



<http://digithum.uoc.edu>

Dossier «Orientalisme»

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i globalitzacions de la literatura xinesa*

Carles Prado-Fonts

Professor dels Estudis de Llengües i Cultures de la UOC
cprado@uoc.edu

Data de presentació: novembre de 2007

Data d'acceptació: desembre de 2007

Data de publicació: maig de 2008

Citació recomanada:

PRADO-FONTS, Carles (2008). "Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i globalitzacions de la literatura xinesa". *Digithum*, núm. 10 [article en línia]. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/d.v0i10.514>

Resum

La literatura xinesa del segle xx ha vist com la combinació entre, d'una banda, el cànon marcat pel realisme socialista a la Xina i, de l'altra, les aproximacions pròpies dels Estudis d'Àrea a Occident imposava una mirada limitada i una valoració parcial i esbiaixada de la seva complexitat. L'article defensa que és imprescindible recuperar la literarietat del text literari, apel·lant a la sofisticació i a la capacitat crítica dels lectors, com una estratègia fonamental per a alliberar la literatura xinesa del setge interpretatiu que la constreny. L'article analitza la interrelació de diversos aspectes –com ara la confusió entre realitat i ficció, les obsessions per les interpretacions en clau al·legòrica nacional o altres mecanismes de globalització i auto-orientalisme– que, de manera interrelacionada, determinen la producció i la circulació de la literatura xinesa moderna i contemporània dins del sistema literari global. La novel·la *La fortalesa assetjada* de l'escriptor Qian Zhongshu és un exemple paradigmàtic d'aquesta situació.

Paraules clau

literatura xinesa, globalització, orientalisme, auto-orientalisme, Qian Zhongshu

Abstract

Chinese literature in the 20th century has seen how the combination between, on one hand, the canon established by Socialist realism in China and, on the other, the approaches of Area Studies in the West imposed a limited vision and a partial and slanted assessment of its complexity. The article argues that it is essential to recover the literariness of the literary text, appealing to the sophistication and critical capacity of readers, as a basic strategy for liberating Chinese literature from the interpretive siege that constrains it. The article analyses the interrelation of various aspects –such as the confusion between reality and fiction, the obsessions for interpretations of a national allegorical nature or other mechanisms of globalisation and self-Orientalism– that, in an interrelated way, determine the

* Aquest article és resultat del projecte d'investigació MEC I+D (HUM2005-08151) Interculturalidad de Asia oriental en la era de la globalización. Agraïxo els amables i, com sempre, estimulants comentaris de David Martínez i Joan-Elies Adell. Els errors i mancances són atribuïbles només a l'autor.



production and circulation of modern and contemporary Chinese literature in the global literary system. The novel *Fortress Besieged* by the writer Qian Zhongshu is a paradigmatic example of this situation.

Keywords

Chinese literature, globalisation, Orientalism, self-Orientalism, Qian Zhongshu

—

És habitual que alguns gèneres literaris, com ara la novel·la històrica, deambulin volgudament per una frontera representacional etèria, una línia que s'esvaeix a les mans dels lectors que ens venim –conscientment– a entrar en un joc de correspondències més o menys difuminades entre realitat i ficció. Fins a cert punt, doncs, no sembla necessari recordar allò que ens sembla una obvietat quan llegim obres com *El nom de la rosa* o *El perfum*: la distinció entre història i literatura. Ara bé, quan ens enfrontem a obres de literatures geogràficament llunyanes, l'obvietat deixa de ser-ho i el recordatori esdevé, potser, pertinent i necessari. És també habitual que, en aquest nou context, ens oblidem –inconscientment– de la ficcionalitat de l'obra literària i llegim qualsevol text procedent de, per exemple, la Xina, el Japó o Corea, sigui realista o modernista, tradicional o d'avantguarda, romàntic o de ciència ficció, pràcticament com un assaig que reflecteix de manera franca, transparent i no problemàtica la «societat», la «història» o la «cultura» d'un determinat país.

En certa manera, doncs, es podria arribar a observar que l'agudesca que ens fa ser conscients del joc entre realitat i ficció que s'amaga rere una obra literària acostuma a ser proporcional a la distància que ens separa de la cultura de l'obra en qüestió. Quan, com a lectors, decidim encetar la novel·la d'un escriptor estranger amb la intenció de conèixer una realitat que ens és llunyana i desconeguda, ens guia una curiositat ben noble, però, alhora, perillosa. La impaciència per aproximar-nos a l'Altre sovint fa que ens atrevim a extrapolar amb lleugeresa tota una sèrie de fets i de condicions (històriques, socials, polítiques, culturals) sobre un context que ens és desconegut a partir d'una ficció literària. Oblidem així una condició essencial de la novel·la: sigui quina sigui la seva aparença, no deixa de ser un artefacte literari. Si bé és cert que cada novel·la s'insereix en un context històric determinat i, per tant, manté un lligam inevitable amb la societat i la cultura dins de la qual s'ha generat, no ho és menys que, en tant que novel·la, presenta una representació –més o menys fidel, més o menys esbiaixada, més o menys plausible– amb tota

la problemàtica que li és inherent i que s'ha estudiat a bastament des del començament del postestructuralisme ençà.¹

Qualsevol docent de literatures no occidentals es troba de manera recurrent amb lectors ben capaços de fer sofisticades lectures d'obres que els són properes però que, quan es tracta d'enfrontar-se a textos culturalment llunyans, es converteixen en lectors naïfs que obliden la complexitat del fet literari i solapen realitat amb ficció, literatura amb història. Malauradament, però, aquesta no és una actitud restringida a l'estudiant o al lector *amateur*, sinó que és compartida en el terreny acadèmic i de la crítica. La literatura xinesa moderna i contemporània² n'és un exemple paradigmàtic. Víctima de lectures poc sofisticades i del prisma únic proporcionat pels Estudis d'Àrea,³ la literatura xinesa s'ha considerat des d'Occident un mirall cultural, un document històric o un treball de camp sociològic que proporciona nítides veritats inqüestionables sobre una Xina objectivable. En conseqüència, la literatura xinesa ha tingut dificultats per a ser tractada de tu a tu –en tant que literatura en la seva amplitud i complexitat– dins del sistema literari global.

En el cas xinès, a l'assetjament a la literarietat de l'obra literària hi han contribuït dos fronts diferenciats, però en mútua retroalimentació. D'una banda, la restrictiva mirada occidental que acabem de comentar, relacionada amb els Estudis d'Àrea i amb una llarga trajectòria històrica que –com ja va denunciar Edward Said (1978)– parteix de l'orientalisme colonial, s'accentua durant la segona meitat del segle xx fruit de les dinàmiques pròpies de la guerra freda i, podríem afegir, continua vigent rere els paràmetres del capitalisme global dels nostres dies. De l'altra, la pròpia concepció xinesa de la literatura. Si la literatura a la Xina s'havia considerat, des dels orígens, una eina moral o pedagògica, l'instrumentalisme literari va arribar a la màxima expressió al llarg de les dècades centrals del segle passat. Al Congrés de Yan'an de 1942, Mao Zedong (毛泽东) va declarar que l'art i la literatura havien de quedar al servei de les masses i que, per tant, els escriptors havien d'escriure per als obrers, els camperols i els soldats –res més lluny de «l'art per l'art» d'arrel kantiana que ha dominat gran part de

1. Vegeu la introducció d'aquest dossier, en la qual hem situat sintèticament les principals aportacions del postestructuralisme en l'àmbit de les humanitats i les ciències socials a partir de la dècada de 1970.
2. Fem servir la periodització característica de la història literària xinesa, en la qual «modern» (现代 *xiandai*) es refereix a la literatura sorgida pels volts de la dècada de 1920 (moment variable en funció dels historiadors), i «contemporani» (当代 *dangdai*) recull la literatura posterior a 1976, any de la mort de Mao Zedong. Aquesta periodització és ben diferent a la que s'utilitza en contextos de literatures d'àmbit europeu, per exemple.
3. Vegeu la introducció d'aquest dossier.



<http://digithum.uoc.edu>

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i ...

les concepcions artístiques modernes a Occident. La imposició que posteriorment es va fer d'aquest realisme socialista no solament va marcar el desenvolupament literari xinès de pràcticament tota la segona meitat de segle, sinó que també va provocar una revisió de la literatura prèvia. I és precisament aquesta recanonització la que ha governat l'exportació d'obres xineses a Occident durant les darreres dècades. En definitiva, doncs, podem sostenir que la confluència d'aquests dos fronts (els Estudis d'Àrea a Occident i el realisme socialista a la Xina) va generar un discurs que va moldejar i, fins a cert punt, continua moldejant una determinada manera d'aproximar-se, entendre i valorar la literatura xinesa.

Aquest article parteix de la premissa que aquesta concepció, vigent durant més de mig segle, ofereix només una mirada parcial i incompleta de la literatura xinesa moderna i contemporània; ni tot el que s'ha escrit a la Xina durant els darrers cent anys s'inscriu en el realisme (socialista), ni tot el que s'ha etiquetat com a tal encaixa perfectament dins d'aquesta etiqueta.⁴ El panorama literari xinès és molt més complex del que els Estudis d'Àrea i la historiografia han dibuixat, tal com ho demostren autors, obres i moviments literaris al llarg del segle xx. En aquest sentit, l'article planteja la tesi següent: és imprescindible recuperar la literarietat del text literari, apel·lant a la sofisticació i a la capacitat crítica dels lectors, com una estratègia fonamental per alliberar la literatura xinesa d'aquest setge que la constreny. A continuació examinarem breument tres dels aspectes que conformen aquest assetjament i que limiten la percepció de la complexitat i la pluralitat de la literatura xinesa del segle xx.

Ficcions i realitats

A *Witness Against History*, Yomi Braester (2003) ha demostrat que una aproximació d'Estudis d'Àrea a la literatura no té en compte la literarietat de les obres literàries, ni les contradiccions i complexitats que hi són inherents. La literatura és una ficció i cal llegir-la com a tal. L'aportació de Braester al camp de la literatura xinesa moderna arriba en un moment en què, des de fa relativament poc, estudiosos com Leo Lee, Ted Hutters, David Wang o Shu-mei Shih han intentat posar en dubte, mitjançant estratègies diferents, les premisses que han governat la comprensió, la valoració i la circulació de la literatura xinesa moderna tant a la Xina com a Occident. Hutters (2005) i Wang (1997) han optat per fer-ho qüestionant la data d'inici de la modernitat literària xinesa. En comptes d'assumir les dates que s'han considerat canòniques (pels

volts del moviment del Quatre de Maig de 1919), han remuntat aquest inici a les darreres dècades de segle XIX. Aquest exercici no suposa una simple precisió cronològica, sinó que té una enorme transcendència pel fet que recupera obres i autors d'un període de gran eferlescència cultural i literària que la historiografia prèvia –dominada per les tesis socialistes que situaven la gènesi de la modernitat en els autors del Quatre de Maig– havia menystingut i condemnat a l'oblit. Per la seva banda, Lee (1999) i Shih (2001) han optat per qüestionar la forma i el contingut de la modernitat literària xinesa. Seguint el camí obert per acadèmics xinesos com Yan Jiayan (严家炎), han fet sortir a la llum i han donat entitat literària a textos i autors modernistes del Shanghai cosmopolita de les dècades de 1920 i 1930, simbolitzats per la revista *Les contemporains* (现代 *xiandai*) que –també a causa del domini de les tesis socialistes– no havien tingut consideració crítica fins al moment. Braester, en canvi, inaugura una nova via i qüestiona allò que sempre s'havia considerat la modernitat literària xinesa «des de l'interior». Per mitjà de lectures crítiques d'obres modernes, deconstrueix els significats que tradicionalment se'ls havien assignat i demostra la complexa relació entre història, testimoniatge i representació que ha dominat la modernitat literària xinesa. Més enllà de la vàlua específica que la contribució de Braester té per a la disciplina, el seu treball ens sembla interessant perquè reivindica una lectura crítica, sofisticada i oberta, que defuig els paradigmes preexistents i que, en el fons, posa sobre la taula la relació problemàtica entre ficció i realitat.

Sense entrar en les anàlisis profundes de Braester, el famós pròleg a la primera edició del recull *Crit de combat* (呐喊) de qui és considerat tradicionalment el pare de la literatura xinesa moderna, Lu Xun (鲁迅; 1881-1936), proporciona dos exemples senzills i molt il·lustratius de la confusió entre història i literatura.

En primer lloc, fixem-nos en l'anomenada «anècdota de la diapositiva». Es tracta d'un episodi cèlebre perquè descriu el moment clau en què Lu Xun va decidir abandonar els estudis de medicina que en aquell moment cursava al Japó per a dedicar-se plenament a la literatura:

«No estic al corrent dels mètodes avançats que es deuen emprar actualment a l'hora d'ensenyar microbiologia. En aquella època, ens passaven les diapositives per a observar els diferents microorganismes que havíem d'estudiar. Si sobrava temps, el professor ens passava diapositives de paisatges o de notícies d'actualitat fins que es feia l'hora de plegar. Era l'època del conflicte entre Rússia i el Japó, que va durar del 1904 al 1905, i moltes de les diapositives eren imatges de

4. De fet, una simple manera de constatar aquesta diversitat és tenir en compte que no tota la literatura en llengua xinesa prové de la República Popular de la Xina, sinó també de Taiwan, d'àmplies regions del sud-est asiàtic com Malàisia o Singapur, o de múltiples punts d'arreu del món amb presència de parlants en llengua xinesa que, en conjunt, apleguen milers d'escriptors i centenars de milions de lectors fora de les fronteres polítiques de la Xina continental. Shih (2004 i 2007) ha creat el terme *literatura sinòfona* justament per reivindicar i donar entitat a aquesta literatura amb característiques i problemàtiques diferents de la literatura de la República Popular.



<http://digithum.uoc.edu>

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i ...

la guerra. Havia d'afegir-me als crits i als aplaudiments de la resta d'estudiants, tots japonesos. Vaig estar molt temps sense veure cap compatriota, fins que un dia en van aparèixer uns quants en una d'aquelles diapositives. N'hi havia un que anava lligat de mans i estava envoltat per la resta. Tot i que aparentment semblaven individus, tenien un aspecte apàtic, d'indiferència. La inscripció de la diapositiva informava que el xinès de les mans lligades era un espia dels russos. Els soldats japonesos estaven a punt de decapitar-lo per a donar exemple. Els xinesos que l'envoltaven només volien gaudir de l'espectacle.

Vaig marxar cap a Tòquio abans que s'acabés el curs. Aquell incident em va fer veure que la medicina no era tan important. No serveix de res que els ciutadans d'un país feble i subdesenvolupat visquin forts i sans si només ha de servir perquè siguin víctimes o testimonis d'espectacles tan ridículs com aquell. La meva preocupació no havia de ser per la quantitat de ciutadans que morien de malaltia, sinó per canviar-los l'esperit» (Lu, 1923, pàg. 17).

Com dèiem, l'incident s'ha interpretat tradicionalment com el desencadenant de la carrera literària de Lu Xun i, en conseqüència, com la fundació de la literatura xinesa moderna. Així, ha generat multitud d'anàlisis que han llegit tot el conjunt de l'obra de Lu Xun únicament a partir d'aquesta anècdota biogràfica i que, de retruc, han ampliat l'anàlisi a tot el conjunt de la literatura xinesa moderna. En aquest sentit, es pot dir que l'efecte que Lu Xun buscava sobre el lector és plenament reeixit. Ara bé, val la pena tenir en compte que l'incident no s'ha pogut verificar i que la famosa diapositiva no s'ha trobat mai. Evidentment, això no invalida l'anècdota i no vol dir que no pugui ser certa, especialment tenint en compte que es tracta d'un pròleg escrit en clau autobiogràfica. Però sí que ens ha de fer reflexionar sobre el tractament que hem de donar a un text (literari) i a la legitimitat que pot tenir a l'hora d'extrapol·lar-ne informació.

En segon lloc, observem la cloenda del pròleg. Lu Xun explica que, a causa del fracàs en diversos projectes literaris i culturals que havia engegat a partir de la decisió de fer carrera literària, es mostrava reticent a escriure. Retirat de la vida pública, guardava un silenci absolut. Gràcies a la insistència dels amics, confessa, va decidir reprendre l'activitat literària:

«Tenia raó. Malgrat les meves conviccions, no podia prescindir de l'esperança, perquè l'esperança pertany al futur. La meva certesa que allò [la possibilitat de despertar la consciència del poble xinès] no passaria mai no era prou sòlida per a menysprear el convenciment d'en Jin Xinyi. De

manera que vaig acceptar l'encàrrec [d'escriure alguna cosa per a la seva nova revista], el resultat del qual va ser la meva primera història, el *Diari d'un boig*. A partir d'aquell moment no vaig parar d'escriure. De tant en tant, quan els amics m'ho demanaven, escrivia relats breus, fins que en vaig acumular més d'una dotzena.

[...] Els meus escrits queden lluny de ser obres d'art. Jo ja em considero prou afortunat que encara es puguin considerar simples relats. Ara m'han demanat que els aplegui en un llibre, i tanta fortuna em fa sentir incòmode. Al mateix temps, però, em plau saber que encara tinc lectors, si més no de moment» (Lu, 1923, pàg. 20-21).

Tradicionalment, la crítica ha interpretat aquest fragment –i la decisió que narra– com un exemple del compromís social de l'escriptor, una actitud que marca les directrius que seguirà la literatura xinesa moderna. Ara bé, no cal haver aprofundit gaire en la biografia de l'autor per a adonar-se de l'aparent contradicció entre la modèstia, la benevolència i la docilitat que transmeten aquests paràgrafs i el caràcter iconoclasta, esquerp i difícil de Lu Xun. Estudis com el de Michel Hockx (2003), per exemple, ajuden a entendre que aquest tipus de figuració modesta era habitual en l'època. Es tracta, simplement, d'una sèrie de convencions i protocols literaris i socials –a l'estil de les *captatio benevolentiae*– inherents al fet d'escriure i publicar durant les primeres dècades de segle xx a la Xina. Novament trobem un exemple en què una lectura excessivament centrada en buscar evidències històriques i que no tingui en compte la naturalesa i les convencions del text (literari) és perillosa, ja que ens podem trobar amb pistes que poden resultar falses.

Obsessions i orwellitzacions

La voluntat d'oferir informació social, cultural i, especialment, política ha marcat gran part de les traduccions de literatura xinesa a llengües occidentals que s'han publicat en les darreres dècades. Crítics com Henry Zhao s'han lamentat d'aquesta situació:

«S'ha publicat un bon nombre d'antologies de literatura xinesa contemporània. Malauradament, però, la majoria dels acadèmics que treballen sobre la Xina contemporània encara consideren que l'obra dels escriptors xinesos és interessant principalment pel seu contingut polític o sociològic. Els mateixos títols d'aquests llibres (*Mao's Harvest*, *Stubborn Weeds*, *Seeds of Fire*, entre d'altres) revelen la intenció subjacent de les seleccions» (Zhao, 1993, pàg.17).⁵

5. Una antologia més contemporània en aquesta línia és Goldblatt (1995), el títol de la qual és ben significatiu: *Chairman Mao Would Not Be Amused* [‘Al president Mao no li faria cap gràcia’].



<http://dighum.uoc.edu>

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i ...

Zhao critica que les obres dels autors literaris xinesos es lleixin majoritàriament des d'aquest prisma sociològic-polític (l'interès del qual, val a dir, no nega en cap moment), sense tenir-ne en compte les qualitats artístiques. Quan aquestes novel·les o relats s'escruten amb una perspectiva política (entesa aquí en un sentit molt restringit com la tensió entre escriptor i partit/govern i no en un sentit ampli, com la relació entre qualsevol manifestació artística i el context històric en què indefugiblement està imbricada), es deixen de banda els dispositius retòrics i poètics que els caracteritzen i que, en el fons, són el que els dona naturalesa literària.

Des d'un punt de vista teòric, les reflexions sobre el concepte d'al·legoria nacional —especialment les de figures clau com C. T. Hsia o Fredric Jameson— han alimentat aquesta mirada polititzada. A la famosa *A History of Chinese Fiction*, Hsia (1961) va criticar la suposada «obsessió per la Xina» que patien els escriptors xinesos i que els limitava la creativitat. Des d'un paradigma ben diferent, Jameson (1986) va defensar una tesi molt semblant i polèmica: les literatures del Tercer Món són necessàriament al·legòriques atès el context socioeconòmic en què es troben immerses. En relació amb aquest tipus de teoritzacions basades en l'al·legoria, Shu-mei Shih ha observat el següent:

«L'al·legoria és només un tipus de forma de producció de significat i només és un dels codis hermenèutics que podem aplicar a la lectura de textos. Els lectors intel·ligents són capaços [...] d'interpretar qualsevol text com una al·legoria, sempre que s'hi esforcin degudament» (Shih, 2004, pàg. 21).

És plausible, doncs, pensar que «l'obsessió per la Xina» i l'obcecació a fer lectures polítiques en clau nacional pot arribar a ser més una patologia dels crítics i dels lectors que, conscientment o inconscient, accedeixen al text amb un propòsit hermenèutic pre-determinat, que no pas de la mateixa literatura xinesa *per se*. No obstant això, és significatiu que, malgrat la fragilitat de les tesis de Hsia i Jameson, l'impacte dels seus plantejaments hagi estat considerable tant en el terreny acadèmic com en l'imaginari popular.

Paral·lelament a aquesta problemàtica relacionada amb la manera d'interpretar l'objecte literari, ens sembla pertinent recuperar una reflexió de Milan Kundera sobre el que ell anomena l'*orwellització* de la literatura. Per a Kundera, la literatura no es pot convertir únicament en una superfície política, a l'estil de la novel·la *1984* d'Orwell: «La influència perniciosa de la novel·la

d'Orwell rau en la reducció implacable de tota una realitat a una única dimensió política i, dins d'aquesta dimensió política, a només els seus aspectes exemplarment negatius (Kundera, 1996, pàg. 225).⁶ La literatura ha de mantenir valors pròpiament literaris, com els que apareixen a l'obra de Kafka. Els relats de l'autor txec, diu, incorporen «finestres» que fugen de la realitat grisa i sòrdida que envolta els personatges. A *El procés*, per exemple, hi ha «poesia» gràcies a una sèrie d'anècdotes grotesques, iròniques que l'autor insereix enmig dels moments més antipoètics que ha de viure el personatge. En els moments més difícils, aquests punts de fuga concedeixen una mínima dosi de llibertat individual i, així, la literatura exerceix un rol alliberador. A *1984*, en canvi, no hi ha finestres ni punts d'escapament i, per tant, el resultat és una mena de tractat de pensament disfressat de novel·la. Per a Kundera, doncs, *orwellitzar* la literatura, reduint-la a un paper merament polític i als aspectes negatius de la política, significa convertir-la en víctima d'una totalització que, en casos com el de *1984*, és justament allò mateix que l'obra *orwellitzada* vol criticar.⁷

En l'àmbit de la literatura xinesa, l'*orwellització* de l'obra literària (que potser, pel que detallarem en el proper punt, es podria denominar *cignessalvatgització*)⁸ ha dominat la producció literària i, sobretot, n'ha monopolitzat la interpretació. Aquest patró interpretatiu s'ha aplicat fins i tot a obres i autors que defugien explícitament la totalització política i el reduccionisme resultant. El cas més paradigmàtic és probablement el de Gao Xingjian (高行健, 1940-). Arran de la concessió del premi Nobel de l'any 2000, els principals punts de referència amb què crítics i mitjans de comunicació orientaven el lector occidental per a aproximar-se a l'obra de Gao giraven entorn de la seva condició de dissident que havia hagut de fugir de la Xina per motius polítics.⁹ Elements essencials per a la interpretació de la seva obra —els inicis com a assagista i traductor, la recuperació del modernisme occidental, la faceta de dramaturg avantguardista o, fins i tot, el vessant de pintor artístic— van quedar relegats a un segon pla. El mateix Gao ha mostrat repetidament el seu rebuig frontal a l'utilitarisme pràctic, polític i moral de la literatura —sense que això hagi de representar una renúncia de l'escriptor a comprometre's públicament «fora» del terreny literari. A la peça «Por una literatura "fría"» (我主张一种冷的文学, *Wo zhuzhang yizhong leng de wenxue*), comenta el següent:

«La literatura, por naturaleza, no tiene nada que ver con la política, pues es una actividad puramente individual: es

6. La traducció és nostra i remet a la versió anglesa de l'obra. Hi ha una traducció catalana: M. Kundera (1994). *Els testaments traïts*. Barcelona: Destino.

7. En un sentit molt semblant a les consideracions que hem fet més amunt, Kundera parla també de la *kafkologia* com un patró interpretatiu que redueix el sentit d'una novel·la a les (suposades) correspondències biogràfiques entre autor i protagonista, cosa que crea una imatge idealitzada de l'autor i una interpretació molt limitada de la seva obra. «La *kafkologia* produeix i manté la seva pròpia imatge de Kafka, fins al punt que l'autor que els lectors coneixen pel nom de Kafka deixa de ser Kafka i passa a ser Kafka *kafkolitzat*» (Kundera, 1996, pàg. 42).

8. El terme s'inspira en la popular novel·la de Chang (1991), altament exitosa a Occident i que ha estat influent en el reforç de les narratives del trauma que comenta Shih més endavant. Traducció catalana: J. Chang (2001). *Cignes salvatges: tres filles de la Xina*. Barcelona: Circe.

9. Per a una anàlisi sobre el premi Nobel en general i la concessió a Gao Xingjian en particular, vegeu Lovell (2006). La concessió del Nobel de l'any 2006 a l'escriptor turc Orhan Pamuk reforça aquesta línia d'argumentació.



<http://dighum.uoc.edu>

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i ...

un observar, una mirada retrospectiva sobre la experiència, una serie de conjeturas y sensaciones, la expresión de cierto estado de ánimo, conjugado, todo ello, en la satisfacción de la necesidad de reflexionar.

Las grandes convulsiones que ha sufrido son, por desgracia, producto de las exigencias políticas; atacada o ensalzada por momentos, ha sido irremediabilmente convertida en instrumento, arma o diana hasta llegar a perder su propia naturaleza» (Gao, 2003, pàg. 11).

És per això que proposa el terme *literatura freda*:

«A esta literatura, empeñada en recuperar su naturaleza intrínseca, podríamos denominarla literatura "fría" para diferenciarla de esa otra literatura que persigue el adoctrinamiento, la censura política, el compromiso social o incluso la expresión de los sentimientos. Es una literatura carente de valor periodístico, pues no sirve para atraer la atención del público» (Gao, 2003, pàg. 12).

La paradoxa del cas de Gao Xingjian és significativa de la força dels discursos que dominen la manera d'interpretar la literatura xinesa. Per bé que amb aquesta actitud pretengui desmarcar-se de l'obsessió per la Xina i de l'orwellització de l'obra literària, Gao adopta un compromís que polaritza el fet literari i que inevitablement reforça, per oposició, la interpretació en clau històrica, política i biogràfica de la seva obra.¹⁰

Globalització i auto-orientalisme

Lluny de ser una literatura aïllada o tancada en si mateixa, la literatura xinesa del segle xx s'ha caracteritzat per una gran obertura a les literatures occidentals.¹¹ Actualment, la literatura xinesa contemporània s'insereix plenament en les dinàmiques que regulen el sistema literari global, tot i que hi ocupa una posició minoritzada.¹² Creure, doncs, que les obres xineses que arriben a traduir-se s'han generat de manera autònoma i que proporcionaran un tast «representatiu» i «autèntic» d'una literatura i d'una cultura allunyades dels cànons contemporanis subestima la capacitat del mercat literari global per a influir en la producció de les literatures minoritzades.

En aquest sentit, és útil recórrer a la noció de tecnologia i a la seva relació amb el reconeixement intercultural que planteja Shu-mei Shih:

«Voldria resituar la noció de tecnologia [...] en l'àmbit transnacional de les polítiques del poder entre cultures i en l'àmbit nacional de les polítiques del poder interètniques i interculturals, de manera que faci palesa la constel·lació de discursos, pràctiques institucionals, produccions acadèmiques, mitjans de comunicació populars i altres formes de representació que creen i sancionen conceptes. El terme *tecnologies del reconeixement*, doncs, es refereix als mecanismes en l'(in)conscient discursiu –que repercuteixen en el (des)coneixement social i cultural– que, en la representació, produeixen "Occident" com a agent de reconeixement i "la resta" com a objecte d'aquest reconeixement» (Shih, 2004, pàg.17).

Shih recorda que el reconeixement no és mai neutre: hi ha aquell qui reconeix i aquell qui és reconegut, i aquest procés és governat per un desequilibri discursiu. Aplicar aquesta reflexió al terreny literari ens ajuda a pensar en les negociacions i els desequilibris inherents al món de la traducció: què es tradueix i en quina direcció es fa. Shih aprofundeix en aquesta idea analitzant dues de les «tecnologies» (el discurs acadèmic i el mercat literari), que afavoreixen el reconeixement i la circulació dins del sistema literari global d'un determinat model de novel·les relacionades amb la Xina:

«Algunes de les narratives sensacionalistes sobre el trauma de la Revolució Cultural xinesa escrites en anglès per immigrants de primera generació que viuen als Estats Units, la Gran Bretanya i França, per exemple, es poden categoritzar com a narratives al·legòriques nacionals deliberades amb un ull posat en el mercat. Passa el mateix amb les obres de la tan criticada cinquena generació de cineastes xinesos, en la qual l'al·legoria havia de ser el principal mode de representació. Quan el significat està predeterminat, les al·legories són més fàcils tant d'escriure o de crear com d'entendre i de consumir. Un significat predeterminat es produeix per consens entre el públic occidental i l'escriptor o director del Tercer Món. És una relació contractual de benefici i favor mutu que, en primer lloc, aconsegueix reafirmar el coneixement estereotipat del públic i, en segon lloc, aporta recompenses econòmiques als qui han creat aquests productes culturals» (Shih, 2004, pàg. 21).

El conjunt que esmenta Shih, que inclouria obres com la popular *Cignes salvatges* (Chang, 1991), es podria ampliar a altres obres d'un cert èxit comercial no específicament centrades en la Revolució Cultural, com ara *Ser dona a la Xina*, *La nina de*

10. Al segon capítol de Shih (2007) s'examinen altres paradoxes d'aquest tipus relacionades amb, per exemple, l'obra de l'artista Hung Liu (虻江刘; 1948-).

11. Entre 1902 i 1907, per exemple, el volum de traduccions publicades era lleugerament superior al d'obres de creació original (Tarumoto, 1998, pàg. 39).

12. Per a discussió sobre minorització i literatura xinesa, vegeu Prado-Fonts (2006).



<http://dighum.uoc.edu>

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i ...

Pequín, Shanghai baby, Madame Mao o La filla del curandero. Tot i que moltes d'aquestes novel·les ni tan sols han estat escrites en xinès, reben el qualificatiu de literatura xinesa als mitjans, llibreries i catàlegs de biblioteques universitàries. Rere la promesa d'atansar el lector a la realitat d'una Xina desconeguda, s'amaga una al·legoria nacional feminitzada –i ben explícita en cobertes que solen combinar exotisme i feminitat. Tot plegat les insereix en un discurs orientalista que el lector occidental –fins i tot abans de llegir la novel·la, quan només n'ha vist la coberta– identifica i «reconeix» fàcilment i que, en conseqüència, augmenta les vendes del llibre. Aquest contracte amb benefici mutu que comenta Shih, doncs, complica la dinàmica del reconeixement intercultural. No es tracta d'un simple binomi antagònic reconeixedor/reconegut, agent/objecte, sinó que, si bé són les literatures dominants les que tenen l'agència per a reconèixer o ignorar, les literatures marginals no esperen aquest reconeixement de manera passiva, sinó que són capaces de moldejar-se per a facilitar-lo.¹³

En el fons, la negociació entre literatura xinesa i literatura global no deixa de ser un reflex de les tensions entre allò global i allò local en el món contemporani. Lluny, però, d'obrir un nou paradigma que substitueixi l'orientalisme com a discurs dominant, la situació de la literatura xinesa demostra que, tal com indica Arif Dirlik, l'orientalisme no ha desaparegut, sinó que, simplement, s'ha reconfigurat en relació amb la concepció inicial de Said:

«[...] lluny de ser un fenomen del passat, l'orientalisme i l'epistemologia culturalista que l'alimentava continuen ben vius en el present, però no necessàriament allà on Said els va situar, sinó en una relació reconfigurada entre la política, la cultura i la història» (Dirlik, 1996, pàg. 99).

En altres paraules, ja no es tracta, doncs, del discurs «objectificador» característic de l'època colonial, sinó d'un fenomen relacional més propi del neocolonialisme contemporani.

Certament, aquestes darreres consideracions es podrien rebatre argumentant que potser sobredimensionem la importància del mercat en relació amb la literatura. O es podrien diluir observant que el fet que aquest tipus d'obres *cignessalvatgitzades* ocupin una part important del volum de traduccions de literatura «xinesa» pot tenir una importància relativa. Al capdavall, aquest predomini comercial de la literatura popular és comú a pràcticament arreu del món, i això no exclou les consideracions que es puguin fer sobre una literatura «seriosa». En aquest sentit, caldria fer dues precisions que, en el cas de la literatura xinesa, matisen aquestes possibles objeccions.

En primer lloc, deixant de banda el fet que la distinció entre popular i elitista ha estat força difusa i problemàtica en la literatura xinesa del segle xx, en la situació socioeconòmica actual, l'impacte de la comercialització ha marcat el funcionament del sistema literari xinès d'una manera decisiva. Una de les demostracions més palpables d'això és el progressiu abandonament del relat curt en favor de la novel·la com a forma literària dominant i, en certa manera, de prestigi. Reputats escriptors d'avui dia com Mo Yan (莫言, 1955-), Yu Hua (余华, 1960-) o Su Tong (苏童, 1963-) han optat per dedicar més atenció a les novel·les, ja que això, entre altres coses, en facilita l'exportació (i els beneficis) en forma de traduccions, de pel·lícules o de sèries de televisió.

En segon lloc, en el cas de la majoria de literatures occidentals, el reconeixement del mercat queda equilibrat per altres «tecnologies del reconeixement» –o, si més no, sol conviure-hi en tensió–, com ara la crítica o el món acadèmic. En el cas de la literatura xinesa, en canvi, el reconeixement de les obres *cignessalvatgitzades* no s'ha limitat al mercat sinó que ha estat molt més transversal i, per tant, no hi ha hagut (encara) contrapès crític o acadèmic, ans al contrari; la crítica i el món acadèmic s'han centrat també en aquestes obres i n'han reforçat el monopoli. Això ens remet als dos punts anteriors d'aquest article i demostra la circularitat i la fortlesa del setge al qual està sotmesa la literatura xinesa moderna.

El setge a *La fortlesa assetjada*

La confusió entre realitat i ficció, les obsessions per la Xina i per les interpretacions en clau al·legòrica nacional o els mecanismes de globalització i auto-orientalisme que hem analitzat al llarg d'aquest article limiten la percepció de la literatura xinesa des d'Occident i en determinen la circulació dins del sistema literari global. No és estrany, doncs, que obres d'autors tan importants com Shen Congwen (沈从文, 1902-1988) o Qian Zhongshu (钱钟书, 1910-1998), marginades tant pels cànons socialistes com per un mercat literari global que no està interessat en obres que no inverteixin en el trauma i la representació històrica més explícita, hagin romàs en un segon terme, víctimes d'aquest setge literari.

La fortlesa assetjada (围城 *weicheng*), de Qian Zhongshu, publicada per lliuraments el 1946 i en format llibre el 1947, n'és probablement un dels exemples més clars (Qian 1946).¹⁴ A la Xina, l'obra va passar pràcticament desapercibuda durant dècades. Al fet que es publicqués en un període en què el país era en plena guerra civil s'ha d'afegir que, amb el triomf comunista

13. Tal com esmentava Shih anteriorment, aquest és un fenomen que s'ha produït amb intensitat en el cas de cineastes com Zhang Yimou (张艺谋; 1951-) o Chen Kaige (陈凯歌; 1952-) de la cinquena generació, que simbòlicament s'origina el 1984 amb la pel·lícula *Terra groga* (黄土地 *huang tu di*) dirigida per Chen i en la qual Zhang va exercir de director de fotografia.

14. Traducció castellana: Z. Qian (1996). *La fortlesa asediada*. (Fisac, T. trad.). Barcelona: Anagrama.



<http://digithum.uoc.edu>

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i ...

i la implantació de les directrius literàries del socialisme realista, la novel·la va deixar de trobar-se a llibreries i biblioteques i no va estar disponible fins el 1980 en una edició revisada.¹⁵ Per la seva banda, l'autor, Qian Zhongshu, va abandonar la producció novel·lística i es va fer un cert nom com a assagista i estudiós de la literatura clàssica, disciplina en què es va refugiar com molts altres escriptors amenaçats pel maoisme, per bé que no es va poder salvar de passar dificultats durant la Revolució Cultural. A Occident la novel·la va trigar dècades a ser (re)coneguda. Tot i que el crític d'origen taiwanès C. T. Hsia, des dels Estats Units –en plena guerra freda i reivindicant patrons estètics oposats a la literatura marxista de la Xina continental– en va destacar per primer cop els mèrits a la primeria de la dècada de 1960 a la fundacional *A History of Chinese Fiction*, el reconeixement no ha estat majoritari ni molt menys.¹⁶ En el terreny acadèmic, l'obra de Qian Zhongshu ha quedat a l'ombra d'autors com Lu Xun o Lao She, precisament perquè, atesa la seva naturalesa, no és tan senzill fer-ne una lectura-mirall com busquen els Estudis d'Àrea. En el terreny comercial, la novel·la s'ha traduït a les principals llengües occidentals, per bé que amb una difusió minoritària i amb vendes majoritàriament relacionades amb la docència universitària.

L'obra, que narra les peripècies del protagonista, Fang Hongjian, a partir del moment en què torna a la Xina en plena guerra de resistència contra el Japó després d'haver passat quatre anys a Europa estudiant, no descriu de manera explícita el conflicte bèl·lic en què s'emmarca l'acció. Això diferencia Qian de la majoria d'escriptors contemporanis seus, que van optar per cedir a les exigències polítiques de l'època i, com a preludi al realisme socialista únic de la dècada de 1960 i 1970, van carregar les obres de contingut patriòtic i polític. L'obra de Qian és més propera a la d'altres escriptors que van aconseguir integrar els elements bèl·lics a les seves obres sense perdre una certa compostura estètica –relats com «Amor en una ciutat rendida» (倾城之恋 *qingcheng zhi lian*) o bé «Bloquejats» (封锁 *fengsuo*) de Zhang Ailing (張愛玲, 1920-1995) en serien potser els exemples més rellevants. Qian va decidir mantenir el conflicte armat i la situació política sempre en un estudiad rerefons; mai visible però en tot moment determinant per a l'acció dels personatges. Aquesta maniobra, feta en una època en què es demanava als escriptors que se significuessin políticament i en què el context social, polític i cultural era prou convuls, atorga un valor extraordinari a la novel·la.

Si parem esment en recursos formals com el *datong* (打通; una juxtaposició d'elements que formen part de diferents camps o

tradicions) o el *chedan* (扯淡; literalment «sense sentit» o maniobra per la qual el narrador de l'obra sovint tanca una escena tensa amb un acudit o una frase absurda) que impacten sobre la forma narrativa i el desenvolupament argumental de la novel·la, podem dir que *La fortalesa assetjada* s'acosta més a Kafka que no pas a Orwell, recuperant els dos pols que proposava Kundera.¹⁷ Paradoxalment, però, tot i que aquestes característiques demostren la riquesa literària de l'obra, a la vegada la condemnen a l'oblit intracultural i intercultural. Aquesta naturalesa formal i literària va suposar una llosa important per a la difusió, interpretació i valoració de *La fortalesa assetjada* que hem comentat més amunt. La novel·la, però, es reserva un gir final que en rebla la grandesa. A mode de profecia, retrata des de les mateixes pàgines l'alienació nacional i internacional a què el destí la sotmetrà. Fang Hongjian, un personatge a cavall entre la Xina i Occident, incapaç de trobar el seu propi lloc i de comunicar-se amb cap de les dues bandes, personifica la mateixa novel·la que li dona vida i, fins i tot, personifica un determinat conjunt de la producció literària xinesa: obres assetjades pel prisma reductor des del qual tradicionalment s'interpreta, es valora i es difon la literatura xinesa a la Xina i a Occident.

Bibliografia

- BRAESTER, Y. (2003). *Witness Against History*. Stanford: Stanford University Press.
- CHANG, J. (1991). *Wild Swans: Three Daughters of China*. Londres: Simon and Schuster.
- DIRLIK, A. (1996). «Chinese History and the Question of Orientalism». *History and Theory*. Núm. 35, vol. 4, pàg. 96-118.
- EGAN, R. (ed., trad.) (1998). *Limited Views: Essays on Ideas and Letters*. Cambridge: Harvard University Asia Center.
- GAO, X. (2003). *En torno a la literatura*. L. Ramírez (trad.). Barcelona: El Cobre Ediciones i Editorial Complutense.
- GOLDBLATT, H. (ed.) (1995). *Chairman Mao Would Not Be Amused*. Nova York: Grove Press.
- HOCKX, M. (2003). *Questions of Style: Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937*. Leiden / Boston: Brill.
- HSIA, C. T. (1961). *A History of Modern Chinese Fiction*. New Haven: Yale University Press.
- HUTERS, T. (1982). *Qian Zhongshu*. Boston: Twayne Publishers.

15. La cèlebre i (pretesament) canònica *Història de la literatura xinesa moderna* (中国现代文学史 *zhongguo xiandai wenxue shi*), redactada a finals de la dècada de 1970 per un ampli equip d'especialistes coordinats per Tang Tao (唐弢), és un exemple de l'oblit a què es va sotmetre la novel·la. A la primera edició (1979), *La fortalesa assetjada* no hi apareix; en posteriors reedicions, queda esmentada molt breument.
16. El fet que una obra amb voluntat canònica com *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (Mostow, 2003) no inclogui ni una sola referència a l'obra n'és un exemple clar.
17. Per limitacions d'espai no podem analitzar en profunditat aquests recursos. El lector podrà construir una idea bàsica d'aquesta qüestió resseguint les argumentacions a: Hutters (1982) i Egan (1998). Per a una anàlisi de l'abast existencial de l'obra, vegeu Xie (1990).



<http://dighum.uoc.edu>

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i ...

- HUTERS, T. (2005). *Bringing the World Home: Appropriating the West in Late Qing and Early Republican China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- JAMESON, F. (1986). «Third-World Literature in the Era of Multi-national Capitalism». *Social Text*. Núm. 15, pàg. 65-88.
- KUNDERA, M. (1996). *Testaments Betrayed*. L. Ashter (trad.). Londres: Faber and Faber.
- LEE, L. (1999). *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*. Cambridge: Harvard University Press.
- LOVELL, J. (2006). *The Politics of Cultural Capital: China's Quest for a Nobel Prize in Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- LU, X. (1923). *Diari d'un boig i altres relats*. C. Prado-Fonts (trad.). Barcelona: Edicions de 1984, 2007.
- MOSTOW, J. (ed.) (2003). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. Nova York: Columbia University Press.
- PRADO-FONTS, C. (2006). «Marginalization Inside-Out: Thoughts on Contemporary Chinese and Sinophone Literature». [article en línia]. *Revista HMiC*. Núm. IV, pàg. 41-54. <<http://seneca.uab.es/hmic/2006/HMIC2006.pdf>>
- QIAN, Z. (1946). *Weicheng*. Beijing: Shenghuo Dushu Xinzhi sanlian shudian, 2004.
- SAID, E. (1978). *Orientalism*. Nova York: Viking.
- SHIH, S. (2001). *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- SHIH, S. (2004). «Global Literature and the Technologies of Recognition». *PMLA*. Núm. 119, vol. 1, pàg. 1-29.
- SHIH, S. (2007). *Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.
- TANG, T. (ed.) (1998). *History of Modern Chinese Literature*. Pequín: Foreign Languages Press.
- TARUMOTO, T. (1998). «A Statistical Survey of Translated Fiction (1840-1920)». A: D. POLLARD (ed.). *Translation and Creation: Reading of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- WANG, D. (1997). *Fin-de-siecle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*. Stanford: Stanford University Press.
- XIE, Z. (1990). *Cunzaizhuyi yu zhongguo xiandai wenxue*. Taipei: Zhiyan chubanshe.
- ZHAO, H. (ed.) (1993). *The Lost Boat: Avant-garde Fiction from China*. Londres: Wellsweep Press.

<http://digithum.uoc.edu>

Contra la literatura assetjada: ficcions, obsessions i ...

**Carles Prado-Fonts****Professor dels Estudis de Llengües i Cultures de la UOC**

cprado@uoc.edu

Carles Prado-Fonts (Reus, 1975) és llicenciat en Traducció i Interpretació (Universitat Autònoma de Barcelona, 1998), màster en Contemporary Chinese Cultural Studies (Universitat de Westminster, Londres, 2001), màster en Modern Chinese Literature (Universitat de Califòrnia, Los Angeles, 2004) i doctor *cum laude* en Teoria de la Traducció i Estudis Interculturals (Universitat Autònoma de Barcelona, 2005). La seva tesi doctoral, *Embodying Translation in Modern and Contemporary Chinese Literature (1908-1934 and 1979-1999): A Methodological Use of the Conception of Translation as a Site*, explora el paper dels traductors en el naixement de la literatura xinesa moderna. Des del 2004 és professor dels Estudis de Llengües i Cultures de la UOC, on imparteix docència de les assignatures Literatura xinesa i Literatures de l'Àsia oriental: segles XIX i XX, i coordina les àrees de Literatura, Cultura i Pensament de l'Àsia Oriental. Ha impartit classes de cultura i civilització xinesa a la Universitat de Califòrnia a Los Angeles i col·labora amb la Universitat Autònoma de Barcelona i la Universitat Pompeu Fabra. Ha traduït al català *Pan Gu crea l'univers. Contes tradicionals xinesos* i *Diari d'un boig i altres relats* de Lu Xun (finalista del premi Vidal i Alcover de traducció 2001).



Aquesta obra està subjecta a la llicència **Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 2.5 Espanya** de Creative Commons. Podeu copiar-la, distribuir-la i comunicar-la públicament sempre que n'especifiqueu l'autor i la revista que la publica (*Digithum*); no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.ca>.