

Mo Yan y el condado de Gaomi. Un microcosmos mágico y feminizado junto a la antigua colonia alemana de Tsingtau

Jesús Pérez-García

Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Francesa y Alemana, Valladolid, España

jesus.perezgarcia@uva.es

Mo Yan and Gaomi county. A magical and feminized microcosmos in the hinterland of the former german port Tsintgau

Fecha de recepción: 22.7.2021 / Fecha de aceptación: 17.12.2021

Tonos Digital, 42, 2022

RESUMEN

Grandes pechos amplias caderas es una de las cumbres novelísticas de Mo Yan (premio Nobel en 2012). El autor nació y creció en el *hinterland* de Qingdao, la antigua colonia alemana de Tsingtau en el NE de China, en un espacio rural que a principios del siglo XX todavía preservaba una esencialidad ancestral y que habría de acusar con especial virulencia el impacto de las influencias extranjeras. A partir de este trasfondo el relato recorre todo un siglo, ofreciendo una visión histórica alternativa de una China tumultuosa. El inmaduro narrador Jintong (el "bebé dorado") nunca lleva sus sentidos más allá de ese microcosmos. Pero si la novela despliega un efecto rupturista en la literatura china es sobre todo por un audaz y ecléctico enfoque femenino. La cuentística china, el realismo mágico sudamericano y un estilo personal se combinan en una obra universal.

ABSTRACT

Big Breasts and Wide Hips is one of Mo Yan's most acclaimed novels. The author was born and raised in the hinterland of Qingdao, the former German colony of Tsingtau, in NE China. European and foreign influences impacted on this rural territory, which at the onset of the 20th century preserved an ancestral genuineness. Exploiting this background and his own vital development, the Nobel laureate spins a narrative that spans the whole century and offers an alternative historical view of a tumultuous China. The main narrative voice, an ever-immature man, Jintong (*the Golden baby*), never leaves this tiny spot for his story-telling. But the novel reaches new summits in the Chinese literature through a bold feminist and feminine approach. Chinese fairy tales, South-American magical realism and a personal style combine to create an epic that transcends borders.

Palabras clave: Mo Yan; Tsingtau; mujer china; realismo mágico; poscolonial

Key words: Mo Yan; Tsingtau; Chinese women; Magical Realism; postcolonial

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO. MACONDO Y YOKNAPATAWPHA REVISITADOS POR MO YAN¹

En *Grandes pechos amplias caderas*² (丰乳肥臀 *Fengru fei tun*, en su título en chino, publicada originalmente en 1995), valorada por el propio

¹ Nota preliminar sobre la forma de citar nombres asiáticos. En este artículo, siguiendo una convención cada vez más habitual en las publicaciones científicas actuales, los nombres asiáticos, chinos, coreanos o japoneses se indican con el apellido en mayúsculas para evitar confusiones, y que de esta forma el apellido o "nombre de familia" quede perfectamente identificado (un ejemplo de la bibliografía final: "CHEN, Chaohui"). Una excepción representa el caso de Mo Yan donde no se marca el apellido, ya que en realidad el nombre entero es un pseudónimo o *pen name*, que significa "Sin Palabras" (en caracteres chinos, 莫言). Para el nombre o equivalente a "nombre de pila" en autores chinos se mantiene el nombre completo en la bibliografía. Aunque no así en autores occidentales, pero con apellido chino, como los sinoamericanos, por ejemplo S.W.A. CHAN.

² Para evitar el recargamiento en la forma de citar, en las próximas referencias a la edición española de Mo Yan, *Grandes pechos amplias caderas*, 2013 [2007], en adelante se usará la abreviatura *GP*.

autor como una de sus mejores novelas (cf. Yardley, 2012), Mo Yan³ mantiene la ambientación rural de otras obras suyas.⁴ La acción se acota espacialmente a un microcosmos, la aldea ficticia de Gaomi del Noreste, dentro del condado de Gaomi, en la provincia nororiental de Shandong. Esta región, que vio nacer a Confucio unos dos mil quinientos años atrás, fue una de las cunas de la civilización china, pero también una de las más castigadas por las catástrofes que se abatieron sobre el país en el siglo XX. Estratégicamente situada a orillas del mar Amarillo, frente a Corea y Japón, fue objeto de apetencia de las potencias imperialistas desde la segunda mitad del siglo XIX, campo de batalla en la guerra civil (1927-1949/1950) y escenario de terribles hambrunas.

El libro teje un relato que se inicia en 1901, con la revuelta anticolonial conocida en Occidente como “Rebelión de los Bóxers”, y termina a finales del siglo XX.⁵ A través de él recorreremos la convulsa historia del

³ Mo Yan es hoy internacionalmente reconocido, después de que en 2012 recibiera el premio Nobel. No obstante, ya había despuntado como una de las voces más singulares de la literatura finisecular china, y muchas de sus novelas habían sido traducidas a lenguas occidentales mucho antes de la concesión del galardón de la Academia sueca.

⁴ El texto se cita principalmente a través de la edición española: Mo Yan. *Grandes pechos amplias caderas*. Traducido por Mariano Peyrou. Madrid: Kailas, 2013 [reedición de la versión española de 2007]. Además, se ha cotejado con una edición china: Mo Yan. *Feng ru fei tun*. Hangzhou: Zhejiang Wenyi Publishing House, junio de 2018 (reimpresión de la edición de enero de 2017) = 莫言: 丰乳肥臀. 杭州: 浙江文艺出版社, 2017.1 (2018.6 重印). Es de notar que la edición española, una traducción indirecta a través del inglés, y la edición china utilizada no coinciden al cien por cien, ya que el texto chino ha conocido una azarosa historia textual: basándonos en la versión en chino manejada, esta contiene al final un epílogo en varias secciones y allí informa de un primer manuscrito completado en Gaomi en abril de 1995, una segunda y tercera versión del manuscrito, respectivamente en julio de 1995 y septiembre de 1995, en Pekín, a las que siguieron una profunda revisión en julio de 2001, y una lectura de pruebas y corrección en noviembre de 2009. En Occidente el libro se dio a conocer en 2004, con una traducción directa al inglés, *Big Breasts and Wide Hips* (2004), realizada por Howard Goldblatt, y de forma casi simultánea, con otra translación, también directa, en este caso al francés, a cargo de Noël Dutrait y Liliane Dutrai. Noël Dutrait también ha vertido al francés la obra de Gao Xingjian (premio Nobel en el año 2000). Ambos, Goldblatt y Noël Dutrait son prestigiosos sinólogos. En alemán, a mediados de 2021 no había salido al mercado ninguna traducción, pese a que la novela se ambienta en el *hinterland* de la antigua colonia de Tsingtau (en versión oficial pinyin en chino, Qingdao), la influencia colonial alemana se aborda en varios puntos al comienzo de la obra, y también a pesar de que Alemania es actualmente uno de los más importantes polos de la sinología en Occidente, especialmente aquella con una orientación filológica.

⁵ El encuentro con el Otro (cf. CAI, 2003), el choque de culturas entre una China eterna y los extranjeros constituye uno de los *leitmotive* lo largo de la obra, pero

país en esta centuria, pero siempre sin alejarnos de ese rincón rural, configurado como una probeta literaria en la que se refleja China en su conjunto. Gaomi es también homónimo de la aldea de la que es originario el propio autor, y, a la vez, una especie de trasunto literario del Macondo colombiano de Gabriel García Márquez⁶ o del condado de Yoknapatawpha de William Faulkner.⁷

En este artículo intenta delimitarse la singular mezcla de elementos que confluyen en la narrativa de Mo Yan. Versado en algunas de las grandes corrientes de la literatura contemporánea, como el realismo mágico de impronta centro- y sudamericana, el fabulador chino sabe filtrar esos elementos con rasgos sobrenaturales de la riquísima tradición china de relatos sobre lo maravilloso (*chuanqi*), así como de las corrientes autóctonas generadas en el contexto de la China de la segunda mitad del siglo XX. Y todo ello, en una demostración más de posmodernidad visionaria, lo tamiza con arreglo a las nuevas perspectivas de una literatura

no llega a despuntar. Alemanes, americanos, japoneses pasan por Gaomi del Noreste, con más o menos codicia y agresividad, pero no dejan de resultar unos figurantes ajenos, que no encajan en el decorado, y que no tardan en desaparecer. Es interesante también el tratamiento que se da al cristianismo, sometido a una profunda hibridación, que, por otra parte, tan característica ha sido en la historia religiosa de China.

⁶ Mo Yan es heredero del maestro LU Xun (el gran clásico de la primera mitad del siglo XX) y de la tradición cuentística de PU Songling (siglo XVIII), pero, aun siendo muy chino en su temática y su escritura, es también un escritor universal que ha sabido aprovechar con gran habilidad un sinfín de influencias de la literatura moderna de otras latitudes. Gabriel García Márquez es probablemente uno de sus modelos más evidentes, pero Mo Yan también ha sido llamado a veces el Kafka chino (cf. Mengual, 2007), por su capacidad para integrar mutaciones y transformaciones animales de la realidad, y, en el caso de *Grandes pechos amplias caderas*, se establecen paralelismos con *Midnight's Children* (1981), de Salman Rushdie, novela en la que el escritor inglés de origen indostánico repasa la historia de la patria de sus ancestros, y que, como en parte también hace Mo Yan para China, incluye una perspectiva poscolonial a fin de revisar los traumas y las humillaciones de un pasado marcado por un choque intercultural violento.

⁷ Hay algunas, aunque escasas, referencias a años concretos. No obstante, el tiempo tiende a cierta intemporalidad, queda en suspenso entre el pasado y el futuro, mediante la utilización de una técnica parecida a la de García Márquez: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de conocer aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo". Menton (1998, pp. 62-63) comenta la frase anterior, señalando que el pasado remoto de "aquella tarde" se combina con una prolepsis o alusión a sucesos venideros. Ese mismo juego lo encontramos en numerosos pasajes de *GP*. Un estudio monográfico que compara Gaomi del Noreste y Yoknapatawpha, los epicentros de los universos ficcionales de Mo Yan y William Faulkner (1897-1962), respectivamente, es el de ZHANG (2016). Sobre la relación entre Mo Yan y Faulkner, un temprano estudio fue el de Inge (1990).

sensible hacia la mujer, su ser interior y su muchas veces queda, pero decisiva contribución a la sociedad. En este sentido, Mo Yan adquiere gran relevancia porque anticipa ángulos fundamentales en las nuevas corrientes dentro de los *women's studies* del siglo XXI, de forma muy especial la atención al cuerpo de la mujer como espacio de representación de la existencia, florecimiento y tragedia de la feminidad en la sociedad moderna.

La literatura secundaria sobre Mo Yan alcanza una extensión inabarcable. Para este artículo se han seleccionado estudios recientes de investigadores tanto chinos como occidentales. Con similitudes a los planteamientos que aquí se marcan, HE (2014) analiza el ruralismo como sesgo desde el que revisar la historia china. Diversos trabajos monográficos insisten en las conexiones con la literatura hispanoamericana, como los de GAO (2017), LI (2017), o, específicamente comparando el condado de Gaomi y el Macondo de García Márquez, el de ZHANG (2016). CAO (2003) también considera esa intertextualidad e interculturalidad, aunque desde un enfoque más amplio. CHEN (2017) profundiza en la dimensión sociocrítica, y trasciende la adscripción o afinidad ideológica que en Occidente a veces se le ha presupuesto, apresuradamente, al novelista chino. En este sentido es interesante la crítica de Yardley (2012 [2004]), que hace balance de la ambivalente recepción en Occidente de Mo Yan. DU (2016) aborda el tratamiento alegórico de la mujer. Y, en fin, no hay que olvidar los análisis de las traducciones, como el muy preciso de KU (2010) sobre las versiones indirectas aparecidas en español.

Por último, dentro de la documentación útil para el análisis, merece destacarse una bibliografía específica dentro de las nuevas corrientes de los estudios de género, con especial atención a aquellos que se fijan en el cuerpo femenino. El cuerpo, en cuanto hipóstasis de la feminidad y las problemáticas a su alrededor, han dado pie a un abanico de enfoques: el cuerpo como espacio de reflexión (Hernández, 2014), espacio de resistencia (Fernández-Cozman, Medina Rondón & Rosado Lázaro, 2021), intersección de lo biológico y social (Braidotti, 2000) o de lo interior, privado e íntimo con lo exterior, público y demostrativo (Pérez-García, 2018). En Mo Yan se pueden ver concretadas esas innovadoras líneas, pero quizá la que mejor lo describe es la de aquellos trabajos que abordan los embates que sufre la

mujer y que analizan la representación de la violencia como estrategia discursiva de desmantelamiento de esquemas mentales heredados. En efecto, Mo Yan no es ajeno a toda una suerte de literatas y literatos contemporáneos ponen en escena con toda la crudeza una violencia sobre el sujeto y el cuerpo femenino, de forma muy patente, efectista y eficaz en el teatro y géneros relacionados (cf. las interpretaciones teóricas de Wertheimer, 2006; Bloch, 2011; Bohrer, 2013). Cabe destacar aquí las creaciones artísticas de Elfriede Jelinek (n. en 1946 en Austria), Sarah Kane (1971-1999, Reino Unido) Neil LaBute (n. en 1963, Estados Unidos) o la española Juana Escabias (n. en 1963).

SIMBOLISMO DEL TÍTULO Y TRADUCCIONES DE LA OBRA

La versión española es una traducción indirecta desde el inglés (KU, 2010). La inexacta traducción del título, apoyada en el inglés *Big Breasts and Wide Hips*, así lo demuestra. La edición francesa, *Beaux seins, belles Fesses*, opta, en cambio, por la aliteración *beaux-belles* y mantiene la estructura léxica cuatrimembre del chino. Pero ni una ni otra recogen adecuadamente las poderosas ideas que transmite el original. El título en chino, *Fengru feitun* (literalmente, "ubérrimas mamas grasas nalgas"), está construido al modo de los proverbios tradicionales, tetragramas, esto es, combinaciones de cuatro caracteres (a menudo equivalentes a cuatro palabras), que funcionan como fórmulas sapienciales que destilan verdades últimas. En inglés y francés se ha optado por cambiar el significado de los adjetivos *feng* (ubérrimo) y *fei* (graso, en sentido figurado "nutricio"). Ambos actúan en chino como epítetos, pero con un valor connotativo diferente al de los adjetivos empleados en inglés y francés. En inglés se opta por adjetivos que describen la forma exterior de las partes corporales aludidas, *big* ("grande"), *wide* ("ancho", "amplio"), y en francés se va un paso más allá, hacia aún menos literalidad, y se repite declinado el adjetivo para "bello" (*beaux, belles*), introduciendo ritmo con la alternancia de un masculino y un femenino plurales. Ni en la solución anglosajona, más aséptica y sobria, propia de la objetividad de una naturalista, ni en la francesa, esteticista y con ecos del orientalismo, o de las "japonesitas" del *japonisme*, se logra, a mi entender, aprehender la evocación profunda,

poética y tradicional del original en chino. Hay que subrayar, además, que la novela china no contiene ni por asomo ese erotismo decadente que sugieren las adaptaciones en los títulos occidentales, o algunas de las portadas, como la edición española (2013).

feng se utiliza en la lengua china primeramente para caracterizar una gran cosecha. A partir de ahí y por extensión, Mo Yan lo emplea para realzar el carácter alimenticio de los pechos femeninos que la novela evoca una y otra vez a través del hijo Jintong que se hace adulto sin destetarse. La mujer aparece como fuente y principio de vida. *fei*, por su parte, significa "graso", y poéticamente se pone al servicio de generar una alusión sutil e indirecta, tan al gusto del modo de expresión chino, a la mujer como proveedora de alimento, de esa grasa o reservorio tan apreciado en las épocas de escasez, como madre y protectora de su progenie y de su familia, a los cuales ella sustenta y cuya supervivencia defiende, a costa de someterse ella misma a toda suerte de privaciones y sacrificios, erigiéndose en una figura sin la cual el clan terminaría sucumbiendo. La novela, ambientada en un siglo de la historia china marcado en gran parte por las penurias y el hambre, entre ellas la devastadora Gran Hambruna (1959-1961, a la que se responsabiliza de una cifra de muertos que pudo alcanzar los 50 millones de personas) anuncia desde su título el *leitmotiv* de la obra. La corporalidad femenina, en su máxima plenitud, cual Venus neolítica, emerge en un mundo azotado por la tempestad, a modo de sólido risco en el que asirse frente al oleaje.⁸ Una combinación de particularismo y universalidad, de la historia de China y de una dimensión antropológica general al mismo tiempo.

UNA SAGA FAMILIAR DE MUJERES

Las verdaderas protagonistas del relato son las mujeres. En esto Mo Yan coincide con autoras del realismo mágico latinoamericano, como la

⁸ La corporalidad femenina, como se ha indicado, es un tema de gran actualidad, y de forma destacada en los estudios sobre la mujer y las teorías poscoloniales, campos ambos con los que enlaza la obra de Mo Yan. Muy relacionado con ese papel nutricional y de sustento de la figura femenina se halla el análisis que hace Alexander (2011). Con un carácter más general, cabe mencionar el volumen colectivo editado también por Alexander (2014).

chilena Isabel Allende, con *La casa de los espíritus* (1982), y la mexicana Laura Esquivel, con *Como agua para chocolate* (1989) –dos obras que se agruparon dentro de la subcategoría de “feminismo mágico”, cf. Reyes, 1995:161–. La obra de Allende constituye un fresco que recorre la historia de Chile hasta 1973, el cual se hilvana a través de varias generaciones sucesivas de una misma familia, de la que, en su conjunto, surge un universo de relaciones de parentesco, con sus sentimientos y fantasmas, y, de modo especial, una galería de personajes femeninos con poderes de clarividencia. En la exitosa novela de Laura Esquivel, por su parte, las fragancias, aromas y sabores lo impregnan todo; el “chocolate”, símbolo del México prehispánico, adquiere un valor programático del lugar que ocupan los alimentos y la tradición culinaria, hechos culturales a través de los cuales es posible adentrarse en lo esencial. También en Mo Yan la mujer se alza como principio fundamental, transmisora y recreadora de un caudal antiguo y, en la ficción, dotada de unos sentidos especialmente agudos para las sensaciones olfativas, gustativas, táctiles, visuales...

En la novelística de Mo Yan y muy especialmente en *Grandes pechos*, las mujeres son auténticas heroínas, en el sentido narrativo y épico del término. Fuertes física y mentalmente, entregadas, sacrificadas, inteligentes, audaces, son ellas las que mantienen en funcionamiento ese rincón del mundo contra el que el destino se ensaña.⁹ Se sitúan al frente de la economía familiar (*GP*, p. 94), combinan su capacidad de resistencia a la adversidad con una sensualidad neorientalista, próxima a la que el componente indigenista hace aflorar en las heroínas latinoamericanas. Entre las técnicas que Mo Yan emplea para realzar este componente destaca la fijación en los pechos femeninos, turgencias simbólicas de la feminidad, que unen a la hermana transformada en hada-pájaro (*GP*, p. 325) con la hermana soldado (*GP*, p. 305). Esa parte del cuerpo se resalta como esencialismo femenino. Pero también como objeto de la dominación que la mujer sufre en un mundo vapuleado por un egoísmo masculino: “Ese tal Jiang le ha mordisqueado los pechos hasta que los dejó como un par de

⁹ DU (2016) propone una lectura alegórica integral de la obra para entender la capacidad de sacrificio y la función maternal que Mo Yan otorga a la mujer en su relato. En último extremo, el planteamiento es un procedimiento de análisis encuadrado en el discurso feminista, que en este caso trata de desenmascarar literariamente estructuras de poder y de dominación subyacentes.

nabos secos.” (GP, p. 323). Las referencias a las hadas-pájaro constituyen otro útil recurso, un elemento de espiritualidad femenina difusa, no fácil de interpretar por un lector occidental. Remiten al folclore chino, a la tradición de los relatos de lo sobrenatural (*chuanqi*) y a esa pátina de creencias y supersticiones que enraíza con fuerza, pero de forma inconcreta, en el taoísmo y en la llamada religión popular china. Constituyen, por tanto, un sustrato cultural similar al que los autores de América Latina rescatan de los residuos de las culturas originarias.

Al lado de las mujeres, los hombres se antojan como una suerte de holgazanes, inútiles, irresponsables, insensibles, crueles, belicosos, egoístas, o, en el mejor de los casos, seres inocentes y sin maldad, pero inservibles, que mueren a la primera de cambio, o se suicidan ante los contratiempos, como el pastor sueco Malory, padre del bastardo Jintong.

La sociedad evoluciona a lo largo de la novela. La práctica de los pies de loto, con la que rompen los pies a las niñas de las clases más o menos acomodadas, y en la que las propias mujeres actúan como transmisoras y verdugos forzados de esa cruel tradición (GP, p. 94), se suprime tras la proclamación de la República de China (1 de enero de 1912). Luego, durante la Guerra Civil y la Revolución Comunista, las mujeres se incorporarán activamente al ejército y a profesiones que antes les estaban vetadas. No obstante, de un modo u otro persisten una inercia masculina y patriarcal, unas coordenadas mentales y ambientales hostiles a las mujeres. El propio Jintong (el “Bebé Dorado”) forma su nombre con la palabra “Oro” (*jin*), en cuanto que tesoro y esperanza en la que la familia deposita sus esperanzas. Desde el principio se intuye claramente que a las ocho hermanas que le precedieron, incluida su hermana melliza Yunü, no se les reconocerá ningún derecho de primogenitura, y su función no será otra que la de contribuir a salvar y proteger a su hermano, el lactante perenne.

De entre las muchas mujeres que pueblan la obra emerge la figura de Madre, de nombre Shangguan Lu, que es un bebé superviviente de la expedición de castigo con la que los alemanes asolaron la provincia de Shandong durante la Rebelión de los Bóxers. Este episodio histórico es conocido en China como la guerra contra la Alianza de las Ocho Naciones, a saber, Japón, Rusia, Reino Unido, Francia, Estados Unidos, Alemania, Italia

e Imperio Austro-Húngaro. Es muy conocida la película *55 días en Pekín* (1963), rodada en estudios en las afueras de Madrid –una de las razones por las que en el filme se incluye, de forma ahistórica, a España entre las potencias beligerantes–.¹⁰ En la novela, cuando las fuerzas alemanas atacan Gaomi, los combates, prolongados durante un día, se saldan con cuatrocientos soldados caídos, correspondiente todos ellos al grupo de la resistencia china de Nido Arenoso. En lo que respecta a la parte germana no se informa de ninguna baja (*GP*, p. 91).

La novela, no obstante, más allá de unas pocas líneas, apenas se detiene en la referencia a la violencia foránea: se indican, como dato casi estadístico, las cifras de muertos, y el hecho de que la madre del bebé Shangguan Lu (el personaje de “Madre”) se suicidó para evitar ser violada por el ejército extranjero. Tampoco más adelante se presta mayor atención a la brutalidad de la ocupación japonesa, que se despacha con algún escarmiento puntual y limitado por parte de los japoneses, ejecutado en represalia por acciones a manos de la guerrilla patriótica local.¹¹ Estos aspectos han valido ciertas críticas en China a Mo Yan, al que a veces se le ha acusado de un compromiso patriótico insuficiente.¹² Críticas que igual

¹⁰ El contexto histórico, no abordado en la novela, fue el malestar que provocaba la intolerancia por parte de los misioneros europeos, fundamentalmente protestantes en la segunda mitad del siglo XIX, contra las creencias y tradiciones locales. El asesinato aislado de algunos religiosos europeos y cristianos chinos dio origen a una brutal operación de castigo por parte de las potencias extranjeras. Especialmente feroz fue la marcha de las tropas alemanas desde sus posesiones en la provincia de Shandong hacia Pekín, cuyo infausto recuerdo se mantiene todavía hoy en la población local. El balance final de la Rebelión de los Bóxers (noviembre de 1900-septiembre de 1901) dejó en torno a medio millar de extranjeros muertos, frente a cerca de doscientas mil bajas del lado chino, incluidos civiles.

¹¹ Sorprende que los japoneses no perturban realmente la vida en Gaomi del Noreste, que sigue su curso, sujeto a las dinámicas internas de la historia de China y a las desavenencias y envidias entre los vecinos. Una escena en la que se superponen los dos planos con tremenda fuerza es la del nacimiento de Jintong y su hermana melliza; los combates que se libran en el entorno de la casa no afectan al dificultoso parto, ni facilitándolo, ni entorpeciendo. La misma técnica había empleado Ernst Jünger en *Auf den Marmorlippen*, publicada en Alemania en 1939. Menton (1998, p. 126) habla de una yuxtaposición de una vista macro y microcósmica. En el relato de Jünger, los científicos se dedican con entusiasmo a catalogar sus descubrimientos botánicos, ajenos al inminente asalto de los bárbaros que se cierne sobre su mundo. Se trata, en fin, de una visión de la existencia asociada al realismo mágico: el mundo se caracteriza por su constancia, y se mantiene girando sobre su eje pese a la alteridad del de fuera.

¹² Al juzgar el compromiso social y político de Mo Yan debe tenerse siempre en cuenta que el autor es un representante de una vanguardia narrativa en China, que se aparta de los constructos ideológicos, a su entender demasiado artificiales, y en

que las que, desde un ángulo distinto, se han vertido contra él en el extranjero, no hacen justicia al texto mismo y a la gran audacia y carácter pionero con el que él trata temas espinosos de la realidad social, con una gran comprensión y compasión hacia los congéneres, más allá de ideologías y coyunturas del momento.¹³

Como otras novelas del autor (*El clan del sorgo rojo*), *Grandes pechos* es una saga familiar que recorre la historia de China a través de varias generaciones, aunque el hilo conductor es la figura de Madre, desde su nacimiento en 1900 hasta su muerte noventa y tres años después, habiendo sobrevivido a ocupaciones extranjeras, la Guerra Civil y las hambrunas que asolaron la nueva República Popular de China desde finales de los años cincuenta y durante la década siguiente. La aparente prosperidad material de finales de siglo tampoco resultará para ella una influencia benigna. Ya anciana, y con una China inmersa en un urbanismo voraz, tendrá que enfrentarse a unos buldóceres que acuden a derribar la casa que declaran haberle expropiado (*GP*, pp. 797-798).

COORDENADAS LITERARIAS Y REALISMO MÁGICO

La aldea de Gaomi del Noreste lleva el nombre, no por casualidad, de la aldea natal de Mo Yan, pues el texto evidencia un vínculo personal del autor y de su devenir con ese medio rural. Así lo refleja la intensidad de las pinceladas, que crea unos dramáticos frescos en los que el relato se detiene y la mimesis se impone. El aleteo de las mariposas, la explosión de vida al llegar la primavera, la brutalidad de la existencia y el continuo renacer sumergen de lleno al lector en ese paisaje rural¹⁴, tradicional y primigenio al iniciarse la narración, y alienadamente transformado por la urbanización y

su lugar busca la autenticidad mediante una mirada, penetrante y candorosa, sobre la gente corriente. Las estrategias narrativas para llevar a cabo este proyecto son estudiadas por QIAO (2008).

¹³ Un estudio panorámico de la dimensión sociocrítica en Mo Yan se debe a CHEN Chaohui (2018).

¹⁴ Esa singular y lograda síntesis de belleza y repulsión que caracteriza el estilo de Mo Yan es sintetizada de la siguiente manera por Howard Goldblatt, a propósito de su traducción de *Sorgo rojo*: “[...] easily the most beautiful and most repulsive, most unusual and most common, most sacred and most corrupt, most heroic and most bastardly, hardest-drinking and hardest-loving place in the world.” (Mo Yan 1993, p. 4).

el crecimiento desaforado de la China de las últimas décadas del siglo XX, en las últimas secciones del libro.

En este punto es necesario recordar que Mo Yan alcanzó celebridad mundial a partir de su novela *El clan del sorgo rojo* (红高粱家族 *Hong gaoliang jiazu*, 1986), llevada al cine al año siguiente, con el nombre de "Sorgo rojo" (红高粱 *Hong gaoliang*), por Zhang Yimou. El autor se inscribe en el movimiento "Literatura a la búsqueda de las raíces" (寻根文学 *xun gen wenxue*), una narrativa que exhibe como sello distintivo el apego a un enfoque de cámara rural (cf. HE, 2014), en la que también descollan HAN Shaogong (韩少功, nacido en 1953, provincia de Hunan) y A Cheng (阿城, 1949, provincia de Pekín).¹⁵ Es una voz muy personal, a contracorriente de las visiones más institucionalizadas sobre la historia reciente (cf. CHAN, 2011).

Pero, a la vez, Mo Yan es también una de las figuras emblemáticas de la recepción en China de la narrativa latinoamericana, en especial del realismo mágico latinoamericano, y de modo especial de Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad*, obra que a día de hoy sigue gozando de un éxito inmarcesible en el país asiático.¹⁶ El interés chino por las literaturas de los países latinoamericanos allende el Pacífico ha venido avivado por los movimientos intelectuales que en esta región del mundo han expresado con compromiso una denuncia poscolonial y una lucha frente a los sistemas de opresión implantados y legados por un imperialismo externo. Es esto así que, actualmente, en las carreras universitarias de Filología Hispánica en China, son muy frecuentes las tesinas y tesis planteadas como estudios

¹⁵ *El clan del sorgo rojo* (o *Sorgo rojo*, conforme a la forma de adaptar el título en Occidente) y *Grandes pechos amplias caderas* presentan notables paralelismos. Ambas novelas abordan un largo período de la historia de China en el siglo XX (*Sorgo rojo* abarca de 1923 a 1976), se inician con la II Guerra Sino-Japonesa, para a continuación efectuar un *flashback*, tienen una saga familiar como hilo conductor, se ambientan en Gaomi del Noreste, y, sobre todo, subvierten la historia y el relato oficial, buscando el heroísmo en la existencia cotidiana y en mujeres y hombres corrientes (cf. CHAN 2000).

¹⁶ Un trabajo reciente que aborda la relación de Mo Yan con el realismo mágico, y en especial con García Márquez, en el que también se hace un balance de los innumerables análisis al respecto aparecidos hasta la fecha, es el de GAO (2017). Específicamente dedicada a las concomitancias entre el autor chino y el colombiano aparece la aportación de LI (2017).

comparados entre literatos chinos y autores como Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez.

El realismo mágico, ahora bien, tiene sus orígenes en la pintura europea de los años veinte del siglo XX, retomada por el hiperrealismo de la década de los 60 (Menton, 1998, p. 10)¹⁷, y arrastra una gran deuda literaria con el escritor norteamericano William Faulkner y su condado ficticio de Yoknapatawpha, del que luego serán trasuntos el Macondo de García Márquez, o el propio Gaomi del Noreste, de Mo Yan. Algunos estudiosos, como Seymour Menton (1998), insisten en hablar del “verdadero realismo mágico”, el cual, sin ignorar una raíz en los manifiestos del crítico de arte alemán Franz Roh (1890-1965) y del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), lo circunscriben a la literatura de América Latina. De esta categoría excluyen géneros afines como el surrealismo, el cuento popular exagerado, la ciencia ficción o lo fantástico¹⁸. Ciertamente, en las regiones del centro y sur del continente americano, el género adquirió unos rasgos muy distintivos, que lo individualizaron frente a otras corrientes poscoloniales o de lo maravilloso. Allí, este dispositivo narrativo demostró una gran eficacia para plasmar ese componente indigenista y mestizo de la realidad latinoamericana.

En el ámbito chino, el colonialismo no llegó a doblegar el país, pero su embate sí provocó fenómenos de aculturación, alienación, desarraigo, o lo que en alemán se denomina *Selbstentfremdung* –“auto-extrañamiento” o incapacidad para reconocerse a uno mismo–. A la vez, puso en marcha movimientos reformadores y revolucionarios que condujeron a una transformación muchas veces traumática.

¹⁷ El realismo mágico como tendencia multidisciplinar cultivada en distintos lugares del mundo fue abordado en la obra colectiva de Jean Weisgerber (Ed.). *Le réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*. Lausanne: Age d'Homme, 1987. El término “realismo mágico” propiamente dicho se atribuye al alemán Franz Roh y su libro *Nach-Expressionismus, magischer Realismus, Probleme der neuesten europäischer Malerei* (1925). En la pintura se suele relacionar con esta tendencia a Kandinsky, Marc y Macke, entre los iniciadores, y, a partir de ellos, a Georg Schrimpf, Christian Schad y Franz Radziwill, entre otros.

¹⁸ En una concepción ampliada del realismo mágico, que va más allá de la literatura latinoamericana, se incluyen obras como *La nariz* (1836), de Gogol, o *El clavo* (1980), de Kundera. Una antología planteada desde estas coordenadas es la de Young & Hollaman (1984).

Mo Yan aborda un período cataclísmico de la historia reciente china, en el que se combinaron fenómenos de intersección de culturas, una necesidad imperativa de reconciliarse consigo mismo, y unas profundas mutaciones sociales, y ello lo hace a través de la mirada del lactante Jintong y su nexos con los pechos femeninos, primero de Madre y luego de una cabra, convertidos en símbolo de una feminidad intemporal, de un principio matriarcal primigenio, equivalente a una Venus neolítica, como la que exalta el propio título “Grandes pechos amplias caderas”.

Es también muy relevante la presencia de un espacio mágico liminal (tomando el término de Arnold van Gennep), que se manifiesta de forma llamativa en el sincretismo religioso.¹⁹ Un sincretismo promovido por el propio pastor sueco que habitaba en Gaomi del Noreste desde hacía años y cuyo deje en chino resultaba indiferenciable con el de la población oriunda. Así, mientras seduce a Shangguan Lu sobre el césped:

[...] el pastor Malory, el pelirrojo de ojos azules, [...] le había dicho que el Señor del Cielo chino y el Dios occidental era uno y el mismo, como los dos lados de su mano, de la misma manera que la *lianhua* y la *Egua* son, las dos, flores de loto. (GP, p. 75)

Shangguan Lu, Madre, durante su parto, invoca a las divinidades occidentales y china:

<<i>Dios del Cielo, Virgen Santa! Concededme vuestra gracia, apiadaos de mí y salvad mi alma...>>. Rezó esperanzada, pese a hallarse presa de la desesperación, dedicando sus plegarias tanto a la deidad suprema china como a la de Occidente. (GP, p. 75)

¹⁹ La liminalidad constituye una zona de umbral, que se concreta de forma preferente en momentos, ritos o espacios de transición. García-Manso (2018, p. 396) la reinterpreta desde una perspectiva actual, y destaca en ella su asociación con una “indefinición o ambigüedad identitaria”, que encajan perfectamente en este componente de hibridación de GP.

Y, más adelante, ella misma invoca un panteón mixto, rogando por el bienestar de Niandi, la única de sus ocho hijas con la que el destino no se ha cebado hasta ese momento:

Anciano del Cielo, Señor Amado, Virgen María bendita, Guanyin Bodhisattva del Mar del Sur, por favor, proteged a nuestra Niandi y a todos los niños.

(GP, p. 447)

La plegaria surte un efecto inmediato, y la joven mujer aparece en una cueva escondida en la que ella y otros se habían refugiado.

La espiritualidad de raíz china impregna en todo momento una religiosidad de contornos difusos, a pesar de la presencia de iglesias y misioneros, o de la devoción que Madre profesa al pastor sueco. Un ejemplo lo encontramos con ocasión del difícil parto de la burra, que se acompasa con el no menos difícil nacimiento de los mellizos de Madre, todo ello enmarcado con la inminente llegada a la aldea de un ejército japonés atacante. Cuando la burra finalmente expulsa de su vientre a la mula gracias a la presión que ejerce en la tripa la suegra Shangguan Lü, y no Fan Tres (personaje masculino), quien acudió llamado a hacer las veces de veterinario. Con eso y con todo, Madre exclama:

Gracias al Cielo y la Tierra, y a Fan Tres. (GP, p. 59)

= 谢天谢地谢樊三, 谢天谢地谢樊三。。。 (Mo Yan, *Fengru...*, p. 31)

En esta expresión formularia se incluye la referencia a 天地 *tian-di* ("tierra-cielo"), construcción geminada que no sólo nos remite a la esencia de la mitología china, sino también a su definición del mundo, y a la concepción dualista de la realidad "cielo – tierra", a los dos principios del *yin* y *yang* inherentes a todo lo existente.

Otro ejemplo conspicuo del mundo mágico que se introduce de forma desapercibida en la realidad son las hadas. Su presencia se sitúa en ese

plano de lo que, siguiendo a Alejo Carpentier, ha sido definido como “real maravilloso”²⁰, una dimensión con un fuerte componente mítico y folclórico, en la que lo que a un observador racionalista externo se le antoja como onírico, forma parte de la cotidianeidad para las personas inmersas en ese contexto.

Aquí la traducción “hada” puede inducir a equívoco, ya que no hay paralelismos con las tradiciones occidentales de la mitología menor. En realidad, se remite a la figura de las 妖 *yao*, unos seres femeninos que forman parte del folclore chino y que cuentan con una gran tradición en la narrativa de carácter fantástico, el género de los “zhiguai y chuanqi”, alejados de la prosa más académica y formalizada. Esos relatos fantásticos, a veces también llamados relatos de fantasmas, se popularizaron durante el periodo de las comprendido entre las dinastías Han (fin en 220 a. e. c.²¹) y Tang (618-907) y llegaron con gran éxito hasta el siglo XVIII, con Pu Songling.

Las *yao* o hadas son espíritus femeninos que se transmutan en animales, preferentemente en zorras, y que buscan la cercanía de algún hombre, a los que seducen y a veces consumen su energía vital, pero también ayudan.²² Son figuras ambivalentes, que conviven con los humanos, y que muestran facetas positivas y negativas.

²⁰ El primer uso del término “real maravilloso” se vincula con el chileno Francisco Contreras, y posteriormente Alejo Carpentier abundó en él en su prólogo a *El reino de este mundo* (1949). Roland Walter (1993, p. 15) comenta su evolución.

²¹ Para las fechas de la historia de China se sigue el sistema a.e.c. / e.c. (antes de la era común / era común), conforme a una convención frecuente, así como al propio sistema que se utiliza en China. La Real Academia Española propone la escritura con puntos y espacios. También se usa en ocasiones la forma latina *era vulgaris*, y algunos investigadores también consideran lícita la generalización de a.C. / d.C. (antes de Cristo / después de Cristo) en referencias cronológicas, por su amplia difusión internacional.

²² LI Kunfei (2017, pp. 137-136) estudia los paralelismos en los textos de Mo Yan con figuras femeninas de rasgos sobrenaturales en García Márquez, y para ello recurre a la denominación genérica de “vampiresas”, que sin duda contribuye a explicar la idea, pero introduce un sesgo occidental, y, sobre todo, una negatividad ajena al ser mitológico chino. Es también interesante el detallado estudio comparado que hace LI Kunfei (2017, pp. 147-161) de personajes femeninos concretos en uno y otro autor.

CONCLUSIONES

Grandes Pechos hace un balance del siglo XX, condensado en el espacio probeta, mágico y surreal de la ficticia aldea de Gaomi del Noreste. En la novela, las lectoras y lectores ven como en este pequeño espacio pasa ante sus ojos la convulsa centuria, que se concreta y adquiere viveza en el sujeto femenino. La alegoría femenina se lleva a sus últimas consecuencias e impregna los distintos niveles del relato. La mujer es genitora de la familia, la alimenta con su propia leche materna y amortigua en su cuerpo la violencia de un mundo hermoso y brutal a la vez. Muchos estudios han insistido en lo mágico y rural del gran narrador chino, pero a menudo soslayando la importancia de un principio semántico y estructural nuclear, cual es la representación de la violencia contra la mujer aplicando el pincel con un puntillismo impresionista y un desgarró impresionista a la vez. *Grandes pechos amplias caderas* se alinea, consciente o inconscientemente, con obras como las de la dramaturga austríaca Elfriede Jelinek, que muestran la violencia en la sociedad como un recurso con el que alcanzar una superación filosófica o ético-filosófica de las injusticias denunciadas (Bohrer, 2013, p. 21). Wertheimer (2006, pp. 15 y 19), abundando al respecto, define este tipo de obras literarias, entre las que perfectamente puede incluirse *Grandes pechos*, como *Gewaltphantasien* ("fantasías de violencia")

Belleza y lirismo se funden con una crudeza esencial y casi insoportable. Las raíces rurales del propio Mo Yan, su peripecia vital, su talento para absorber influencias, como el realismo mágico hispanoamericano, o un relato alternativo e híbrido, con tintes poscoloniales, de la historia de China se conjugan con inusitada maestría. El resultado es una obra hermosa y dura, que sumerge en el *yin*, ese lado femenino inherente e inseparable del alma humana.

El componente chino es muy rico y conspicuo, aunque sutil. Se manifiesta a través de las alusiones a fiestas, tradiciones, supersticiones, mentalidades, o una datación histórica vaga, así como un sinfín de pequeños detalles que fácilmente pasan desapercibidos, pero que al final de la lectura aportan un regusto inconfundible. Desde Occidente es necesaria una lectura atenta para reparar en esos trazos que se apuntan, y que

componen un paisaje pintado al estilo etéreo y vaporoso de la pintura evocadora *xieyi* –“que escribe la idea”, en oposición a la pintura más realista y fotográfica, *gongbi*–. El espíritu de García Márquez, y a través de él las innovadoras técnicas narrativas de William Faulkner, revive en la diestra pluma de Mo Yan, pero también están presentes la tradición cuentística de Pu Songling o la prosa del reformador Lu Xun. El resultado es una obra de altos vuelos: genuinamente china, a la vez que una contribución a las letras universales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, S.A.J. (2011). Mothering the nation: Women’s bodies as nationalist trope in Edwidge Danticat’s *Breath, eyes, memory*. *African American Review*, 44 (3), 373–390.
- Alexander, S.A.J. (Ed.) (2014). *African Diasporic Women’s Narratives: Politics of Resistance, Survival, and Citizenship*. Gainesville (FL): Florida Scholarship Online.
- Bauer-Funke, C. (Ed.) (2019). *Crisis y creatividad en el teatro español del siglo XIX al siglo XX*. Hildesheim et al.: Olms-Weidmann.
- Bloch, N. (2011). *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*. Bielefeld: Transcript.
- Bohrer, K.-H. (2013). Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?. En C. auf der Horst (Ed.), *Ästhetik und Gewalt: Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und kritischer Reflexion* (pp. 21-39). Göttingen: V&R unipress.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: corporarización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aries: Paidós.
- CAI, R. (2003). Problematizing the Foreign Other: Mother, Father, and the Bastard in Mo Yan’s Large Breasts and Full Hips. *Mother China*, 21 (1), enero, 108-137.

- CHAN, S.W. (2000). From fatherland to motherland: On Mo Yan's *Red sorghum* and *Big breasts and full hips*. *World Literature Today*, 74 (3), 495–500.
- CHAN, S.W.A (2011). *Subversive Voice in China: The Fictional World of Mo Yan*. Amherst (N.Y.): Cambria.
- CHEN, Chaohui (2018). *Relación entre literatura y política: Un análisis sociocrítico de las obras de Mo Yan*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, España.
- DU, Lanlan (2016). Gendered narrative of suffering in Mo Yan's *Big Breast and Wide Hips*. *Neohelicon*, 43 (1), junio, 27-44.
- Duran, A. & Huang, Yuhan (Eds.) (2014). *Mo Yan in Context. Nobel laureate and Global Storyteller*. West Lafayette, IND: UP.
- Fernández-Cozman, C.R., Medina Rondón, K. & Rosado Lazo, N.L. (2021). El cuerpo, dominación y resistencia en *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé. *Tonos digital*, 40. Recuperado el 20 julio 2021, de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2707>
- GAO, Weiqian (2017). *El realismo mágico en la literatura china contemporánea. Gabriel García Márquez y Mo Yan*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Barcelona, España.
- García-Manso, L. (2018). Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo. *UNED. Revista Signa*, 27, 393-417.
- He, C. (2014). Rural Chineseness, Mo Yan's work, and world literature. En A. Duran & Yuhan HUANG (Eds.), *Mo Yan in Context. Nobel laureate and Global Storyteller* (pp. 77-90). West Lafayette, IND: Purdue UP.
- Hernández, B. (2014). Las cosas del cuerpo en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé. *Letras*, 85 (122), 165-184. Recuperado de <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/263> (= <https://doi.org/10.30920/letras.85.122.2>).
- Inge, T.M. (1990). Mo Yan and William Faulkner: Influence and Confluence. *The Faulkner Journal*, 6, I, 15-24.

- KU, Menghsuan (2010). Reflexión de la traducción indirecta del chino al español. Ejemplo de la traducción de *La vida y la muerte me está desgastando*. *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, 2 (1), 197-212.
- LI, Kunfei (2017). *Confluencias entre el mundo de Mo Yan y el de García Márquez*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca, enero de 2017.
- Mengual, E. (2019, agosto 5). Mo Yan, el “Kafka chino”, publica en España *Grandes pechos amplias caderas*. 5 de agosto de 2007. *El Mundo*. Recuperado el 21 de julio de 2021 de <https://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/03/cultura/1186141843.html>.
- Menton, S. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mo Yan (1993 [1986]). *Red Sorghum. A Novel of China*. Traducido por Howard Goldblatt. New York: Viking, 1993. [Título original de la obra en chino: 红高粱家族 *Hong gaoliang jiazhu*, literalmente “El clan del sorgo rojo”, primera edición en 1986].
- Mo Yan (2013 [1995]). *Grandes pechos amplias caderas*. Traducido por Mariano Peyrou. Madrid: Kailas. [Reedición de la versión española de 2007; título original en chino 丰乳肥臀 *Fengru fei tun*, primera edición aparecida en 1995].
- Mo Yan (2018 [1995]). *Fengru fei tun*. Hangzhou: Zhejiang Wenyi Publishing House, junio de 2018 (reimpresión de la edición de enero de 2017) = 莫言: 丰乳肥臀. 杭州: 浙江文艺出版社, 2017.1 (2018.6 重印). [La primera edición de la obra se publicó en 1995, para luego ser sucesiva y profundamente revisada y modificada].
- Pérez-García, J. (2018). Die japanische Wechselwirkung von innen-außen (*uchi-soto*) im interkulturellen Zusammenhang Veranschaulicht an Yoko TAWADAS *Opium für Ovid*. En R. Rădulescu, L. Perrone Capano, N. Gagliardi & B. Wilke (Eds.), *Interkulturelle Blicke auf*

- Migrationsbewegungen in alten und neuen Texten* (207-234). Bern / Berlin: Frank & Timme.
- QIAO, Guoqiang (2008). The narrative strategy of Chinese avant-garde novels: The case of Mo Yan. *Semiotica*, 170 (1/4), 211–220.
- Reyes, D. (1995, abril 21). Latina Author Allende Greeted. *Los Angeles Times*, edición del condado de Orange, p. B2.
- Walter, R. (1993). *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Weisgerber, J. (Ed.) (1987). *Le réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*. Lausanne: Age d'Homme.
- Wertheimer, J. (2006). Ästhetik der Gewalt? Literarische Darstellung und emotionale Effekte. En J. Dietrich & U. Müller-Koch (Ed.), *Ethik und Ästhetik der Gewalt* (pp. 9-25). Paderborn: Mentis.
- Yardley, J. (2012, octubre 11). Mo Yan. Big Breasts, Wide Hips. Crítica publicada en *The Washington Post*. [Originalmente publicada en 2004, reimpresa con motivo de la concesión a Mo Yan del premio Nobel].
- Young, David & Hollaman, Keith (Eds.) (1984). *Magic Realist Fiction. An Anthology*. New York & London: Longman.
- Zerilli, L. (1992). A process without a subject: Simone de Beauvoir and Julia Kristeva on maternity. *Signs*, 18 (1), 111–135.
- ZHANG, Zhifan (2016). *Moyan yu fukena gaomi dongbei xiang yu yuekenapata*. Chengdu (Sichuan): Sichuan University Press, 2016 = 莫言与福克纳 高密东北乡与约克纳帕塔法谱系研究 [El Gaomi del Noreste de Mo Yan y el Yokanapatawpha de Faulkner]. 成都 (四川): 四川大学出版社.