuales fueron tachadas de derechistas, por lo que no es de extrañar que, aunado a sus malos antecedentes de clase, el padre de Bi Feiyu fuera perseguido durante este período. Padre e hijo

³ 二胡 (*èrhú*). Instrumento musical chino de dos cuerdas.

⁴ (*Qīngyī*). Disponible en traducción directa del chino al español: Bi Feiyu. *Qingyi. La ópera de la luna*. Paula Ehrenhaus (Trad.) Barcelona: Verdecieles, 2007.

pasaron un año ocultos en un lugar que daba refugio a personas con una situación irregular como la suya. Fue un año silencioso porque “cuando era joven no tenía fuerzas para dialogar con mi padre” (黄玮). Aunque posteriormente fue rehabilitado, la experiencia hizo que el padre se opusiera a que Bi Feiyu se dedicara a la literatura, pues deseaba evitar que produjera una obra carente de utilidad para el mundo. Tal vez en la “preocupación por el mundo” de su padre está el origen de la postura ética de Bi Feiyu, quien escribe para que su obra “tenga algo que aportar al mundo” (黄玮). La relación conflictiva entre el padre y el hijo es un tema recurrente entre los autores de la generación de Bi Feiyu. Él mismo lo ha explorado en diversas ocasiones, entre otras en el cuento aquí incluido “La familia Ma, padre e hijo”.

En la secundaria, el interés de Bi Feiyu por las letras fue despertado por el profesor Xie, que instaba a sus alumnos a apreciar la palabra escrita. Al ingresar a la preparatoria, Bi Feiyu comenzó a redactar sus propios textos, a saber, cuentos y mitos. Se trataba de una literatura juvenil, entusiasta y violenta, pero poco eficaz, pues, según él mismo, ignoraba las reglas de la narración y sólo escribía para colmar sus propias necesidades emocionales: “Escribía tomando en cuenta los deseos de mi juventud. Cuando aún no me había enamorado escribía historias de amor. Era una escritura muy cerrada, hecha de ilusiones fabricadas para mi autosatisfacción” (晓航). Las primeras experiencias de Bi Feiyu como escritor contrastan con la situación que viven actualmente los autores jóvenes chinos: “Empecé a escribir muy temprano, pero en aquel entonces nadie me calificó de joven escritor. El ambiente intelectual no era lo que es hoy (...) Veo muy bien que los jóvenes actuales tengan tantas oportunidades” (写作对我...). Actualmente, China ha visto la aparición de nuevos escritores caracterizados, entre otros rasgos, por su juventud extrema. Estos jóvenes han sido acusados de utilizar su juventud para promover las ventas masivas de una literatura de baja calidad. En todo caso, las diferencias entre las condiciones de la maquinaria cultural actual y la de hace veinte años son

patentes, pues antes la inmadurez de los autores les restaba valor, mientras que ahora se les edita y promueve.

En 1983, tras pasar exitosamente los exámenes de admisión, Bi Feiyu logró ingresar a la institución que aparecía como primera opción en su lista, la facultad de Letras Chinas de la Escuela Normal de Yangzhou, que tenía un excelente cuerpo docente y gozaba de gran prestigio en el área de letras modernas. Los estudios universitarios marcaron un parteaguas en su vida, ya que lo obligaron a repensar las enseñanzas que hasta entonces le habían sido impartidas: “Comencé a leer cuando entré a la Universidad. Me di cuenta de que hay una gran diferencia entre lo que dicen los libros y la realidad. Esa es la razón por la que me volví escritor. No todo el mundo pasa por una deconstrucción y reconstrucción psicológica, por una reestructura mental. En el campo yo sólo sabía de Mao y de piedad filial. La universidad me expuso a un nuevo mundo” (Anderson-Wilk). Los chinos que estudiaron bajo el régimen maoísta recibieron una educación que más que formativa fue ideológica⁵. Dicha enseñanza promovió el uso de un lenguaje oficialista. Este uso del lenguaje se apoyó en la tradición confuciana de memorización de máximas, aunque durante el maoísmo hubo un giro hacia el compromiso ideológico. Al igual que otros escritores formados dentro de dicho sistema escolar, Bi Feiyu reaccionó contra el lenguaje estandarizado que le fue impartido durante su infancia: “Cuando pienso en la “enseñanza de lengua” que recibí, me doy cuenta de que en realidad no fue enseñanza de lengua, ni tampoco estética del lenguaje, sino más bien enseñanza ideológica. Dicho de una manera más precisa, fue una enseñanza ideológica despótica. La única palabra que me enseñaron fue “obediencia”. Este no fue sólo mi destino personal, sino el de una generación entera, o incluso el de varias generaciones (...) Puedo decir sin exagerar que ninguno de los textos que escribí en mi infancia tenía una sola oración

⁵ Para un estudio completo sobre los cambios que experimentó la lengua china durante el período maoísta, léase Ji Fengyuan. *Linguistic Engineering: Language and Politics in Mao's China*. USA: University of Hawaii Press, 2004.

mía. A lo largo de mi vida escolar obtuve muchas estrellas y banderas rojas por mi escritura. Yo era feliz repitiendo cosas como un loro. Me di cuenta de esto hasta que llegué a la Universidad. Debo de reconocer que hasta ese momento nunca supe expresarme por mí mismo” (毕飞宇, 我所接受的语文教育). La uniformidad lingüística que dominó durante el período maoísta llegó a su fin durante el período de reforma y apertura, pues los escritores vanguardistas hicieron de la búsqueda de una voz propia su tarea principal. Como representante de esta nueva generación de creadores, Bi Feiyu no sólo ha desarrollado un estilo propio a lo largo de su carrera, sino que continuamente retoma el habla de distintos grupos sociales (tales como los burócratas, los jóvenes, etc.) para enriquecer su obra.

La primera mitad de la década de los años ochentas fue un período de relajación del control del Estado chino sobre la vida intelectual del país. Tras la Revolución Cultural, los estudiantes procuraron recuperar el tiempo leyendo ávidamente la literatura extranjera que comenzaba a difundirse a través de traducciones. Los primeros en reaccionar ante aquella lengua china anquilosada y plagada de formalismos oficiales fueron los poetas, pues el género mismo los hacía ser “los que más exigían el desarrollo de las potencialidades ocultas en la lengua china” (Nicholas). El líder de esta revolución en la lengua china fue Bei Dao, quien rompió con las reglas gramaticales y creó imágenes novedosas que sirvieron para inspirar el desarrollo de la lengua: “Nuestra poesía estaba escrita de una forma que casi parecía un nuevo lenguaje, difería en gran medida del lenguaje oficial al que la gente estaba acostumbrada. Eso logró que el público se involucrara. Las universidades de todo el país organizaron grupos de poesía porque el nuevo lenguaje generó muchas expectativas. Nuestra poesía fue un reto que subvirtió al lenguaje oficial que por años había dominado a este y a todos los géneros. La razón por la que mucha gente comenzó a imitar nuestro estilo fue porque les dio nuevos medios para expresarse a sí mismos de manera totalmente distinta al discurso oficial” (LaPiana). Esa nueva poesía contribuyó en gran medida al proceso de reeducación lingüística

de Bi Feiyu: “Cuando comencé mi reeducación, Bei Dao y los poetas de su generación se convirtieron en mis materiales de estudio” (毕飞宇 我所接受的语文教育).

Las innovaciones de Bei Dao y su círculo llegaron a tener gran influencia en los jóvenes universitarios. La poesía se convirtió en una moda, lo que explica que algunos narradores chinos de aquella época como Bi Feiyu y Su Tong iniciaran sus carreras dentro del género lírico. Durante sus años universitarios, Bi Feiyu fue electo jefe de una asociación de poetas y su lírica alcanzó la fama. Por supuesto que en aquellas búsquedas juveniles había mucho de pose y algo de ingenuidad, tan importante era pasar la noche “buscando rimas” como dejarse el pelo largo para “parecer poeta”. Más tarde, Su Tong y Bi Feiyu se alejaron de la lírica y escribieron sobre esa experiencia desde un punto de vista más crítico⁶. Aquellas innovaciones líricas sentaron las bases de las carreras de estos escritores, pues a partir de los juegos de palabras construyeron una lengua más vívida y libre. La narrativa de vanguardia que elaboraron después tuvo sus bases en aquellos primeros experimentos poéticos.

Más allá de ser el campo de sus interacciones con la lírica, Bi Feiyu reconoce que la universidad fue decisiva en su formación como escritor: “La educación formal ejerció gran influencia en mi escritura (...) Su mayor ventaja fue que pude ordenar cronológicamente la historia de las literaturas china y occidental, conocer las tendencias literarias (...) Como escritor, esto es muy importante para generar una conciencia” (晓航). Además de dotar al futuro narrador de nociones sobre técnicas e historia literarias, la educación universitaria convirtió a Bi Feiyu en un agudo crítico literario. Dicha formación le serviría más tarde en su

⁶ Un estudio sobre el tema es el de Tao Min: “Chicken Poets Poetic Utopianism in the University Campus of 80’s China”, disponible en <http://www.beautyreality.com/tonyinchina.com/china4/chinaculture/chicken.poets/chicken.poets.html>

trabajo como editor de la revista literaria 雨花⁷, publicación mensual de la Asociación de Escritores de la provincia de Jiangsu que se dedica a dar a conocer nuevos autores. Hasta el día de hoy, Bi Feiyu conserva su puesto en esta revista, pues le permite mantener su estatus como escritor *amateur*: “Disfruto mucho mi trabajo como editor (...) No quiero volverme escritor profesional porque escribo poco” (加贝). Aunque algunos han cuestionado el hecho de que un narrador reconocido por haber obtenido gran cantidad de premios literarios pueda seguir llamándose a sí mismo *amateur*, Bi Feiyu defiende su postura diciendo que la creación representa para él un escape: “Escribir es un *hobby* para mí, escribo para divertirme. No es por modestia que digo que soy un escritor *amateur*, sino porque me gusta que sea de ese modo, me da comodidad. Los escritores profesionales tienen mucha presión” (晓航). En este sentido, puede verse a la creación literaria de Bi Feiyu como un ejercicio puramente individual: “Yo creo que escribir es una necesidad interna, no un medio de subsistencia. No quiero que mi escritura se convierta en mi forma de ganarme el sustento” (晓航). Bi Feiyu encuentra su autorrealización en su literatura, pues esta le permite desarrollarse tanto a nivel personal como interpersonal: “Escribo para vivir de manera respetable, no en el sentido económico, sino en un sentido mucho más grande. Creo que al escribir puedo crecer con mis obras y lograr ser una persona de miras más abiertas, tener mayor capacidad de entendimiento, tener más conocimientos de la naturaleza humana, ser más puro. Todo esto me permite considerarme como una persona respetable” (吴静).

Al término de sus estudios universitarios en 1987, Bi Feiyu decidió seguir la tradición familiar de la docencia (sus padres, hermanas mayores y esposa se dedican a esa profesión) y comenzó a trabajar como maestro de las materias de Estética y Obras Literarias Selectas en la Escuela de Educación Especial de Nanjing. El fin de su etapa estudiantil marcó una transición en cuanto al género literario cultivado por el escritor, pues dejó atrás sus días como poeta de

⁷ (Yǔ huā). *Raining Flower. Flor de lluvia.*

campus: “Me di cuenta de que me faltaba habilidad para escribir poesía. No tenía manera de adentrarme en el género a profundidad” (写作对我). El abandono del género lírico supuso también un cambio en la actitud del autor ante la escritura misma, pues abandonó sus fantaseos juveniles y comenzó a redactar una obra de mayor amplitud social: “Mi verdadera unión con la Literatura comenzó en 1987. Fue a partir de esa fecha que dejé de escribir para satisfacer mis propias necesidades personales y comencé a escribir para vincularme con la vida” (晓航). En un principio, las narraciones de Bi Feiyu fueron cortas, pero con el paso del tiempo fueron aumentando su longitud: “Cuando comencé a escribir en los años ochentas me dedicaba a los cuentos y a las *nouvelles*. Actualmente escribo textos más largos” (Roche). A la fecha, Bi Feiyu continúa cultivando estos tres géneros narrativos, y atribuye a cada uno características y dificultades distintas: “Existe una gran diferencia entre el cuento, la *nouvelle* y la novela. Dominar cada uno de esos géneros requiere una gran preparación” (Roche).

Al mismo tiempo que Bi Feiyu empezaba a considerarse como escritor emergió una nueva generación de autores jóvenes chinos compuesta por Su Tong, Sun Ganlu, Bei Cun, Pan Jun y Ye Zhaoyan. El crítico literario Chen Xiaoming considera que el haber pasado sus años formativos en los estertores del maoísmo hizo que estos autores carecieran de compromisos ideológicos y de memoria histórica. Alejados del antiguo realismo socialista crearon textos con un lenguaje altamente estilizado y argumentos fantásticos o absurdos. La aparición de este grupo de escritores rompió con la anterior uniformidad de la literatura china y puso en primer plano las diferencias individuales de cada creador: “Para estos escritores, la realidad dejó de ser un ente objetivo, un principio aprehensible. La realidad se convirtió en un fenómeno personal. Las nuevas generaciones pusieron a bailar a la lengua en una pista imaginaria” (Chen 163).

Con el fin del maoísmo surgieron dos nuevas tendencias: la literatura de la cicatriz⁸ y la de búsqueda de raíces⁹. Ambas revisaban la historia para explicar acontecimientos recientes, tales como la Revolución Cultural. La siguiente generación, que es a la que pertenece Bi Feiyu, buscó alejarse de preocupaciones temáticas y en lugar de eso cuidó la forma: “La vanguardia¹⁰ llevó a la novela de regreso al camino de la lengua y es sólo a partir de esto que se puede hablar de narrativa. La aportación de la vanguardia a la lengua es de gran importancia” (姜广平). Narradores como Ma Yuan, Yu Hua y Ge Fei rompieron con las formas anquilosadas que reinaban en la literatura china. Estos jóvenes basaron sus innovaciones en cuanto a manejo de la focalización y de juegos con el espacio y el tiempo en las técnicas desarrolladas por escritores como Henry Miller, Marcel Proust y Alain Robbe-Grillet. A su vez, la lectura de estos creadores occidentales y de los nuevos escritores de vanguardia chinos sentó las bases de la narrativa de Bi Feiyu. Sus primeros textos –que comenzaron a ser publicados en la década de los noventa- fueron cuentos que oscilaban entre lo onírico y lo fantástico. Tanto la crítica como el propio escritor reconocen una primera etapa vanguardista en su obra: “Mis primeras novelas fueron tardías. Aprendí a narrar a partir de la obra de los escritores vanguardistas, ellos abrieron el camino. Mis obras de aquel período intentan seguir a la vanguardia. Estudiar a estos maestros me sirvió para iniciarme en la narrativa desde lo más alto” (姜广平).

A pesar de la importancia que el propio Bi Feiyu le ha dado a la lectura de los autores vanguardistas en su formación, su obra nunca fue una imitación servil de un estilo ajeno: “Es imposible afirmar que detrás de Bi Feiyu no hay un gran maestro occidental, pero también creo que es imposible discernir exactamente quién está detrás de su escritura” (姜广平 熟悉

⁸ 伤痕文学 (*shānghén wénxué*), “wounds literature” o “scar literature”.

⁹ 寻根文学 (*xún gēn wénxué*), “roots literature” o “root-seeking literature”.

¹⁰ 先锋文学 (*xiānfēng wénxué*), “avant-garde literature”.

的毕飞宇). El estilo personal que el autor mostró desde sus primeras obras está directamente relacionado con su idea de que la tarea del escritor consiste en desarrollar un estilo propio: “El estilo creado por un gran número de lecturas no es para nada confiable. El estilo literario valioso proviene de la naturaleza de cada escritor. Sin embargo, es muy importante no pensar que esto es algo que se puede lograr inmediatamente, no es tan sencillo” (首都图书网). Un subtexto en las narraciones de este escritor es su crítica a la uniformidad lingüística impuesta por los medios y aceptada de manera totalmente acrítica por los hablantes: “Diariamente veo la televisión y me he dado cuenta de que la mayoría de la gente que está ahí olvida su identidad y habla igual que todos los demás. Incluso su vocabulario y la estructura de sus oraciones son similares, no hay grandes diferencias. Muy poca gente puede hablar como si estuviera hablando en la sala de su casa. Hablar de un modo único requiere práctica y oportunidades para hacerlo. Lo más importante de todo es tener el deseo de hablar como uno mismo” (首都图书网). La importancia que Bi Feiyu otorga a desarrollar un estilo propio puede ser entendida dentro del contexto de la búsqueda de libertad que realizaron los intelectuales chinos como reacción a un período de autoritarismo que afectó incluso a la lengua.

Del mismo modo que Bi Feiyu ha evitado imitar el estilo de otros autores, también se ha dedicado a restaurar el significado original de las palabras. Esto debe ser entendido dentro del contexto de la reforma lingüística que se llevó a cabo durante el período maoísta, reforma que pretendía construir una nueva sociedad, para lo cual era necesario cambiar la visión del mundo de los hablantes, así como sus hábitos lingüísticos, para que fueran acordes con la utopía a realizar: “La ingeniería lingüística llevada a cabo en China intentó reformar las mentes de los ciudadanos obligándolos a participar en un discurso totalitario -un discurso que tocaba todos los aspectos de la realidad y que expresaba una visión monológica del mundo, excluyente de cualquier otra. Se requería que la gente usara los términos revolucionarios correctos y que hablara de manera revolucionariamente correcta. Dicho discurso se

caracterizaba por asignar tanto peso a la forma lingüística como a su contenido político” (Ji 4). Como muchos otros intelectuales que pasaron por esta reforma lingüística, Bi Feiyu mantiene una postura sumamente crítica hacia el proceso, pues como resultado del mismo, la lengua china se llenó de *clichés* y lugares comunes. Si bien el lenguaje revolucionario ha caído en el olvido, los procesos de reforma y la apertura han generado nuevos términos y asociaciones¹¹ que resultan igual de falsos. A partir de su experiencia como maestro de lengua, Bi Feiyu se ha dedicado a hacer fuertes críticas al sistema usado para enseñar el idioma, pues sostiene que privilegia una visión simplista sobre una crítica: “En primer lugar, la lengua es un problema fisiológico. La cuestión es si el cerebro está enmohecido o no. Nuestra educación tiene como función principal enmohecernos. Por ejemplo, generalmente consideramos que las palabras “campesino” y “sencillo” van de la mano y al hacerlo terminamos creando un lenguaje enmohecido. Yo creo que este fenómeno que ocurre con la palabra “campesino” es un fenómeno muy común en chino, asociamos las palabras con cosas que después resultan no tener relación alguna” (加贝). Además de expresar sus críticas hacia el sistema educativo chino, Bi Feiyu ha buscado solucionar el problema de la lengua desde su posición como escritor. Su obra procura restaurar el significado original del léxico, así como atraer la atención del lector sobre el uso del lenguaje: “Cuando yo uso las palabras parto desde el principio de usarlas por sí mismas, por su propio valor, para que el lector las vea por primera vez, se detenga en ellas y finalmente las acepte. Sólo de este modo la lengua puede viajar por el camino correcto y no enmohecer” (加贝). La importancia que Bi Feiyu le atribuye a la lengua no deriva únicamente de su sensibilidad de escritor, sino que tiene sus orígenes en la filosofía china, concretamente en las enseñanzas de Confucio, quien consideraba que el uso correcto de la lengua era vital para el funcionamiento correcto de la

¹¹Este tema es ampliamente estudiado en: Schoenhals, Michael, and Xiaolin Guo. *Cadres and Discourse in the People's Republic of China*. Sweden: Institute for Security and Development Policy, 2007.

sociedad: “Cuando las palabras¹² no son usadas de manera correcta, la lengua no es usada de manera correcta y las actividades no se pueden realizar de manera adecuada (...) Así, cuando una persona ejemplar utiliza una palabra para nombrar un objeto, ese objeto puede ser nombrado y una vez que esto sucede se puede actuar en la forma correcta. No hay nada de descuido en la actitud de la persona ejemplar hacia el lenguaje” (Ames *Analects* 13-3). Las ideas de Confucio apuntan hacia un vínculo entre lengua y ética, relación que también está presente en el intento de restaurar el significado original de las palabras de Bi Feiyu. En este sentido, la obra del escritor trasciende el ámbito ficticio e intenta hacer un aportación de utilidad para la comunidad sinoparlante.

No obstante su importancia, la literatura china de vanguardia tuvo una duración breve. Las causas de lo anterior se pueden dividir en dos tipos, a saber internas y externas. Las primeras se refieren exclusivamente a factores inherentes al ámbito literario, mientras que las segundas se relacionan con procesos de cambio social, político y económico. Entre las causas internas se encuentra la intensidad del movimiento, que determinó su brevedad: “El experimento (vanguardista) fue llevado al extremo, lo que acortó su duración” (Avantgarde...). Entre las externas se encuentran los acontecimientos políticos que se suscitaron en 1989: “Hacia fines de los años ochentas se hicieron un arte y una literatura europeizantes. Sin embargo el proceso fue interrumpido por el incidente de Tiananmen y no pudo terminar de cristalizar. El incidente de Tiananmen dio un golpe fatal a la vanguardia y a la cultura elitista. La cultura elitista no estaba totalmente desarrollada, carecía de raíces firmes y la violencia política la afectó mucho. Al inicio de los noventas, la cultura elitista se encontró a la intemperie” (Commentary...). La represión de los estudiantes puso en alerta a los escritores: algunos se exiliaron, otros optaron por el silencio. En el ámbito literario, el desenlace de las manifestaciones de 1989 puso fin a la vanguardia, pues se le vio como una tendencia

¹² En el texto original se usa el término 名, que Ames y Rosemont tradujeron como “names”. Se ha optado por el significado más amplio y se ha traducido como “palabras”, aunque también podría ser entendido como “sustantivos”.

extranjerizante, y por lo tanto amenazante para el régimen: “A finales de los años ochentas el gobierno tenía un temor latente hacia el vínculo entre al arte vanguardista y el mundo occidental. Esto se agravó en los años noventas, cuando se hizo evidente que lo que era visto de manera positiva por los artistas era visto de manera negativa por el gobierno” (Commentary...). Después del incidente de Tiananmen, la escena cultural china se alteró, pues la aceleración de las reformas económicas no sólo creó un amplio mercado cultural anteriormente inexistente, sino que además modificó el propósito del arte, que se alejó de las consideraciones formales para convertirse en un medio para relajarse: “Toda la literatura china ha comenzado a moverse en la dirección del entretenimiento” (Sun Yunlong). Tanto la presión del público, que exigía textos más simples y con menos innovaciones estilísticas, como la presión política se conjuntaron para poner fin a la vanguardia. Fue así como inició una vuelta a las narrativas lineales, características de la literatura china: “Al margen de vanguardias, truculencias y formalismos, se produce a lo largo de los años noventa el surgimiento de una novela que se mueve en un *mainstream* aceptable tanto por el gran público como por los valores literarios establecidos. Se trata de la “nueva escritura de la realidad” o novela neorrealista¹³” (Ollé). Durante los noventas, escritores como Yu Hua, Ma Yuan, Ge Fei y el propio Bi Feiyu se alejaron del vanguardismo y se alinearon a la estética realista. Dentro de esta corriente realista se desarrolló a su vez una vertiente intimista, dentro de la que destaca la obra de Bi Feiyu: “Existen autores que han llamado la atención por la sutileza de sus análisis psicológicos, pero de entre ellos sobresale Bi Feiyu con sus relatos cargados de una sensibilidad vibrante, verdaderas partituras sobre la desgracia, el deseo y la soledad” (Rabut).

Las primeras obras que Bi Feiyu escribió dentro de la corriente realista retrataron la vida de los campesinos durante la Revolución Cultural. Estos textos formaron parte de un grupo de novelas en las que los escritores plasmaron sus recuerdos infantiles: “En los

¹³ 新写实派 (*xīn xiěshí pài*), *neorealist school*.

noventas emergió un grupo de escritores nacidos en los años sesentas. Ellos desarrollaron un (nuevo) género narrativo, las memorias de infancia revolucionarias. Estas memorias usaban la mirada de los personajes infantiles para describir la Revolución Cultural. Estos escritores narraban los recuerdos de un período histórico que ellos vivieron como estudiantes de primaria o de secundaria” (Commentary...). La reescritura de la historia desde miradas individuales y la focalización de los acontecimientos desde una óptica infantil han sido identificadas por algunos críticos (吴朝晖, por ejemplo) como elementos distintivos de la obra de Bi Feiyu, aunque en realidad se trata de una tendencia que surgió como continuación de la “literatura de búsqueda de raíces”, corriente literaria china de principios de los años ochentas que exploró la identidad china a través del estudio de las costumbres de sus campesinos y cuyos representantes más notables fueron Ah Cheng, Mo Yan y Jia Pingwa. Al igual que estos autores, Bi Feiyu veía en los campesinos la fuente de la cultura china: “Los campesinos chinos son muy cultos. Al decir esto me refiero a que están impregnados de la cultura china” (花海波). Tanto Bi Feiyu como la literatura de búsqueda de raíces procuraron alejarse de los estereotipos maniqueos impuestos por la estética del realismo socialista e intentaron crear personajes que reflejaran la riqueza del mundo rural chino: “Los campesinos chinos son muy complicados (...) si no somos capaces de ver esa complejidad crearemos personajes muy simplificados” (花海波). Con frecuencia, el conflicto de estas narraciones de Bi Feiyu se centra en la interacción entre intelectuales y campesinos. Aunque a primera vista podría parecer una obra de pura inspiración autobiográfica, el escritor eligió el período con el propósito de analizarlo desde un punto de vista crítico, pues considera que le permite tocar temas de su interés, tales como el totalitarismo y la centralización del poder: “Entre los setentas y los ochentas yo pasé de ser un niño rojo revolucionario a ser un joven. Al llegar a la universidad reflexioné sobre el Movimiento del 4 de mayo y sobre la Revolución Cultural y también revisé todas las tendencias intelectuales de la época, así que lo que se refleja en mis obras son mis críticas hacia el totalitarismo, la alienación y el despotismo. Estas críticas

sociales de mis obras se fundan en el espíritu de época que había en los años ochentas, un período culturalmente muy fuerte. La mayoría de mis obras se ubican en los años setentas porque así tienen más fuerza y empuje” (侯虹斌). Como muchos otros escritores que vivieron el período anterior a la reforma y la apertura, Bi Feiyu encuentra que los jóvenes actuales desconocen su historia, y desea que las novelas históricas que escribió durante su etapa de realismo campesino¹⁴ contribuyan a llenar el vacío: “Los jóvenes de hoy no creen en muchas de las cosas que ocurrieron en el pasado, o las desconocen. Estoy seguro de que esto no se debe solamente al paso del tiempo, sino a la educación. Este es un problema que el escritor debe enfrentar” (侯虹斌). A pesar de su deseo de contribuir a la preservación de la memoria histórica, Bi Feiyu considera que escribe para un público amplio, entre el que se encuentra él mismo: “No considero que haya una diferencia tan tajante entre escribir para uno mismo y escribir para el público. La mano izquierda está en el costado izquierdo, la derecha en el costado derecho, pero con frecuencia las juntamos” (首都图书馆). Aunque sus obras más recientes se sitúan en la ciudad, el espíritu campesino subsiste en ellas pues Bi Feiyu asevera que: “Fuera de algunas grandes metrópolis, la mayor parte de los habitantes de las ciudades pequeñas, yo incluido, somos bastante pueblerinos. El espíritu campesino está dentro de nosotros. Muchos de mis amigos estudiosos dicen que quien no conoce a los campesinos carece de bases para conocer a los chinos y a decir verdad esto es muy cierto” (李辉斐). Para Bi Feiyu, las raíces campesinas de la cultura china trascienden el ámbito de la literatura, pues considera que el espectacular desarrollo reciente de China es sólo superficial, mientras que la mentalidad de sus habitantes permanece anclada en su tradición: “No estoy muy de acuerdo con la idea del desarrollo. Me parece que la palabra “cambio” es más adecuada. Creo que los cambios que vive China actualmente no son tan grandes como nos imaginamos. Claro que existen, pero cuando uno se va a la vida cotidiana, a las actitudes más básicas, a los

¹⁴ Término acuñado en función del análisis anterior.

sentimientos, a la inercia del pensamiento no hay nada fundamentalmente distinto, así que no creo que nuestra vida haya cambiado mucho. En realidad, el emperador ha cambiado de traje, eso es todo” (李辉斐). El peso de la tradición, así como la persistencia de instintos primitivos es uno de los temas recurrente en la literatura de Bi Feiyu. El cuento “Asunto familiar” aquí incluido es un ejemplo de esta exploración del binomio tradición/modernidad.

La postura de un autor ante el arte y la sociedad se haya implícita en la corriente literaria que privilegia. Gran parte de las obras de Bi Feiyu han sido calificadas de “realistas”, sin embargo, tanto el término como sus implicaciones ideológicas requieren aclaración, pues los lectores educados dentro de la tradición de la literatura occidental y los lectores chinos les asignan significados distintos¹⁵. Mientras que para los primeros el realismo remonta a una larga discusión filosófica respecto a la capacidad de mimesis del arte, para los segundos- quienes lo adoptaron a principios del siglo pasado- cobra un significado mucho más pedestre y utilitario, pues se le entiende como la adopción de cierta postura por parte del autor ante su público y ante los objetos representados en la obra literaria. Si para la tradición occidental el término remonta a discusiones sobre la dialéctica entre la realidad y la ficción, para la china, en cambio, el realismo consiste en romper con una larga tradición de exclusivismo y en lugar de eso crear una literatura de utilidad para la sociedad. A lo largo del siglo XX, tanto los contenidos de la obra literaria como su efecto sobre el público fueron temas sumamente politizados en China. Incluso décadas antes de la consolidación del régimen maoísta en el poder, los círculos literarios chinos juzgaban la calidad de las obras en función de su capacidad de representar a las masas desprotegidas y de su capacidad de hacer conscientes a sus lectores de los males que aquejan a la sociedad. Lo anterior se evidencia en la definición dada por Lu Xun sobre el término: “El realismo es hablar más de los otros” (Anderson 26). El “los otros” de Lu Xun se refiere a las masas desprotegidas, que antes del siglo XX no eran

¹⁵ Para un estudio detallado del tema, consúltese: Anderson, Marston. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. USA: University of California Press, 1990.

tomadas como personajes de las obras literarias. En las primeras décadas del siglo pasado, los escritores chinos incluyeron grupos sociales nunca antes representados en la narrativa china, a saber niños, mujeres y ancianos. Después de las pláticas del Foro de Yenan se eligió a los personajes en función de un criterio de clases, así que se representó a obreros, campesinos y soldados. El fin de esta tendencia ocurrió en la década de los ochentas, cuando florecieron las narrativas individuales en detrimento de los conflictos sociales y sus actores. En la siguiente década, la escuela neorrealista volvió a poner en primer plano las historias cotidianas, ahora despojadas de cualquier tinte ideológico: “La nueva escritura de la realidad o novela neorrealista reescribe la historia en mayúscula a través de miniaturas cotidianas. No queda en este neorrealismo finisecular ni rastro del esquematismo ideológico y didáctico del realismo oficial del período maoísta. Persiste la actitud de revelar los intersticios oscuros de la sociedad, los rigores de la vida cotidiana en la China contemporánea” (Ollé). La obra de Bi Feiyu presenta una galería de todas las clases sociales, aunque muchas de sus narraciones se centran alrededor de sectores vulnerables de la población: “Gran parte de los textos de Bi Feiyu se ocupan de las masas desprotegidas: de niños abandonados, de ancianos con síndrome de nido vacío, de estudiantes de secundaria desasosegados, de universitarios de origen campesino desempleados. Este tipo de personajes provocan la misericordia, la compasión y la comprensión del escritor” (杨世宇). No obstante, la pertenencia de los personajes a cierta clase social no es el punto focal de la obra del autor, sino la descripción de sus conflictos interiores, de su experiencia humana: “Yo pienso que en la base de mis narraciones se encuentran personajes comunes y corrientes, con preocupaciones ordinarias” (Roche). Bi Feiyu es un escritor cuya fuente de inspiración es la sociedad que lo rodea. Calificar la segunda etapa de su producción como realista o neorrealista¹⁶ no debe interpretarse como su inclusión dentro de una corriente literaria de origen occidental, sino como el reconocimiento

¹⁶ Los críticos chinos utilizan los dos términos de manera bastante laxa e intercambiable, en este estudio se ha adoptado el mismo criterio.

de que la fuente de inspiración de su obra es la vida de sus compatriotas: “No veo al realismo como una técnica artística, ni como una retórica de la novela. Dicho de modo sencillo, veo al realismo como un sentimiento, y al decir sentimiento me refiero a no desear separarme de los demás. Todos estamos en el mismo barco” (姜广平. “我们是一条船上的”). Esta última afirmación del escritor resulta casi un eco de la definición del realismo de Lu Xun, pues Bi Feiyu antepone a sus personajes y sus lectores sobre las consideraciones estéticas de la narrativa. Así, el realismo de Bi Feiyu debe ser entendido como una postura ética, que privilegia los conflictos sociales sobre la psique del escritor: “Bi Feiyu considera que el valor de la observación estriba en que ayuda a construir una relación entre el mundo y la persona. El mundo y la persona están íntimamente vinculados, la persona no se separa del mundo, así como el mundo tampoco es producto de la imaginación, más bien lo que sucede es que hay que enfrentarlo. El mundo no es un objeto abierto a la imaginación, es un hecho objetivo que debe de ser conocido. Por ende, el realismo no es señal de la carencia de imaginación, ni tampoco es un sistema de embellecimiento de la novela, sino que es, antes que nada, una mirada objetiva anclada en el mundo” (杨世宇). A pesar del progresivo dismantelamiento del sistema literario socialista anteriormente imperante en China, existen escritores como Bi Feiyu que aún se niegan a producir una literatura solipsista y que redefinen el compromiso del escritor con la sociedad en sus propios términos. Esto se evidencia en los finales de las obras, pues si anteriormente los escritores eran voceros de una ideología estatal, actualmente se niegan a pontificar: “Los autores chinos de ahora consideran que la literatura debería evitar ser temática, aunque no debe de evitar los asuntos de interés actual. La clave consiste en plantear preguntas, sin intentar resolverlas, en promover la reflexión en lugar de repartir respuestas ya hechas” (Sun Yunlong). Como miembro de una generación que experimentó los peligros de la construcción de proyectos utópicos, Bi Feiyu se niega a presentar a sus lectores con soluciones prefabricadas: “Es frecuente que las obras de Bi Feiyu carezcan de un final cerrado” (吴静). La narrativa de Bi Feiyu se aleja del dogmatismo, pero se niega a dejar de

ser un comentario social. Lo anterior explica también la razón por la que el espacio representado en sus obras se restrinja a las fronteras del territorio chino, pues Bi Feiyu es un autor anclado en los problemas de su lengua y su patria.

Así como su manejo del lenguaje invita al lector a reflexionar sobre el uso de la palabra, la narrativa de Bi Feiyu abre la posibilidad de reconsiderar a la realidad desde una mirada cargada de humor. Según el autor, la investigación de la realidad circundante refleja sus contradicciones, las cuales sólo pueden ser enfrentadas por medio del humor: “El encanto de la literatura estriba en que cuando se enfrenta a la aburrida lógica la obliga a soltar una sonrisa contenida. Es inevitable que esta sonrisa mesurada lleve consigo un ligero toque ridículo. Cuando la literatura se acerca a las fronteras de la vida, se acerca a sus secretos. Al acercarse a los ideales de la vida, suelta la risa que contiene” (韩喆). Es justamente esta mirada ligeramente irónica hacia las vicisitudes de la vida la que permite a Bi Feiyu abordar el tema subyacente a toda su obra, el dolor. El tema del dolor está íntimamente conectado con la visión de la vida del escritor, quien considera que: “En realidad, nuestra vida, tanto a nivel interior como a nivel exterior, dista mucho de ser todo lo tranquila, cómoda y relajada de lo que quisiéramos que fuera. Yo escribo sobre aquello que mora entre nuestros deseos y la vida real” (互动百科). Así, los personajes de Bi Feiyu oscilan constantemente entre dos emociones: la esperanza y la decepción, de cuya síntesis resulta el dolor. Los personajes desafortunados que pueblan las narraciones de Bi Feiyu trasladan los juicios del autor al ámbito literario. Ante los que han criticado su visión pesimista, el escritor ha señalado que sus personajes son un reflejo fiel de su visión de la vida: “(Escribir literatura) no se trata de dotar con dinero a los personajes masculinos y a de casar a todos los personajes femeninos con un príncipe azul. El artista también debe ser ético (...) El escritor refleja su comprensión de la vida a través de sus personajes. No se trata de darles ventajas. Tal vez lo que uno les de sea una falta de felicidad” (杨东城). La obra de Bi Feiyu no pretende alienar al público respecto al mundo real, ni tampoco colocarse en una posición de superioridad sobre el lector. En lugar

de eso, los textos muestran a personajes cotidianos en una lucha continua contra las adversidades de la vida: “Los personajes de Bi Feiyu tienen una actitud de resistencia que tiene su origen en una fuerte conciencia de sí mismos. Bi Feiyu ha dicho: “Resistir es una actitud humana, uno de los componentes fundamentales de la vida. Es imposible vivir en este mundo sin oponérsele”” (杜晗). Los personajes de Bi presentan un fuerte contraste con los tipos heroicos pero acartonados de la literatura del período maoísta; su lucha fallida pero constante contra la adversidad los revela como héroes irónicos. El tema del dolor permea toda la obra del autor, quien se ha dedicado a explorarlo en todas sus variedades: “Yo siempre escribo sobre el dolor, lo que varía son las historias y los personajes” (互动百科). La persistencia del argumento ha hecho que algunos cuestionen si el autor ha caído en una escritura reiterativa, pero él ha replicado que no es así, pues: “El dolor es el único tema que puede abarcar la intensidad de la experiencia humana” (首都图书馆). Asimismo, es en este tema donde Bi Feiyu prueba su capacidad como artista, pues lo encuentra “lleno de retos” (首都图书馆). A pesar de que el dolor sí ha sido explorado por la literatura china moderna, los críticos coinciden en que Bi Feiyu es uno de los escritores que mejor lo trata, pues “desde Lu Xun se le había descuidado, ya por falta de sensibilidad, ya por restricciones ideológicas” (薛胜男).

El regreso al realismo y a la representación de asuntos de la vida cotidiana no estuvieron exentos de problemas, pues el tema invitaba a la monotonía y a que el estilo literario decayera: “La nueva escritura (realista) se levantó en contra del mito del didactismo y las fantasías vanguardistas, abandonó los grandes relatos históricos, colectivos y didácticos y nuevamente llenó el espacio narrativo con las historias de la gente común y corriente. Se hizo un gran esfuerzo por evitar el exclusivismo de la escuela vanguardista, y se abandonó la idea de “el individualismo vanguardista excluye al otro”. Se deseaba que más allá de las grandes narraciones se exploraran las historias personales cotidianas, de la vida común. Sin embargo,

los escritores del nuevo realismo (...) resultaron demasiado conservadores respecto a la cotidianeidad. Bajo su pluma, la vida cotidiana carecía de sentido. La trivialidad, el aburrimiento, la mediocridad, el sinsentido eran las directrices de sus narraciones (...) La literatura se volvió plana, las situaciones en ella representadas se unificaron (...) Los escritores continuaron prestando atención a la vida cotidiana de los personajes menores, sin embargo, fueron pocas las veces que trataron a profundidad los forcejeos de sus personajes con las dificultades profundas del dolor, Fue así como el tema de la vida cotidiana disminuyó por mucho la riqueza y el nivel crítico de las obras” (张霖 31). Paralelamente al resurgimiento del realismo apareció una nueva generación, a la que se le dio el nombre de escritores tardíos¹⁷. Este nuevo grupo fue incluido dentro de la tendencia realista porque se dedicó a registrar toda suerte de fenómenos cotidianos, poniendo énfasis, sin embargo, en los aspectos más crudos de la existencia humana, pues la exploración de temas como el sexo y la violencia resultó ser económicamente lucrativa: “(Los escritores tardíos) se regodeaban en describir la vulgaridad de la vida contemporánea y se deleitaban en la virulencia del comercialismo” (Martin 165). Como respuesta a esta tendencia apareció una oleada de textos que intentaban conjuntar temas de interés social con propuestas estéticas innovadoras: “Un nuevo grupo de escritores agudos que maduraron en la década de los años noventas se opusieron a aquellos que llevan a cabo una simplificación excesiva, pues la consideraban falsa, una hipocresía. (...) Estos escritores jóvenes intentaron llevar a cabo una observación detallada, casi distante de la realidad, así como también recuperar una sensación auténtica de la historia y la realidad. Bajo su pluma, la mediocridad de la vida cotidiana comenzó a convertirse en una “felicidad productiva” (...) Estos escritores no eludieron el tema habitual de la vida cotidiana, sino que lo tomaron como base para construir nuevos valores estéticos (...) Los novedosos autores de la década de los años noventas se opusieron a la falta de atención por la vida real que caracterizaba a la escuela vanguardista, aunque tampoco se contentaron con la actitud de

¹⁷ 晚生代 (*wǎn shēng dài*), *late-comers*.

entrega sin condiciones hacia el tema de la vida cotidiana por la que abogaba la nueva escritura realista. Ellos apostaron por el principio de creación realista de “la realidad se encuentra en la imaginación”. Tampoco renunciaron al poder de la realidad, sino que apostaron por que la realidad cristalizara dentro de la literatura por medio de la imaginación” (张霖 31). En su etapa neorrealista, la obra de Bi Feiyu debe ser agrupada con la de estos últimos creadores, pues aunque algunos críticos como Helmut Martin y Simon Chen lo han relacionado con los escritores tardíos, el propio autor se ha desvinculado de ellos al enfatizar su negativa a producir una literatura que trivialice la experiencia humana: “Mi objetivo no es apelar por que se escriban vulgaridades” (蔡震). No obstante la sutileza de la obra de Bi Feiyu frente a los escritores tardíos, sus textos también exploran la cuestión sexual. Tanto en los cuentos aquí traducidos como en el resto de su obra, esta es descrita como una fuerza primitiva e incontrolable, más instinto que racionalidad. A pesar de su recurrencia en la literatura de los últimos tiempos, el tema resulta molesto para las autoridades chinas, prueba de ello es la ligera censura que han ejercido contra algunas líneas del autor: “(En la edición china de *雨天的棉花糖*¹⁸) se suprimieron algunas líneas con descripciones sexuales, pero no todas las secciones sobre el tema” (Roche). Una diferencia más entre Bi Feiyu y los escritores tardíos es su postura ante el problema de la mimesis, pues el autor desea que sus obras partan de la ficción para producir una sensación de realidad: “No me gusta pensar que la realidad y la novela tienen un vínculo directo. Me gusta lo indirecto. Yo no busco representar la realidad, busco crear una sensación de realidad. Siempre he pensado que esa sensación de realidad es algo más acabado que la propia realidad. La sensación de realidad tiene mucho mayor impacto sobre el espíritu que la propia realidad. La realidad es limitada, pero la sensación de realidad abre muchas posibilidades” (黄玮). Para poder crear esta sensación de realidad, Bi Feiyu recurre a la fantasía, no como género literario, sino como una técnica que permite a sus

¹⁸ (*Yǔtiān de miánhuā táng*). Disponible en traducción directa del chino al francés: Bi Feiyu. *De la barbe à papa un jour de pluie*. Isabelle Rabut. (Trad.) France: Actes Sud, 2004.

lectores apreciar los eventos cotidianos desde una mirada fresca: “La gloria de ser artista reside en el hecho de ser capaz de representar al mundo real trascendiendo a la realidad. En este sentido, la fantasía no es un estilo ni un modelo artístico. La fantasía es una facultad del entendimiento. Es una capacidad precisa, vibrante y estremecedora para comprender, regida por el deseo y la imaginación. La fantasía nace con alas y es un acercamiento más vivo y cercano a la realidad. En ocasiones el artista presta demasiada atención a las alas de la fantasía y no nota que esta tiene dos pies. En efecto, la fantasía nace con pies, emerge de la vida real y en última instancia regresa a la realidad y al hacerlo convierte los sueños en verdad” (Anderson Wilk). En efecto, la obra de Bi Feiyu no se aparta de la realidad, sino que intenta narrarla de manera estética, aunque sin presentar soluciones o juicios morales, se trata, pues, de una literatura que filtra a la realidad a través de la fantasía: “El escritor no se debe parar en el centro de la vida, sino en sus orillas y desde ahí alzar la voz” (毕飞宇: 我乐当扬州文化代言人). En el fondo de la visión de la realidad del autor se encuentra la vida, que es, de hecho, el elemento central de la obra del autor: “La relación más importante que hay en la vida de un escritor es con la vida” (真十). La vida es el criterio que rige los valores estéticos de la escritura de Bi Feiyu, pues sus textos aspiran a capturarla de la manera más fiel posible: “Para mí, la literatura debe tener un tono cotidiano (...) La narración debe ser vigorosa, sus elementos deben estar vivos y en movimiento, aunque esto no es fácil de lograr” (首都图书网). Dentro de su obra, la vida funciona en dos direcciones, pues por una parte es la fuente de inspiración del escritor y por otra parte, su representación fidedigna tiene como efecto conmover a los lectores: “Sólo la literatura llena de eventos cotidianos puede impactar a la gente” (文摘报).

El fin de la vanguardia supuso no sólo una vuelta al realismo, sino también un regreso a la tradición china. Según el crítico literario chino Hong Zicheng, este proceso coincidió con la maduración natural de la generación de autores que se había iniciado en la literatura con la

vanguardia, por lo que resultó más fructífero aún: “Tal vez lo mejor que les pudo pasar a los escritores de *avant-garde* fue que se desvincularon a tiempo de un estado inconsciente de aprendizaje e imitación y entraron en un período de latencia. Es muy importante que los escritores reflexionen sobre las posibilidades que presenta su propia literatura” (Avant-garde...). En este sentido, la trayectoria seguida por Bi Feiyu coincide con la de otros autores de su generación, pues su obra inicia en la vanguardia, transita hacia el neorrealismo y concluye con un regreso a los valores de la literatura china: “Yo empecé a escribir a partir de las novelas actuales, sin embargo, por lo que respecta al aspecto estético me he dado cuenta de que al entrar a la mediana edad me he vuelto un clásico incurable” (真十). A lo largo de su carrera como escritor, Bi Feiyu ha modificado tanto su estilo como su método de escritura: “Lu Xun decía que las obras debían editarse. Antes yo hacía pocos cambios y me sentía orgulloso por eso. Actualmente sí elimino muchas partes. Con el tiempo, el control que uno tiene de su obra es mayor” (姜广平). Bi Feiyu asocia esta simplificación de su obra con un proceso de maduración: “La escritura se vuelve más sencilla con el tiempo, el proceso no puede ser al revés, no se puede hacer más compleja con el tiempo. Si mis novelas se han vuelto más sencillas es porque me ha llegado la edad. Los años me permiten escribir de manera más simple” (真十). Con el paso del tiempo, el estilo de Bi Feiyu se ha vuelto más sencillo, su conocimiento del arte narrativo se ha incrementado y su nivel de exigencia hacia sí mismo también ha aumentado. Su construcción como escritor es un proceso que continúa hasta el día de hoy, pues cada obra le presenta nuevos retos: “En realidad cuando un autor lleva 20 años escribiendo, se enfrenta a dificultades sin precedentes. Esta es una contradicción porque cuando “no sabes” anhelas “saber” y cuando de verdad “sabes” consideras que aún no has llegado a “saber”. Yo he hecho grandes esfuerzos para tratar de “saber”. En realidad me encuentro en una situación compleja, pero que justamente ahí se halla la felicidad” (真十). Aunque siempre ha buscado crear un estilo que lo distinga de otros escritores, es hasta ahora

que considera haberlo logrado: “Mi obra ha cambiado mucho. Antes apoyaba mi escritura en la lectura de las obras ajenas. En aquel entonces, yo quería que mi escritura siguiera las últimas tendencias de la vanguardia literaria. Usaba palabras y construía oraciones con el objetivo de ser único, de diferenciarme. Quería tener mi propio estilo. Actualmente procuro que el estilo y el contenido de mis obras correspondan entre sí, que se complementen entre sí” (侯虹斌). Bi Feiyu considera que el estilo literario está vinculado con la personalidad, misma que debe ser cultivada si se quiere producir una obra de calidad: “Antes de reflexionar sobre el problema de la lengua es necesario resolver la cuestión de la propia identidad” (花海波). Así, la búsqueda de identidad del escritor es, a su vez, una búsqueda de un estilo literario propio: “La lengua es una forma de representarse a uno mismo. Los elementos principales de la lengua son la autenticidad y la persistencia” (花海波). Puesto que para Bi Feiyu la obra literaria debe un reflejo fiel de su creador, el escritor debe intentar ser fiel consigo mismo, sin considerar la opinión de los críticos: “Hay gente que dice que controlo demasiado mis obras, hay otros que afirman lo contrario. Yo opto por no escuchar a ninguno, simplemente escribo lo que tengo que escribir y ya (...) Me basta con escribir una obra que me refleje” (吴静). Puesto que considera la formación de un estilo propio como resultado de un proceso de autoexploración, corre el peligro de caer en el exceso, es decir, en la egolatría, sin embargo, la considera casi inherente al oficio: “Escribir es muy estimulante, cuando se está inmerso en el proceso de escritura es inevitable caer en el narcisismo. Considero que el narcisismo es malo, pero dudo que un escritor pueda evitar incurrir en este defecto. El trabajo de cada persona determina el tipo de defectos que desarrollará. ¿Qué soluciones existen? Quiero volverme más indulgente conmigo mismo. Una persona sin defectos tal vez no sirva para escribir” (花海波). De lo anterior se deriva una de las contradicciones del escritor, pues si bien considera a la literatura como una búsqueda personal, también ha hecho patente su deseo de producir una obra útil para la sociedad. En última instancia, el ser fiel a sí mismo lo determina como el

lector implícito de sus obras, aunque en otras ocasiones ha señalado que busca un equilibrio entre sus intereses y los del público: “Si dijera que primero tomo en cuenta al lector me estaría haciendo pasar por un héroe y no lo soy. Soy alguien que se da prioridad a sí mismo” (王瑞芳). En esa búsqueda de identidad y estilo, la reflexión resulta ser un elemento fundamental, sin el cual resulta imposible construir una obra literaria: “Quien escriba sin reflexionar puede estar seguro de que toda su expresión y su literatura son en vano” (花海波). Es así como, para Bi Feiyu, la reflexión vuelve al elemento central de su obra, la vida: “Para mí, meditar sobre la vida es de gran importancia, incluso más importante que escribir” (Anderson Wilk).

La reflexión es una parte fundamental del proceso de escritura de Bi Feiyu, pues actúa como fuente y sustento de su creación. En esto se vislumbra a un autor que considera su oficio como una disciplina mental y no como una serie de instantes de inspiración casual: “No es fácil hablar del tema de la inspiración. No es un tema que se preste a la elaboración oral. En realidad yo no valoro la inspiración, valoro a los escritores que reflexionan, porque para hacerlo es necesario tener buenas intenciones, ser paciente y dejar pasar el tiempo, pues con estos elementos la reflexión encontrará una salida, una forma de expresión. Las reflexiones que no se expresan, mueren” (李辉斐). A pesar de que su obra no se basa en la inspiración sino en la reflexión, Bi Feiyu teme enfrentarse a la página en blanco, aunque una vez que ha dado inicio suele escribir a gran velocidad: “Antes de empezar una obra me siento como si estuviera nadando en medio del mar, los cuatro costados rodeados por la vastedad, sin poder ver, sin saber a dónde ir. Pero basta con que escriba el principio de una obra para que mi miedo termine. Una vez que empiezo a escribir sé que existe cada elemento clave y que puedo seguir” (侯虹斌). Fiel a su doctrina de privilegiar la vida y su disfrute, Bi Feiyu escribe para recrearse: “El idioma me hace feliz, tiemblo cuando me ejercito en la lengua; la sangre fluye más rápido cuando escribo” (写作对我。。。). Sin embargo, el proceso de escritura no está

libre de obstáculos, pues aunque suele a acelerarse una vez iniciado, también tiende a dificultarse conforme se acerca su fin: “Temo llegar al final de mis obras, temo perder el toque, perder el hilo de la narración. Es como la depresión postparto” (侯虹斌). Aunque escribir lo llena de *joie de vivre*, no deja de constituir un reto: “No hay un solo escritor que no quiera ser mejor, de hecho justamente ese es el problema de los escritores: siempre piensan que sus fuerzas no están a la altura de las expectativas que tienen para su obra” (花海波). Bi Feiyu ve los retos como algo positivo, pues para él, la conciencia de las carencias aguza la sensibilidad de los escritores: “Yo creo que los buenos escritores no confían en sí mismos, porque la falta de confianza aumenta la sensibilidad. Cuando se carece de confianza se generan dudas, y éstas se convierten en algo positivo. Pienso que los escritores que confían demasiado en sí mismos en realidad no sirven como escritores. El mejor momento de la carrera de un escritor es cuando está lleno de dudas” (王瑞芳).

Puesto que algunas de las obras de Bi Feiyu (tales como 平原¹⁹ y 玉米²⁰) están basadas en sus recuerdos infantiles, resulta sencillo considerar que todo el *corpus* de su obra deriva de sus experiencias personales. Sin embargo, la realidad es que “cada una de mis obras tiene un origen distinto” (互动百科). Algunos de sus textos se basan en sus memorias o en su observación de las vidas ajenas: “La experiencia es la base de la creación literaria. No se puede escribir sin experiencias. La experiencia es todo para la obra literaria” (毕飞宇 情感是写作的最大诱因). Por lo que respecta a esos textos, se puede decir que la experiencia de vida marca sus límites: “Sólo escribo lo que he vivido, lo que conozco. Ese es el límite de mi escritura” (姜广平). No obstante, ninguna de estas experiencias sensibles llega pura a la obra literaria, pues la reflexión las convierte en algo distinto de lo que eran originalmente: “Mis

¹⁹ (*Píngyuán*). Disponible en traducción al francés: Bi Feiyu. *La Plaine*. Claude Payen (Trad.) France: Philippe Picquier, 2009.

²⁰ (*Yùmǐ*). Disponible en español con traducción indirecta del chino al francés: Bi Feiyu. *Las feroces aprendices Wang*. Joan Artés Morata (Trad.) Barcelona: Verdecielo, 2007.

vivencias juveniles son muy importantes, pero su integración es aún más importante. Sólo bajo el control de la imaginación logran armarse bien los recuerdos. En cuanto un recuerdo se estructura deja de serlo y se convierte en arte (...) Yo tomo las cosas que al parecer no tienen ningún uso, los sentimientos que no tienen razón de ser aparente y los guardo en mi interior, los pulo, los reconsidero e intento lo más que puedo que se relacionen con el mundo exterior. Después creo una obra” (花海波; 毕飞宇 情感是写作的最大诱因). Además de los textos basados en la observación externa, existen otros que encuentran su origen en el interior del escritor, en su deseo personal de escribir sobre ellos: “Hay obras que no tienen relación con ninguna de mis experiencias. Los recuerdos son importantes, pero no fundamentales” (加贝). Sin importar su origen, la relación del escritor con cada una de sus obras es estrecha, pues cada una de ellas es un reflejo de sus estados de ánimo: “Recuerdo todo sobre el lugar y el momento en que escribí cada una de mis obras, el estado de ánimo en el que me hallaba. Los lectores ven que mis obras se publican tomo tras tomo, pero en realidad lo que está plasmado ahí es mi propia vida, día tras día, minuto a minuto” (互动百科).

La comercialización resultante de la aceleración de las reformas económicas generó que la literatura china se alejara de la experimentación y que los escritores buscaran otras salidas para su creatividad: “En los años ochentas y noventas, la redacción de guiones de cine fue uno de los ámbitos literarios con mayor reconocimiento internacional” (Gunn). En este sentido, las películas del director de cine Zhang Yimou, inspiradas en obras de la narrativa china, contribuyeron en gran medida a difundir la obra de los escritores contemporáneos de su país: “Zhang Yimou (...) sirvió como puente para los escritores chinos, les dio una salida que les permitió ser reconocidos en Occidente” (Commentary...). En 1995, Zhang Yimou solicitó a Bi Feiyu que realizara el libreto de una novela de Li Xiao. Aunque el trabajo añadió la categoría de guionista a su *curriculum*, Bi Feiyu no quedó satisfecho con los resultados: “*La joya de Shanghai* no es una buena película. No la disfruté como espectador. No pude hacer los

cambios que hubiera deseado porque el poder de decisión del guionista es muy reducido” (肖杨). Curiosamente, la película no lanzó a Bi Feiyu a la fama a nivel doméstico, sino que lo hizo conocido en Francia, donde el guión se vendió como novela²¹. Aunque Bi Feiyu no inició su relación con la pantalla en los mejores términos, posteriormente permitió que *青衣*²² fuera adaptada como telenovela. Esta experiencia sí resultó positiva para el escritor, pues le dio gran fama a nivel nacional. Asimismo, abrió las puertas para que se mostrara dispuesto a vender los derechos de otros textos para futuras adaptaciones: “No me niego a vender los derechos de mis obras para que se les adapte al cine; me basta con que el precio sea justo y que el director que me guste” (王瑞芳). No obstante, Bi Feiyu no está dispuesto a abandonar la literatura ni a ser conocido únicamente a través de las adaptaciones que se hagan de su obra: “Me gusta seguir valiéndome por mí mismo, a decir verdad un escritor debe de valer por su obra, no por las adaptaciones que se hacen de ella” (王瑞芳). A diferencia de otros escritores, Bi Feiyu no teme que se cambien los detalles de sus narraciones, pues le basta con que se mantenga la idea central: “Me basta con que se conserve el carácter de los personajes y sus relaciones entre sí, pues por más cambios que se hagan, la obra sigue siendo la misma”(安东). Su postura flexible ante las modificaciones a su obra deriva de su comprensión de la diferencia fundamental entre el cine y la literatura: “Considero que la función principal de una novela es narrar, mientras que las películas se apoyan en la cámara. Hay un proceso de conversión de géneros y esto requiere cambios. Eso va más allá de mi control” (王瑞芳). A la fecha, la obra de Bi Feiyu se sigue difundiendo a través de la pantalla, pues en 2009 vendió los derechos de su última novela, *推拿*²³

²¹ Este fenómeno es investigado en el artículo “Triades de Shanghai vs. Shanghai Triad” disponible en http://jelct.blogspot.com/2007_07_01_archive.html

²² Véase nota 4.

²³ *推拿 (Tuīnà) Los masajistas*. Esta obra aún no ha sido traducida.

La insistencia de Bi Feiyu de preservar el carácter de sus personajes responde al hecho de que constituyen uno de los elementos distintivos de su obra, al grado de que su público lo identifica a través de ellos. Incluso es posible especular que el éxito de sus obras se debe a su capacidad para crear seres que resultan fácilmente reconocibles para el lector común, que encuentra en ellos su reflejo. A lo largo de sus narraciones, el escritor ha retratado caracteres ordinarios, pues considera que le permiten explorar a profundidad la experiencia humana: “Cuando se crea un personaje común y corriente se puede tener amplitud con él. Ser alguien común y corriente le da campo al personaje para ser él mismo” (花海波). Sin embargo, la creación de este tipo de héroes también presenta retos y dificultades, ya que es fácil caer en lo anodino y perder el interés del público: “Describir al hombre común es peligroso, no es nada sencillo. Un problema que se debe enfrentar es que es difícil lograr que los personajes comunes y corrientes atrapen al lector común” (花海波). Las descripciones de los personajes de Bi Feiyu se centran en su psicología y no en su aspecto físico: “No quiero hacer descripciones físicas. Deseo que haya intimidad con los personajes de mis novelas, que se conozcan sus corazones, pero no quiero que haya un enfrentamiento cara a cara con ellos” (真十). Bi Feiyu aspira a crear personajes autónomos, cuyas acciones no estén determinadas por él, sino por ellos mismos, porque considera que sólo aquellos que escapan a los deseos de su creador se acercan a la vida real: “Los buenos personajes tienen vida propia (...) Algunas veces se mueven por sí mismos mientras los estás creando. Entonces ellos mismos se asombran y yo también me asombro. A mí no se me ocurren todas las acciones de los personajes. Cuando los personajes verdaderamente tienen vida yo dejo de ser escritor y me convierto en alguien que simplemente registra sus movimientos” (写作对我。。。). Muchas de las narraciones de Bi Feiyu están dominadas por la figura del protagonista. Según él, esto ocurre cuando ha logrado crear personajes autónomos, que determinan la dirección de la narración: “Considero que no he sido yo el que ha escrito algunas de mis obras, sino los

propios personajes. Mi pluma es atraída por el destino de estos personajes, al punto que hay elementos que se salen de mi control como escritor” (杜晗). Los héroes de Bi Feiyu no están contruidos a partir de elementos autobiográficos, sino de la reflexiones del escritor sobre la vida interior del ser humano: “No soy tan complejo como para guardar tantos personajes distintos en mi interior. Mi espíritu estaría totalmente fragmentado si yo fuera tantas personas. Lo que yo hago es adivinar las posibilidades espirituales y racionales de cada personaje. Creo que al imaginar todos estos aspectos se logra crear un personaje” (写作对我 . . .). Precisamente uno de los problemas que Bi Feiyu encuentra en la literatura china actual es la ausencia de personajes memorables, pues la escena actual está plagada de sombras cuya identidad de desdibuja: “Los escritores actuales producen muy pocos personajes literarios, casi podría decirse que malversan sus recursos literarios” (蔡震). Las ideas de Bi Feiyu respecto a la creación de personajes derivan directamente de su filosofía estética, que aboga por crear un arte que refleje la vida. Siempre insatisfecho con su propia obra, el escritor encuentra que Tie Ning logra crear los personajes más acabados de la literatura china actual: “Tie Ning es una escritora que realmente sabe crear personajes, los suyos están tan vivos que parece que van a saltar de la página, y esto es muy difícil de lograr” (王瑞芳).

Si en una primera etapa Bi Feiyu se hizo conocido por representar personajes campesinos, actualmente ha alcanzado la fama por sus heroínas. La inclusión de ambos tipos de caracteres en su obra responde a la determinación del autor de describir la vida de los sectores más vulnerables de la sociedad china: “Es del conocimiento público que la historia china se caracteriza porque después de un periodo carnavalesco se le pasa la cuenta a dos grupos, el primero son los campesinos, el segundo son las mujeres. He dedicado todos estos años a representar a estos grupos porque lo veo como una necesidad” (加贝). La crítica literaria ha tendido a resaltar a los personajes femeninos en detrimento de los campesinos, al grado de que una de las etiquetas con las que se ha hecho conocido es como el escritor que

“mejor conoce el corazón de las mujeres” (吴静). Esto debe de ser entendido a la luz del florecimiento de literatura femenina -y feminista- que experimenta la China actual, fenómeno visto de manera positiva, pues parece dar fe del desarrollo del país: “Muchos críticos consideran que la emergencia de las nuevas escritoras chinas refleja su independencia como género y a su vez indica el grado de avance social de China” (Chinese Women...). A su vez, este fenómeno se ha aunado a la creciente comercialización de la literatura, lo que ha dado como resultado que “el mercado consuma cultura feminista” (Commentary...). A pesar de que Bi Feiyu efectivamente ha destacado por su aguda descripción de la psique de sus personajes femeninos, la etiqueta anterior debe ser entendida como un instrumento que ayuda a comercializar su obra al tratar de dirigirla hacia un sector específico de la sociedad. Más aún, el tono ligeramente irónico con el que el autor se ha referido a este epíteto indica que está consciente de sus usos publicitarios: “Yo veo esto como un elogio. El día de la mujer todo el mundo respeta a las mujeres. Decir que yo soy un autor femenino equivale a pedir que todo el mundo me respete, pero yo estoy conciente de que no puedo ser un autor femenino. Por supuesto que he hecho cosas buenas, pero comparado con Léi Fēng²⁴ no soy nadie. Del mismo modo, aunque he creado algunos personajes femeninos, no logro verme como escritor femenino, sería totalmente imprudente de mi parte” (首都图书网). Con esta modesta declaración, Bi Feiyu se revela como un hombre imbuido dentro de la cultura tradicional china, en la que el elogiado nunca afirma estar a la altura del elogio. Por otra parte, Bi Feiyu también se ha negado a reconocerse a sí mismo como escritor femenino puesto que carece de capacidad para comprender a sus sujetos en su totalidad y es precisamente esa ignorancia la que le permite dar rienda suelta a su imaginación: “Yo no conozco a las mujeres, pero anhelo conocerlas. En principio soy un hombre que admira mucho a las mujeres. A veces no me tengo confianza, así que lo único que me queda es lo que hago en mi estudio. Hay personas

²⁴ (雷锋). Héroe del período maoísta, conocido por sus contribuciones desinteresadas a favor de la comunidad.

que al verme piensan que soy un hombre muy seguro, pero no lo soy. Creo que un buen escritor carece de confianza en sí mismo. La falta de confianza en uno mismo aguza la sensibilidad y genera dudas que se convierten en algo productivo. Cuando veo que un autor tiene mucha fe en sí, me parece que no sirve como escritor. Un escritor está en el mejor momento de su carrera cuando está lleno de dudas” (王瑞芳). Bi Feiyu no sólo ha negado ser un autor femenino, sino que ha aseverado que la pertenencia al género contrario le impide convertirse en escritor femenino: “Ningún hombre es capaz de conocer a las mujeres a fondo y precisamente debido a esto es que el arte existe. Quien conozca todo carece de temas para escribir” (写作对我。。。). Este desconocimiento de la psique femenina en realidad reformula un discurso en el que la mujer es vista como un ser inherentemente distinto al hombre: “Yo creo que las mujeres fascinan a las personas. Las mujeres son muy aptas como sujetos del arte, como personajes de novela. Cuando yo hago la planeación para una novela hago más complejos los personajes femeninos que a los masculinos. Ellas tienen una estructuración mucho más compleja que la de un hombre. Esta es mi hipótesis, así que en los últimos años he puesto más personajes femeninos en mis obras, aunque también he creado personajes masculinos” (晓航). En una muestra más de modestia, Bi Feiyu ha intentado señalar a quien, según él, realmente sabe crear personajes femeninos: “Todo el mundo dice que yo describo muy bien el carácter de las mujeres, pero quien realmente lo hace bien es Tie Ning” (王瑞芳). Bi Feiyu ha puesto punto final a la discusión anterior aseverando que la calidad de una obra literaria no debe ser juzgada en función del género de su autor: “La literatura no debería dividirse por sexos, toda la literatura es igual” (写作对我。。。).

Del mismo modo que su obra ha ido evolucionando con el tiempo, las lecturas de Bi Feiyu también han ido cambiando. Durante su juventud leyó los clásicos chinos. En la universidad leyó traducciones al chino de autores como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Bertold Brecht y Albert Camus, así como a los críticos Roland Barthes y Jean Paul

Sartre. Aunque continúa leyendo novelas y cada año lee a un escritor extranjero (Michel Tournier, Philippe Forest, José Saramago), ahora prefiere leer las obras de He Qinglian, Qín Huī y Zhū Xuéqín. Estos últimos son intelectuales chinos de mediana edad que se han caracterizado por sostener una postura crítica y por escribir estudios innovadores sobre temas históricos y económicos. Bi Feiyu encuentra en sus obras el análisis social que falta en la literatura actual: “Ellos fueron los primeros en ocuparse de manera profunda del destino de la sociedad china. Sus obras me conmueven como no logran hacerlo las novelas. No tengo la capacidad de hacer los análisis que ellos hacen, pero quiero acercarme a ellos para entender su visión de la vida. Ellos han tenido una influencia decisiva en mis obras. Comparados con los míos, sus puntos de vista son muy amplios. Considero sus obras como literatura. Leerlos me hace darme cuenta de mi propia frivolidad” (姜广平). El giro experimentado en los gustos de lectura de Bi Feiyu se debe a que en los últimos años su preocupación por el impacto social de su obra ha aumentado, y la conciencia de sus carencias formativas, también: “Cada vez me doy cuenta de manera más clara que los escritores chinos, yo incluido, tenemos serios problemas en nuestra formación. Un talento natural puede llegar a convertirse en un buen escritor, pero entre los grandes escritores no existe uno solo que carezca de una excelente formación. Lo más importante para un escritor es el estudio, porque sólo a través del estudio se puede salvar. Puedo aseverar que un escritor que carezca de una buena educación encontrará cada vez más difícil redactar su obra. Yo paso mucho tiempo estudiando, pero aún así considero que no estoy a la altura” (黄玮). Resulta interesante notar que conforme se acerca a la mediana edad, Bi Feiyu considera necesario analizar a la sociedad para poder representarla en sus obras, del mismo modo que los escritores del período maoísta escrutaban cuidadosamente su entorno para poder plasmarlo en sus obras.

Durante el transcurso de su trayectoria, Bi Feiyu ha desarrollado diversos criterios para juzgar a las obras literarias. Estos pueden ser agrupados en tres categorías, a saber ética, estética y receptiva. En el primer tipo se encuentra el deseo de que la obra sea un reflejo

auténtico de su creador: “La postura del escritor debe estar implícita en su obra” (姜广平). En el segundo tipo se encuentra un criterio de estilo, que aboga por el minimalismo: “Los buenos escritores son los que saben reducir su obra al mínimo. Los verdaderos artistas no crean, realizan un resumen de la vida” (姜广平). También dentro de esta categoría se encuentra un criterio lingüístico, pues Bi Feiyu aprueba a los autores que -como Wang Anyi y Su Tong- se esfuerzan por crear un lenguaje propio. De acuerdo con el escritor, la reflexión es fundamental en dicho proceso, pues es ella la que establece la diferencia entre la lengua del escritor y la del resto de los hablantes: “Sin importar qué tan perceptivo sea uno sobre su lengua, es necesario dedicar tiempo a estudiarla, a reflexionar sobre ella. Los buenos escritores tienen un sentido más que el resto de la gente, y es el sentido de la lengua. Este sentido sirve para controlar la lengua” (杜晗). La tercera categoría considera el impacto de la obra sobre los lectores, por lo que limita el espacio y el tema de las obras a asuntos locales. Bi Feiyu considera que la obra literaria debe “conmover al público” (文摘报) y para ello, debe reflejar los temas que sean de su interés. Para él, un elemento fundamental dentro de la literatura es que “refleje de la sabiduría propia del pueblo chino (ya que) ignorarla resulta muy dañino para la literatura” (文摘报). En el fondo, todos los criterios de Bi Feiyu pueden reducirse a solicitar una postura ética por parte de los autores, es decir, a pedirles que se mantengan fieles a su identidad y a su idioma. A su vez, dicha postura responde a la ansiedad producida ante los nuevos fenómenos que afectan a la escena cultural china, a saber, la comercialización y la globalización: “La élite intelectual china, como la de muchos otros países, manifiesta una ansiedad cada vez más aparente por la pérdida de identidad cultural nacional que la globalización lleva consigo y que suele ser percibida –en ocasiones de manera errónea- como occidentalización” (Hockx 529).

Al poner en práctica su filosofía para juzgar la escena literaria actual, Bi Feiyu encuentra un panorama poco favorable. En su opinión, la calidad de las obras ha mermado

pues los autores están más preocupados por los criterios del mercado que por el trabajo literario: “Los ochentas fueron la época de oro de la literatura china, actualmente se ha perdido impulso, los escritores no quieren entrenarse. La literatura no es un concurso, pero sí hay puntos de comparación, mismos que se establecen a partir del nivel de entrenamiento de los autores. Los escritores están demasiado preocupados por la competencia económica, se distraen, hay un consumismo sin sentido. En mi opinión hay muchas obras que podrían no haber sido escritas, incluso algunas que están muy de moda” (姜广平). El autor considera que la falta de reflexión y de tiempo son factores que han contribuido a esta situación: “Son pocas las obras buenas, la mayoría carece de sosiego. Domina la prisa: las editoriales tienen prisa y los escritores también” (杜晗). La sensación de que la literatura china actual pasa por un período de decadencia no es exclusiva de Bi Feiyu, pues es compartida por escritores y críticos establecidos. A los ojos de estos intelectuales maduros, las publicaciones más recientes carecen de valor, pues tienden a tener fines exclusivamente comerciales. Asimismo, los medios en los que se difunden (Internet o teléfonos celulares) les resultan ajenos: “En 1998 ó 1999 el consumismo, la globalización, el Internet, la mediatización y la cultura popular enraizaron en China. En un período muy breve los escritores se encontraron viviendo en un ambiente totalmente distinto en términos lingüístico cultural y mediáticos. Esto representó una grave amenaza para la literatura tradicional, intelectual y “pura”. A la fecha, la literatura china se ha convertido en parte de la cultura de consumo” (Abrahamsen). Las rápidas transformaciones sufridas por la escena cultural china han ahondado las diferencias entre generaciones formadas en mundos contrastantes. Ante la incertidumbre generada por estos cambios, los medios se han dedicado a difundir distintas opiniones de intelectuales sobre todo tipo de temas, en el caso de la literatura se ha pedido repetidamente a los escritores que orienten a las generaciones jóvenes. Por su parte, Bi Feiyu, ha sugerido practicar una virtud que su experiencia como docente le mostró como fundamental: “Es fundamental tener paciencia. La paciencia es la compañera del talento. Escribir consume mucho tiempo, a veces

el inicio de una obra puede tomar varios años. Uno, dos, tres, cuatro, son tolerables, pero si se convierten en cinco o seis es difícil sobrellevarlos. Con la edad se vuelve más sencillo ser paciente, pero es difícil serlo en la juventud. Con cada día que pasa me convengo más de que la paciencia es un talento y una capacidad” (真十). En cuanto a las lecturas provechosas para la formación de los escritores noveles, el autor prefiere aconsejar sobre el método a seguir en el proceso antes que enumerar textos específicos: “Es preferible leer poco, pero de manera cuidadosa, a leer mucho sin prestar atención” (杨东城). Lo anterior evidencia que, tanto en su papel como lector como en el de escritor, Bi Feiyu favorece la paciencia, lo que revela a un hombre enraizado en la tradición china, en la que se prefiere al producto perfeccionado con el transcurso del tiempo sobre la obra fortuita. Por lo que respecta a los escritores jóvenes actuales, Bi Feiyu se niega a tener una visión tan negativa como la de algunos de sus colegas y, siguiendo la línea anterior, aconseja dar tiempo a que terminen de formarse para poder juzgarlos: “La literatura de los autores nacidos en los años ochenta no pasa por un período de oro. Aún falta mucho para que concluyan su trayectoria creativa. No se les debe juzgar sólo porque en cuanto salieron a la luz se hicieron famosos. Seguramente cuando tengan unos treinta o cuarenta años mostrarán su verdadera naturaleza. No hay que apresurarse a sacar conclusiones sobre ellos. Con el paso del tiempo cada autor hará cambios a su obra (...) Para juzgar una obra es necesario esperar” (杨东城).

A lo largo del tiempo, la crítica se ha servido de diversos métodos para validar a las obras. Bajo el antiguo sistema socialista²⁵, la producción literaria de la República Popular China se estructuraba por medio de Asociaciones de Escritores, encargadas de promover la creación -y también de censurarla, como bien se apresuran a señalar los críticos del sistema. En 1998, Bi Feiyu se afilió a la Asociación de Escritores de su provincia; actualmente funge

²⁵ Un estudio completo sobre este tema es el de Link, E. Perry. *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*. USA: Princeton University Press, 2000.

como Vicepresidente de la misma. En los últimos años, el nombre del autor ha saltado a la fama por la gran cantidad de premios que ha recibido, entre los que se encuentran²⁶ el Premio de Literatura del Pueblo (1995), el premio Revista de Novela (1996), el Premio Nacional al Mejor Cuento (1996), el Premio Lu Xun (1996 y 2004) y el Premio Literario Dangdai (2008). La filiación del escritor a los mecanismos del sistema literario oficial ha ocasionado que sus galardones hayan sido puestos en tela de juicio. En respuesta a lo anterior, Bi Feiyu ha reconocido que en ocasiones los procedimientos de selección de los jueces adolecen de transparencia, aunque también ha defendido el derecho a la pluralidad de puntos de vista: “Yo creo que los premios responden a un problema de parcialidad, que a su vez se divide en dos partes: por un lado, la apreciación y por el otro, el procedimiento. Lo que realmente decide los premios es su apreciación. Esta no puede ser verificada, pero esto no hace menos justos los procedimientos. Si los reclamos van por el lado de la apreciación no son razonables. Es bueno que haya opiniones distintas. Sin embargo, hay un problema si los reclamos van por otro lado” (首都图书网). Del mismo modo que ha cambiado su estilo literario a lo largo del tiempo, Bi Feiyu también ha modificado su postura ante los premios que recibe, pues si en un principio los rechazaba, ahora los recibe gustosamente: “Yo creo los premios no son sólo un problema que atañe a los autores sino también a la vida y a todo el mundo. Yo me siento muy feliz cuando recibo un premio. Creo que recibir un premio con alegría es muy sano, refleja la limpieza de la competencia. Lo único que deseo es estar limpio al momento de recibirlos y ser digno de ellos” (李辉斐). Finalmente, Bi Feiyu ha zanjado la cuestión diciendo que los galardones no modifican la producción literaria en sí, sino que simplemente la promueven: “Por supuesto que es bueno ganar premios, pero sin duda aquellos que realmente aman la literatura no se van a apresurar a escribir solamente para ganarlos. Por largo tiempo, la literatura china careció de premios y aún así la gente siguió escribiendo, así que creo que en última instancia los premios no tienen ninguna relación con la literatura. Si se dejaran de dar

²⁶ La lista no es exhaustiva.

premios, la gente no dejaría de escribir. No podemos pedirle a las editoriales que dejen de usar criterios comerciales para vender, no es correcto” (李辉斐). Los premios han resultado determinantes en la difusión y el estudio de la obra del escritor²⁷, pues han promovido la crítica, la traducción²⁸ e incluso la adaptación a los medios audiovisuales, aunque también es necesario señalar que esto ha sido en detrimento de la lectura de sus textos menos difundidos. Asimismo, cabe señalar que la traducción ha permitido al autor realizar viajes con fines publicitarios al extranjero (a Estados Unidos y Europa), además de hacerlo acreedor a premios literarios internacionales, tales como el título honorario de Escritor Chino Favorito de Francia, año 2004.

El éxito de los escritores actuales no sólo está determinado por su calidad literaria, sino también por su capacidad de inserción en el mercado, es decir, por su habilidad para mantenerse a la vista de lectores y críticos. En este sentido, Bi Feiyu se ha descrito –acertadamente- como un escritor conocido, pero no como una estrella: “Mis libros se venden bien, pero no formo parte de los *best sellers*” (Roche). El estatus de figura pública que el autor mantiene hoy en día tiene sus bases en su trabajo como reportero en el *Diario de Nanjing* durante la década de los noventa, pues el contacto diario con sus entrevistados le permitió perder su timidez natural y hacerse con la soltura y el buen humor que caracterizan sus apariciones públicas: “Antes no podía expresarme de manera fluida ante un público numeroso, pero ahora tengo la piel más gruesa” (晓航). Es necesario señalar, sin embargo, que el trabajo periodístico no tuvo impacto sobre su estilo literario, pues el autor ha señalado una distinción entre sus textos informativos y su trabajo como creador: “Temía escribir demasiadas noticias y que me quedara un tono de gacetilla” (姜广平). Como figura pública, el

²⁷ El caso más evidente es el de la novela *青衣*, que ha sido traducida al español, al inglés, al francés y al alemán y que además ha sido adaptada a la televisión.

²⁸ La obra de Bi Feiyu ha sido traducida al inglés, al francés, al español, al alemán, al holandés y al italiano.

escritor participa activamente en coloquios, entrevistas, conferencias, lecturas en voz alta y ferias del libro. En estas reuniones, sin embargo, limita sus intervenciones al ámbito literario pues “cuando realmente quiero decir lo que pienso, tomo la pluma y me exployo” (李辉斐).

La biografía de Bi Feiyu ha transcurrido entre las letras. Su trabajo como profesor, periodista y editor sentó las bases de su creación, que constituye el centro de su vida: “Me regocija ser escritor. Ningún otro trabajo me habría hecho tan feliz” (黄玮). Inmerso en la transición del siglo XX al XXI, Bi Feiyu se ve obligado a enfrentarse a las contradicciones entre el cambio y la tradición. Así, debe mediar entre su deseo de ser conocido por su obra y su necesidad de ser reconocido en sus constantes apariciones en público; entre la banalidad de los medios -que lo cargan de epítetos que oscilan entre lo comercial (escritor femenino) y lo banal (autor guapo)- y su deseo de recuperar la pureza de su idioma a través de la construcción de un estilo propio; entre su deseo de construir una obra personal y su necesidad de resultar útil para la sociedad. Sin embargo, en medio de esa vorágine de oposiciones, se encuentra un autor que sólo desea continuar su labor creativa: “Creo que seguiré escribiendo toda la vida, no me imagino de otro modo” (李辉斐). Actualmente, Bi Feiyu reside en Nanjing donde, en compañía de su esposa y su hijo, continúa explorando la relación entre la vida y la literatura: “Mi próxima obra está en la vastedad. Parece un gran pájaro que tiene fuerza en sus alas, pero que no sabe dónde posarse. Lo único que sé es que debo seguir escribiendo” (侯虹斌).

BIBLIOGRAFÍA

- Abrahamsen, Eric. "Interview with Li Jingze" *Paper Republic*. 26 September 2008.
<http://paper-republic.org/ericabrahamsen/interview-with-li-jingze/>
- Ames, Roger, and Henry Rosemont. *The Analects of Confucius: A Philosophical Translation*. USA: Ballantine Books, 1998.
- Anderson, Marston. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. USA: University of California Press, 1990.
- Anderson-Wilk, Mark. "Bi Feiyu. Prolific Young Chinese Writer Visits Iowa Now Translated."
http://at-lamp.its.uiowa.edu/virtualwu/images/uploads/Profile_Bi_Feiyu.pdf
- 安东. "毕飞宇: 谁的秘密谁知道" *天津每日新报*. 2003.3.10
<http://www.douban.com/group/topic/4982415/>
Anton. "Bi Feiyu: Cada quien conoce sus secretos." *Nuevo Diario de Tianjin*. 10 de marzo de 2003.
- "Avant-garde Writers Take a Step Back" *China Daily*. 18 December 2002.
<http://www.china.org.cn/english/culture/51435.htm>
- 毕飞宇. "毕飞宇: 情感是写作的最大诱因" 南大文学院现代中国文学教研室. 2007-06-28.
<http://202.113.21.169/xdzg/XXLR1.ASP?ID=428>
Bi Feiyu. "Los sentimientos son el origen principal de las obras." Sección de Estudio y Enseñanza de Literatura China y Contemporánea del Instituto Literario del Sur. 28 de junio de 2007.
- _____. 我所接受的语文教育. 2009-04-12.
<http://blog.163.com/salome02003@126/blog/static/25337635200931244848578/>
Bi Feiyu. "Mi educación lingüística." 12 de abril de 2009.
- "毕飞宇: 我乐当扬州文化代言人." *扬州日报*. 2007/08/01.
http://www.yznews.com.cn/bwzt/2007-08/01/content_871468.htm
"Bi Feiyu: Disfruto ser vocero cultural de Yángzhōu." *Diario de Yángzhōu*. 1 de agosto de 2007.
- 蔡震. "毕飞宇语出惊人—有些作家在造“烂尾楼”" *扬子晚报版*. 2007年7月24日
http://www.yangtse.com/epaper/yzwb/2007-07/24/content_9599332.htm
Cài Zhèn. "Sorprendentes declaraciones de Bi Feiyu: Algunos escritores "malversan" la literatura" *Diario vespertino de Yángzǐ*. 24 de julio de 2007.

Chen Xiaoming. "The Dissapearance of Truth: From Realism to Modernism in China" *In the Party Spirit: Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany and China*. Hilary Chung (Ed.) Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1996. 158-165.

"Chinese Women Writers Enjoy Golden Age" *China Daily*. 22 December 2001.
<http://www.city.china.com.cn/english/SO-e/24179.htm>

"Comentary on Feminism, Film and Literary Culture" Roundtable Discussion with Cindy Chan, Yvonne Chang, Jinhua Dai, Fenghuang Ying." Sponsored by the Transnational China Project and the Department of Asian Studies of the University of Texas at Austin. 8 September 1999.
<http://www.ruf.rice.edu/~tnchina/commentary/dai0999.html>

杜晗. "毕飞宇：写作就是与人相处" 大众报业集团网络中心主办。2004-09-19.
<http://www.dzwww.com/bandaodushibao/bandaowenyuxinwen/200409190578.htm>
Dù Hán. "Bi Feiyu: Escribir es convivir con los demás" *Dirección de la Red de Asociaciones del Pueblo*. 19 de septiembre de 2004.

Gunn, Edward. "Chinese Literature" *Microsoft Encarta Online Encyclopedia*. 2009.
http://encarta.msn.com/encyclopedia_761575084_4/Chinese_Literature.html

韩喆. "浏览疼痛：毕飞宇小说印象" 新华网. 2007年01月05日
http://news.xinhuanet.com/book/2007-01/05/content_5565756.htm
Hán Zhé. "Una mirada al dolor: Impresiones de la obra de Bi Feiyu" Xinhuanet.com 5 de enero de 2007.

Hockx, Michel and Julia Strauss. "Introduction" *The China Quarterly*. Cambridge University Press. (2005): 523-531.

侯虹斌. ""中国人真是很健忘" 作家毕飞宇25日在中山大学谈"疯狂的理性"并接受本报专访" *南方都市报*. 2005年10月27日 <http://ent.sina.com.cn/x/2005-10-27/1001877526.html>
Hóu Hóng Bīn. "《Los chinos son verdaderamente olvidadizos》 Conferencia del escritor Bi Feiyu en la Universidad Sun Yat-sen: "Las causas de la locura." Entrevista exclusiva con el autor. *Diario Metropolitano del Sureste*. 27 de octubre de 2005.

花海波. "毕飞宇：中国农民太复杂了" *信息日报*. - *南方人物周刊*. 2009-05-15.
<http://www.nanfangdaily.com.cn/nfrwzk/200905150130.asp>
Huā Hǎibō. "Bi Feiyu: Los campesinos chinos son muy complejos" *Diario de noticias*. 15 de mayo de 2009.

黄玮. (编辑). “毕飞宇: 我是一个疼痛的人” *南方报业网主页*. 2009年05月07日.

<http://business.sohu.com/20090507/n263820001.shtml>

Huáng Wěi. (Editor). “Bi Feiyu: Soy un hombre desolado.” *Dirección de la red de periódicos del sur*.

互动百科. “毕飞宇” <http://www.hudong.com/wiki/毕飞宇>

Enciclopedia interactiva. “Bi Feiyu”

Ji Fengyuan. *Linguistic Engineering: Language and Politics in Mao's China*. USA: University of Hawaii Press, 2004.

加贝. (责任编辑). “毕飞宇: 《平原》是一个完美的旅行” *中华读书报*. 2007-6-15

<http://yanjiu.folkw.com/www/minsuzhuzuo/15363279.htm>

Jiā Bèi. (Editor en jefe). “Bi Feiyu: *La planicie es un viaje perfecto*.” *Revista de estudio de China*. 15 de junio de 2007.

姜广平. “我们是一条船上的” 毕飞访谈录. 2001-02-23. 根据2001年2月14、15、16、17、18日电话整理. <http://www.ruiwen.com/news/3753.htm>

Jiāng Guǎngpíng. “Todos estamos en el mismo barco.” Grabación de Bi Feiyu. 23 de febrero de 2001. De acuerdo con entrevistas telefónicas realizadas del 14 al 18 de febrero de 2001.

_____. “熟悉的毕飞宇与不熟悉的毕飞宇.” *西祠胡同* 2005-6-8.

<http://www.xici.net/b613247/d36295289.htm>

Jiāng Guǎngpíng. “Facetas conocidas y facetas desconocidas de Bi Feiyu.” *Hutong del templo ancestral del oeste*. 8 de junio de 2005.

LaPiana, Siobahn. “An Interview with Visiting Artist Bei Dao: Poet in exile” *Journal of the International Institute*. Ann Arbor, Michigan: Scholarly Publishing Office, University of Michigan University Library 2. 1 (Fall 1994)

<http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/textidx?c=jii;cc=jii;idno=4750978.0002.102;view=text;rgn=main>

李辉斐. “毕飞宇: 内心是作品的长相” *南方都市报*. 2003年02月17日

http://culture.163.com/editor/030217/030217_70369.html

Lǐ Huī Fèi. “Bi Feiyu: El alma es el semblante de la literatura” *Diario Metropolitano del Sureste*. 17 de febrero de 2003.

Martin, Helmut, and Simon Chen. “Latecomers, Conformity and Protest Chinese Literature 1998.” *China Review*, 1999. 231-258.

Nicholas, Alain. "Littérature chinoise : des archipels pour un continent. Lettres de Chine. Entretien avec Annie Curien, sinologue et traductrice" *Literatura Xinesa Moderna i Contemporania*. 20 mars 2004. <http://www.upf.edu/materials/huma/central/historia/lite/temes/7curien.htm>

Ollé, Manel. "Tendències contemporànies: neorealisme, postmodernitat i transgressió" *Literatura xinesa moderna i contemporania*. <http://www.upf.edu/materials/huma/central/historia/lite/temes/7tenden.htm>

Rabut, Isabelle. "Dossier: En vitrine: Encres de chine, le roman chinois aujourd'hui" *La vitrine chinoise, Librairie Mollat*. Février 2007 http://www.mollat.com/dossier/en_vitrine_encres_de_chine_le_roman_chinois_aujour_d_hui-8231.html

人气. "扬州小巷 '永远的怀念'" *今日扬州*. 2005-04-25 <http://news.yztoday.com/272/2005-04-25/20050425-516611-272.shtml>

Rénqì. "Los callejones de Yángzhōu: una eterna añoranza" *Cotidiano de Yángzhōu*. 25 de abril de 2005.

Roche, Isabelle. "Entretien avec Bi Feiyu" *Le Litteraire.com* 1-4-2004 <http://www.lelitteraire.com/article467.html>

首都图书网. "专访毕飞宇：是好编辑不是“女作家”" 2006-11-2 <http://www.315book.com/Article/Article-11165.html>

Red de Libros de la Capital. "Entrevista exclusiva con Bi Feiyu: Soy un buen editor, no un escritor femenino." 2 de noviembre de 2006.

Sun Yunlong (Ed.) "Literati: Serious Literature Marginalized in China" *China Daily*. 2008-04-17. http://news.xinhuanet.com/english/2008-04/17/content_7993549.htm

王瑞芳. (编辑). "毕飞宇：小说改编成影视剧很正常" *燕赵都市报*. 2005-12-02 <http://gb.cri.cn/9223/2005/12/02/882@804934.htm>

Wáng Ruì Fāng. (Editor). "Bi Feiyu: La transformación de las obras literarias en cinematográficas es un fenómeno corriente." *Diario de las capitales de Yàn y Zhào*. 2 de diciembre de 2005.

文摘报. "毕飞宇：世态人情是文学的拐。" 2007-04-26. http://www.gmw.cn/content/2007-04/26/content_598803.htm

Diario de literatura selecta. "Bi Feiyu: Los sentimientos cotidianos son el bastón de la literatura." 26 de abril de 2007.

- 吴静. “毕飞宇: “作家这颗种子是野生的” 2008-11-21
<http://www.yznews.com.cn/oblog4/user1/wujing/archives/2008/117578.html>
 Wú Jìng. “Bi Feiyu: El escritor es una semilla silvestre.” 21 de noviembre de 2008.
- 吴朝晖. “毕飞宇小说的叙事视角论” *理论与创作*. 2007年第2期: 87-90.
 Wú Zhāohuī. “Ensayo sobre la focalización de la narrativa de Bi Feiyu.” *Obra y teoría*. Segundo volumen del año 2007: 87-90.
- 晓航. (编制). “毕飞宇: 小说家说真话不容易” *金羊网*. 2005-10-2.
http://www.ycwb.com.cn/gb/content/2005-10/26/content_1006874.htm
 Xiǎo Háng. (Editor en jefe). “Bi Feiyu: No es fácil que los escritores digan la verdad.” *Red del carnero dorado*. 2 de octubre de 2005.
- 肖杨. “辽宁日报: 小说与电影 如何水乳交融.” *北国网-辽宁日报*. 2009年06月16日.
<http://yule.sohu.com/20090616/n264556732.shtml>
 Xiào Yáng. “Diario de Liáoníng: ¿Cómo lograr que el cine y la literatura se mezclen cual agua y leche?” Red de la región norte. *Diario de Liáoníng*. 16 de junio de 2009.
- “写作对我来说就是一个一个日子——毕飞宇新浪访谈” 2007-06-29.
<http://www.douban.com/group/topic/1727646/>
 “Escribir es mi día a día: Entrevista y discusión con Bi Feiyu.” *Sina*. 29 de junio de 2007.
- 薛胜男. “疼痛中的救赎——毕飞宇小说的疼痛题旨解读” *湖南冶金职业技术学院* 湖南株洲.
 7 no. 3 sept 2007.
 Xuē Shèng Nán. “La redención del dolor - Análisis del significado del dolor en la narrativa de Bi Feiyu” *Revista de la Universidad de Tecnología Metalúrgica de Hunan*. Num. 7. 3 de septiembre de 2007.
- 杨东城. “毕飞宇: 摇啊摇摇到外婆桥电影和小说都不及格” *华商晨报*. 2009/02/08.
<http://news.liaol.com/newspage/2009/02/4209140.html>
 Yáng Dōng Chéng. “Bi Feiyu: Tanto la película como la novela de *La joya de Shanghai* fueron un fracaso.” *Diario matutino del comercio floreciente*. 8 de febrero de 2009.
- 杨世宇. “毕飞宇两篇新作赏析。” *文学教育下半月* 2008年第07期.
 Yáng Shì Yǔ. “Valoración de dos cuentos nuevos de Bi Feiyu.” *Enseñanza literaria de la segunda mitad del mes*. Séptimo volumen del año 2008. (Julio 2008).
- 张霖. “日常生活: 90年代文学的想像空间。” *文艺评论*. (6) 2004: 30-34.
 Zhāng Lín. “Vida cotidiana: El espacio de la imaginación en la literatura de la década de los noventas.” *Revista de arte y literatura*. (6) 2004: 30-34.
- 真十. “毕飞宇: 语言, 它其实是孙子”。 2008-2-27.
<http://www.eduww.com/Article/200802/17880.html>
 Zhēn Shí. “Bi Feiyu: En realidad, la lengua es un nieto.” 27 de febrero de 2008.

DESTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE LA FAMILIA CHINA

Para poner orden en el mundo es necesario poner orden en la nación,
para ordenar la nación es necesario poner orden en la familia,
para poner orden en la familia es necesario cultivar la propia vida
y rectificar las intenciones
Confucio

Los cuentos aquí incluidos, “La familia Ma, padre e hijo” y “Asunto familiar”, corresponden a la etapa del neorrealismo intimista urbano²⁹ de la obra de Bi Feiyu. Se les ha traducido por su calidad narrativa y por resultar representativos de la temática y el estilo literario de la producción más acabada de su autor. Asimismo, se les ha escogido por su capacidad para proveer al lector con una mirada crítica y penetrante del mundo interior del pueblo chino.

Como su título lo indica, ambos cuentos se ubican dentro del ámbito familiar. Como comentario sobre esta institución, “La familia Ma, padre e hijo” y “Asunto familiar” funcionan de manera complementaria, pues si el primer cuento describe su descomposición, los personajes del segundo se dan a la tarea de restaurarla.

“La familia Ma, padre e hijo” narra la vida del protagonista, Lao Ma, tras su divorcio. Este ocurre en los primeros años del período de reforma y apertura, y está ocasionado por la codicia de la esposa, quien no se resigna a su modesta vivienda: “No fuiste tú quien me falló, fue la vida la que me falló. ¡En este maldito lugar no puedo ni estirar las piernas!” (Bi Feiyu, “La familia Ma, padre e hijo” 71). A pesar de padecer por el hacinamiento, característico de las viviendas chinas de aquel momento, los protagonistas del cuento comienzan a disfrutar de algunos pequeños lujos, anteriormente inaccesibles, que abren la puerta al individualismo y representan una amenaza para la tradicional frugalidad china: “Sabía que había otro hombre, por eso ella fumaba Camels con tanto estilo” (71). Además de adquirir gustos exclusivos, la esposa de Lao Ma parece mantener una relación extramarital: “Lao Ma no contestó. Sabía que había otro hombre, por eso ella fumaba Camels con tanto estilo. Había otro, por eso su corazón se había vuelto de piedra. Solamente las mujeres con corazón de piedra pueden dejar

²⁹ Término acuñado en función de los datos presentados en el estudio previo.

de preocuparse por los demás” (71). A diferencia de las modas imperantes en Occidente, en donde envejecer está mal visto, las sociedades confucianas ven este proceso como un honor. La esposa de Lao Ma, sin embargo, se niega a abandonar su juventud: “Ella no aceptaba su edad. Con todo y sus treinta y cuatro años aún se divertía cual primaveral árbol de albaricoque rojo” (70). La comparación de la esposa con el albaricoque rojo tiene sus bases en la simbología tradicional china, para la cual “los albaricoques rojos designan a las mujeres casadas que tienen un amorío” (Eberhard 19). Los grandes cambios sociales generados por la reforma y la apertura se manifiestan incluso en los gestos de los personajes, pues para finalizar la separación, Lao Ma “caminó hacia la mujer, tomó el cigarro de entre sus manos, agachó la cabeza y se puso a fumar. Luego levantó la cabeza y, como galán del cine norteamericano, dijo con gran serenidad (en sichuanés, por supuesto): —Está bien. Déjame al niño” (71). Tras la separación, Lao Ma sacrifica su felicidad por el bienestar de su hijo: “En los días de borrachera, Lao Ma pensó muchas veces en volver a casarse (...) Lao Ma se cuidaba y siempre usaba la sombra de su hijo para espantar a las mujeres que -esbeltas y graciosas- emanan atractivo y seducción al caminar. Ma Duo no necesitaba una madrastra. Como viejo, lo único que le quedaba era apretarse el cinturón, poner cara de serenidad y decirse a sí mismo: No sirves, te has ablandado, eres un inútil. Justamente eso hacía Lao Ma, bajaba la cabeza y se decía a sí mismo: No sirves, eres un inútil, ya no la haces” (72). El deseo sexual de Lao Ma es equiparado con tigres y lobos; los objetos de su deseo, con ovejas: “(Lao Ma) se acercaba a los cuarenta, edad en la que los hombres dejan de ser lobos para convertirse en tigres. Los tigres y los lobos de sus adentros paseaban solitarios por sus praderas interiores. Los tigres se mantenían alejados de las ovejas; siempre hambrientos, el peligro de ataque era inminente. Los lobos eran tan peligrosos como el árbol rojo de albaricoque, en cualquier descuido, sus colmillos se clavarían en el cuello de las ovejas” (72, 72). Para la cultura china, los tigres representan la virilidad: “El tigre es el animal del *yang*, el elemento masculino” (Eberhard 330). Por su parte, los lobos “simbolizan la crueldad, la

voracidad y la codicia” (Eberhard 201). Los cambios sociales de fines del siglo pasado también se reflejan en la lengua, Lao Ma, por ejemplo, escoge el nombre de su hijo en función del de su ídolo, Maradona: “A partir del nombre del niño, Ma Duo, era fácil saber que Lao Ma era fanático del fútbol. Simplemente estaba obsesionado con ese deporte, obsesionado con aquel talentoso futbolista argentino que usaba como nadie el pie izquierdo: Maradona” (70). Las esperanzas del padre se centran en que su hijo emule a la estrella argentina, pero la realidad resulta muy distinta: “Lao Ma soñaba con ver a su hijo convertido en un prodigio del pasto verde, de aquellos que dominan al balón a lo largo y ancho del planeta. Pero Ma Duo era sólo Ma Duo, no era Maradona. Ma Duo era apenas el delantero sustituto de su salón. Al entrar al equipo de la escuela sólo llegó a ser suplente. Lao Ma no se desesperaba. Maradona era un artículo de lujo hecho por Dios. La gente normal no tiene por qué decepcionarse si su hijo no es como Maradona” (70). Al concluir sus estudios, Lao Ma se establece en la capital. De la diferencia de lugar de origen deriva uno de los grandes conflictos entre el padre y el hijo, pues cada uno lucha por mantener su identidad a través de la variante dialectal que privilegia: “Ma Duo, el hijo de Lao Ma, no acostumbraba utilizar el dialecto de Sichuan. Sin embargo, su vocabulario e incluso su pronunciación, eran de la escuela de Lao Ma, así que el acento de Sichuan no le salía mal. Pero en cuanto Ma Duo entró al jardín de niños adquirió el acento de la capital y agarró un tonito raro, casi irresponsable. El hombre es su lengua. Con el tonito de Beijing, Ma Duo dejó de ser una semilla de Sichuan. El padre se decepcionó” (69). Aunque descontento por sus desacuerdos con su hijo, Lao Ma continúa dedicándole su vida e incluso dicta una conferencia sobre el tema de la paternidad: “Una tarde agradable, una camioneta Toyota condujo a Lao Ma a la escuela. Conforme a los arreglos administrativos de la institución, Lao Ma tenía que pararse en el estrado del estadio deportivo de la escuela y dirigir un discurso de veinte minutos de duración ante los padres de familia. El título de la emotiva arenga “Cómo ser padre” atrajo gran cantidad de público, pues muchos padres querían aprender sobre el tema” (72, 73). Resulta irónico que Lao Ma,

quien tiene una relación menos que perfecta con su hijo, dicte un discurso sobre la paternidad. La distancia entre el estilo rimbombante del fragmento y lo absurdo de la situación genera un efecto de extrañamiento³⁰ que obliga al lector a reparar en el uso del lenguaje. Este es un ejemplo de los procedimientos que Bi Feiyu utiliza para crear una conciencia sobre uso del lenguaje. Irónicamente, el conflicto entre padre e hijo se reaviva tras la conferencia sobre la paternidad, pues mientras Lao Ma desea celebrar su logro de hablar en variante dialectal beijinesa, el hijo se avergüenza del provincialismo del padre: “La cara de Lao Ma se alargó y se tiñó de morado. Su tono de voz pasó de la vergüenza a la ira. Gritó: —¡Incluso en Tanzania seguirás siendo una semilla de Sichuan!

—¿Y eso qué?—El tono de Ma Duo estaba lleno del típico desprecio beijinés—¿y a mí eso qué?

—¡Te voy a pegar, mocoso!

—¿No puede usted regañarme en mandarín normal? ¡Con usted no se puede!” (74, 75).

El conflicto entre los dos personajes continúa en el campo de juego, pues cada uno apoya a un equipo distinto: “Con cada ataque o defensa atinados, los Ma -ahogados en la multitud- profundizaban su guerra verbal” (77). El enfrentamiento deportivo es descrito a través de imágenes creadas con los platos típicos de cada una de las regiones de los equipos contrincantes, pues en China, los platillos son icónicos de su lugar de origen: “Sin embargo, en los meses posteriores el equipo de Beijing no tuvo suerte en los partidos contra Chengdu. Oleada tras oleada de *malatang* sichuanés desalineó su formación, sumiéndola en el caos. La técnica de las piernas del equipo de la capital ya no destacaba: su entrada ya no era filosa; su infiltración había dejado de ser vigorosa, rauda y chispeante como el mercurio” (78). El triunfo final del equipo de Sichuan sobre el de Beijing es poco consuelo para Lao Ma, cuya

³⁰ El término está usado en el sentido acuñado por Víktor Shklovsky: “efecto producido por la utilización de recursos estilísticos que causan sorpresa en el receptor por su originalidad y su alejamiento de los usos lingüísticos habituales. Su base es, por lo general, la semántica” (Platas Tasende 303).

juventud y virilidad han sido gastadas en vano: “A Lao Ma sólo le restaban el adorado fútbol y el terruño lejano, pero nada de esto era suficiente para tener un hogar feliz. La llave de las lágrimas de Lao Ma se abrió. Alzó la mano derecha para dar un golpe en la mejilla de Ma Duo, pero la cachetada se le quedó en la mano (...) Lao Ma soltó la cachetada en su propio rostro. Luego se dio vuelta y se puso hablar con sus zapatos en sichuanés: —¿En qué me he convertido? Mocososo, tú me has hecho viejo. Quiero que seas mi padre, quiero ser tu hijo ¿Me das chance de ser tu hijo?” (80). Con esta nota amarga se pone fin a la lucha entre el padre y el hijo. Como comentario sobre la situación de la familia china, “La familia Ma, padre e hijo” muestra a una institución en la que ni el principio de autoridad ni el diálogo tienen cabida y en la que cada uno de sus miembros está condenado a la soledad.

La traducción de “La familia Ma, padre e hijo” plantea no pocas dificultades, entre las que sobresalen la traducción de platillos regionales, el uso de localismos y el empleo de la ironía. No obstante que el conflicto de identidades provinciales es uno de los temas más importantes del cuento, el autor ha optado por introducir estos rasgos mediante referencias precisas pero contadas pues “no me gustan las obras demasiado localistas, son incomprensibles” (王瑞芳). En el cuento los rasgos locales son representados a través de la comida, por lo que la traducción de los platillos mencionados en el texto cobra especial importancia, pues “los chinos usan a la comida para indicar etnicidad, cambios culturales, festividades y eventos familiares” (Anderson 199). En beneficio del lector, se ha optado por traducir aquellos platillos que quedan suficientemente descritos con su mero nombre y por conservar en *pinyin* el de aquellos que carecen de un equivalente en la cocina occidental. Asimismo, se han añadido notas a pie para dar una idea más clara de los sabores, pues los platos mencionados reflejan los estereotipos asociados con cada región, a saber, el carácter picante de los habitantes de Sichuan, la superioridad de las cocinas palaciegas de Beijing y la irrupción de nuevos hábitos expresados a través de la comida chatarra. Por lo que respecta a los giros locales se ha intentado, en la medida de lo posible, buscar regionalismos

equivalentes, aunque en ocasiones se ha debido aclarar que los personajes están hablando en determinado dialecto, pues resulta imposible reproducir los cambios de pronunciación que marcan la diferencia entre una variante y otra. La ironía se manifiesta de tres modos distintos a través del cuento. El primero es como crítica a las actitudes de los personajes, el provincianismo de Lao Ma, por ejemplo: “Él era como la mayoría de la gente obstinada, que vive convencida de que su dialecto es la única forma correcta de hablar” (69). El segundo es como exposición de las contradicciones en las que se ha visto inmersa la población china al quedar atrapada en dos sistemas ideológicos distintos, a saber, el de Mao Zedong y el de Deng Xiaoping: “Ma Duo cumplía con las “tres virtudes” exaltadas por el presidente Mao Zedong y con las “cuatro condiciones” elogiadas por el camarada Deng Xiao Ping” (72). La última es el uso de un lenguaje ampuloso que resulta excesivo para describir actividades cotidianas: “En el césped, los guardias imperiales verdes y la armada amarilla de Sichuan tuvieron un enfrentamiento glorioso” (77). Traducir la ironía plantea grandes retos, pues se trata de un recurso que requiere la complicidad entre el texto y el receptor. En aras de una lectura fluida, se ha optado únicamente por señalar las formas que ésta adquiere para que el lector la disfrute en el curso de la lectura.

La vida de los jóvenes chinos ha sido un tema muy explorado en la literatura china reciente, sin embargo, la mayoría de los autores maduros han evitado el tema, por lo que el cuento “Asunto familiar” constituye una excepción a esta tendencia. El texto transcurre cuando la política del hijo único lleva tiempo de haber sido implementada. El triángulo amoroso entre los tres personajes sirve para examinar las consecuencias que dicha política ha tenido sobre la vida psíquica de la jóvenes chinos urbanos. El elemento detonador del conflicto es el exceso de carga académica a la que se ha sujeto a los jóvenes chinos, quienes a la larga, serán los únicos pilares económicos de sus padres y abuelos, por lo que llevan una existencia en la que el estudio se privilegia sobre cualquier otra actividad: “Para los estudiantes de preparatoria, los días están vacíos; cada hora programada (clase, clase, clase,

tarea, tarea, tarea, examen, examen, examen) simula que están ocupados, aunque en realidad no es así” (Bi Feiyu, “Asunto familiar” 95). Esta monótona existencia se quiebra cuando los jóvenes deciden implementar un juego mediante el cual romperán con su condición de soledad como hijos únicos: “En cuanto (Artemisia) entró a aquella famosa escuela, aquella turba de gallitos y gallinitas simplemente estalló. Por fuera se veían muy tranquilos, pero por dentro estaban muy alborotados. Rápidamente iniciaron el “Movimiento de la Nueva Vida”. ¿En qué consistía este movimiento? Dicho de una manera sencilla se trataba de “restablecer los lazos familiares”. Puesto que en el futuro estarían condenados a llevar vidas aburridas, decidieron ponerle sazón al presente formando lazos de hermandad. Para establecer alianzas era necesario forjar vínculos fraternales” (86). Aunque tan sólo un juego, el movimiento constituye una muestra de rebeldía en cuanto que atenta contra la política oficial del gobierno chino que, por razones de exceso de población, fomenta la reducción de la familia y no su diversificación. Más aún, dentro del contexto de la historia de ese país, la adopción del término “movimiento” resulta doblemente irónica, ya que el gobierno del Partido Comunista Chino se ha caracterizado por implementar sus políticas por medio de “movimientos”, además de que el nombre retoma el de una política previa al establecimiento del estado comunista, a saber, el “Movimiento de la Nueva Vida” de Jiǎng Jièshí³¹. Este movimiento histórico consistió en “alentar a la población china para luchar contra los comunistas y en fortalecer la moral de una nación sitiada por la corrupción, el faccionalismo y la adicción al opio (...) Para lograr sus fines, Jiǎng Jièshí revitalizó las nociones confucianas de autocultivo y corrección” (DeBary 139). El cuento detalla las consecuencias que la implementación del “movimiento” tiene sobre las vidas de los tres protagonistas. En tanto que exploración del tema amoroso en la sociedad china contemporánea, cada personaje resulta representativo de un conjunto de

³¹ 蔣介石 (1887-1975). Político y militar chino que dedicó gran parte de su carrera a luchar contra el régimen comunista. Director general del Guomindang y Presidente de la República de China. Mejor conocido por la transliteración actualmente caída en desuso de Chiang Kai-shek.

actitudes de su comunidad. Así, Qiaowei cae pronto en la cuenta de que el matrimonio es más una relación económica que sentimental: “Su matrimonio ya estaba establecido y, como esposo, a Qiaowei le tocaba pagar las cuentas. Él derrochaba generosidad, sonreía torciendo la boca. Pero dentro de sí, Qiaowei había comprendido la esencia del “matrimonio”, que dicho de un modo sencillo no consistía más que en pagar las cuentas. ¡Qué triste, qué lamentable! ¿Acaso eso era el matrimonio? Pues sí. Ni modo.” (83). La experiencia de este personaje muestra hasta qué punto las relaciones de pareja están ancladas en los intereses económicos y no en las uniones desinteresadas de sus miembros. Por su parte, Artemisia establece su rechazo hacia las relaciones amorosas al inicio del cuento: “Artemisia continuó firme en su actitud, replicando hasta morir: —No pienso enamorarme en la escuela— Esa era su frase favorita.” (81). Su actitud debe ser entendida a la luz de dos fenómenos distintos. El primero es que la importancia que se le otorga a la educación ha derivado en que los jóvenes chinos posterguen el inicio de su vida amorosa hasta la conclusión de sus estudios. La segunda es que Artemisia adopta las poses de las protagonistas de las obras de Zhang Aileen, escritora shanghainesa conocida por representar mujeres bellas y seductoras, aunque frías y calculadoras. Así, Artemisia se niega a enamorarse y en su lugar actúa como *femme fatale*: “Se esperó a que Qiaowei abriera los ojos y adoptando una pose *à la* Zhang Aileen sonrió negando con la cabeza una y otra vez” (81). El matrimonio de Artemisia con Qiaowei es puramente nominal y los sentimientos de ella no son puestos en juego en esta relación: “Artemisia sonrió y aceptó tácitamente el honroso título de “esposa”. Ya había muchos “matrimonios” en la escuela, ¿por qué no añadir el suyo? Lo importante era salir airoso de esa situación embarazosa: si tenía que hacer de esposa, lo haría, si él tenía que hacer de esposo, pues que lo hiciera. A la hora de hacer la limpieza habría una corbata más y punto” (82). Dentro de la cultura tradicional china, las manifestaciones físicas de afecto eran escasas, lo que explica el rechazo de Artemisia hacia Qiaowei: “Cuando se separaron, Qiaowei hizo una petición especial: jalando la mano de Artemisia pidió un beso de despedida. En ese momento,

Artemisia perdió cualquier parecido con Zhang Aileen: puso su otra mano entre los dos y dijo gritando: —¿Has visto que tus padres se despidan de beso? Dime la verdad, Qiaowei ¡Si no me dices la verdad, nos divorciamos!— Qiaowei parpadeó con todas sus fuerzas y contestó: —Pues claro que no.— Artemisia dijo: —¿Con que sí?—” (82, 83). Si para Qiaowei el amor es una pasión corrosiva, para Artemisia no es más que una fachada que le asegura su bienestar. Este es el punto en el que la intertextualidad entre las protagonistas de Zhang Aileen y la de Bi Feiyu se manifiesta claramente, pues “las búsquedas románticas (en la obra de Zhang Aileen) no constituyen una amenaza para la familia ni para el orden social, únicamente son una forma de sobrevivencia personal” (Dooling 168). Por su parte, Tianman parece ser el más favorecido por el movimiento, pues establece gran cantidad de lazos familiares: “En el salón tengo dos hermanos mayores, cuatro hermanos menores, en el salón siete tengo dos hermanas mayores, en el salón doce tengo tres hermanas menores, en el salón quince tengo un cuñado y dos cuñadas, en segundo de prepa tengo seis cuñadas y en el salón diez tengo otra cuñada” (86). Ante la prolijidad de sus relaciones, su solicitud de ser hijo único resulta un tanto extraña: “Tianman miró a Artemisia, la sopesó y dijo solemne — Primero debes asegurarme que voy a ser tu único hijo” (86). La ironía de dicha demanda no puede pasar desapercibida para el lector, menos aún ante la respuesta de Artemisia: “Esta vez le tocó parpadear a Artemisia. Mientras parpadeaba sentía que se le quitaba un gran peso de encima. Pero había algo que aún no entendía: Si Tianman estaba tan involucrado en el “Movimiento de la Nueva Vida”, si establecía todo tipo de lazos familiares, ¿por qué quería ser hijo único? —Por supuesto que sí, es política de Estado — le respondió” (87). Conforme se desarrollan los acontecimientos, resulta evidente que todos los jugadores se ven envueltos en su propio engaño y que sus mentiras los atrapan. Qiaowei no puede soportar su matrimonio fallido, por lo que trata de retener a Artemisia por la fuerza: “En cuanto Artemisia llegó, Qiaowei la detuvo. Ella estacionó su bicicleta y no atinó a decir palabra, sólo vio que Qiaowei se agachaba y aseguraba ambas bicicletas con una cadena. Estaba nervioso: los

dedos y brazos le temblaban mientras enrollaba la cadena una y otra vez hasta dejar las ruedas traseras bien fijadas. Los dos eran lo bastante inteligentes como para mirar sus bicicletas y entenderse sin necesidad de palabras” (88, 89). Artemisia queda presa en un matrimonio sin amor y, peor aún, enamorada de la persona a la que debe amor materno: “Artemisia quiso volver a responder, pero no supo ni por dónde empezar. Jamás pensó que Tianman, con su metro noventa y nueve, resultara ser una cosita tan tierna. Ella había provocado toda esa situación y no debía pasarse de la raya. Por lo visto, su papel de madre ya estaba asignado. No le quedó más que ver una y otra vez los mensajes que se habían mandado. Por dentro se sentía un poco rara, un poco incómoda, un poco molesta, un poco conmovida, un poco enojada y un tanto a gusto; ya no sabía ni qué sentía” (87, 88). A pesar de sus múltiples relaciones, Tianman queda aislado, y le es imposible comunicarle sus problemas reales a su madre ficticia: “Tianman abrió la boca para decir algo, pero Artemisia no tenía ánimos de oírlo, bajó la cabeza y se fue. Mientras estaba formada, miraba de reojo a Tianman, cuya cara apoyada en la barbilla le daba un aire abatido; casi se veía compungido, como si tuviera un amor no correspondido. Artemisia pensó “Quién sabe qué clase de personaje sea la tal Mónica, pero alguien capaz de hacerle perder la razón así, sin duda es “genial”, fuera de lo común y corriente” (92). El conflicto es aligerado por las escenas de humor que se intercalan a lo largo del cuento: “Justo al dar la vuelta en la pista, Tianman levantó la cabeza sorprendido y sus miradas se cruzaron. Estaban separados por lo menos por un centenar de metros, ninguno de los dos alcanzaba a ver los ojos del otro, pero sí se reconocían. Él la veía mirando hacia la pista, pero no la saludó, ella tampoco lo hizo. Al llegar donde se juntaban la curva y la recta, el cuello de Tianman se estiró al máximo, y antes de que los músculos le estallaran de tanto voltear, miró al frente y siguió corriendo. Artemisia encontró inolvidable ese suceso, digno de ser atesorado. Recordaba su modo de voltear, su mirada que fingía no verla, más descarnada que su elevada figura” (96). Este fragmento constituye una parodia de los *clichés* asociados

con el romanticismo³², su carácter pedestre contrasta con los delicados sentimientos de Artemisia, convirtiendo al asunto en una farsa³³. Conforme se acerca el desenlace, la simulación se acerca a su fin. La falsedad del matrimonio de Artemisia y Qiaowei sale a la luz: “La mirada de Artemisia no pasó desapercibida para muchos de los “tíos” del salón, pues ellos sabían que esa era la mirada de una mujer antes del divorcio. El único que seguía en la luna era Qiaowei. ¡La cuñada va a regresar al seno del pueblo y tú todavía te das el lujo de cerrar los ojos para aprenderte el vocabulario!” (97). Artemisia se ve forzada a reconocer sus sentimientos por Tianman: “Hijito, en realidad sí le gustabas a mamá. OK, vete a dormir, que tengas dulces sueños. *Over*” (96). Para Bi Feiyu, los sentimientos sobrepasan los límites socialmente aceptables, por lo que el tema del incesto es común en sus obras. En este sentido, “Asunto familiar” constituye una exploración del tema del incesto dentro del marco de un juego llevado a cabo por un grupo de adolescentes. La idea de que los sentimientos son en realidad nombres sublimes para instintos animales aparece al final del cuento, cuando Tianman actúa más como un cachorro que como una estrella deportiva: “Aún no acababa de hablar cuando Tianman la abrazó de manera un tanto brusca y temeraria. Artemisia no se lo esperaba, se tambaleó, pero el pecho de Tianman evitó que se cayera. Tianman bajó la cabeza y ahogó su nariz en el cabello de Artemisia, olfateando como perro. Sus movimientos eran demasiado abruptos, Artemisia pensó esquivarlo, pero no lo hizo” (99). La última ironía se encarna en Artemisia, quien, aunque forma parte activa del movimiento que promueve el reestablecimiento de las relaciones familiares, es grosera con su padre, pues es una mujer atrapada por el escaso poder de decisión que le otorga su rol de hija: “Aquel largo abrazo de

³² El término está utilizado en la tercera acepción que recopila el *Diccionario de la Real Academia Española* “cualidad de romántico, sentimental” (Real Academia Española) y no guarda relación alguna con la corriente literaria del mismo nombre.

³³ El término está usado de acuerdo con el significado de la tercera acepción establecida por el *Diccionario de la Real Academia Española* “término despectivo que designa a una obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca” (Real Academia Española) y no en el sentido que se usa en el ámbito dramático.

media noche duró una eternidad, hasta que una mano tocó la espalda de Artemisia. El cuerpo de Artemisia fue separado del de Tianman. Lo hizo el padre de Artemisia. Ella no podía creer que su padre tuviera tal fuerza descomunal. Su cuerpo fue casi llevado a rastras hasta el edificio. —Gracias, Shuda, gracias por separarme. — Los gritos de Artemisia taladraban el edificio. —Gracias, Shuda, ¿ya me vas a soltar? — Los alaridos de Artemisia rompían la calma de la noche.

—Es mi hijo. Y yo soy su madre” (99).

“Asunto familiar” es una parodia³⁴, en la que la vida de los protagonistas funciona como un microcosmos que refleja las contradicciones que se viven en el seno de una sociedad que se precia de ser “antigua y nueva a la vez” y en la que no deja de ser irónico que los jóvenes se rebelen contra el presente tratando de volver a la tradición confuciana.

“Asunto familiar” juega con el uso de apelativos familiares en las relaciones interpersonales, pues para la cultura china, la familia tiene una importancia suprema y la amistad y el respeto se manifiestan designando a la gente por apelativos que la incluyen como parte de la familia: “En China se privilegian los términos que expresan las relaciones familiares en lugar de los nombres de pila de los familiares. Los términos de parentesco también se usan en contextos informales para dirigirse a personas que no pertenecen al círculo familiar” (Ross 111). El amplio léxico del idioma chino para designar las relaciones familiares y los ritos de piedad filial carece de términos equivalentes en español, por lo que ha debido de traducirse por medio de circunloquios. Las expresiones del habla coloquial de los jóvenes chinos de hoy en día han sido sustituidas por sus equivalentes en español actual. Los nombres de los personajes masculinos se han conservado en chino, pues su traducción resultaba poco agradable para el oído del hispanohablante, aunque no así en el caso de Artemisia, pues su nombre tiene una traducción precisa al español. Al igual que “La familia

³⁴ Término usado bajo la acepción recogida por el *Diccionario de la Real Academia Española*: “imitación burlesca” (Real Academia Española).

Ma, padre e hijo”, el cuento utiliza de manera irónica el formato de los documentos y comunicados del gobierno, ya que el juego de los estudiantes consiste en subvertir las políticas gubernamentales retomando su estilo oficialista. El movimiento de los estudiantes de “Asunto familiar” refleja el apego del pueblo chino al concepto tradicional de familia extensa, y su consiguiente rechazo a la soledad inherente al hijo único.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, E. N. *The Food of China*. USA: Yale University, 1988.
- Bi Feiyu. “La familia Ma, padre e hijo.” *Traducción anotada y comentada de dos cuentos de 毕飞宇 acompañada por un estudio preliminar sobre el pensamiento del autor*. Adriana Martínez González (Trad.) Tesis. México: El Colegio de México, 2009: 69 -80.
- _____. “Asunto familiar.” *Traducción anotada y comentada de dos cuentos de 毕飞宇 acompañada por un estudio preliminar sobre el pensamiento del autor*. Adriana Martínez González (Trad.) Tesis. México: El Colegio de México, 2009: 81-99.
- DeBary, William Theodore. *Sources of Chinese Tradition. Vol. II*. New York: Columbia University Press, 1960. 139-140.
- Dooling, Amy. *Women’s Literary Feminism in Twentieth-Century China*. USA: Palgrave Macmillan, 2005.
- Eberhard, Wolfram. *Dictionnaire des symboles chinois. Symboles secrets dans l’art, la littérature, la vie et la pensée des Chinois*. Paris: Seghers, 1984.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. España: Espasa, 2000.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición.
<http://www.rae.es/rae.html>
- Ross, Claudia and Jing-heng Sheng Ma. *Modern Mandarin Chinese Grammar*. London and New York: Routledge, 2008.
- 王瑞芳. (编辑). “毕飞宇: 小说改编成影视剧很正常” 燕赵都市报。 2005-12-02
<http://gb.cri.cn/9223/2005/12/02/882@804934.htm>
Wáng Rui Fāng. (Editor). “Bi Feiyu: La transformación de las obras literarias en cinematográficas es un fenómeno corriente.” *Diario de las capitales de Yàn y Zhào*. 2 de diciembre de 2005.

LA FAMILIA MA, PADRE E HIJO

Las raíces de Lao Ma³⁵ estaban en la región este de Sichuan. En cuanto se restablecieron los exámenes del sistema de educación superior³⁶, Lao Ma fue a la capital a estudiar. Ahí se casó y tuvo un hijo. A pesar de todo, se mantuvo aferrado a su tierra natal y nunca dejó de mascar el acento de Sichuan. Él era como la mayoría de la gente obstinada, que vive convencida de que su dialecto es la única forma correcta de hablar. Lao Ma odiaba la forma exagerada en la que los beijineses enrollaban la lengua³⁷ para producir su tonito pesado. En cuanto podía, los criticaba por no hablar buen mandarín.

——¿Para qué enrollan la lengua de esa manera, eh?

Ma Duo, el hijo de Lao Ma, no acostumbraba utilizar el dialecto de Sichuan. Su vocabulario e incluso su pronunciación, sin embargo, eran de la escuela de Lao Ma, así que el acento de Sichuan no le salía mal. Pero en cuanto Ma Duo entró al jardín de niños adquirió el acento de la capital y agarró un tonito raro, casi irresponsable. El hombre es su lengua. Con el tonito de Beijing, Ma Duo dejó de ser una semilla de Sichuan. El padre se decepcionó

——¡Ay, este mocoso!

³⁵ 老马 (*Lǎo Mǎ*) El prefijo 老 antecede al apellido del protagonista, 马. En lengua china, dicho prefijo se usa para mostrar respeto y deferencia hacia las personas mayores.

³⁶ En 1966, los exámenes de acceso a la educación superior fueron suspendidos por la irrupción de la Revolución Cultural. Se les restauró en 1977, año en que el elevado número de aspirantes incrementó, por mucho, las dificultades de ingreso.

³⁷ La variante dialectal de Beijing presenta un fenómeno llamado 儿化 (*érhuà*), proceso fonológico que consiste en añadir el sonido 儿 (*ér*) al final de las palabras. Producir el sonido requiere enroscar la lengua, y el resultado final no es del agrado del oído de los habitantes del suroeste de China, región de origen de Lao Ma.

A partir del nombre del niño, Ma Duo³⁸, era fácil saber que Lao Ma era fanático del fútbol. Simplemente estaba obsesionado con aquel deporte, obsesionado con aquel talentoso futbolista argentino³⁹ que usaba como nadie el pie izquierdo, Maradona. Lao Ma soñaba con ver a su hijo convertido en un prodigio del pasto verde, de esos que dominan al balón a lo largo y ancho del planeta. Pero Ma Duo era sólo Ma Duo, no era Maradona. Ma Duo era apenas el delantero sustituto de su salón. Al entrar al equipo de la escuela sólo llegó a ser suplente. Lao Ma no se desesperaba. Maradona era un artículo de lujo hecho por Dios. La gente normal no tiene por qué decepcionarse si su hijo no es como Maradona.

Lao Ma vivía con su hijo. Hacía tres años que su esposa se había convertido en la mujer de otro. Lo único que Lao Ma pidió al momento del divorcio fue quedarse con el niño. Por aquel entonces, Ma Duo tenía diez años y la esposa treinta y cuatro. Ella no aceptaba su edad. Con todo y sus treinta y cuatro años aún se divertía cual primaveral árbol de albaricoque rojo. En la primavera del segundo año del tortuoso proceso de separación, Lao Ma fue al jardín botánico para ver los árboles de albaricoque. Las ramas de aquellos árboles, —¡qué lugar tan peligroso!— y fue precisamente ahí donde la mujer empezó a vivir su segunda primavera. Lao Ma recordaba el día en que su esposa y él habían puesto las cartas sobre la mesa: ella, sentada en el marco de la puerta del baño, prendió -con mucho estilo- un cigarro Camel, y esparció aquel olor a tabaco quemado que atraganta. Inhaló vigorosamente una bocanada de humo y dijo —Me quiero separar—. No dijo “me quiero divorciar”, sino “me quiero separar”. Ser conciso es ser fuerte, ser conciso es tener determinación. Ella comunicó su decisión taciturna e inamovible por medio de un lenguaje telegráfico y en seguida enmudeció. Derramó un par de lágrimas en silencio y miró con lástima a su marido. Lao Ma se sorprendió, perdió la calma momentáneamente y no supo qué contestar. Después

³⁸ 马多 (*Ma Duō*). El nombre del niño retoma dos de los caracteres de la transcripción china del nombre del futbolista argentino 马拉多纳 (*Mǎlādōnà*).

³⁹ A partir de la década de los noventa del siglo pasado, los chinos se aficionaron al fútbol y a los jugadores de equipos extranjeros.

preguntó en sichuanés —¿Divorciarnos, para qué? ¿En qué te fallé?— Al oír eso, la esposa volteó al baño y le respondió a media voz en un tono casi de acusación:

—No fuiste tú quien me falló, fue la vida la que me falló. ¡En este maldito lugar no puedo ni estirar las piernas!

La vivienda de Lao Ma sólo tenía 17 metros cuadrados; de que era pequeña era pequeña, pero sin duda se podían estirar las piernas. Lao Ma no contestó. Sabía que había otro hombre, por eso ella fumaba Camels con tanto estilo. Había otro, por eso su corazón se había vuelto de piedra. Solamente las mujeres con corazón de piedra pueden dejar de preocuparse por los demás. Lao Ma se tranquilizó. Después de padecer aquella grave enfermedad siempre trataba de conservar la calma. Caminó hacia la mujer, tomó el cigarro de entre sus manos, agachó la cabeza y se puso a fumar. Luego levantó la cabeza y, como galán del cine norteamericano, dijo con gran serenidad (en sichuanés, por supuesto): —Está bien. Déjame al niño.

El niño se quedó, la esposa desapareció sin dejar sombra ni huella. Cuando se enfermaba, Lao Ma miraba a su hijo, Ma Duo, y pensaba en el fracaso, pensaba en la vida desperdiciada de Maradona. Una vida fracasada sólo deja enfermedades desconocidas; un matrimonio fracasado sólo deja hijos como subproductos. Lo demás se lo comen los días, como Maradona se comía a los pobres defensas.

Lao Ma podía quedarse sin nada, pero no podía estar sin su hijo. El niño era su vida. Después del divorcio, el cariño que sentía por Ma Duo sobrepasó todos los límites de lo racional y se esclavizó frenéticamente al hijo.

En los días de borrachera, Lao Ma pensó muchas veces en volver a casarse. Se acercaba a los cuarenta, edad en la que los hombres dejan de ser lobos para convertirse en tigres. Los tigres y los lobos de sus adentros paseaban solitarios por sus praderas interiores. Los tigres se mantenían alejados de las ovejas; siempre hambrientos, el peligro de ataque era inminente. Los lobos eran tan peligrosos como el árbol rojo de albaricoque, en cualquier descuido sus colmillos se clavarían en el cuello de las ovejas. ¿Acaso era aquello el amor?

¿Qué otra cosa era el amor sino deseo? Y si el matrimonio no era amor, ¿qué cosa era entonces? Por eso, Lao Ma se cuidaba y siempre usaba la sombra de su hijo para espantar a las mujeres que -esbeltas y graciosas- emanan atractivo y seducción al caminar. Ma Duo no necesitaba una madrastra. Como viejo, lo único que le quedaba era apretarse el cinturón, poner cara de serenidad y decirse a sí mismo: no sirves, te has ablandado, eres un inútil. Justamente eso hacía Lao Ma, bajaba la cabeza y se decía a sí mismo: “No sirves, eres un inútil, ya no la haces.”

En aquella época, Ma Duo transitaba por la pubertad. Se veía raro con su cara de niño, piernas y manos de adulto y la voz llena de gallos. Ma Duo era extraordinariamente listo, a los ojos de Lao Ma era el mismo diablo encarnado. Pero al salir de casa, Ma Duo era dulce como un ángel. Sus calificaciones eran sobresalientes, pues con todo y todo, Ma Duo cumplía con las “tres virtudes” exaltadas por el presidente Mao Zedong⁴⁰ y con las “cuatro condiciones” elogiadas por el camarada Deng Xiao Ping⁴¹. Siempre cargaba una pluma fuente de marca Eternidad con la que representaba a su escuela en todos los concursos. En cuanto salían los resultados, se convertían en el “fruto de la reforma educativa”. En la escuela estaban contentos; Lao Ma también lo estaba en casa. Cuando se pasaba de contento, solía decir: —La escuela es la madre de Ma Duo.— Esta frase quedó escrita en el pizarrón con gis verde, y cada palabra fue enmarcada en color rosita.

Una tarde agradable, una camioneta Toyota condujo a Lao Ma a la escuela. Conforme a los arreglos administrativos de la institución, Lao Ma tenía que pararse en el estrado del estadio deportivo de la escuela y dirigir un discurso de veinte minutos de duración ante los padres de familia. El título de la emotiva arenga “Cómo ser padre” atrajo gran cantidad de público, pues muchos padres querían aprender sobre el tema.

⁴⁰ 三好 (*sān hǎo*). Se calificaba como sobresaliente a quien resaltara en los estudios, tuviera buena condición física y destacara por su actitud.

⁴¹ 四有 (*sì yǒu*). Criterios que Deng Xiaoping promovió en 1985 y que consistían en poseer cultura, ideales, ética y disciplina.

Aquel día, Ma Duo detuvo a su padre en los baños del segundo piso del edificio administrativo. Lao Ma estaba que no cabía en sí de alegría, cada uno de sus dientes revestía un aspecto paternal. Lao Ma acarició la cabeza de su hijo y le dijo feliz: —Hey—La expresión de Ma Duo, sin embargo, era de preocupación. Bajó la voz y dijo con tono severo: —¡Habla mandarín!— Lao Ma entendió en un parpadeo y farfulló en su dialecto, riéndose: —Psé.— Ma Duo frunció el entrecejo: —Mandarín, te dije mandarín, sí sabes, ¿verdad?— Lao Ma rió y nuevamente masticó en su dialecto: —Psé.— Ma Duo lo miró y levantando la mano enfatizó: —Se dice “lo sé”, no “Psé .— Lao Ma sonrió sin separar los labios y sin decir palabra volvió a acariciar la cabeza de su hijo extendiendo el pulgar. Ma Duo también se rió y extendió el suyo. Padre e hijo estaban que no cabían en sí de alegría en el baño, igual que Maradona, cuando se alzó con la Copa del Mundo en la Altiplanicie Mexicana.

Aquel día en el camino de regreso a casa, Lao Ma compró camarones, chorizo, jitomates, col y chícharos, dos botellas de cerveza etiqueta azul y dos latas de Tesoro de la Salud⁴². Combinó en la mesa los platos fríos con los guisos calientes y las bebidas. Parecía la víspera de una gran fiesta. Mientras volteaba a ver la mesa, Lao Ma recordaba con orgullo el discurso de aquella tarde. Había hablado muy bien, y eso que era la primera vez que hablaba mandarín por toda una tarde. Había enrollado mucho la lengua, había usado muchos regionalismos beijineses, todo había salido muy bien. Sin embargo, Ma Duo regresó a casa casi una hora más tarde de lo acostumbrado. Mientras lo esperaba, Lao Ma encendió la tele. Zhao Zhongxiang⁴³ explicaba las costumbres de los felinos de la pradera africana.

⁴² 健力宝 (*jiàn lì bǎo*). Refresco chino comercializado durante los años ochentas y noventas como bebida saludable.

⁴³ 赵忠祥 (*Zhào Zhōng Xiáng*). Conductor de televisión en China. Miembro de asociaciones a favor de la protección del medio ambiente, ha dedicado su carrera a promover la conciencia ambiental entre la población china.

Las políticas oficiales favorecen la contratación de locutores con pronunciación estándar, es

Cuando Ma Duo llegó a casa, no tocó, usó su propia llave de cobre, marca Xiangxiang, para abrir. En cuanto entró, lanzó una mirada asesina totalmente injustificada. Lao Ma se frotó las manos: —A comer, hay camarones.— Echó un vistazo: —También hay Tesoro de la Salud.— Ma Duo dijo: —Ya basta, por favor.— Lao Ma se sirvió vino, parpadeó con fuerza y bajó el vaso: —Recuerdo haber hablado mandarín.

—Ya déjelo, padre—. Lao Ma rió: —Nunca podré ser Zhao Zhongxiang—Ma Duo miró de reojo la televisión: —Y tampoco podrá ser un felino de las praderas africanas. El viejo bajó la botella, miró las cuatro paredes de su casa y gritó: —Yo soy de Sichuan, el presidente Mao era de Hunan, el presidente podía hablar en hunanés⁴⁴, ¿por qué yo no puedo decir unas palabritas en sichuanés?— Ma Duo dijo: —¿Acaso tú eres el Presidente Mao? A él le bastó alzar la mano izquierda para que el pueblo chino se pusiera de pie⁴⁵. Si tú fueras a la Plaza de Tiananmen y abrieras la boca, el pueblo chino se echaría a dormir.

La cara de Lao Ma se alargó y se tiñó de morado. Su tono de voz pasó de la vergüenza a la ira. Gritó: —¡Incluso en Tanzania seguirás siendo una semilla de Sichuan!

—¿Y eso qué?— El tono de Ma Duo estaba lleno del típico desprecio beijinés—¿y a mí eso qué?

—¡Te voy a pegar, mocosó!

—¿No puede usted regañarme en mandarín normal? ¡Con usted no se puede!

Aquella noche desastrosa, Lao Ma se bebió las dos latas de Tesoro de la salud, las dos latas de cerveza etiqueta azul y dos latas de 200 ml de licor de *èrguōtóu*⁴⁶ marca Estrella

decir, hablantes de mandarín estándar. El diálogo entre los personajes versa sobre la incapacidad de Lao Ma para abandonar su propia variante dialectal en detrimento de la oficial.

⁴⁴ El presidente Mao Zedong hablaba dialecto de *xiāng* (湘语), también conocido por el nombre más general de hunanés (湖南话). El líder nunca perdió su acento regional al hablar.

⁴⁵ En octubre de 1949, Mao Zedong proclamó oficialmente la fundación de la República Popular China con un discurso titulado “El pueblo chino se ha puesto de pie”.

⁴⁶ 二锅头 (*èrguōtóu*). Bebida alcohólica obtenida del sorgo. El nombre describe el proceso

Roja. Con tanto líquido adentro su estómago se revolvía y las heridas de su corazón comenzaron a borbotear. Era demasiado dolor, así que bajó el licor de cinco granos⁴⁷, largamente atesorado en una repisa arriba de la cama, y empezó a tomar directamente de la botella. El vino de la tierra natal hace fluir las palabras del terruño, tranquiliza, humedece y como los reproches de los ancianos- termina por romper el corazón. En unos cuantos tragos, Lao Ma se acabó toda la botella. Extendió fotos de Ma Duo sobre la mesa y se puso a mirarlas. Ma Duo en los brazos de su madre, ella acurrucada con una ternura inigualable en el pecho del esposo, el rostro triunfante de Lao Ma, y toda la foto irradiando una felicidad en la que Sichuan no cabía ni por asomo. El hijo, la esposa y Lao Ma estaban pecho con pecho y corazón contra corazón. Pero la vida no permite excesos de felicidad. Incluso una felicidad mediocre apenas dura una temporada, a lo mucho un año. La felicidad te obliga a dar tu todo, y luego te arrastra ante alguien que se dedica a llevarte la contraria o que de plano te da la espalda. Ojo por ojo, diente por diente. Para un cuarentón, sólo el vino del terruño es verdadero, es el nido, la sangre, el padre y la madre, el vástago de carne y sangre propias. Lao Ma golpeó violentamente la mesa y bramó: —Ma Duo, sírvele vino a tu viejo.

Ma Duo se acercó, al ver las fotos de su trasero desnudo puso cara larga. Con frecuencia, las cosas que más atesoran los padres son las más vergonzosas para los hijos. Ma Duo no tenía ganas de ver su trasero desnudo. —¿Para qué está viendo esto?— Lao Ma empujó el vaso vacío: —Quiero ver a mi hijo.

—Pues levante la cabeza y véalo.— Lao Ma golpeó la mesa con el dedo.

—No quiero alzar la cabeza para verlo, sólo quiero bajarla y pensar en mi hijo. Mi hijo es el de las fotos. Nomás te veo y me sulfuro.

—Ha bebido demasiado— dijo Ma Duo con voz gélida.

de elaboración, que consiste en una doble destilación.

⁴⁷ 五粮液 (*wǔliángyè*). Licor blanco elaborado con cinco granos (sorgo, arroz, arroz pegajoso, trigo y maíz), originario de Sichuan.

—No he bebido demasiado.

Ma Duo no le contestó, pero pasó largo rato diciendo en voz baja —Ha bebido demasiado.

En los días de calma, Lao Ma añoraba poder dialogar con su hijo, hablar del terruño, de la madre, de las mujeres, de la vida o de la muerte, de la fisiología masculina, de los eventos extraños, incluso de los sueños, de sus múltiples posibilidades y de la imposibilidad de hacerlos realidad.

Lao Ma también anhelaba echarse una cascarita con su hijo: él sentado en el pasto, narrando tranquilamente sus jugadas, sus pases rápidos y precisos.

Pero Lao Ma nunca había podido jugar un partido de futbol con su hijo, y tampoco podía hablar en sichuanés con él sobre cualquier tema común y corriente. A Ma Duo no le interesaba el terruño y tampoco quería compartir con su padre el encanto romántico del dialecto sichuanés. El espíritu del hijo, aferrado al dialecto de Beijing, estaba cada día más lejos de la tierra natal y de los anhelos de su padre. A Lao Ma sólo le quedaba permanecer de pie en la tierra de nadie, lanzando largos suspiros y cortando de raíz con su linaje de Sichuan.

Un hombre separado del terruño sólo puede engañar la soledad a la sombra de su hijo. Lao Ma suspiraba: —¡Ay, este maldito mocoso!

En China, las tardes de domingo son el día en que se disputan los partidos de todos los equipos de primera división. Aquella tarde, Lao Ma no debió haber ido con su hijo al Estadio de los Trabajadores.

Todo el equipo de Sichuan había venido a jugar. Lao Ma compró dos boletos y le dijo a Ma Duo con júbilo: —Hijo, vamos a ver el partido.

Se sentaron en las gradas de la afición de Sichuan. Esa vez había venido el equipo completo de la provincia, por lo que la grada de los aficionados parecía caldero. La sangre de los fanáticos hervía de indignación y con una voz parecida al rugido de mares y montañas animaban a sus héroes del pasto verde: —¡Duro, duro!

Ma Duo volteó la cara para preguntar: —¿Qué dicen?— Lleno de orgullo, el padre le respondió: —Es una porra, es la forma de expresar lo duros que somos los hombres de Sichuan.

Ma Duo apoyó la barbilla en ambas manos y comentó con un gesto indiferente: —Cuando nosotros los beijineses vemos un partido, sólo decimos dos cosas: si juegan bien decimos “¡chingones!”, si juegan mal decimos “¡putos!”

En el césped, los guardias imperiales verdes y la armada amarilla de Sichuan tuvieron un enfrentamiento glorioso. Más de diez mil fanáticos se emocionaban a más no poder en la tribuna redonda. Con cada ataque o defensa atinados, los Ma -ahogados en la multitud- profundizaban su guerra verbal.

El padre gritaba —duro— el hijo, gritaba —putos—. Cuando Lao Ma languidecía, el hijo se ponía de pie y con gesto autoritario asentía con la cabeza como todo un experto mientras decía para sí: —¡qué chingones!

El Estadio de los Trabajadores de la capital es la piedra de toque del equipo de Beijing, los hombres de Sichuan no pudieron vencerlos. El equipo de Sichuan no se mostró “duro”, en cambio, los de Beijing mostraron ser muy “chingones”. Ma Duo golpeó su trasero con mucha satisfacción, luego volteó la cara para decirle al padre: —¿Ya viste? ¡Qué chingones!—

Lao Ma, ese gran fanático del equipo sichuanés, puso cara larga y dijo algo verdaderamente fuera de lugar: —Hoy por la noche, maestro, te preparas tu Maruchan tú solito.

Con el tono de voz untuoso como los *yóutiáo beijineses*⁴⁸, Ma Duo dijo: —Tus palabras conmovedoras carecen totalmente de sentido. Al rato prepararé unos ravioles de dragón y fénix para atenderte, viejo.

⁴⁸ 油条 (*yóutiáo*). Pedazo de pan frito que se sirve en los desayunos beijineses.

Lao Ma se levantó, subió un escalón y dijo impaciente: —Si vas a hablar mandarín por lo menos hazlo correctamente y ahórrame el tonito beijinés⁴⁹.

—Está bien— -dijo Ma Duo —tu hijo te entiende, viejo.

Sin embargo, en los meses posteriores el equipo de Beijing no tuvo suerte en los partidos contra Chengdu⁵⁰. Oleada tras oleada de *málàtàng* sichuanés⁵¹ desalineó su formación, sumiéndola en el caos. La técnica de las piernas del equipo de la capital ya no destacaba: su entrada ya no era filosa; su infiltración había dejado de ser vigorosa, rauda y chispeante como el mercurio. Sus piernas débiles dejaban traslucir las huellas de su “putería”. En una palabra, los sichuaneses se habían “endurecido” completamente. Más de cincuenta mil sichuaneses juntos seguían a grandes gritos el ritmo majestuoso del tambor —¡uh uh uh arriba, uh uh uh arriba!

Sentado en la recámara de su casa, Lao Ma alcanzaba a escuchar el acento de sus paisanos. Lao Ma no confiaba en las transmisiones del partido de CCTV⁵², le bastaban sus orejas para oír desde su casa los efusivos clamores de su tierra. Ma Duo se acurrucaba en el sofá, el rostro sombrío y la expresión hastiada. Lao Ma entró al baño mirando a Ma Duo por el rabillo del ojo. Lao Ma sacó su cosa para orinar, esperó un poco, no salió nada, se bajó el pantalón, se sentó, tampoco salió nada. Tenía el corazón rebosante, su pecho almacenaba la bruma de una luz de esperanza. Jaló a la taza del baño, que quedó ultralimpia.

Lao Ma salió del baño, se frotó las manos y preguntó: —Hijo, ¿qué cenamos hoy por la noche?— Ma Duo miró a su padre, bajó los párpados y preguntó: —¿De qué te ríes?

⁴⁹ Aunque el dialecto beijinés es la base de la pronunciación del mandarín estándar, existen ligeras diferencias que permiten distinguirlos como dos variantes distintas. Lao Ma se burla del acento capitalino del habla de su hijo y le pide que hable un mandarín “puro”.

⁵⁰ Capital de la provincia de Sichuan.

⁵¹ 麻辣烫 (*málàtàng*). Sopa de sabor picante elaborada con vegetales y carne que se vende en las calles de Chóngqìng, anteriormente parte de la provincia de Sichuan.

⁵² 中央电视台 (*zhōngyāngdiànshìtái*). CCTV son las siglas de Televisión Central China, la principal cadena televisiva china.

—De nada.— Lao Ma mentía.

—¿De qué me voy a estar riendo?

—¿De qué se ríe?

—¿Qué tal si voy a comprar unos camarones? —Ma Duo apagó la televisión de un golpe.

—¿De qué se ríe?

—De veras que no me río.

Ma Duo separó los labios. La mueca de sus labios era una afrenta ante cualquier adulto. Ma Duo dijo: —No se contenga, si quiere reír, pues ríase. Yo creo que usted está que no se aguanta de contento.

Parado en la puerta del baño, Lao Ma no reía. No le salía la sonrisa. —¿Por qué no me puedo reír? ¿Por qué no puedo estar contento? Los paisanos ganaron el juego, tu Viejo está contento.

—Si está feliz ¿por qué se contiene? Yo no me voy a molestar si usted se ríe. Puto el que se aguanta.

—¿Quién es puto? Dime Mao Duo, ¿quién es puto?

—Chinguen a su madre todos los putos que se aguantan.

Lao Ma de pronto sintió que se le rasgaba una costura en el corazón y el viento frío entraba por ahí, un viento que no era de Sichuan, sino del norte del país y que pasaba arrastrando silbidos y arena. Lao Ma recordó cómo se veían él y su mujer cuando ponían las cartas sobre la mesa, recordó la carga del hijo, las decepciones de aquellos años, recordó el cariño no correspondido y la soledad. A Lao Ma sólo le restaban el adorado futbol y el terruño lejano, pero nada de esto era suficiente para tener un hogar feliz. La llave de las lágrimas de Lao Ma se abrió. Alzó la mano derecha para dar un golpe en la mejilla de Ma Duo, pero la cachetada se le quedó en la mano. El viejo rechinó los dientes y profirió: —Mocoso tonto, hijo de perra.

——Pero yo soy su vida, dijo Ma Duo, ¿cómo fue que me convertí en un hijo de perra?——
Lao Ma soltó la cachetada en su propio rostro. Luego se dio vuelta y se puso hablar con sus zapatos en sichuanés: ——¿En qué me he convertido? Mocososo, tú me has hecho viejo. Quiero que seas mi padre, quiero ser tu hijo. ¿Me das chance de ser tu hijo?

ASUNTO FAMILIAR

Una mañana muy temprano, la esposa mandó un mensaje de texto al esposo. El mensaje decía: —Esposo, nuestro hijo parece tener problemas, ¿podrías tratar de hablar con él?— El esposo contestó con un tono que reflejaba su falta de interés: —Mejor habla tú con él, al fin y al cabo, tú eres su madre.

El esposo, Qiaowei, era un estudiante de primer año de preparatoria, su esposa, Artemisia, su compañera de clase. A decir verdad, hacía poco tiempo que se habían casado, apenas diez días. El asunto había comenzado a complicarse a partir del primer semestre del primer año de preparatoria. En palabras de Qiaowei, en un “instante de inspiración dentro de la calma” de la vida estudiantil, él se clavó con Artemisia, y decidió dedicar todas sus fuerzas a conquistarla. Artemisia no sentía lo mismo ni de lejos. —¿Cómo desperdicias así tus sentimientos?—, le decía ella. En beneficio de la “pobrecita de Artemisia” (según él), Qiaowei pisó el acelerador hasta el fondo, creando remolinos. —¡Pobrecita de ti, mujer, sin mí no la harías!— Artemisia se daba cuenta de que lo decía de corazón. Por andar conquistándola, el “PIB” de Qiaowei se había deslizado desde el noveno lugar hasta quedar por debajo del cien. ¡Qué miedo! Puesto que Qiaowei enfrentaba tanta tragedia y sufrimiento, ¿cómo podía decirle “No te amo nada de nada”? - las palabras sencillamente no le salían de la boca. Pero el dinero no compra el amor. Artemisia continuó firme en su actitud, replicando hasta morir: —No pienso enamorarme en la escuela— (Su frase favorita). Después de pasar por un invierno de fuego profundo y agua hirviendo, el amor unilateral de Qiaowei llegó a límites demoníacos, su mirada ya desvariaba. Dos semanas antes, en el cruce de las calles Dinghai e Yihe, Qiaowei, con los ojos cerrados, sin decir nada pero jadeando, había agarrado con fuerza la muñeca de Artemisia. Ella no se había movido. Se esperó a que Qiaowei abriera los ojos y adoptando una pose *à la* Zhang Aileen, sonrió negando con la cabeza una y otra vez. Qiaowei se enojó muchísimo y le ordenó: —Bueno, pero no tienes permiso de enamorarte

de nadie más.— Era una petición injusta pero el “no pienso enamorarme mientras esté en la escuela” de Artemisia no era sólo una excusa, sino la pura verdad, así que la joven aceptó con gusto ser la esposa de Qiaowei. Pero primero puso sus condiciones: Le exigió a Qiáowéi que pusiera en orden en su vida y que elevara su “PIB”, de otro modo, “¿cómo una pequeña y delgada señorita delicada como yo podría cargar con semejante responsabilidad histórica?” Ante la dulce y amable voz de la amada ¿qué otra cosa le quedó a Qiaowei sino aceptar? Ni un coeficiente intelectual de 137 puntos bastaba para resolver el problema, así que se sentó en la banqueta y suspiró:

—Ay, mujer, ¿cómo es que no puedes amarme y ya?

— Este tipo es un pícaro, ama sin ser correspondido y encima se aferra en llamar “esposa” a Artemisia, ¿dónde se ha visto? Artemisia libró un conflicto en el interior de su cerebro, lo resolvió y se despreocupó. Las palabras de Qiáowéi sólo tenían dos objetivos: A⁵³: Buscar una salida digna, pues incluso sin estar enamorados podían tener el rango de esposos, B: No quitar el dedo del renglón, porque si la “acaparaba” como esposa, le restaba oportunidades a sus rivales. Artemisia sonrió y aceptó tácitamente el honroso título de “esposa”. Ya había muchos “matrimonios” en la escuela, ¿por qué no añadir uno más? Lo importante era salir airoso de una situación embarazosa: si tenía que hacer de esposa, lo haría, si él tenía que hacer de esposo, pues que lo hiciera. A la hora de hacer la limpieza habría una corbata más y punto. Artemisia palmeó las rodillas de Qiaowei y dijo de corazón: —¿Cómo no iba a ser mi esposo un hombre tan listo? —Con semejante elogio de Artemisia, Qiaowei perdió aún más las esperanzas. Se acarició la cabeza, la puso entre sus rodillas, y tardó mucho tiempo en volver a levantarla. No había de otra. Sin embargo, cuando se separaron, Qiaowei hizo una petición especial: jalando la mano de Artemisia pidió un beso de despedida. En ese momento, Artemisia perdió cualquier parecido con Zhang Aileen: puso su otra mano entre los dos y dijo gritando: —¿Has visto que tus padres se despidan de beso? Dime la verdad,

⁵³ Con caracteres latinos en el texto original.

Qiaowei ¡Si no me dices la verdad nos divorciamos!— Qiaowei parpadeó con todas sus fuerzas y contestó: —Pues claro que no.— Artemisia dijo: —¿Con que sí?— Por supuesto que al final Artemisia lo recompensó con un sencillo abrazo largo. Qiaowei se portó muy bien, a pesar de que la abrazó muy fuerte, todos sus movimientos fueron de rigor, ni su rostro ni sus labios tuvieron inclinaciones indebidas. Durante todo esto, el concepto que Artemisia tenía de él se mantuvo en alto. En el fondo, Qiaowei era todo un caballero, y los caballeros odian divorciarse.

Contra lo que pudiera esperarse, el estatus de esposos no enamorados simplificó la relación de Artemisia y Qiaowei. Simplemente dejaron de ser solteros y ya. Al parecer este pequeñísimo cambio de denominación constituyó un verdadero alivio para Qiaowei, muchos chicos malos comenzaron a llamar “cuñada” a Artemisia. Ella cerraba ligeramente los labios y reía sin decir nada. Era una chica discreta y mesurada cuyo comportamiento y apariencia no permitían malentendidos por parte de sus compañeros. Había de “matrimonios” a “matrimonios”, no todos eran iguales. Las diferencias estaban en que... en fin, eran evidentes para todos, excepto para los maestros. El pH de la mirada era lo que establecía la diferencia entre los distintos tipos de matrimonios. Pero, ¿cómo podrían haber sido iguales todos los matrimonios? Artemisia y Qiaowei siempre conservaron su relación de “compañeros revolucionarios”. Ellos simplemente utilizaban su tiempo libre para pasearse por la calle Yihe, cuando mucho se comían algo en el Kentucky Fried Chicken de la calle Ninghai. Su matrimonio ya estaba establecido y, como esposo, a Qiaowei le tocaba pagar las cuentas. Él derrochaba generosidad, sonreía torciendo la boca. Pero dentro de sí, Qiaowei había comprendido la esencia del “matrimonio”, que dicho de un modo sencillo no consistía más que en pagar las cuentas. ¡Qué triste, qué lamentable! ¿Acaso eso era el matrimonio? Pues sí. Ni modo.

El matrimonio tampoco era tan simple como Qiaowei lo imaginaba. En todas las familias hay dificultades. Lo complicado del asunto fue que sólo una semana después de casarse, Qiaowei supo que había otro hombre en su matrimonio.

Artemisia tenía un hijo, Tianman, un chavo alto y famoso del salón nueve del primer año de preparatoria. Medía exacta y precisamente un metro noventa y nueve. Ya hacía varios días que Tianman era hijo de Artemisia, mucho antes de aquel período de “inspiración dentro de la calma” de Qiaowei. El asunto ocurrió precisamente en el Kentucky de la calle Ninghai.

En realidad, Artemisia y Tianman se encontraron por casualidad. Tianman cargaba su orden bamboleándose de un lado a otro y finalmente se sentó al lado de Artemisia. Artemisia agarró una alita de pollo, levantó la cabeza y dijo sorprendida —Mira nomás, si es Tianman.— Él, con su emblemática cabeza de gallo, fresco como lechuga, puso una cara larga y dijo: —¿Cómo es que me conoces?— Artemisia dijo: —¿Cómo no voy a saber quién eres, si eres nuestro número once?— El once era el número de Tianman en el equipo de *basquetball*, y también era el número de Yao Ming⁵⁴ en el equipo de los Cohetes de Houston, la cifra simbolizaba lo inigualable de ambos atletas. La cara de Tianman no mostró ninguna emoción, se sentó abriendo sus largas y magníficas piernas que semejabán la proa del Titanic y preguntó con suavidad: —¿Tú quién eres?— La barbilla de Artemisia apuntó en dirección a su escuela: —Soy del salón diecisiete.— Tianman dijo: —Con razón.— Al oír su respuesta, Artemisia se sintió muy orgullosa. En China, los salones diecisiete agrupan a los alumnos más sobresalientes. Oficialmente, las autoridades educativas no los permiten, pero su existencia es un secreto a voces. Artemisia sintió que estar en el salón diecisiete era una insignia de belleza en su rostro, casi como tener un dragón en la cara. Siguió presionando: —¿Qué tiene de raro?— Tianman torció los labios, y contestó fríamente: —Eres genial. — “Genial” es una expresión literaria usada para designar a

⁵⁴ 姚明 (*Yáo Míng*). Famoso jugador chino de basketball, miembro del equipo de los Cohetes de Houston.

las fuerzas sobrenaturales que no tienen explicación. Si fuera necesario explicarlo, sería algo así como más bella que bonita, más elegante que bella, más sexy que elegante, más inteligente que sexy, más impetuosa que inteligente. En resumen, era el elogio máximo para una señorita de preparatoria. Artemisia dijo —Las apariencias engañan, en realidad somos impostores.

Tianman se sonrojó, no esperaba esta respuesta. Movi6 los labios, pens6 decir algo, pero no se le ocurri6 nada. Ella no esperaba que la gran estrella fuera tan t6mida. ¡Qu6 divertido! Es muy conmovedor cuando este tipo de individuos se chivean. Fue as6 como Artemisia atrajo la atenci6n de Tianman. Su pelo negro, largo y grueso rodeaba sus ojos, su peinado alborotado le daba un aire de ni6a, aunque por supuesto que no era un mariquita, obvio que no. Su mirada, h6meda y brillante, aunque algo oscura, era como la de un potrillo. De pronto, Artemisia supo que su grandeza y altaner6a eran falsas, que en el fondo no era m6s que un novato. Si hab6a llegado a esa renombrada secundaria no era por sus calificaciones, sino por su estatura. Su coeficiente intelectual era bajo, su valent6a escasa, padec6a de timidez y fuera de la cancha era poca cosa, pero le gustaba fingir que era s6per brillante. ¡Qu6 hombre tan simp6tico, qu6 tierno! Artemisia estaba que se mor6a por 6l, aunque por supuesto que no de esa manera... Tianman simplemente no era su tipo, pero no por eso iba a dejar de hacer algo al respecto. Se le acerc6 y dijo en voz baja: —Pong6monos de acuerdo.— Tianman solt6 su hamburguesa. Se lami6 los dedos medio e 6ndice, se chup6 el pulgar, se recarg6 en el respaldo, cruz6 los brazos, puso cara de estrella de telenovela y respondi6 —Dime.

Artemisia parpade6 y casi dej6 de decir—Quiero que seas mi hijo.

Tianman a6n ten6a el pulgar metido en la boca. El silencio reinaba en el Kentucky. En cuanto abri6 la boca, Artemisia supo que se hab6a excedido. Nunca pens6 tener un hijo tan intr6pido, una estrella total. Pero las palabras son imborrables una vez dichas. S6lo quedaba esperar que 6l se saliera de quicio. ¡Maldita sea! Lo 6nico que le qued6 a Artemisia fue morder el popote y sorber su Coca Cola. Inhal6, contuvo el deseo de gritar y respir6

lentamente. El rostro de Tianman volvió a enrojecer. Él también mordió su popote. Observó a Artemisia con su mirada húmeda, brillante y tímida y dijo en voz baja —Lo voy a pensar.

Artemisia se relajó, pero aún no se atrevió a moverse. Tianman bajó su Coca Cola y dijo —En el salón tengo dos hermanos mayores, cuatro hermanos menores, en el salón siete tengo dos hermanas mayores, en el salón doce tengo tres hermanas menores, en el salón quince tengo un cuñado y dos cuñadas, en segundo de prepa tengo seis cuñadas y en el salón diez tengo otra cuñada.

Las relaciones familiares en la escuela eran complicadas, pero poca gente llegaba a tener tantos enredos como Tianman. Artemisia no sabía cuándo habían empezado las complicaciones, al parecer ya tenían tiempo. En cuanto entró a aquella famosa escuela, aquella turba de gallitos y gallinitas simplemente estalló. Por fuera se veían muy tranquilos, pero por dentro estaban muy alborotados. Rápidamente iniciaron el “Movimiento de la Nueva Vida”. ¿En qué consistía este movimiento? Dicho de una manera sencilla se trataba de “restablecer los lazos familiares”. Puesto que en el futuro estaban condenados a llevar vidas aburridas, decidieron ponerle sazón al presente formando lazos de hermandad. Para establecer alianzas era necesario forjar vínculos fraternales. Aún así no era suficiente, así que añadieron las categorías de esposos, cuñadas, cuñados, concuños, tíos maternos y paternos y todo tipo de relaciones familiares complejas. Para muestra bastaba con un botón: con sólo querer, cualquier alumno nuevo en el *campus* podía, sin razón alguna, llenarse de hermanos mayores y menores, cuñadas, hermanas mayores y menores, cuñados, esposas, hijos, hijas, nueras, yernos, tíos paternos y maternos, tías paternas y maternas, suegras, etc. Era un milagro, era cálido, era encantador, era caótico, totalmente caótico.

Tianman miró a Artemisia, la sopesó y dijo solemne —Primero debes asegurarme que voy a ser tu único hijo.

Esta vez le tocó parpadear a Artemisia. Mientras parpadeaba sentía que se le quitaba un gran peso de encima. Pero había algo que aún no entendía: Si Tianman estaba tan

involucrado en el “Movimiento de la Nueva Vida”, si establecía todo tipo de lazos familiares, ¿por qué quería ser hijo único? —Por supuesto que sí, es política de Estado — le respondió.

A la medianoche recibió inesperadamente un mensaje de texto de Tianman, “Mamá, ya me voy a dormir. Tú también descansa. Tu hijo.” ¡Ay, qué niño tan filial! Artemisia cerró su libro de física. Observó el mensaje en medio del silencio de la noche y casi le dio risa. Pero en seguida puso manos a la obra y se metió en su papel de madre. Sin dificultad alguna compuso las siguientes líneas: “OK. Duerme bien. Dulces sueños. Mamá.” Dudó y se avergonzó por haber firmado como “Mamá.” Mejor no mandarlo, pensó, pero su dedo ya había presionado la tecla de envío. No había acabado de arrepentirse cuando su hijo contestó con un mensaje descarado: “Te mando un beso.”

Artemisia miró la pantalla de su móvil algo molesta. Decidió darle una lección a Tianman: “Lo que yo siento es verdadero amor materno.” Añadió nueve signos de exclamación, señal de la guardia de honor de la familia real, un umbral infranqueable.

La respuesta de Tianman sobrepasó sus expectativas, pues fue todo corrección: “Gracias, mamá.”

Artemisia quiso volver a responder, pero no supo ni por dónde empezar. Jamás pensó que Tianman, con su metro noventa y nueve, resultara ser una cosita tan tierna. Ella había provocado toda esa situación y no tenía que pasarse de la raya. Por lo visto, su papel de madre ya estaba asignado. No le quedó más que ver una y otra vez los mensajes que se habían mandado. Por dentro se sentía un poco rara, un poco incómoda, un poco molesta, un poco conmovida, un poco enojada y un tanto a gusto; ya no sabía ni qué sentía.

Los tiros de Tianman eran los más majestuosos de toda la cancha. Al verlo, quería echarle porras, pues cada vez que su hijo apuntaba, gritaba y en seguida encestaba el tiro. Tenía derecho a darse aires. Atrás quedaba el novicio avergonzado, en cuanto entraba a la cancha se convertía en la admiración del público. Artemisia sentía un orgullo de madre. Ella no solía ir a todos los partidos, pero ahora era distinto, su hijo era el pilar del equipo y no podía faltar. Al parecer, muchas chicas se morían por él. En cuanto encestaba, gritaban como locas para atraer la atención de Tianman. Indudablemente él se daba cuenta, pero no les hacía caso. No miraba a nadie. En la cancha, su orgullo y crueldad llegaban al extremo. Adoptaba aires de gran estrella que no puede permitir que las chicuelas pierdan el juicio. Artemisia experimentaba un orgullo y una satisfacción ilimitadas mientras parpadeaba. En la telenovela que ella misma urdía, se veía con profundas patas de gallo, una camisa ligeramente desabrochada, el pelo corto blanquísimo rozándole las orejas y pensaba en el trabajo que le había costado criar a un chico como Tianman. La mezcla de felicidad y tristeza era agria y dulce como el yogurt. Con razón en esas escenas de las telenovelas solían subir la música cursi de fondo, porque además de servir como relleno, aumentaba el efecto de la historia.

Artemisia no gritaba mucho, no podía darse ese lujo, debía seguir en su papel de madre. Parada a lo lejos, parpadeando y arreglándose el pelo sin cesar, se regodeaba en su condición de viuda. (¿Viuda? Ni siquiera ella misma tenía muy claro por qué se imaginaba como tal). También se regodeaba en el amor profundo de las chicas hacia su único hijo. Griten, chicas. Griten cuanto quieran, que nunca serán mis nueras, mi hijo no se fija en damiselas como ustedes.

—Mamá, me voy a dormir, descansa. Tu hijo.

—OK. Duerme bien. Dulces sueños. Mamá.

—Te mando un beso.

—Yo también te mando un beso.

—Gracias, mamá.

Siempre a medianoche, cuando terminaba el día e iniciaba el siguiente, estas cinco líneas volaban sobre la ciudad dormida. En el borde del tiempo, ellas rodeaban a los rascacielos, pasaban junto a los árboles, esquivaban la soledad, despedían luces multicolores, y finalmente se convertían en un abrazo ficticio entre madre e hijo. Repetitivas y hogareñas, esas líneas eran un abrazo abierto entre el hoy y el ayer, un rito ultrasecreto entre madre e hijo.

Por supuesto que Artemisia no podía contarle a Qiaowei lo de Tianman. Pero había olvidado algo: Cuando una persona vive un amor no correspondido se le aguza el olfato y se vuelve muy perceptiva. Este es un gran enigma que ni la más alta ciencia ha podido descifrar.

Qiaowei estacionó su bicicleta en el cruce de las calles Ninhe y Dinglu. Estaba pálido como la cera; al parecer los celos deforman a la gente. La cara de Qiaowei, mitad tonta y mitad salvaje, reflejaba sus problemas.

En cuanto llegó Artemisia, Qiaowei la detuvo. Ella estacionó su bicicleta y no atinó a decir palabra, sólo vio que Qiaowei se agachaba y aseguraba ambas bicicletas con una cadena. Estaba nervioso: los dedos y brazos le temblaban mientras enrollaba la cadena una y otra vez

hasta dejar las ruedas traseras bien fijas. Los dos eran lo bastante inteligentes como para mirar sus bicicletas y entenderse sin necesidad de palabras.

En ese momento pasó un policía de tránsito. Rodeó las bicicletas y volteando la cabeza para ver a Qiaowei preguntó —¿Se divierten? ¿Les parece correcto lo que hicieron?

Artemisia abrazó sus hombros y puso una cara larga —¿Y a usted qué le importa? ¿Qué, usted no se pelea con su esposa?

El policía los miró, miró sus bicicletas y pensó reírse, pero se contuvo y decidió contestarles con sinceridad —Sí nos peleamos, pero no en la calle.

—¿Entonces en dónde se pelean?

—En casa, nomás.

—Ah, ya sé.— Artemisia extendió la mano y dijo. —Déme las llaves. Nos vamos a su casa a pelear.

El policía entendió que se había topado con gente de mundo, gente de cuidado. Rió sin poder contenerse, deshizo el lazo de las bicicletas y las puso a un costado de la vía para dejar libre el paso.

—Está bien. Las peleas con mi esposa duran dos o tres minutos. Apúrense a pelearse. Pronto será hora pico.

Por la tarde, al finalizar la segunda hora de clase, Artemisia recibió un mensaje de Tianman. Quería “desayunar con su “mamá” al finalizar las clases.” Mira que niño tan descuidado, en lugar de escribir “cenar” puso “desayunar” ¿Cómo pasará los exámenes de preparatoria así? ¡Qué problema! Habrá que regañarlo para que se corrija.” De tanto pensar en eso se olvidó de la comida. Artemisia era el tipo de mujer a la que se le va lo esencial por fijarse en los detalles. También valoraba más al dinero que los lazos de sangre, pero como

madre no podía *go Dutch*⁵⁵, si iba a comer con su hijo tenía que perder sangre. Pero Artemisia no estaba dispuesta a desangrarse, antes muerta que pagar una cuenta.

A pesar de todo, Artemisia fue a la comida. A decir verdad no fue para salvar su honor, sino porque dos de sus compañeras la engañaron. Fingieron un encuentro accidental al finalizar las clases, “¡Ay, qué gusto verte!” Al poco tiempo, “qué gusto” se trocó en “qué honor” y después de eso sólo pensaron en invitarla a comer para poder oír sus “enseñanzas” de su propia boca. Complacida y orgullosa, Artemisia entró al Kentucky. Tianman ya la estaba esperando. En cuanto entraron, las dos comparsas pusieron a Artemisia frente a Tianman y huyeron. Artemisia estaba muy, pero muy enojada. Ni siquiera había sido capaz de descubrir un engaño tan simple. ¡Lo que es estar cegada por la codicia! Todo por la maldita vanidad. Había terminado perdiendo cara por una mugre hamburguesa. Pero no se recriminó a sí misma, por el contrario, con un tono severo le preguntó a Tianman por qué se había valido de un truco sucio para llevarla. Él no contestó, sacó algo de su bolsillo y lo puso sobre la mesa. Lo empujó hacia ella con sus largas manos. Era una tarjeta de recarga para el celular con valor de cien yuanes. Tianman dijo en voz baja —Esta es una muestra de mi amor filial hacia ti, madre.— Artemisia tomó la tarjeta, raspó la contraseña y al poner el crédito en su celular escuchó: “Su saldo es de cien yuanes.” Una brisa primaveral acarició su cara. Se acercó a Tianman y le preguntó cariñosamente—¿Qué quieres de comer, hijito? Mamá invita.

—Tengo una nueva hermana menor — dijo Tianman en voz baja.

Ah, conque otra hermanita. El viento primaveral seguía en el rostro de Artemisia, pero ya no soplaba. Así que tenía otra hermanita, claro ¿cómo un galán como él estaría sin una “hermanita”? Sin embargo, por la cara de Tianman ella se dio cuenta de que esta hermanita era distinta. No se trataba de una hermanita común y corriente. De pronto se sintió algo incómoda, pues aunque era su “madre”, estaba celosa e incluso un poco arrepentida. ¿Y si no

⁵⁵ En inglés en el original. “*Go Dutch*” es un término coloquial que significa que cada uno de los asistentes a una comida se hace cargo de su propia cuenta.

fuera su madre, Tianman intentaría conquistarla? Era difícil saberlo. Si hubiera tratado de conquistarla, lo habría tenido que rechazar. Rechazarlo habría sido un problema, pero no hacerlo habría sido un problema aún mayor.

Ella no entendió la situación del todo, pero su cara permaneció impávida, la única muestra auténtica de sus emociones fue la desaparición del viento primaveral. Con expresión severa preguntó—¿Cómo se llama?

—Mónika.⁵⁶

Con que una superestrella. Hasta para tener hermanitas hay que internacionalizarse.

—Te felicito.

Tianman abrió la boca para decir algo, pero Artemisia no tenía ánimos de oírlo, bajó la cabeza y se fue. Mientras estaba formada, miraba de reojo a Tianman, cuya cara apoyada en la barbilla le daba un aire abatido, casi se veía compungido, como si tuviera un amor no correspondido. Artemisia pensó “Quién sabe qué clase de personaje sea la tal Mónika, pero alguien capaz de hacerle perder la razón así, sin duda es “genial”, fuera de lo común y corriente.”

Mientras comían Tianman volvió a llevar la conversación hasta el asunto de la hermanita. Mientras aderezaba sus papas con catsup articuló lentamente —Mi hermanita...—Artemisia se apuró a levantar la mano para cortar sus palabras: —Tianman, mejor no hablemos de eso, ¿OK⁵⁷? Mamá no quiere oír hablar de ese asunto.— Censurado, Tianman se calló. Artemisia tenía que reconocer que el rostro tristón de Tianman era verdaderamente conmovedor, muy atractivo. Extendió la mano con toda la intención de acariciarlo.

—Mónika...

—Tianman, ¿no oyes, verdad?

⁵⁶ En caracteres latinos en el manuscrito original.

⁵⁷ Traducción de una interrogación casual china.

Justo en ese momento entró Qiaowei precipitadamente. Rápidamente se sentó al lado de Artemisia dándose aires de valiente. Tianman tiró sus papas y trató de recuperar su aire de gran estrella mientras se chupaba los dedos. Cerró los párpados lentamente y cuando los abrió barrió con la mirada a Qiaowei con una expresión que no tenía nada de trivial. —¿Y este quién es? — preguntó.

El ánimo de Artemisia ya estaba por los suelos y la llegada de Qiaowei acabó por arruinarlo aún más. —Tu pa.

Tianman torció la boca y dijo —Mi mamá y yo estamos comiendo. Esto no es asunto tuyo. Hazme favor de largarte.

Qiaowei era el papá, de eso no había dudas: —Mi esposa y yo estamos hablando. Esto no es asunto tuyo. Hazme favor de largarte.

Tianman se puso de pie. Qiaowei también se puso de pie.

A Artemisia no le quedó más remedio que ponerse de pie también. —Peléense. Cuando hayan terminado nos vamos.

En menos de tres minutos, Tianman y Qiaowei salieron hombro con hombro del restaurante. Deprimida, Artemisia se sentó en las escaleras del Kentucky. No tenía ganas de oír la pelea, así que se tapó los oídos con los audífonos del MP3. Aún no acababa de oír “Las alas ocultas⁵⁸” de Angela Chang⁵⁹ cuando Tianman ya se había sentado a su lado izquierdo y Qiaowei al derecho. Se quitó los audífonos y dijo —¿Cómo es que no se pelearon? Tan bravos que estaban hace rato...

—No podemos —dijo Qiaowei— yo soy tu marido y él es tu hijo.

Tianman dijo —Somos familia.

⁵⁸ “隱形的翅膀” (“*Yǐnxíng de chìbǎng*”). Canción sobre el triunfo de la esperanza sobre la soledad.

⁵⁹ 张韶涵 (*Zhāng Sháohán*). Cantante taiwanesa de pop, conocida como Angela Chang por su público angloparlante.

Dos hombres con una mujer en medio, sentados en hilera en la puerta del Kentucky, de un lado marido y mujer, del otro madre e hijo y en los extremos, padre e hijo. Nadie habló, sin embargo, la situación era caótica y el enredo, de una complejidad inextricable.

Tianman, Artemisia y Qiaowei, cada uno sumido en sus pensamientos, miraban la calle de enfrente donde se construía un rascacielos que, aunque inconcluso, ya se elevaba en las alturas, atrapado por un sinnúmero de andamios, varillas y estructuras entrelazadas entre sí. Mientras los obreros soldaban, las chispas se desprendían del techo y volaban una tras otra, apretándose, persiguiéndose e iluminando el interior del edificio, que parecía un laberinto.

Aquella noche, el celular de Artemisia no recibió mensajes de Tianman. No se lo esperaba, el asunto la agarró por sorpresa. Pegado al lado de la almohada, su celular no sonaba. Dieron las dos de la mañana y la almohada seguía sin vibrar. No le quedó más remedio que darse la vuelta y dormirse. Antes de dormir pensó en mandar un mensaje, hasta lo escribió, pero finalmente no lo mandó. Él tenía una nueva hermanita, ¿para qué quería a una anciana madre como ella? Era difícil saber hasta qué punto llegaba el desconsuelo de Artemisia, pero su tristeza y su distracción eran evidentes. Todos sus sueños se desvanecían, como si el ayer no hubiera existido, y el hoy aún no hubiera comenzado. Amaneció. En cuanto despertó, sacó el celular de debajo de la almohada. Estaba vacío. El sol salió, poniendo a la luz todas las mentiras.

Artemisia consideraba que el ocho de marzo, Día Internacional de la Mujer, Tianman tenía que comunicarse con ella. Incluso si realmente se hubiera enamorado de otra, era la muestra mínima de devoción filial que le debía a su anciana madre. Pero las clases terminaron y ninguna noticia de valor apareció en su celular. Al parecer, su asunto con Tianman se iba a quedar así. Para las estudiantes chinas de preparatoria, el ocho de marzo es la fiesta más

importante del año, ese día muchas de ellas reciben ramos de flores de los caballeros. A decir verdad, las flores frescas y el Día Internacional de la Mujer no tienen relación alguna, pero la costumbre proviene de una mutación del día del Amor y la Amistad. Si una estudiante de preparatoria recibe flores el Día del Amor y la Amistad se conmueve mucho. Los maestros y especialmente los jefes de familia lo comentan ocasionalmente, pero el Día de la Mujer es distinto, porque si regresan a casa con un ramo de flores en las manos los padres preguntan

—¿Y esas flores?

—Regalo de un caballero

—¿Cuál es la ocasión?

—Es día de la mujer. ¡Obvio!

Los padres se tranquilizan, aunque no dejan de comentar —Mira a estos niños de hoy— y dan el asunto por terminado. Hay otro asunto muy importante: Regalar flores el Día del Amor y la Amistad ya es una norma, es demasiado explícito, tanto que puede provocar dudas ¿Se las regalo? ¿Le gustarán? Todo esto es un problema. En cambio, regalar flores y dar abrazos el Día de la Mujer es de muy buen gusto.

El Día de la Mujer pasó sin pena ni gloria. Para Artemisia, esa era la fecha decisiva con Tianman. Si no pasaba nada, entonces el asunto estaba definitivamente terminado. A la hora de la cena, Artemisia y sus padres se sentaron a la mesa. De pronto Artemisia se acordó de Tianman y los tres rostros de la mesa se le hicieron borrosos. ¡Maldita Mónica! ¡Maldita, maldita Mónica!

Ya olvídale, olvídale, olvídale, olvídale ¡ya! se decía Artemisia. Para los estudiantes de preparatoria, los días están vacíos, cada hora programada (clase, clase, clase, tarea, tarea, tarea, examen, examen, examen) simula que están ocupados, aunque en realidad no es así. Adiós, hijito, pensaba, pero en la noche, cuando llegaba “aquel instante” entre el ayer y el nuevo día notaba con claridad la grieta del tiempo. A veces la grieta era más ancha que el celular, otras más estrecha. Para que la noche se transforme en un nuevo día se requiere un

chasquido, pero basta con pensar que algo ya pasó para que se convierta en pasado. “Hijito, en realidad sí le gustabas a mamá. OK⁶⁰, vete a dormir, que tengas dulces sueños. *Over*⁶¹”.

En los días posteriores, Artemisia vio a Tianman. Una mañana muy temprano Tianman y los demás jugadores del equipo daban vueltas alrededor de la cancha. Artemisia dudó un poco pero decidió quedarse diez segundos para verlo desde lejos. Tianman tenía mal aspecto: llevaba la cabeza baja y se bamboleaba con aire de desaliento en la cola del equipo. Artemisia se sorprendió al darse cuenta que al caminar así ya no se veía tan alto, tan sólo dos mangas y dos perneras sin mucha carne. Justo al dar la vuelta en la pista, Tianman levantó la cabeza sorprendido y sus miradas se cruzaron. Estaban separados por lo menos por un centenar de metros, ninguno de los dos alcanzaba a ver los ojos del otro, pero sí se reconocían. Él la veía mirando hacia la pista, pero no la saludó, ni ella tampoco. Al llegar donde se juntaban la curva y la recta, el cuello de Tianman se estiró al máximo, y antes de que los músculos le estallaran de tanto voltear, miró al frente y siguió corriendo.

Artemisia encontró inolvidable ese suceso, digno de ser atesorado. Recordaba su modo de voltear, su mirada que fingía no verla, más descarnada que su elevada figura. Su hijito había enflacado. Incluso separados por un centenar de metros, Artemisia pudo ver que las cuencas de sus ojos parecían dos cavidades negras. ¿No le habrán roto el corazón? Ay, no, ¿cómo crees?

Artemisia siguió viendo la silueta de Tianman desdibujándose a lo lejos. Preocupada, se peinaba una y otra vez. El aire matutino estaba frío y húmedo. Hijo, cuando estás lejos, mamá se preocupa por ti.

Sacó su celular para mandarle un mensaje y preguntarle cómo estaba. Dudó. Al final se impuso su orgullo. Decidió que lo mejor sería mandarle el mensaje a Qiaowei “Esposo, nuestro hijo parece tener problemas, ¿podrías tratar de hablar con él?”

⁶⁰ En chino en el original. Adaptación de una expresión coloquial.

⁶¹ En inglés en el original. Su significado es “corto y fuera”.

Mientras entraba a clase, Qiaowei le contestó “Mejor habla tú con él, al fin y al cabo, tú eres su madre.”

Artemisia se sentó en su lugar, trayendo consigo todo el aire frío de afuera. Cerró su celular y de paso le echó una mirada a Qiaowei. Con los ojos cerrados él seguía repasando su vocabulario. La mirada de Artemisia no pasó desapercibida para muchos de los “tíos” del salón, pues ellos sabían que esa era la mirada de una mujer antes del divorcio. El único que seguía en la luna era Qiaowei. ¡La cuñada va a regresar al seno del pueblo y tú todavía te das el lujo de cerrar los ojos para aprenderte el vocabulario!

La reaparición de Tianman fue bastante abrupta, ocurrió un miércoles del mes de abril. A las doce con diecisiete minutos de la noche ella estaba en la cama cuando, de pronto, su celular comenzó a reptar. Artemisa pegó un brinco del susto. En cuanto oyó el timbre supo que se trataba de un mensaje de texto. Era una instrucción: “Ve a la ventana, saca la cabeza y mira para abajo.”

Artemisia se dirigió hacia la ventana, sacó la cabeza y miró. Bajo la luz de las farolas había una cabeza de gallo, Tianman. Él no se molestó en alzar la cara, al parecer seguía mandando mensajes por celular. Por fin levantó su celular como si fuera un control remoto. Mandaba mensajes justa y precisamente hacia la ventana de Artemisia. El niño mimado decía “Ven, mamá.”

Artemisia estaba que no cabía en sí de alegría. Bajó las escaleras de puntitas y llegó hasta la luz de las farolas. Recargado contra el poste de luz, Tianman tenía las manos en la espalda. Miró a Artemisia y sonrió. Artemisia puso sus manos en la espalda y también sonrió. Tal vez era la luz, pero el rostro de Tianman se veía muy mal, casi gris, terriblemente exhausto, muy flaco. Artemisia pensó que tal vez Mónica lo había cortado y se había ido en

plena noche a buscar el consuelo de su madre. Ni modo, había que consolarlo. El niño no tendrá padre, pero sí que tiene madre. Tianman estaba de buen humor: cual mago sacó un ramo de flores medio marchitas y las puso frente a Artemisia. Artemisia se rió, dudó un instante y las aceptó. Las olió; era un ramo de puros claveles.

—¿Cómo sabes que vivo aquí?— Preguntó Artemisia.

—Ayer le pedí a alguien que te siguiera.

Artemisia suspiró. Ay, ese niño era incorregible, siempre con sus “trucos sucios”.

—¿Cómo has estado últimamente? preguntó Artemisia.

—Bien.

—¿Y Mónica? Preguntó Artemisia. ¿Tu hermanita Mónica está bien?

—Bien, dijo Tianman.

Tianman sí que estaba travieso esta noche. Alzó la mano e inesperadamente sacó una fotografía. Era un bebé mestizo con la frente abultada a más no poder.

—¿Y este quién es? Preguntó perpleja Artemisia.

—Mónica, cuarenta días después de que mi mamá la trajera al mundo.

—¿Y tu mamá?

Tianman con el pie señaló el suelo y dijo —Ahí— y *tarán*, el mundo se abrió, y el planeta volvió a dar vueltas. Tianman dudó un instante y continuó—Se vino a vivir con nosotros cuando tenía cuatro años.

Artemisia volteó a ver a Tianman y entendió todo. Así que así estuvo la cosa-dijo para sí —, eso fue. Miraba los claveles asintiendo con la cabeza sin saber ni qué decir. —Están muy bonitas las flores, a mamá le gustan mucho.

Artemisia aún no acababa de hablar cuando Tianman la abrazó de manera un tanto brusca y temeraria. Ella no se lo esperaba para nada y se tambaleó, pero el pecho de Tianman evitó que se cayera. Él bajó la cabeza y ahogó su nariz en el cabello de Artemisia, olisqueando como un perro. Sus movimientos eran demasiado abruptos y Artemisia pensó

esquivarlo, pero no lo hizo. En el momento preciso en el que Tianman inhalaba profundamente el olor del pelo de Artemisia, el corazón de ella se ablandó, sufrió y amó al mismo tiempo. Ahora fue ella quien lo abrazó. En su corazón surgió un gran deseo de estrechar la cabeza de su hijo contra su pecho, de dejar su cabeza pegada contra su seno. Pero Tianman era demasiado alto y su maldita cabeza era inalcanzable.

Aquel largo abrazo de media noche duró una eternidad, hasta que una mano tocó la espalda de Artemisia. El cuerpo de Artemisia fue separado del de Tianman. Lo hizo el padre de Artemisia. Ella no podía creer que su padre tuviera tal fuerza descomunal. Su cuerpo fue casi llevado a rastras hasta el edificio. —Gracias, Shuda⁶², gracias por separarme. — Los gritos de Artemisia taladraban el edificio. —Gracias, Shuda, ¿ya me vas a soltar? — Los alaridos de Artemisia rompían la calma de la noche.

——Es mi hijo. Y yo soy su madre.

⁶² Transliteración en *pinyin* del nombre de pila del padre. Al dirigirse a él de esta manera, Artemisia comete una grave falta de piedad filial.