



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA Y CLÁSICA

• Tesis doctoral •

***La imagen de China en dos novelas históricas españolas
del siglo XXI: Todo bajo el cielo y Los últimos días del
Imperio Celeste.***

Zi Wang

Doctorado en Mundo hispánico: raíces, desarrollo y proyección

Directora: Dra. María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)

LEÓN,

2022

AGRADECIMIENTOS

Durante los años de investigación que he dedicado a este trabajo, aquellas personas, amigos y familiares que han soportado mi humor y me han ayudado a continuar, han colaborado de manera inequívoca, aun sin saberlo, en la elaboración de esta tesis doctoral. A todos, mis sinceras disculpas y mi más profundo agradecimiento.

Especial agradecimiento merece mi directora Dra. María Luzdivina Cuesta Torre. Ella me ha enseñado todo lo que hoy sé sobre la tarea investigadora y ha conseguido que recorrer este camino resultase verdaderamente enriquecedor, tanto en su vertiente formativa como en la propiamente personal.

Mi familia ha sido un pilar básico a la hora de finalizar el presente trabajo. Gracias a mis padres, que siempre me han brindado el espacio de la comprensión y de la libertad de elección; a mi marido por su compañía en tantas horas de estudio y por haber intentado suavizar mi estrés. Sin su cariño, paciencia y apoyo constante no me habría sido posible completar este trabajo.

Y, por supuesto, el agradecimiento más profundo y sentido se dirige a mis hijos por sus apoyos incondicionales y por haber sido siempre un refugio donde me encontraba alivio en los momentos de presión.

Mi agradecimiento es también para todas aquellas personas de distintos ámbitos y campos que me han apoyado durante estos años, en lo personal, en lo formativo o en lo profesional y que han colaborado de forma indirecta para que pudiera llevar a buen puerto esta investigación.

Poner el punto final en este agradecimiento implica que he terminado mi doctorado. Si en esta tesis queda algún error, seré yo la única que deba asumir toda la responsabilidad por tal descuido.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. Motivación y justificación.....	10-18
2. Objetivos.....	18-21
3. Descripción del procedimiento.....	21-24
CAPÍTULO I: Fundamentos teóricos y metodológicos.....	25
1. Fundamentos teóricos.....	26-29
2. El género literario y la novela.....	29-31
2.1. La novela histórica. Características, procesos y relación con otros géneros.....	31-34
2.1.1. Etapas de la novela histórica.....	34-36
2.1.2. Procedimientos de la novela histórica contemporánea.....	36-39
2.1.3. El autor y su texto.....	39-40
2.1.4. Hibridación de la novela histórica: novela de viajes y novela de aventuras.....	40-44
2.2 La crítica neohistoricista.....	44-45
2.2.1 El concepto de Nuevo Historicismo y la novela histórica.....	45-46
2.2.2 Los métodos historicistas en el análisis literario.....	46-48
3. Análisis literario desde la teoría de la narrativa	48-51
3.1. El pacto narrativo.....	51-51
3.2. Respecto a la fábula.....	51-52
3.2.1. Acontecimientos.....	51-53

3.2.2. Actores.....	53-55
3.2.3. Tiempo.....	55-56
3.2.4. Lugar.....	56-57
3.3. Respecto a la historia.....	57-58
3.3.1. Ordenación por secuencias.....	58-61
3.3.2. Ritmo.....	61-63
3.3.3. Frecuencia.....	63-63
3.3.4. Personajes.....	63-65
3.3.5. El lugar y el espacio.....	65-67
3.3.6. La focalización.....	67-72
3.4. Respecto al texto.....	72-73
3.4.1. Comentarios no narrativos.....	73-75
3.4.2. Niveles de narración.....	75-77
4. Una perspectiva crítica: el Orientalismo.....	77-82
4.1. Definición de Orientalismo.....	82-83
4.2. Teoría central del Orientalismo.....	83-87
4.3. Crítica poscolonial de Edward W. Said.....	88-89
4.4. El ámbito de análisis del discurso poscolonial.....	88-89
4.5. La ideología y las circunstancias del escritor.....	89-89
4.6. La cuestión de la autoridad.....	89-90
4.7. La representación como producto de la exterioridad.....	90-91
4.8. La lectura en contrapunto.....	91-92
4.9. Orientalismo y China.....	92-95
4.10. Orientalismo en lo hispánico.....	95-97

4.10.1. El caso de Borges.....	97-102
4.10.2. La imagen de China en la obra de Borges.....	102-107
4.11. Orientalismo en España.....	107-109

CAPÍTULO II: El contexto literario de las novelas históricas actuales sobre China.....110

1. Estado de la cuestión.....	111-111
1.1. Introducción al contexto histórico: relaciones entre China y España.....	111-117
1.1.1. Estereotipos y medios de comunicación.....	117-121
2. Imagen de China en la literatura española anterior al siglo XXI: una aproximación.....	121-133
3. La novela de entretenimiento o literatura de consumo española actual.....	133-135
4. Tendencias de la novela histórica española del siglo XXI.....	135-142

CAPÍTULO III: Estudio de Los últimos días del Imperio Celeste, de David Yagüe143

1. Introducción: el texto en su contexto.....	144-145
1.1. El escritor David Yagüe.....	145-147
1.2. La producción literaria de David Yagüe.....	147-150
2. Análisis historicista en Los últimos días del imperio celeste.....	150-159
3. Análisis narratológico de la novela.....	160-160
3.1. El narrador.....	160-164
3.2. Personajes.....	164-193
3.3. Estructura de la novela y acontecimientos.....	193-219
3.4. Tiempo.....	219-223
3.5. Lugares y espacios.....	223-228
3.6. Textos narrativos y no narrativos.....	228-229

4. Consideraciones críticas respecto al orientalismo.....	229-232
4.1. Lugares de la geografía china.....	232-234
4.2. Impresiones sobre la sociedad china.....	234-242
4.2.1. La mafia china.....	242-244
4.2.2. Figuras del Palacio Real.....	244-244
4.3. Percepciones de la cultura china.....	245-245
4.3.1. La lengua china.....	245-246
4.3.2. El opio.....	246-249
4.3.3. El arte chino.....	249-251
4.3.4. La filosofía china.....	251-253
4.3.5. Las supersticiones y la religión.....	254-255
4.3.6. Otros aspectos.....	255-256
4.4. La Historia china.....	256-257
4.4.1. Los bóxers.....	257-264
4.4.1.1. El tratamiento del conflicto de los bóxers.....	264-266
4.4.2. Las misiones.....	266-271
4.4.3. La dinastía imperial.....	271-274
4.4.4. Las relaciones diplomáticas de China.....	274-276

CAPÍTULO IV: Estudio de Todo bajo el cielo, de Matilde Asensi.....277

1. Introducción: el texto en su contexto.....	278-279
1.1. La escritora Matilde Asensi.....	280-280
1.2. La obra de Matilde Asensi.....	281-286
2. Análisis narratológico de Todo bajo el cielo.....	286-286

2.1 La narradora.....	287-289
2.2. Personajes.....	289-295
2.3. Acontecimientos.....	295-302
2.4. Tiempo.....	302-306
2.5. Lugares.....	306-311
2.6. Los medios de transporte como no lugares.....	311-314
2.6.1. Textos narrativos y no narrativos.....	315-316
3. Consideraciones críticas con respecto al orientalismo.....	316-320
3.1. La estética oriental.....	320-324
3.2. Lugares de la geografía china.....	324-327
3.3. Impresiones sobre la sociedad china.....	327-339
3.4. Percepciones de la cultura china.....	339-358
3.5. La Historia china.....	358-364
3.6. Género y sexualidad.....	364-371

CAPÍTULO V: Análisis comparativo de las novelas «Los últimos días del imperio celeste» y «Todo bajo el Cielo».....372

1. Introducción: consideraciones iniciales.....	373-373
2. Dos españoles que deciden escribir sobre China.....	373-376
3. El Nuevo Historicismo en <i>Los últimos días del imperio celeste</i> y <i>Todo bajo el cielo</i> ...376-380	
4. Análisis comparativo narratológico.....	380
4.1. Los narradores.....	380-383
4.2. Los personajes.....	383-384
4.3. Descripción comparativa de los personajes.....	384-391

4.4. Estructura de las novelas y los acontecimientos.....	391-394
4.5. Tiempo.....	394-395
4.6. Lugares y espacios.....	395-396
4.7. Textos narrativos y no narrativos.....	396-397
CAPÍTULO VI: Conclusiones.....	398
Semejanzas y diferencias derivadas del análisis de las novelas.....	399-403
Consideraciones personales.....	403-405
ANEXO.....	406
Anexo 1: Entrevista a David Yagüe.....	406-409
BIBLIOGRAFÍA.....	410-419
IMÁGENES.....	419-420

Introducción

1. Motivación y justificación

Tras la llegada de los españoles a Filipinas en 1565, se consideró este archipiélago como un paso intermedio hacia un objetivo mayor: China. El primer intento de los españoles para llegar a Asia Oriental fue a través del comercio de especias y la obtención de piedras preciosas, tejidos y perfumes desde la India y desde China. Más tarde, tras el establecimiento del control turco sobre las rutas comerciales, los españoles intentaron otras vías como el camino hacia el oeste, pero el inesperado encuentro con el Nuevo Mundo hizo que los colonizadores españoles retrasaran varias décadas su llegada a Asia Oriental. Sin embargo, Asia y, más concretamente, China, permaneció como un objetivo importante para los intereses del imperio español.

Los españoles iniciaron, sin éxito, una aproximación a China en el siglo XVI. Llegaron a la corte española diferentes informes desde Filipinas que señalaban los beneficios y los inconvenientes de ese acercamiento, junto con multitud de opiniones y consejos sobre cómo debía realizarse dicha tarea, puesto que existía un interés general sobre el territorio chino por parte de diferentes sectores: funcionarios, comerciantes, y hasta del propio rey de España, Felipe II. Sin embargo, el imperio oriental seguía resultando un territorio misterioso e ignoto para Occidente, permaneciendo casi cerrado, pues solo el comercio constituía un puente de conexión entre ambos mundos y quedaba reducido a Macao y a la Bahía de Amoy. A todo ello se sumaba el hecho de que comerciar en estas tierras sin permiso de entrada se pagaba con la pena capital.

En el siglo XVI las principales potencias europeas (Inglaterra, Francia, Portugal y España) se hallaban inmersas en un período de expansión colonial. Algunas de esas colonias en América se encontraban en situación de decadencia industrial, por lo que, para satisfacer la demanda de las mismas, era necesaria la comercialización de productos de buena calidad que, al mismo tiempo, ofrecieran precios que se adecuaran al mercado mundial. Ante esta demanda, China era el único país que contaba con los productos más competitivos en comparación con las mismas mercancías fabricadas en Europa.

Desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVII se operaba con la Ruta de China-Filipinas-México-España, comenzando de esta manera el primer contacto oficial entre ambos países: China y España. Desde 1519, los españoles habían cruzado el Pacífico en dirección oeste, desde la península Ibérica hasta Molucas o Filipinas. Pero no fue hasta 1565 cuando un barco logró regresar, navegando por el este desde Asia hasta las Américas. Fue

Andrés de Urdaneta el primer navegante en descubrir una ruta de oeste a este a través del Pacífico, desde Filipinas hasta Acapulco. Esta nueva ruta fue llamada el «tornaviaje» o «viaje de regreso», una ruta marítima hacia el Este, desde Filipinas hasta Nueva España, que unió Asia y América. El «tornaviaje» permitió la organización de la primera ruta comercial entre América y Asia, llamada la Ruta del Galeón de Manila, que estuvo vigente desde 1565 hasta 1815 (Pérez Lecha, 2015). El intercambio que facilitó esta ruta consistió principalmente en la comercialización de plata desde América, vino y aceite de España, especias y marfil desde Manila, y seda, porcelana y otros artículos desde China.

Podemos afirmar que las relaciones comerciales entre ambos continentes son las que determinaron los primeros contactos entre Oriente y Occidente, y entre China y España en concreto, que es el caso que nos ocupa.

En la actualidad, la visión del mundo occidental sobre la cultura y tradiciones chinas resulta un fenómeno que va en ascenso respecto a su aceptación y entendimiento. Un ejemplo de ello lo constituye el reconocimiento logrado por el escritor Mo Yan, que fue Premio Nobel de Literatura en 2012; o el caso del célebre director chino, Ang-Lee, director de la película *Tigre y Dragón* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*), que batió el récord en la historia del cine chino cuando logró ser nominada a los Oscar y ganó cuatro premios en el festival celebrado en el 2001¹. El éxito de estas dos figuras relevantes de la cultura china ha llamado la atención del mundo occidental en los últimos años, representando así, en mayor o menor medida, un exotismo que atrae la curiosidad de muchos en lo que se refiere al tratamiento de la cultura china como muestra de ese Lejano Oriente que habita en el imaginario colectivo de Occidente. Este reconocimiento de la cultura china y la puesta en valor al alza de lo chino va paralelo con el periodo de apertura y expansión económica del gigante asiático, que ha colocado el país en los primeros puestos de las potencias económicas mundiales.

Como es fácil de deducir, el encanto, el misterio o la magia de la cultura china a lo largo de su historia milenaria no aparece por primera vez en las obras del escritor Mo Yan o en la cinematografía (aunque esta última ha contribuido notablemente a su consolidación en ese imaginario colectivo occidental), sino que es un fenómeno que tomó impulso, sobre todo, a partir del siglo XIX y que, de una forma u otra, se mantiene hasta nuestros días. Sin embargo, es

¹ Ganadora de los Óscars a «Mejor película extranjera», «Mejor dirección artística», «Mejor fotografía» y «Mejor música».

patente que, a pesar de esta sólida contribución, y manteniendo un contacto mucho más riguroso y directo, sigue habiendo un gran abismo entre ambos mundos, entre ambas culturas, cuando nos referimos al entendimiento real, pues es escaso el tratamiento que se da de la cultura china respecto a sus múltiples realidades desde una reflexión crítica y concienzuda, y, sobre todo, realista, a mi parecer. Aquellos «desconocimientos» o «imaginaciones» pasadas (sobre todo durante el siglo XIX cuando el mundo occidental soñaba con lo fantástico, lo lejano, lo exótico) permanecen vigentes hoy en día en gran medida, y no es esa una percepción legítima de la realidad o, mejor dicho, realidades chinas.

Estas impresiones tienen su germen ya en la Edad Media, cuando los relatos de viajeros que llegaron hasta China, como el castellano Pero Tafur (Beltrán Llavador, 1992), propiciaron la idealización de «estos remotos lares y, así, se empezó a fraguar el mito de Oriente como espacio inmenso, exótico y repleto tanto de tesoros como de peligros, encarnados a veces en monstruos o seres fantásticos» (Beltrán Llavador, 2019: 21). Algo que se potenciaría en el Romanticismo del siglo XIX, dada la obvia afinidad con los intereses de los autores de esa época, como se señala en la obra *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*:

La imaginación romántica opta por mundos imaginarios. El Oriente que algunos de los románticos visitan, y en el que algunos dejan sus vidas, no deja nunca de ser un Oriente imaginario, y con ello, autentifican una suerte de vacío: el Otro que se vive y con el que se convive nunca es, porque permanece siempre como ausencia insoslayable. Su terreno propio no podrá ser otro que el de la Estética. Sus horizontes y sus límites siempre serán los de la corriente artística, los de la moda, los de la erudición y los de la escritura ensoñadora (Pacheco, Vera, 1998: 98).

Por tanto, no sorprende que la poesía del XIX fuera «proclive al orientalismo literario, al que llegaron a ser muy receptivos distintos poetas románticos y postrománticos» (Balcells, 2018a: 154), pero el interés por esta región no se limitó a este género ni se centró exclusivamente en lo exótico, místico o fantástico, sino que buena parte de los estos escritos sobre Oriente trataban de dar una perspectiva científica a su forma explicativa, aunque también esta idea quedó impregnada en los textos humanistas escritos por autores occidentales que abordaban la nueva realidad que tenían ante sí. Estos textos exaltaban algunas características del mundo oriental que trataban de forma homogénea y generalizada, y que además conllevaban una pátina de exotismo y misterio que fue sumándose al ideario sobre Oriente que aún predomina en Occidente.

A medida que estas obras se publicaban y extendían por las comunidades académicas e institucionales, las ideas que contenían quedaban más arraigadas en la sociedad que hacía uso de ellas, puesto que estos textos explicaban una nueva realidad histórica y social, y se ha perpetuado de una forma u otra, expandiéndose y adaptándose a las nuevas formas de comunicación y de difusión de la información. Como muestra de dicho interés y expansión de los estudios sobre las conexiones históricas, sociales y literarias entre España y China, tenemos los recientes estudios de Balcells (1996a, 1996b, 2009, 2015-2016, 2017a, 2017b, 2018a, 2018b, 2018c) y los libros coordinados por Beltrán (2019) y Bayo (2013). Pilar Vega (2009) se adentra también en la presencia de China en la literatura infantil, subrayando el carácter estereotipado de misterio que se le atribuye.

La presente investigación intenta estudiar la interpretación y el reflejo de las múltiples imágenes que emplea cada escritor en la descripción de *China* en dos obras narrativas concretas, entendiendo aquí China como un ente cultural, histórico y social. China aparece, está presente, entre las líneas literarias y esta corporeidad puede ser una representación, o un símbolo, del cosmopolitismo, de la imposibilidad de acceder a lo maravilloso en la vida real de los occidentales. Puede ser la contemplación de una lejanía exótica llena de misterios como método de evasión y ensoñación de una realidad occidental más decadente, o puede ser un capítulo de la historia milenaria de la China imperial, o la rememoración de las antiguas rutas comerciales durante el periodo colonialista, o cualquier otro tipo de referencia histórico-cultural que podamos tener de China como una categoría con identidad.

En este trabajo trataré de aplicar la teoría del orientalismo de Edward W. Said (2016) como base metodológica para realizar un análisis ideológico-social de dos obras de la narrativa española del siglo XXI; aunque primero analizaré la imagen de China según la describen y presentan las obras seleccionadas para su análisis narratológico. Posteriormente realizaré un análisis crítico respecto a la tradición orientalista, para de esta manera hacer un balance de coincidencias y discrepancias en relación con el mundo oriental basándome en los textos narrativos que dan cuenta del estado actual de la percepción y construcción de lo chino.

En cuanto a la aplicación de la teoría del orientalismo en el presente trabajo, creemos que se debe hacer un análisis exhaustivo de su significado. Así lo planteaba su precursor:

[...] Orientalismo es una forma extrema de realismo: es una manera habitual de tratar objetos, cualidades y regiones supuestamente orientales; los que lo emplean quieren designar, indicar, nombrar aquello de lo que hablan con una palabra o una frase (...). (Said, 2016: 109).

[...] Si no se examina el orientalismo como un discurso, posiblemente no se comprenda esa disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso, dirigir Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del período posterior a la Ilustración. (Said, 2016: 21).

Estos dos planteamientos expresan, sin lugar a duda, que el orientalismo, en cierta manera, se manifiesta como una crítica a una serie de ideas preconcebidas sobre los pueblos de Oriente, como explicaremos más adelante.

El presente trabajo se divide en seis partes, precedidas de la presentación de la investigación. En ella voy a dar a conocer los motivos por los cuales he elegido este tema, tanto los motivos científicos como los personales, y los objetivos que deseo alcanzar con el mismo. Además, haré una descripción de la metodología que voy a aplicar.

Como profesora de español para estudiantes chinos, he advertido una laguna en los conocimientos previos adquiridos por el alumnado, ya que existe un vacío en los estudios y la bibliografía sobre el tema que vamos a tratar. Además, este campo de estudio cumple objetivos didácticos, pues como profesora de español para personas sinohablantes me parece interesante seleccionar textos literarios españoles que sirvan para aprender la lengua y cultura española y que, a su vez, se ajusten a una realidad más tangible y además resulten motivadores para mis estudiantes. Sólo de esa forma, a través de un puente que pueda conectar ambas culturas, libre de prejuicios y sobreentendidos sin fundamento, los estudiantes pueden implicarse y pueden desarrollar una conciencia crítica en consecuencia.

En este punto, estoy de acuerdo con Martínez-Robles (2008: online) al afirmar que el orientalismo y los estereotipos que se ciernen sobre el imaginario chino y su colectividad siguen siendo muy actuales. Multitud de actividades en Occidente siguen estando atravesadas por ideas equívocas y simplistas de la realidad china: cursos, conferencias, películas y otras representaciones artísticas y culturales apoyan su visión de lo chino en alguna de estas ideas de forma generalizada. Martínez-Robles hace un llamamiento para que historiadores y cualquier persona que tenga la capacidad de contribuir a desmontar y recontar la realidad de China haga uso de ella. Es por eso que yo misma siento una responsabilidad para señalar asimismo aquellos discursos que considero inexactos o erróneos, y voy a tratar de explicar por qué en este trabajo.

Los objetivos de este trabajo tienen que ver con el interés y la necesidad de ofrecer una visión concreta y pormenorizada sobre diferentes aspectos de la cultura china a través de dos textos narrativos escritos por españoles en el siglo XXI. Me interesa especialmente cómo se reflejan y presentan ciertos aspectos comunes en dos novelas elegidas previamente (tales como la idiosincrasia de los chinos respecto a su historia, la lengua china, los valores colectivos, la geografía, la política, etc.), desde un punto de vista occidental para poder concluir de forma crítica y argumentada si la descripción y el tratamiento de los mismos se corresponde o no a la realidad china que los nativos percibimos. La idea es ofrecer una clasificación de las similitudes y discrepancias en el tratamiento de esos aspectos de la cultura china en las novelas, y cómo estas se asocian o no al imaginario colectivo que los españoles como occidentales tienen sobre una cultura tan rica y diversa como homogeneizada a su pesar.

La siguiente parte de mi trabajo será el marco teórico y metodológico de la tesis. En ella presentaré las bases teóricas que sustentan y que marcan el eje analítico de esta investigación, y que se enmarcan en dos teorías fundamentales de distinta naturaleza. Por un lado, analizaré los textos literarios desde la teoría narrativa o narratología, para poder describir los elementos que intervienen en la narración: la forma en la que se relacionan entre sí y que conforman el qué se cuenta y cómo se cuenta. El enfoque se dará principalmente en la clasificación que realiza Mieke Bal en su obra *Teoría de la narrativa* (2018). Esta teoría es una herramienta de análisis más objetiva en su aplicación, aunque no obviaré la contribución de otros autores y estudiosos.

Por otro lado, ofreceré una reflexión crítica centrada en la teoría del orientalismo desarrollada por Edward W. Said, que ya he mencionado. Said describe y critica en su obra *Orientalismo* (2016) una constelación de falsos prejuicios que percibe en el fondo de las actitudes occidentales con respecto a Oriente. Said define el orientalismo como una proyección de Occidente sobre Oriente y su voluntad de gobernarlo. Han sido de gran consideración y relevancia para esta investigación las aportaciones que ofrecen dos obras de Edward W. Said: *Orientalismo* (1978) y *Cultura e Imperialismo* (1996). En ellas se nos presenta el movimiento orientalista del siglo XIX de forma cronológica hasta bien entrado el siglo XX, dando a conocer cómo el arte y la cultura fueron utilizados con el fin de servir a los objetivos colonialistas de los grandes imperios del pasado; o mejor dicho, con el objetivo de poner de manifiesto y consolidar el liderazgo occidental, y también con la finalidad de definir Oriente en función de sus intereses.

Exhibiendo una vasta selección de escritores, políticos y eruditos en Oriente, Said desvela cómo los occidentales intentaron adentrarse en lo oriental, no sólo para comprenderlo y convivir con esa realidad, sino para tener un dominio mejor sobre ella. Caben señalar aquí las aportaciones de Balcells sobre alguna de estas figuras, como es el caso de José Corredor-Matheos (2009). Desde un punto de vista personal, creo que los orientales también podemos llevar a cabo esta labor aunque quedemos situados como la parte subordinada en esta oposición.

Siendo el objeto de estudio China y el mundo hispánico, expondré las características que la teoría orientalista ha tenido sobre aspectos de la cultura china. Los estudios orientalistas sobre los aspectos culturales y sociales sobre una civilización como la china no se reducen a la política o la economía, sino que dentro del ámbito humanístico se puede encontrar un tratamiento afín con los preceptos de la teoría orientalista sobre otros campos que exceden el literario o el histórico, como son la lingüística o la antropología. Por otro lado, de forma más concreta en el campo literario, se encuentran referencias orientalistas en la obra de Borges, un caso digno de una mención más amplia, pues es un referente en lo literario.

En la tercera parte desarrollaré el estado de la cuestión respecto al tema de este estudio. Realizaré, en primer lugar, un repaso de las relaciones históricas entre China y España para conocer cuándo y cómo ambas culturas entran en contacto, ampliando la información dada en este primer capítulo, cuáles son las ideas que nacen de ese contacto y de qué forma se desarrollan y nos llegan algunas de ellas hasta hoy, como parte de una serie de realidades tomadas por ciertas en el imaginario occidental.

Una vez situados, se revisará la presencia de China en la literatura española anterior al siglo XXI y su tratamiento en diferentes obras para, a continuación, analizar las principales tendencias en la novela histórica española del siglo XXI, ya que las novelas elegidas para ser objeto de estudio del presente trabajo se enmarcan dentro de este género literario. No sólo abordaré la novela histórica, género al que pertenecen las obras seleccionadas para este estudio, sino que haré un repaso sobre la llamada «novela de entretenimiento» o «novela de consumo», categoría con la que también se corresponden. Cabe señalar que las «novelas de entretenimiento» o «novelas de consumo» constituyen un tipo de literatura que se halla muy mercantilizada, por lo que se deduce que al hablar de ellas se habla de novelas muy populares, que llegan a un gran público, y que, por lo tanto, se conforman como una herramienta de transmisión de información y conocimiento importante a una gran cantidad de la población. Es por ello por lo que a la hora

de tratar el tema orientalista aplicado a la cultura china he elegido este tipo de novelas, puesto que perpetúan de una forma más eficaz la imagen sobre lo chino.

Y, por último, se describirá la imagen de China de forma generalizada en la literatura española del siglo XXI.

Más adelante, se realizará un análisis pormenorizado de la primera de las dos novelas elegidas: *Los últimos días del imperio celeste*, de David Yagüe (2013). Abordaré una introducción a la obra de David Yagüe, para luego diseccionar la novela según la teoría de la narrativa en sus principales elementos. Y, seguidamente, haré una reflexión crítica basada en el orientalismo sobre el carácter de los elementos de la narración que se han estudiado y delimitado previamente.

Posteriormente se producirá el mismo análisis sobre la novela *Todo bajo el cielo*, de Matilde Asensi (2006), para poder ampliar el material que se evaluará respecto al objetivo de este estudio. Por ese motivo se explicarán primero qué razones me llevan a seleccionar unos determinados textos narrativos y no otros, ya que deben ser significativos respecto al contenido de los aspectos relevantes para el análisis.

Finalmente, presentaré las conclusiones generales sobre las obras estudiadas. Estas conclusiones abarcarán aspectos de tipo científico, didáctico, y personal. El resultado de este trabajo será rico en matices, sobre todo en lo referido al imaginario colectivo sobre China, una información que, en mi opinión, puede servir como punto de partida a muchas investigaciones relacionadas con esta temática en ambos países.

A lo largo de mi investigación intentaré demostrar cómo los escritores occidentales que describen algún aspecto de China lo hacen basados en nociones previas acerca del Lejano Oriente, y trataré de reflexionar sobre si esas imágenes preconcebidas sobre Asia reflejan o no la realidad de ese espacio oriental, desde un punto de vista personal como nativa.

El mayor problema al que me enfrento en esta investigación es la falta de una bibliografía suficiente, sobre todo en lo que se refiere a estudios críticos sobre temática china en la literatura española en la época actual. Desde un punto de vista personal, creo que esto se debe a que muchas obras relacionadas con este tema se suelen considerar, en los ámbitos académicos españoles, como libros de literatura popular o de consumo, por ello no he encontrado ningún estudio académico extenso sobre las obras literarias acerca de temática china. El único libro que

me ha ofrecido una aportación relevante para este estudio es el de Manuel Bayo, titulado *China en la Literatura Hispánica* (2013), que sería la principal fuente académica de este epígrafe.

Otro motivo es que se trata de obras muy recientes, cuya pertenencia o no al canon literario está todavía por establecer (y que es difícil que lleguen a lograr por su carácter de novelas de entretenimiento). Si se toman otras obras, de otras temáticas, publicadas en los mismos años, la escasez de bibliografía sobre ellas es similar, a excepción de aquellas escritas por autores de reconocido prestigio y cuya actividad literaria anterior ha sido ya objeto de atención (por ejemplo, las obras de Pérez Reverte). Sin embargo, los autores de las obras analizadas han publicado toda su obra en los últimos veinte años y aquellas que constituyen el corpus de estudio se encuentran entre las más recientes.

El análisis de la complejidad de las representaciones sobre China y los chinos en el ámbito literario español nos ayudará a comprender mejor el mundo que nos rodea y, con él, a nosotros mismos. Existe una responsabilidad cultural cuando un autor o autora decide reconstruir y reinterpretar los aspectos culturales de una civilización. Sólo a través del respeto y el diálogo intercultural podremos llegar a un entendimiento que fomente las buenas relaciones entre culturas.

2. Objetivos

El presente trabajo de investigación tiene como origen la mencionada consideración de la conveniencia de abordar este tema y el encontrarme en una posición privilegiada para ello, por pertenecer al ámbito cultural chino. Ello me permite aproximarme a las temáticas sobre China en la literatura española del presente siglo con un conocimiento vivencial de la realidad china.

Este estudio se centra en obras narrativas de ficción publicadas en los últimos años, en las que la geografía china, la historia de China, la cultura china o los personajes chinos tienen un papel fundamental y relevante, de tal forma que a través de ellas pueda estudiarse cuál es la imagen de China que los escritores seleccionados tienen, y qué capta el público español que lee estos textos.

La relación con China, a su vez, pretende suscitar un mayor interés en mi entorno investigador y docente, y facilitar un acercamiento al tema desde un punto de vista que los

hispanohablantes de origen español no pueden tener: el de percibir hasta qué punto la imagen de China que muestran los escritores puede corresponder o no con la que tienen de su país los propios chinos. Esto contribuirá a que quienes lean mi tesis en China se den cuenta de qué rasgos de nuestra cultura son los que estos autores conocen y transmiten y, a la inversa, que el público español sepa si la visión que dichos autores le transmiten de China corresponde con la realidad que perciben los chinos.

En definitiva, mi intención es contribuir con este material a una mejor lectura crítica por parte de quienes se interesen por ahondar en el tema de China, tanto a nivel personal como en niveles académicos. Como ya se dijo anteriormente, en el presente estudio se intenta aplicar la teoría del orientalismo de Edward W. Said como base teórica para realizar un análisis ideológico-social de las obras de la literatura española del siglo XXI. Es de esperar que esta investigación, además de aportar un conocimiento del desarrollo e importancia del tema en la literatura española contemporánea, sirva de ayuda, tanto para los chinos como para los españoles, para la realización de futuras investigaciones relacionadas con la historia, la cultura, la política y la economía de ambos países, fortaleciendo de esta manera lazos estrechos de intercambio cultural. Este trabajo se enfoca en el análisis de una selección de obras literarias como receptor de la cultura china, es decir, intenta precisar cómo y por qué el autor configura en su mente y plasma en su obra una determinada ficción china, es decir, una alusión a China en algún factor. Como afirma Said, «*Oriente fue orientalizado*» (2008: 25).

Presentaré de forma general la influencia que reciben los autores españoles de la cultura china, y a partir de ahí me centraré en las obras literarias seleccionadas en años recientes con referencia a China, tratando de descubrir a partir de estas el laberinto de ideas y conceptos sobre lo chino que edificó el autor y las relaciones intrínsecas que su literatura guarda con la de este país oriental.

El análisis tiene los siguientes objetivos:

1. Investigar la visibilidad de la imagen de China en las obras literarias españolas seleccionadas.

Durante 40 años de relaciones diplomáticas entre China y España, los vínculos culturales entre ambos países se han vuelto cada vez más frecuentes. La nueva era de reforma y apertura de China ha sido testigo del nuevo auge de presentación de obras literarias españolas. España, a su vez, ha cultivado en el pasado una tradición de estudios sobre China. De hecho, España fue sede

de estudios sobre China en la Europa del siglo XVI con obras como las de Rada: *Arte y Vocabulario de la Lengua China* o *Las cosas que los padres Fr. Martín de Rada, provincial de la Orden de S. Agustín en las islas filipinas, su compañero Fr. Jerónimo Marín y otros soldados que fueron con ellos vieron y entendieron en aquel reino*, y Juan González de Mendoza: *Historia del gran reino de la China*.

2. Analizar los conceptos y valores presentados en las obras literarias y sus fuentes.

El resultado final dependerá del análisis de las obras, cuyo principal valor radica en la minuciosa descripción que ofrecen sus páginas sobre la vida cotidiana de China en distintos periodos, adentrándose en las tradiciones, costumbres y creencias religiosas de los habitantes, así como en la historia, la economía, la geografía y la situación política y social del misterioso Imperio de la Gran Muralla.

3. Comprobar la relación entre lo presentado y las realidades chinas.

Esta investigación permitirá contribuir al conocimiento en el ámbito hispanohablante de la cultura china, y obtener un criterio más objetivo de cómo se percibe la imagen China en el seno de la cultura española.

Aunque la presencia en los textos literarios del pasado respecto a lo oriental, en general, y lo chino en particular, ha sido reiteradamente apuntada por los estudiosos, queda por interpretar esas referencias con exactitud y examinarlas en profundidad, algo que aún no se ha realizado por completo, debido sobre todo al desconocimiento generalizado del mundo cultural chino en Occidente. Desde mi conocimiento de ese mundo, intentaré contribuir a resolver un asunto aún pendiente en la inmensa bibliografía en la literatura española: el sentido de la presencia de la China en su literatura, arriesgando interpretaciones sobre el modo en que se produce la comprensión y representación de esta cultura lejana con la que se tiene escaso contacto.

Uno de los problemas que me he encontrado al seleccionar el material de este trabajo es la falta de comentarios críticos, comparaciones detalladas y análisis profundos sobre China y la literatura española del siglo XXI. La mayoría de los estudios que han tocado este asunto han sido obra de autores occidentales, y son escasos aquellos en los que se puede encontrar mayor enjundia sobre el tema y que no se limiten sólo a anotar una presencia o a mencionar una referencia oriental.

Actualmente China, cuya cultura es tan antigua y lejana, sigue resultando desconocida para el mundo occidental. Desde mi pertenencia a Oriente confío en poder aportar nuevas

perspectivas que ayuden a completar las reflexiones existentes sobre la inusual cosmovisión de este campo literario, pues China es un gran país que cuenta con una historia de más de cinco mil años. En los últimos años, con el rápido desarrollo económico y social, China es un país en constante cambio, que llama la atención del resto del mundo. Sin embargo, en cuanto a la cultura, el mundo europeo todavía tiene que conocer más sobre este país antiguo, misterioso y maravilloso. Las dos partes, China y Europa, en mi opinión, deben esforzarse para fortalecer un intercambio cultural real, crítico y argumentado en el que ambas visiones se complementen y nutran. Dicho esto, nuestro estudio no sólo trata de favorecer la comprensión de las características afines o particulares entre ambos idiomas y sus respectivas culturas, sino que también pretende fomentar el intercambio cultural entre los dos países.

3. Descripción del procedimiento

En este trabajo se analizará la imagen de China en el campo literario, y, por tanto, todos los resultados de la presente investigación serán obtenidos mediante el análisis literario de las obras literarias elegidas. En este caso, he decidido que el presente estudio se base en textos narrativos. Por ello, el tipo de análisis literario que deberá ser aplicado ha de tener en cuenta las teorías de la narrativa. En adición al análisis narratológico de los textos, se pretende interpretarlos también desde el punto de vista de las teorías orientalistas, como ya se ha explicado antes.

Se usará principalmente la clasificación presentada por Mieke Bal (2018) para construir un esquema de análisis narratológico que se pueda aplicar a las dos novelas seleccionadas como objetos de estudio de la presente investigación: *Los últimos días del Imperio Celeste* (2013), de David Yagüe y *Todo bajo el cielo* (2006), de Matilde Asensi.

La selección de estos textos ha respondido a criterios específicos para poder ser lo más exhaustiva posible en el análisis y las conclusiones, respecto al objetivo principal de este trabajo: qué imagen de China, reflejada en los elementos pertenecientes a su cultura, se ofrece a los lectores a través de dos textos narrativos contemporáneos escritos por autores españoles.

Sin perder de vista esta idea, a la hora de elegir las novelas en las que se basará este estudio, he llegado a la conclusión de que estas deben compartir ciertas características comunes, que son las siguientes:

a) Deben ser novelas que traten algún aspecto de China.

Me interesa trabajar sobre las ideas que se reflejan en los textos sobre la cultura y la realidad de China para poder realizar un estudio sociológico y cultural a través del orientalismo.

b) Deben ser contemporáneas.

Para ser exactos, deben estar escritas en el siglo XXI, pues me interesa una visión lo más actualizada posible sobre las percepciones de la realidad china (aunque sería más apropiado hablar de *realidades*, como ya he indicado).

c) Los autores deben ser sujetos cuya visión del mundo se corresponda con la cultura española.

Parte de la subjetividad de un autor occidental sobre la cultura china, por lo que, en nuestro caso, es importante que tenga, como lengua y cultura materna, la española. Cabe señalar que aunque el autor está ausente del análisis narratológico, no lo está de las ideas que impregna en el texto a través del narrador, del tratamiento de los personajes o de los acontecimientos que en ellos exponga, o en cualquier otro nivel o aspecto narrativo.

d) En ambos casos, los narradores de las novelas son personajes españoles que se han trasladado a China, por lo que sería fácil pensar *a priori* que esas ideas tienen voz propia, es decir, no han de identificarse con el pensamiento del autor o autora. Esto los sitúa en una posición clara para el análisis, ya que quedan confrontados respecto a los personajes chinos y el entorno chino. Y se podrá diferenciar fácilmente cuáles son las ideas que el autor quiere transmitir a su público como típicas del personaje narrador y cuáles atribuye a los personajes chinos, extrayendo además del conjunto del relato las que el autor quiere transmitir como verdaderas. De esa forma se podrá, por contraste, caracterizar o sacar conclusiones sobre algunos criterios culturales, identitarios y sociológicos que se extraen de la experiencia directa de las realidades chinas.

e) Las novelas deben desarrollarse en territorio chino.

La inmersión cultural de los personajes en territorio chino da lugar a que los aspectos a tratar sobre las realidades chinas sean más ricos y diversos, pues se pueden analizar de esta forma elementos como el espacio, la idiosincrasia de los chinos, la lengua china, etc.

Se profundizará en los textos seleccionados siguiendo un método de análisis narratológico que se verá complementado por un estudio basado en las teorías del orientalismo a grandes rasgos.

En el primer caso, la teoría de la narrativa nos ayudará a dilucidar los aspectos literarios que tienen que ver con quién lo cuenta (qué características, personalidad, etc. se atribuyen al narrador), el qué se cuenta (la historia narrada) y cómo se cuenta (argumento, trama, personajes, espacio, tiempo), pues es de suma importancia que se entienda que una misma historia puede ser contada de diversas formas y, por lo tanto, interpretarse también de múltiples maneras. Sin embargo, no se debe olvidar que la interpretación y la lectura nunca es la misma, puesto que el lector es una parte activa en el proceso de interpretación, y este siempre varía. Se podría decir que el lector participa en la «digestión» de la lectura, y que dos personas no «digieren» igual un texto, ni siquiera una misma persona dependiendo de otros condicionantes (su contexto vital, conocimientos previos, etc.). Lo que sí se puede analizar es la parte invariable, que corresponde al texto en sí, y entender desde qué voz, actitud y postura se presentan los hechos y por qué han sido puestos ante el lector de una determinada forma. También se debe tener en cuenta quién es el destinatario del relato, o narratario, pues si en el texto se ofrece algún indicio de sus características y personalidad, o incluso de su identidad, ese narrador va a condicionar la narración. A partir de ahí, se podrá hacer una reflexión más crítica y subjetiva, relacionada con la manera en que los lectores externos al relato reciben la información que se desprende de él, que se pueda extrapolar a otros niveles de la narración, como es el cultural o sociológico al aplicar las teorías del orientalismo, que constituye nuestra segunda fase de análisis.

Para conseguir los objetivos mencionados anteriormente, primero se realizará una exhaustiva lectura de las novelas objeto de estudio.

Posteriormente, realizaré un análisis generalizado en cuanto al autor o autora: su trayectoria profesional, los géneros literarios que cultiva, los temas principales de su producción literaria, la recepción crítica de sus obras, centrándome, más concretamente, en la obra objeto de análisis. De esta forma podré encuadrar el texto de estudio en un momento histórico concreto de creación y de lectura, y relacionarlo también con los intereses, ideas, emociones, conocimientos y cultura de su emisor y de sus primeros receptores, tanto expertos (críticos literarios) como público general, si es posible obtener datos de número de ediciones, ventas, etc.

A continuación, se presentará el análisis narratológico del contenido de la novela para indagar sobre cómo la construcción del texto (los puntos de vista, los personajes o los actantes, la historia, etc.) conforma una imagen de China que el lector toma de la narración, y cómo todos estos elementos se relacionan entre sí para determinar esa postura.

Se tendrá en cuenta el tema central de cada texto y el conocimiento general que hay sobre él y cómo se desarrolla en la novela en un análisis crítico *a posteriori* basado en el orientalismo, en el que mostraré desde un plano cultural y sociológico las diferentes consideraciones que se hacen sobre las realidades chinas. Esta reflexión será realizada teniendo en cuenta la caracterización global del texto.

Cabe señalar que la literatura siempre representa una manera de reflejar la realidad en la que se gesta. Todas las obras literarias, incluso aquellas aparentemente más lejanas a la sociedad en que fueron creadas, ofrecen una perspectiva que nos permite conocer cuáles son los rasgos fundamentales de dicha sociedad. Así pues, uno de los aspectos que cabe estudiar dentro del análisis narratológico del texto es la forma en que este refleja la sociedad de su época, cómo está determinado por ella e, incluso, en casos muy singulares, de qué forma consigue actuar sobre la realidad. Un ejemplo bien conocido que ilustra claramente tales relaciones es la fortísima crítica anticlerical de numerosos pasajes del *Libro de buen amor* o del *Lazarillo de Tormes*, que reflejan la corrupción de la Iglesia en los siglos XIV y XVI. Y no sólo eso, sino que al analizar la sociedad reflejada en la novela desde el punto de vista de personajes que no comparten esa cultura, también se estará describiendo una visión y una percepción de la cultura desde la que se hace una interpretación de los elementos que «hospeda» la narración. En este caso, los personajes españoles u occidentales presentes en los textos narrativos también van a dar cuenta de la situación histórica, las características sociales, los valores intrínsecos a la cultura propia, y las consiguientes y derivadas formas culturales. La teoría orientalista de Said también explica el método en que las interpretaciones de las civilizaciones orientales y su cultura normalmente dan cuenta sobre la cultura e idiosincrasias propias en un segundo plano (Said, 2008: 25). Ahora bien, cabe destacar que existen obras literarias donde se presentan diferentes perspectivas de la realidad en las que el enfoque no está en un narrador español en su papel de extranjero, como ocurre en los objetos de estudio de esta investigación, sino donde un extranjero ofrece y comparte su visión de lo que le sorprende de su visita a España, tal como ocurre en la novela epistolar neoclásica *Cartas marruecas* del español José Cadalso (que imita las *Cartas persas* del francés Montesquieu).

Por último, se presentarán las conclusiones de este estudio al comparar el tratamiento que se da a las realidades chinas en ambas novelas para arrojar luz sobre la relación entre lo presentado y lo real respecto a China.

Capítulo I

Fundamentos teóricos y metodológicos

1. Fundamentos teóricos

Como ya se ha señalado, el presente trabajo trata de analizar de forma transversal dos textos narrativos concretos que comparten algunas características específicas. En primer lugar, desde la teoría de la narrativa, o narratología, valorar cómo se construyen esos textos para poder luego, en segunda instancia, extraer conclusiones críticas sobre el tratamiento de la imagen de China desde el prisma que brinda el orientalismo.

Sin embargo, antes se definirá a grandes rasgos la literatura en relación con la sociedad y la dificultad que entraña excluir un análisis u otro. También se hará una breve introducción a la definición del género literario al que se adscriben los textos elegidos como *corpus* de estudio.

La literatura es, según el diccionario de la Real Academia Española: «*el arte que emplea como medio de expresión una lengua*». Se refiere también al conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género y al conjunto de obras que versan sobre un arte o una ciencia. Sin embargo, aquí el término se usará en su acepción primaria: la literatura es un arte con naturaleza creativa que utiliza como material el lenguaje. Cada obra literaria refleja una realidad, de una manera tanto realista como fantástica. Entre las creaciones literarias y el mundo real existen lazos estrechos que se comunican en clave literaria refiriéndose a distintas facetas, como la sociedad, la psicología y las diferentes realidades sociológicas y materiales. Mediante tal comunicación, la literatura y la realidad social logran compenetrarse e influir al lector respecto a sus convicciones y creencias.

Es preciso destacar que no existe un método único e infalible, como una especie de «receta mágica» a la hora de abordar el análisis de un texto narrativo, ya que cada obra literaria conlleva una serie de particularidades. Por lo que los resultados del análisis de los textos dependen en buena medida de la agudeza, perspicacia, conocimientos y aptitud para identificar los valores literarios y culturales de las personas que comentan, y, por supuesto, del objetivo que persiga su análisis.

El primer filtro que se va a aplicar es de carácter esencialmente literario. A través de la teoría de la narrativa, se extraerán los elementos que intervienen, ordenan y dan sentido a la narración y se analizarán sus singularidades.

Luego, desde un punto de vista sociológico y cultural como corresponde a la naturaleza de las teorías orientalistas, se pondrá de relieve cómo se expresan y reflejan algunas particularidades

de la cultura y sociedad china en los dos textos narrativos occidentales contemporáneos seleccionados, y qué transmiten sobre la cultura y sociedad española actual, que es su destinataria. Asimismo, uno de los aspectos más relevantes en el texto narrativo y que tiene un gran peso como condicionante de la narración es la historia de China. Este punto no sólo será analizado desde la perspectiva del orientalismo, sino que el análisis se apoyará además en los fundamentos del Nuevo Historicismo, sobre el que haremos una breve introducción.

El interés de este estudio a la hora de usar el orientalismo como base teórica radica en la afirmación de que en el proceso de apropiación de la obra literaria *«las sociedades reescriben, así sea inconscientemente, todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale siempre a reescribir»*. De acuerdo con esta afirmación el consumo de una obra literaria no es un consumo pasivo, sino una interpretación del contenido de acuerdo a determinados parámetros también sociales y culturales (y no sólo de carácter literario); a través de lo que preocupa o interesa al receptor y las consideraciones que surgen del lector y no del autor del texto. De ahí que la literatura puede referirse *«tanto a lo que la gente hace con lo escrito como a lo que lo escrito hace con la gente»* (Eagleton, 1998: 8).

Desde esta perspectiva, la literatura tiene una profunda validez como fuente histórica y sociocultural. Se produce un diálogo entre el escritor, la obra literaria y la persona que consume la obra; siempre enmarcando esta circunstancia en el entorno sociocultural respectivo como eje transversal. Por ello, es especialmente importante que la obra encaje en la idiosincrasia de la sociedad en la que ha sido escrita (y para la cual ha sido escrita), o tome una posición contraria o diversa para que pueda ser analizada en consecuencia y dentro de una coherencia. Sin este marco de referencia, una obra está abocada a la incompreensión de los lectores potenciales.

Queda claro entonces que no se puede comentar un texto sin tener en consideración el contexto histórico en que se sitúa. De hecho, la noción de contexto es una aportación capital del célebre etnólogo y antropólogo Bronislaw Malinowski (1997) a la lingüística. La investigación que llevó a cabo durante dos años sobre la vida social de los habitantes de las islas Trobriand, al este de Nueva Guinea, reveló a Malinowski el vínculo íntimo que hay entre lenguaje y cultura, en el sentido de que el significado de las palabras no es autosuficiente ni independiente de su uso real; más bien al contrario: las palabras hay que entenderlas siempre de modo relativo, circunstancial, es decir, sólo adquieren sentido pleno en relación con el contexto cultural que tutela el uso de esa lengua determinada, porque, tal como argumenta el mismo Malinowski, el

lenguaje se halla esencialmente enraizado en la realidad de la cultura, la vida tribal y las costumbres de un pueblo; afirmando con esto que la lengua y la cultura conviven en perfecta simbiosis.

Por tanto, en las obras culturales encontraremos como condición previa la lengua, es decir, los hablantes organizan sus signos lingüísticos en relación a la experiencia que tienen dichos hablantes de esas lenguas, vinculadas a las necesidades, intereses y cultura de su comunidad y de su historia.

En consecuencia, razona Malinowski, *«el significado de una palabra debe colegirse siempre, no de una contemplación pasiva de esta palabra, sino de un análisis de sus funciones, con referencia a la cultura dada»* (1997: 9). Un texto sin su relación temporal y espacial sería una expresión sin sentido,

En cada caso, entonces, la expresión y la situación están enlazadas en forma inextricable una con otra, y el contexto de situación resulta indispensable para la comprensión de las palabras. Así como en la realidad de las lenguas habladas o escritas, una palabra sin contexto lingüístico es una mera ficción y no representa nada por sí misma, también en la realidad de una lengua hablada viviente, la expresión no tiene significado, excepto en el contexto de situación. (1997: 9).

A veces, sin embargo, se analiza un texto en función exclusiva de la época y del autor. Este procedimiento resulta útil como medio de enseñanza de la literatura, pero, en comentario de textos y otro tipo de análisis textuales, se deben considerar, sin olvidar los caracteres generales típicos del autor y su época, los caracteres particulares de cada obra, ya que esta tiene valor propio e irrepetible: *«el autor ha dicho en esta obra, precisamente esa, cosas que no volverá a repetir. Aunque vuelva sobre el mismo tema, siempre añadirá matices distintos, finísimas diferencias»* (Malinowski, 1997: 12). Ahora bien, también debe tomarse en cuenta que la misma obra leída por el mismo lector en momentos diferentes, será distinta para él, siendo él mismo, el máximo conocedor de la obra, lo que nos aporta una visión de difícil clasificación de las obras, en tanto que sus propios creadores son reconocedores de los laberintos que contienen sus creaciones. y, por lo tanto, le transmitirá un mensaje único cada vez que la lea.

Al analizar los parámetros culturales, históricos y sociales que caracterizan a las obras que serán objeto de estudio de esta investigación, también se considerará la importancia de la pragmática, pues se entiende que dichos textos no pueden ser interpretados en sí mismos, es decir, como entes aislados, pues ellos se desarrollan dentro de situaciones comunicativas

específicas que les brindan significado. Por lo que, es importante mencionar que factores extralingüísticos como el emisor, el destinatario, la intención comunicativa, el contexto verbal, la situación o conocimiento del mundo, desempeñan un papel esencial para determinar y explicar el uso del lenguaje. De hecho, de acuerdo con Escandell, si no se toman en cuenta dichos elementos al momento de analizar una obra literaria: «muchos hechos relevantes quedarían sin explicar o se explicarían de manera inadecuada, sobrecargando algún componente de la gramática» (Escandell, 1993: 7).

Volviendo a los dos ejes centrales de análisis, la narratología y el orientalismo, debo señalar que no son teorías que excluyan otras consideraciones pertinentes a lo largo de la investigación o que se adscriben a otras corrientes referidas al análisis o crítica literaria o cultural, como el Nuevo Historicismo, ya mencionado, o las teorías poscoloniales, que también arrojan luz sobre el tema que se ocupa y que no dejan de estar estrechamente relacionadas con el objetivo del presente estudio.

Además, teniendo en cuenta la naturaleza de los tiempos que nos ha tocado vivir, la era digital ha promovido y promueve que la recepción de la llamada “cultura de masas” sea de carácter interdisciplinar. La música, las bellas artes, la fotografía, y sobre todo, el cine, son plataformas para la expansión de ideas que surgieron del orientalismo y que se han adaptado a otros formatos culturales. De esta manera, la difusión del corpus que forman las ideas sobre lo chino en Occidente no sólo se mantiene, sino que ha encontrado otras formas de expresión y difusión que se retroalimentan de la literatura y viceversa, y que han calado con mayor eficacia si cabe en el marco del siglo XXI y sus realidades. Este tiempo, en el que la información resulta inmediata, veloz y fugaz, y llega a todos los rincones del planeta en un segundo gracias a las nuevas tecnologías. Es por ello que el calado y la repercusión de las ideas que se difunden ahora de una manera exponencialmente más eficaz que en tiempos pretéritos son mucho mayores.

En los próximos apartados se expondrán los fundamentos teóricos que servirán de guía para poder construir una herramienta de análisis adecuada para la investigación.

2. El género literario y la novela

Los géneros literarios son una forma de clasificar la literatura. Dentro de cada uno de ellos, existen varios tipos de expresiones diferentes, las cuales pueden sufrir modificaciones, pues no

se han mantenido fijos, sino que se han desarrollado según la época y el lugar. A medida que la historia avanza, los escritores van creando nuevas formas, nuevas estructuras narrativas que contribuyen a la expansión de lo que entendemos por novela, poesía o teatro. Categorías clásicas predominantes de lo que se considera género literario, pero que resultan insuficientes para englobar lo que se entiende hoy por literatura.

La finalidad principal es responder a estas preguntas para poder delimitar el horizonte de expectativas que se asocia a la obra que queremos analizar, tal como lo plantea la Teoría de la recepción, al explicar que tanto el autor como los lectores, cuando se enfrentan a un texto que componen o que leen, parten de unas expectativas condicionadas en gran manera por su conocimiento del género literario. Así, si se comienza un texto con “Érase una vez, en un lejano país”, todos los lectores van a asumir que se les va a contar un cuento maravilloso. También el escritor que quiera que su obra se lea como cuento, puede principiar sus historias de esta forma, dándole una connotación cuentística.

¿A qué género literario pertenece el texto que comentamos? ¿Qué características estructurales se desprenden de ello? ¿Qué características temáticas se desprenden de ello? ¿Qué características formales se desprenden de ello? Conocer el género literario y sus características permiten interpretar y valorar el texto de forma más adecuada, para luego ir matizando y haciendo hincapié en la multitud de aspectos que pueden derivarse del texto, desde temas, estructuras narrativas, cuestiones gramaticales y estilísticas, trasfondo social e histórico, etc.

Como señala Díez Borque:

Hay que tener muy presente que los géneros no se han mantenido fijos ni puros a lo largo del tiempo, sino que han evolucionado según la época y el lugar, un ejemplo de ello lo constituye la tragicomedia del siglo XVII, en España, que mezcla tragedia y comedia en contra de Aristóteles. Pero a pesar de la decadencia normativa, en la actualidad existen unas tendencias genéricas profundas. Que mezcla género y rompe contadas las limitaciones formales, porque en un sentido último el género está determinado por el tipo de relaciones que se establecen entre el poeta y su público, y el género puede ser concebido como una especie de esencia eterna, fija e inmutable con asuntos propios, estilo propio y objetivos particulares o, yendo más lejos, pueden considerarse los distintos géneros literarios como modos distintos de ser del hombre (1997: 25).

Los estudiosos de la literatura coinciden en que la narrativa, y su forma más característica, la novela, proviene de la épica, género desarrollado en la Antigüedad. La principal característica de la narrativa es que en ella se cuenta una historia a través de uno o varios narradores. La situación narrativa fundamental reside en el hecho de ser un relato, es decir, alguien cuenta algo

a alguien. De este modo, toda obra narrativa está integrada básicamente por tres factores: quien relata, el narrador; lo que sucede (acciones) a los personajes en un cierto espacio y tiempo, es decir, el mundo narrado, y alguien para quien se relata, un lector o narratario; y, además, lo hace en prosa en la época moderna, aunque no siempre fuera así. De hecho, en la Edad Media existe abundante narrativa en verso en la literatura occidental (por ejemplo, el *roman courtois* francés) y en la literatura española: los cantares de gesta (épica), las obras del mester de clerecía, etc., traducidas en obras como *Tirant lo Blanch*, el *Cantar del Mio Cid*, o el *Amadís de Gaula*.

Cabe aclarar que han sido muchos los estudiosos que han teorizado sobre la novela. No hay una definición clara e indiscutible. La novela como término está en continua revisión y debate, sus límites en relación a lo narrativo no están marcados, es como una especie de masa cambiante que puede moldearse de incontables formas para construir una narración, que están sujetas a su tiempo. En una narración, se presenta un mundo parecido al nuestro, constituido por personajes que realizan acciones dentro de un espacio determinado y que suceden dentro de unos límites temporales precisos. Pero también la novela es un producto de su época, un texto que queda impregnado por la subjetividad y las circunstancias socioculturales e históricas de la persona que lo produce.

Además del narrador, elementos como el tiempo, el espacio, los personajes y las acciones son fundamentales y suelen ser estudiados dentro de la categoría del género literario. En este sentido, las novelas seleccionadas no sólo se corresponden con el género de la novela, sino que pertenece a un subgénero temático que es la novela histórica, que tampoco, como veremos a continuación, es una categoría estática y limitada. En este tipo de novelas el tema es la historia o, al menos, lo es el marco en el que suceden una serie de acontecimientos que conforman la fábula.

2.1. La novela histórica. Características, procesos y relación con otros géneros

La historia, entendida como una serie de acontecimientos históricos reales, va a ser el elemento que conformará el tono, la perspectiva y la situación narrativa o la línea temporal primordial. Estos elementos que quedan condicionados por las características de un tiempo histórico también conformarán la personalidad de los personajes y el contexto y circunstancias personales de los

mismos, la naturaleza de los acontecimientos, y las posibilidades limitadas dentro de la lógica de los acontecimientos. Es decir, que el marco narrativo, el contexto en el que se van a suceder unos acontecimientos de los que participan una serie de actores, va a ser determinante para la construcción de la narración. Este contexto narrativo en lo referido al tiempo es lo que ha llevado a críticos como Isabel Román, a encuadrar la novela histórica dentro de espacios temporales debido a las necesidades literarias de la época. En palabras de la misma: «La novela histórica es considerada como la manifestación narrativa por excelencia del romanticismo, porque pone de relieve, con la búsqueda deliberada de un alejamiento geográfico y cronológico, la estética de la historia y, en consecuencia, del pasado» (Román, 1988: 109).

Novela histórica es una etiqueta que ayuda a clasificar una serie de textos que comparten rasgos a gran escala, pero no es una categoría cerrada ni hermética. En el paradigma contemporáneo, en general, está consolidado el hecho de que los géneros narrativos son clasificaciones permeables, y la novela histórica no es una excepción. Cuando se habla de novela histórica, se entiende «aquella ficción narrativa que usa un material historiográfico con la intención de deconstruir la interpretación oficial». A través de las «mentiras» que incorpora el uso de la ficción en el relato histórico, se propone una relectura, tal y como Cichocka explica, que cuestiona la legitimidad del discurso dominante (2016).

Sánchez Adalid, resumiendo opiniones expresadas por G. Lukács en su obra *La novela histórica* (1976), señala:

La novela histórica es aquella que, según György Lukács, toma por propósito principal ofrecer una visión verosímil de una época histórica preferiblemente lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias. En este tipo de novelas han de utilizarse hechos verídicos, aunque los personajes principales sean inventados (2008: 44).

El tratamiento en la ficción del material histórico parece ser más fácil en épocas lejanas, puesto que el pasado puede verse en la distancia desde diferentes prismas ideológicos e idiosincráticos. No se puede olvidar que una novela, aunque sea histórica, es un producto de su tiempo, y valora e interpreta un pasado desde el momento presente en el que fue escrita. Tratar temas históricos recientes no siempre resulta fácil para el autor, pues el filtro que supone el paso del tiempo no está operativo, el realismo se impone porque se recuerda, y el tratamiento dado es otro.

En muchas ocasiones se usan, además, personajes reales, bien como personajes principales, secundarios o como simples referencias. Este rasgo ayuda a dotar de peso verídico al texto frente al lector potencial. Es un procedimiento no exento de riesgos, si los personajes reales que son irremediabilmente ficcionalizados en la novela gozan de protagonismo, el autor se expone a ir en contra de lo establecido y globalmente conocido sobre ese personaje. Es por ello por lo que muchos autores optan por colocar a las figuras históricas en un segundo plano como agentes secundarios o como personajes referenciales, como señala Fernández Prieto (2006: 168), aunque algunos no renuncian a la jugosidad de tratar con los aspectos más personales de las grandes figuras históricas si deciden darles el protagonismo de sus textos.

Cichocka señala respecto a la historicidad de la novela histórica actual:

En cuanto a la historicidad del discurso ficcional, puede ser textual, con referentes documentados con minucia, o revestir la forma de crónicas y relaciones inventadas. Por eso, las modalidades expresivas de la nueva novela histórica pueden ser extremadamente diversas, sobre todo teniendo en cuenta su preocupación por el lenguaje y el uso de diferentes formas expresivas [...] para desmitificar y reconstruir el pasado (2016: 28).

El autor literario no es un historiador, por lo que lo que se espera de una novela histórica no es la autoridad ante la narración, ni el realismo ni la “objetividad” de unos hechos, sino las herramientas narrativas que guíen en la reinterpretación y relectura sobre unos hechos o periodos históricos. Partiendo de la subjetividad del autor, se debe poder abstraer una proyección del hecho histórico donde poder analizar la historia desde la diversidad, desde posicionamientos que den la posibilidad de esclarecer lo que aún no se comprende o no se conoce o no fue, teniendo en cuenta que la intención del texto cumple con una función más estética que intelectual. Se reconoce una novela histórica no sólo por los acontecimientos narrados, que pueden ser puntuales, sino porque el tiempo y el espacio usados se ajustan a un tiempo pretérito, relacionado con una cultura concreta y reconocible mediante la información cronológica y las referencias a personajes o eventos importantes del periodo en cuestión, por las descripciones de los procesos costumbristas o tradicionales, la estética, e incluso, por los lugares geográficos que han cambiado o han sido protagonistas de hechos que los “han puesto en el mapa”. Estos elementos van a configurar el tratamiento temático, la estructura e incluso el lenguaje usado, tal y como expone Fernández Prieto (2006: 165). Según la misma estudiosa, el autor de novela histórica se expone a dos problemas fundamentales: de qué forma aborda el tratamiento del material histórico en la

ficción y cómo debe incorporar el material necesario para el entendimiento de la trama para el lector potencial, que suponemos que lo desconoce.

Otro rasgo que acerca la narración a la historicidad del texto es el uso del narrador omnisciente, pues esta voz se postula como una autoridad que conoce los pormenores de la historia en todas sus características y niveles. En el caso de que un autor escoja a un narrador focalizado en un personaje, deberemos asumir que la experiencia de los hechos que se narran se produce desde lo inherente a un personaje hacia los acontecimientos globales, y no desde los acontecimientos que muestra un narrador conocedor absoluto de cada aspecto de la narración hacia los personajes. Cuando un narrador-personaje experimenta estos hechos, además, debe narrarlo desde un presente (pasados unos años, en la vejez, etc.) que no es el de la historia que cuenta, para así contraponerlo a un pasado que rememora y reinterpreta. Pero hay también excepciones, porque hay relatos históricos escritos, como se decía en una cita antes, como relaciones de sucesos que se van escribiendo poco más o menos a la vez que ocurren (así está escrita una de las novelas históricas que consideramos, la de los científicos jesuitas que viajan a China).

2.1.1. Etapas de la novela histórica

Fernández Prieto (2006: 165) resume la tradición de la novela histórica en tres grandes líneas. La primera tiene que ver con la novela tradicional, que surge en el Romanticismo con Walter Scott y llega hasta la novela realista de finales del siglo XIX. En este periodo los autores dan prioridad a la fidelidad hacia las versiones oficiales de la historia y juegan con la ficción sobre los aspectos en los que la información es inexistente o insuficiente. En este periodo las novelas tienen una función didáctica. Sin embargo, es este el inicio del concepto moderno que se tiene de la novela histórica como género propiamente dicho. Bien entendido y tal y como afirman otros estudiosos (Sánchez Adalid, 2008), la novela histórica se lleva fraguando desde los mismos orígenes de la literatura: con las epopeyas latinas y griegas o incluso con textos sagrados como *La Biblia*. Incluso obras como *Las mil y unas noches* plantean aspectos que pueden ser descritos y analizados a través del material histórico en los que se sustentan. En el caso de la literatura española, *La crónica sarracina*, de Pedro del Corral, escrita en el siglo XV pero

ambientada en el siglo VIII y en el final del reino visigodo hispánico, puede entenderse como una forma primitiva de novela histórica.

El éxito que tuvieron las novelas históricas de Walter Scott en el Romanticismo se fundaba en el tratamiento de la historia como evocación de un pasado esplendoroso frente a un presente que sufre profundos cambios ante la irrupción de los valores burgueses. Además, la interpretación de hechos pasados ponía el foco en la crítica del presente histórico de los autores, por lo que la lectura de las narraciones de temática histórica implicaba una lectura moral doble. Los románticos usaban el discurso literario como herramienta de expresión nacionalista ante un siglo en el que cambiaron los mapas del mundo.

La segunda línea que destaca Fernández Prieto (2006: 165) se relaciona con la novela histórica moderna de finales del siglo XIX y principios del siglo XX que, aunque prominente en ese periodo, todavía sigue existiendo. Los autores de esas épocas añaden un cambio en el tratamiento del material narrativo en el que abren las puertas a nuevas posibilidades de interpretación de los textos; y lo hacen deshaciéndose de la objetividad de los hechos globales para incorporar la subjetividad de la mirada personal o individual de los personajes, o incluso del propio posicionamiento de los autores.

Algunos de los recursos que se utilizan son el monólogo interior, la construcción de una temporalidad cíclica y no lineal de la historia, la propuesta de interpretaciones morales, ideológicas y emocionales sobre los acontecimientos, y la proyección hacia una dimensión mítica de lo acontecido.

La tercera y última línea comprende la novela histórica posmoderna, la cual fagocita el material histórico al incorporarlo a la narración para poner de relieve el carácter textual y narrativo de la propia historiografía. Los procesos que se usan aquí tienen que ver con la propuesta de historias alternativas y el uso de procedimientos metaficcionales o hipertextuales a través de la ironía, la sátira, etc.

Si se tiene en cuenta la evolución del género resulta difícil separar entonces el análisis de las obras de la Historia de la Literatura. Ambos discursos están hermanados en su carácter textual y narrativo de forma que se usan las mismas técnicas discursivas y estructuras simbólicas, como señala Fernández Prieto, incluso pueden estar irremediabilmente unidos, pues ¿qué material se considera histórico? ¿El que hace referencia a hechos lejanos en el tiempo presente o

relativamente lejano o hechos ocurridos en un tiempo próximo al presente? Toda obra, entonces, sería considerada irremediabilmente histórica. Dice Lukács al respecto:

Si observamos, pues, seriamente el problema de los géneros, sólo podremos plantear la cuestión del siguiente modo: ¿cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen el género de la novela en general? Si planteamos así la pregunta, creo que únicamente podemos responder: nos los hay (1966: 298).

Para poder manejar un término que resulte práctico se tomará la diferenciación de la novela histórica del resto de novelas basada en un rasgo de su temporalidad: el tratamiento de hechos y periodos históricos al menos mínimamente lejanos en el tiempo. Algunos estudiosos hablan de un margen de cincuenta años, y ese es el límite que elijo para este estudio.

Es importante señalar que, además, en esta última etapa de la novela histórica posmoderna, se incorporan los nuevos estudios literarios que han aparecido en el siglo XX y que abordan el estudio de la literatura y el análisis de las obras desde disciplinas que no son puramente literarias, como la psicología, la sociología, la lingüística o la antropología. Estas disciplinas aportan nuevas teorías que contribuyen a nuevas relecturas de la historia a través de los textos narrativos. En el caso de este estudio, una de las teorías que van a determinar nuestro análisis es el orientalismo, un conjunto de teorías modernas de carácter sociológico, antropológico y político a través del cual analizaremos aspectos que contribuyen a una percepción concreta de la imagen de China. Esta teoría ha podido ser conocida y tenida en cuenta por los autores de los textos seleccionados, por lo que se prestará especial atención a indicios que lo señalen.

2.1.2. Procedimientos de la novela histórica contemporánea

Parece importante señalar algunos procedimientos distintivos que se dan en el tratamiento de la novela histórica contemporánea cuando la persona que la escribe es una mujer y que me parecen significativos, aunque no es mi intención hacer un análisis desde la crítica feminista.

Cichočka hace una revisión teórica en la que diferencia algunos de los procedimientos comunes dados en la escritura de las autoras de novela histórica, que en líneas generales se mueve más en el relato más intimista que se aleja de los juegos de poder y los datos militares y

políticos (2016). Algunas de ellas muestran una tendencia a la narración en primera persona, es decir, que el narrador se corresponde con un personaje que es testigo de lo acontecido y cuya experiencia guía la narración. La reflexión, las impresiones, el monólogo interior cobran importancia y se suceden para explicar los cambios internos que unos hechos históricos o un periodo histórico concreto tienen en personajes cotidianos. Se da, asimismo, cierta rebeldía por las formas tradicionales de la novela histórica y por el tratamiento dado a los acontecimientos desde la historiografía oficial; al igual que se opta por una subversión a nivel temático, estilístico y lingüístico, pues las necesidades y la intencionalidad narrativa difieren totalmente desde una perspectiva individualista e intrapersonal, donde la subjetividad ocupa cada aspecto literario en plenitud. Esto debe ser adaptado al lenguaje, a la perspectiva, a las figuras retóricas, a la estructura narrativa, etc., para que se pueda apreciar una narración coherente y verosímil en su ejecución. Además, aspectos como la ironía o la ambigüedad son más comunes, al igual que la construcción de un mayor número de figuras femeninas que también aportan su visión de lo acaecido a la narración.

Esta nueva modalidad de abordar el relato histórico por parte de las autoras defiende que el carácter íntimo, personal y subjetivo desde la individualidad también es una parte integrante de la historia de forma global. Lo personal es político, porque lo que ocurre a nivel individual es representativo y deriva de lo que ocurre a gran escala. Se trata de escribir la historia desde los márgenes, desde lo anónimo que es colectivo, en la búsqueda de la conciencia de la historia.

En definitiva, y a grandes rasgos en el tema de la novela histórica, Cichocka propone un cuadro de análisis que oriente el abordaje de un texto de estas características (2016). Propone diferentes puntos de análisis, que son: paratexto, intriga, narración, estructuración temporal, poética, fidelidad, presencia/ausencia de un discurso explícito sobre la Historia, presencia/ausencia de una problematización de la escritura de la Historia, planteamiento ideológico y finalidad y estrategias. De todos ellos, se tendrán en cuenta para el análisis a realizarse en este estudio los aspectos narratológicos que no se repiten en la propuesta teórica de M. Bal y que sí menciona Cichocka, además de los nombrados por esta última que también hagan una referencia expresa al tratamiento de la Historia² en el texto, como son:

² Utilizaré el término «Historia» para referirme a un conjunto de hechos ocurridos a lo largo del tiempo, y así diferenciarlo del «historia» con el que quiero señalar los hechos narrados en una novela y que se opone a fábula.

- a) Intriga: situación con respecto a la fecha de escritura /publicación, básicamente establecida/inventada, monodiegética/pluridiegética (referida al narrador de la historia), biográfica o autobiográfica/menos convencional, perfil social del protagonista/de los protagonistas.
- b) Fidelidad: exactitud, verosimilitud/distorsión, anacronismos.
- c) Presencia/ausencia de un discurso explícito sobre la Historia.
- d) Presencia/ausencia de una problematización de la escritura de la Historia.
- e) Planteamiento ideológico: monologismo/dialogismo, monofonía/polifonía, ortodoxia/heterodoxia.
- f) Finalidad y estrategias: representar, reinterpretar, testimoniar, problematizar, plantear una duda.

Las respuestas a estas cuestiones no sólo ayudarán a homogeneizar el análisis de las obras seleccionadas para el presente estudio, sino que pondrán de relieve diferentes formas de abordar la Historia de China y el tratamiento que se hace de elementos comunes.

Por su parte, María Cristina Pons señala:

En términos generales, la novela histórica de fines del siglo XX se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la historia. En este proceso, algunas novelas obstaculizan la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oculto de la historia, mientras que otras presentan el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente, desfamiliarizadora. Asimismo, el poder cuestionador que caracteriza estas novelas deriva de los varios procedimientos o estrategias narrativas que emplean en la relectura y reescritura de la historia, entre los cuales se podría mencionar: la presencia de anacronías; la creación de efectos de inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, y el empleo de una variedad de estrategias y formas autorreflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficticio de los textos y de la construcción del pasado representado. Estas características sirven para poner de relieve una tendencia a la “subjetividad” en la reconstrucción literaria del pasado histórico, a partir de la cual se tiende a una explícita posición de relativismo respecto de la percepción del pasado y también respecto de la escritura de la historia. Con este relativismo se trata de articular un consenso entre dos versiones diferentes, que de otra manera pretendería la tan aclamada y engañosa “objetividad” y “neutralidad” de la reconstrucción histórica (1999: 140).

Podemos extraer de este fragmento varias ideas que apoyan lo expuesto hasta ahora. Pons resuelve que en la reescritura del material histórico el lector puede no tener suficiente información para reconstruir los hechos presentados, puede tener toda la información oficial para

hacerlo, o puede llegar a la información no oficial u oculta de un suceso. Esta resolución de la lectura estará en relación con la intención narrativa del autor, que decide en qué grado sirve al lector el material narrativo para llevar a cabo la acción ficcional, pues el pasado histórico puede ser desde un marco contextual al eje central de la historia. Pons, además, enumera una serie de procesos que ponen en entredicho la objetividad de la historia, pero no resulta ser esto un rasgo negativo, pues una narración puramente objetiva y oficial está sujeta en mayor medida al descrédito del que goza la ideología que la produce. Un texto ficcional que presente unos hechos históricos concretos ya lleva inherente una subjetividad que es criticable y analizable, y el mismo texto puede dar las herramientas para ello. En este sentido, Pons no difiere de lo expuesto anteriormente por Sánchez Adalid o Cichocka.

El mismo narrador es intermediario entre ese mundo y el del lector, aunque pertenece al mundo ficticio y no debe nunca ser identificado como autor del texto, ya que es una construcción literaria. Las opiniones del autor pueden coincidir o no con las que expresan su narrador o narradores, o sus personajes, siendo este un aspecto difícil de delimitar. Por lo que será preciso tener siempre en cuenta en el análisis del texto qué rasgos advierten al lector de la postura que adopta el autor sobre las opiniones del narrador, en el caso de que esta postura se manifieste de algún modo o pueda ser conocida gracias al estudio de la biografía del mismo o de entrevistas o escritos externos a la novela.

2.1.3. El autor y su texto

Señala Sánchez Adalid (2008), que el trabajo documental es primordial a la hora de enfrentar la construcción de una ficción histórica, es decir: los autores pueden tratar de representar con mayor verosimilitud unos hechos históricos si el estudio realizado previamente es adecuado. Sin embargo, y a pesar de la documentación que se haya podido recoger, muchos autores otorgan como principal función a su trabajo de investigación la de pulir un marco contextual y referencial histórico acertado en el que enmarcar la acción narrativa, tal como ocurre cuando el texto como novela histórica tiende a alejarse de los rasgos que la caracterizan en cuanto a historicidad del texto para acercarse a una novela de aventuras o cualquier otro subgénero narrativo.

A menudo el tratamiento de la novela histórica crea huecos que los autores deben llenar para la satisfacción y coherencia de la narración ficticia. En este sentido son numerosos los procedimientos que pueden llevar a cabo: algunos optan por formular hipótesis, indagar en lo que sí ocurrió y está demostrado o usar la ficción para producir nuevas relaciones entre personajes y acontecimientos, por ejemplo. En este último caso, normalmente, el autor se aleja de la historicidad del texto en beneficio de la ficción.

2.1.4. Hibridación de la novela histórica: novela de viajes y novela de aventuras

Los textos que usan un material histórico con fines narrativos no suelen adherirse exclusivamente a lo que se entiende como «novela histórica», que muchos tratan de subgénero literario. Es común la conformación de la novela histórica como una hibridación de esta con otros subgéneros temáticos como suele ser la novela de viajes, la novela sentimental, la novela de aventuras o, incluso, la novela de suspense. Es decir, aunque la etiqueta que pese sea la de novela histórica, en menor medida esta comparte estructuras que se dan también en otros géneros o subgéneros narrativos, y es esta la dinámica más generalizada.

En el caso que se ocupa, las novelas que se van a analizar son textos que se sostienen o enmarcan en la historia de China, y es esta el trasfondo y la condicionante de la narración. En estos relatos, lo chino puede aparecer como parte del mundo ficticio narrado o como un rasgo del narrador: la acción se desarrolla en China, alguno de los personajes o varios de ellos son chinos, el narrador es chino, el narrador o los personajes expresan ideas y opiniones que se refieren a China o a lo chino. En cualquier caso, lo que se cuenta pertenece a la ficción, aunque la historia como serie de acontecimientos históricos reales puede yacer en el fondo de la ficción. Hasta qué punto estos acontecimientos históricos reales aparecen inalterables o ficcionalizados deberá ser cuestionado y analizado.

Es en este punto donde debemos tener en cuenta lo que señala Sánchez Adalid cuando se refiere a la hibridación de la novela histórica con otros subgéneros como la novela de aventuras:

La degeneración de esta tendencia produce las novelas de subgénero temático en otras disciplinas: el *western*, la película de romanos, etc., cuyo principal atractivo consiste en recrearnos estereotipos supuestamente históricos y llenos de *tics* genéricos (2008: 44).

Este es un punto de análisis que me propongo aplicar en este trabajo: señalar cuáles son esos estereotipos “históricos” y *típicos* genéricos que se presentan en las novelas históricas españolas de temática china contemporáneas; de qué forma las novelas a analizar se corresponden o se alejan de la historicidad de los hechos presentados; y de qué manera se interpretan la cultura y la idiosincrasia china. Pretendo abordar estas cuestiones desde la teoría orientalista.

La literatura de viajes es uno de los subgéneros literarios que más participación o estructuras podemos identificar en los textos narrativos que constituyen el corpus de estudio, por lo que se exponen brevemente algunas de sus características:

El viaje es una dimensión inherente a la historia de las diferentes sociedades humanas, que se han ido recomponiendo y desarrollando gracias a los desplazamientos y al intercambio que estos han generado. La cultura occidental se ha enriquecido con las referencias transmitidas por múltiples documentos históricos, religiosos, literarios (la *Anábasis*, la Biblia, la *Odisea*) y otros cuyo estatuto ha evolucionado con los siglos, como *El libro de las maravillas* de Marco Polo, leído hoy más como discurso literario que como documento histórico. Esta dimensión también se halla firmemente arraigada en la literatura española (*Poema del Cid*, el *Lazarillo*, el *Quijote*) y cultivada con especial énfasis en los últimos siglos (Alarcón, Pardo Bazán, Galdós, Unamuno, Cela, Leguineche) (Peñate Rivero, online: 2009).

Tradicionalmente, la literatura de viajes no ha sido considerada como un género literario propio, sino que ha sido enmarcada dentro del género narrativo como un subgrupo temático, al igual que la novela histórica. Esta postura está basada en la teoría de los géneros en la cual no se dejaba espacio a novedades creativas en cuanto a los géneros se refiere. Por ello, a pesar de que los libros de viajes se desarrollaron desde la Antigüedad grecolatina y continuaron escribiéndose a lo largo de todas las etapas históricas posteriores hasta llegar a nuestros días, nunca fueron englobados como un género literario en sí mismo.

Estas normas de clasificación no son eternas, sino que han sufrido un cambio. En palabras de García Berrio:

Procediendo con astucia o más bien, casi siempre, por ignorancia simple, se atribuye automáticamente un poder de determinación textual a las reglas de género procedentes de la primitiva clasificación expresiva. La decisión de género determina una opción solamente inicial cuyas reglas constitutivas afectan a la fisonomía general del texto, pero no al texto como entidad lingüística total. [...] No se deben confundir, pues, dentro del bloque de información textual, las reglas específicamente genéricas con la totalidad de las reglas performativas de texto, contra lo que a menudo se practica. [...] Las reglas expresivas de cada

género —incluso también las menos delimitadas condiciones simbólico-referenciales— admiten no sólo la composición de las obras por yuxtaposiciones sucesivas, sino otras muchas posibilidades de hibridación y de contaminación posibles (1993: 31).

Con ello se puede apreciar con claridad que existen motivos suficientes para tomar la literatura de viajes como un género literario propio. Las diferencias existentes entre los libros de viajes con respecto a los de cualquier otro género, convierten a este tipo de literatura en una modalidad bien destacada. Dichos libros fueron escritos con la intención de dar a conocer nuevos territorios y culturas, a través de la descripción, real o imaginada, de las vivencias de un viajero en tierras extrañas.

Soledad Porras Castro nos describe su concepto de literatura de viajes:

Tratar de describir la génesis de la Literatura de Viajes. Hacer un análisis sistemático y riguroso de los aspectos formales, estructurales o temáticos de dicho género literario es, en todo momento, una tarea apasionante. Podemos afirmar que el ser humano ha sentido la necesidad de viajar, e igualmente ha sentido la necesidad de dejar constancia de haber realizado el viaje. Cuando estas dos premisas se unen, aparece lo que denominamos Literatura de Viaje. A lo largo de la historia de la humanidad, en todas las épocas, en todos los países y en todas las culturas, se han escrito relatos de viajes. En unos casos eran reales, en otros ficticios, imaginativos o descriptivos, poéticos, fantásticos o novelados (2004: 219).

El viaje es un tema constante en la literatura y tiene el valor de representar la vida del ser humano, los cambios que sufre o las culturas en las cuales vive. Normalmente implica recorrer lugares distintos a los conocidos y entrar en contacto y comprender otras culturas y formas de vida. La literatura de viaje tiene unas características de género que le son propias y que lo definen frente a otros tipos de narraciones. Mantiene esta escritura una relación especial con la experiencia demostrable (a partir de la categoría del narrador como testigo presencial) y con el «efecto de realidad» necesario para mantener la verosimilitud del texto. El narrador, según la concepción clásica del género, debe ser «fiable».

La descripción y la digresión conforman también un espacio característico de la literatura de viajes, articulado en torno a un eje o itinerario, a un trayecto que vertebra la acción y el movimiento. Como esa descripción forma parte de la función narrativa sin desplazarla a un segundo plano y, al mismo tiempo, se mantiene una cierta perspectiva subjetiva respecto a los acontecimientos y localizaciones auténticas, lo cual hace que las novelas analizadas en esta tesis no se puedan catalogar como “relatos de viaje”, pues Albuquerque-García indica que en estos últimos prima la «factualidad frente a ficcionalidad, descripción frente a narración y objetividad

(testimonial) frente a subjetividad» (2019: 27), además de la intertextualidad y «paratextualidad (prólogos, epílogos, *incipits*, ilustraciones, mapas, cartularios, dibujos, etc.)» (2019: 25) que acompañan al «relato de viaje».

El género presenta, así mismo, una especial relación entre las categorías de autor, narrador y personaje. Pero, en todo caso, esas descripciones y digresiones que son de carácter subjetivo deben ser contrastadas y analizadas de forma crítica para hallar la veracidad, o la mayor aproximación a la realidad que hay en ellas. En caso de que no sea así, la narración estará dando lugar a datos que suelen caer en estereotipos o prejuicios, y puede implantar así una serie de ideas preconcebidas en el lector que las recibe. En el mismo marco, cualquier información que guíe hacia el posicionamiento del autor en esta materia también deberá ser cuestionada.

En cuanto a la novela de aventuras, los elementos reconocibles son claros: el héroe que se encuentra ante un peligro y que debe de llevar a cabo una serie de acciones para desentrañar y resolver un misterio, un enigma, una prueba, que sitúe las destrezas humanas en un lugar de idealismo representativo. El género de aventuras es quizás el material narrativo más primigenio: narrar las hazañas de un héroe que supera una serie de obstáculos y que es digno de alabanzas es el sustrato de los poemas épicos de la mayoría de las culturas: la grecolatina, la india, la persa, la hebrea, etc. Si nos adelantamos en el tiempo y limitamos el espacio geográfico, el renacimiento español es un periodo de tiempo fértil en cuanto a material épico y aventurero se refiere. Las novelas de caballerías viven entonces una época dorada que culmina con la gran obra cumbre de la literatura española, *Don Quijote de La Mancha*: una novela de aventuras que es, en realidad, el paradigma de la novela moderna. Los rasgos del héroe que protagoniza este periodo son descritos así:

[...] Es ante todo una novela de la prueba: un sinnúmero de extraordinarios sucesos adquieren coherencia ordenados ante el héroe, quien enfrenta todo tipo de empresas para demostrar su excelso valor. El héroe, el espíritu fundacional, un talante nacional, se hace modelo de fidelidad, galanura, nobleza: resulta irreprochable en todos los órdenes (Reyes Calderón, 2003: 13).

A finales del siglo XIX se da otra etapa en el desarrollo y evolución de la novela de aventuras, que bebe de los descubrimientos geográficos, la era industrial y el tono moralizante propio del folletín. Este tipo de novelas de aventuras supone el origen de la novela de aventuras moderna, que aúna las características de los movimientos románticos y realistas, el positivismo

en filosofía, y se hace eco de las expansiones coloniales y la actitud imperialista de las grandes potencias europeas. Por este último rasgo las novelas de aventuras de esta época tienen una tendencia xenófoba, de miedo al otro. Cuando el conflicto se plantea entre naciones o culturas, en la dicotomía héroe-villano se toman posiciones maniqueas que dan lugar a estos posicionamientos. Siendo este el origen de la novela de aventuras moderna, esta fobia a lo otro ha podido evolucionar hasta nuestros días bajo otros preceptos, planteando no una xenofobia directa pero sí cierta discriminación cultural o haciendo gala de cierto paternalismo imperialista de carácter moral.

A finales del siglo XX, la fusión de géneros en las novelas de aventuras contemporáneas como las que se ocupan en este estudio es un rasgo determinante:

Tiempo de la fusión de géneros, la novela aventurera trasciende los cánones puristas, es mixta, documentada, cohesionada, muy plástica por el influjo de lo cinematográfico. En la actualidad ha resurgido el relato aventurero, alentado el autor por las posibilidades de la moderna historiografía, y sobre todo por las técnicas narrativas que permiten mezclar géneros como el relato histórico, la novela policial y el transcurrir aventurero. El pasado no está tan lejano y oscuro, hoy podemos deambular con cierta seguridad sobre épocas y personajes de la historia pasada. Podemos regresar en el tiempo y allí revivir gestas no narradas, o podemos vivir emociones con vestigios de un pasado que se niega a abandonar su protagonismo en el actuar humano. (Reyes Calderón, 2003: 13).

Esta definición de lo que supone hoy en día la novela de aventuras se ajusta a la descripción de las novelas seleccionadas en este trabajo. Rasgos que analizaré más adelante en el transcurso de este estudio.

2.2. La crítica neohistoricista

El orientalismo y sus bases teóricas fundamentales son la principal base del análisis crítico de los textos narrativos seleccionados para este estudio. Sin embargo, me parece pertinente incluir las nociones del Nuevo Historicismo para su aplicación al tratamiento de la historia de China en los textos narrativos, que además considero que entronca directamente con la teoría orientalista.

La teoría orientalista de Said critica aquellos discursos que han sesgado un sector de la realidad y la han manipulado respecto a una serie de intereses de carácter político, económico, social y cultural. En este sentido, el Nuevo Historicismo pone el foco en la segmentación que se

hace de la Historia y cómo se cuenta, que, en mi opinión, no se escapa a un análisis narratológico, pues, aunque los hechos que se cuentan en los anales de la Historia son hechos verídicos y reales, cabe cuestionarse qué se cuenta y cómo se cuenta, y eso es una narración.

Además, teniendo en cuenta que los textos narrativos a analizar cargan con una base de materiales históricos importante, también este aspecto debe ser señalado y comentado.

2.2.1. El concepto de Nuevo Historicismo

Desde los años ochenta del siglo pasado, un nuevo criticismo nació en el territorio de Estados Unidos: el Nuevo Historicismo. Según Gonzalo Pontón:

Tienden a utilizar el término Nuevo Historicismo para designar a una entidad plural que contiene la Poética Cultural de Greenblatt, otras manifestaciones historicistas norteamericanas y las actividades de los materialistas culturales ingleses. (1998: 9).

El Nuevo Historicismo es un término general cuyo representante principal es Stephen Greenblatt, crítico literario y teórico estadounidense, quien dedica su estudio al teatro renacentista.

En 1982 vio la luz un número especial de la revista *Genre*, dedicado al Renacimiento y titulado *The forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance*; en el que se reunían una serie de colaboraciones que compartían una visión común de los problemas del análisis literario y una actitud histórica renovadora. Greenblatt calificó a los artículos reunidos de exponentes de un Nuevo Historicismo. (Pontón, 1998: 8).

Greenblatt no es la primera persona en usar el término «Nuevo Historicismo», pero tras la transcendencia causada por esta serie, el término fue aceptado. Greenblatt llamó «poética cultural» a su metodología literaria en *Renaissance Self-Fashioning*. Cabe mencionar que en los años siguientes el propio Greenblatt se niega a reconocer que es neohistoricista, porque para él, el Nuevo Historicismo es un método de análisis más que una teoría. Bajo la influencia de Greenblatt surgieron en Estados Unidos otros críticos como Louis Adrian Montrose, Alan Liu y, en Inglaterra, Jonathan Dollimore y David Simpson. En Inglaterra, en cambio, suele denominarse «materialismo cultural», porque muestra una opinión diferente de la poética cultural de Greenblatt en cuanto a la función política de la literatura.

Hay un consenso general entre estos neohistoricistas, pero distintos métodos de análisis literario, pues el Nuevo Historicismo no tiene una doctrina específica que deben seguir para el análisis literario como el Formalismo. Aunque el Nuevo Historicismo no tiene una doctrina rígida, su concepto o teoría se ve clara durante su desarrollo a lo largo de casi treinta años. El Nuevo Historicismo da énfasis a la interacción de la literatura y la historia, influenciado profundamente por el marxismo y los pensamientos posmodernos, especialmente los conceptos *foucaultianos*. A juicio de los neohistoricistas, los acontecimientos históricos no tienen significados, son los historiadores quienes los seleccionan y editan para convertirlos en la historia, mejor dicho, en libros de la historia. En este proceso no se pueden evitar las opiniones de los historiadores y el texto histórico cuenta con la subjetividad de los historiadores: «*La historia sólo es accesible mediante los textos, que no la reflejan, sino que forman partes de ella*» (Doncel, 2004: 207).

Un concepto del Nuevo Historicismo es la textualidad de la historia, el otro es la historicidad del texto. La literatura ejerce su influencia hacia la historia a través de dos funciones: la cultural y la política. La función cultural, según Greenblatt, consta de dos partes: la configuración y la circulación. El escritor no puede separarse de la sociedad o la época, mientras tanto, un escritor magnífico puede influenciar a otros o formar un pensamiento perpetuo en su obra. Así el autor y su época se configuran mutuamente, y por lo tanto, la literatura es, por un lado, una presentación del espíritu cultural reflejado por el escritor; por el otro, una reacción del escritor hacia la cultura, esto es la circulación entre dos polos. En palabras de Fernando Gómez Redondo: «Todo hecho literario (o discurso) proviene de un contexto (o historia), porque la obra existe, primero, en función de su entidad histórica, y, después, de los modelos de los que parte» (1994: 133).

La consolidación y la subversión forman la función política de la literatura. Tillyard³ (1939) creyó que la literatura es una muestra del orden social, sin embargo, con el Nuevo Historicismo, la literatura consolida el presente orden social mediante la subversión respecto al último. El escritor es el vínculo con el mundo real y la obra y el proceso de creación demuestran las acciones de la humanidad hacia la sociedad.

³ E. M. W. Tillyard (1889-1962), erudito clásico y literario británico, autor de *The Personal Heresy* (1939), de donde extraemos estas conclusiones.

En definitiva, el texto literario es capaz de convertir en un icono un aspecto durante una temporada, señalar algún aspecto histórico a las masas o ayudar a establecer una relación indiscutible con el poder legitimándolo, y esto es la historicidad del texto.

2.2.2 Los métodos historicistas en el análisis literario

El Nuevo Historicismo tiene en su base una concepción materialista de la historia, que arranca a los textos literarios de la ilusión de su autonomía y los integra en el proceso social. (Ponton, 1998: 11)

El análisis literario debe considerar la función de la historia, en otros términos, la literatura tiene como trasfondo la historia, es un producto de la creatividad del autor y la época en que vive.

El Formalismo considera la obra literaria como un producto aislado de las circunstancias sociales, en el que el lenguaje o la retórica constituyen el tema de estudio. Los neohistoricistas toman el trasfondo histórico como la base de la producción literaria, pero a diferencia del historicismo, la literatura también puede participar en la formación del trasfondo histórico.

Primero, se debe asegurar cuál de las historias hay que fijar, es decir, si los neohistoricistas pasan por alto la historia de los vencedores, tendrán que acudir a otro tipo de historia para estudiar el texto literario y reconstruir una historia. Esta vez orientan las miradas hacia los elementos históricos que han sido ignorados, por ejemplo, una anécdota, un poema, un fragmento documental o un discurso, incluso un informe del gobierno, un texto legal, etc. Esta es la historia en minúscula donde el Nuevo Historicismo cree que la historia real existe. Después de recoger estas piezas pequeñas (las diferentes piezas de información históricas), se puede recuperar la historia como el trasfondo de la novela.

En esta tesis, los documentos pueden ser las experiencias que acumulan los personajes chinos, la descripción de la vida cotidiana de la comunidad china en la época en la que se sitúa la obra, la actitud que toma el autor al hacer referencia a China, la descripciones físicas y geográficas sobre lo chino o China, etc.

En segundo lugar, se pone el texto literario a la par de la historia para analizar las novedades. Se pueden descubrir muchas semejanzas entre los personajes de la ficción en la obra

seleccionada y la gente real en la época descrita, después se trata de comparar estos dos para discutir la textualidad de la historia en las obras, ya que esta es la textualidad de la historia.

Tras reconstruir la historia en las circunstancias sociales de la novela y compararla con la creación del autor en su novela, el enfoque neohistoricista se lanza hacia el estudio que el autor realiza respecto a la desviación del pensamiento dominante con el objetivo de explicar la trascendencia de dicha desviación en la sociedad real. Como señala Luo Gang:

Jane Tompkins ha utilizado la estrategia neohistoricista para estudiar *Uncle Tom's Cabin en Sentimental Power: Uncle Tom's Cabin and the Politics of Literary History*, en su opinión, Stowe reconsidera la función de los hombres en la historia humana, los negros, los muchachos, las madres y las abuelas están encargados de los trabajos importantes, mientras tanto, los hombres se visten delante de los espejos. Abraham Lincoln se inspiró de la obra la idea de libertar a los negros, así *Uncle Tom's Cabin* impulsó indirectamente la historia (1994: 415).

De este modo, se logra observar cómo una obra literaria, al rellenar los huecos de la historiografía, llega a completar la historia. En otras palabras, en el estudio del Nuevo Historicismo, no se orienta el foco al centro del poder dominante, sino a los márgenes o bordes de la obra: sumarios de ejecuciones, relaciones de poder, episodios históricos, etc., para aproximarse a las historias en minúscula y plurales en vez de ser amarrado por la Historia tradicional en mayúscula y singular.

Siguiendo este modelo, los análisis de las obras seleccionadas en esta tesis tratan de encontrar los motivos de la toma de perspectiva del autor en la obra, que en una vasta selección literaria en la que se trata el tema de China, se cuentan las experiencias del protagonista basándose en los acontecimientos reales. Los factores históricos afectan en la construcción y descripción de una imagen del país. Así que el proceso de demostrar la historicidad de la obra literaria tiene mucha importancia.

3. Análisis literario desde la teoría de la narrativa

En el presente trabajo usaré predominantemente la clasificación que hace Mieke Bal en su obra *Teoría de la narrativa* (2018) para esclarecer los elementos que intervienen en una narración y las relaciones entre ellos, si bien tendremos en cuenta otras perspectivas complementarias como ya se ha indicado. La razón para usar esta clasificación como fuente

principal es que Bal ofrece una estructura analítica exhaustiva y clara de los elementos de la narración aplicable a las dos obras narrativas elegidas.

Empezaré definiendo la narratología que es, en palabras de Bal: «*la teoría de los textos narrativos*» (2018). En las últimas décadas los límites del estudio de la narratología se han expandido y se estudia ahora no sólo en base a sus componentes estrictamente técnicos, sino a su relación con otras formas de narración o con aspectos que inherentemente participan de la narración, como pueden ser las áreas de la gramática textual, la pragmática, la psicología y la psicolingüística y los estudios sociológicos y políticos de la literatura (como la teoría marxista o feminista). Tal y como apunta García Landa:

La narración se concibe no ya como un simple género literario, sino como un esquema psicológico de ordenación de la realidad, un marco de referencia que permite dar un sentido a los acontecimientos (ya sean reales o imaginarios) insertándolos en una perspectiva temporal, perceptual o conceptual, imponiéndoles un orden causal y teleológico (online: 1989).

El autor nos propone una descripción de los elementos que actúan y se interrelacionan en los textos narrativos basada en tres conceptos fundamentales: fábula, historia y texto. Cada uno de estos conceptos se halla en diferentes niveles de abstracción de mayor a menor grado, siendo la fábula el de mayor; y el texto, el de menor, ya que tratamos con la palabra en sí, como signo lingüístico.

Por una parte, la fábula y la historia comparten rasgos que es necesario diferenciar en un nivel conceptual, ya que a la hora de aplicarlos sobre una narración concreta requieren una aclaración concisa. Una *fábula* es definida como *una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan* (1989: 13). Es decir, podríamos entender la fábula como una masa de elementos necesarios para que una narración tenga sentido, para que *cuenta* algo. Mientras que la *historia* es *una fábula presentada de cierta manera* (1989: 13). La fábula no excluye la ordenación lógica de los acontecimientos. Existe y se da en ella, pero no significa que al lector le llegue en una línea cronológica concreta. Una vez que existe la fábula, el autor elige de qué manera organizar el orden de los acontecimientos respondiendo a unos criterios concretos (como el suspense, por ejemplo) para generar un efecto, un sentido, una propuesta de interpretación, un punto de vista. El autor, ya en el nivel de la historia, puede distanciarse y dar lugar a un narrador o narradores.

El lector, como destinatario de la narración, completa el sentido que el autor le propone, puesto que lo determina y matiza en cuanto a si es válido en su propuesta y de qué manera, y lo hace desde una postura en la que intervienen sus conocimientos, sus experiencias, su bagaje vital, en definitiva. La obra literaria, entonces, es un puente entre la experiencia personal de quien escribe (y quien lee) y la reproducción de las relaciones sociales en las que el escritor ha socializado. Elementos que, en su conjunto, pueden provocar un efecto en los consumidores y/o pueden apoyar la reproducción de su acervo ideológico a nivel social, como se verá cuando se aborde la teoría del orientalismo.

Por último, el texto quedaría definido como esa amalgama de signos lingüísticos finito y cerrado, que visibilizan la historia, y en la que se podrán analizar otros aspectos como las imágenes, el estilo, las secuencias narrativas, el narrador o narradores, etc.

José María Pozuelos Yvanco, en su obra *Teoría del lenguaje literario* (1989), apunta a una estructuración con puntos en común con la de Bal, empezando por la concepción primera que hace del lenguaje literario:

Hablar de lengua literaria no es sólo hablar de discurso lírico; hay fenómenos que afectan a la lengua de Cervantes, de Galdós, de Cortázar. Esa lengua literaria -original en cada uno de ellos- utiliza procedimientos sistemáticos comunes: una perspectiva, una voz, un tiempo, descripciones, una organización del material, un discurso narrativo, en suma.

Aquí se encuentran conceptos y elementos en los que profundizaremos en las próximas páginas, y que parten de una distinción base entre Historia (contenido) y Discurso (expresión). En la definición de Pozuelo Yvancos (1989: 230), el Discurso parte desde un sujeto (que se relaciona con el narrador y un conflicto que se le plantea) que cuenta (narra en un orden determinado con una perspectiva determinada en un tiempo y espacio determinado) a un receptor narrativo. Sin bien la teoría de Bal es más completa y, en mi opinión, delimita mejor los conceptos y sus planos de actuación, encontramos una correlación entre los términos de fábula e historia manejados por él.

Por su parte, García Landa en su artículo «*Los conceptos básicos de la narratología*» (1989) sostiene que la fábula tiene que ver con la sucesión de los acontecimientos, el texto o discurso narrativo representan esos acontecimientos y de la interacción de ambos surge la historia o el relato. Es decir, lo que Bal divide en tres secciones o niveles de la narración, García Landa lo interrelaciona:

La fábula no aparece íntegramente representada en el texto: el texto la perspectiviza, expande unos acontecimientos y comprime otros, elide algunas partes, insiste sobre otras. Llamaremos historia (o relato) a la fábula tal y como es representada en el texto (1989: online).

En definitiva, las preguntas que se deben tener en cuenta a la hora de abordar un texto narrativo son el qué se cuenta, cómo se cuenta y quién lo cuenta. A partir de las respuestas a esas preguntas se podrá empezar a «deshilar» la estructura y caracterización de la narración.

3.1. El pacto narrativo

Cuando los lectores se acercan a un texto se asume un acuerdo que Pozuelo Yvanco denomina «*pacto narrativo*» (1989: 233). Aceptar este pacto implica que los lectores van a asumir como una “verdad” el relato que se les presenta, y eso va a marcar desde el principio la coherencia narrativa con la que el lector va a buscar y completar los códigos subyacentes que hacen que el texto sea entendible. Sobre esto, Gómez Redondo comenta que la ficción no debe ser comprendida como algo irreal, sino como una realidad reconocible: «Por tanto, la ficción no es lo contrario a lo real, sino precisamente la imagen de que lo real puede constituirse» (1994: 128).

La comunicación entre autor y lector no es directa, y no podemos sino tratarla en términos de autor virtual y lector modelo, de los que se presuponen rasgos a la hora de emitir y recibir el texto respectivamente, ya que el texto mismo no puede existir sin la propia existencia de ambos.

La serie de ideas y concepciones propias sobre un campo que sirven como referencia para construir una lógica interna de la narración se denomina marco de referencia. Este marco es único en cada caso y es el que va a permitir al autor y al lector un punto de encuentro, aunque estén siempre matizados de diferente forma. Cuando más cercana sea la cultura que compartan autor y lector, más fácil será establecer ese punto de encuentro puesto que ambos marcos de referencias compartirán más datos; cuanto más lejana, más información necesitará el lector para poder establecer asociaciones de ideas y lograr entender la construcción de los elementos narrativos del texto.

3.2. Respecto a la fábula

En la fábula se distinguen dos tipos de elementos: fijos, que son objetos, y que se corresponden con actores, lugares y cosas; y mutables, que son procesos, y que por su parte se corresponden con acontecimientos y sus propias dinámicas internas. Entre estos procedimientos internos se dan ideas de desarrollo, sucesión, alteración e interrelación entre los hechos de los elementos fijos y mutables funcionan conjuntamente, y con ellos se construye la fábula.

A continuación, trataremos de describir cuál es cuál y determinar cómo se pueden identificar en los textos narrativos.

3.2.1. Acontecimientos

Un acontecimiento es «la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores» (Bal, 2018: 21). Como dice el autor, la definición en sí ya implica un cambio, un proceso en el estado de la narración. Los acontecimientos en la fábula están regidos por la «lógica de los acontecimientos», que se define como el «*desarrollo de acontecimientos que el lector experimenta como natural y en concordancia con el mundo*» (2018: 20). Es decir, el lector necesita una explicación, necesita darles sentido a los acontecimientos presentados por el autor, para así entender y seguir el curso de la acción, y lo hace aplicando una lógica sometida a su contexto y circunstancias.

A la hora de identificar los acontecimientos en el texto se pueden encontrar algunas dificultades. Aunque Bal señala que la identificación de estos procesos puede establecerse a través de las funciones gramaticales del texto (sujetos, predicados, objetos, etc.), no siempre tienen porqué dar pistas ciertas sobre si un proceso es o no un acontecimiento ya que no todo el tiempo se cumple esta pauta. Por lo tanto, en las decisiones que se tomen sobre qué aspecto del texto se relaciona con un elemento de la narración concreto, se deben considerar diferentes criterios.

Bal describe tres: cambio, elección y confrontación. Descartaré el cambio porque excluiría a los hechos aislados, ya que sólo en una cadena de acontecimientos (los unos respecto a los otros) puede darse un cambio. Sin embargo, el criterio de elección y confrontación pueden ser

usados en conjunto. Bal se basa en la teoría de Barthes (1977) para identificar los acontecimientos funcionales, que son aquellos hechos que ofrecen una elección entre dos posibilidades. Esta elección se puede llevar a cabo o se puede mostrar los resultados hasta ese punto; en cualquier caso condicionan y determinan el curso de los acontecimientos posteriores. El problema aquí se encontraría en que la cantidad de acontecimientos funcionales en una narración puede ser muy cuantiosa, por lo que el tercer criterio (la confrontación) reduciría esa cantidad notablemente mediante la confrontación de dos actores o grupos de actores, que a nivel lingüístico se traduce en dos componentes nominales y uno verbal. La confrontación se basa en opuestos, y en cómo del conflicto entre los actores o grupos de actores se deriva un resultado en el que una parte prevalece sobre otra.

En cualquier caso, considero que en este estudio los acontecimientos a analizar serán aquellos que, en la totalidad del texto, determinen el sentido y el rumbo de los hechos de forma significativa para dos o más actores relevantes, y no meramente a través de las construcciones gramaticales y analogías sintácticas, aunque estos son indicadores a tener en cuenta como pautas orientativas. Una vez identificados los acontecimientos de la narración, deberé reparar en las relaciones que se establecen entre ellas, es decir, en cómo se determina el ciclo narrativo.

Según Bal, una fábula es un proceso formado por procesos también, e intervienen tres frases en ella: «*la posibilidad (o virtualidad), el acontecimiento (o realización) y el resultado (o conclusión)*» (2018: 28), que no siempre se dan. La posibilidad sería una opción de realización de un acontecimiento, el acontecimiento esa realización en sí, y el resultado aquellas circunstancias que deriven de la realización del acontecimiento. También distingue Bal entre *procesos de mejoría y procesos de deterioro*, que se presentan como posibilidades que pueden o no concluir (2018: 29). Algunos ejemplos de procesos de mejoría son: el cumplimiento de la tarea, la intervención de aliados, la eliminación del oponente, la negociación, el ataque y la satisfacción; mientras que en los procesos de deterioro puede darse: el tropiezo, la creación de un deber, el sacrificio, el ataque soportado y el castigo soportado. Esto va a permitir que en el desarrollo de la narración se produzca una mejoría o un deterioro desde la situación inicial.

La identificación de los acontecimientos en los textos que he elegido me va a ayudar a determinar la estructura de la narración, y qué hechos se dan en ella que son determinantes para el desarrollo y conclusión de la historia. Sin embargo, también debo tener en cuenta a los actores

que otorgan el “movimiento” a esos procesos y que determinan con sus acciones la ejecución o no de los mismos, el transcurso de ellos y la relación entre unos procesos y otros.

3.2.2. Actores

Al igual que con los acontecimientos, sólo tendré en consideración a aquellos actores funcionales en la narración, es decir, aquellos que realmente juegan un papel relevante en la sucesión de acontecimientos, ya que la elección de sus acciones configura el curso de la narración.

Un actor es, en palabras nuevamente de Bal: «*agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos*» (2018: 13). Pueden dar lugar a los personajes o a una noción más abstracta (como una colectividad, un sistema de gobierno, etc.), y ejecutan procesos o son condicionados por ellos.

Las clases de actores son denominados «*actantes*». Podemos hablar de clases de actores puesto que algunos comparten una cualidad particular, aunque en su totalidad los actores tienen un conjunto de características propias e irrepetibles. Para hacer esta clasificación el autor se basa en la creencia de que los actores tienen una intención, es decir, un objetivo, un fin. Así, distingue algunas dualidades en las funciones de los actores, que son:

- Sujeto y objeto: el sujeto se corresponde con un actor que persigue un objetivo; y el objetivo es el objeto.
- Dador y receptor: el dador apoya al sujeto en su intención, provee el objeto o ayuda a que suceda; y el receptor (que no suele ser un personaje sino una abstracción) suele ser igual al sujeto, recibe esa ayuda del dador.
- Ayudante y oponente: un ayudante *consiste en una condición necesaria pero insuficiente por sí misma para alcanzar la meta* (2018: 41), y un oponente es un actor que plantea dificultades al sujeto para lograr su intención.

El siguiente cuadro ilustra algunas de las características que diferencian a dador del ayudante (2018: 40):

DADOR	AYUDANTE
-------	----------

Tiene poder sobre toda la empresa.	Sólo puede prestar una ayuda no esencial.
Es a menudo abstracto.	Es normalmente concreto.
Suele permanecer en segundo plano.	Con frecuencia salta al primer plano.
En general sólo es uno.	Suelen ser múltiples.

- Antisujeto: es un tipo de actante que tiene su propio objeto en la fábula, y que puede ir en contra o no del objeto del sujeto. Eso quiere decir también que en la consecución de su objetivo puede favorecer o perjudicar al sujeto, o ninguna de las dos.

Una vez clasificados los actantes principales, Bal matiza otros aspectos como la competencia del sujeto y el valor de la verdad. La competencia del sujeto tiene que ver con el poder o la posibilidad de que el mismo sujeto pueda llevar a término su intención, y su capacidad o conocimiento para hacerlo. Puedo analizar este aspecto cuando considere que un sujeto está cerca de entrar en un punto muerto, dando lugar a puntos de inflexión que no dejan de ser procesos nuevos para que la fábula prosiga.

En el caso del valor de la verdad, Bal expone lo siguiente:

La «verdad» existe en la coincidencia de existencia y apariencia, de la identidad y las cualidades del actor por un lado, y la impresión que causa, lo que afirma, por el otro. Cuando un actor es lo que parece, será verdad. Cuando no se construye una apariencia, o en otras palabras, esconde quién es, su identidad será secreta. Cuando ni es ni se construye una apariencia no puede existir como actor; cuando parece lo que no es, su identidad será una mentira. (2018: 45).

Con esta afirmación, Bal diferencia diversas categorías de actores que pueden ser identificables en los textos narrativos seleccionados, tales como mentirosos, figuras maestras, portadores de la verdad, pistas falsas, repentinos instantes de inspiración, recelo, etc.

3.2.3. Tiempo

El tiempo es un elemento narratológico de gran importancia, pues como ya he mencionado, en la fábula se da una secuencia lógica de los acontecimientos que el lector busca y forma para

dar significado y sentido al texto. Esto no quiere decir que se corresponda con el orden en el que se presenta, ya que una historia puede estar cronológicamente ordenada o no, y esto marca la estructura de la narración, pero se verá con más detalle en el apartado correspondiente.

Se parte de que «*un proceso es un cambio, una evolución, y presupone, por tanto, una sucesión en el tiempo o una cronología*» (Bal, 2018: 47). Es decir, los acontecimientos ocurren dentro de una línea temporal.

Aquí se pueden diferenciar, según Bal, dos tipos de elementos respecto a la duración: crisis y desarrollo. En el primer caso hablamos de un espacio breve de tiempo en el que se concentra un acontecimiento, mientras que en un momento de desarrollo es un espacio más prolongado de tiempo donde se desenvuelve un acontecimiento. Dependiendo del tipo de narración se tenderá a una menor o mayor tendencia por momentos de crisis o por momentos de desarrollo, aunque es posible encontrar ambos tipos en una misma fábula.

Los momentos de desarrollo se caracterizan porque pueden presentar bastante material narrativo, y la narración global se construye poco a poco según se sucedan los acontecimientos. Al darse en un espacio temporal más prolongado, los acontecimientos aportan más valor narrativo, ya que se puede profundizar en las características de los actores y las relaciones entre los procesos. También por ello los momentos de desarrollo exigen una selección de los acontecimientos que sea relevante para la narración, por lo que se deben seleccionar con más cuidado cuáles son aquellos que contribuyen de forma significativa y qué tratamiento deben recibir en su aporte. Los lapsos temporales, las proyecciones al pasado o al futuro son recursos que pueden explicar los espacios entre los acontecimientos elegidos.

Los momentos de crisis, por otro lado, son breves espacios de tiempo narrativo en los que los acontecimientos tienen un sentido muy concreto y definen o caracterizan a los actores y sus relaciones. Además, algunos actores secundarios pueden tener su propia intencionalidad en la narración, lo que da lugar a una «subfábula».

El elemento del tiempo va ligado a otros tres conceptos relacionados, que son los de cronología, interrupción y paralelismo. He hablado de la «lógica de los acontecimientos» que se da en la fábula, pero que no siempre sigue una cronología lineal y ordenada, sin embargo, se puede entender la cronología secuencial incluso aunque en la fábula no se presente ordenada. La secuencia cronológica, en este caso, puede verse alterada por una eliminación de un fragmento de tiempo narrativo o por la simultaneidad de acontecimientos ocurriendo en diferentes planos de

la narración. La omisión o interrupción del tiempo responde a motivos narrativos, al igual que la simultaneidad, ya que lo que no pasa no es relevante en esa fase de la narración, o sí, pero en otro, o que la fábula exija un periodo de vacío en cuanto a momentos de desarrollo o de crisis. En cualquier caso, la interrupción o la simultaneidad juegan un papel fundamental en la estructura de la novela, y permiten un juego narrativo del que valerse para proponer un sentido y una lectura de la narración, aunque a veces implique una dificultad extra para delimitar la secuencia cronológica de la narración.

3.2.4. Lugar

La narración siempre ocurre en un lugar, e incluso si el lugar no es especificado será imaginado por el lector que necesitará dar una dimensión espacial a la fábula para que en ella «ocurran cosas».

Una clasificación básica en este nivel se basa en la dualidad interior - exterior, aunque podrían darse otras (real - imaginario, por ejemplo). Estas dualidades a menudo acarrearán ya unas ideas implícitas (como interior/protección o exterior/peligro) que se repiten a lo largo de la historia de la literatura, y que guardan multitud de matices, como la dicotomía ciudad -campo o lugares públicos y privados. Se podría mencionar aquí también los no-lugares de Marc Augé (2000) que son espacios de tránsito compartido, vacíos de memoria, anónimos, en los que ocurren cosas o parecen ocurrir al margen de un tiempo, o no ocurren en absoluto. Estos no lugares van asociados a medios de transporte, estaciones, aeropuertos, salas de espera, etc., lugares fugaces dados a la contemplación o a un cambio de estado. Señala Augé:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación. (1993: 84).

La narración va y vuelve de los lugares a los no lugares para cumplir con ciertas funciones narrativas. Cuando se da un desplazamiento entre los lugares y los no lugares, queda implícito el viaje. Los no lugares son espacios medibles en cantidad de tiempo ya que implican tránsito como he señalado, y durante ese tránsito se tiende a la contemplación, la reflexión o al monólogo interior de algunos actores. Con frecuencia, lo importante ante el paisaje que experimenta un viajero en tránsito no es el paisaje en sí, sino ese encuentro con su «yo» en un determinado

momento de la narración a la búsqueda de su identidad real, la que queda en evidencia cuando se enfrenta a los conflictos que le plantea el viaje en sí.

Cuando dos lugares están relacionados en una narración puede servir como eje alrededor del cual estructurar la fábula. En el caso de las novelas a analizar en este trabajo la oposición Oriente - Occidente está muy presente, y no sólo como concepto, sino como lugar narrativo en las novelas, e incluso encarnado en los personajes y sus percepciones respecto al otro. En conclusión, es un concepto que cobra especial importancia en este estudio, ya que condiciona los acontecimientos y los actores de los textos narrativos, y por ende, su significado y sentido.

3.3. Respecto a la historia

El objetivo del análisis del texto es entender cómo se percibe la narración, y no cómo se ha escrito. El autor, generalmente, puede tener una serie de motivos por los cuales decide por qué presenta unos acontecimientos de una determinada manera y no de otra, y en qué momento del tiempo de la historia los presenta, pero lo relevante es el sentido del texto que resulta para el lector una vez realizada la interpretación correspondiente, es decir, el autor puede fracasar en sus intenciones. Como dice Bal (2018: 59):

[el resultado del funcionamiento del texto mismo]. Su efecto cambia con cualquier alteración en el uso que el autor haga del lenguaje. [...]El efecto dependerá al menos en igual grado de la forma en que se haya manejado el material, la fábula.

Se habla entonces de la «perspectiva», del punto de vista de la narración que se ofrece, pues según ese punto de vista cambiaría nuestra percepción de la historia dependiendo de si es contada por un personaje o por otro, si omite acontecimientos, o los describe minuciosamente o los menciona ligeramente, por ejemplo.

En el plano de la historia se van a advertir algunos cambios en los conceptos que he tratado en el apartado anterior. Los acontecimientos en la fábula tienen una correlación en la historia, donde son tratados por secuencias que se pueden ordenar de otra forma cronológicamente hablando (debe recordarse que la ordenación cronológica (no lógica) de los acontecimientos es lo que distingue fundamentalmente los términos de «fábula» e «historia»). En cuanto a los actores, su proyección más común se encuentra encarnada en los personajes, aunque es usual encontrar

entes abstractos que son tratados narrativamente como tal. Por ejemplo, una ciudad, un sistema de gobierno o la naturaleza.

A continuación, se describirán algunos de los aspectos de la historia que se usarán para analizar las obras narrativas seleccionadas para este trabajo.

3.3.1. Ordenación por secuencias

Es importante analizar cómo se suceden los acontecimientos en la historia y la correlación cronológica de la fábula. Estas relaciones son las que van a permitir al lector ordenar la narración, y las que conformarán el sentido de la misma. Para hacerlo el lector se valdrá de la lógica común, y de los indicadores temporales que encuentre en el texto, como son los tiempos verbales, los adverbios, o cualquier construcción que haga referencia a un posicionamiento en el texto. Si el lector fracasa en la ordenación lógica de los acontecimientos según la sucesión de las secuencias en la historia, también puede deberse a una intencionalidad narrativa por parte del autor, y por lo tanto es significativa en sí misma. Suele ocurrir en novelas muy subjetivas, de introspección más que de acción, o pueden ser debido a nuevas estructuras narrativas, casi experimentales como ocurre en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez o *Rayuela* de Cortázar.

Cabe distinguir dos líneas temporales conforme se lee: la línea de la historia, cómo se dan los acontecimientos en el texto; y la línea de la fábula, sobre la que se ordena cronológicamente la fábula. Cuando se rompe esa linealidad, es decir, cuando se interrumpe algunas de las líneas temporales se da lugar a un nuevo abanico de lecturas posibles para el lector. Estas *desviaciones cronológicas* (también llamadas *anacronías*) enriquecen e intensifican la lectura: apuntan un hecho, resaltan o esconden un detalle de la narración, indagan en aspectos estéticos o psicológicos de los actores/personajes, es decir, aportan un efecto literario. Es importante que todas las *desviaciones cronológicas* que se dan en una historia aporten y converjan hacia la resolución del conflicto de la narración.

Pueden darse tres aspectos en las desviaciones cronológicas según Bal: la dirección, la distancia y la extensión (2018: 64).

En cuanto a la dirección se habla de «retrospección» cuando esa desviación cronológica mira al pasado; y de «anticipación», cuando mira al futuro. Cuando no se produzca ningún

cambio sobre una línea temporal, como por ejemplo cuando se trata el monólogo interior, se considerará una anacronía irreal, que puede ser subjetiva (se sitúa en el pasado o futuro respecto al momento en el que se da la reflexión) u objetiva (el pasado o el futuro se menciona en la historia misma).

Una problemática común a la hora de abordar el análisis cronológico de la historia es decidir qué línea temporal es la que predomina sobre las otras, y sobre la que se pueden determinar qué secuencias de acontecimientos son anticipaciones, retrospecciones u otro tipo de anacronías. Cuando no es posible determinar el tiempo referencial en la historia se habla de una homonimia cronológica.

Bal define la distancia como:

un acontecimiento presentado en una anacronía se separa con un intervalo, grande o pequeño, del “presente”, esto es, del momento en el desarrollo de la fábula al que se refiere la narración en el instante en que la anacronía se interrumpe (2018: 69).

En ella también se pueden distinguir dos tipos: distancia externa de una retrospección o una anticipación, que sería cuando esa mirada hacia el pasado o al futuro ocurre fuera de la línea temporal primordial de la historia; e interna, si ocurre dentro de esa línea temporal primordial que se ha determinado previamente. Serían mixtas si la retrospección comienza fuera de la línea temporal primordial y acaba ya comenzada esta; o si la anticipación ocurre dentro de la línea temporal y acaba fuera de esta.

Las retrospecciones externas suelen ser recursos que se usan para explicar el pasado de los actores/personajes cuando este sea relevante para la fábula. Si son internas se utilizan dentro de la línea temporal primordial para explicar algo que ha ocurrido en un segundo plano o rescatar algo que ha ocurrido en un momento determinado de la narración pero que no era necesario hasta ese momento. Esto puede deber a razones de efecto literario: suspense, coherencia narrativa, o cualquier otro efecto literario. Si se da el caso de que una retrospección interna se vuelva a explicar en la narración, puede ser porque el mismo acontecimiento verá su significación alterada conforme ha ido avanzando la narración, aportando un nuevo sentido a la fábula.

Otra anacronía es el lapso, que tiene que ver con la extensión de tiempo que ocupa una desviación cronológica, un salto en la línea temporal del que no se da información. Puede ser completa cuando tras el lapso se da una retrospección que cubre la distancia de ese lapso, es decir, que recupera la información obviada. Es incompleta cuando la información aún no cubre el lapso

de tiempo transcurrido, cuando el lector aún no sabe qué se ha omitido. Se habla sobre todo de retrospectivas, ya que, en comparación con las anticipaciones, son más frecuentes como herramienta de la narración. Las anticipaciones sirven para aludir a la resolución del conflicto planteado o para añadir tensión o expectación por el desenlace. A veces, el final queda resumido o referenciado al principio de la narración, y sólo al final volvemos a él, como es el caso las novelas escritas en primera persona (*La azotea*, de Fernanda Trías, por ejemplo), lo que puede contrarrestar el impacto del desenlace, pero si ocurre esto es porque el desenlace no tiene el peso mayor, no es el objetivo primero del autor, sino el camino hasta ese desenlace, el desarrollo psicológico de los personajes, etc.

Las anticipaciones también pueden ser internas o externas. Cuando son internas hacen referencias a datos que por alguna razón se van a pasar por alto en otro punto de la narración, es decir, son datos que son precisos tener en cuenta, pero no en un momento decisivo cuando la atención debe ir a otro estadio de los acontecimientos. Si son externas es porque se rescata del futuro un dato de la narración que sí es pertinente en el acontecimiento que lo enmarca.

Un caso de anticipación menos frecuente son las anticipaciones iterativas, en las que una anticipación es la primera de una serie, por lo que se puede añadir un actor que vislumbre esos acontecimientos desde una posición de extrañeza, o que dé una visión detallada de un acontecimiento que ha perdido su originalidad.

Además, las anticipaciones pueden darse por seguras en su realización o no. En ese caso se hablaría de «anuncios» o «insinuaciones». Los anuncios son referidos de forma determinante, mientras que las insinuaciones se esconden entre los elementos de la narración como algo que puede acabar ocurriendo o no y en qué grado.

De todas formas, todas estas desviaciones cronológicas o anacronías no son siempre fáciles de identificar, algunas veces son imposibles. La imposibilidad de concretarlas puede deberse a una falta de información o a la incapacidad de extraer la información implícita en el texto.

Una vez explicado los términos principales sobre la ordenación de la secuencia, se concluye que, en primer lugar, es importante determinar la línea temporal primordial de la historia de las dos obras narrativas seleccionadas para esta investigación, ya que es esta la que conforma las referencias temporales sobre las que situar las diferentes desviaciones cronológicas: anticipaciones, retrospectivas y lapsos en la historia, y su relación respecto a esa línea de los otros aspectos de la historia.

3.3.2. Ritmo

El ritmo es la velocidad a la que se suceden los acontecimientos de la narración, en su avance y desarrollo. Según teóricos como Müller la velocidad de la narración puede medirse calculando el espacio que ocupa en el texto, pero esta concepción da prioridad a un elemento cuantitativo para medir el ritmo narrativo, cuando el aspecto cualitativo me parece más concluyente para obtener un resultado más acertado. En este sentido, estoy de acuerdo con Bal cuando afirma:

Una investigación así no debería estar dirigida simplemente al cálculo exacto del número de palabras o líneas por acontecimiento; la cantidad de texto que atribuimos a cada acontecimiento sólo indica algo sobre cómo se modela la atención. La atención que se presta a los diversos elementos nos da una imagen sobre la concepción que en la fábula le está siendo comunicada al lector (2018: 80).

Por lo que un cálculo cuantitativo sería insuficiente, aunque orientador sobre la medición de la velocidad en la yuxtaposición de acontecimientos en la narración. Bal también indica la pauta a seguir para comenzar a analizar el ritmo narrativo que es: primero observar el tiempo narrativo en la fábula de forma global, para luego determinar los «episodios», los acontecimientos principales o la secuencia de acontecimientos principales (entendiendo como principales aquellos que hacen avanzar la narración). Así, si se puede compartimentar la narración en secciones, se puede analizar de qué forma se desarrollan los acontecimientos en cuanto al tiempo. Según Bal pueden darse cinco formas, cinco *tempi* o módulos temporales con unas características propias: elipsis, resumen, escena, deceleración y pausa.

La elipsis no puede medirse de forma exacta puesto que conlleva una ausencia de información temporal, por lo que se debe definir usando la lógica que la narración imponga. Lo que sí se puede hacer es preguntar por qué ocurre esa elipsis, si hay algún actor o agente en la narración al que le afecte esa elipsis y hacer conjeturas que ayuden a interpretar la historia. Puede darse una pseudoelipsis, que no deja de ser un pequeñísimo resumen, que «tape» ese tiempo.

El resumen es más fácil de definir en contraposición con la escena. Un resumen muestra acontecimientos de poca importancia, que ocurren en un segundo plano, y que sirven para enmarcar o apoyar la historia, pero que no contribuyen decisivamente al avance de la narración

como lo hace la escena, dónde la acción tiene más cabida y en las que sí se dan los «clímax dramáticos». En resumen, se simplifican acciones, se describen escenarios, y se concluyen acciones pequeñas pero coherentes con la narración.

La escena, por su parte, es el tiempo que más se da en la narración, por la obvia razón de que la hace avanzar como ya se ha mencionado. En ella el tiempo de la fábula y de la historia coinciden, ya que la escena al cargar con tanta significación, no se desprende de ninguna sección temporal, ya que todo ello ayuda a narrar el «clímax dramático». En definitiva, por normal general, el tiempo de la historia es menor al tiempo de la fábula. La escena da pie a que la historia pueda seguir por un nuevo camino y se abran en ella las posibilidades de la narración y concluya con un nuevo rumbo. Al alternar los resúmenes y las escenas en la narración, se le otorga al texto un ritmo compensado entre una narración «lenta» (en la que se tiene la impresión que no pasa nada o que pasan pocas cosas sin trascendencia) o una narración «rápida» (en la que los acontecimientos se suceden y dejan mucha información nueva que procesar) que es percibida por el lector.

La deceleración es un tiempo opuesto al resumen, y consiste en alargar el tiempo narrativo, como si fuera a «cámara lenta». Es un recurso poco frecuente, pues invita a una descripción de los acontecimientos muy exhaustiva en un tiempo narrativo muy corto en el que pueden pasar muchas cosas. Puede ser un recurso muy creativo, que se da cuando hay una retrospectión subjetiva en la narración, por ejemplo.

Por último, la pausa es un momento estático en la narración, en la que el tiempo no pasa, para describir un objeto o un hecho, y tras el cual se reanuda el tiempo de la fábula. La impresión del lector cambia en la pausa, pues se olvida que la narración se ha parado para entrar en otro estado lector. En la deceleración, sin embargo, el lector es consciente de ese parón en el proceso de asimilación del texto.

3.3.3. Frecuencia

La frecuencia tiene que ver con la relación numérica entre los acontecimientos en la fábula y en la historia (2018: 89). Un acontecimiento nunca se presenta dos veces de la misma forma. En una narración, por norma general, se tiende a presentar ciertos acontecimientos de forma

única y otros de forma reiterada. Los que se suelen presentar de forma única son menos relevantes para el transcurso de la historia, mientras que los acontecimientos funcionales sí son más proclives a ser presentados varias veces. Esto se hace para conseguir un efecto en la narración que tiene que ver con la interpretación y reinterpretación de ese acontecimiento conforme avanza la historia. Puede ser vista por diferentes personajes, añadir detalles o contradecir una presentación anterior.

En el lado opuesto puede darse que varios acontecimientos se presenten una única vez, lo que sería una iteración, y que combina la narración con la repetición. Una iteración va ligada a una elipsis puesto que no muestra todo lo que ocurre en la línea temporal primordial de la fábula.

3.3.4. Los personajes

En relación con lo expuesto en el apartado de la fábula, se podría decir que un personaje es la «traducción» general de un actor en la historia. A un actor en la fábula no se le presupone el rasgo humano, sin embargo, a un personaje sí, y esta es su característica principal, aunque hay excepciones (hay narraciones en las que una ciudad o un sistema político o social toman funciones propias de los personajes). También, por ejemplo, se pueden encontrar personajes colectivos, que en lugar de encarnarse en una persona lo haga en un grupo de personas que comparten una o una serie de características.

Los personajes se relacionan entre sí y con los acontecimientos, y esas relaciones no sólo van a definirlos específicamente y van a generar una evolución en ellos, sino que los van a dotar de funciones narrativas.

Algunos de los problemas que Bal distingue respecto a los personajes tienen que ver con la forma en la que se construye la «imagen del personaje», entendiendo que un personaje no es real y que, por lo tanto, se le confieren unas características psicológicas limitadas, aquellas que son pertinentes para su función en la narración. Cada lector percibirá de diferente forma esas características y las funciones que adoptan, y en ello también se encuentra un sesgo subjetivo que modificaría esas variables según quién lea.

Queda claro, entonces, que la caracterización de los personajes en tipos plantea problemas *a priori*, aunque en este trabajo se hará una clasificación que permita clarificar las funciones generales de los personajes que se presentan en las dos novelas a analizar seleccionadas, pero desde el tratamiento de las funciones narrativas como herramienta de estudio y análisis.

Otro de los aspectos a tener en cuenta cuando se analizan a los personajes es medir cómo de predecibles resultan. Los personajes se mueven en un marco de referencia que Bal describe como «*la información que puede con algún grado de certidumbre llamarse común*» (2018: 95), lo cual limita las posibilidades narrativas de los personajes ya que deben ser coherentes dentro de ese marco. En el marco de referencia entran en juego dos aspectos que determinan la imagen del personaje: la realización del personaje en el texto (procede del texto, no se puede medir ni analizar) y los conocimientos previos y las expectativas del lector (procede de un ente ajeno al texto y no se puede medir). De la confrontación de esos dos aspectos surge una interpretación de la narración, un sentido que cambia según variables externas al texto mismo ya que no hay dos lectores iguales.

Si se piensa en características que definen y limitan al personaje se puede hablar de género (a través de los pronombres), el nombre del personaje, rol familiar, estatus social y económico, profesión, etc. Es precisamente cómo de predecible es un personaje o no, y en qué grado está determinado por esa condición, lo que hace que los cambios que sufra o las decisiones que tome creen un efecto en la interpretación de los lectores según el personaje elija entre sus múltiples posibilidades o se vea arrastrado por ellas.

Por otra parte, cuando en una narración se ve cómo se va elaborando el contenido del personaje se puede comprobar que lo hace a través de diferentes mecanismos: la repetición de información relevante para afianzar o no olvidarla; el almacenamiento de datos, que supone que los rasgos de los personajes van sumando contribuyendo así a una «imagen» más precisa cada vez; las relaciones de los personajes con otros personajes y la relación consigo mismo, que también arrojan luz sobre la construcción de la identidad de los mismos. Para que un personaje pueda cambiar en su desarrollo narrativo, se debe tener la referencia de cómo es, cómo se comporta, y que parezca que esa definición es la natural en ellos, que el cambio es lo excepcional.

Cuando un personaje cambia normalmente lo acompaña un acontecimiento funcional, bien porque como consecuencia de un acontecimiento el personaje sufra una modificación en su

construcción, o bien al revés, que un personaje provoque con un cambio en su imagen un acontecimiento funcional que altere la resolución de la historia.

La forma en la que recibimos la información necesaria para caracterizar a un personaje puede venir del personaje mismo, puede darla el narrador o se puede extraer de sus acciones en la narración. Es tarea del lector determinar hasta qué punto la información dada es fiable. Por norma general la información que se extrae de las acciones del personaje es más fiable que la expuesta por el propio personaje, mientras que la del narrador dependerá del grado de confianza que inspire, dependiendo de la naturaleza de la voz del narrador.

3.3.5. El lugar y el espacio

Sostiene Bal que los lugares en la ficción no se existen de la manera que lo hacen en la realidad, por lo tanto, los lugares descritos van unidos a ciertos puntos de percepción, ya sea el de algún actor o agente o de la focalización dada, y eso da lugar a los espacios en la narración (2018: 106).

Los espacios en la narración se encuentran ligados a los sentidos: a la vista, oído y tacto. Es a través de la descripción sensorial de los espacios como llegamos a definirlos y delimitarlos como lectores. La información nos viene dada desde las formas, los colores, los volúmenes, el tono, el tacto..., pero sobre todo de la relación que se establece con esos elementos del espacio, ya sea de forma interna, es decir, encontrándose el personaje o la focalización dentro del espacio, o externa, fuera de él. En este caso, los objetos cobran especial importancia. La disposición de estos, la cercanía o lejanía respecto al personaje, las descripciones subjetivas que se hace de ellos.

Al igual que los personajes, la cantidad de información dada sobre un espacio dependerá de la relevancia y las intenciones narrativas relacionadas con ese agente de la historia. Es posible que sólo sea necesario esbozar los rasgos de los espacios de la historia, o al contrario y describirlos en detalle. Esto conlleva que las dinámicas de determinación, repetición, acumulación, transformación y las relaciones de estos espacios con otros espacios u otros elementos sean determinantes, y se tomen como un aspecto narrativo que también es susceptible de sufrir modificaciones y evolucionar a lo largo de la fábula.

Para determinar los espacios es necesario partir del marco de referencia, como se expuso en el apartado anterior respecto a los personajes. Cuando se describe un espacio el lector primero basará su interpretación de acuerdo con las ideas generales sobre ese espacio (por ejemplo, una calle, una plaza, el campo, una ciudad, etc.) y si se especifican características más particulares estas añadirán información, pero nunca disiparán esa idea base del lector.

En cuanto a las funciones que pueden desempeñar los espacios se encuentran dos: como marco de acción o como marco de actuación. En el primer caso, el espacio es un elemento secundario, de fondo, que contextualiza los acontecimientos y condiciona a los agentes de la narración; en el segundo caso, el espacio puede tomar relevancia al realizar funciones en las que no sólo ofrece información sobre el contexto o los condicionamientos, sino que actúa y acompaña a la acción casi como si fuera un personaje más.

El espacio guarda una estrecha relación con los personajes, ya que va a definir su estilo de vida, el carácter, la situación vital en la que se encuentran. El entorno de los personajes, los espacios en los que se mueven y cómo se disponen en ellos van a contribuir a nuestro conocimiento como lectores a la hora de interpretar sus acciones y su relación con los acontecimientos. Por otro lado, también el tiempo junto con el espacio influye en el ritmo narrativo, pues a la hora de describirlo la acción debe sufrir una interrupción temporal.

Cabe señalar que la descripción de un espacio se realiza siempre desde lo sensorial, como ya se ha dicho, por lo que se desarrolla desde un personaje. Aquí entran en juego el punto de percepción, por lo que las sensaciones estarán siempre sujetas a cierta subjetividad según donde se establezca la focalización. Existen ciertas dicotomías cuando se abordan las descripciones que implican ciertas ideas implícitas. La primera tiene que ver con lo interno - externo en relación con lo cercano-lejano. El tratamiento de un espacio interno suele estar lleno de objetos, se da por sentado una cercanía que desemboca en una descripción detallada, y cierta familiaridad por ser una realidad tangible para el personaje asociada a un espacio seguro; aunque en algunos casos también pueden ser lugares relacionados con el encierro o la privación de libertad. En el lado opuesto se encuentra que los espacios externos conllevan una visión global, mucho menos detallista por ser un espacio menos abarcable en lo descriptivo, y que está relacionado con lo desconocido, en la que la figura del personaje en su condición humana se define por su existencia frente a algo más grande que lo supera, no ya tan dueño de lo que lo rodea de forma tan

inmediata como sucede en un espacio menor como es un espacio interior. Lo externo también puede relacionarse con un espacio de libertad y conocimiento.

3.3.6. La focalización

La focalización tiene que ver con «*las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan*» (Bal, 2018: 113). Toda narración se hace desde una concepción particular, desde una «perspectiva», es decir, se da una percepción que tiene que ver con un punto de vista subjetivo, en este caso, encarnado en un personaje o en un narrador como se verá más adelante. Interviene en esta concepción particular entonces un conjunto de ideas y experiencias propias que caracterizan y posicionan al agente desde el que se da la focalización, una serie de rasgos psicológicos que condicionan la relación entre «el que ve» y «lo que ve». Debido a esta condición subjetiva, la focalización posee la capacidad de manipular el relato bien atañe al agente, a la visión o, incluso, al lector.

Se distingue entonces entre el focalizador y el objeto focalizado para explicar la relación existente entre ellos. El focalizador sería el sujeto desde el que se ven o se narran el resto de elementos. Puede ser un focalizador externo (FE) cuando el focalizador es un agente anónimo que no participa en la fábula pero que nos da cuenta de ella. Puede ser imparcial o no, y no está limitado como lo estaría un focalizador interno (FP), que sería un focalizador relacionado con un personaje que cuenta la fábula desde dentro, desde su propia vivencia. En este último caso, el focalizador sí es parcial y está más limitado en cuanto al conocimiento de los rasgos de los demás elementos de la fábula.

En ocasiones, el FP puede pasar por varios personajes, dotando a la narración de diferentes puntos de vista en cuanto al tratamiento de un mismo acontecimiento, lo que puede dar lugar a cierta neutralidad a la interpretación de los lectores. En estos casos, algunos personajes prevalecen sobre otros, pero la propia coherencia interna de la narración contribuirá a la clara distinción por parte de los lectores de por qué se plantea un determinado rango de prioridades en cuanto a los personajes. Se pueden encontrar, también, otras narraciones en las que se alterna uno o varios FP con un FE, o un FE acapara toda la narración. Al ser una técnica con la que se puede manipular el efecto narrativo y, con ello, su impresión en los receptores del texto, el uso de una u

otra forma de focalización (ya sea única, múltiple o híbrida) estará al servicio de la intención narrativa del autor.

La focalización no sólo deja información sobre el objeto focalizado, sino que al aplicarlo define al focalizador mismo. En ocasiones esa información resulta incluso más relevante para la consecución de la narración.

Como señala Bal, debemos preguntarnos a la hora de analizar este aspecto en una narración las siguientes cuestiones (2018: 118):

1. ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige?
2. ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?
3. ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado?

La respuesta a estas preguntas irá en torno a los personajes, el paisaje, el tiempo, los acontecimientos. El grado de parcialidad en estas variables es decisivo a la hora de elaborar una interpretación que no es completamente subjetiva del focalizador.

Una vez que el focalizador y el objeto focalizado están definidos, Bal recoge otro criterio para evaluar esa relación, y es la de que esa visión sea perceptible o no por otro personaje. Basándonos en esta distinción se puede realizar una diferenciación entre los procesos internos de un personaje y los acontecimientos externos que experimenta. Es decir, si esa visión es perceptible por otro personaje se habla de una visión que ocurre en la narración y, por lo tanto, se da otra experimentación, otra focalización implícita en la narración con ese otro personaje implicado. Cuando no es perceptible entonces se interpreta como una reflexión, un sueño, un monólogo interior, al que ningún otro elemento de la narración tiene acceso. Cabe resaltar, por ende, que lo que se dice es importante, pero lo que no se dice en una historia también lo es y ha de ser tenido en cuenta.

Se establecen, además, niveles de focalización. Se parte de la base de que cuando se habla de un personaje es porque se conoce y entiende su punto de vista, ya sea como un focalizador externo (FE) o como un focalizador interno (FP). En una narración pueden darse varias situaciones: que haya un FE que muestre lo que ocurre, que sea un FP o varios FP los que muestren lo que ocurre, que se alternen en la narración ambas focalizaciones dando lugar a cierta ambigüedad manejable («bisagra»), o que un FE delegue en un FP la tarea de mostrar los acontecimientos. En este último caso se alcanza un segundo nivel de focalización con el que se puede construir la narración. Para poder percibirlo se cuenta con los verbos de percepción, sobre

todo con los verbos «ver» y «oír», que se conforman como señales de acoplamiento explícitas, como si fueran «llaves de paso» a ese otro nivel. Es posible encontrar más niveles de focalización, lo que conllevaría un alto nivel de complejidad que pueda dar lugar a confusión y aún más ambigüedad al identificar a los focalizadores.

Un fenómeno narrativo relacionado con la focalización es el suspense, que se puede definir como «*el resultado de los procedimientos por los que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas que sólo se responderán después*» (Bal, 2018: 125). Las preguntas pueden hallar respuestas de forma más o menos rápida o sólo al final de la narración. La información, o la imagen, la da el focalizador que puede manipular la información que dice y cómo la dice. Cuando esto ocurre suele haber recordatorios de ese lapsus de información que se va completando o no, o que lo hace por parte siguiendo el modelo del rompecabezas. La tensión que el suspense provoca puede derivarse de dos situaciones: que los lectores sepan menos que los personajes y, por lo tanto, su expectación se centra en conseguir toda la información; o bien, que los lectores sepan más que los personajes y su expectación resida en que los personajes clave la descubran y cuándo. El suspense es nulo o desaparece cuando lector y personajes conocen toda la información.

Otra de las teorías en lo referente a las relaciones autor-narrador-lector sobre el punto de vista es explicada en *Las voces de la novela* según Oscar Tacca (1973). Al tratar de los puntos de vista, también Todorov clasifica tres posibilidades:

a) La visión del narrador es más grande que la del personaje: quiere decir que el narrador sabe más, tiene más información o conocimiento que los personajes y por tanto puede penetrar la mente de los personajes entendiendo su emoción o pensamiento y conocer incluso lo que le va a pasar a los personajes.

b) La visión del narrador equivale a la del personaje: significa que los dos poseen la misma información y conocimiento, por ello se usa la primera persona para narrar.

c) La visión del narrador es menor que la del personaje: es decir, que el narrador tiene menos información y conocimiento que los personajes, es como un testigo que observa desde el exterior y no puede añadir su opinión ni entrar en la mente de los personajes (Valles Calatrava, 1994: 129).

En la cuestión del punto de vista en el mundo hispánico, Valles Calatrava se dirige hacia tres críticos importantes: Oscar Tacca, Francisco Ynduráin y Darío Villanueva. Más adelante nos

centraremos en Oscar Tacca. Sobre Francisco Ynduráin señala su contribución al estudio sobre el uso de la segunda persona narrativa en *La novela desde la segunda persona. Análisis estructural*:

[...] donde rastrea diversos usos literarios de esta fórmula, demuestra su rendimiento narrativo al provocar la identificación del lector y el «tú» y considera que «resulta de tomar la persona gramatical tú para un relato atribuido a la persona ficta, yo» es decir, que se trata de una «narración desde la segunda [persona]» en función de primera, un tú, desdoblamiento reflejo del yo (1994: 159).

En una novela es importante distinguir los papeles del autor, el personaje y el narrador y notar que el narrador no es el autor ni un personaje cualquiera. Luo Gang dice que «a veces encontramos varios narradores en una novela o texto narrativo y que los aspectos de cada narrador son diferentes» (1994: 213).

Según Tacca, la voz del narrador es el eje de la novela, sin él no hay novela. Su función es informar. Por una parte, un narrador cuenta una historia y no puede dudar ni cuestionar la información que da, sino que tiene que ser fiel y cauteloso para que el lector pueda captar exactamente la información de la novela (1989: 67); de esta forma, la novela puede poseer coherencia interna y no confunde a los lectores. Por otra parte, el narrador puede cambiar la cantidad de información: «Este narrador debe saber para contar» (Valles Calatrava, 1994: 67).

Además, antes de contar la historia, el narrador necesita saber bien el argumento ¿Cómo lo sabe? Aquí surge el concepto de «punto de vista», es decir, la visión o perspectiva del que cuenta o narra lo que pasa. El que cuenta puede ser personaje o no. De esta forma se pueden poner de relieve las relaciones entre narrador y personaje, quién sabe más o tiene más información o conocimiento sobre la historia narrada. Esta relación da lugar a los tres tipos de narradores.

Según la teoría de Tacca se pueden distinguir tres tipos de narradores: primero, «el narrador omnisciente» o «suprasciente», es el narrador que sabe más o tiene más información que los personajes, este tipo de narrador entiende muy bien la línea de la historia y tiene derecho a elegir si deja a los lectores saber la información completa o no (1989: 72).

Segundo, el narrador «equisciente», la cantidad de información que el narrador sabe es igual que la de los personajes. Este narrador equisciente describe la historia según el punto de vista de los personajes (1989: 72).

Tercero, el narrador «deficiente» o «infrasciente», el narrador sabe menos o tiene menos información que los personajes. Este tipo de narrador no puede añadir su opinión propia, el narrador dice deliberadamente la clave de la novela, sin presentar lo que siente o lo que piensa

cada personaje (1989: 72). Los lectores sólo pueden conjeturar por sí mismos qué quiere decir la historia o el cuento según esta forma de presentación.

En la clasificación que hace Oscar Tacca, los tres tipos de narradores mencionados también se pueden dividir según su distancia del argumento, en narrador fuera o dentro de la historia. Cuando el narrador está fuera de la historia, es decir, no es un personaje, suele narrar, generalmente, en tercera persona y pueden encontrarse los tres tipos: el narrador omnisciente, el narrador equisciente y el narrador deficiente.

Cuando el narrador está dentro de la novela, es decir, es un personaje del relato, generalmente narra en primera persona, pero puede ser en segunda. Siendo un personaje, no existe el narrador omnisciente dentro de la historia, ni tampoco el narrador deficiente, lógicamente, pues ese narrador no puede saber menos que el personaje. En resumen, dentro de la historia sólo queda el narrador equisciente (1989: 67).

García Landa afirma que «*el narrador se define por oposición al autor textual*» (1989). La distancia entre ambos agentes viene dada por el «desenfoque» que afecta al autor, pues en el momento en que da voz al narrador, este pasa a ser el emisor del mensaje que supone la narración como acto de comunicación.

El autor existe, en lo que a los datos de la obra se refiere, únicamente en tanto que autor textual, y la figura del lector implícito se construye de modo dinámico, midiendo el lector sus propias reacciones frente a su interpretación de la actitud autorial textual y del narratario (1989: online).

Un narrador omnisciente, es decir, un narrador que posea la información global de la narración en todos sus elementos (personajes, acontecimientos, procesos) es un narrador más cercano al autor; mientras que depositar el narrador en un personaje limita su conocimiento sobre lo que acontece y lo aleja. Además, en ese acto de comunicación que supone la literatura como vehículo de expresión, García Landa también distingue al interlocutor del narrador: el narratario. Al igual que el narrador respecto al autor, el narratario puede compartir rasgos en mayor o menor medida con un lector ideal.

En cuanto al focalizador lo describe como: «sujeto perceptor que transforma la fábula en historia mediante sus actividades de selección y ordenación de materiales».

Sostiene, como Bal, que la focalización puede ser ejecutada tanto por el narrador como por los personajes en diferentes niveles de narración.

3.4. Respecto al texto

Desde el punto de vista de la narratología, un texto es «*aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia*» (Bal, 2018: 131). Por lo que cabe definir en primer lugar cuál es la identidad y qué posición ocupa en la narración ese agente narrativo. Cuando se habla de agente narrativo se hace también del término *narrador*, y que es el «*sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto*» (2018: 131). El narrador en ningún caso se corresponde con la figura del autor, ni siquiera con el autor implícito. Narrar es, en palabras de Pozuelo Yvancos:

administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración-pura, descripción), realizar en suma un argumento entendido como la composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas. Ese discurso es la acción de decir, que en el relato es narrar (1989: 240).

El texto va a estar determinado por el carácter del narrador, por la forma en la que se relaciona con los otros elementos de la historia, desde qué lugar actúa y qué grado de relevancia tiene en la narración. En el texto la figura del narrador deriva de la focalización que se trata en el apartado sobre la historia, aunque no se debe confundir pues tratan aspectos en niveles diferentes sobre la construcción narrativa. El narrador narra, cuenta, y esa idea tiene que ver con lo que se ve en el texto, con su expresión lingüística; mientras que la focalización plantea un punto de vista, una perspectiva, un objetivo de un agente narrativo sobre otro agente. Es cierto, sin embargo, que el lenguaje forma la perspectiva, aunque se debe tratar desde dos niveles conceptuales diferentes.

Por otro lado, Bal defiende que no existen las llamadas narraciones en primera persona o narraciones en tercera persona, sino que siempre se hace desde un «yo», bien sea este un actor de la fábula, un personaje con un punto de vista interno de la narración, o bien sea un ente separado que observa y que posee un conocimiento global de la historia pero que no interviene en ella (2018: 134). En el primer caso se habla de un narrador que se vincula a un personaje (NP), y en el segundo se refiere a una voz externa (NE).

Al estar un NP referido en la historia, se le atribuyen por norma general las características de parcialidad y limitación. Es decir, se va a recibir una narración subjetivada desde su posición como narrador que toma parte en la historia, y que por lo tanto no sólo tiene una opinión, sino

que sobre él o ella caerá o repercutirá ciertas acciones derivadas de otros personajes o acontecimientos. En cuanto a la limitación de un NP, se entiende que al estar encarnado en un personaje habrá acontecimientos que ocurran fuera de su ámbito de los difícilmente obtendrá un conocimiento.

Una vez referidas las nociones de actor, focalizador y narrador es importante saber distinguirlos en una narración en cuanto a su función. Un actor es un agente que actúa en la narración, un focalizador es un sujeto desde el que se ve o se narra la acción y un narrador es el que cuenta la historia. Teniendo estas definiciones en mente, cabe señalar que en ocasiones estos tres elementos coinciden, otras veces sólo lo hacen dos y otras nunca coinciden. Por lo que podemos diferenciar diferentes tipos de «yo» narrativo: un «yo» que narra, pero que también percibe y que actúa, un «yo» que sólo narra o un «yo» que narra y percibe. A este último tipo se le denomina «narrador testigo», y es un narrador que no delega en un agente externo la narración, sino que se mantiene interno pero muy cerca de un personaje sin interferir en la acción.

El narrador puede mantenerse apenas imperceptible en una narración e ir «ganando cuerpo», identificándose a medida que avanza el relato, o puede ser claramente identificable desde el comienzo. Sin embargo, la focalización sí que sufre variaciones a lo largo del relato.

3.4.1. Comentarios no narrativos

En una narración se intercalan diferentes tipos de textos. Algunos de ellos no aportan información que haga avanzar a la acción refiriéndose a un acontecimiento o un objeto de la fábula. Este tipo de textos son definidos como «*discursivos*», es decir, que aportan una información que define el estado ideológico de la situación o describen una situación o la relación entre sus actantes. Quedan enmarcados dentro de esta idea los textos descriptivos y declarativos.

Los textos descriptivos son necesarios dentro de la narración, no sólo por la información que aportan del contexto sino porque también hacen alusiones al espacio y al tiempo de la historia y cómo se mueven los actores en él. Los textos descriptivos suelen provocar una ruptura en la línea temporal, es decir, dan lugar a un lapso temporal en la que la acción se interrumpe para situar al lector en el marco de la narración. Pero deben ser integrados en un momento de

necesidad propiciada por la motivación, es decir, que no se dan en procesos de crisis o de máxima tensión narrativa, sino que se cuentan en procesos de desarrollo.

A través de la voz de un actor se trata de autentificar la situación, darle validez narrativa y coherencia dentro de la historia, una objetividad «falsa» que apunte la situación narrativa. Esto significa que el personaje mira, actúa o habla sobre esa situación, y que debe disponer de tiempo y una razón para hacerlo. Si mira, el actor puede hacerlo sin necesidad de otro agente para realizar la descripción. Si habla, sin embargo, el actor/personaje necesitará de un oyente que necesite la información. En caso de que el actor actúe, la descripción deja de ser discursiva para ser narrativa.

Las descripciones se usan para evidenciar las relaciones entre los elementos de una fábula, pero como el alcance de la información que puede aportar una descripción puede ser muy vasta, siempre se tomará la motivación como algo arbitrario.

Dice Bal: «las descripciones se componen de un tema que es el objeto descrito, y una serie de subtemas que son componentes del objeto» (2018: 145), es decir, que complementan el tema. Se pueden distinguir diferentes tipos de descripciones: la descripción referencial o enciclopédica, la descripción retórica-diferencial, metonimia metafórica, la metáfora sistematizada, la metáfora metonímica y la serie de metáforas. Los rasgos que las definen y las diferencian tienen que ver con el grado de figuración retórica que encontramos en este tipo de descripciones y su función: bien sea aportar conocimiento, persuadir o guiar al lector a una interpretación determinada de un contexto narrativo. Los lectores pueden percibir que la imagen que se les ofrece a través de una descripción depende del uso que el narrador haga de figuras retóricas. Si el lenguaje es más depurado y literal, se pensará que muestra una realidad más objetiva que un lenguaje figurado que dará la impresión de una mayor subjetividad.

3.4.2. Niveles de narración

Como dice Pozuelo Yvancos: «a menudo un relato implica diferentes historias que pueden nacer unas de otras y con diferentes narradores» (1989: 249). Se puede percibir aquí como los

actores y la focalización varían y de qué manera lo hacen a nivel textual, ya que los verbos declarativos dan la señal para un cambio de nivel en la narración. Un actor/personaje puede hablar en un momento dado de la narración, pero no narrar, es decir, no construye una historia, por lo que el personaje es un portavoz, es decir una voz narrativa interna, un segundo nivel que ejecuta un enunciado. El narrador se mueve entre la oposición dentro/fuera respecto del relato, y ahí se puede establecer el punto de partida desde el que medir la posición de la voz narrativa (1989: 248).

Entra en juego en este nivel lo perceptible o no perceptible por parte de otros personajes. En ocasiones no se dan los verbos declarativos para cambiar de nivel y, en cambio, se tiene un «yo» que no dice, pero piensa o reflexiona, en cuyo caso se habla de un narrador no perceptible. Será perceptible si el personaje ejecuta un acto de enunciación. Este procedimiento sirve para equilibrar la relevancia o poder de los personajes en las diferentes situaciones narrativas o en la narración en sí. Los lectores, sin embargo, sí serán conscientes de la información no perceptible y la usarán para crear expectativas sobre ciertos personajes o situaciones.

Cuando en el texto los rasgos lingüísticos están apegados a la situación del narrador, entonces el narrador es un narrador perceptible, interno a la historia. Si las referencias lingüísticas indican un cambio de nivel, bien sea a través de verbos declarativos, comillas o cualquier otra tipografía, entonces se está ante un narrador de segundo nivel. Es decir, el narrador delega en otro actor la palabra, pero no la narración.

En el texto esos rasgos lingüísticos que pondrán sobre aviso a la hora de analizar la figura del narrador y la focalización son los pronombres personales y las personas gramaticales (primera o segunda persona para un estilo personal, o tercera persona para la forma impersonal), los tiempos gramaticales (en la forma personal los personajes pueden hacer alusiones al presente o al futuro además de contar hechos pasados, mientras que en la forma impersonal siempre se usan los tiempo respectivos al pasado), deixis (referentes a un posicionamiento de cercanía para la forma personal, como «este», «aquí», «allí», «hoy», «mañana»; referentes a un posicionamiento de lejanía, externo, para la impersonal, como «ese», «en ese lugar», «aquel día») o expresiones emotivas, desiderativos o respecto a la duda (se dan en la forma personal, no se dan en la impersonal).

Es común encontrar que el narrador hace uso del estilo indirecto para referir las palabras de los actores sin necesidad de darles la palabra, lo que se denomina una interferencia textual. Cabe

señalar que no se puede de ninguna forma reconstruir las palabras originales de los actores a partir del estilo indirecto. Este estilo se mantiene en el primer nivel de la narración o sube un nivel respecto a la situación narrativa, y pretende ser lo más fiel posible a las palabras originales, pero a veces esa fidelidad queda alterada y da lugar al estilo libre indirecto, donde el narrador da más detalles desde su propia perspectiva de lo ocurrido. Como valoración general se puede exponer:

La presencia de la voz del actor va decreciendo a favor de la voz del narrador conforme pasamos de un nivel a otro, siendo el estilo directo el primero en la cadena y el texto del narrador el último.

Estilo directo > estilo indirecto > estilo libre indirecto > texto del narrador

Las intervenciones del actor y el narrador en cada uno de estos niveles pueden darse en distintas proporciones, por lo que resulta más complicado identificar los niveles narrativos. Por norma general, se toma el texto del narrador como el texto base en el que se intercalan las voces de los actores, así los textos intercalados correspondientes a las voces de los actores quedan supeditados a la voz del narrador en una relación jerárquica con cierto grado de dependencia. Los textos intercalados son narraciones dentro de la narración que se conforman como un marco, como una “ventana” a otra narración en un segundo nivel, o tercero.

La relación que se establece entre el texto básico y el intercalado varía, ya que pueden estar conectados de manera que la intercalada refuerza la fábula básica, aunque la básica predomina. O bien la fábula intercalada explica y condiciona a la básica, por lo que se da una relación de interdependencia. Por otro lado, si las fábulas se parecen porque en su esencia manejan términos comunes nos referiremos a un «texto espejo». En la narración, entonces, el texto básico y el texto espejo -texto intercalado- se superponen, y esa superposición se relaciona con la técnica del suspense. Si el parecido común no resulta evidente, entonces el lector se encontrará necesitado de una información para poder relacionar toda la historia. En el caso contrario, si el parecido resulta evidente a los lectores, pero no es así para los personajes, entonces el suspense actúa de forma diferente, siendo la principal pregunta no qué, quién, cómo o por qué, sino cuándo averiguará el personaje esa información y qué hará con ella.

Los textos intercalados no narrativos suelen relacionarse con los diálogos o monólogos, aunque pueden también tener que ver con descripciones, valoraciones, discusiones, etc. Los diálogos y monólogos son textos intercalados en los que el narrador no participa, y poseen un alto componente dramático.

4. Una perspectiva crítica: el orientalismo

En el apartado anterior se ha hecho una descripción teórica de los aspectos que se consideran relevantes para abordar el texto desde una perspectiva técnica. Sin embargo, el segundo análisis se basa en un punto de vista social, histórico y cultural desde la perspectiva del orientalismo. Antes de profundizar en las características y los procesos que tienen lugar en el fenómeno del orientalismo se debe considerar el texto en su relación con la sociedad.

La relación entre literatura y sociedad se puede analizar desde el lenguaje y los conceptos que se utilizan para entender el mundo que son constitutivos de realidad, es decir, generan realidad. Sobre todo, teniendo en cuenta la importancia que a nivel de políticas públicas se intenta dar al consumo cultural literario y el protagonismo que, históricamente, ha tenido la literatura como medio de expresión y como objeto de consumo. La obra literaria es un reflejo de la sociedad construida a través del lenguaje en el sentido de verosimilitud. Mediante los procesos de metaforización y ficcionalización la literatura habla de la literatura y nada más. En última instancia, los mundos de ficción se configuran como los principales depósitos de los rasgos estructurales empleados en ámbitos referenciales que, por otro lado, crean mundos posibles susceptibles de relacionarse con el mundo real bajo la escritura y el estilo del autor.

El autor no está exento de su relación con el medio social que lo rodea. Cada autor está inevitablemente influenciado por la ideología de su entorno, la que se percibirá plasmada dentro del texto. Una vez que está escrita, ya es una historia narrativa. A pesar de que una obra literaria contiene elementos ficcionales, la historia es como una fuente de aspiración. Se encuentran «el testimonio vivo de una sociedad, la manifestación de unas creencias, de mentalidades que el autor refleja y frente a las cuales toma partido, bien directamente o bien a través de sus personajes» (Vila Vila, 2009: 1). Por más que lo intentan, inconsciente e inevitablemente,

insertan la ideología propia y el marco de referencias perteneciente al autor en su obra narrativa, independientemente del género literario.

Es necesario señalar que, justo por su aspecto ficcional, las narraciones históricas logran llenar los huecos de la historia que los documentos oficiales han dejado. Como señala Alejo Carpentier:

[...] la función cabal de la novelística consiste en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar placer estético a los lectores, para hacerse instrumento de indagación, un modo de conocimientos de hombres y épocas –modo de conocimiento que rebasa, en muchos casos, las intenciones de su autor (1964: 7).

De aquí se observa que la historia y la literatura son paralelas e inseparables. Con el transcurrir de los siglos, la historia y la literatura se han enriquecido bilateralmente, y así, de forma conjunta, han complementado la experiencia tanto en el ámbito público como en el ámbito privado.

Desde los años cincuenta a los sesenta, con la aparición de los marcados cambios en los aspectos sociales y los relacionados con la política internacional, después de la Segunda Guerra Mundial, tanto Occidente como Oriente promovieron una secuencia de movimientos nacionalistas en contra del colonialismo y volvieron a la discusión sobre la distribución mundial y el pensamiento del Tercer Mundo. Bajo este contexto histórico, en los años ochenta, en los Estados Unidos e Inglaterra aparecieron los estudios llamados poscoloniales, como respuesta a las nuevas expectativas de la situación internacional, que además consistía en una reacción intelectual que fue aplicada a causa de una nueva forma de crítica política, social y literaria. Los estudios poscoloniales, por su parte, llaman la atención con fuerza sobre la cuestión de la identidad y de la imaginación en la cultura y literatura ajena.

A continuación, nos centraremos en las premisas que Edward W. Said, como figura fundamental de esta disciplina en busca de la herencia cultural y literaria que el colonialismo y el imperialismo ha promovido y difundido, determinó en sus obras. Los escritos de Said han sido la base de los soportes académicos para la elaboración de esta tesis. Por un lado, en sus obras se puede ver un sobresaliente ejemplo del estudio acerca de la imagen y la recepción de una cultura; por otro lado, se cree que sirve como clave para cualquier estudio que trate el análisis del discurso.

Al hablar de orientalismo, resulta ineludible comentar el estudio que Edward Wadie Said publicó en 1978, *Orientalismo*, cuyo propósito es examinar la historia de «los estudios

orientales» en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos, y que es ya una obra clave en la teoría orientalista. En este estudio concibe la imagen exótica de Oriente como una invención europea (Said, 2008: 19)⁴. Oriente queda presentada ante Europa como la imagen de «lo otro», por lo que le ha servido para definirse en contraposición a ella. De este «otro» se destaca lo oriental, que es un concepto definitorio creado por Occidente, de modo que Oriente es orientalizado. La otredad, entonces, sirve en esta concepción para definirnos por contrapuestos, por oposición.

La afición por Oriente en el fin de siglo europeo está vinculada con los anteriores presupuestos románticos. El romanticismo se caracteriza por su carácter nostálgico, que aspira a la lejanía para así escapar de una realidad carcelaria, insustancial y anodina, una característica que comparte con el modernismo de manera que ambos tienen tendencia al escapismo y a la evasión.

Desde otro punto de vista, y en referencia a los aspectos liberadores del cosmopolitismo simbolista, no se debe olvidar el reverso de la moneda, su cara oscura, que es el colonialismo. Los dos términos están estrechamente ligados, de modo que, en el contexto histórico, primordialmente la raíz de la ampliación del imperialismo europeo consiste en dar a conocer elementos culturales de aquella parte del mundo. Si la extensión de Oriente al principio causó la admiración de los occidentales por la fascinante cultura oriental, que conllevaba el descubrimiento de nuevas formas de entender el mundo, nuevos conceptos respecto a las ciencias, religiones y filosofía, nuevas lenguas y otros capítulos de la historia, ignorada por los historiadores oficiales de la Historia en Occidente; la ambición y codicia de los colonizadores europeos para empujar su propio desarrollo económico, no tardó mucho en desplazar esa inicial admiración. Así, Oriente se convertía en recurso de investigación práctica y sistemática en todos los campos, de cuyos resultados se había de nutrir y beneficiar los estados occidentales, y a través de los cuales los literatos se habían, además, inspirado a finales de siglo.

A partir de mediados del siglo XVIII, hubo dos elementos principales en las relaciones Este-Oeste: uno fue que Europa adquirió conocimientos sistemáticos y crecientes acerca de Oriente que fueron reforzados por el choque colonial y por el interés general ante todo lo extraño e inusual que explotaban las nuevas ciencias, como eran la etnología, la anatomía comparada, la

⁴ Oriente era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias. Ahora estaba desapareciendo, en cierto sentido había existido, pero su momento ya había pasado.

filosofía y la historia. Por otro lado, además, a este conocimiento sistemático, se le añadió una considerable cantidad de obras literarias producidas por novelistas, poetas, traductores y viajeros de talento: Gustave Flaubert, Richard Francis Burton, Washington Irving, Rudyard Kipling, etc. El efecto contrapuesto a esa asimilación masiva de información, que trataba de un Oriente poblado por misterios y ensoñaciones míticas, fue algo negativo que se produjo en la conciencia de los creadores europeos considerando su propia situación real (Said, 2008: 62).

A continuación, se muestra un ejemplo típico que indica claramente este choque entre la política de Europa en Oriente y los efectos causados culturalmente que tienen lugar en su propia sociedad, como es el caso de las relaciones con India.

En Europa se llevaba un largo tiempo estudiando la cultura india, incluyendo una amplia gama de disciplinas entre las que se encontraban el arte, la filosofía, la lengua, o la religión. Por otro lado, con respecto a su situación económica, también Occidente estaba atraída por sus riquezas: ya Colón había navegado al oeste en busca de una nueva vía posible con el fin de promover el comercio con las Indias, descritas por relatos míticos y fantásticos de la época, algunos de los cuales provenían de Marco Polo. La leyenda de que los territorios asiáticos contenían una inmensa riqueza siguió estando allí, en el imaginario de los europeos sobre Oriente, en los siglos sucesivos, y aunque esto podía ajustarse o no a la realidad, seguía siendo tomada como una verdad, proveniente de una fuente fiable y fidedigna de lo que acontecía en el lejano Oriente.

En el siglo XIX, los ingleses empezaron a proponer la colonización de la India con objetivos comerciales. Desde entonces los europeos entraron en contacto con el territorio atraídos por la búsqueda de las riquezas descritas. De forma paralela a este proceso político y geográfico, se produjo un proceso histórico de carácter cultural lo que llamamos el descubrimiento del verdadero valor cultural de la India, es decir, de la inmensa contribución que supone los valores culturales fundamentales de la cultura india. Se dio, por ejemplo, cuando los europeos empezaron a centrar sus investigaciones científicas en el área del sánscrito, las indagaciones lingüísticas conllevarían una revolución que modificó seriamente los planteamientos filológicos acerca del origen de las lenguas occidentales (Said, 2008: 107).

Este descubrimiento tuvo un gran eco en el territorio español, despertando en el público la curiosidad por la civilización antigua de la India:

La India es quien puede enseñarnos, más que ningún otro país, el desarrollo del espíritu humano, y darnos soluciones a cuestiones de lenguaje, religión, mitología, filosofía. Por ello es preferible estudiar el sánscrito y no el latín o el griego (Litvak, 1991: 34).

Se sabe que los ingleses fueron los primeros en estudiar sánscrito con el fin de conocer profundamente la India para imponer su sistema de gobierno. De tal manera que salieron al público las leyes de Manú. Más adelante, desde la Asiatic Society of Bengal y la Royal Asiatic Society, respectivamente fundadas en 1784 y 1823, se incrementó la investigación sobre la cultura india y el sánscrito. Sin embargo, esta lengua se comenzó a popularizar con Herder y, posteriormente con Schlegel, quien la aprendió en París, donde se habían fundado las facultades universitarias del estudio del sánscrito.

La aparición del estudio de sánscrito en el corpus científico de las áreas lingüísticas europeas supuso una innovación revolucionaria en el ámbito de los estudios antropológicos y se conformaron como el primer paso en la divulgación de otros campos más específicos, como la Teosofía.

Por otro lado, los europeos en esa variedad de contenidos vinculados con las religiones asiáticas, que para ellos eran paganas y siempre les habían resultado atractivas, llegaron a compararlas con el severo dogmatismo de la religión cristiana. Entre los resultados de la comparación se hallaba el budismo, pero también estaban otras filosofías chinas, a las que los europeos dieron importancia y pusieron de relieve por su profundo valor filosófico, ya que existía una variedad de interpretaciones individuales diferentes.

Durante el período anterior al Modernismo, el budismo chino empezó a penetrar en el campo de la filosofía occidental moderna a través de un grupo de filósofos pioneros como Schopenhauer, Nietzsche, etc. La doctrina budista, correspondiendo al gusto modernista, les ayudó a satisfacer dos de sus necesidades esenciales: la afición a lo exótico y el interés en las ciencias ocultas, como se verá más adelante en este trabajo en algunos casos representativos de varios escritores famosos.

A este respecto, es más que evidente la influencia del budismo en la literatura española, dejando huellas propias en la creación literaria de poetas como Villaespesa o Juan Ramón Jiménez, los cuales, a través de la meditación filosófica, permitieron a esta religión infiltrarse en sus versos. La profundidad del pensamiento del budismo permite al poeta una serie de obras de un estilo muy marcado con matiz filosófico y metafísico.

Pero, aunque los modernistas poseen un conocimiento sistemático relativo a Oriente, se siguen manteniendo en el subconsciente colectivo las imágenes inventadas del pasado. En su larga tradición literaria, los modernistas, imbuidos por el estilo romántico, suelen dar imágenes y figuras ficticias respecto a Oriente influenciadas por las leyendas míticas, aunque ellos ya han adquirido conocimientos concretos y sistemáticos de Oriente que resultan mucho más cercanos a las realidades de las que proceden en su contexto. Su orientalismo parece tomar el mismo lugar de la mitología griega, o de la romana, que para los occidentales juegan el mismo papel, y obvian los datos recientes que han logrado profundizar en ámbitos concretos de los estudios orientales. Pese a las circunstancias que permiten un conocimiento verdadero sobre el Oriente en aquella época, el juicio de los eruditos sigue estando influenciado por los románticos, porque estos no dejan de mitificarlo sin tomar en cuenta el propio material. Todo esto coincide muy bien con lo que destaca Edward W. Said:

El orientalismo, por tanto, formaba parte de la erudición europea, pero su material tenía que ser creado de nuevo por el orientalista antes de que pudiera entrar en las galerías al lado del latinismo y del helenismo. Cada orientalista volvió a crear su propio Oriente (2008: 64).

La mayor contribución de Edward Said es su planteamiento, descripción y crítica del orientalismo, a partir de las bases de lo ya establecido. Fue uno de los iniciadores de los estudios postcolonialistas y publicó varias obras sobre esta área, entre las que destacan *Orientalismo* (1978) y *Cultura e Imperialismo* (1993), las cuales se han tenido en cuenta en este trabajo. Pero primero cabe aclarar en qué consiste el orientalismo y cómo lo define el autor.

4.1. Definición de Orientalismo

La teoría denominada «Orientalismo» planteada por Edward Said no solo transmite la influencia en la construcción del imaginario colectivo de los occidentales sino también en la construcción de la identidad en sí misma que de forma natural se describe como oriental. Said afirma:

La identidad humana es no solamente ni natural ni estable, sino que resulta de una construcción intelectual, cuando no es del todo inventada en cada una de sus piezas (...). En tanto que sistema de pensamiento, el orientalismo aborda una realidad humana heterogénea, dinámica y compleja a partir de un punto de vista esencialista desprovisto de sentido crítico; aquel que presupone una realidad oriental permanente y una esencia occidental no menos permanente, que contempla el Oriente desde lejos, y por así decirlo, desde lo alto (2008: 359).

Said dio tres definiciones del orientalismo dependientes entre sí, que son las siguientes:

a. La definición académica:

Alguien que enseñe, escriba o investigue sobre Oriente — y esto es válido para un antropólogo, un sociólogo, un historiador o un filólogo — tanto en sus aspectos específicos como generales, es un orientalista, y lo que él — o ella hace, orientalismo (2008: 2).

b. La definición general:

Es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción entre Occidente y Oriente. Una gran cantidad de escritores — entre ellos, poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperio — han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su idiosincrasia, su destino, etc. (2008: 3).

c. La definición histórica y material:

Es una institución colectiva que se relaciona con Oriente haciendo declaraciones sobre él, adoptando posturas con respecto a él, describiéndolo, enseñándolo, colonizándolo y decidiendo sobre él. Es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente.

4.2. Teoría central del Orientalismo

Según Said, para los europeos, el llamado «Oriente» presenta al mismo tiempo dos facetas contradictorias: la civilizada y la bárbara. En algunas obras orientalistas, el Oriente tiene su encanto por su historia milenaria, una cultura fascinante y una concepción geográfica y paisajística impactante; y, en otra esfera, además, es el cooperador comercial más importante de Europa. Pero en otras obras, este encanto oriental ha desaparecido: el Oriente se convierte en la colonia más grande, rica y antigua de Europa y, a la vez, en su oponente cultural.

En dichas obras, el oriental y lo que se entiende por él se basa en el estereotipo del bárbaro, el atrasado, el violento, el corrupto y el muerto. No sirve sino como contraposición del Occidente para destacar la imagen, las ideas, la personalidad y la experiencia europea, que se considera

mejor y superior a las del resto. Hay una superioridad cultural y racial, en esta fundamentación. En estas obras literarias, los pueblos orientales son callados y no tienen el derecho de expresarse. El silencio y el mutismo, por ejemplo, son características que se le presuponen sutilmente a algunas culturas, como la china. Siendo además este silencio sospechoso, el silencio nunca es pasivo, sino que los chinos urden o traman en silencio, son ambiguos, una sociedad confusa y poco de fiar. Por lo tanto, los expertos orientalistas hablan por ellos, les imponen una imagen porque creen que conocen el Oriente mejor que sus habitantes, aunque quizás nunca hayan estado en Oriente y no tengan una experiencia propia de la realidad de esos territorios. De esta forma, la imagen oriental se amoldó, ganó fuerza y se consolidó, y llegó a ser reforzada por los discursos orientalistas durante siglos. Como consecuencia, Oriente fue orientalizado, que es una de las ideas principales que expone Said en su obra.

El oriental es descrito como algo o alguien que se juzga (como en un tribunal), que se estudia y examina (como en un currículum), que se corrige (como en una escuela o una prisión), y que se ilustra (como en un manual de zoología). En las obras orientalistas predomina la oposición binaria: Occidente y Oriente, «nosotros» y «ellos», civilización y barbarie, modernidad y primitivismo, democracia y despotismo, etc. Estas dicotomías ayudan a establecer una jerarquía de poder en la que los países europeos ocupan los primeros puestos, y también nos explican que la relación entre Oriente y Occidente es una relación de opresor-oprimido, en la que el primero se subordina al segundo. Esta actitud supremacista no está exenta de un carácter xenófobo y racista.

Los expertos orientalistas establecen primero una distancia imposible de superar entre Occidente y Oriente en sus obras, luego explican lo extraño y bárbaro de los «no europeos», para al final hacer creer que es necesario que los occidentales ayuden, controlen e, incluso, dominen y dirijan a los orientales, porque sin esta generosa ayuda los orientales nunca podrán modernizarse. Para respaldar este razonamiento y poder así justificar las acciones que Occidente llevará a cabo en Oriente para su dominación, el trabajo de los orientalistas es esencial. La cultura, el estado, las tendencias políticas y la realidad concreta de la dominación causan el fenómeno orientalista (Cabrera, 1997: 10). La hegemonía cultural le da al orientalismo la durabilidad y la fuerza para perpetuarse y expandirse. Por eso Edward Said comenta que el orientalismo es una doctrina política que forma parte del imperialismo y el colonialismo, y que se hace desde una base cultural y desde una aceptación social sutil. A través de los informes y estudios relacionados con

esas lejanas tierras, se fomenta y justifica la intervención de Occidente en las políticas de los países orientales.

Según Said, el Occidente se ha identificado tomando al Otro como referencia. Necesita crear una antinomia para definir su propia identidad y justificar su dominio sobre tierras y culturas inferiores en nombre de la civilización y el progreso:

Oriente no es una realidad inerte de la naturaleza. No está simplemente allí, lo mismo que el propio Occidente tampoco está precisamente allí (...) esos lugares, regiones y sectores geográficos que constituyen Oriente y Occidente (...) son creación del hombre. Por consiguiente, en la misma medida en que lo es el propio Occidente, Oriente es una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente (2008: 4).

En los discursos orientalistas siempre se destacan dos grupos, uno representado por «nosotros» -europeos civilizados-, el otro por «los otros», -no europeos bárbaros-. En esta oposición, «nosotros» somos –naturalmente- superiores, elegantes, cultos, y conocemos a los otros mejor que ellos mismos, que son incapaces de conocerse y valorar su cultura. «Los otros» necesitan que hablemos por ellos, que los ordenemos, que cambiemos su forma de vivir y pensar, y que los dominemos, porque somos superiores a ellos. Esta idea de la superioridad europea a todos los pueblos y culturas no europeas puede justificar una hegemonía cultural dentro y fuera de Europa. En el caso de este trabajo, «nosotros» está representado por los españoles, y «aquellos» o «el Otro», por China y sus habitantes.

Un autor más reciente, David Martínez-Robles, en su artículo «*The Western Representation of Modern China: Orientalism, Culturalism and Historiographical Criticism*», expone dentro de un marco historiográfico características similares respecto al origen del orientalismo y algunas de las ideas que promueve:

Ever since the mediaeval period, China has been an empire of mythical characteristics in the European imagination: the utmost representation of the so-called *Far East*. Marco Polo had defined a number of traits that would remain unaltered for centuries in the European portrayal of the Chinese world: the luxury and refinement, the culture of exoticism, the mysterious nature of the women, the unheard-of ingenuity and invention, etc. make China an unknown, distant and mysterious world, yet one that is admired and attractive, as suggested by one of the titles of the work by the Venetian, *The Book of Wonders*. The lack of direct contact between the two ends of the Eurasian continent, as a consequence of the fall of the Mongol Empire, which had managed to unify this vast area, contributed to the reification of these ideas, which were applied to everything that extended from the east of the Mediterranean, beyond the known world (2008: online).

Se puede comprobar que estas ideas o conceptos sobre la cultura china que tienen su origen en épocas remotas son más o menos reconocibles hoy en día en multitud de expresiones de naturaleza artística, social, cultural, incluso, política y antropológica. Este estudio refuerza las ideas primigenias sobre Oriente y cómo siguen siendo relevantes sin haber sido expuestas a grandes cambios.

En la descripción completa que Martínez-Robles realiza da cuenta de un rasgo en particular que enlaza dos visiones históricas de la imagen de China. Si alguna vez se alabó la tendencia a la estabilidad política y social de la civilización china como un rasgo sintomático de una dinámica pacificadora, siglos más tarde, esa misma estabilidad histórica (las dinastías solían ser períodos largos que compartían ciertos fundamentos políticos, económicos, sociales y culturales) es vista en el siglo XIX y XX como un rasgo de atraso y decadencia. Una razón más que suficiente para la dominación occidental.

La población china también es definida homogéneamente, con el peligro que atañe tal construcción de estereotipos y prejuicios, durante la época de mayor contacto «humano». Se hace la referencia a las misiones y los misioneros como los encargados de describir la verdadera naturaleza de los chinos para el resto del mundo, función que recae en los misioneros españoles que gozan del privilegio de poseer una reputación social intachable y cuyos conocimientos dan cuenta de la veracidad de la existencia humana según la religión cristiana y católica imperante en España, por lo que sus testimonios rara vez resultan refutados o criticados desde una perspectiva más científica. En el mismo trabajo antes citado Martínez-Robles rescata un texto de Álvarez Tejero del siglo XIX que en 1857 refiere:

El carácter [of the Chinese] en la apariencia es muy afable, humano y modesto; en realidad son vengativos y crueles. Son muy ceremoniosos y corteses, y sobre todo observadores exactos de sus leyes, sobre lo cual se vela con mucha severidad; su genio y talento son vivos, espirituosos, animados y penetrantes, y poseen más que ninguna otra nación el arte de disimular sus sentimientos y deseo de venganza, guardando tan bien todas las apariencias de humildad que se los cree insensibles a todo género de ultrajes; pero si se les presenta la ocasión de destruir a su enemigo, se aprovechan de ella con ahínco y precipitación hasta lo sumo. (2008:online).

Esta representación de lo que constituye la idiosincrasia de la población china es claramente despectiva. Estos valores se extendieron por Occidente, y contribuyeron a menospreciar al individuo de procedencia china, bien fuera residente en Occidente o en Oriente. Estos paradigmas ayudaron a inclinar la balanza hacia una justificación occidental de su

imposición cultural en el territorio chino y su supuesta supremacía moral e intelectual, como ya se ha señalado. El calado que estos valores tuvieron durante el periodo de la Ilustración, sobre todo, fue notable, pues son estos valores los que han determinado los paradigmas modernos y «europeístas» relacionados con lo que la civilización y el progreso debe ser y cómo ser para un futuro al corte occidental. Valores que hoy en día siguen estando en la base de lo que consideramos el Progreso.

4.3. Crítica poscolonial de Edward W. Said

La actitud colonial es una toma de posición que actúa tanto en el campo religioso, como en el social y económico. Es sencilla de definir, consiste en apoyar un sistema de ideas claramente establecidas que suelen estar asentadas en el fondo social de quien escribe. Se trata de una construcción cultural y, de alguna manera, apoya la actividad del Imperio fuera de sus fronteras. En literatura la actitud colonial se manifiesta estableciendo sus ideas, y estas ideas son, casi siempre, discriminatorias hacia la otredad. En los textos «nosotros» suele estar representado por Occidente, por lo que se encuentra a un narrador cuya idiosincrasia se enmarca en los valores occidentales; un narrador que experimenta Oriente y lo explica como una verdad inapelable. El oriental aparece para reforzar o confirmar las ideas que Occidente tienen sobre los orientales. Su voz está subordinada y en función de lo que Occidente establezca como verdad.

Se puede afirmar que el canon literario, por su relación estrecha con el poder (el Imperio es una estructura de poder), actúa como una conexión entre la actitud colonial, que es un concepto filosófico, y la representación literaria del otro.

A partir del siglo XX y XXI, que se puede identificar como el siglo de la descolonización y del poscolonialismo, esta toma de posición o actitud sigue dando obras fundamentales dentro del mundo occidental. La actitud poscolonial, en cambio, es una toma de posición más flexible y por ello sería más difícil de lograr su identificación; la razón es que supone una postura crítica, y bien sabido es que una crítica puede manifestarse bajo un número de formas distintas incontables dado su alto grado de subjetividad.

Una definición, a grandes rasgos, sobre esta postura puede ser deducida de las aportaciones de Walter Mignolo. Llevando un poco más lejos el concepto de «pensamiento fronterizo», Mignolo apoya una modalidad de pensamiento que otorgue una relevancia limitada al papel de Occidente. El objetivo es dar vida a una forma de pensar apta para ser practicada desde la perspectiva del colonialismo (esto es, desde el punto de vista de los colonizados). La mayoría de las antiguas colonias componen un grupo de culturas silenciadas, en el sentido de que su actividad intelectual rara vez ha sido tomada en cuenta por el mundo occidental, que a su vez controla la producción y difusión de los conocimientos. Ahí debería entrar en juego el «pensamiento otro» propugnado por Mignolo, lo que entronca, en parte, con la actitud poscolonial que nos interesa. Esta última representa una forma de ver las cosas desligada del sistema de pensamiento y conocimientos occidentales y, lo más importante, toma en la debida consideración el punto de vista del Otro sin dejar de ser tolerante y abierta a cualquier aportación valiosa, independientemente de su procedencia (Serra, 2011: 147).

Para mí, lo más importante de las obras de Said, que se concentra generalmente en el mundo árabe de Oriente Medio y en el reflejo de este en la literatura francesa y anglosajona, son sus acercamientos a una metodología que sirve especialmente para los estudios llamados poscoloniales. A continuación, haré un resumen de los puntos de esta metodología que han contribuido más a mi trabajo, aunque, sin embargo, está centrado en el ámbito de la cultura china.

4.4. El ámbito de análisis del discurso poscolonial

Said, en su obra *Orientalismo*, al principio compara y pone de relieve la delimitación de su corpus de análisis, que consiste en textos culturales y textos literarios, los cuales abarcan desde sus orígenes hasta la actualidad, y se clasifican por objetivos y textos jurídicos, burocráticos o técnicos, objetivos (historias, análisis filológicos, tratados políticos) a textos «reconocidos abiertamente artísticos» (de ficción), tal y como él mismo especifica.

En *Cultura e imperialismo* (1996), Said da más importancia al género de la novela ya que, coincidiendo con los teóricos de la narrativa extensa, Said reafirma otra vez la naturaleza institucional de este género literario y su importancia para la sociedad burguesa. Las formas narrativas, en general, tienen una presencia social regulativa en las sociedades occidentales.

El autor, por otro lado, insiste en afirmar en ambas obras el principio de que el orientalismo es «válido». De hecho, lo que él propone estudiar no es la coincidencia entre el

orientalismo y la realidad de Oriente, sino la consistencia y la coherencia de este fenómeno cultural, que equivale a la idea de Oriente como «una carrera», y que se toma como un marco teórico fidedigno y de prestigio académico. Es decir, el Orientalismo es un objeto de estudio en sí, como fenómeno que estudia Oriente. Su objetivo no es tratar de analizar el Oriente en sí.

4.5. La ideología y las circunstancias del escritor

En *Orientalismo*, uno de los problemas predominantes que Said se propuso a resolver es el de la ideología. Said pone solución a esta cuestión en dos niveles. En primer lugar, la ideología de un escritor en cuestión; en segundo lugar, de manera más implícita, su propia condición y postura que toma para hacer una crítica literaria.

Frente a la tendencia de distinguir entre conocimiento puro y conocimiento político en los estudios de Humanidades, Said opina que a nivel práctico no se deberían ignorar las circunstancias de la vida de un erudito analizando su propio estudio, aunque trata de permanecer en la objetividad con respecto a sus circunstancias. Por lo tanto, para el autor de *Orientalismo*: «*toda investigación humanística debe establecer la naturaleza de esta relación en el contexto específico de su estudio, de su tema y de sus circunstancias históricas*» (2008: 37). De este modo, Said estudia el orientalismo como un intercambio dinámico entre los autores individuales y las grandes iniciativas políticas.

4.6. La cuestión de la autoridad

Said entiende autoridad como alguien (autor, erudito) o algo (texto, obra, escrito oriental) que prejuzga, examina y, por lo tanto, somete el contenido conceptual de Oriente dentro del ámbito cultural de Occidente. De forma más detallada, el teórico advierte que los autores que escriben sobre Oriente no solo se limitan a definir su posición con respecto este, por lo que preconocen qué tono narrativo van a emplear y la textualidad de su escrito, sino también deben asumir un cargo de conocimiento oriental, que son sus conocimientos previos sobre Oriente que contribuyen intencionalmente a su modo de dirigirse al lector y de tratar el tema de Oriente. Además, todas las obras acerca del Oriente se vinculan con otras obras que se van a dirigir a determinados conjuntos públicos e instituciones o al propio Oriente.

Precisamente esta fórmula de elaboración de textos acerca de Oriente, de acuerdo con Said, es lo que da margen, contenido e inspiración al análisis. Para investigar la autoridad, Said introduce dos nociones: localización estratégica y formación estratégica. Con «la localización estratégica» se refiere a la manera de describir la posición que el autor elige en su obra con respecto a los materiales orientales. Mientras tanto «la formación estratégica» es una manera de analizar la relación entre los textos y el modo en que los grupos, los tipos y los géneros de textos adquieren entidad, densidad y poder referencial entre ellos mismos y, más tarde, dentro de toda la cultura.

Otros conceptos que él mismo trata más tarde en su estudio, como «actitud textual», «orientalismo libresco», «la inmensa colectividad anónima» corresponden a estos aspectos de análisis.

4.7. La representación como producto de la exterioridad

Según Said, la representación es fruto directo de la aplicación, una hipótesis más tarde comprobada con la experiencia. Y durante este proceso se establece un paradigma que facilitará los estudios del futuro. Veamos cómo Said observa una primera posición de todo orientalista: la exterioridad.

El orientalismo se fundamenta en la exterioridad, es decir en el hecho de que el orientalista, poeta o erudito, hace hablar a Oriente, describe, y ofrece abiertamente sus misterios a Occidente, porque Oriente solo le preocupa en tanto que causa primera de lo que expone. Lo que dice o escribe, en virtud de que está dicho o escrito, pretende indicar que el orientalista está fuera de Oriente tanto desde un punto de vista existencial como moral (2008: 44).

Esta exterioridad teóricamente produce la «representación» que él domina algunas veces «sistema de representación». A este nivel, intenta enfatizar el objetivo que lleva el Occidente cuando representa el Oriente. Said indica acerca del discurso cultural y del intercambio dentro de una cultura que es muy común que la verdad no circule, lo que circula son sus representaciones. Si se analiza el proceso de cómo se forma la representación de Oriente por Occidente, se entiende que entre el emisor y el receptor de este mensaje existe una fuerza de correlación, y esta hace tener claro que el valor y la veracidad de un mensaje orientalista no depende de cómo es el

Oriente sino por el contrario, depende de la afirmación escrita. Por citar las propias palabras de Said en la descripción del proceso de la materialización, o realización textual de Oriente:

[...] que el orientalismo tenga sentido es una cuestión que depende más de Occidente que de Oriente, y este sentido le debe mucho a las técnicas occidentales de representación que hacen que Oriente sea algo visible y claro, que esté «allí» en el discurso que se elabora sobre él. Y estas representaciones, para lograr sus efectos, se apoyan en instituciones, tradiciones, convenciones y códigos de inteligibilidad, y no en un Oriente distante y amorfo (2008: 46).

4.8. Lectura en contrapunto

El principal aporte de la metodología de Said en *Cultura e imperialismo* es lo que llama el autor «lectura en contrapunto» (*counterpoint*), que se deriva de la base de metodología establecida en *Orientalismo*.

En realidad, para el propio autor no solo consiste en un método, es una reexaminación del modo de interpretación. Esta lectura contrapuntista consiste en examinar al mismo tiempo el proceso del imperialismo y el de la resistencia, considerando los datos no mencionados o supuestos en una lectura. Said aconseja interpretar las narraciones desde la perspectiva de percepción de ambas partes de la historia, la de la metrópolis y todas las demás que están en el lado contrario, con la convicción de que las referencias orientalistas, o bien abiertamente coloniales, dan forma y sentido a un conjunto que él llama «estructura de la actitud y la referencia» (1996: 73).

También existen otros intentos de definir la actitud poscolonial que merecen ser tomados en consideración. El análisis de poscolonialismo hecho por María José Vega desde el punto de vista de la literatura, indica que varias observaciones pueden ser aplicadas en el discurso sobre la actitud poscolonial. Si se presta atención a cómo la erudita distingue la literatura poscolonial, se logra entender la actitud poscolonial cuya perspectiva observa con mirada crítica el hecho imperial, y en general desprecia cualquier relación de superioridad de una cultura con referencia a otra. También se hallan incluidas en esta definición las tomas de posición que optan por resistir a la lógica de dominio/sumisión o subvertirla activamente (Vega, 2003: 17).

En conclusión, el estudio de un corpus orientalista se puede plasmar en dos direcciones: hacia la colectividad, donde se analiza en un conjunto de ideas generales que dependen de los materiales seleccionados; o hacia el individuo, que sería una investigación mucho más variada

realizada por una gran cantidad de autores que se han dedicado al Oriente. Estas dos direcciones dan forma a su propio análisis del orientalismo colectivo y el orientalismo personal.

De tal manera, el orientalismo se puede clasificar en dos dimensiones: como discurso y como representación. En la primera, las claves son «el sistema», «la manipulación» y la «intencionalidad» y en la segunda, «el estilo», «las figuras», «las escenas», «los recursos narrativos» y «las circunstancias históricas y sociales». Es muy necesario señalar que estas dos dimensiones, dependiendo de la experiencia acumulada de Said, no se clasifican de manera muy clara, ya que las analiza como un conjunto, que la representación entra en función del colonialismo y el discurso poscolonial traslapa la representación.

Las relaciones y contactos entre los dos mundos se remontan hasta hace 4000 años. Desde el siglo XIX en Occidente han aparecido muchos centros de estudios e investigaciones acerca de Oriente en el área de cultura e idiomas. Con el tiempo, poco a poco estos eruditos han creado una imagen de Oriente mediatizada por su cultura, pero que no se corresponde con la realidad. Por una parte, con motivo de los prejuicios que ellos han mantenido sobre los orientales, -para los occidentales los orientales son perezosos, desordenados, retrasados-, y por otra parte, lo misterioso y lo fantástico intrínseco a Oriente que siempre fascina a los occidentales. Básicamente, el orientalismo es un conjunto de ideas creadas por el imperialismo occidental con el propósito de controlar y dominar el Oriente, y ha sido esa, y lo sigue siendo, la base ideológica del colonialismo occidental.

4.9. Orientalismo y China

Como se ha expuesto anteriormente, el orientalismo es un fenómeno transversal que se refleja en las múltiples expresiones que una sociedad produce en lo que concierne al tema de Oriente. Esas expresiones son de naturaleza histórica, social, política, económica, lingüística y cultural, y tiene una clara repercusión en los textos narrativos a analizar en el presente estudio. La principal fuente bibliográfica en la que me he basado es la obra *Orientalismo*, de Edward W. Said, y aunque las reflexiones de Said claramente son aplicables a todo el espectro de lo que se ha venido llamando Oriente, hace hincapié, sobre todo, en referencia a Oriente Medio, pues pocas son las referencias explícitas al territorio de lo chino. Está claro que una obra de tal

envergadura de seguro ocuparía varios tomos, por lo que son necesarias algunas referencias específicas sobre la aplicación de la teoría orientalista que doten de mayor precisión a mi análisis.

Algunos estudios surgidos durante el mismo periodo en el que las novelas fueron creadas arrojan luz sobre algunos aspectos en los que profundizaré, como pueden ser la lengua, la historia, la mitología, los estereotipos culturales, las conductas sociales, etc. Estos trabajos contemporáneos cumplen con la función de describir y desarrollar el estado y vigencia de los paradigmas que el orientalismo creó y crea actualmente, y analizan las formas de representación de lo oriental.

Respecto a la lengua china las investigadoras Helena Casas-Tost y Sara Rovira-Esteva en su trabajo «*Orientalismo y occidentalismo: dos fuerzas subyacentes en la imagen y la construcción de la lengua china*» (2008) afirman que la idea occidentalizada de la lengua china sigue basándose en unos supuestos que se corresponden con la teoría orientalista. Las razones que exponen tienen que ver, en primer lugar, con la caracterización de la lengua china como resultado de una visión exótica e interesada por parte de Occidente, que deja fuera el respaldo científico. La segunda razón consiste en que el estudio de la lengua china ha sido enormemente influenciada por los métodos de investigación pertenecientes al campo de los estudios lingüísticos occidentales, por lo que a la hora de definir su naturaleza la posición que se ha tomado es la de definir al «otro».

Casas-Tost y Rovira-Esteva concluyen que la orientalización de la lengua china se basa en cuatro tipologías de mitos: el mito ideográfico, el mito de la universalidad, el mito del monosilabismo y el mito de la gramática ausente. El mito ideográfico se refiere al carácter pictográfico, escritura compuesta por símbolos propia de la lengua china (y de otras lenguas asiáticas). Presuntamente, cada símbolo o carácter chino se corresponde con un concepto, sin que haya una relación directa con la pronunciación del mismo. Sin embargo, esta idea no es del todo cierta, sí que existe información fonética tal y como ha determinado el estudio de la grafía de los caracteres. El hecho de que se entienda que la lengua china es pictográfica nos retrotrae a formas de escritura primitivas en las que la escritura se asociaba a dibujos; tras esa concepción se justifica la devaluación de la lengua china respecto a otras lenguas «más desarrolladas» por parte de Occidente. De forma paralela se da la paradoja de que la misma idea refuerza la imagen de la lengua china escrita como un símbolo propio y único del pueblo chino. De hecho, la escritura china fue un modelo a seguir por naciones vecinas:

A pesar de que el vietnamita, el coreano y el japonés genéticamente pertenecen a distintas familias de lenguas, la escritura china ha tenido una gran influencia en el desarrollo de sus sistemas de escritura. Cuando estos países entraron en contacto con China hace entre 1.500 y 2.000 años no disponían de ningún sistema de escritura autóctono y descubrieron no sólo un sistema muy maduro, sino que también se encontraron frente a un Estado centralizado, con unas sofisticadas escuelas de pensamiento, una burocracia culta y un rico corpus literario. Por estas razones enseguida se sintieron atraídos por la cultura china y muchos adoptaron muchos aspectos de su civilización, tomando prestado, entre otros, su sistema de escritura y una gran cantidad de vocabulario. [...] (Rovira-Esteva, 2010: 349).

Respecto al mito de la universalidad, se cree que la escritura china es un sistema inmutable y extendido que permite a los chinos de cualquier origen y comunidad cultural comunicarse de forma exitosa. De aquí se pueden extraer las conclusiones de que el chino es una lengua que no evoluciona y que además no cuenta o no se da valor a los dialectos. Las autoras defienden que la escritura es compartida en China en la misma medida que en Europa se comparte el alfabeto latino, y además, debido a políticas lingüísticas y a una práctica social extendida, se recurre a la escritura como forma de comunicarse sin dejar de lado la riqueza lingüística de otras lenguas dialectales o hablas.

En cuanto al monosilabismo, se cree que se da una relación firme entre palabra, carácter y sílaba. En la escritura china no hay un espaciado concreto entre palabras, y hay una ausencia de estudios que se centren en la palabra y no en el carácter.

Y, por último, la teoría de una ausencia de gramática se basa en la simpleza de un sistema gramatical que denota una vez más la primitividad de la lengua, al no considerarse una lengua propiamente desarrollada. Esto se debe a que los estudios de la gramática de la lengua china durante los siglos XIX y XX se basan en tipologías y caracterizaciones del estudio de las gramáticas de las lenguas occidentales.

Los chinos también han tomado como propia esta percepción de su propia lengua, y en las metodologías didácticas de la lengua china suelen afirmar algunos de estos principios como verdaderos. Teniendo en cuenta los procesos históricos de China, cuando llegó el momento de modernizar la sociedad e insertarla en un sistema occidentalizado respecto a la economía y la cultura, China se vio influenciada por los estándares occidentales a la hora de reformar la sociedad para insertarse así en el orden mundial imperante, incluyendo a los de tipo lingüísticos. Es algo perceptible en la construcción de neologismos, por ejemplo.

Por otro lado, Rovira Esteva señala que el aspecto lingüístico es un elemento más que se da en el diálogo intercultural (2010: 352). Cuando en este caso los españoles se acercan a la lengua

china, deben entender que la distancia cultural es la misma a la inversa, por lo que es necesario un ejercicio de comprensión mutua que sólo puede darse entre iguales para que se establezca una relación sana y respetuosa. En el caso de que ese contacto no sea directo entran en juego los mediadores, que son todos aquellos agentes que convierten en accesible cualquier material entre culturas: son los traductores, intérpretes, periodistas, escritores. Su trabajo trata de enlazar dos culturas y aquí hay un grado de responsabilidad que deben admitir y cuidar para asegurar que la intercomunicación entre culturas contribuya a un mejor entendimiento mutuo.

En otra esfera, Chizuko Ueno habla en su artículo «*Orientalismo y género*» de cómo Oriente ha sido afeminado, y cita a Said:

[...] apartamiento del Oriente, su excentricidad, su atraso, su indiferencia silenciosa, su penetrabilidad femenina, su indolente maleabilidad (1996: 206).

Esta analogía con el carácter femenino sólo puede entenderse si se parte de la concepción de lo que supone un sistema en base a la dualidad opresor-oprimido. Esta visión simplista e, incluso, ofensiva del carácter de Oriente en relación al carácter femenino, sólo es un esfuerzo más en la justificación de la imposición moral y discriminatoria hacia ambos aspectos: «el Otro» como Oriente y la mujer en la sociedad.

Ueno declara además: «las mujeres son habitualmente criaturas de una fantasía de poder masculina. Expresan una sensualidad sin límites, son más o menos estúpidas, y sobre todo son condescendientes». Este concepto es afín a las nociones modernistas y simbolistas de las mujeres orientales, y chinas, en concreto, como mujeres de bellezas insólitas, silenciosas, sumisas y pasivas.

La cosificación de las mujeres es patente en los escritos que refieren de la presencia de las mismas. No sólo ellas sufren esta etiqueta, pues femenino es sinónimo de débil y de territorio a conquistar, sino que, a los hombres orientales en general, se les atribuyen características femeninas, en base a su poca masculinidad, al carácter pasivo o algún que otro rasgo despreciable por el occidental o a las muestras que se da de una sexualidad indiferente.

4.10. Orientalismo en lo Hispánico

Como se ha recalcado anteriormente, el orientalismo surgió como consecuencia de los intereses colonialistas de Europa en países orientales. Por lo tanto, el orientalismo como una rama académica, tiene sus raíces en Francia y Gran Bretaña. En la época ilustrada se elogiaba el razonamiento y el desarrollo industrial de Europa; así como las ramas académicas entre las que se encontraban la filología, la historia, la biología y las teorías políticas y económicas que se habían puesto al servicio de la visión orientalista del mundo.

Hay que tener en cuenta que la mayoría de las obras que figuran dentro del archivo orientalista fueron escritas por autores que no tuvieron contacto con el mundo oriental. Si bien es cierto que algunos escritores pasaron una buena parte de sus vidas en tierras orientales, el número de estos es muy bajo. La práctica más general entre los orientalistas del siglo XIX era realizar una extensa lectura de los textos orientalistas, que abarcaban tanto textos filológicos e históricos como también textos científicos. Por lo tanto, un orientalista común basaba su tesis en el imaginario consolidado tanto por autores como el francés Chateaubriand, que poseía una auténtica experiencia del Oriente, como también por autores inspirados por el encanto exotista, los cuales adaptaron libremente este imaginario de acuerdo con sus ideas.

En el caso del orientalismo hispanoamericano, este era, en sus inicios, subsidiario del orientalismo español. No obstante, incluso las obras que datan de los siglos XVI y XVII se caracterizan por un carácter más abierto, por un dialogismo, y en lo general, por su identificación con el Oriente.

Antes del brote del Modernismo, el orientalismo hispanoamericano era un seguidor del orientalismo europeo, ya que la élite intelectual del Nuevo Mundo era muy dependiente de la cultura europea. De este modo, la mayoría de los relatos de viaje escritos antes del siglo XIX se van a ver caracterizados «a la europea», al menos en un plano general.

A principios del siglo XIX empezó a aumentar el número de publicaciones de relatos de viajes escritos por autores hispanoamericanos. La mayoría de estos no narraban los acontecimientos reales, sino más bien se trataba de retratos de peripecias ficticias en el mundo oriental. Entre las obras pioneras se encuentran, por ejemplo, la traducción al español de obras orientales por el Capitán Burton, Galland, Lane, el doctor Madrus y Enno Littmann de los *Cuentos de las Mil y Una Noches* (1711), así como escritos de Omar al Khayam (Rubaiyat) y ficciones más contemporáneas que nos muestran a protagonistas que evolucionaron en estos dos mundos. Se pueden nombrar las obras de Jorge Amado, *De cómo los turcos descubrieron*

América o del poeta colombiano Guillermo Valencia y sus obras *Ritos*, *Los camellos* y *Balada*, que contribuyeron a darle forma a este deseo de evasión imaginaria hacia esos lugares lejanos islámicos, turcos, árabes, chinos o japoneses.

Durante el esplendor del modernismo hispanoamericano, todos los escritores reflejan, de una forma u otra el fenómeno que cita Edward Said en su *Orientalismo* comentando la postura de V. G. Kiernan: «*El Oriente se convierte en un sueño colectivo de Europa*» (1969: 131). Y eso posteriormente trajo consecuencias en aquel entonces. Esto produjo un resultado positivo: un buen número de escritores importantes del siglo XIX se apasionó por Oriente. Creo que es perfectamente legítimo hablar del orientalismo como un género literario representado por las obras de Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, Fitzgerald y otros. Sin embargo, en este género, inevitablemente, aparece siempre una mitología fluctuante de Oriente, un Oriente que no se deriva solo de actitudes contemporáneas y de prejuicios populares, sino también de lo que Vico llamó la presunción de las naciones y de los eruditos.

De manera que se ha visto la presencia de «China» como código exótico usado o metaforizado por los modernistas como la forma que adopta el orientalismo hispanoamericano. El orientalismo hispánico no ha tenido su merecida atención en la modificación del concepto de orientalismo. El término «orientalismo» fue popularizado a partir del siglo XVIII (1991: 1). En el siglo XVIII este término fue utilizado para referirse a características, estilos y cualidades relativos con lo oriental; y ya en la década de los 80 del siglo pasado, el empleo de orientalismo propuesto por Edward W. Said causó mucha polémica y eclipsó al orientalismo hispánico respecto al de Francia e Inglaterra, ya que en su libro *Orientalismo* trata solamente de las obras literarias inglesas y francesas.

Por mi parte, con este trabajo quisiera aportar un grano de arena en el campo del estudio del orientalismo hispánico, estudios que, como ya citamos con anterioridad, vienen a tratar de contribuir a las aportaciones de Balcells, Bayo (2013), Beltrán (2019), Pilar Vega (2009), y demás investigadores que han seguido construyendo relaciones entre la literatura española y la literatura china.

España, y los países hispanoamericanos, no pueden, por lo tanto, establecer con Oriente una relación de poder basada en el colonialismo o en la supuesta supremacía de una cultura sobre otra. El Orientalismo de España es más bien un Occidentalismo generalizado, al considerar las colonias hispanoamericanas como inferiores a la cultura peninsular.

4.10.1. El caso de Borges

Durante las últimas dos décadas del siglo XX se hizo popular la teoría y la reflexión sobre el postcolonialismo, sobre todo en el ámbito académico de Inglaterra y los Estados Unidos. El concepto de postcolonialismo quiso ofrecer métodos para analizar, explicar y responder a los legados culturales del colonialismo y del imperialismo, a las consecuencias del control sobre esas culturas, al conocimiento cultural de los países colonizadores sobre los colonizados, y a cómo se reflejó en la literatura, según la construcción parcial de esas identidades culturales que habían sido colonizadas.

La imagen y las concepciones de los europeos sobre los pueblos del mundo no occidental siempre han sido concebidas como exóticas, tergiversadas, simplificadas y homogeneizadas bajo la amplísima denominación «el Oriente». Bajo esa denominación se ha intuido por lo general un reino lejano, atrasado, inaccesible, caótico e inferior a la cultura occidental.

El fenómeno de construcción cultural de lo oriental ha sido analizado mediante el concepto de orientalismo, un término polisémico que aparece por primera vez en el siglo XIX en el seno de la historia de las religiones y una gran variedad de disciplinas de estudio centradas en la historia, la literatura, la filosofía y la cultura del Oriente próximo y lejano, siendo un instrumento que en sus orígenes acompañó a la empresa del colonialismo europeo. En consecuencia, ha sido utilizado por historiadores, investigadores, escritores y artistas europeos y norteamericanos, a fin de identificar e interpretar la representación, imitación e incluso tergiversación en tópicos estereotipados que Occidente ha hecho de las culturas orientales, bajo cierto eurocentrismo que definió el otro lado del mundo como caótico y exótico.

Sin embargo, sería erróneo concluir que Oriente ha sido y es solamente una idea o una creación sin ningún fondo de realidad legítima. En vez de hablar de Oriente «creado», Said lo define como *orientalized* (1991: 5), «orientalizado», como ya he señalado.

Borges, «con espíritu viajero», logró «instalar sus obras en la cultura occidental con un gusto oriental muchas veces distanciado de los propósitos del Imperio» (Betancour Santos, 2010: 777). Llegó así a la creación literaria de hibridación cultural, desarrollando temas relacionados

con Oriente y pensamientos nutridos de esa tradición cultural, ofreciendo una visión del mundo totalizadora desde los ojos de un erudito que nunca renuncia a su condición de argentino.

Dentro de su universo literario, Oriente es concebido en un marco general: el mundo islámico -Egipto, Persia, Asia, etc.-, en el que cabe, a su vez, señalar especificidades y singularidades. Entre los componentes de ese marco la imagen de China, tan asociada a la construcción europea de lo exótico y tan desconocida en la cultura occidental, resulta particularmente privilegiada por Borges. En su escritura no sólo es un elemento exótico o raro, sino una fuente de argumentos filosóficos, religiosos y literarios capaz de ampliar y enriquecer su «Biblioteca». No pocas veces Borges parece identificarse con planteamientos de la tradición cultural e intelectual china, que acaba mezclando con naturalidad con otros más conocidos de la occidental. Logra así borrar la frontera que genera la categorización de lo oriental como «lo otro», y al mismo tiempo, ocasiona que el lector dirija la extrañeza con la que suele observar «lo otro» hacia lo propio. El resultado es una vuelta de tuerca más sobre la Biblioteca universal que Borges tematizó en el ya citado «La Biblioteca de Babel».

La recepción borgeana de China se ha producido a través de la lectura, principalmente en los terrenos de la literatura, la filosofía, el arte y la religión. Son muchas las referencias a la cultura y la literatura china en su obra, y la profunda huella que esta tradición dejó en la concepción de China. Además, Borges explicitó también su anhelo e interés por China en varias entrevistas. Debido al obstáculo del idioma, accedía a los textos por medio de las traducciones de los sinólogos europeos de los siglos XIX y XX, que tanto contribuyeron al conocimiento occidental de ese mundo lejano.

Por esa razón, en sus obras se producen inevitablemente desviaciones de la realidad por diversos motivos, no representándose siempre una China completa y exacta. En ese sentido podría afirmarse que «la China borgesiana» es otro reino, independiente del país verdadero, creado a base de su comprensión e ideología propia, pero lo interesante es que Borges lo asuma y reconozca así y juegue con esa circunstancia en su literatura. De hecho, le sirve para ejemplificar de manera convincente dos ideas claves de su poética: toda interpretación y «lectura» de lo que se llama realidad incluye un inevitable componente de ficción; todo acto verbal (y en consecuencia intelectual) se realiza a través de intermediaciones igualmente inevitables que lo acaban convirtiendo en una «versión», «inversión» o «tergiversación». No sólo ocurre al acceder al mundo oriental, como resultaría fácil concluir a un lector occidental, sino que ocurre

igualmente cuando esto accede a su propia cultura. Y es esa disyuntiva menos obvia para el lector occidental la que Borges quiere generar con la presencia de lo oriental en su obra.

Al popularizarse la teoría postcolonial como método de crítica literaria, aparecieron interpretaciones críticas que tendieron a calificar la orientalización borgeana como un caso más de postcolonialismo. Pero ¿qué papel desempeña China en las obras borgeanas?

Desde los años 90 el análisis de la postura de Borges al configurar su ficción china ha sido bastante polémico, respondiendo por lo general al siguiente juicio de Zhou Ning:

[...] la imagen de China en el Occidente del siglo XX oscilaba entre encantadora y detestable, respetable y terrible. En la imaginación occidental, había dos Chinas, una China era brillante como el paraíso, otra oscura como el infierno. El significado real de este país no estaba geográficamente determinado, sino que se trataba de una heterotopía con cierto significado específico, un espacio mejor o peor que el Occidente, otro mundo (2004: 53).

Sin embargo, no hay que olvidar que el escéptico Borges admite que su aproximación a China, como a cualquier otro país o cultura incluida la propia, parte de «un punto de vista imaginativo para la literatura», interesándose por todos los legados culturales —no sólo el chino— exclusivamente «como una posibilidad para la imaginación» (Guibert, 1968: 57).

La presencia de lo filosófico en Borges se produce en función de su valor como producto de la imaginación y nunca como posible traslación literal de la verdad o de la realidad, categorías de las que Borges descrea esencialmente. Said lo define de hecho con un término específico: el llamado «localización estratégica», lo explica en su obra de esta manera:

Que es una manera de describir la posición que el autor de un texto adopta con respecto al material oriental sobre el que escribe, y la formación estratégica, que es una forma de analizar la relación entre los textos y el modo en que los grupos, los tipos e incluso los géneros de textos adquieren entidad, densidad y poder referencial entre ellos mismos y, más tarde, dentro de toda la cultura. Utilizo la noción de estrategia simplemente para definir el problema al que todo escritor sobre Oriente tiene que enfrentarse: cómo abarcarlo, cómo aproximarse a él, cómo evitar ser vencido o aplastado por su sublimidad, su extensión y sus terribles dimensiones (2008: 43).

Entendiendo esto, no tendría sentido obstinarse en las discusiones sobre lo inverosímil o irreal de la China borgeana: Borges parte de su inevitable tergiversación de los libros históricos —orientales y occidentales—, del mismo modo que entiende que todos y cada uno de esos libros son, inevitablemente también, tergiversaciones de una verdad y/o realidad de cuya existencia no se tiene constancia y que, de existir, para el ser humano es inaprensible.

La admiración y el interés de Borges por el legado cultural chino, por tanto, va más allá de su verdad: le interesa la calidad, belleza y originalidad del mismo. Como él mismo escribió:

El lector no debe olvidar que los chinos, dado su carácter supersticioso, tienden a leer estos relatos como si leyeran hechos reales ya que para su imaginación, el orden superior es un espejo del inferior. Nada hay más característico de un país que sus imaginaciones. En sus pocas páginas este libro deja entrever una de las culturas más antiguas del orbe y, a la vez, uno de los más insólitos acercamientos a la ficción fantástica (1985: 9).

Y desde esa afirmación hay que entender la ficción china en «*El jardín de senderos que se bifurcan*».

La doctora Mi Jialu (1995) en su estudio *El modelo de la fantasía ciega: la narración laberíntica de Kafka y Borges*, sostiene la idea de que la imaginación china de Borges procede de una revisión de la cultura china con motivo de perseguir la fantasía heterogénea, desde el punto de vista hegemónico europeo. Según ella, el personaje de Albert en realidad es un imperialista, saqueador de las reliquias culturales chinas, y algunos de los testigos mudos de esa acción punible serían los manuscritos de la Enciclopedia de Yongle que se encontraban en su estudio. En definitiva, cree que la China de Borges es una China muda, representada por fuerzas occidentales (1995: 37). Me permito discrepar de esa opinión. La ficción china de Borges no folcloriza una cultura exótica en beneficio de la propia, sino que intenta romper las limitaciones del tiempo y el espacio a fin de captar la esencia común y la singularidad relativa de las diferentes culturas y procesos históricos, destacando lo común entre los hombres —la búsqueda ansiosa de sentido— sin renunciar a la belleza y rica pluralidad de sus diferencias. En el caso de «*El jardín de senderos que se bifurcan*» existe la promesa de múltiples caminos y bifurcaciones, pero a la vez, todos son uno (Tao, Aleph, la Rueda, el Verso): a partir de la identidad del hombre con sus adversarios o enemigos, sus antepasados y con todos los hombres, Albert puede ser Ts'ui Pên, un solo hombre puede ser todos, y todos pueden ser uno solo.

La cultura, por supuesto, funciona en el marco de la sociedad civil, donde la influencia de las ideas, las instituciones y las personas se ejerce, no a través de la dominación, sino a través de lo que Gramsci llama consenso. Así, en cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras (Said, 2008: 27).

Nacido en la remota Argentina, un país que apenas empezaba a existir para Europa a comienzos del siglo XX, el políglota Borges, privilegiado viajero por la Europa de la segunda

década del siglo, irá construyendo una mentalidad en la que la relativización de la centralidad europea será fundamental. Una primera muestra de ese cuestionamiento la realizará en su Argentina natal en los años veinte, inaugurando poéticamente un criollismo urbano reconociblemente bonaerense de amplio cultivo posterior, proclamando a Europa como «*ilusoria*»⁵. Posteriormente lo ampliará abriéndose a las culturas orientales, haciéndolas convivir con las europeas y ubicándolas en un mismo plano de observación: el del escéptico que sin embargo no deja de sentir pasión y admiración por la Biblioteca universal creada a lo largo de la historia de la humanidad.

No es justo, creo, calificar su caso de imperialista, teniendo en cuenta que su óptica es la misma ante todos los legados culturales. Tal vez leyendo de nuevo las palabras de su «*Parábola del palacio*» se pueda calibrar mejor lo que he querido explicar:

Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado (1974: I, 801).

Borges, gran maestro literario, influido por la cultura china, rechaza la desfiguración habitual de la misma e intenta subrayar la esencia que comparte con el resto. Además, la naturaleza de la cosmovisión china y algunas de sus creaciones filosóficas y literarias le permiten construir un cuento impecable por su perfecta mixtura de ficción y ensayo, tiempo y eternidad, hombre particular y hombre universal, Oriente y Occidente. Lo hace además sacando provecho de la dimensión simbólica y artística del jardín tradicional chino, respondiendo a las exigencias estéticas que presiden sus ficciones.

Explicando los símbolos y referentes culturales y literarios cifrados en este cuento se ha intentado enriquecer la inmensa bibliografía borgeana y contribuir no solo a una mejor interpretación del cuento sino de la naturaleza misma del orientalismo borgeano.

4.10.2. La imagen de China en la obra de Borges

⁵ Así lo hace en el poema «Arrabal» de *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923.

A lo largo de la vida de Borges, aún con la ceguera progresiva que se agravó en los últimos años, encontró en la lectura un placer inigualable y una parte imprescindible de su existencia. Dominó casi todos los idiomas occidentales importantes, lo que le dio la ventaja de explorar las lecturas universales de muy diversas fuentes, algo que lo convirtió en un escritor nutrido por la cultura universal.

En uno de sus poemas más conocidos, «Poema de los dones», Borges dice: «*Lento en mi sombra, la penumbra hueca. / Exploro con el báculo indeciso, / yo, que me figuraba el Paraíso/ bajo la especie de una biblioteca*» (1974: I, 809). La libertad y curiosidad con que se movió dentro de este paraíso de libros en el que se refugió de sus infiernos le ofreció al escritor una erudición singular, y le abrió las puertas para atisbar con la protección de la cultura lo más temible o doloroso de su mundo interior.

En el arte borgesiano pueden distinguirse una serie de constantes estéticas o «hábitos» temáticos, como él los denominó, permanentes: la creación de ambientes extraños y enigmáticos; la mezcla indistinguible de la realidad con la ficción; la especulación sobre el tiempo, el espacio, la infinitud y la finitud; el hombre y el universo; y el sueño, el espejo y el laberinto. Desde su actitud cosmopolita mantuvo intereses por muy diversas disciplinas, tales como la filosofía, la mitología, las matemáticas, la semiótica, la historia, la geografía, la ciencia, la religión, la teología o la mística. Y teniendo en cuenta la integración de estas en su creación literaria, no siempre resulta fácil comprender completamente su obra. La imaginación de Borges parece no tener límites hasta el punto de que la lectura de su obra pueda causar un mareo fascinante a un lector que se siente perdido ante su extensión e inmensa profundidad.

Dentro de ese universo literario inmenso de Borges, aparecen con frecuencia referencias y figuras de Oriente, sobre todo de China, Japón, la India y Persia. Se tratan de países lejanos, muy diferentes al patrón occidental, y por eso mismo ideales para que Borges construya el ambiente típico de sus obras: el que posibilita la observación de todo desde el paradigma de la ficción, el que convierte la vida en un acto de lectura y, en consecuencia, posible interpretación.

Como él mismo explicó, Borges consideraba el descubrimiento del Oriente como «un acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales» y esa capitalidad tiene su función en su obra (1980: 59). El lúcido estudioso que era Borges buscaba ubicarse en el espacioso panorama de la cultura universal y eso le obliga a considerar Oriente de un modo algo diferente al inaugurado por los escritores e intelectuales de los siglos XVIII y XIX. Guiado por la

afección desprejuiciada por la cultura oriental, una gran parte de las narraciones borgeanas presentan matices que aparentemente son exóticos pero que, como se verá más adelante, buscan mucho más: colocar al lector en una determinada posición o posibilitarle un determinado enfoque, cuestiones que tienen que ver con la naturaleza de la presencia de la cultura oriental en su pensamiento y su obra.

Dentro de la veneración de Borges hacia las culturas orientales la imagen de China ocupa un lugar especial. Ya en su estancia en Ginebra durante la Primera Guerra Mundial, y a través de fuentes alemanas, inglesas y francesas, Borges logró acercarse a la cultura china, antigua y luminosa pero aún entonces misteriosa y desconocida para Europa. Aunque fuese a través de traducciones, según él mismo ha contado, se entregó con pasión y curiosidad a la literatura, la filosofía e incluso las religiones presentes en China (1986: 279): «Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales», explicó Borges (1986: 279)⁶. En su entrevista con Rita Guibert fue aún más explícito:

Creo que mis inspiradores han sido los libros que he leído y los que no he leído también. Toda la literatura anterior. He dedicado, por ejemplo, muchos años de mi vida al estudio de la filosofía china, especialmente del taoísmo, que me ha interesado mucho, y también he estudiado el budismo. De modo que todo eso ha influido en mí, pero no sé hasta dónde. He estudiado esas religiones, o esas filosofías orientales como posibilidades para el pensamiento o para la conducta (1968: 48).

A lo largo de su vida, anheló viajar a China y leyó las obras clave de la filosofía tradicional china como 易经 (Yijing; *I Ching* / *I King*), 道德经 (Dao De Ping; *Tao Te Ching*), 庄子 (Zhuangzi; Chuang Tzu), o las obras de ficción clásicas: *Sueño del pabellón rojo* (红楼梦; pinyin: Hong Lou Meng), *A la orilla del agua* (水浒传; pinyin: Shuihu Zhuan), y *Cuentos fantásticos del estudio del charlatán* (聊斋志异; pinyin: Liao Zhai Zhi Yi)⁷.

Borges, un gran maestro del lenguaje, crea a los lectores un mundo de gran contenido simbólico y fantástico, donde el tiempo no es lineal a pesar de la linealidad de la estructura

⁶ Publicado originalmente en «Arthur Waley. Shi King. Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo», publicado en *El hogar*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1938.

⁷ Señalo ya aquí que existen dos sistemas diferentes de transcripción fonética del chino mandarín a la grafía europea: el Wade-Giles y el pinyin. El primero fue creado por el sinólogo británico Thomas Francis Wade y modificado por Herbert Allen Giles; fue el más difundido durante el siglo XX hasta la generalización en los años 1980 del sistema pinyin. Borges reproduce en sus obras la fonética Wade-Giles, que se corresponde a los ejemplos puestos entre paréntesis: *I Ching* o *I King*, *Tao Te Ching*, *Lao Tsé* o *Lao Tzu*, *Chuang Tzu*, etc. Sin embargo, teniendo en cuenta la tendencia actual ya consolidada, en el trabajo presente se adoptará el sistema pinyin en cuanto a nombres chinos como *Laozi*, *Zhuangzi* o *Cao Xueqin*.

narrativa, y la realidad está observada desde la sospecha de lo ficticio. Sus obras abarcan así, como dice Bella Jozef, «*the character of unreality in all literature*» (1974: 43).

Como es sabido, la obra de Borges ha sido interpretada como una manifestación radical de escepticismo y como el resultado, igualmente extremo, de trasladar al campo de la anécdota literaria los principios del idealismo filosófico. Así, la duda es permanente en la lectura de Borges, la problematización de cualquier certeza, la elaboración de un estado de sospecha sobre el concepto mismo de realidad, que se hace intercambiable con los de sueño o ilusión. En su concepción literaria toda escritura es inevitablemente ficción, una construcción humana que sólo ingenuamente cabe concebir como mimesis o interpretación literal de la realidad, y, en consecuencia, como un producto que, por fascinante que sea, sólo es razonable abordar como tentativa de aprehensión de una realidad inasible al ser humano o como ficción que, por diferentes razones causales o azarosas, queda sancionada por la comunidad como transcripción de la realidad.

Las estrategias literarias de Borges se encaminan siempre en la misma dirección: hacer brotar la duda y la sospecha en el lector, mostrarle el carácter ficticio de lo que convencionalmente se asume como real, someterlo al relativismo simultáneo de lo instantáneo y lo eterno, hacerlo debatirse entre dualidades aparentemente irreconciliables, todas ellas trasunto de la dualidad mayor —mundo real vs. mundo ilusorio—, hacerlo partícipe y víctima del juego de los espejos, los laberintos y las míticas bibliotecas. En su visión del único universo posible como una «vasta biblioteca», según se lee en «*La biblioteca de Babel*», Borges intercala las obras clásicas de las culturas orientales (China, Japón, la India, el mundo islámico, Egipto) en los anaqueles de las obras clásicas de Occidente, forzando a adoptar ante ambas una actitud similar. Más allá de lo estético, lo oriental alcanza así en la obra de Borges un valor y una significación muy particulares.

China, en concreto, aparece en diferentes grados en la obra borgeana. En algunos de sus textos es el escenario principal y la clave de la creación, como es el caso de «*La viuda Ching, pirata*», incluido en *Historia universal de la infamia* (1935), que trata de la historia de una viuda pirata en el Mar Amarillo, cercada y derrotada finalmente a través de la magia. Es el caso también de *El jardín de senderos que se bifurcan* que, como se verá, entreteje ingeniosamente ideas filosóficas con los ingredientes de una historia policíaca y un tratamiento profundo de la cultura china. En «*La Muralla y los libros*» (de 1961) (1974: I, 633), un ensayo de pensamientos

renovadores que conjetura sobre dos misterios que marcaron la historia durante el reinado del primer emperador de la dinastía Qin: la construcción de la Gran Muralla y la destrucción de los libros del pasado.

En otras ocasiones Borges hace referencias y comentarios sobre los textos clásicos chinos como en «*Arthur Waley. Shi King. Una versión inglesa de los cantares más antiguos del mundo*» (1961: 279), donde tradujo tres poemas del libro de poesía más antiguo de China. Otras reflexiones sobre literatura y filosofía chinas están en «*Chuang Tzu*» (1999: 235), donde Borges expresa su admiración por este gran filósofo chino; «*Un museo de literatura oriental*» (1986: 322); «*Chinese fairy tales and folk tales, traducidos por Wolfram Eberhard*» (1986: 202); «*5 de agosto de 1938, Reseñas. Die Raeuber vom Liang Schan Moor*» (1986: 257), que es una crítica a *Historia de la orilla del agua*, una de las cuatro novelas clásicas chinas; «*P'u Sung-ling. El invitado tigre.*» (1985: 9), elogio de esta obra fantástica que le maravilla por su imaginación; «*Tsao Hsue Kin. El sueño del aposento rojo*» (1986: 188), reseña sobre una de las más grandes novelas de la antigua China a la que se volverá más adelante; o «*Arthur Waley: Three Ways of Thought in Ancient China*» (1999: 235), admirativo ensayo sobre el filósofo y pensador Zhuangzi.

En poemas y ensayos como «*El bastón de laca*» (1981: 87), «*El Oriente*» (1981: 462), «*El guardián de los libros*» (1961: 999), «*Parábola del palacio*» (1961: 801), «*Para una versión del I King*» (1981: 499), «*Sobre los clásicos*» (1985: 772), etc., Borges muestra reiteradamente su notable conocimiento de las tradiciones chinas y el anhelo por conocer más sobre este país oriental. Y por último, en la *Antología de la literatura fantástica* (1940: 240) se recogen cuentos de Zhuangzi (Chuang Tzu), de Cao Xueqin (Tsao Hsue-Kin), y otros pertenecientes a la dinastía Tang.

La comprensión de Borges sobre China no es superficial ni mucho menos inestable. Valga la siguiente constatación como prueba: en *El libro de los seres imaginarios* (1979) se presentan detalladamente varios animales fantásticos antiguos chinos (el dragón chino, el fénix chino, el ave Roc, el unicornio chino y muchos otros), algunos de los cuales incluso pueden resultar desconocidos para los mismos chinos. A lo que hay que añadir la huella del taoísmo, el budismo chino y el confucianismo en sus textos, huellas derivadas de un estudio exhaustivo y profundo de estas creencias que él considera filosofías, y cuyas reflexiones sobre el mundo y visiones sobre el universo se integran en el extenso territorio textual borgeano al lado de las filosofías occidentales.

En gran medida, la historia, la literatura, las religiones o la filosofía china, la imagen de China, en definitiva, le sirve a Borges de contrapunto desde el que edificar su singular y permanente cuestionamiento y problematización de las certezas occidentales. China es, pues, fuente de escenarios particularmente fantásticos desde el punto de vista europeo, ubicación excepcional desde la que propiciar en el lector un extrañamiento que revierta finalmente sobre sí mismo.

Como conclusión a este apartado, si bien no se ajusta a nuestro campo de estudio respecto a lo estrictamente acaecido en el ámbito español, no creo posible dejar fuera las referencias a la obra de Borges respecto al orientalismo. Primero, por pertenecer al ámbito de lo hispánico; y, segundo, por constituir un ejemplo digno de estudio respecto al orientalismo aplicado en China. Y esto es porque la producción de Borges cuyo material de referencia proviene de fuentes bibliográficas chinas es, además de cuantiosa, relevante en su tratamiento. Pues aunque la teoría orientalista ha servido para devaluar las realidades de las diversas naciones de Oriente, Borges supo otorgarle un valor desde su mirada occidental. No sólo ha quedado patente que fue un gran conocedor de la cultura china, aunque fuera un desconocedor de la lengua, sino que supo traerla a colación y forzar la mirada de los lectores y estudiosos occidentales para alentarles a observarla desde otro prisma, sin restarle valor. Sus textos son un caso único que analizados bajo el prisma adecuado aportan valor y no lo restan.

4.11. Orientalismo en España

Junto con Portugal, España fue el primer país en llegar al Extremo Oriente con el objeto de encontrar nuevas rutas comerciales. Históricamente, desde el siglo XVI, la presencia ibérica en Filipinas, China y Japón elevó a españoles y portugueses⁸ a una posición extraordinaria en las relaciones entre Europa y Asia. El encanto que el Extremo Oriente ha ejercido en España puede remontarse desde el siglo XVI hasta nuestros días. En líneas generales se puede indicar que la perspectiva española hacia China no tiene nada diferente de lo que se puede denominar la perspectiva occidental.

⁸ Desde 1580 ambas naciones compartieron el mismo rey: Felipe II. La independencia de Portugal se produce en 1640.

En Occidente cuando un escritor se refiere a Oriente siempre se ha tendido a una visión eurocentrista y orientalista de esa parte del mundo. Durante los últimos siglos Europa mantenía la teoría de que a Oriente le hacía falta someterse a un estudio corrector.

Así lo define Edward Said:

El orientalismo es como un tipo de poder intelectual, una biblioteca o un archivo de información mantenido en común, una familia de ideas y una serie de valores unificadores que se habían demostrado efectivos. Estas ideas explicaban el comportamiento de los orientales, permitiendo a los europeos tratarlos: Asia habla a través y en virtud de la imaginación europea (2008: 80).

Volviendo a los teóricos, cuando un orientalista viajaba al país en el que estaba especializado, en este caso, China, no podía separar de sí mismo «sentencias abstractas e inmutables sobre la “civilización” que había estudiado» y no era capaz de adquirir conocimientos con la base de estos viajes a partir de su propia experiencia (Said, 2008: 84). El viaje no se convierte en la causa de un conocimiento profundo de Oriente, por lo que continúa siendo el «elemento ausente» frente al orientalista que es el «elemento presente». Al estudiar el Oriente se basa en el prejuicio: «Nosotros somos esto y ellos son aquello» (2008: 316). Este tipo de imagen estereotipada sigue en vigencia en el siglo XXI y se desarrolla en la cultura de masas. Además, mientras que en los siglos anteriores, Oriente parecía ser objeto de interés sobre todo en Francia y Gran Bretaña; en el siglo XX pasa a convertirse en dominio de Estados Unidos, donde se incorpora incluso a la cultura popular. Este hecho para Said «simboliza el gran cambio que se produjo en la configuración internacional de fuerzas» (2008: 376). Estados Unidos continúa contando con la imagen que se ha formado sobre Oriente según la tradición en los estudios orientalistas y vuelve a presentar una imagen inválida e incompleta, en la que se prohíbe la cultura del oriental.

En el prólogo a la edición española de *Orientalismo*, Said justifica el motivo por el que no ha puesto España en su estudio de investigación y es porque la toma en consideración como excepción, como un ejemplo alternativo del choque de civilizaciones; postura que es criticada por Joan Torres-Pou en su introducción a *Orientalismos* (2010). En su crítica a Said, Torres-Pou hace referencia a las guerras por la conquista de la Península Ibérica durante toda la Edad Media. Además, respecto a la afirmación de Said de que Oriente le ha servido a Europa para definirse por contraposición el parecer de Torres-Pou difiere y defiende que España se encuentra en la

misma situación porque lleva conciencia de pertenecer a Europa, y por lo tanto, rechaza las religiones que se identifican como vinculadas con Oriente.

Torres-Pou señala la inexactitud y desajuste de la propuesta teórica de Said acerca del caso español, por ignorancia del corpus documental u omisión del contexto histórico-cultural del hispanismo. Con su estudio Torres-Pou indica de forma adecuada la contradicción fundamental que cruza los relatos asiáticos en la cultura letrada española del siglo XIX. Escribe así,

Desafortunadamente, España no es ninguna excepción a la conciencia geopolítica occidental que distingue al mundo en dos mitades diferentes geográficas básicas (Oriente y Occidente), tampoco lo es en lo que concierne a las reconstrucciones filológicas, análisis psicológicos y descripciones geográficas y sociológicas de Oriente que formulan los orientalistas europeos. Asimismo, España no es una excepción, ni lo ha sido en ningún momento de su historia en la necesidad de comprender, controlar, manipular e incluso incorporar ese mundo diferente que se percibe en la otredad oriental (2013: 204).

A mi juicio la investigación de Torres-Pou cuenta con un nivel alto de valor académico porque se ocupa de analizar una serie de textos españoles sobre Oriente que hasta el momento habían permanecido en la sombra o no habían sido estudiados adecuadamente, y los completa con un análisis sobre el orientalismo español respecto del orientalismo europeo. Una puesta en perspectiva más evidente del corpus analizado respecto a la compleja situación histórica, política, administrativa y cultural atravesada por España en las tres últimas décadas del siglo XIX, hubiera sido deseable para comprender con mayor profundidad el alcance de estas fuentes textuales.

Capítulo II

El contexto literario de las novelas históricas actuales sobre China

1. Estado de la cuestión

En el próximo apartado trataré de ofrecer una visión lo más actualizada posible sobre la materia que nos ocupa. El tratamiento de la imagen de China en la literatura española contemporánea nos ofrece diversas áreas de conocimiento de las que se describirán algunos conceptos básicos, así como se citarán las investigaciones y tratamientos diversos que se han hecho respecto al tema.

En primer lugar, se hará una introducción al contexto social, histórico y cultural referentes a las relaciones entre China y España. Se seguirá con una aproximación sobre cómo el tema de China como ente cultural y social ha sido tratado en la literatura anterior al siglo XXI.

Además, debido a que las novelas seleccionadas para el análisis son novelas que se enmarcan en el género de la literatura histórica, se desarrollarán las características de las principales tendencias en la novela histórica actual, y por último, se citará la escasa bibliografía sobre las novelas que han reflejado la imagen de China en la novela española del s. XXI.

1.1. Introducción al contexto histórico y social referente a las relaciones entre China y España

El gran descubrimiento geográfico de Colón y la consiguiente apertura de nuevas rutas marítimas aceleraron la interacción entre las diferentes civilizaciones a su paso. La ruta se formó a partir de las relaciones amistosas de aquel entonces entre China y Filipinas desde hacía 1600 años. En aquella época China ya tenía relaciones comerciales y diplomáticas consolidadas con Filipinas a través de Taiwán, y fue en este mismo período cuando España, intentando expandirse hacia el Oriente, tuvo contacto con China desde Filipinas. Si bien el contacto comercial creció y se expandió potencialmente, ello no conllevó un interés mutuo por conocer la cultura ajena, hecho que se justifica por dos razones principales: *la distancia geográfica y las diferencias idiomáticas* (Bayo, 2013: 31). A menudo las crónicas de las travesías comerciales confundían puntos de la geografía asiática que no siempre coincidían con el territorio; y, además, una vez que esas relaciones comerciales se expandían y otras potencias entraban en el entramado del comercio internacional con China, también se diluían referencias específicas sobre la cultura

china en los textos españoles. Las obras de las que se pueden extraer más referencias quedan limitadas a los textos elaborados por los cronistas y los misioneros.

Después de conseguir entrar en Filipinas, España quería establecer un «Imperio católico en el Oriente». Naturalmente China era un objetivo de suma importancia para realizar este sueño, pues la dominación de un territorio tan vasto en Asia de seguro hubiera sido decisiva para el adoctrinamiento católico y la colonización. Por lo que desde el siglo XVI hasta el XVIII se extendió un inmenso interés por China en Europa. En una carta escrita por Martín de Rada⁹, que fue el primer sinólogo español, a Francisco de Sande¹⁰, que fue recién nombrado gobernador español en Filipinas, le refirió un informe sobre la situación que serviría para planear una invasión de China. La conquista era muy atractiva, pero la grave crisis económica detenía la realización del plan de conquista.

De hecho, los colonizadores españoles en Filipinas siempre habían querido extender su invasión hacia Taiwán para tenerlo bajo control y posteriormente les jugaría el papel de puente para invadir hacia la China continental. En el año 1622 la isla Penghu fue tomada por los Países Bajos, lo cual inquietó a los españoles. En 1626, el gobernador de Filipinas en ese periodo, Fernando de Silva, mandó a Carreño de Valdés, uno de sus hombres de confianza, que llevara 300 personas partiendo a Taiwán, también para los españoles la Isla Hermosa. El día 11 de mayo la expedición llegó a la isla, y unos días después consiguieron posesión de esta zona. Así inició la época de prosperidad en aquella colonia, que infortunadamente para los españoles terminó en 1642. Así, hoy en día aparece una nueva perspectiva que afirma que Taiwán, la pequeña colonia española, fue el primer lugar globalizado.

En realidad, antes del siglo XVIII España fue el centro de los estudios psicológicos de Occidente. Antes de 1840, debido a ciertos motivos históricos, hubo entre China y España algunos choques de intereses y desavenencias, pero ninguna de las dos partes recurrió a las fuerzas armadas. En el siglo XIX los palacios reales españoles recibieron influencias de la jardinería china. En el año 1980 se fundó el Museo Oriental, en donde se exhiben objetos chinos de valor artístico de los 400 años de evangelización española en China. Este intercambio cultural

⁹ Martín de Rada (Pamplona, 1533- Filipinas, 1578) fue un misionero y astrónomo español.

¹⁰ Francisco de Sande (Cáceres, ca. 1540 - 12 de septiembre de 1602) fue un funcionario real español que desempeñó varios cargos en la América y Filipinas colonial, entre otros el de Gobernador General de Filipinas (1574-1580).

además de tener influencias en las costumbres de los españoles influenció también a los intelectuales españoles. Hay una gran cantidad de escritores y poetas españoles que sintieron una atracción por la influencia exótica oriental. Según Cayetano Alcázar Molina,

Hasta ahora, en el sentimiento del pueblo español aún vive la imagen del galeón de Manila, o sea galeón de China. En España o América Latina muy pocas familias no tienen un objeto dejado por sus antepasados como un modesto recuerdo (1959: 532).

Después de la Segunda Guerra Mundial, y durante un cierto período histórico, España empezó una política exterior con el nombre de «europeísta y occidental». A finales del siglo XVIII para el mundo europeo China representaba un imperio lejano, apartado y clavado en su pasado. Pero precisamente por la influencia que ejercen los grandes imperios europeos en China durante todo el siglo XIX, con el paso al siglo XX China se ha venido transformando en un país cuyas bases tradicionales en el ámbito político, económico, social e intelectual han quedado profundamente derribadas y parcialmente sustituidas en lugar de valores culturales adaptados de occidente. Es indiscutible que algunas regiones del interior chino se mantuvieron sin ser influidas por las grandes potencias; en el siglo XIX China sufrió un cambio fundamental con consecuencias extraordinarias. El motivo principal que generó estas consecuencias fue la llegada masiva de los países europeos, que produjeron un terrible golpe en las estructuras del país. China estaba atrapada desde hacía mucho tiempo en un proceso de envilecimiento que estalló a mediados de siglo XIX; sin embargo, el hecho de que el estado tradicional lograra sobrevivir hasta principios de siglo XX es de admirarse, a pesar de sufrir la presión ejercida a través de la cual el occidente consiguió acceder a este imperio. No hay que ignorar que el occidente se encargó de todo el protagonismo en la historia china del siglo XIX. En realidad, el occidente no solo impactó a China mediante varias guerras sino también mediante un choque cultural, intentando imponer unas determinadas maneras de entender, justificar y racionalizar el mundo, con las enormes consecuencias políticas y económicas que ello conllevaba. Sin duda, la guerra y las imposiciones se encuentran entre los factores que causaron la desestabilización del estado nacional de China.

Desde la década de los 80, la situación internacional registró cambios fundamentales. España ha hecho esfuerzo para desarrollar al máximo sus relaciones exteriores, partiendo de sus intereses internos sin perjudicar los principios de estabilidad. Aunque los chinos empezaron a llegar a la Península Ibérica desde el siglo XVI, a finales del siglo XX la comunidad china

empezó a dar relieve en España. En el siglo XIX, China es subordinada intelectualmente para España al tratarla como un objeto de estudio. Pero además de estos estudios, Said considera el orientalismo como un género literario en el que participan muchos escritores europeos. La formación de los estereotipos sobre los chinos y China se produce a lo largo de un proceso luengo y que llega a su apogeo sobre todo en los siglos XIX y XX gracias a la nueva estrategia china conocida como «salir» y «hacerse global». Cuatro factores son imprescindibles en el proceso de profundizar en las consecuencias de este proceso de transformación: la distancia y desconocimiento de Oriente (representado en el misterio), sus marcadas diferencias culturales y sociales en comparación con Occidente (algunas veces interpretadas como exotismo y a veces como barbarie), el romanticismo como tendencia artística gobernante, mucho más interesada en mitos y ensalzamientos que en reflejar realidades, y el colonialismo europeo con respecto a ciertos países de cultura asiática con las consiguientes actitudes paternalistas y etnocentristas.

Said siempre consideró que el orientalismo había funcionado como la base teórica para el colonialismo europeo del siglo XIX y sus políticas imperialistas, por lo tanto, afirmaba que ese había sido el tiempo del desarrollo al máximo nivel de los estudios orientalistas. Asimismo, Said consideró que la existencia de Oriente y su imagen sirvieron para la propia imagen (por oposición) de Occidente:

Oriente no es sólo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de Lo Otro. Además, Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia (2008: 19).

A partir del siglo XX, desde el punto de vista de la historia española, se inicia un periodo que cuenta con los intentos de apertura y el desarrollismo del Franquismo español (lo que se conoce como el Segundo Franquismo), así como su etapa final y parte de la transición democrática. A finales de los sesenta y ya en los setenta se venía formando un cambio progresivo en el que China pasa a ser la República Popular China, aunque no sin otros apelativos, mientras que la «China Nacionalista» pasa a ser Taiwán o Formosa¹¹. China siempre se describía como

¹¹ Con el éxito de la revolución china en 1949 y el éxodo del Kuomintang a la isla de Taiwán (Formosa) se crea una ambigüedad de conceptos. El reconocimiento de la República Popular China por parte de la comunidad internacional tardaría en llegar, y sólo algunos países del ámbito comunista declararon su apoyo a la recién creada república popular. Durante los años sesenta para la prensa española «China» era lo que se conocía como Taiwán, y

inmensa, oscura, misteriosa, indescifrable, incógnita, lejana y cerrada. Un mundo desconocido. En alusiones con referencia a China durante esta época no se podía encontrar un espacio de claridad, simpleza y sencillez. Era un cambio de imagen que ocurrió en la segunda mitad de los años setenta, que se desarrolló dependiendo de intereses políticos, la esencia orientalista, así como el racismo. Eran constantes las alusiones a los ojos rasgados y la piel amarilleada, extremadamente recurrente: «los hombres de ojos rasgados», «de sonrisa enigmática», disciplinados: «A los pueblos orientales, desde Marruecos hasta Indochina, les gusta ser mandados y que les impongan lo mandado». La escasez de cultura material o inmaterial supone un desastre al intentar definir cómo sería un país, y mucho menos si dicha imagen viene formándose absorbida de un imaginario lejano, orientalista y en muchos casos poscolonial, como es el occidental durante la segunda mitad del siglo XX.

En los años 60 de siglo XX no existía una gran parte de la prensa española que comenzara a hacerse eco acerca de la aparición de China en Europa, hasta el punto de que el periódico ABC se lleva una gran sorpresa al enterarse de la llegada de la influencia china a Europa, aunque sea de forma estética. Habla en enero de 1968 de la «*Maomanía*»:

Se trata de libros, de modas, de motivos decorativos inspirados en la China Popular, en la llamada «revolución cultural». Todo comenzó, se dice, con la aparición del famoso libro rojo con pensamientos de Mao Tse-tung, del que se vendieron en su primera edición francesa más de cien mil ejemplares en poco tiempo, convirtiéndose en un «best-seller». Después vinieron las películas —«La chinoise», de Jean-Luc Godard, y «La China está próxima», de Marco Bellocchio, entre otras— que tenían por motivo el país de Mao. Y más tarde, las prendas inspiradas en la vestimenta china, como las túnicas abrochadas hasta el cuello acompañadas de estrechos pantalones, y los mil motivos decorativos tomados del mundo pekinés (*Diario ABC*, 6 de Enero de 1968).

Sin embargo, el acontecimiento más influyente en cuanto a la percepción de China tuvo lugar a partir de 1971: se trata de la admisión de la República Popular China en la ONU. Aunque la relajación de la Revolución Cultural tiene mucho que ver, la entrada de China en la ONU obliga a un replanteamiento para tomar en consideración la forma de representar el país. El concepto que se hace la comunidad española sobre China aun lleva la base de una imagen tradicional, postcolonial y orientalista, con frecuentes resistencias a los intentos de cambiarla.

los apelativos más comunes eran «China Nacionalista» o «Formosa». Sin embargo, el término no era de uso exclusivo para Taiwán. Para la RPC generalmente se recurría a adjetivos propios de países comunistas: la «China Roja», «China Comunista» o «Pekín» para acabar de desvincularla con el concepto tradicional de «China». De hecho, en muchas ocasiones se continúa usando «Peiping», antiguo nombre de Beijing durante la República, momento en el que Nanjing era la capital.

Esto significa un ejercicio mental y un esfuerzo colectivo al que no se está dispuesto, y el imaginario social prefiere mantener una representación de China que no altere las preconcepciones clásicas. Cualquier alteración de este ideario tradicional, aleja al país de sí mismo y lo convierte en una China «sin alma china».

Han transcurrido 40 años desde el establecimiento de las relaciones diplomáticas entre China y España. Durante estos 40 años de relaciones diplomáticas entre China y España, los lazos culturales entre ambos países se han vuelto cada día más fuertes. Con el paso al siglo XXI, poco a poco China ha venido dejando de ser una tierra tan lejana para los españoles. La creciente participación de China en los mercados globales resultó ineludible. Estos 40 años de relaciones diplomáticas entre China y España han sido testigos de alentadores progresos en su cooperación cultural. Durante los últimos años, las relaciones exteriores de China han presentado una tendencia especial: al mismo tiempo que la política diplomática y económica se desarrollan a gran velocidad, la posición que ocupa la cultura cada día presenta una marcada importancia. La cultura, que sirve como una manera de intercambio, no sólo juega el papel de fortalecer el conocimiento y la comprensión mutua entre los dos países, sino que también consolida la prolongación cooperativa. Además, se trata de un factor favorable a la construcción de la imagen de China. En este sentido, el presente trabajo reflexiona sobre los desafíos especiales que atraviesa la imagen china en las obras narrativas bajo la perspectiva de orientalismo, con el objetivo de plantear algunas ideas sobre cómo mejorarla, y exponer un análisis del estado actual del conocimiento compartido sino-español.

Debido a que China se destaca cada día más en el escenario internacional, las grandes instituciones de estadística prestan cada vez más atención a la opinión de la comunidad internacional sobre China; entre ellas se da relieve el Centro de Investigación Pew, cuyas encuestas cuentan con una regulación oficial. A partir del año 2005, este centro ha realizado varias investigaciones sobre el conocimiento de China en diversos países del mundo. Este registro considera al Grupo de los Siete -G7- y a ocho países africanos como muestra de su análisis. El Grupo de los Siete es la organización internacional más representativa del mundo desarrollado, denominada también como «el grupo de países ricos»; en cambio, los ocho países africanos son la primera parada de la estrategia «Going-Out» y representan al mundo en vías de

desarrollo. Por tanto, el Centro de Investigaciones Pew demuestra de forma integral la percepción de China en dos mundos distintos¹².

Aunque España no se encuentra en el Grupo de los Siete, debido a su localización europea se puede considerar que puede tener percepción parecida a la de estos otros países, según el criterio que asocia la posición central a Europa, separándola del resto de los países del mundo. Desde un punto de vista general, el G7 tiene más impresiones negativas que percepciones positivas sobre China. Por otra parte, al contrario del mundo desarrollado, África tiene una impresión relativamente positiva sobre China. Desde un punto de vista general, China mantuvo una imagen positiva elevada en África durante el periodo 2007-2015. Estos análisis acerca de la imagen china indican que China tiene menos aceptación por parte de los países desarrollados occidentales en comparación con los países en vías de desarrollo, aunque esta imagen todavía se puede mejorar.

1.1.1. Estereotipos y medios de comunicación

La Europa del siglo XVI, sin abandonar su admiración ante la cultura china, comenzó a comprender el funcionamiento de la sociedad y el gobierno de este país (Sola García, 2015), pero este conocimiento no se difundió de forma generalizada entre la población. De hecho, como explica Sánchez Fraile (2017), a pesar de que hay un sincero interés, en España todavía en los años 60 y 70 existía un amplio desconocimiento sobre China debido a factores geográficos, políticos, lingüísticos y culturales, algo que es reconocido y admitido por los propios medios de comunicación, lo que conlleva la proliferación de ideas preconcebidas sobre China y errores, errores que se han mantenido hasta nuestros días en la mayor parte de los casos. Los estereotipos sobre China forman un conjunto de creencias que subyacen en cualquier tipo de discurso que emane de Occidente, y en concreto, de España. Los españoles no están a salvo de ideas preconcebidas y consolidadas sobre lo que es o debiera ser lo chino, incluso de forma inconsciente, y en gran medida basadas en un desconocimiento total o parcial de la realidad a la

¹² La imagen nacional depende también de la opinión de los habitantes del país; pero según las Encuestas de Actitud de Pew, realizadas durante 12 años consecutivos -2004-2016-, el porcentaje de los encuestados chinos que optan por «muy favorable» y «algo favorable» permanecía superior al 90%, lo cual quiere decir que el pueblo chino se siente satisfecho con el desarrollo de su país.

que se refieren. Las consecuencias del uso que se hace de ellas están sujetas al modo en el que, desde los ámbitos públicos y privados, se trata a todo aquel elemento relacionado con lo chino, incluidas las personas pertenecientes a esta cultura. El origen de estas ideas preconcebidas o estereotipos son complejos y han sido elaborados y alimentados durante años. Sin embargo, sí es preciso señalar de qué forma estas ideas se mantienen en el imaginario colectivo de una comunidad, por lo que se considera necesario incluir la percepción de la cultura e Historia china presente en los medios de comunicación. La prensa, la televisión, la radio, Internet, etc. constituyen un potente transmisor de información, que, en este caso, juega un papel crucial sobre la forma en la que las ideas sobre lo chino cambian y/o se perpetúan en nuestra sociedad moderna.

La doctora Sun Meijiao analiza algunos de los estereotipos que transmiten a través de la prensa española actual, en concreto en *El País*, uno de los diarios nacionales más leídos. Su estudio pretende profundizar en la forma en la que el tratamiento de los titulares y las noticias contribuyen al mantenimiento de algunas ideas sobre lo chino. Llega a afirmar que:

Para la sociedad española actual, China no se limita a ser un imaginario lejano de su realidad debido a la comunicación cada día más frecuente entre ambos países, sea a nivel institucional como no institucional. Sin embargo, descubrimos que el conocimiento sobre China por parte del público español es bastante parcial, confuso e insuficiente. Los medios de comunicación, sin duda, son uno de los principales responsables de este fenómeno, ya que son organismos que construyen discursos e imágenes en el espacio público. La construcción de la imagen de un país a través de los medios de otro ya es un tema de la comunicación intercultural (2019).

La autora recalca que, a pesar del gran flujo de comunicación dado entre ambos países, ello no significa consecuentemente que las diferencias culturales son mejor entendidas por ambas partes. Cabe preguntarse de qué forma y qué agente está detrás de que la información veraz sobre ambas realidades se acabe perdiendo por la sustitución de un tipo de información que se dedica a confirmar lo que ya está en el imaginario colectivo sobre lo chino de los españoles. La autora, a continuación, refiere a través de un corpus elaborado con diferentes noticias, algunos de esos estereotipos, y teoriza sobre su significado y repercusión.

El primero que señala es que «China es un país cerrado al mundo», de difícil acceso, ya sea debido a la lengua o a diferencias culturales que algunos medios se empeñan en exagerar y señalar incisivamente. La doctora Sun Meijiao declara respecto a este asunto:

Este estereotipo se genera por la escasez de información sobre China y las diferencias socioculturales entre los dos países. Así, China como objeto en la producción periodística es

definida como un país con un sistema ideológico diferente, sea este cual fuere. Debido al mecanismo de auto-defensa de la identidad, la valoración sobre China está condenada a ser negativa. Por una parte, la imagen de las autoridades chinas que sostienen el régimen comunismo, es cerrada, lo cual se refleja de diferentes maneras. En los acontecimientos internacionales, *El País* suele destacar la imagen de China como la fuerza opositora que se comporta con una actitud de rechazo en reuniones, fundamentalmente de países occidentales, tras llegar a acuerdos entre los demás participantes; o bien, es el poder manipulador del 'Oriente lejano' que explota a sus vecinos; y dentro de la propia nación china, se revela o se insinúa que falta un sistema de control para que el poder ejerza bien sus funciones, enfocándose en los temas de censura a los medios, violación de derechos humanos, injusticia social, etc. Por otra parte, es relativamente más complicado poner en relieve lo cerrado de la sociedad china. La estrategia de *El País* para resolver este problema es buscar y exagerar las «diferencias» entre China y España, a pesar de que desde nuestro punto de vista, la organización de las sociedades humanas cuenta con más similitudes que diferencias (2019).

Se ve que este supuesto hermetismo puede ser sólo un mecanismo para devaluar la forma en la que China no atiende a las dinámicas que promueven un alejamiento de todo aquello que conforma su identidad, y esto puede ser interpretado por la comunidad internacional como una forma de rechazo hacia lo extranjero.

Otro de los estereotipos que se señalan en este estudio es la idea del «gigante asiático». Esta denominación tiene un origen occidental, pues es una forma de delimitar la oposición en cuanto a poder geopolítico y económico que comienza a ostentar China una vez que se produce la apertura y el desarrollo económico del país frente a EE.UU como potencia por antonomasia. El concepto de «gigante» según la autora juega con la simbología de dotar a China de propiedades. También refiere estereotipos sobre la economía de China y la idea de que sea un país-fábrica. Esta noción afecta a la consideración internacional y diplomática de China, como el país del «eterno crecimiento económico», como si nunca fuera a alcanzar el estatus de país desarrollado. Además, se ha extendido la creencia de que los productos manufacturados en territorio chino son de menor calidad. El «*made in China*» conlleva una connotación de desprestigio que está muy enraizada en el imaginario social occidental.

El cuarto estereotipo que se analiza en el estudio de la doctora Meijiao tiene que ver con el hecho de que se crea que la cultura de China está relacionada con lo misterioso, lo exótico y lo arcaico. La autora señala dos formas de tratar en el planteamiento que se hace de este tema. Uno tiene que ver con lo exótico, mágico y místico, de lo que llega a decir:

En cuanto a la cultura folklórica de China, o también, la cultura popular, se suele poner de relieve sus aspectos míticos y exóticos. Es posible que la representación más destacada sea el taoísmo, la única religión nacida en China, y los valores de Confucio (2019).

Esta perspectiva concuerda con la gran parte de los elementos que se analizarán en las novelas que forman el corpus de este trabajo. La segunda visión está relacionada con la percepción occidental reflejada en la prensa sobre el nivel cultura de la población china, que se suponen bajo o nulo, como si no fueran sujetos portadores de una cultura rica y valiosa de por sí:

Sin embargo, como hemos indicado anteriormente, la ideología reside en el discurso, por lo que la crítica hacia los inmigrantes y su cultura es un «pecado original» inevitable. Aunque apenas se dice explícitamente en el periódico, se puede percibir que es una comunidad sin cultura o con una cultura escasa. Los reportajes reproducen una visión de los inmigrantes chinos como periféricos culturales y poco intelectuales que no se adaptan las costumbres de la sociedad española ni aportan ideas creativas (2019).

La autora se apoya en la idea de que la falta de voluntad social e institucional de no revocar ciertas ideas se apoya en cuestiones de caracteres históricos y sociológicos, y en una representación del mundo y de la identidad donde se dan niveles jerárquicos sobre los valores culturales de una civilización. Una idea que viene de largo, y que es necesario empezar a deconstruir. La conclusión del estudio es que los estereotipos están presentes y se fomentan con el tratamiento dado a la cultura a la que se refieren en los medios de comunicación. No se puede olvidar que los discursos producidos por un individuo están impregnados de la ideología subyacente de la cultura y sociedad a la que tal individuo pertenece.

Las conclusiones de la doctora Meijiao también se confirman por otros estudios, como el de Rui Ma, en su trabajo «Estereotipos: Constitución de la sociedad china a través de los medios de masas» y es que los medios de comunicación ayudan a que los estereotipos se mantengan y se difundan (2013: 65).

El hecho de que China no tenga buena recepción en los países desarrollados occidentales a rasgos generales se debe a la supremacía y la preeminencia histórica de la cultura occidental; lo cual supone pensamientos rígidos y conocimientos inflexibles difíciles de cambiar. Coincide con el Orientalismo que se basa en la distinción entre Occidente y Oriente, lo que ha sido el punto de partida. Como lo que suele aparecer en la tradición ideología española, una actitud típica de observador que se halla en una posición de primera categoría cuando hace referencia a China. Es verdad que la RPC se localiza fuera de Occidente y que está muy alejada de España, pero resulta asombroso la falta de atención que se presta en la parte del mundo donde se incluyen a los

estudios académicos chinos, más en concreto, a los referidos a ciencias sociales, la geografía y a urbanismo. Se limitan a reconocer los grandes acontecimientos ocurridos de este país, que a lo mejor han causado una influencia a una mayor escala y el resto de las referencias en muchas ocasiones no habrían sido más que fragmentarias. Entonces esta reflexión acerca de este hecho mostrará hasta qué punto el eurocentrismo podría llegar. Pues la idea de que Occidente todavía rige el curso y las principales ideas del mundo está arraigada en nuestro comportamiento, sobre todo en los occidentales.

El concepto original de Oriente que plantea Said se concentra en la consistencia del discurso acerca del otro en lugar de si este corresponde o no a lo existente. En muchas obras contemporáneas desde la Península Ibérica, sea una novela o un libro de viaje, también aparece un orientalismo ficcional que depende de la imagen de China que tiene cierta clase en la sociedad española. En las obras a lo mejor el orientalismo dejó de ser un discurso que revela enunciaciones, sino juega el papel de ofrecer descripciones sobre su objeto. Por lo tanto, viene muy notorio que los autores españoles recurran a China como punto de referencia para definir su lugar en el mundo, como en tiempos pasados las metrópolis occidentales siempre fueron suficientes para este propósito.

Uno de los grandes aciertos del orientalismo, muy poco o apenas reseñado, constituye la utilización como campo de estudio de la literatura de viajes, pues el conocimiento de Oriente durante siglos provino de las obras de los viajeros que, a través de sus experiencias, mostraron el mundo. El viaje permitía reconocer la heterogeneidad y la complejidad de la geografía a partir de miradas diversas no especializadas, como la de geógrafos, comerciantes, escritores y diplomáticos. Como él mismo afirmaría en 1991, los viajeros fueron capaces de cruzar fronteras, atravesar territorios, abandonar las posiciones fijas y, como resultado, crear unos discursos híbridos y polimorfos.

2. Imagen de China en la literatura española anterior al s. XXI: una aproximación

El origen y la formación del imaginario occidental respecto a China se han ido formando durante siglos sobre la literatura, y ha ido paralela al contexto histórico vivido entre ambas civilizaciones. Si bien a lo largo del siglo XX se han consolidado algunas ideas respecto a «lo

chino» o «*lo chinesco*» (atribución que se hace respecto a un rasgo propio relativo a China), su origen y presencia en obras literarias es muy anterior.

Tal y como exponen Min Sun y José María Escribano Angulo en su estudio «La influencia cultural china en la España moderna: encuentros y desencuentros» (2018: 79), desde Occidente existen referencias a China en la literatura helenística y romana y en la Baja Edad Media, donde ya encontramos obras como en *Libro de Viajes*, de Benjamín de Tudela y en los *Relatos maravillosos de Marco Polo*, y se basa en el mito del Preste Juan (o Pastor Juan), un supuesto rey católico del Lejano Oriente en el que se hace referencia al territorio chino como un lugar maravilloso, rico y vasto que incendió la imaginación colectiva medieval. Por lo tanto, las referencias anteriores divagan entre acontecimientos históricos y leyendas y mitos.

En una primera etapa que abarca desde el s. XV al siglo XVII, la bibliografía referida a China en España no es tanto literaria sino diplomática o comercial, pues como ya se ha mencionado los informes sobre el territorio chino y sus posibilidades en cuanto a espacio de colonización son incontables. Un ejemplo importante y representativo es la obra titulada *Discurso de la navegación que los Portugueses hacen á los Reinos y Provincias del Oriente, y da la noticia que tiene de las grandezas del Reino de la China* del escritor Bernardino de Escalante (Laredo, Cantabria, 1537 – después de 1605), también conocido como *Discurso de la navegación*, que se publicó en Sevilla en el año 1577. También en Sevilla, seis años después, publicó otra obra, *Diálogos del arte militar* (1583), que se reimprimió en Bruselas en 1588 y 1595, y al parecer también en Amberes en 1604, considerado por ella en el siglo XVIII una de las autoridades para la lengua castellana. Es una obra escrita por un clérigo cántabro, Bernardino de Escalante y del Hoyo, que centra su foco de interés en la civilización china.



Fig. 2. Portada del *Discurso de la navegación*.

El texto se ubica dentro del marco de la literatura del XVI sobre los descubrimientos de las Indias.

La curiosidad por el extremo Oriente era un asunto que estaba de candente actualidad para los inquietos adinerados comerciantes españoles en la década de los setenta de aquella centuria, deslumbrados por las riquezas y exquisiteces de las que se hablaban existían en los países del oriente, comenzaron a dirigir su mirada con ojos pretenciosos hacia esta parte del mundo, con el objetivo de hacerse un lugar en el comercio con estas tierras. Ya no se trataba sólo de entonaciones motivadas por las míticas y remotas noticias procedentes de la Antigüedad o la Edad Media, ni de las filtradas y más o menos difusas recibidas a través de los portugueses, ahora, por fin, y tras los reiterados intentos iniciados cincuenta años antes, gracias a Legazpi y los que con él y detrás de él fueron fomentando el asentamiento económico en cuanto al comercio de manera estable en las islas Filipinas. Se trataba de una realidad que afectaba de lleno al interés nacional (Casado Soto, 1995: 62).

La obra fue la primera descripción de China impresa en lengua castellana, y pudo haber iniciado un serio debate en la España de Felipe II acerca de algunas cuestiones que antes no se habrían tratado en profundidad por falta de información testimoniada y fiable, como la dificultad real que implicaba la conquista militar y evangelización del Imperio Ming.¹³ Fue también la primera impresión europea de los caracteres chinos.

¹³ La misión cristiana, en su rama nestoriana, llegó por primera vez a la corte china en torno al año 635. Dichas misiones, como la del monje Alopen, fueron posibles durante la dinastía Tang gracias a la apertura y tolerancia de muchos emperadores de este periodo hacia los extranjeros. Los misioneros católicos, sin embargo, tuvieron que esperar a la dinastía mongol para asentarse en China, en tiempos del célebre Marco Polo (1254-1324). Dicha misión no obstante terminó por desaparecer y no reapareció hasta la llegada de los jesuitas durante la segunda mitad del siglo XVI.

Un extracto del *Discurso de la navegación* apareció en el primer atlas moderno, el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, que fue editado en setenta ocasiones en varios idiomas en apenas unos años, lo cual dio notable difusión al trabajo de Escalante (Casado, 1965: 1). No obstante, el *Discurso de la navegación* también pasó por algunos conflictos. El censor e historiador de Felipe II, Esteban de Garibay, censuró partes de esta obra, arreglos que fueron ignorados por su autor, ya que no afectaban a la doctrina religiosa sino al campo geográfico, histórico y costumbrista (Casado, 1965: 68).

En cuanto a la situación histórica de la región, el primer asentamiento de europeos en territorio chino se había producido en 1557, cuando los portugueses fundaron la ciudad de Macao en la costa suroeste de China. En el aspecto religioso, los jesuitas fueron los primeros que establecieron una misión en suelo chino, en el año 1581. Por la misma época, varios religiosos españoles decidieron emprender rumbo a China con la finalidad de evangelizar al pueblo chino, entre los cuales destacan fray Martín de la Rada, fray Pedro de Alfaro, fray Martín Ignacio y el dominico portugués fray Gaspar de la Cruz, todos ellos autores de diferentes crónicas de sus viajes.

Cabe destacar que el escritor nunca había estado en China, al hablar sobre el origen de los datos de dicho libro mencionó en los agradecimientos la ayuda de un chino que vivía en territorio español, porque con motivo de la apertura de la Ruta del Comercio Multilateral algunos chinos viajaron a España. En el apéndice de su libro hay anexos con caracteres chinos que improvisó este asesor chino, los cuales despertaron mucho interés en la mayor parte de los europeos, pues hasta entonces no había habido constancia gráfica de la escritura china en Europa. Después de esta obra, otros libros imitaron la incorporación de caracteres chinos.

Según Fernando Romeo: «el análisis de la aparición de esta obra debería concluir con una serie de consideraciones. Varios hechos históricos preceden a la aparición del texto en 1577, entre ellos, la necesidad portuguesa de ampliar nuevos mercados, el peligro turco en el este o el ambiente previo a la Contrarreforma –y la necesidad subsiguiente de extender la «auténtica fe» por el papa Alejandro VI» (Romeo, 2019: online). Este contexto sirvió de promoción de los viajes a las Indias y, mediante las noticias que transmitieron los portugueses a las tierras españolas, se iría conformando una serie de ideas en el imaginario español sobre el Oriente.

Los españoles tomaron China e India como los hipermercados del mundo debido a la cantidad de transacciones realizadas con estos territorios, y las potencias de Europa las consideraron un nuevo desafío y una oportunidad para extender sus mercados.

Desde el asentamiento español en las Filipinas, la curiosidad y la apetencia de conquista podrían haber florecido (Casado, 1965: 62), dado que comenzaron a establecerse contactos con los chinos residentes en el archipiélago y se enviaron embajadas a China en 1575 (Díaz, 2009: 74).

Según apunta Casado, la base española en Filipinas pudo haber servido en aquel momento como un hipotético trampolín desde donde conquistar y evangelizar el Imperio Ming (Casado, 1965: 62). Además, la noción arraigada que identificaba a la monarquía hispánica con su predestinado liderazgo mundial en defensa de la doctrina católica fundamentaría los pasajes enfocados a la tarea misionera, militar y comercial en este *Discurso de la navegación* (especialmente en el capítulo 16).

Hasta aquí el análisis de su contexto histórico, pues para entender mejor el texto parece muy necesario el situarnos en el contexto del viaje y del autor.

En 1586 se encuentra un motivo de la historia china que llega a un texto de carácter literario. En este caso es una obra de teatro de Luis Barahona de Soto: *Las lágrimas de Angélica*. Esta figura mítica se refiere a la hija de un emperador chino referida por Marco Polo, en la que habla de la singular y extraordinaria belleza de la muchacha.

Bella redes de amor, madejas de oro,
sartas de aljófar, púrpura, ámbar, nieve,
del celebrado rostro, a quien se debe
la singular belleza de Medoro,
rendíos al santo y venerable coro
del rojo Apolo y las hermanas nueve,
quien es bien que el mundo y su riqueza apruebe
lo que da el cielo por mayor tesoro.
Y así como linaje y fortaleza
pospuso a la caduca hermosura,
la antigua reina del Catay señora,
posponga y rinda la mortal belleza
al vivo ingenio y ciencia eterna y pura,
y venza al fuerte y bello el sabio agora.(1981: 92)

En el s. XVII Quevedo se refiere a este mismo mito en su Romance XXVIII: «*Bella reina e Catay, / heredera de la China, / por quien hoy andan enhiestas / tanta lana y tanta pica*». Lope de Vega le dedica al mito una obra de teatro *Angélica en el Catay* (1617), y Diego Calleja hace

lo propio respecto a un monje que viajó en misión católica en *Comedia de San Francisco Javier, el sol en Oriente* (1691).

En esta primera etapa el interés respecto a China se produce desde Europa hacia el país asiático. Surge también en este periodo una relación de obras de carácter etnográfico, antropológico y lingüístico sobre la cultura china que derivó de las misiones evangelizadoras, que si bien no consiguieron su objetivo sí lograron establecer contactos que plasmaron en sus escritos. Algunos de ellos fueron *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reyno de la China* (1585) que tuvo gran éxito y que fue reeditada y traducida; *Diccionario chino español* (s.f.), de Juan Bautista Morales; *Relaciones entre las distintas órdenes religiosas de China* (1662) y *Sobre algunos problemas importantes de la provincia china* (1668), de Antonio de Santa María Caballero; o *Controversias antiguas y modernas de la misión de la Gran China* (s.f.) y *Tratados histórico, políticos, éticos y religiosos del Imperio Chino* (s.f.). El mismo Cervantes llegó a comprender la importancia del imperio chino cuando en una carta comunicó que le hubiera gustado que se leyera el *Quijote* en China:

Enviando a vuestra excelencia los días pasados mis comedias, antes impresas que representadas, si bien me acuerdo, dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a vuestra excelencia; [...] y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande Emperador de la China, pues en lengua chinesca hará un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome, o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la legua castellana, y quería que el libro que se leyese fuera el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio (Sun, Escribano, 2018: 85).

Así mismo, obras de procedencia china llegaron a Europa. Las traducciones de las novelas *Romance de los Tres Reinos* (1330), *A la orilla del agua*, (ca. 1373), *Viaje al Oeste* (1590), *El ciruelo en el vaso de oro* y *El loto de oro* (ca. 1610), *Historias para iluminar el mundo* (1620), *Historias para apercibir el mundo* (1624), *Historias para despertar al mundo* (1627) y el *Arte de la Guerra*, de Sun Tzu. Este último llegó a admirarse tanto en Europa que fue también reeditado en multitud de ocasiones y fue una obra de referencia para un extenso grupo de intelectuales ilustrados.

En una segunda etapa, que abarca desde el siglo XIX al siglo XX se produce un interés inverso, desde China hacia Occidente, que coincide con el periodo de decadencia en la historia de China. En Europa, a través de movimientos como el romanticismo y el modernismo, se instala entonces una serie de ideas preconcebidas que dejan de ajustarse a la realidad, y que sufren la

exacerbación del imaginario colectivo, lo que se traduce en la cultura enmarcada en estos movimientos, y con ella en la literatura. La China a la que se hace referencia está dotada de un esteticismo fundado en la delicadeza y el detallismo: la artesanía, la cerámica, las pinturas, la seda. De esto da buena cuenta Manuel Mayo (2013) identificando y analizando la presencia de temas chinos en numerosos títulos de la literatura hispana entre los que, por supuesto, se incluyen autores como Galdós, Borges, Darío, de quien ya José María Balcells (2016) señaló sus constantes referencias chinas en *Azul*, Pío Baroja o Valle-Inclán, mencionando textos de toda índole. Muy frecuentemente, estos elementos chinos estéticos se denominan *chinerías* (del francés *chinoiserie*, recordemos que el fenómeno orientalista decimonónico en sus expresiones culturales tienen su bastión en los textos franceses e ingleses, sobre todo), una estética que se transcribe a diversas manifestaciones artísticas, como la poesía modernista. Se recuerda a China respecto a su pasado de esplendor, a la época imperial, a la presencia constante de la filosofía. La propia sociedad china fue adoptando una actitud de «retraso» que preferían obviar, y se da también una connotación de orgullo hacia ese pasado. La China moderna estaba sumida en la pobreza, y sus habitantes fueron teñidos con una pátina de primitivismo y de inteligencia menor. Incluso respecto a la lengua china se produce un cambio: si durante los siglos previos se estudiaba y catalogaba su vocabulario, gramática y expresiones -con un objetivo claramente colonizante-; en esta época, la lengua es un signo más de ese subdesarrollo atribuido a la sociedad china, caracterizada entonces como una lengua poco evolucionada.

Por otro lado, China se había convertido en un lugar de decadencia moral que venía relacionado con el consumo de opio y la vida bohemia lejos de la «civilización», como lugar de evasión malsana. Lo cita Valle-Inclán en *La pipa de Kif* (1919):

¡Adormideras! Feliz neblina,
humo de opio que ama la China.
El opio evoca sueños azules,
lacas, tortugas, leves chaúles.
Ojos pintados, pies imposibles,
lacias coletas, sables terribles.
Verdes dragones, sombras chinescas,
trágicas farsas funambulescas.
Genuflexiones de Mandarines,
sabias princesas en palaquines.
Y nombres largos como poemas
que evocan flores, astros y gemas (Sun, Escribano, 2018: 91).

Se extrae de este texto esa doble perspectiva de la cultura china: la ensoñación de los opiáceos como símbolo de decadencia, pero también esos elementos que apelan al carácter exótico y místico de la cultura china: los sables, los dragones, las sombras chinescas, «*las sabias princesas en palaquines*», y los nombres evocadores.

Si se habla de poesía, también Alberti añadió referencias sobre la cultura china a su obra. El poeta y su esposa, María Teresa León, habían visitado China en 1957, y vuelca algunas ideas comunes en sus textos relacionadas con la historia de China como en sus poemas «*Ayer*»:

Altos los palacios,
más altos los templos.
Y a ras de la tierra,
el hombre, pequeño.
Los emperadores,
más cerca del cielo.
Y a ras de la tierra,
el pueblo, deshecho.
Oro en las alturas
Del dragón del fuego.
Y a ras de la tierra,
Gris y triste, el pueblo.

Y el poema, «*Hoy*»,
Siguen hoy altos los palacios
y siguen altos los templos.
Pero más alto en la tierra,
hoy mucho más alto, el pueblo.
Siguen los emperadores,
muertos ya, cerca del cielo.
Pero más alto en la tierra,
hoy mucho más alto, el pueblo.
Sigue el oro en las alturas
del feliz dragón de fuego.
Pero más alto en la tierra,
y más feliz hoy, el pueblo.

Alberti, que es declarado un poeta comprometido con la realidad social, militante en el Partido Comunista de España, deja ver en estos poemas una clara alusión al empoderamiento de un pueblo, de frente a un pasado imperial en el que el pueblo era menos feliz. Las referencias simbólicas para hablar de China caen sobre el símbolo del dragón como figura representativa de la sociedad china.

Manuel Bayo, en su obra de referencia *China en la literatura hispánica* (2013), trata ampliamente las menciones a China y a la cultura china en las obras literarias españolas contemporáneas. En el artículo titulado «Referencias chinas en la literatura española contemporánea» (2013: 31), el autor hace hincapié en las obras de Benito Pérez Galdós, Pío Baroja y Camilo José Cela. En el caso de Galdós, en su obra *Fortunata y Jacinta*¹⁴, el autor ofrece un retrato de la fama de los productos procedentes de China (las «chinerías») en los comercios de Madrid. Estos productos se consideran chinos, aunque su procedencia sea de otros países de Asia como Filipinas o Japón, lo que apoya esa idea de que lo asiático es homogéneo o da cuenta de la falta de interés por conocer mejor las culturas procedentes del otro lado del mundo. Aunque la presencia de lo chino se centra más en estos objetos peculiares, llamativos y valiosos, también el autor hace referencia a algunos aspectos de la cultura china que refleja en las impresiones y opiniones de los personajes occidentales. Bayo señala:

Galdós, además de su análisis acertado o no, del comercio madrileño, presenta los aspectos más llamativos de los chinos: varias esposas, de pie pequeño y largas uñas, como «las pintadas en las tazas» o admiración por la paciente y primorosa artesanía china ante la que la niña Barbarita «quedábase pasmada» o «se embebecía», sin que aquellas figuras humanas le pareciesen personas, pues le parecían «chinos», algo extraño, tanto como los juguetes que admiraba como sobrenaturales. [...] (2013: 35).

Lo que llama la atención de la cultura china es todo aquello que no sólo no encaja con la cotidianidad de los personajes de la novela, sino que se enmarca en esa caracterización de la cultura china como misteriosa, extraña e incomprensible, hasta tal punto que es despojada de humanidad: los chinos quedan excluidos de la categoría «personas».

Baroja, por otro lado, se adentra en la cultura china en su novela de aventuras *La estrella del capitán Chimista* (1930), donde el autor retrata algunos aspectos de la vida en los puertos de China. Pero Baroja, como es el caso de Matilde Asensi en *Todo bajo el cielo*, obra objeto de análisis de este trabajo, obtiene la información sobre China y la cultura china a través de sus lecturas, es decir, que su contacto con la información sobre lo chino no es directa y, por lo tanto, está más sujeta a la manipulación y perspectiva que puedan dar autores intermediarios. Si además se toma en cuenta que la obra data de la primera parte del siglo XX, se puede concluir que los datos obtenidos por Baroja se corresponden con fuentes de información muy influidas por el modernismo y los puntos de vista orientalistas.

¹⁴ Obra de Benito Pérez Galdós publicada en 1887, y que representa una de las obras cumbres del realismo literario en España.

En la obra de Baroja priman las descripciones geográficas, los puertos y ciudades como Hong-Kong o la bahía de Amoy. Sin embargo, como afirma Bayo, lo más interesante resulta de los relatos sobre el carácter y la cultura de los chinos, que se basa en una comparación entre uno de los personajes principales, Embil, y los chinos, para poner de relieve así las diferencias a menudo contrapuestas sobre algún aspecto. Explica Bayo:

[...] En el primer capítulo de la quinta parte ya muestra la diferencia entre el carácter de Embil y los chinos: «el buque embistió en medio de una gran niebla a un junco chino fondeando por allí, y probablemente con la tripulación dormida; se oyeron grandes lamentos y gritos guturales. (...) Yo quise prestar auxilio, pero el práctico chino, indiferente, se encogió de hombros y me dijo que el auxilio era imposible en medio de la niebla, de la mucha mar y del viento. No iba a ser yo más papista que el papa ni más chinista que un chino. A él no le importaba por sus paisanos; a mí, naturalmente, menos» (pág. 124). Así, Baroja presente la diferencia entre el vasco y el chino; sobre todo, la displicencia de Embil con este episodio inicia su desprecio hacia los chinos. [...]

Parece que en este primer suceso con chinos, Embil ya aprende a despreciar su inhumanidad, o su humanidad distinta, como reflexionará poco después (Bayo, 2013: 43).

Una vez más, hay un componente deshumanizante de la población china, que se basa en la idea de que lo desconocido, la experiencia de otras prácticas culturales y sociales, son a menudo negativas. Una apreciación similar hace el protagonista de la figura de las tancareras. Eran mujeres mestizas que se ofrecían para servir en los navíos, que son descritas como «chinas aporuguesadas» cuyos rasgos físicos poco podían tentar a los hombres de a bordo debido a su mestizaje chino de acuerdo con la perspectiva del personaje principal. En la narración son mujeres de carácter descarado y libertinesco, que tenían fama de preparar muy bien el opio para su consumo.

En otro momento de la narración Bayo analiza las impresiones que los europeos provocaban en los chinos, aunque esto siempre sucede desde una mirada occidentalizada. El miedo y el asco se mezclan en una reacción que puede explicarse desde el punto de vista del individuo invadido por una cultura ajena, y que no siempre es clara pues en las narraciones se mezclan también la postura del chino, en este caso, que a pesar de la colonización cultural y política trata de sacar ventaja de la situación, ya sea por fines ideológicos, comerciales o de cualquier otra índole. Los personajes orientales que se presentan entonces en este tipo de narraciones no se reducen a una tipología concreta en su caracterización psicológica, sino que se amplían en función de su relación con los personajes occidentales. A pesar de ello, se llega a construir una relación de características colectivas propias atribuibles a todo individuo chino, y

que de alguna manera resultan reconocibles y vigentes hoy en día. Bayo llega a describir algunas de ellas:

Los aspectos chinos presentados para la presentación del personaje son los habituales: peculiar pronunciación, astucia exagerada en querer engañar al médico no diciéndole sus años, desconfianza extrema hasta que no es evidente su curación, obsequiosidad en el envío de flores, así como los muebles preciosos y las figuras de porcelana típicas de las creencias chinas (2013: 59).

Estos hechos se contienen en un capítulo concreto del libro de Pío Baroja que se titula «*Cosas raras de los chinos*». En él se describen aspectos religiosos y costumbres y tradiciones chinas, medios de transporte típicos e incluso gastronomía, y aunque todo ello es descrito con una pátina de asombro y negatividad, luego el propio autor a través de uno de sus personajes parece reflexionar sobre este tratamiento:

Inmediatamente, Baroja aclara su postura ante estos hechos, con precisión y contundencia que ahorran comentarios: «Muchas extravagancias podría contar de los chinos de Cantón, pero la mayoría ya las han contado los viajeros. Además, cuando se piensa en la vida de los demás pueblos, queda la sospecha de que en hábitos y costumbres, no hay ninguna norma, y que lo que parece lógico y natural acá es absurdo y disparatado allá» (Bayo, 2013: 48).

Estas consideraciones sobre la obra de Baroja nos resultarán útiles como referentes, pues las novelas a analizar en este trabajo se corresponden con las novelas de aventuras, y además, aunque no han sido publicadas a principios del siglo XX, sus historias se desarrollan en ese tiempo histórico, por lo que los apuntes sociales, geográficos, históricos y culturales constituyen un punto cronológico desde el que se puede analizar la evolución en el tratamiento de este tema a lo largo de la historia de la literatura española contemporánea.

Otro autor español que trató el tema de China en su obra fue Ramón Gómez de la Serna, famoso por ser inventor de las greguerías más que por su obra narrativa. En los textos en los que se presentan elementos de la cultura china, Ramón Gómez de la Serna lo hace a través de un lenguaje imbricado y barroco, plagado de un preciosismo relacionado con las chinerías en los que queda clara la intención del autor de dotar de un aura de misterio y belleza orientalista. Hay referencias a objetos chinos característicos de la cultura china como son el juego de las cajas chinas: una caja que contiene un número de cajas de menor tamaño en su interior. También el abanico o el biombo, que resulta un objeto recurrente en las descripciones exóticas y sugerentes de los ambientes que tratan de orientalizarse a la manera china. Se trata de un objeto sugerente,

que tiene reminiscencias hacia la belleza muda y misteriosa de la mujer china. En la descripción que Bayo hace de una escena de la obra de Gómez de la Serna señala:

En esta breve escena, por irreal que sea su acción, hay una enumeración de objetos y característica supuestamente chinos, desde el abanico con que empieza y termina: el imaginario refrán chino, la coleta, la bola de cristal, el extremado respecto a los viejos, los faroles de papel, la sentenciosa frase, la condena a muerte por un motivo incomprensible a ojos occidentales (Bayo, 2013: 72).

En esta reflexión crítica que hace el autor, es destacable que no sólo los objetos, las chinerías, son características propias de lo chino orientalizado, sino que en lo discursivo también es reseñable algunas de las actitudes chinas, como son el refranero, la sentencia y la inflexibilidad de carácter.

Cela, por otro lado, en novelas como *La colmena*, publicada en Buenos Aires en 1951, hace referencia a los chinos al relacionarlos con las publicaciones periódicas sobre las misiones, y en la colección de relatos *Los viejos amigos* (1960) hay un relato que tiene lugar en Hong-Kong aunque las referencias chinas son pocas y las descripciones sobre la realidad china nulas; en el fondo sólo es necesario para la narración de Cela situar el relato en una población lejana y exótica que ponga de relieve las peripecias del protagonista como ser que pretende prosperar en un lugar que no entiende y que le resulta hostil.

En otra obra del mismo autor, sí que se encuentran personajes chinos, que son descritos en extremos, sin matices, y no tienen voz en la historia. Son siervos o personajes con roles negativos (ladrones, delincuentes, negociantes de dudosa reputación), y están situados en un lugar de discriminación por su condición de chinos, en un tono caricaturesco como afirma Bayo (2013: 89).

Otro autor menos conocido, Jesús Ferrero, publicó en 1981 *Bélver Yin*, una novela que sí pretendía contar una historia china y en la que se hace gala de esas descripciones preciosistas y delicadas. El texto está impregnado de un tono exótico y decadente, donde elementos que retrotraen a ideas sobre lo chino toman las páginas: la filosofía, el *I Ching*, el opio, los negocios mercantiles, los jardines suntuosos, la poesía china, la belleza inaccesible de las mujeres chinas, el secreto, el misterio, el silencio evocador, y cierta melancolía por el pasado imperial. En otra de sus novelas, *Los reinos combatientes*, publicada en 1991, Ferrero continúa con su intención de conseguir un relato evocador y misterioso, irremediabilmente atrayente para el lector. En este caso, trata de ilustrar un periodo de la historia imperial de China, la del Primer Emperador de

China, a través de un narrador que da mucho juego para la inmersión en las historias y leyendas que atraviesan la historia china: un contador de historias. Las ficciones referidas a espectros, seres mitológicos y supersticiones se entrelazan en una historia que se mueve en un mundo onírico y místico, siempre entre una realidad narrativa y la ensoñación; entre personajes reales o propios de la cultura china ficcionalizados o personajes que son pura ficción. Mientras, los objetos propiamente chinos se suceden en el relato: los velos, incensarios, bambú, biombos, los jardines, etc. Una vez más, la narración se alimenta de estos símbolos y alimenta, a su vez, la perpetuación de lo chino en el imaginario occidental.

En tiempos más recientes, se encuentra *Una novela china*, de César Aira, publicada en Buenos Aires en el 2004, que toma como paisaje de fondo la historia reciente de China alrededor de la Revolución Cultural. No es esta una obra española, sino argentina, pero que cabe citar por ser una representación más reciente en el tiempo del tipo de tratamiento dado a textos en español sobre temática china. El narrador es un personaje chino que relata su vida, y que hace uso de monólogos interiores que son reflexiones filosóficas y contemplativas de un pasado y un presente histórico. El autor, en cualquier caso, no pierde la ocasión de añadir esos elementos orientalistas extensamente citados: la simbología, sobre todo la figura del dragón, pero también la historia china reciente, un tema no muy tratado en la narrativa española o hispanoamericana.

En la actualidad, China ha experimentado y aún lo hace un desarrollo económico desorbitado y vertiginoso. Si a ello se le suma la apertura económica y las relaciones comerciales que han derivado de ese desarrollo, además de la enorme evolución sufrida por las comunicaciones en plena era digital en constante cambio, se puede afirmar que el interés entre ambos países es mutuo. Las relaciones interculturales son más accesibles que nunca, sin embargo, no se puede afirmar que el conocimiento real de un país respecto al otro sea lo más ajustado a la realidad posible. Aún imperan ideas que derivan de estas dos visiones de la China histórica, bien sea las fundamentadas en su pasado lejano o bien en su pasado reciente. Buena muestra de ello son las expresiones interculturales que existen en ambos territorios. El objeto de este trabajo es señalar estos aspectos en las manifestaciones literarias.

3. La novela de entretenimiento o literatura de consumo española actual

No se puede hacer un acercamiento a una noción de la novela histórica sin hacer referencia antes a algunas características de la novela actual en el marco de estas dos etiquetas: la novela histórica y la novela de entretenimiento. Cabe la pregunta entonces sobre la naturaleza y el desarrollo de la novela de este tipo en nuestros días y la función que tiene la novela histórica actual en la sociedad contemporánea española.

El siglo XXI está marcado por la revolución de la era digital. La manera en la que nos comunicábamos durante el pasado siglo ha sido profundamente transformada con la llegada de las telecomunicaciones e Internet. Estos tiempos, marcados por la revolución digital, siguen evolucionando y en ellos la comunicación adquiere nuevos roles y lo hace a una enorme velocidad. No sólo se multiplica a la máxima potencia la información a nuestro alcance, sino que se ha cambiado y sigue cambiando de forma paralela y radical la forma en la que se consume esa información, y la forma en la que nos comunicamos e interactuamos con nuestro entorno y las personas en él. Las ventajas que aporta exceden incluso la noción del espacio físico, pues es posible entrar en contacto con cualquier persona en cualquier parte del mundo.

Obviamente, la cultura no escapa a estas nuevas dinámicas de consumo, por lo que la literatura en relación con la sociedad de la que surge también ha visto alteradas sus funcionalidades, y no lo ha hecho sola. Se han establecido relaciones interdisciplinarias entre la literatura y otras expresiones artísticas o expresiones pertenecientes a otros medios, como pueden ser el cine, la fotografía o los medios audiovisuales de masas. Toda esta red de información interconectada e interrelacionada no sólo ha «democratizado» la cultura, sino que ha influido en ella y ha cambiado sus parámetros para adaptarse a un nuevo orden cultural de consumo que es permeable y que recibe la influencia de cualquier corriente que viaje en código binario. La literatura ha pasado entonces a ser una opción más en la carta de la industria del entretenimiento, y además ha quedado rezagada como opción de consumo cultural por otros sectores que la superan en adeptos, como el cine, la televisión o los videojuegos.

Durante las décadas que han precedido a la revolución de la era digital, la literatura era un medio de expresión atado a un tiempo histórico, una herramienta poderosa y significativa, accesible sólo para un sector privilegiado que sacralizaba la actividad literaria y su consumo. La literatura definía la idiosincrasia de una sociedad y definía también naciones en términos de identidad. La literatura no estaba al alcance de la mayoría: los libros tenían un precio elevado y

las tasas de analfabetismo eran altas por lo que la cultura no estaba al alcance de las clases más desfavorecidas.

Hoy en día, sin embargo, de acuerdo con el nuevo paradigma social, económico y cultural, hay cabida para un tipo de novelas que el mercado y la industria editorial han convertido en objeto de consumo de masas. La literatura se ha popularizado y se ha difundido y difunde a través de campañas de marketing elaboradas, han proliferado autores de diversa talla y calidad literaria, y las nuevas formas de edición ponen a nuestro alcance un amplísimo catálogo de novedades. Este tipo de literatura ha perdido el rasgo de la excepcionalidad que se daba en ellas, y posee una carencia cualitativa a grandes rasgos desde el punto de vista de la técnica literaria.

Gonzalo Navajas, en su artículo «*La cultura del entretenimiento y la novela española del siglo XXI*», apunta al teorizar sobre la literatura contemporánea:

De ser un medio privilegiado y sacralizado, la literatura, y en particular la novela, se ha convertido en un medio entre otros, no un definidor de la conciencia de una sociedad nacional [...] sino un vehículo más para articular el discurso contemporáneo (2004: 68).

El discurso contemporáneo al que se refiere y que se reflejan en esta «literatura de entretenimiento», una vez producido, comparte la cualidad de lo efímero que está presente en las formas comunicativas digitales y la velocidad a la que se mueve el mercado editorial. Son textos que quedan obsoletos en poco tiempo, y que denotan la poca trascendencia en la forma en la que tratan los temas que contienen. Las novelas a las que se hace referencia recogen procedimientos comunes reconocibles, como son la multiplicidad de argumentos, la presentación de personajes que no se desarrollan del todo, el uso de elementos estéticos opuestos y en abundancia, una «reexploración de caminos narrativos» exhaustiva, un uso de la gramática y la sintaxis predecible, etc. Este tipo de técnicas provocan una imprecisión en el registro que se usa, que se simplifica para un público que nada tiene ver con lo estrictamente académico y que predispone fácilmente al lector a desechar un punto de vista crítico hacia el texto que le ofrecen: ya sea por un tratamiento maniqueo, la poca profundidad en el tratamiento de los temas de la narración o cualquier otra razón. Este planteamiento da lugar a que el abanico de lectores potenciales se amplíe, puesto que presenta una apariencia atractiva e inclusiva para una gran gama de gustos literarios, de lectura fácil y carente de ambiciones por parte del autor más allá de entretener y dar cuenta de un tema que le interesa.

Afirma Navajas, que se ha pasado del «*texto-interrogación*» al «*texto-respuesta*», un tipo de texto que está casi carente de propósito crítico respecto a la realidad, pero que sí pretende un cierto objetivo ético mínimo, de tendencia maniquea (2004: 70).

4. Tendencias de la novela histórica española del s. XXI

Volviendo a Said, el autor dice en su obra *Orientalismo* en el capítulo «*La geografía imaginaria y sus representaciones*»:

El espacio adquiere un sentido emocional e incluso racional por una especie de proceso poético a través del cual las extensiones lejanas, vagas y anónimas se llenan de significaciones para nosotros, aquí. El mismo proceso sucede cuando nos ocupamos del tiempo, La mayor parte de lo que asociamos o incluso de lo que sabemos acerca de «hace mucho tiempo», «al principio» o «al final de los tiempos» es poético, creado (2008).

Se ha usado este fragmento porque, aunque Said lo emplea para describir un proceso de orientalización respecto al espacio y el tiempo, parece interesante aplicar la misma idea al interés que supone el consumo de novela histórica. Un tiempo que no nos ha tocado vivir deja un vacío de conocimientos que la novela histórica tiende a completar ficcionando un pasado que evoca y del que es imposible tener todos los detalles. Ese tiempo está relacionado con la era de la posmodernidad. En *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (Kohut, 1997) se afirma:

El mundo actual se caracteriza por una pluralidad de movimientos centrífugos en búsqueda de nuevos valores. Desaparece la distinción tradicional entre alta cultura y cultura popular, y el videoclip parece tan significativo como una obra de arte -sea literaria o visual- sofisticada. [...]

Desaparece la unidad, y prima lo heterogéneo y fragmentario [...]. Las diferentes opiniones confluyen en un discurso marcado por un profundo escepticismo, relativismo y cierta melancolía impregnada de miedos apocalípticos (1997: 12).

Hoy en día seguimos inmersos en esa corriente posmoderna que la era digital no ha hecho más que expandir notablemente gracias al enorme flujo de información al alcance de todos. Los límites en el arte se han difuminado, los valores son reescritos una y otra vez, y los estudios culturales no terminan de dictaminar las características de la obra literaria posmoderna.

Las novelas que se han elegido para el análisis del presente trabajo son novelas que se corresponden con la definición de «novela histórica», pero también con la etiqueta de «novela de

entretenimiento» o «novela de consumo», y en este tipo de novela la romantización de un pasado nostálgico es una tendencia exitosa en el mercado actual. El orientalismo no hace sino enfatizar esa romantización mediante sus propias dinámicas y procesos. Es una forma de apropiación del pasado por parte de la sociedad contemporánea.

Sanz Villanueva, por otro lado, lanza un compendio de observaciones críticas sobre la novela histórica actual en España en su artículo «*Contribución al estudio del género histórico en la novela actual*» (2000: 355) del que se puede extraer un marco general. Empieza el autor llamando la atención sobre la proliferación en los últimos años del siglo pasado de la novela histórica: la tendencia al alza de la presencia de una multiplicidad de títulos que la comunidad lectora apenas puede asimilar. Una tendencia que, en estas dos primeras décadas del nuevo siglo, no ha hecho sino reafirmarse y, acompañada de un resurgimiento de nuevas editoriales pequeñas y medianas, incluso ha podido multiplicarse exponencialmente. Bastaría con echar un vistazo a los escaparates de las librerías, y la variedad de premios literarios orientados a la novela histórica para confirmar esta cuestión. Sanz Villanueva confirma que es perceptible un «*arqueologismo exótico e inventivo*» a la hora en la que los autores de novela histórica abordan su labor (2000: 356). Es esta una labor claramente subjetiva, pues el tema histórico normalmente remite a una época de la que el autor no posee unos conocimientos directos, explícitos y pormenorizados, sino que debe posicionarse respecto a la historia para elegir de qué forma enmarca y elabora su historia respecto a ella.

En las últimas décadas la proliferación de novelas históricas ha llegado tanto a autores noveles como autores consagrados, aunque puede ser esta la única etiqueta que tengan en común, pues bajo la forma de «novela histórica» hay cabida para un gran número de formatos, temas y perspectivas. No en vano, como sostiene Mercedes Rodríguez Pequeño:

Se han señalado hasta cuatro tendencias de la novela histórica española en el escaso margen de la década de los años ochenta, distinguiendo la que es recreación verosímil y testimonio del pasado; la que con un trasfondo histórico da importancia a la aventura; la que recrea el pasado como metáfora del presente, y finalmente, la que utiliza el pasado como contexto de una elaboración fantástica, retórica o mítica (2004: 220).

Las ideas de Rodríguez Pequeño evidencian que son los propios autores los que toman una determinada postura respecto a la época histórica elegida para sus narraciones, y hay tendencias

a la manera de modas en cuanto a la temática. Por ejemplo, en España, en las dos últimas décadas, las novelas que han tratado sobre la Guerra Civil Española (1936-1939) han sido numerosas, y han gozado de un gran éxito.

Existe una vertiente en este tipo de novelas, la de aquellas que están planteadas para confrontar o explicar ciertos hechos de relevancia histórica. Dentro de este último tipo, los autores suelen realizar una labor de investigación y documentación exhaustiva. La idea es que este tipo de narraciones arrojen luz sobre ciertos hechos pasados que resulten relevantes en el presente o puedan estar relacionados con el contexto de los lectores; o bien, que pertenezcan a hechos intemporales que cabe completar, revalorizar o rescatar del baúl de los recuerdos. Algunos autores, incluso, deciden añadir una bibliografía que dé cuenta de la labor de documentación que han llevado a cabo y que parece legitimar de alguna forma su narración. Existe aquí, además, una intención divulgativa, didáctica, que puede ser de diversa naturaleza: militar, político, cultural, social, etc. Sin embargo, eso no cambia la subjetividad que impregna la actitud de cualquier escritor de novela histórica, pues es esa actitud la que va a distinguir la percepción del público respecto a la obra narrativa.

Otro estudioso del tema, Fernando Aínsa, trató de definir los rasgos de la nueva novela histórica (1991: 15). Aínsa afirma que las nuevas formas que adopta la novela histórica se inclinan hacia una relectura que cuestione la legitimidad del discurso histórico oficial. Las novelas de este tipo tratan de ofrecer una variedad de perspectivas que niegan el acceso a la concepción de una única verdad sobre los hechos históricos narrados. Esta dinámica puede llevar a una degradación de los mitos nacionales; lo que encaja en la base de la motivación de este estudio, pues en el caso de las novelas analizadas se pretende desmitificar la concepción sobre la imagen de China a través de la narración literaria de su Historia. También aclara Aínsa cuando se refiere a la historicidad del texto que los autores pueden optar por construir textos minuciosamente documentados o bien transformar en ficción y alterar las versiones históricas oficiales. En cualquier caso, la construcción de una novela histórica desde cualquiera de estos procedimientos no interfiere en el cumplimiento principal de la nueva novela histórica: poner en entredicho la Historia a través del lenguaje literario.

Seymour Menton (1993) trató de definir las características de la nueva concepción de la novela histórica hacia finales del siglo XX, que Cichocka (2016) resume en seis rasgos básicos:

la influencia de algunas ideas filosóficas predilectas de Jorge Luis Borges (imposibilidad de conocer la realidad o la verdad histórica), la distorsión consciente de la historia por parte de los autores contemporáneos (refiriéndose a las alteraciones relativas a la Historia en pos de la ficción que se dan en sus novelas), el predominio de figuras históricas protagonistas ficcionalizadas (en oposición a la novela histórica tradicional que evitaba esta aproximación por caer en inexactitudes historiográficas), la metaficcionalidad, la intertextualidad y la importancia de conceptos basados en las teorías de Mijail Bajtín (parodia, el componente carnavalesco, etc.). Cichocka se pregunta sobre la forma en la que esta percepción entronca con una visión posmoderna del tratamiento literario de material histórico, y concluye:

[...] toda novela «histórica» precisa de un lector consciente del paso del tiempo y depositario de algunas nociones sobre lo que es el pasado para poder ser reconocida como tal. Consciente de los terremotos que sacuden el territorio sagrado de la historia y la historiografía [...] el lector posmoderno de las novelas históricas contemporáneas puede legítimamente desconfiar tanto del referente histórico como de la llamada «verdad histórica». Su posición es, por lo tanto, delicada y envidiable a la vez: delicada por tener que reexaminar y manejar a la vez los elementos ficcionales e históricos elaborados por los autores; envidiable por poder crear de esta manera su versión «autorizada» del relato sobre el pasado. Cabe subrayar [...] que se trata aquí del pasado en su totalidad (desde genocidio de los indígenas americanos, por ejemplo, hasta el Holocausto) reconstruido con una nueva conciencia histórica globalizante (2016: 29).

Aunque en este estudio se analizarán dos obras narrativas de temática histórica, cabe señalar que estas se enmarcan en otra vertiente que utiliza dicha temática con un uso recreativo, más que como un tipo de literatura comprometida con la realidad, donde la imaginación y la ficción juega un papel más preponderante. Es sobre todo en este tipo de historias donde se encuentra una mayor exacerbación de lo mítico, lo romántico o lo exótico que pueda resultar siempre de un pasado, más o menos, lejano. Hay aquí una función evasiva que se intensifica conforme la ficción histórica se aleja de nuestro tiempo como lectores. Un pasado lejano está más dotado de leyendas, mitos, hechos no confirmados y/o deformados por el tiempo y por unas ideas que varias generaciones han contribuido a conformar para derivar en un imaginario común; ya no sólo de un lugar, sino también de un tiempo. Todo esto resulta una materia prima muy atractiva para la fabulación imaginativa.

Esta reescritura o relectura de un pasado imaginario sobre la base de una realidad histórica concreta, da lugar a que a esa realidad que resulta tan difusa y vana no pueda atribuírsele una rigurosidad historicista de ningún tipo. Este planteamiento abre la puerta a que la historia pueda

ser manipulada por el bien de un placer estético y utilitario, y con ella se deformen de alguna manera las ideas y el imaginario sobre un contexto histórico.

Menciona Sanz Villanueva, además, cómo este último tipo de novelas queda caracterizada por esa relación interdisciplinar que conforma la perspectiva de la historia:

En el otro extremo del arco se hallan, como decía, los textos que no se preocupan por la veracidad histórica. Para ellos el escenario temporal no tiene más valor que el de una sugerente e imprecisa evocación de usos aproximados de la época en que se emplaza la acción. Están regidos por el principio de la estampa colorista, dibujada según criterios de folklorismo anecdótico o de pintorequismo neorromántico. Incluso es posible que la reconstrucción no proceda de fuentes historiográficas, sino de otras secundarias como las literarias o cinematográficas (2000: 375).

Esta idea converge con la teoría orientalista: la evocación de un tiempo lejano, exótico, que tiende a la melancolía de un pasado mejor, a la presentación romántica de sus elementos; y que, además, se alimenta de un imaginario ya existente en otras obras literarias (las novelas de corte orientalista de Hugo o Flaubert, los modernistas, etc.) o el cine, cuyo imaginario es mucho más directo por lo visual, y contribuye a la difusión de ese carácter exótico al ser la cinematografía un medio de masas global. Si el texto no se ajusta con cierto rigor a su contexto histórico pueden darse, incluso, casos de acronía o inexactitudes históricas tanto intencionados como no intencionados, dependiendo de si al autor le resulta un terreno fructífero para desarrollar la acción narrativa. Comenta Navajas a este respecto, al referirse a las novelas que tratan asuntos históricos dentro de esta vertiente:

Más allá de la promesa aparente de la inmersión en el pasado para recuperar las raíces comunes perdidas u olvidadas, se nos ofrece un sucedáneo del pasado en lugar de la complejidad de la historia (2004: 68).

Con esta afirmación, Navajas opina que se compensa la carencia cualitativa de los textos con nociones enmarcadas en un pasado, de alguna forma nostálgico, que revalorice la narración.

Asimismo, percibe Sanz Villanueva que se dan varios rasgos comunes y frecuentes en la estructura de la novela histórica española actual (2000: 22). Una de ellas es el relato en primera persona, en forma de biografía o autobiografía, ya que desde esta actitud confesional de lo vivido directamente pareciera que se dotara al relato de mayor credibilidad. El narrador testigo o protagonista, además, también subjetiviza de forma más vehemente los acontecimientos que relata, y sitúa al lector en una posición privilegiada como receptor inmediato de los hechos.

Otro rasgo común es la hibridación del relato histórico con otro tipo de subgénero literario. En el caso de las novelas que nos ocupan suele ser la novela de aventuras, pero puede haber procedimientos de la novela negra, sentimental o de formación, o combinaciones de varias de ellas. Y, el último aspecto en el que hace hincapié es en la lengua utilizada. Si se atiende al hecho de que hay un desplazamiento en el tiempo para sostener una narración, el aspecto lingüístico es una cuestión a tratar y a adaptar por parte del autor si quiere dotar al relato de un mayor grado de verosimilitud. Es posible que esto no suceda, o no en exceso, si el autor considera que pueda resultar problemático para el entendimiento de la historia.

Puede deducirse que esta proliferación de novelas de temática histórica diversa puede tener su origen en un interés generalizado hacia un pasado que contribuya a encontrar respuestas a las nuevas e incesantes cuestiones que la realidad histórica arroja. Se viven tiempos de cambios permanentes y se ha aprendido que la historia siempre puede enseñar a dilucidar nuestros pasos como sociedad, ya sean relativos al pasado, al presente o al futuro. Si a todo ello se suma un mercado desarrollado que puede hacerse cargo de esta demanda, el resultado se encuentra en los escaparates de las librerías.

También hay autores que usan la temática histórica al margen de los intereses comerciales, pues sus razones reposan sobre una contribución social, bien sea la crítica, la valoración de una región, la validación de los nacionalismos, etc. Pero me inclino a pensar que tiene más que ver con lo que expone Luis Veres en *«La novela histórica y el cuestionamiento de la historia»* (2007): la era posmoderna ha conllevado tiempos de descrédito, deslegitimización y de pérdida de identidad que nos lleva irremediabilmente a mirar un pasado que podemos dilucidar con perspectiva, que podemos etiquetar y del que podemos hacer una interpretación cómoda desde el sofá del siglo XXI.

Por otra parte, afirma Luis Veres sobre la novela histórica y su proliferación acusada en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI desde una perspectiva sociológica:

Las razones de esta recurrencia de novelas históricas la podemos encontrar en la necesidad de buscar un tipo de discurso creíble en una época marcada por la descreencia posmoderna y el fin de las ideologías [...] y propiciado por la deslegitimación de los discursos y su pérdida de credibilidad. La novela histórica se presenta como un discurso histórico, como un discurso semejante a la Historia, un discurso de verdad, como un discurso que pretende una versión lo más fidedigna posible de los procesos, acontecimientos o personajes del pasado histórico, pero que, justamente, a causa de su naturaleza ficcional, resulta más legítimo y más creíble que la desacreditada Historia en medio de la deslegitimación postmoderna (2007: online).

Veres explica que se da un cambio de paradigma en el que los discursos históricos gozan de menor aceptación y calado para quien los lee, al entender que estos están directamente relacionados con la ideología concreta del historiador que los elabora, por lo que prima una interpretación subjetiva y hay una pérdida en la autoridad que ostenta. Como ya se ha expuesto, la corriente del Nuevo Historicismo entronca con esta perspectiva. En este sentido, se tiene por más verosímil un texto literario cuya base sea el tratamiento de un material histórico, ya que se entiende que dentro de una forma ficticia estos hechos son tratados desde una intencionalidad narrativa desprovista de toda intención autoritaria, porque los dota de la mayor credibilidad posible al no estar sujetos a una interpretación rígida.

Veres concluye que la multiplicidad de posicionamientos y de modalidades de crítica que se proponen en la novela son las que han contribuido a nuevas lecturas de la historia a través de la novela histórica, pues:

Se cuestiona, de este modo, la aparente objetividad del historiador, el encadenamiento causa-efecto con el que los movimientos de vanguardia arrasarán a partir de la I Guerra Mundial, el papel de los grandes hombres, la idea de un tiempo como continuidad lógica y predecible. De una verdad estética, política, ideológica y social se pasa a la multiplicidad de verdades propias de la postmodernidad [...] (2007).

Esta idea confirma la teoría de que las novelas históricas como productos culturales y vehículos de expresión contribuyen a la difusión de la interpretación que hacen de ciertos hechos y periodos históricos, al igual que el resto del material que pueden presentar con relación a una cultura. Por ello están en la base de este análisis, ya que se quiere precisar qué tipo de ideas se perpetúan por medio de los textos literarios y de qué manera lo hacen.

Pons, por su parte, señala y confirma lo expuesto por Veres:

Tampoco debería extrañarnos que la novela histórica contemporánea, testigo de la creciente distancia entre las promesas de la modernidad y la realidad del presente histórico en la que se enclava, no abandone ese impulso que dio lugar a la novela histórica decimonónica. Si bien es cierto que, como Jitrik plantea en términos que describirían una especie de “estado de ánimo”, hay una “tendencia del individuo a reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara” y, por otra parte, difícilmente se renuncia a “buscar una identidad que, a causa de acontecimientos políticos, de fuerte peso histórico, está muy puesta en cuestión” (Jitrik, 1996:17), la novela histórica contemporánea sintetiza ambas dimensiones, razón por la cual el auge al que nos estamos refiriendo se explicaría a la vez como emergente y como réplica al escepticismo posmoderno (1999: 149).

Queda claro que el componente histórico es de vital importancia a la hora de abordar no sólo los textos literarios posmodernos, sino la era postmoderna en sí que vuelve su interés hacia la historia en su afán de reinterpretarla y redefinirla desde los nuevos valores.

Capítulo III

Los últimos días del imperio celeste, de David Yagüe

1. Introducción: el texto en su contexto

Los últimos días del imperio celeste (2014), la primera novela que se analizará en este estudio se corresponde con un período de la historia concreta de China, a principios del siglo XX. Su autor, David Yagüe, presenta la China del año 1900, y enmarca la acción de su novela durante el levantamiento de los bóxers, una minoría de ciudadanos chinos que se sublevaron contra las potencias extranjeras presentes en la capital china, Beijing.

En ese marco, una serie de personajes occidentales y orientales pondrán voz desde diferentes perspectivas a sus vivencias respecto al conflicto que los unirá: la revuelta violenta en el barrio de las legaciones de Pekín contra las potencias extranjeras. A través de sus voces, se elabora un tejido humano que contribuye a relatar un suceso histórico.

Los acontecimientos que rodearon la rebelión de los bóxers es el tema central de la narración, que sirve como hilo conductor para tejer una amalgama de personajes que experimentan de forma diferente el mismo suceso. Los personajes son muy numerosos, por lo que el autor ha estructurado la novela en partes, bloques y capítulos. Cada capítulo se corresponde con la experiencia de un personaje, de manera que el narrador omnisciente focaliza la narración a través de la voz del personaje correspondiente.

La novela transcurre en China y en un periodo histórico muy anterior al presente del autor, por lo que este debe posicionarse no sólo en una geografía concreta, sino también en una cultura y un tiempo concretos diferentes a los suyos a la hora de tratar de mantener un tono de veracidad respecto a los hechos históricos implicados.

Por otro lado, la presencia de personajes occidentales, pero también orientales, fuerzan al autor a tomar una postura sobre el desarrollo de los acontecimientos dependiendo del personaje desde el que queda focalizado el texto; y, sobre todo, arroja luz sobre las complicadas relaciones políticas, pero también socioculturales, entre la cultura china y la población extranjera.

El texto también aborda la complejidad de un diálogo intercultural fallido sobre la coexistencia de dos partes diferenciadas representadas por los ciudadanos chinos y los extranjeros, entre los que existe una distancia abismal respecto al entendimiento mutuo y la convivencia pacífica. El planteamiento que se da de ambos bloques es una oposición, y no sólo debido al conflicto, sino respecto a las diferencias socioculturales de ambas partes: la occidental y la oriental. La tensión entre ambos y la repulsa hacia el otro a nivel social es palpable, y se

puede distinguir un proceso en la narración que refleja cómo esa tensión va *in crescendo* a medida que la presencia de los bóxers es más cercana al epicentro geográfico de la historia: el barrio de las legaciones, donde tendrá lugar la sublevación.

En el contexto de su publicación, la novela de David Yagüe se inserta en la tendencia al alza de la novela histórica en el mercado editorial español, un fenómeno que resurgió durante los últimos años del siglo XX y que sigue en vigencia durante nuestros días.

Por otro lado, no parece insólito apuntar que el tema central de la novela – la narración de un conflicto histórico: la sublevación de los bóxers- puede deberse a una clara e intensa relación cultural establecida durante los últimos años. China y su desarrollo económico han propiciado un contacto recurrente y fuerte con Occidente: las nuevas relaciones comerciales han provocado que las naciones occidentales vuelvan la vista hacia la cultura china, y ello tiene como consecuencia una mayor presencia de lo chino en las culturas occidentales y el surgimiento de un interés mayor hacia diferentes aspectos de la cultura china, como la lengua o la historia. En España, concretamente, existen algunas muestras de ello, como son la proliferación de estudiantes chinos en las universidades españolas, el interés de los españoles por aprender la lengua china o la multitud de proyectos y convenios establecidos entre instituciones de diversa naturaleza. Todo ello contribuye a que el interés por la cultura china sea patente, incluso en el campo literario.

La novela de Yagüe, como se indicó anteriormente, se encuentra en esta confluencia respecto a las circunstancias económicas, sociales y culturales entre ambas naciones, y converge con el interés actual hacia lo chino.

1.1. El escritor David Yagüe

David Yagüe es un autor madrileño nacido en 1982. Es licenciado en periodismo y comunicación audiovisual y ha cursado estudios un máster en dirección de comunicación y gestión publicitaria¹⁵. Es escritor y periodista, y actualmente trabaja como portadista y único redactor en el blog «XX Siglos» del periódico *20 minutos* sobre novela histórica. El autor reconoce que su labor como periodista y escritor son dos facetas indivisibles:

¹⁵ Los datos biográficos han sido extraídos a través de una entrevista realizada para el presente estudio. La entrevista se adjunta en los anexos.

Escribo como lo hago porque soy periodista y soy periodista porque desde siempre soñé con escribir. Además, dedicarme a escribir y conocer otros autores como periodista me ha permitido aprender de ellos como escritor. Mi trabajo y mi faceta como escritor son un todo¹⁶.

Respecto al blog, en él se incluyen artículos de actualidad sobre la novela histórica: listados de publicaciones de novelas históricas recientes, tanto nacionales como internacionales, reseñas de novelas históricas, entrevistas a autores, artículos de interés sobre figuras históricas que han tenido presencia en la literatura. El blog supone una plataforma eficiente sobre divulgación alrededor de la novela histórica que Yagüe desarrolla desde octubre de 2015. El autor (que es el único que publica en él) no se restringe a aportar información, pues el blog cuenta con un apartado donde figuran los diversos capítulos de un taller de escritura de novela histórica que llevó a cabo en el sitio web, además de juegos interactivos para indagar y conocer datos sobre diversos eventos y personajes literarios. David Yagüe publica con regularidad en el blog (varias entradas semanales) y cuenta con un buen número de lectores que, además, participan activamente en los comentarios de cada entrada. Por lo que se puede afirmar que el autor es un divulgador de referencia sobre el tema que, además, cuenta con un grupo de lectores considerable.

David Yagüe también ha trabajado en otros medios de comunicación (radios locales como *Cadena Ser*) y en el sector editorial (*Nowtilus*, *Kailas*, *Pàmies*). De la labor ejercida en este ámbito surge su interés por la literatura de forma profesional, aunque su vocación literaria tiene su origen mucho antes, en su infancia, tal y como reconoce en la entrevista realizada para este trabajo.

Desde la perspectiva de David Yagüe, el interés literario de la novela histórica reside en dos motivos básicos: en primer lugar, en la capacidad de trasladar a los lectores a momentos y eventos del pasado gracias a la recreación ficticia de una época concreta; y, en segundo lugar, en ofrecer a la posibilidad de repensar la historia, acercarnos a ella desde un prisma a través del cual se pueda considerar a la Historia como un elemento cultural interesante y útil¹⁷. El autor cultiva

¹⁶ Datos recogidos en la entrevista realizada con motivo del presente estudio de la obra de David Yagüe. La entrevista al autor se encuentra recogida en los anexos.

¹⁷ Datos recogidos en la entrevista realizada con motivo del presente estudio de la obra de David Yagüe. La entrevista al autor se encuentra recogida en los anexos.

en su propia obra el género, como es el caso de la novela que es objeto de análisis para el presente trabajo, *Los últimos días del imperio celeste*. Declara que, aunque le interesan todos los géneros literarios populares, siente predilección por la novela histórica y de aventuras y el *thriller*, gracias a sus posibilidades narrativas y a las formas en las que se interrelacionan.

1.2. La producción literaria de David Yagüe

La producción literaria de Yagüe es corta. Hasta la fecha de publicación de este trabajo, cuenta con dos novelas: *Bravo Tango Siete. El contratista* (2011) y *Los últimos días del imperio celeste* (2014), ambas publicadas por la editorial Roca. La primera es una novela que se enmarca en el género del *thriller* y que habla de Irak después del mandato de Sadam Hussein; mientras que la segunda, objeto de nuestro análisis, narra una serie de acontecimientos históricos ocurridos a principios del siglo XX en China.

La editorial bajo la cual se han publicado las novelas de Yagüe, Roca Editorial, es una editorial independiente fundada en España en el año 2003 por seis socios con una gran experiencia en el área de edición y publicación de libros. Además de publicar en Europa, gracias a su enlace con la distribuidora y editorial Penguin Random House, sus libros también se distribuyen en Latinoamérica. Esta pequeña pero ambiciosa editorial ya ha publicado a más de 600 autores, entre los que destacan Ian Caldwell, Christopher Paolini, David Gurney, E.L. Doctorow e incluso José Manuel García Marín. Y por medio de la publicación de más de 1400 libros, ha logrado llevar a su público novelas de una gran variedad de géneros literarios, como lo son *thrillers*, acción, juveniles, romances, ficción, no ficción, política, cómics, biografías, turismo, deportes, movimientos sociales, historia, entre otros. Igualmente, ya publica libros en formatos digitales o *e-books*, además de algunos libros en lengua inglesa.

En la primera novela de Yagüe, *Bravo Tango Siete. El Contratista*, se presenta una situación de partida desde la que se desarrolla la trama: un contratista estadounidense ha sido secuestrado por los insurgentes en el Irak post-Sadam. Para resolver el conflicto, el nuevo régimen iraquí decide formar un grupo de agentes de diversa índole y demostrar así al mundo que es capaz de hacer frente a la situación. Los personajes que convergen en esta novela son ciudadanos iraquíes que *a priori* pueden mostrar serias discrepancias a la hora de trabajar y

colaborar, pues se trata de agentes de policías suníes, chiíes, e incluso de un antiguo agente secreto del régimen de Sadam Hussein, que es el protagonista de la novela.

En la web se encuentran diferentes categorizaciones de la novela: *thriller* bélico, *thriller* policíaco, *thriller* -a secas-, novela negra o novela de acción. La editorial Roca, encargada de la edición y publicación de sus dos novelas, la describe así en su web:

Un thriller electrizante, lleno de acción y giros sorprendentes, donde sus protagonistas intentan sobrevivir en un Irak en llamas que intenta renacer.

Irak, tras la caída de Sadam Hussein. Carl Robson, un contratista de seguridad estadounidense, es secuestrado por la insurgencia durante el transcurso de una misión. La policía del nuevo Irak quiere convencer al mundo de que puede resolver una situación así y forma un grupo especial de agentes, formado por sunitas y chiitas, para encontrar al americano. Al frente del equipo ponen a un ex miembro de la policía secreta de Sadam Hussein, Kassem Homan, un conocido torturador que llevaba años desaparecido. Lo que nadie sabe es que Homan se juega algo más que el prestigio de su país en el caso y está dispuesto a crear un infierno con tal de resolverlo.

Nada es lo que parece en una trama donde se mezclan las polémicas compañías de seguridad privadas, insurgentes, terroristas, el Gobierno de EE. UU. y los distintos grupos armados que luchan por controlar el país (online)¹⁸.

Tal y como señala Tuya (2012: online) sobre la publicación de la obra de Yagüe, uno de los puntos más interesantes es el tratamiento de la historia a través de personajes iraquíes, lo que indica que el autor se preocupa por ofrecer una visión desde el otro lado en esta novela: de indagar en las experiencias y la perspectiva de un acontecimiento que ha sido retratado, sobre todo, por los medios de comunicación occidentales e, incluso, por la cultura occidental desde la visión que emana de las naciones que la producen, bien sea a través de la prensa, la literatura o el cine. Se podrá comprobar que en el análisis de *Los últimos días del imperio celeste* este hecho también se cumple, pues Yagüe va a tratar de dar una visión histórica sobre un hecho que tiene lugar en un espacio oriental desde una visión oriental, y todo ello teniendo en cuenta su condición de autor occidental, lo que supone un esfuerzo peculiar y digno de interés a la hora de analizar los textos correspondientes.

De hecho, Yagüe da testimonio (2012: online) sobre la motivación que encontró para tratar el tema de Irak en su primera novela y que tiene que ver con la lectura de una obra de un artista iraquí titulada *Yo luché contra Sadam* (El Ghazaoyi, 2005). La forma en la que percibió un vacío

¹⁸ Página web de la editorial Roca respecto a la novela «*Bravo Tango Siete. El contratista*»: <http://www.rocalibros.com/roca-editorial/catalogo/David+Yague/Bravo+Tango+Siete+El+contratista>.

sobre el tratamiento del conflicto iraquí desde una perspectiva interna, o al menos narratológicamente hablando, fue lo que lo condujo a indagar sobre el tema en su novela.

El protagonista es Kassem Homan, un ex miembro de la policía secreta de Sadam Hussein, que es definido así:

Un antihéroe complejo, un amante padre capaz de torturar para obtener una declaración, un personaje que roza la desesperación y que confunde sexo y amor. Un hombre ni valiente ni cobarde, dado a los remordimientos. Un tipo de una violencia irreflexiva, capaz al mismo tiempo de grandes sacrificios. Un ser humano consecuencia de su tiempo, su etnia, su familia y su nacimiento (Tuya, 2012: online).

Es un personaje que no se posiciona ni en el lado de los buenos ni en el de los malos. Un personaje que hace lo que tiene que hacer empujado por las circunstancias que lo rodean, y que posee el aura de *sheriff* de las viejas películas del Oeste. De hecho, el propio autor reconoce esa influencia de los *westerns* a la hora de abordar a ciertos personajes o situaciones, como se podrá comprobar más adelante en el caso de *Los últimos días del imperio celeste*.

Este es un personaje que no causa simpatía en los lectores y no es la intención del autor que sea juzgado desde el posicionamiento que se pueda tomar como tales, sino que prefiere explicar las motivaciones y los hechos que le obligan a actuar como lo hace para que se pueda entender. El resto de sus personajes son calificados como personajes «*poliédricos*» (2012: online) y se corresponden con operarios, *femme fatales*, mercenarios. El ambiente en el que se mueven y desenvuelven estos personajes es muy hostil: sicarios, contratistas, agentes paramilitares de la CIA, una guerra civil, controversias gubernamentales y conflictos de diversa naturaleza. En este espacio el autor debe situar a sus personajes, a lo largo del espectro entre el bien y el mal y nunca en los extremos, pues la ley que prevalece es la de la supervivencia.

Respecto al estilo de la narración los medios de comunicación (Tuya, 2012: online) destacan su desenvoltura para reflejar de una forma evocadora, precisa y clara, las escenas de acción en la historia, la habilidad del autor para contar cierto tipo de situaciones que por su propia complejidad pueden llegar a producir confusión en los lectores. En el blog del propio autor (2014) se nos cuenta las similitudes que ambas novelas contienen:

En lo que sí coinciden ambas historias es (¡espero!) en su ritmo, en estar ambientadas en momentos muy convulsos y en los intereses que llevan a algunos personajes a cometer los actos más desesperados¹⁹.

¹⁹ YAGÜE, David, «De *Bravo Tango Siete* a *Los últimos días del imperio celeste*», publicado el 13/02/2014: <https://davidyague.wordpress.com/tag/bravo-tango-siete/>.

Las diferencias, por otro lado, son muchas: cambio de periodo histórico, personajes más luminosos en el caso de *Los últimos días del imperio celeste*, que se corresponde con un drama cerrado y que se ve desde el sosiego que da la distancia temporal.

Cabe señalar que David Yagüe no es un autor reconocido por el público a gran escala, por lo que su producción literaria tiene una influencia menor, aunque ha sido muy bien recibida por la crítica y por un público especializado. Sus obras no están catalogadas como *best-sellers*, y, sin embargo, sí se puede hablar de una literatura de consumo o de entretenimiento. Es el mismo Yagüe quien afirma que la finalidad de sus dos novelas publicadas es «proporcionar un entretenimiento digno para el lector» (2014: online), lo que sitúa su producción en las dinámicas relativas a la cultura del entretenimiento.

2. Análisis del historicismo en la novela *Los últimos días del imperio celeste*

El texto que se pretende analizar se deriva del interés propio del autor por hablar sobre el tema de la rebelión de los bóxers en la China del 1900. La acción en la narración es fundamental, de manera que el ritmo del texto es ágil y «pasan cosas» continuamente. Debido a este hecho y al gran número de personajes, la profundización en la caracterización psicológica de estos es escasa, pero no está ausente, pues se realiza a través de sus palabras y actos. El suspense, la tensión narrativa generada que revela el conflicto definitivo, cubre de manera homogénea las historias de los personajes y las relaciones entre ellos. Sin embargo, en el último tercio de la novela los personajes sufren cambios sustanciales, de forma un poco abrupta, y la acción respecto a la sublevación de los bóxers toma un segundo plano, pero sigue condicionando cada acto del relato.

Muchos de los personajes que han tomado una posición relevante desaparecen en este punto de la novela o dejan de participar en los acontecimientos más notorios, por lo que los personajes principales deben lidiar con las consecuencias de la rebelión, y no tanto con la rebelión en sí que ya empieza a decaer en fuerza y poder.

Se pueden observar, desde el punto de vista de la técnica narrativa, que la intención del autor no es dar noticia de un hecho histórico que su público puede conocer, sino de anteponerlo a la visión sobre un mismo acontecimiento desde diferentes personajes, cuya postura

sobre lo que ocurre es cuestionable en términos éticos y morales. Para ello, los personajes son presentados ya en un lugar, tanto geográfico como social, desde el que van a ser testigos de un hecho histórico que afectará a sus vidas de diferente forma. La manera de gestionar y reaccionar ante estos hechos es lo que va a otorgar al texto riqueza respecto a su tratamiento, ya sobre el eje central de la novela y teniendo en cuenta, además, que el conflicto es de tipo cultural y social y se desarrolla en el territorio chino. De ahí se deriva la contraposición de dos partes claramente diferenciadas: nosotros-extranjeros y ellos-chinos. La visión que tienen los personajes sobre el otro también da lugar a diferentes interpretaciones y representaciones de ese hecho histórico, pues nuestra cultura nos determina a la hora de juzgar lo ajeno.

En definitiva, como dice Navajas (2004), se puede aplicar a la novela de Yagüe el concepto de «*texto-respuesta*» en lugar de «*texto-interrogación*», pues el autor no abre nuevas vías de pensamiento sobre ciertos temas o cuestiones (se toma la versión oficial de aquel hecho histórico basado en diferentes tipos de documentos oficiales que el autor usó para documentar su novela), sino que expone una serie de reacciones ante una situación dada para que el lector evalúe el material histórico desde un punto de vista social, e irremediamente basado en una idiosincrasia contemporánea (igualdad, respeto, tolerancia, relaciones de poder, estructuras sociales, sexualidad, honor, religión, etc.).

Respecto al género de la obra que compete a esta investigación, se habla claramente de una novela histórica a grandes rasgos, pero que no deja de incluir estructuras de la novela de aventuras, e incluso, de la novela sentimental. El autor ha tratado dos géneros diferentes en su producción total, aunque debido a su labor profesional se puede concluir que la novela histórica está en el centro de su interés narrativo. Asimismo, afirma que el viaje está presente, por lo que se atenderán aspectos relativos al género de la literatura de viajes en el análisis del texto de Yagüe. Adicionalmente, como se verá en este análisis, la novela histórica no es un género cerrado, sino que asimila estructuras narrativas de otro tipo de géneros narrativos, como ya se ha descrito en el marco teórico.

Al menos en esta novela, el autor ha llevado a cabo una intensa labor de documentación e investigación histórica. En el blog dedicado a la obra se encuentra una entrevista realizada al escritor a propósito de la publicación del texto²⁰. En ella, entre otras cosas, habla del detonante

²⁰ Blog «Los últimos días del imperio celeste»: <https://losultimosdiasdelimperioceleste.wordpress.com/2014/04/04/entrevista-a-david-yague-en-es-la-guerra/>.

que lo llevó a indagar y construir la narración, que es la fascinación que le produjo la película *55 días en Pekín*²¹. La influencia del cine en la novela de Yagüe es patente, y apoya la teoría de que el cine, como cultura de masas, es una disciplina que hoy en día dialoga con la literatura y el resto de las disciplinas artísticas que forman parte de la cultura del entretenimiento.

En este sentido, se encuentran escenas narradas de una forma muy visual, escenas cuya descripción bebe de la cinematografía y que resultan fáciles de evocar para los lectores por las reminiscencias visuales de la cultura del cine. En el caso de *Los últimos días del imperio celeste* esas reminiscencias se corresponden con el género cinematográfico del *western* y de las películas de aventuras.

Cabe señalar que el cine como narración provoca mayor impacto al usar la imagen y además requiere un tiempo menor de consumo que la literatura. Es por ello por lo que constituye un vehículo muy poderoso para transmitir ideas, mensajes y diferentes representaciones de la realidad. Esto ha ayudado a extender algunas de esas ideas pertenecientes a lo que Occidente considera propiamente chino, si se habla de la filmografía que usa el tema oriental. A menudo, en Occidente se confunden elementos de diferentes culturas: Oriente comprende una gran cantidad de países, pero para el ciudadano medio no instruido en materias relativas a culturas orientales resulta fácil confundir lo japonés con lo coreano o lo chino, por ejemplo.

En otra entrevista, más concretamente en la web LeeMisterio, llega a detallar esas primeras impresiones que obtuvo de la película que lo inspiró, que fue creada por el Hollywood de los años 60, y llega a decir:

Aquella revuelta racista y nacionalista que puso en jaque a todas las grandes potencias del mundo. Tenía unos elementos inmejorables para crear una novela negra: una sociedad secreta misteriosa (los bóxers); cientos de personas de todo el mundo asediadas, teniendo que dejar sus diferencias para luchar por salvar la vida; un conflicto de aires coloniales; un país exótico y tan interesante como China; un imperio en decadencia... (LeeMisterio, 2014: online).

²¹ Dirigida por Nicholas Ray en 1963, la película cuenta la historia del mayor Lewis quien dirige un destacamento de marines de los Estados Unidos al que asignan una peligrosa misión. Debe defender a los diplomáticos internacionales residentes en Pekín durante la denominada Rebelión de los bóxers, en 1900, fomentada por la emperatriz Tsu Hai. La cinta contó con un trío protagonista de excepción, formado por Charlton Heston, en el rol de un mayor del ejército de los Estados Unidos; David Niven, dando vida al embajador británico; y Ava Gardner, como una baronesa rusa. En los Óscar de 1964, la película, rodada en España, obtuvo varias candidaturas, destacando las de mejor banda sonora y mejor canción, obra del conocido compositor Dimitri Tiomkin («Solo ante el peligro»).

Se puede ver que los componentes sobre lo exótico, el periodo colonial, la confrontación Oriente-Occidente, el «nosotros-ellos», está en la mente del autor, y, por lo tanto, pueden verse reflejados en el tratamiento de los hechos narrativos. Cada uno de ellos atraviesa la novela y son susceptibles de ser analizados a través de la teoría del orientalismo.

En la entrevista (LeeMisterio2014: online) corrobora y añade más información sobre esos referentes externos e internos a la literatura que han contribuido a la idea de la novela y a la construcción de la misma:

P: *En el transcurso del libro se pueden identificar más de una referencia 'clásica' a libros y películas de aventuras, sin ir más lejos a la saga de Indiana Jones. También a elementos narrativos que recuerdan mucho a los de autores como Dashiell Hammett (el dragón del comienzo de la novela tiene bastantes similitudes con su Halcón Maltés). ¿Qué otros relatos de ficción y qué otros géneros te inspiraron Los últimos días del Imperio Celeste?*

R: *¿Conscientes o inconscientes? Muchos, al final y al cabo, soy como un robot de cocina al que hechas todos los ingredientes (históricos, literarios, cinematográficos, personales) y sale algo más que la mera suma de todo lo que has echado. Y de paso, te das cuenta de que se te habían caído, sin querer, unas pizquitas de otros ingredientes. A las referencias que tú comentabas, podría añadir dos muy evidentes, el western, y las clásicas aventuras de tema colonial y exótico (desde *El último mohicano* hasta Kipling). Creo que sería justo decir que en este popurrí hay algunas gotitas del fantástico, del cómic y del género negro. Aun así, el principal inspirador de esta novela fue la película *55 días en Pekín*, que me fascinó desde que la vi la primera vez siendo niño, me condujo hasta el hecho histórico y finalmente hacia esta novela.*

Se observa que no sólo el cine contribuye al desarrollo o consecución, o ambos, de las ideas relativas al imaginario colectivo occidental sobre Oriente, sino que también el cómic y, sobre todo, textos literarios que califica de «coloniales» y «exóticos» al referirse a las influencias recibidas por parte del *corpus* de la novela de aventuras. Este *corpus* está compuesto desde una visión orientalista por parte de autores occidentales, pues los clásicos son miembros y herederos de las antiguas culturas coloniales, como es el caso de Kipling, mencionado por Yagüe. Un texto relevante de autoría española es *Sombras chinescas. Recuerdos de un viaje al Celeste Imperio*, de Luis Valera. Esta obra, publicada en 1902, es una extensa crónica de viaje en la que el autor narra su travesía hacia China y expone extensamente sus vivencias e impresiones sobre la capital china. El propio autor en el apartado de «Agradecimientos» situado al final de la novela reconoce la influencia de esta obra:

Esta narración no habría resultado igual sin el estupendo texto del diplomático español Luis Varela, único contingente de nuestro país enviado a China en aquel verano de 1900. El realto de aquel viaje, Sombras chinescas. Recuerdos de un viaje al Celeste imperio, se convirtió en un compañero indispensable (2014: 349).

Su labor de investigación para la documentación de la novela no fue a través de una experiencia directa con la cultura y la sociedad china, pues el autor no viajó hasta los lugares en los que se sitúa la narración, sino que su estudio fue a través de la lectura: las crónicas de la época, los testimonios de los que intervinieron o presenciaron los sucesos históricos descritos, la historia militar. Un material que apenas existe traducido al español y que el autor consiguió en inglés en su mayoría. Su investigación abarca tanto los testimonios de personas chinas y occidentales que fueron testigos de ese momento histórico, como de viajeros que visitaron China a propósito del conflicto en un intento de dar una visión lo más objetiva posible. En el blog *Un lector indiscreto*:

Busqué abundante bibliografía (sobre todo en inglés) para documentarme y, afortunadamente, muchos protagonistas dejaron sus recuerdos sobre aquella época escrita y muchos historiadores lo han tratado, así que finalmente encontré material.

Todo eso lo completé con las impresiones de diferentes viajeros que visitaron China no solo en aquella época, sino un poco antes o después. Entre ellos, había un español que vivió el final del suceso histórico: Luis de Valera, el único ‘contingente’ que aportó España a la misión multinacional que invadió el norte de China (2014: online).

Otro de los aspectos que el autor comenta a la hora de incorporar la historia de China como marco narrativo en su novela es que intentó, en primer lugar, encontrar un ambiente histórico propio para desarrollar la acción. Es decir, partió del tratamiento de un asunto histórico en el que poder insertar una «una historia de aventuras», en palabras de Yagüe, por lo que la prioridad era relatar este episodio y luego encontrar un espacio coherente donde convertir en ficción una historia. En otros casos, se verá que la intención del autor cambia debido a sus prioridades narrativas, y eso va a condicionar el modo en que se plantea los puntos de vista en la narración. Sin embargo, también admite en la entrevista de su blog (2014: online) que su intención no es ilustrar al lector sobre hechos históricos, pues esa autoridad no la siente propia. Además, reconoce lo siguiente: «aunque he intentado ser preciso en la ambientación, hechos y personajes históricos que aparecen en esta historia, no he tenido reparos en deformarlos para que encajaran en mi historia».

Es decir, la rigurosidad en el tratamiento del marco histórico acaba dependiendo en última instancia de la coherencia interna y de las necesidades narrativas de la ficción para desarrollarse. Esta característica no excluye, sin embargo, la veracidad de los acontecimientos históricos que relata, pues la ficcionalidad se da en los personajes y en las relaciones establecidas entre ellos, no en el contexto histórico. Cabe preguntarse entonces si la narración histórica cumple con la

función de desconstrucción y reinterpretación de un material histórico. La respuesta es sí. Yagüe, desde mi punto de vista, se ajusta en la descripción de los hechos históricos a lo expuesto por los documentos oficiales. El propio autor reconoce haber manejado distintos tipos de documentos: crónicas de occidentales, testimonios de personas que lo presenciaron, historia militar, informes institucionales, pero se debe tener en cuenta que lo publicado en aquella época y que expone de una manera más realista los hechos debió ser aceptado y difundido desde fuentes consolidadas. Es difícil imaginar que a un ciudadano chino común le fuera dada alguna herramienta para exponer lo que pasó, y mucho menos a los propios sublevados (campesinos que ejercieron la violencia contra las potencias europeas), por lo que me inclino a pensar que el material utilizado se corresponde con una versión gubernamental de los hechos históricos narrados.

En la entrevista realizada para este trabajo, a David Yagüe se le pregunta por el grado intencional de historicidad y objetividad otorgado a su texto. El autor responde que la objetividad a la hora de abordar temas históricos nunca podrá ser completa, y afirma que, de alguna manera, los autores siempre vuelcan su propia subjetividad sobre el texto que construyen. Explica que, en relación a su texto, atendió a aspectos relacionados con la historicidad definiendo algunas características de la naturaleza del conflicto, como el racismo y el imperialismo que denostaban ambos bandos:

Creo que la objetividad al tratar cualquier hecho es algo complejo e imposible de lograr, aunque se debe tender a ello. En la novela lo que intenté es que fueran comprensibles los distintos puntos de vista de los personajes. La rebelión bóxer fue un conflicto donde el racismo y el imperialismo estaba muy presente en todos los bandos y quería que eso estuviera presente: que los occidentales despreciaban a los chinos y viceversa. Pero también quise que todo el contenido histórico e interpretativo, aunque estuviera presente, no enturbiara lo que debía ser la novela: una historia de aventuras²².

La particularidad que ofrece Yagüe para esa relectura de lo que ocurrió durante la sublevación de los bóxers es dada a partir del análisis que los lectores pueden hacer desde el prisma ideológico e idiosincrático que otorga el presente. El autor debe primero explicar unos hechos que resulten verídicos, para luego, a través de la ficción, ofrecer al lector voces que instrumentalicen esa relectura. Esta concepción del tratamiento del material histórico en lenguaje literario encaja en la caracterización que Cichocka (2016) hace de la nueva novela histórica, en la

²² Véase Anexo 1.

que los autores reelaboran un discurso que pretende poner en cuestión la versión oficial, dada por verdadera, de la historiografía; y lo hace a través de unos personajes ficticios, pero también a través de personajes reales ficcionalizados. Ofrece además una gran variedad de voces desde la que los lectores pueden observar el desarrollo de los acontecimientos.

Respecto a los personajes reales, estos son tratados como secundarios, aunque sí gozan de cierta relevancia. Se ofrecen datos biográficos sobre ellos, y se pueden conocer aspectos que sí atienden a la realidad, quizá no respecto a su carácter, pero sí respecto a su forma de vida, sus tomas de decisiones registradas por la historiografía, etc. La mayoría de este tipo de personajes pertenece a la familia imperial china en el caso de la novela de David Yagüe. A ellos se añade algún diplomático de las legaciones, pero se puede afirmar que el protagonismo relativo de la narración (se cuentan alrededor de treinta y dos personajes que intervienen en mayor o menor medida) lo lleva otro conjunto de personajes, pertenecientes en su mayoría a clases populares.

Sobre el tratamiento dado a algunos personajes reales presentes en la ficción, el autor reconoce que algunos datos fueron modificados a favor de la lógica narrativa, siempre y cuando estos no fueran determinantes respecto a la veracidad del desarrollo del conflicto.

En la novela hay personajes históricos y ficticios y hay tramas históricas y ficticias. De lo puramente real no cambié nada, pero sí modifiqué elementos: por poner un ejemplo, retrasé unos días la muerte de un personaje real, la del teniente francés Paul Henry. No cambié nada, ni creo que esos días afecten a nada al hecho en sí, pero me daba la oportunidad de fusionarla como mi trama ficticia. También usé teorías de historiadores que no han podido ser comprobadas, como por ejemplo en el asesinato del ministro alemán²³.

Además, respecto a este tema, en la misma entrevista el autor precisa que su propia visión sobre los acontecimientos históricos que narra, se representan en el texto a través de una crítica hacia los dos bandos inmiscuidos en el conflicto de los bóxers: rechaza el trato diplomático otorgado por las potencias occidentales a China, y condena la violencia y la xenofobia de los sublevados.

De acuerdo a lo que propone Cichocka, se pueden abstraer algunos datos de forma más detallada y precisa. Como quedó indicado en el marco teórico en su apartado correspondiente, de todos los aspectos que presentaba Cichocka se usarán aquellos que estén relacionados con la historicidad, y que el análisis narratológico u orientalista no pueda cubrir (2016: 28). Los

²³ Véase anexo 1.

aspectos que se analizarán están referidos a la intriga, la fidelidad, la presencia/ausencia de un discurso explícito de la Historia, la presencia/ausencia de una problematización de la escritura del testimonio sobre la Historia, el planteamiento ideológico y la finalidad y las estrategias.

Con respecto a la intriga, el argumento del texto se sitúa en un pasado lejano, alrededor del año 1900. La lejanía temporal justifica la posible ignorancia de los lectores sobre el contexto histórico en el que se desarrolla la acción novelesca y, por lo tanto, la necesidad de que el narrador aporte los datos que permitan recrear dicho contexto en la imaginación de los lectores. Sin embargo, no se trata de un pasado remoto o legendario en gran medida (el capítulo introductorio es el único fragmento de la narración que sí atiende a esta categoría). Este encuadre histórico establece o condiciona la descripción de los hechos históricos, que no pueden ser inventados o elaborados a partir de la imaginación del autor: la rebelión de los bóxers, la recreación de las políticas extranjeras en Pekín, y otros datos pertenecientes al contexto histórico. Este aspecto se corresponde a la parte establecida de la narración.

En otro nivel se identifica que el narrador es pluridiegético, pues se trata de un narrador omnisciente que se presenta ante el lector como figura de autoridad al ser un conocedor absoluto de la historia. La mayoría de los personajes tienen voz, aunque están focalizados a través del narrador, en estilo directo. El tono en este caso varía según el personaje, tal como se puede observar en el siguiente ejemplo extraído de la novela:

Sarah escuchaba aterrada aquellos gritos inhumanos, coreados por la multitud, y miraba de reojo al pequeño Rick, que vivía aquello como una gran aventura junto a su amigo chino Wang. El padre Marcus, a su lado, traducía sin que se lo hubiera pedido las barbaridades.

-Están pidiendo las cabezas de todos los diablos colorados y los cristianos de arroz que estamos en la misión. «Apoya a los Qing, destruye al extranjero». Lo repiten todas las noches.- El sacerdote resopló-. Necios. Los corruptos de Qing son los que han dilapidado la riqueza de China, los que jamás cuentan con su pueblo y los tratan de forma cruel. Son esa emperatriz y sus ascendientes los que han vendido su país a las potencias, pero ellos se agarran a esa dinastía como si fueran santos. Pobres estúpidos.

Sarah no contestaba; la tensión externa se sumaba a sus problemas con James. Su marido había vuelto taciturno de Taiyuan y aún más preocupado (Yagüe, 2014: 133).

En este fragmento se puede comprobar como el narrador sitúa a Sarah Liddle en el centro de la narración: la descripción del ambiente, la información que da sobre cómo Rick, su hijo, vive ese momento, la conversación que tiene con el padre Marcus, la expresión de los altibajos

de su relación con su marido, se expresan aquí desde su posición en el texto. En cualquier caso, se profundizará sobre estos puntos (tipología del narrador, focalización, personajes, etc.) en el comentario detallado en la tercera parte de este capítulo III, dedicado al análisis narratológico.

Atendiendo a la documentación llevada a cabo para construir la historia se hará referencia a un tratamiento que se aleja de datos de tipo biográfico o autobiográfico, que emanan de fuentes oficiales y conocidas. Es decir, los datos que el autor maneja para construir el marco histórico de la narración están exentos de sesgos de tipo personal o subjetivo. Ese punto de vista está construido en base a los personajes, que, además, están etiquetados respecto a diferentes clases sociales bien diferenciadas. Teniendo en cuenta la multitud de personajes que están presentes en la historia, sólo se hará referencia a la clase social de aquellos que resultan más activos en la narración: Álvarez, veterano militar pobre de procedencia española; Paul Kelly, empresario británico; Jack O'Neill, empleado escocés venido a menos; Sarah Liddle, irlandesa cooperante de las misiones; James Liddle, británico cooperante en las misiones con cargo diplomático; Marcus McConnagh, misionero escocés; Lao Chiang, miembro de la mafia china; Claude McDonald, embajador de Reino Unido; Richard Fielding, secretario de la embajada británica; Barón Klemmens von Kettler, embajador alemán; Vladimir Noskov, comerciante ruso de dudosa reputación; Emperatriz Ci Xi, emperatriz de China; el príncipe Tuan, miembro de la familia imperial china con cargo gubernamental; Kong Dao, diplomático chino caído en desgracia; William Morgan, operario estadounidense en busca de fortuna en China; Chew Fang, acompañante de confianza de Lao Chiang; Liu Han, líder bóxer; Lin, china cristiana de las misiones de Piung Fu.

Por lo que se refiere a la fidelidad histórica, la obra presenta exactitud y verosimilitud en la exposición de hechos, aunque, naturalmente, no es así en el caso de los personajes inventados y en parte de las acciones y relaciones de los personajes reales ficcionados. Sin embargo, en todos los casos se mantiene la adhesión a una intencionalidad veraz de la exposición de los acontecimientos históricos narrados. Para un lector que no tenga conocimientos previos sobre el tema, lo que se cuenta mantiene la apariencia y el tono en cuanto a la fidelidad histórica.

Respecto a si se da o no un discurso explícito sobre la Historia en el texto se puede decir que no, pues en ningún momento el narrador o los personajes hablan de qué es la historia, cómo se escribe, qué repercusiones tiene en el presente, etc. Al igual que ante la pregunta de si existe

una problematización de la escritura del testimonio sobre la Historia en el texto, se puede afirmar que no se encuentran testimonios que contradigan de cualquier modo la versión oficial. De hecho, los huecos que deja la Historia son usados por el autor para llevar a cabo la narración puramente ficticia, o para incorporar y modificar elementos que contribuyan a la coherencia de la ficción desde los datos más verosímiles.

En cuanto al planteamiento ideológico, el texto se decanta por la ortodoxia, puesto que se ajusta a la versión oficial de los hechos y, como se ha dicho, ningún personaje ofrece testimonios que difieran de esta versión. No se da polifonía en este sentido.

Por último, y teniendo en cuenta la finalidad y las estrategias del texto, el autor trata de recuperar un episodio de la historia pasada de un lugar lejano como China, desconocido para la mayoría, pero que tiene que ver con Occidente, por lo que supone un interés para el lector occidental que ve una relación con su cultura propia: en este caso, la española. También trata de contraponer dos culturas en un momento de crisis y desencuentro.

A grandes rasgos quedan estructuradas aquí algunas características principales de la narración en cuanto a su historicidad. Algunos de los elementos serán tratados más extensamente en el análisis narratológico o desde la teoría orientalista, como se ha expresado anteriormente.

Por otro lado, al igual que otros autores de novela histórica, Yagüe añade notas a pie de página que aclaran aspectos de la historia o traduce expresiones chinas. Esta dinámica, bastante común, trata de impregnar al texto de rigor histórico y supone una ayuda al lector a la hora de entender el contexto narrativo. Sin embargo, desde la perspectiva de la investigación, este gesto también es condicionante, pues puede llevar a los lectores a una posición predeterminada por el criterio o juicio del autor, ya sea por el tratamiento de los datos objetivos y/o por la forma en las que estos se exponen y que pueden conllevar interpretaciones subjetivas y sutiles de fondo. Es decir, los autores de novela histórica que tratan de ser veraces en su exposición de los hechos históricos de una ficción tienen una responsabilidad extra sobre cómo se exponen esos mismos eventos. Se debe recordar que todo texto está sujeto al punto de vista particular de su autor, incluso los textos estrictamente históricos, aunque no es ese el caso que ocupa, por lo tanto, con más cuidado si cabe deberán ser tratados.

La literatura es un vehículo de transmisión de información y, en el caso de la novela histórica, también es un registro de la memoria global. En mi opinión, si ciertos materiales

históricos, ya de por sí sujetos a una interpretación de los hechos por parte de los historiadores, son deformados en pos de una ficción, el autor tiene una responsabilidad sobre qué interpretaciones de la realidad perpetua y de qué forma lo hace.

3. Análisis narratológico de la novela

A través de lo expuesto en el marco teórico y en el estado de la cuestión se abordará a continuación el análisis narratológico del texto de David Yagüe. Este análisis hace hincapié en características formales de tipo técnico respecto al carácter ficcional, estético y narrativo del texto. De él se podrán extraer nociones respecto a la construcción del texto desde las que luego se abstraerán otro tipo de significados que son abordables desde una perspectiva crítica, en consonancia con el propósito del presente estudio.

3.1. El narrador

Partiendo de la focalización se habla, según la teoría de Bal, de un focalizador externo, es decir, «el que ve» en la narración se sitúa fuera del texto, no participa de él ni percibe lo que ocurre en la fábula, sino que «lo ve» desde el exterior. Este focalizador se corresponde además con el narrador, pues como se ha indicado en el breve análisis respecto a la historicidad del texto en el apartado anterior, el narrador creado por David Yagüe se corresponde con lo que Bal (2018) llamaría un narrador externo. Este narrador externo resulta imparcial respecto a la historia, pues se mantiene neutral respecto a los acontecimientos y acciones que narra. Según Oscar Tacca, este narrador se corresponde con un subtipo que el estudioso denomina un narrador equiscente, y que es el narrador que posee la misma información que los personajes: no se anticipa ni revela información que sí resulte conocida a los lectores y no a los personajes, o viceversa (1989: 67).

Este focalizador/narrador externo—que en este caso coinciden—no es perceptible por ningún otro personaje, por lo que el lector sí será conocedor de los procesos internos y los acontecimientos externos de algunos de ellos, pero no será así para el resto de los personajes.

Ramón se despertó tarde a la mañana siguiente. Era hombre de poco madrugar, a pesar de su pasado militar, y las peripecias trasnochadoras las culminaba durmiendo hasta el mediodía.

Todavía somnoliento, se asomó a la ventana y confirmó que la calle principal del barrio de las legaciones bullía de actividad. Aquella zona estaba cada día más poblada, pues muchos de los extranjeros residentes en el norte de China comenzaban a refugiarse allí, por temor a los bóxers, cada vez más numerosos, visibles y agresivos (Yagüe, 2014: 97).

En este fragmento se puede comprobar que el narrador/focalizador externo conoce los hábitos de la personalidad de Ramón («era hombre de poco madrugar»), datos de su pasado («a pesar de su pasado militar»), narra las acciones del personaje («todavía somnoliento, se asomó a la ventana y confirmó que la calle principal del barrio de las legaciones bullía de actividad»), y conoce datos externos al personaje sobre la situación del conflicto que son observables por él («aquella zona estaba cada día más poblada, pues muchos de los extranjeros residentes en el norte de China comenzaban a refugiarse allí, por temor a los bóxers, cada vez más numerosos, visibles y agresivos»). Este narrador comparte la misma información que uno o varios de los personajes, y es ahí donde radica su peculiaridad.

Si bien el narrador y el focalizador son los mismos, los objetos focalizados son múltiples y diversos, y se corresponden con los personajes que tienen más relevancia o participación. El valor de cada uno de ellos se basa en la perspectiva que aportan del conflicto, por lo que, si algunos personajes no parecen tan destacables o importantes como otros, en algún momento se convierten en objetos focalizados porque cumplen con una función narrativa. Esta función narrativa tiene que ver con el tema histórico y la historicidad y es una estrategia narrativa para plantear una relectura del conflicto a los lectores.

Los personajes que son objetos focalizados, es decir, desde los que el narrador se posiciona para dar cuenta de la narración, suelen ser recurrentes: Ramón Álvarez, Paul Kelly, Sarah Liddle, Liu Han, el príncipe Tuan, la emperatriz Ci Xi, Kong Dao, Bill Morgan, el padre Marcus McConagh, Paul Henry, Vladimir Noskov, Lin, Wang o el Barón Klemmens von Kettler. Cuando los objetos focalizados son varios, algunos personajes prevalecen sobre otros, atendiendo a razones de coherencia interna, y aún más teniendo en cuenta la gran cantidad de personajes que intervienen. Por lo que se encuentran personajes cuya voz es prioritaria y en los que se da con mayor frecuencia la focalización, como es el caso de Ramón Álvarez, Paul Kelly, Sarah Liddle, Liu Han, Kong Dao, Jack O'Neill, Bill Morgan, el príncipe Tuan o la emperatriz Ci Xi. Cuando el resto de los personajes son focalizados y «vemos» a través de ellos, es porque tratan de cumplir con una función determinada en la narración, que no tiene tanto que ver con las características de los personajes ni de sus relaciones con los otros, sino de lo que representan

para el tema central alrededor del cual se articula la fábula, de la visión que dan o de los datos que aportan sobre el tratamiento del conflicto o contexto histórico. Por ejemplo, el Barón Klemmens von Kettler es focalizado en cuatro ocasiones: una, antes del estallido del conflicto, para hacer ver que la superioridad y los privilegios de los ciudadanos extranjeros está por encima del respeto hacia los valores y la cultura china, tal como se puede leer en este fragmento, en el que claramente se observa que piensa que la sociedad china es inferior a la suya: «Klemmens rio, ahora en silencio. “Atajo de supersticiosos”, pensó, “con el inmenso potencial de este país, todavía viven en la Edad Media”» (2014: 97). La segunda, para exponer que se halla en posesión de información privilegiada sobre el conflicto. La tercera, para resolver que tiene pruebas concluyentes sobre la amenaza real que suponen los bóxers y su aproximación a la ciudad. Y la última, en la segunda mitad de la narración, en la que su personaje se cree capaz de resolver el desencuentro entre ambas partes del conflicto y pone en riesgo su vida, falleciendo por ello, a sabiendas del alto grado de peligro en un alarde de arrogancia. Es un personaje del que apenas se sabe nada sobre su carácter o personalidad, sólo se describe superficialmente en dos secciones del texto, una de las cuales es la siguiente: «Era bien parecido, de ojos azules como el cielo de verano; tenía rubios y poblados cabellos y un físico imponente.» (Yagüe, 2014: 97), y sólo se relaciona con personal de las legaciones que son personajes instrumentales, sin función narrativa.

Todos los personajes que intervienen en la acción narrativa son focalizadores en un segundo nivel de narración. A través del estilo directo (diálogos) el narrador hace conocidos a lectores de lo que sucede a ciertos personajes en un nivel mínimo de intromisión. El narrador pierde aquí la presencia para dejar oír la voz del personaje correspondiente. Se observa, por ejemplo, cuando Paul Kelly conoce a William Morgan y este deja saber parte de su historia o experiencia en su propia intervención:

—Claro—coreó la broma carcajeándose—, ¿le sirve a usted un indio puebla borracho que me intentó atracar en Nuevo México? El muy imbécil me vino con un cuchillo y yo estaba tan borracho como él, o quizá más. Tuve que dispararle tres veces hasta que, de pura casualidad, le reventé la rodilla (Yagüe, 2014: 97).

En el narrador, el autor puede volcar su conocimiento sobre el tema histórico que usa como material narrativo. El estilo, el tono, la estética, etc., relativa al material narrativo que se hace desde un narrador externo puede reflejar cuál es la postura del autor. Sin embargo, en este caso, el narrador delega en los personajes las valoraciones sobre el conflicto, mediante sus acciones y los acontecimientos a los que se enfrentan, proponiendo así que sea el lector el que juzgue el

material histórico que se le ofrece. Tal es el caso del siguiente fragmento, en el que un militar explica la situación de desventaja que tiene el ejército chino frente a los extranjeros al príncipe Tuan:

Alteza, como ha afirmado el consejero, nuestras tropas son mucho más numerosas, pero el equipamiento y organización de los ejércitos de las potencias es formidable. Sus cañones son más potentes y precisos, tienen ametralladoras y todos sus soldados disponen de modernas armas de fuego. Nuestros cañones son antiguos, y más aún nuestros fusiles. La mayor parte de nuestros soldados va armada con lanzas, espadas y arcos. Sólo un milagro haría que les pudiéramos derrotar (Yagüe, 2014: 97).

Aquí el autor realmente no presenta su opinión o visión del acontecimiento histórico al que se hace referencia en este caso que se pueda realmente leer en las palabras de este personaje. Ahora bien, sí se percibe claramente la valoración del propio personaje sobre la situación desigual que tiene el ejército chino ante la fuerza militar extranjera, lo que el lector puede juzgar como un comentario que en la historia quizás alguno de los militares chinos sí hizo en realidad, considerando que, entre otras razones hasta más importantes, este pueblo asiático no salió victorioso del conflicto por falta de armamento de calidad.

El narrador posee la misma información que los personajes, como se ha mencionado antes. Si se atiende al suspense diríamos que la carga en la narración es alta y juega un papel fundamental para dotar de ritmo al texto. Los elementos que contribuyen al suspense siempre resultan un componente sorpresivo, que apenas se puede predecir en la mayoría de los casos siguiendo el hilo coherente de los acontecimientos. Otros resultan imposibles de prever, como apariciones inesperadas, cambios de actitud en los personajes, etc. El suspense reside en cómo los personajes van a actuar ante una determinada situación: una amenaza, un conflicto, una toma de decisión difícil; y ello va a resultar igualmente novedoso tanto a los lectores como a los personajes.

El texto trata un asunto histórico que puede ser conocido o no por el lector, por lo que su consecución no es la razón del suspense, sino cómo los personajes perciben el hecho histórico en sí. En la novela de Yagüe la narración tiene como tema central la sublevación de los bóxers; en este caso el suspense consiste en cómo la amenaza de los bóxers cerca a los diferentes personajes.

El suspense es un fenómeno vinculado a la focalización, como señala Bal, por lo que la circulación de la información, desde qué personaje, hacia qué personaje, respecto a qué

acontecimiento, es lo que va a generar la posibilidad decisiva de que la historia ocurra de una manera y no de otra, y de qué forma esa posibilidad se ajusta a las expectativas del lector (2018).

Aunque el narrador que se usa en la casi totalidad de la narración corresponde con las características expuestas anteriormente, se da un uso excepcional de este elemento narratológico al inicio del texto. La voz del narrador se concreta y expone en las primeras líneas de la historia, para luego dar paso a través de sí a la multitud de voces que participan en la historia hasta el final, incluyendo el epílogo que cierra de forma circular y temática la narración.

El tiempo es circular. Lo que hoy llamamos pasado, mañana será presente. «Quienes no olvidan el pasado son amos del futuro», escribió Sima Qian, y el devenir del Imperio Celeste le ha dado la razón durante más de dos mil años.

Entre las brumas de las dinastías pasadas, apenas se recuerda una leyenda que nació de la historia y se durmió en el olvido, salvo para algún titiritero ambulante que aún la representa para los más pequeños. Mas poco queda en esas dramatizaciones populares de la historia del dragón dorado de Lu Ning (Yagüe, 2014: 97).

Esta reflexión sobre el tiempo y la Historia de China no puede situarse en ningún momento respecto al resto de la narración, es totalmente externa, asociada a ese narrador que vertebra y da a conocer la historia. Se puede afirmar, entonces, que el narrador se presenta, se posiciona sobre la historia de forma externa, y no vuelve a presentarse como tal, por sí mismo. Será la voz del personaje de Lao Chiang quien cerrará la historia en su lugar en el capítulo final, dando así lugar a una narración circular.

Ahora llegaba el momento de hacer un último regalo al mundo antes de prepararse para una nueva reencarnación. Como el de Lu Ning, este dragón debía desaparecer para evitar que siguiera causando males. Su premio sería pasar sus últimos días observando aquella pieza fascinante (Yagüe, 2014: 97).

3.2. Personajes

Como ya se ha indicado, en la narración participan numerosos personajes: alrededor de treinta de forma activa. El autor, tal y como lo indica en la entrevista de su blog mencionada (2014a: online) anteriormente, cuenta que desde el principio tuvo muy claro hacia dónde quería dirigir a cada uno de ellos. La mayoría son ficticios, pero también se materializan algunos personajes basados en figuras históricas, a las que el autor dota de voz en la ficción.

El número de personajes es abundante y pertenecen a distintas nacionalidades. La intencionalidad de este rasgo de los personajes queda justificada por Yagüe de la siguiente forma:

La idea de tener una historia con tantos personajes de perfiles tan definidos y diferentes fue aprovechar la historia de aventuras para captar la esencia de hecho histórico, donde había personas de muy diferentes orígenes e intereses.

Quería concentrar toda la galería de rostros de la rebelión bóxer en el microcosmos de mi aventura ficticia. Por eso, el lector va a encontrar a bóxers y chinos con la mente más abierta; a británicos de muy diferente pelaje, misioneros, rusos, españoles, franceses, estadounidenses (2014a: online).

Esta amalgama de personajes de distintas procedencias está en relación con un intento del autor por dar una visión lo más caleidoscópica posible sobre unos hechos históricos concretos, en un esfuerzo por tratar de dotar a los lectores de diferentes perspectivas sobre los acontecimientos narrados. El levantamiento de los bóxers, eje alrededor del cual gira la trama, implicó a un extenso espectro de la población extranjera en Pekín, por lo que la intencionalidad del autor, además, es mostrar el alcance y repercusión a nivel internacional de este episodio de la historia china.

En otra entrevista el autor habla sobre la construcción de sus personajes:

P: *¿Cuesta mucho, moral y literariamente, retratar esos valores, tan decimonónicos, tan clasistas y xenófobos, en una obra escrita en pleno siglo XXI?*

R: La distancia (literaria e histórica) hizo que los reparos fueran pocos, aunque sí que medité sobre la idoneidad de mostrar personajes de los 'buenos' de la historia, como los racistas redomados que son. Al final venció el ímpetu de construir unos personajes cercanos a su época y creo que fue una decisión afortunada. Ellos y la historia ganaron. Además, te confieso que precisamente esos valores crearon una sensación de juego y reto a la hora de construir los personajes, ¿sería capaz de hacer que el lector empatizara con unos personajes cuyos valores rechazaría? (2013a: online).

Es reseñable el interés por alinear a sus personajes con el contexto histórico correspondiente. Algunos autores de novela histórica pueden optar por unos personajes que son más representativos en valores e idiosincrasias con el presente del autor, y no tanto con el periodo histórico en el que ha decidido que se desarrolle la historia. Sin embargo, se puede afirmar que los personajes son portadores de la historia, ayudan a guiar la narración y exposición de los hechos históricos de manera que el lector tenga suficientes posibilidades de interpretación del mismo acontecimiento, y pueda valorar la historia desde diferentes puntos de vista dependiendo del origen, situación y sistema de creencias y valores de cada personaje. Como sostiene Fernando Gómez Redondo: «Por tanto, debe contarse con que es el personaje quien

realiza la conversión del relato (estructura narrativa) en historia (disposición argumental), y de que él es el único plano de que puede servirse el lector para acceder a la organización total de los hechos que toda novela propone» (1994: 207).

Por otra parte, aunque pueda parecer que la presencia y acción de los personajes vuelca la historia hacia una visión más individualista o intimista de la misma, lo cierto es que cada uno de ellos son representativos de una fuerza mayor implicada en el conflicto (la diplomacia, la comunidad extranjera, las fuerzas imperiales, el pueblo chino), lo que aporta más profundidad a la visión global de la historia que, por ejemplo, una propuesta más personalizada en lo cotidiano del conflicto referido a las acciones gubernamentales o las decisiones referidas a las tomas de poder. Es por eso por lo que los personajes resultan estáticos en su mayoría, y no se percibe una evolución psicológica significativa en ellos, a excepción de los principales, debido en parte a una cuestión de coherencia narrativa.

En el texto encontramos personajes principales, personajes secundarios y personajes que se llamarán de apoyo, y que responden a cuestiones de coherencia narrativa. Son personajes con apariciones puntuales y con funciones narrativas limitadas. Pueden ser los eunucos del palacio imperial que se encargan de llevar mensajes, personal de las embajadas que cumplen con labores administrativas y que intervienen de forma anecdótica, personajes que refuerzan las características de un personaje principal, como las víctimas de Liu Han en relación con su carácter violento, o soldados que aportan información sobre el conflicto en un momento dado.

Para poder concluir qué personajes se sitúan en el espectro de personajes principales, secundarios y de apoyo, se contabilizará el número de veces que son presentados en la narración y toman partido en los acontecimientos que hacen avanzar la historia. En algunas ocasiones, la narración deja ver que los personajes están presentes, pero sólo se tendrán en cuenta aquellas apariciones en las que los personajes participen en los acontecimientos de forma activa o sean focalizados por el narrador significativamente. Hay un total de cien capítulos, una introducción y un epílogo.

En el primer capítulo, el narrador nos presenta a uno de los personajes con más protagonismo, Ramón Álvarez, que es un joven español veterano de la guerra de Filipinas y que es descrito como un pícaro:

[...] Álvarez oficiaba de pícaro con labia. Su aspecto de niño bien, su refinada educación, ampliamente desaprovechada pero que incluía una gran soltura con el inglés y el francés, y su olfato negociador le convertían en un tahúr imbatible (2014: 23).

Ramón Álvarez es uno de los personajes principales. Interviene en veintiocho ocasiones. De todos los occidentales descritos, Álvarez es el personaje que no vive en una situación de privilegio en Beijing siendo occidental, sino que más bien malvive. Llega a trabajar en una de las fábricas del británico Paul Kelly para poder alimentarse, lugar que emplea a trabajadores chinos en su mayoría, por lo que Álvarez llega a estar a la altura social de los locales, lo cual, teniendo en cuenta la descripción de la situación de los chinos de clase baja en este periodo que se da en la narración, es estar en un nivel bajo de la escala social. Ramón es interceptado por Paul Kelly y el embajador británico para acompañar a este en sus actividades relacionadas con la irrupción de los bóxers en el contexto del texto. Muy a su pesar, Ramón siente la obligación de acatar las órdenes del diplomático y de seguir a Kelly, a quien le debe la vida. Sus intereses se mueven en base a la supervivencia propia, y no tiene más ambición que la de vivir un día más, de la forma más fácil posible, que suele ser delinquiendo y robando. Su carisma y encanto le han salvado de algunas situaciones, pero en el momento en el que los bóxers amenazan la presencia de los extranjeros en Pekín, las únicas habilidades que le valen son las derivadas de su experiencia en el campo de batalla, como soldado. Ramón aprende a defenderse y a defender a sus compañeros de la misión. Llega a sentirse parte de un todo, a desarrollar un sentimiento de pertenencia a un grupo, en concreto, de la comitiva que va al rescate a Piung Fu. Encuentra razones para dejar de pensar en sí mismo cuando conoce a Lin, y a partir de ahí se pueden observar cambios más sustanciales en su carácter.

Una vez más, Ramón Álvarez volvía a andar sobre los tejados de una ciudad china. Esta vez no huía de nadie, sino que buscaba directamente el peligro. Intentó no mirar abajo. Estaba sobre la techumbre de los cuarteles de la guardia de la muralla de Taiyuan e intentaba ser osado y demostrar en que valía para algo. Quizá también los hiciera por demostrárselo a Luis Garrea, dondequiera que estuviera su alma (2014: 233).

Pero el español no hizo caso de la mofa y fue a desatar a Lin. Sus ojos y su posterior abrazo fueron suficiente premio para todas aquellas desventuras.

Ramón la alzó como un novio a su prometida. No era la primera vez que flirteaba con mujeres, pero solo aquella joven le hacía sentir como un chiquillo y como un padre al mismo tiempo.

Por alguna razón que no se atrevía a verbalizar, Ramón se sintió feliz en aquel lugar lejano de China rodeado de peligros que, probablemente, le iban a costar la vida (2014: 237).

Respecto a la teoría narratológica expuesta, Ramón Álvarez se corresponde con la categoría de sujeto, pues es un actor que persigue un objeto. El objeto no está definido al

comienzo de la narración, Ramón se ve arrastrado por las circunstancias, pero una vez que el conflicto estalla, su propósito es sobrevivir y empezar una nueva vida con Lin.

Paul Kelly es también uno de los personajes con más presencia en la narración, también porque gracias a su posición social y profesional tiene cabida en diferentes círculos: en el terreno diplomático, con los trabajadores chinos, con el resto de la población extranjera. Aparece en treinta y cuatro capítulos en la narración. Su vida social es muy activa, lo que le permite conocer a personajes de toda índole: desde damas aristocráticas a personajes de los bajos fondos en los fumaderos de opio. Kelly, que aparece primero en un altercado en el que defiende a Álvarez de unos sicarios chinos, es el heredero de una gran empresa británica que ha hecho fortuna en China. Elegante, de vida relajada pero formal en sus funciones, vive bajo las imposiciones dadas por su padre. Paul ha nacido en China y habla el idioma a la perfección, pero rechaza todo vínculo de identidad con el país, su cultura y sus habitantes. De hecho, defiende a Álvarez de los sicarios por el simple hecho de ser un extranjero en manos de un chino. Sin embargo, cuando luego lo conoce de forma más cercana, siente cierta aversión por él.

Es un personaje que no duda en mostrar una inusitada violencia hacia los trabajadores de su fábrica. El narrador da cuenta de su opinión respecto a los locales:

Cuando O'Neill le informó de que el almacén no había sido forzado, supo que los responsables eran chinos, los seres más despreciables que existían sobre la faz de la tierra, en su británica opinión (2014: 41).

No sólo es una declaración de la actitud racista de Kelly, a pesar de ser chino de nacimiento, sino que viene dada desde su identidad británica como nivel social superior. A pesar de estas reflexiones, también expresa cierto rechazo hacia las actitudes aristocráticas de su padre y de otros ciudadanos británicos, posturas que no comparte o siente como propias a pesar de su posición de clase. Se podría pensar que ese personaje se encuentra entre dos culturas, pero no es el caso: Paul Kelly se considera occidental y superior a los orientales por esa condición.

Conforme avanza la narración, el personaje de Paul Kelly va a sufrir una evolución. Si de primeras la misión que le encargan le desagrada y lo único que desea es cumplirla para poder llevar la vida que anhela (ir a Occidente y labrarse una vida propia), las circunstancias y las situaciones que experimenta van a provocar cambios en su modo de actuar y pensar sobre la realidad china. Presenciar las consecuencias del conflicto, verse inmiscuido en las acciones de rescate, afrontar los peligros en conjunto y la convivencia con el resto de los personajes

orientales y extranjeros, despiertan sentimientos que lo alejan de la primera idea del personaje como egoísta, racista y prepotente.

El primer encuentro entre personajes relevantes se da entre Ramón Álvarez y Paul Kelly. El español había trabajado previamente en la fábrica de Kelly, pero el británico llega a conocerlo cuando lo salva del ataque de un sicario chino que previamente ya había matado a su socio al comienzo de la novela. Álvarez es llevado de vuelta al apartamento en el que convivía con su socio en busca de pistas que aclaren la intrusión y robo en el almacén de la fábrica de Kelly. Encuentra un trozo de papel con algunos caracteres chinos que podría ser la primera pista sobre el objetivo de la historia. A partir de aquí, los encuentros entre ambos van a provocar que Ramón se convierta en una especie de compañero involuntario de Paul Kelly en las vicisitudes a las que debe enfrentarse el personaje. Las experiencias que van a compartir, junto a otros de los personajes, van a provocar cambios profundos en el carácter de ambos.

Los lectores percibirán un cambio de actitud significativo en ambos, promovido por diferentes razones y circunstancias, pero de manera simultánea. En el caso de Paul Kelly, queda demostrado en su relación con Sarah Liddle. Al principio de su relación, la tensión entre ambos es evidente. Sarah lo considera un ser egoísta y despreocupado por los demás, y Paul no tolera la insumisión y el carácter contestatario de la irlandesa. El desarrollo de la narración une a ambos personajes, pero no siempre están de acuerdo en la forma de proceder ante las amenazas y los peligros a los que deben enfrentarse. Una vez transcurridos varios episodios en los que la situación los lleva al límite de la supervivencia, empiezan a demostrar una relación distinta.

[...] - Por todos los santos, señora Liddle, aún sigo sin entender esta historia, ¿por qué se quedaron en aquel agujero sin tenían lo que habían ido a buscar? ¿Acaso su marido no pensó en su seguridad y en la de su hijo? – se enfadó Paul.

Sarah miró al suelo y levantó la vista hacia el inglés con los ojos brillantes.

- Eso pensaba yo, señor Kelly. Pronto comprendí que mi marido es un hombre bueno que jamás abandonaría a aquella gente a una muerte segura. Quizá ustedes no lo comprenden, pero a veces hay hombres cuyo sentido del honor les hace imposible rechazar ciertas responsabilidades.

- Pero los otros no esperarán mucho más...- dijo Lao Chiang.

A Paul se le removieron las entrañas. No podría enfrentarse ni a un solo bóxer, pero su cerebro obviaba su mal estado físico y le pedía acción. Posó sus ojos azules en los de Sarah y le puso la mano, herida de tanto propinar puñetazos, sobre la suya.

- Ustedes váyanse con el resto. Yo acompañaré a la señora Liddle y luego les alcanzaremos. Su ofrecimiento sorprendió a todos. En primer lugar a Sarah, que no podía creer esa generosidad en aquel hombre egoísta, que tan poca inteligencia y delicadeza había

demostrado. Fue un destello, pero reconoció en él la misma determinación que meses antes había visto en su marido (2014: 240).

Se comprueba que el cambio de actitud en el personaje de Paul Kelly tiene que ver con una transformación de valores morales. Kelly entiende en el rescate la pertenencia al grupo y siente la protección del resto de los personajes que lo llevan acompañando en los últimos días, decidiendo con ellos cómo enfrentarse a los peligros. No se puede olvidar que Kelly ya se ha mostrado partidario de defender a un occidental que está bajo la amenaza de un personaje chino, y esa creencia también le lleva a implicarse con más ahínco en su tarea de proteger al grupo. Por lo que ahora, el sentimiento de corresponsabilidad es más patente para con los otros. Este cambio en la cohesión del grupo parece afectar a todos los personajes, aunque no de manera determinante en todos ellos.

Su relación con Sarah Liddle se volverá más próxima e íntima, y a medida que pasa el tiempo en su compañía el personaje desarrolla sentimientos románticos por ella. Aunque este cambio es positivo, Paul sólo lo entiende en referencia a sus compañeros extranjeros. En el siguiente capítulo, cuando se enfrenta a O'Neill por su traición y le mata, Paul deja constancia de su parecer respecto a los chinos en un punto avanzado de la narración.

Paul negó con la cabeza; estaba dispuesto a matar a aquel hombre al que creía conocer, y entender sus motivos no le ayudaría. Una cosa era matar chinos; otra muy distinta matar a un británico (2014: 243).

A pesar de los avances que Paul parece mostrar en nivel moral, su idiosincrasia excluye a los chinos. En este fragmento se ve que los chinos son relegados a un nivel jerárquico socialmente inferior, hasta el punto de que «matar chinos» no es lo mismo que matar a cualquier otra persona de nacionalidad distinta. El racismo de Paul sigue vigente, pero los lectores percibirán de forma positiva los cambios que manifiesta en otro nivel, hasta el punto de no saber, si Paul Kelly es un personaje que se valora como positivo o no, sólo por resarcirse mínimamente. Como declaraba su autor, la ambigüedad sobre la moralidad de los personajes era intencional, y pone a los lectores en la tesitura de valorar críticamente los acontecimientos y las acciones dadas.

Es hacia el final de la novela cuando se percibe el cambio de actitud esperado respecto a los chinos de Paul Kelly.

[...] - ¿Estás seguro de que es por aquí? ¿No decías que nunca habías estado aquí dentro?
- Si encuentras un guía mejor, dímelo, Kelly. – Y el chino siguió corriendo.

Paul se paró, sorprendido por el acceso de humor, quizá el primero que le había escuchado desde que le conocía. «Es un gran tipo este Chew Fang», reconoció (Yagüe, 2014: 321).

Esta es la primera vez que Paul Kelly considera positivamente a un personaje chino en la narración. Es un síntoma claro de la evolución del personaje hacia una visión más conciliadora respecto a los habitantes chinos. Este hecho es una consecuencia que deriva de la convivencia y la comunicación con esos «otros», que son a su vez ciudadanos chinos y occidentales.

Respondiendo a la teoría narratológica sobre los actores de la narración, Paul Kelly se corresponde con el de sujeto, al igual que el personaje de Ramón Álvarez. Su objeto tampoco está definido al comienzo de la narración: al principio su propósito es conseguir abandonar la ciudad de Pekín, que considera anodina y carente de atractivos, y empezar una vida nueva en algún país de Occidente. Sin embargo, cuando le asignan la misión de rescate de los habitantes de Piung Fu, su objetivo es cumplirla con éxito, para así continuar con su vida. Cuando estalla el conflicto, Paul Kelly aspira a la supervivencia, primero de él y después de él mismo y del grupo, y, sobre todo, de Sarah Liddle y de las personas que tengan relación con ella, bien sea James Liddle o su hijo Rick.

Otro de los personajes importantes es Jack O'Neill, un personaje que interviene en los acontecimientos pero que no es focalizado de forma proporcional a su presencia en la narración, por lo que se incluye en la categoría de personaje secundario. Jack O'Neill está presente en ocho capítulos y es descrito como:

[...] un cuarentón calvo y de pobladas patillas que llevaba unos anteojos ridículamente pequeños para la inmensidad de sus rasgos faciales. Había servido en el Real Cuerpo de Ingenieros de la India hasta que conoció a James Kelly y este le contrató. Decían de él que era un hábil negociante, el mejor para tratar con los pachás locales, y hasta un excelente tirador que había luchado contra los rebeldes de la India con valor. [...] (Yagüe, 2014: 28).

Es un personaje de confianza del señor Kelly que ya no ostentaba el prestigio profesional que se le suponía. Él se sabe en la cuerda floja y que está a las órdenes de Kelly bajo un chantaje implícito. Jack O'Neill se corresponde como actante a la categoría de oponente. Ni el lector ni los personajes lo sabrán hasta bien avanzada la narración, ya cerca de los coletazos finales del conflicto con los bóxers, pero el propio objeto de O'Neill, que es vengar el mal trato recibido por la familia Kelly tras años de servicios, se contrapone con el objeto último de Paul Kelly. El

irlandés entrega a Paul Kelly a los bóxers, seguro de que los sublevados acabarán matándole por su condición de extranjero y por las acciones llevadas a cabo contra ellos a lo largo de la narración. Paul Kelly consigue sobrevivir y escapar con la ayuda de personajes ayudantes. Como dice Bal: «Es la presencia de ayudantes y oponentes lo que hace que una fábula tenga interés y sea reconocible» (2018:41).

El personaje de Jack O'Neill durante la narración es de bajo perfil, su presencia apenas es tenida en cuenta si no es para mostrar el desprecio que sufre por parte de Paul Kelly. Es un personaje que acompaña al grupo de rescate a la misión porque debe hacerlo, y no porque crea que pueda repercutirle ningún beneficio. Los motivos para justificar su presencia los sabrán los lectores luego, mucho más avanzada la narración, cuando la posibilidad de llevar a cabo su objetivo propio (traicionar a Paul Kelly) está a su alcance.

Otro de los personajes relevantes, pero secundario, es Klemmens von Ketteler, un diplomático alemán que parece llevar una vida apacible y satisfactoria con su esposa en Pekín, y que es contactado por un funcionario de la corte imperial que representa a un sector intermedio de la política china. Este personaje se encuentra entre las viejas formas que han llevado a China a una situación de decadencia global y la posible y futura China progresista y soberana. Sus acciones operan respecto a lo que considera que es un bien mayor:

- El nuestro no es un acto de traición, como insinúa usted, sino de extrema y verdadera lealtad a la Emperatriz Viuda y al Hijo del Cielo. Todavía quedamos chinos sensatos que pensamos que el progreso convertirá a China en una potencia mundial que mezclará tradición y modernidad sin la tutela extranjera. Y que estamos seguros de que iniciar esa locura de guerra contra los extranjeros solo puede traer la derrota total de China y la caída de la dinastía Qing (Yagüe, 2014: 36).

Este personaje representa el punto medio ante un posible tratamiento narrativo claramente opuesto: podría ser que la población china y los personajes chinos que la representan estuvieran de acuerdo en las justificaciones para la rebelión bóxer; y los extranjeros, por su parte, se mostrarán condescendientes y tratarán de preservar sus intereses en territorio chino. El autor dota al texto de puntos intermedios donde el juego psicológico de los personajes tiene más amplitud de movimientos entre lo que deben hacer o deben posicionarse y la posibilidad que realmente llevan a cabo.

Klemmens von Kettler tiene una presencia menor respecto a Paul Kelly o Ramón Álvarez. No es un personaje recurrente teniendo en cuenta el número de veces que el narrador focaliza su

voz a lo largo de la narración. En total, son cuatro las veces que el barón Klemmens von Ketteler aporta su perspectiva del conflicto desde su función narrativa, por lo que se trata de un personaje secundario.

Su personaje no está inmiscuido en la misión de rescate a Piung Fu, y es externo al viaje que emprenden la mayoría de los personajes principales. Su función narrativa tiene que ver con la expresión de una prepotencia occidental prevista hacia el conflicto, y con dinámicas que los personajes de poder deciden tomar. En otras palabras, el personaje del embajador alemán en el texto tiene información privilegiada. Una información proveniente desde el Palacio Imperial sobre la situación de amenaza que suponen los bóxers y la verdad sobre la implicación del príncipe Tuan en el mismo, antes de que estalle el conflicto. Klemmes von Kettler decide reservar esos datos valiosísimos hasta que no pueda verificarlos por sí mismo. Pero, una vez que lo hace, no la comparte con el resto del personal diplomático, sino que la reserva para poder llevarse el mérito de ser él quien pondría de manifiesto la verdad ante el consejo de ministros sobre el engaño perpetrado por el príncipe Tuan y, así, poner fin al levantamiento y la hostilidad hacia las potencias occidentales. La intención del personaje es ser adalid de la resolución del conflicto. Sin embargo, cuando decide dirigirse hacia el Tsungli Yamen, lo hace a sabiendas del peligro que supone cruzar la ciudad para un occidental, pues las calles de Pekín han sido tomadas por los bóxers y no dudan en usar la violencia contra ellos. El barón nunca llega a su destino y la información se pierde con él.

Este personaje está basado en un personaje real: Klemmens von Ketteler, un diplomático alemán de la embajada de China. Su muerte se produjo por un disparo de los rebeldes bóxers después de que el diplomático se aventurara junto a su intérprete a salir a la calle para llegar al Tsungli Yamen, por lo que el final en la ficción se corresponde con la realidad de los hechos históricos.

Por otro lado, su función como actante se correspondería con la figura del antisujeto, pues es un personaje con un objeto propio (ganar prestigio político frente a su gobierno y el resto de las potencias occidentales) que no va en contra del objeto de los personajes principales. En mi opinión, la función que cumple este personaje tiene que ver con la exposición de una actitud occidental sobre la rebelión de los bóxers que el autor ofrece para posicionar al lector en un relato antiimperialista, pues a través de él se sabe que hay interesados en salvaguardar la seguridad y la paz en la capital dentro de la corte imperial que rechazan las prácticas violentas de

los bóxers. La intención de estos posibles interesados entronca con la de uno de los personajes principales, Kong Dao, que representa a un conjunto de los funcionarios chinos que quisieron llevar a cabo unas reformas progresistas que condujeran a China a la modernidad, siempre dentro de sus premisas y no respecto a las imposiciones de las naciones occidentales. Este personaje, como se verá más adelante, es retratado como un ciudadano que defiende la cultura china y anhela una evolución que convierta a China en una nación fuerte a la altura de las potencias extranjeras. Por ello, los actos llevados a cabo por el barón Klemmens von Ketteler solo muestran la ineptitud y la arrogancia de un diplomático que no piensa en el bien común, sino en su beneficio propio. Podría ser esta una crítica a las actitudes que la mayoría de gobiernos occidentales tomaron frente a sus privilegios y deberes en el territorio chino.

Uno de los personajes reales al que sí dota de voz el autor es a Bernardo Cóloman, el ministro español en Pekín. En la novela se le describe de la siguiente forma:

[...] El señor de Cóloman era el único español en el barrio diplomático y velaba él solo por los escasos nacionales en el país, la mayoría religiosos católicos, asistidos por algunos chinos. [...] por su experiencia en China y por su exquisito talante, Cóloman era un hombre apreciado y muy respetado por el resto de legaciones (Yagüe, 2014: 43).

Su aparición es anecdótica. Es un personaje al que el autor quiere dar un homenaje como representante diplomático de España. España no era una de las potencias con mayor influencia en el territorio chino y, sin embargo, la figura de Bernardo Cóloman fue decisiva en la resolución del conflicto. Así lo cuenta el autor en el blog de la novela:

España, que en 1900 pintaba poco y menos en Asia, no mandó tropa alguna (no, no contamos como tropa a un diplomático) a China por aquellos sucesos, pero sí tenía embajador en Pekín, Bernardo de Cóloman, que, obviamente, sufrió los 55 días de asedio.

Bueno diréis que por uno, tampoco es para ponerse así. Cuidado, que Cóloman pintó mucho. Ya que en septiembre de 1901, el tratado que puso fin al conflicto (y que, obviamente, obligaba a China a pagar unas cuantiosas indemnizaciones a las potencias que la estaban exprimiendo como si fuera una colonia, sin serlo) fue redactado por él y se firmó en la legación española, ya que era el diplomático más veterano en Pekín (Yagüe, 2014a: online).

Dos de los personajes que se incluyen en la lista de los más relevantes son Sarah y James Liddle, un matrimonio irlandés-británico que trabajan como ayudantes para la Iglesia Misionera de Inglaterra en una aldea de las montañas de Taiyuan, en la provincia de Shanxi. El personaje de Sarah Liddle interviene en diecinueve ocasiones; mientras que James Liddle lo hace en diez ocasiones. La pareja se halla viviendo en inmersión cultural en el pueblo, pues solo el misionero

encargado, Marcus McConnagh, es occidental; el resto de las personas que viven en la aldea son chinos conversos. Mientras James se encarga de diferentes tareas que le llevan a ausentarse a menudo para viajar a la ciudad, Sarah permanece en el pueblo donde cría a su hijo Rick. Su adaptación al entorno no es muy positiva:

El paisaje era hermoso, pero en los cinco meses que llevaba en China Sarah había descubierto que no era para ella. Le asustaban sus gentes, sus curiosas creencias y costumbres y, lo notaba claramente, sus vecinos no disfrutaban con su presencia (Yagüe, 2014: 46).

La causa de esta inadaptación es un rechazo intercultural mutuo. En el caso de la comunidad china que vive en la aldea, tiene que ver con la imposición de un nuevo orden a manos de los extranjeros, y en concreto, de los misioneros, que no es visto con buenos ojos ya que esas imposiciones pretenden cambiar su forma de vida y sus tradiciones. Se tratan de unas circunstancias que amenazan la identidad cultural de un pueblo, por lo que cabe esperar que esa presencia se sienta invasora y se dirija hacia la comunidad extranjera. Sarah es sensible a ese rechazo que, además, suma la incompreensión y la inadaptación a una forma de vida que no conoce ni con la que comparte puntos en común.

Sarah es uno de los personajes que más experimentan un cambio sustancial y profundo en su desarrollo narrativo. Al principio, parece una mujer al servicio de su marido, como soporte y apoyo de las actividades que James realiza en su trabajo en la misión. Aunque desde el inicio se muestra como una mujer fuerte y decidida (la novela cuenta la historia de cómo Sarah y James se conocen y se enfrentan a las estructuras sociales que no permitían su relación en Reino Unido), lo cierto es que su actividad gira en torno al cuidado: el de su hijo y el de su marido en la misión. Cuando los problemas acechan debido a la amenaza de los bóxers, Sarah demuestra tener la fuerza, la determinación y la valentía para enfrentarse a los sublevados, pero también la encuentra a la hora de enfrentarse a su marido cuando descubre que le ha mentado sobre las razones que los llevaron a China y sobre su verdadero propósito en la aldea.

Los acontecimientos violentos que le toca experimentar llegan a moldearla como un personaje sufrido y desesperado, pero que no se rinde con facilidad. Sarah está dispuesta a enfrentarse a cualquier horror para defender y proteger a sus seres queridos. En la novela se encuentran evidencias de ese cambio en la acción, pero también en la reflexión dada por el narrador en los capítulos en los que su personaje es el objeto focalizado:

Habían pasado las peores semanas de su vida. Sarah había visto morir de un modo brutal a su marido y unos salvajes habían secuestrado a su hijo. Ella había disparado y matado, había sido testigo de tanta violencia que casi nada la podía sorprender. También había encontrado el coraje para iniciar una cacería suicida en pos de su hijo, mientras su corazón no le pedía más que llorar la muerte de su marido, al que sentía que había traicionado. Había castigado a James por golpearla en Piung Fu y por mentirle; le había negado su calor y su confianza, pero después de haberle visto morir escupiendo sangre, su actitud le parecía peor que mezquina.

Debía centrarse en recuperar a su pequeño Rick. Tanto si estaba vivo como si no, era lo único que le quedaba en este mundo. La única razón por la que seguir viviendo o arriesgar la vida.

Por esa esperanza había robado para comer, había amenazado a pobres campesinos chinos, se había tiznado la cara con barro para oscurecer su tez o se había vestido como una china, había caminado durante días enteros sintiendo el dolor insoportable de los pies desollados. Un cúmulo de cosas que hacía un mes se habría imaginado incapaz de realizar (Yagüe, 2014: 281).

Los cambios que se aprecian en Sarah están promovidos por las circunstancias, como se ha mencionado ya. Son cambios a su pesar, no son fruto de una toma de conciencia sobre algún aspecto de la cultura o la sociedad china, ni tomados de forma voluntaria y natural.

En cuanto a James Liddle, su personaje da muestra de un cambio de carácter desde que llega a la misión que le afecta en su relación con su mujer, Sarah, como se puede leer en el fragmento expuesto previamente. Paul Kelly solo acepta ir al rescate de James porque Richard Fielding, el secretario de la legación inglesa, decide hacerlo pasar por su sobrino, de manera que la misión de rescate se basa en un favor personal. La razón real es que James ha sido contratado por Fielding para hacerse con una reliquia china: un dragón de oro de incalculable valor que el secretario inglés desea para su colección privada. James acepta el encargo de viajar a China para hacerse con él, ya que de esa forma Fielding le pagará una buena suma de dinero con la que poder mantener a su familia. Ahora bien, no le cuenta los verdaderos motivos de su viaje y labor en China a Sarah.

El personaje de James es retratado por Sarah como un hombre dulce, decidido y valiente, pero en la narración sus actos revelan a un hombre tosco, agobiado por la misión que debe cumplir y ausente de la vida que su familia lleva en China. Sin embargo, es una persona íntegra, que se arrepiente de las decisiones tomadas y que lucha por salvar y proteger a su familia.

Tanto Sarah como James son personajes-sujetos. En el caso de Sarah su propósito último se corresponde con el de Paul Kelly y el de Ramón Álvarez: salir con vida del asedio de los bóxers y tratar de salvar a sus seres queridos. Sarah nunca tiene otro objetivo en la narración, a

diferencia de Paul Kelly, Ramón Álvarez y su propio marido, pues James primero anhela conseguir el dragón de oro y ocultarlo para poder intercambiarlo con el embajador inglés. Cuando la sublevación de los bóxers comienza, se da cuenta del verdadero peligro que suponen los bóxers, por lo que su propósito será también salir con vida y salvar a sus seres queridos.

Del padre Marcus McConnagh el narrador llega a decir que es «[...] el único occidental al que Sarah había visto imponer respeto a los chinos y empatizar con ellos» (2014: 47). Es una afirmación importante porque quiere decir que al menos un occidental ha hecho el esfuerzo de entender la cultura en la que vive encontrándose en territorio chino. Se entiende que su personaje no impone respeto por miedo, sino por aceptación por parte de la comunidad china. El padre McConnagh es un misionero irlandés, cuyo único interés en el territorio es evangelizar y guiar a la comunidad cristiana. Es un personaje secundario, que interviene en nueve ocasiones.

Otro de los personajes que se presenta es Kong Dao, un antiguo mandarín (es decir, un burócrata de la China Imperial) que fue hecho prisionero por su colaboración en la Reforma de los Cien Días. Es el primer personaje chino individual que se describe, pero no el único. Su historia en la narración inicia con su liberación, después de años de encierro y aislamiento en un estado deplorable. Tiene mujer e hijo, de los que no ha tenido noticia en años, quienes son usados por el príncipe Tuan como moneda de cambio para conseguir que Kong Dao haga lo que desea, que es liderar a un grupo de bóxers cuyo objetivo es recuperar un objeto milenario: el dragón de oro de la leyenda que se presenta al comienzo de la narración. Bajo la amenaza de hacer daño a su familia, el antiguo funcionario chino accede a participar en la misión encubierta que le encomienda el príncipe Tuan junto a Liu Han, un líder bóxer violento. El grupo que conforma junto a Liu Han y los demás bóxers acabará persiguiendo a la comitiva que huye de Piung Fu (formada por Sarah y James Liddle, Paul Kelly, Ramón Álvarez, Bill Morgan, Gol Basan, Lao Chiang, Jack O'Neill, el padre McConnagh, Lin, Rick, Wang, Chew Fang y los demás chinos cristianos de la aldea), pues saben que James Liddle tiene la información necesaria para encontrar el tesoro.

Este personaje aparece en catorce capítulos y nunca se presenta en la narración de forma negativa, aunque se sitúe en el ámbito de acción de los bóxers sublevados. Kong Dao rechaza la violencia desmesurada e injustificada que estos perpetran contra los chinos cristianos y los occidentales, y respeta a sus rivales. Su figura está asociada al discurso de la honorabilidad y la sabiduría propia del arquetipo del «anciano sabio». Es un personaje con el que los lectores

pueden empatizar, pues se comprenden sus razones para actuar de la forma en que lo hace y se consideran positivamente sus valoraciones sobre sus supuestos enemigos.

Kong Dao representa a una parte de las clases de poder en la China Imperial que anhela una reforma progresista que conduzca al país a la autonomía y la soberanía territorial y gubernamental, y que tiende hacia un nacionalismo que vela por los intereses de toda la ciudadanía y no sólo de sus clases privilegiadas. Esta corriente de pensamiento se muestra de forma abiertamente opuesta a la idea que tiene la familia imperial sobre su propia forma de gobierno. Se pone de manifiesto así el ostracismo que el cuerpo de funcionarios de la corte imperial procesa ante la situación real de la población general del país. Ni siquiera la emperatriz es consciente o está informada sobre las intrigas palaciegas y políticas que ocurren dentro de las murallas de la Ciudad Imperial, y por ello está sujeta a las manipulaciones del príncipe Tuan y sus acólitos. Desde el trono parece sólo contemplarse la perpetuación de un poder irreal, pues las potencias extranjeras han avasallado y castigado a China por los conflictos del pasado. De esta manera, la familia imperial aún vive en una idea pasada de su poder e influencia, y decide no enfrentarse a la decadencia de su sistema de gobierno.

Kong Dao se posiciona en el lado opuesto de esta realidad. Castigado por participar en una serie de reformas modernizadoras de las estructuras sociales y económicas en China, el antiguo mandarín representa el conjunto de ideas que poseen más legitimidad respecto al gobierno de China. Tanto la forma de gobierno de la corte imperial como la influencia de las potencias extranjeras están denostadas en la narración. Las naciones occidentales y sus representantes caen en la arrogancia y muestran actitudes negativas respecto a la cultura china y su población. Hay una clara actitud colonial e imperialista que implica irremediabilmente una postura racista, de clara superioridad social por razones de origen. Kong Dao aboga por la modernización y el progreso del país de forma que repercuta en un beneficio dirigido al conjunto de la población y reclama la soberanía de la nación.

Según la teoría narratológica, el personaje de Kong Dao se corresponde con el antisujeto. Al igual que otros actores-personajes, el antiguo mandarín tiene un objeto propio en la narración: cumplir la misión para asegurar la integridad de su familia, amenazada por el príncipe Tuan. En este caso, el objeto de este actante sí entra en conflicto con el de otros personajes principales, como Paul Kelly, Ramón Álvarez y Sarah Liddle, que comparten objetivo: salvar su vida y las de sus seres queridos.

Como personaje colectivo se encuentran los bóxers. Los bóxers son un grupo organizado y violento que, motivado por las invasiones de las políticas y modos occidentales y el desprestigio de una monarquía débil que dejó que el imperialismo campara a sus anchas en una China debilitada por los conflictos, se rebelaron y sublevaron contra las legaciones extranjeras en Pekín. Una de las primeras referencias que se presentan de ellos es dada por Richard Fielding, secretario en la legación británica:

[...] esos chinos levantiscos no son más que una secta campesina sin mayor influencia. Han asesinado a un misionero inglés y a varios chinos cristianos, pero no creo que pase de un problema local y, desde luego, no creo que sus acciones lleguen a repercutir en Pekín (Yagüe, 2014: 31).

En la novela se plantea que los bóxers son una amenaza, pero una amenaza lejana e improbable, casi de forma anecdótica. Los sublevados se llaman a sí mismos según su nomenclatura original «Los Puños Armoniosos». Esta denominación pone en evidencia que la violencia ejercida por los bóxers es de alguna manera bendecida por la divinidad, tal y como este colectivo creía.

Aunque los bóxers se presentan como personaje colectivo, también es representado por un personaje individual, Liu Han, que se incorpora luego al elenco de personajes. Liu Han es un chino, un pobre diablo de origen humilde y con una infancia terrible que forma parte de Los Puños Armoniosos como líder. Gracias a una demostración callejera de las habilidades «mágicas» de los bóxers, lo reclutan para servir de sicario privado en la corte imperial, bajo las órdenes del príncipe Tuan. Su aspecto es feroz. De hecho, su cara está deformada a causa de quemaduras antiguas, una de las muchas consecuencias de su triste y terrible vida. La violencia que ha sufrido desde que era un niño es una de las causas que lo han conformado como un ser desprovisto de compasión y cargado de brutalidad, que inspira temor a todo aquel que lo mira.

[...] Su cara llena de atroces quemaduras, su colosal figura y su piel casi cobriza, abrasada por el sol, llenaban de pavor a aquellos alfeñiques que no habían salido de los lujos de aquel recinto (Yagüe, 2014: 51).

A través de él se conocerán en profundidad las intenciones, motivaciones y el modus operandi de los bóxers. Así, las primeras referencias de Liu Han en la novela describen la etapa previa al conflicto en relación con esta colectividad; sobre todo, aportan información sobre el modo en el que se organizaban, cuál era su discurso y cómo conseguían atraer a los campesinos descontentos para que se unieran en su lucha.

Hacia unos meses, él y otros líderes bóxers habían llegado a una aldea en la provincia de Shanxi. Una multitud de campesinos, siervos y gente hambrienta se había congregado al instante. Todos habían oído hablar de los Puños Justos y Armoniosos y ahora querían comprobar su fama.

Comenzaron invocando a los dioses tradicionales, aquellos dioses que las semillas traicioneras de los extranjeros estaban haciendo olvidar al pueblo y lo llevaban a la herejía del cristianismo. Les aseguraron que los misioneros robaban el alimento que ellos cultivaban en aquellos tiempos de hambre y sequía, que por eso estaban gordos y sanos mientras sus hijos perecían; les narraban casos de sacerdotes cristianos que devoraban bebés chinos... Encendieron su ánimo recordándoles que los diablos extranjeros destrozaban los caminos y lugares sagrados del Feng Shui con sus vías de hierro para el monstruo de vapor, que ocupaban sus puertos a cañonazos y que llevaban décadas vendiendo el opio que estaba carcomiendo el alma del pueblo.

Cuando ya habían captado su interés, pasaron a la acción. Ofrecieron un espectáculo de lucha a los campesinos para demostrarles que el uso de las artes marciales les hacía invencible. [...] Después pasaron al número estelar: el *bi pao*, un ritual por el que las balas de las modernas armas de los extranjeros no podían alcanzar a los Puños. Bailaron en medio de invocaciones durante varios minutos y Liu Han se dirigió al centro del corro y desnudó su torso. Otro hermano apareció con un mosquete, se acercó y le disparó a quemarropa. El público enmudeció. Cuando el humo se disipó, descubrieron que no había herida en su cuerpo. (Yagüe, 2014: 58).

Se ve que los bóxers llevan consigo un aura de misticismo. Las supersticiones y el componente mágico son mucho más creíbles entre los campesinos y trabajadores de baja formación educativa, que resultan, en general, un sector de la población más impresionable. Más tarde, la figura de Liu Han se concretizará más como un personaje individual que libra su batalla particular: vengarse y ganarse el respeto del príncipe Tuan. Sus rencillas con Kong Dao debido a sus diferencias de opinión denotan su carácter despiadado. Sus discusiones tienen que ver con la falta de disciplina de Liu Han por ejercer la violencia de forma cruel e injustificada. Además, su implicación en una misión ajena a la sublevación lo coloca en un espacio narrativo externo al conflicto que se narra de fondo.

Asimismo, se relata en la presentación del personaje de Liu Han el origen de la denominación «bóxer», que es un calificativo dado por los occidentales y que se extendió incluso en ámbitos no occidentalizados. Surge de la confusión que los occidentales hacían de la práctica de las artes marciales con la práctica del boxeo.

Este personaje aparece en la narración en dieciocho ocasiones, lo que lo convierte en uno de los personajes principales de la historia. En relación a la teoría narratológica expuesta en este trabajo, el personaje de Liu Han se corresponde con el actante llamado oponente. Este actante se caracteriza por su acción narrativa, que entra en conflicto con la relación entre el sujeto y el

objeto. En este caso, Liu Han es un personaje, además, antagónico, poseedor de unas cualidades que lo sitúan en el otro lado del espectro de los personajes principales: es cruel de forma injustificada, carece de empatía y de valores éticos y actúa en su propio beneficio sin importarle nadie más. Él mismo posee un objeto, como ya se ha indicado, que es hacerse con el dragón de oro para poder ganarse el respeto y la confianza del príncipe Tuan.

Su presencia en la narración es significativa hasta el final, pues se convertirá en el último obstáculo a superar por los personajes principales para poder cumplir con su propio objetivo (salvar la vida y la de sus compañeros). Incluso una vez que el conflicto histórico agoniza (cuando derrotan a los bóxers en Pekín y sólo quedan algunos focos del conflicto en zonas del interior), Liu Han permanecerá en su empeño por cumplir su venganza ante el fracaso de su misión.

La familia imperial también tiene voz en la historia. El príncipe Tuan forma parte de ella y, además, ostenta un cargo político dentro del sistema de gobierno chino. Aunque su cargo cambia a lo largo de la narración y consigue ser nombrado jefe del Tsungli Yamen (el departamento de Asuntos Exteriores y el departamento del gobierno con el que debía lidiar las autoridades extranjeras en territorio chino), el príncipe Tuan desea conseguir más notoriedad y poder. El personaje ocupa un cargo estratégico que le ayudará en su objetivo: expulsar a las influencias extranjeras de China y conseguir más poder. Es un personaje cruel que no duda en torturar a sus vasallos y que cuenta con una reputación violenta. Es también experto en manipular a la Emperatriz Viuda y en abusar de su poder en la corte en beneficio de sus propios intereses.

El príncipe Tuan se basa en un personaje real. El príncipe Tuan, también conocido como Zaiyi, fue uno de los líderes reconocidos de la rebelión bóxer. Durante los días que duró el levantamiento, autorizó el asedio al Peitang y comandó a las fuerzas imperiales que lucharon contra las brigadas internacionales. Las potencias extranjeras lo señalaron como uno de los promotores de la sublevación, y, tras la derrota, fue exiliado a Xinjiang. La propia emperatriz declaró que la orden por la que se declaraba el conflicto abierto contra las potencias extranjeras fue resuelta sin su autorización ni consentimiento, de forma que la posición oficial de la corte imperial fue condenar al príncipe Tuan por su participación en el conflicto.

Su personaje se corresponde con el actante de oponente. Es un personaje con un objeto propio que entra en conflicto con el de los sujetos principales: el príncipe Tuan desea que la sublevación sea exitosa para conseguir así desestabilizar a Ci Xi respecto a un sector de los

funcionarios chinos que consideran que es permisiva y complaciente con las fuerzas occidentales. Si la sublevación llega a buen fin, Ci Xi perdería poder y sería el príncipe Tuan el mejor posicionado para hacerse con el trono.

Este personaje aparece en un total de cuatro ocasiones. La mayoría de las veces en las que el narrador lo focaliza, lo hace para mostrar las malas artes que emplea para conseguir su propósito y para mostrar que era un despiadado. Hacia el final de la narración, cuando las potencias extranjeras consiguen sobreponerse a los bóxers durante el conflicto y la posibilidad del éxito de su objetivo está perdido, el personaje ni siquiera aparece. Se sabrá de su paradero y situación a través de la focalización de la emperatriz Ci Xi, quien en su escape hace referencia a la discreta huida del príncipe Tuan y señala su cobardía ante su incapacidad de enfrentarse a las consecuencias de sus actos.

Ci Xi, la Emperatriz Viuda, también hace su aparición. En el capítulo de introducción del personaje, se resume la situación política en la que se encuentra el imperio y frente a la cual la emperatriz debe tomar una decisión sobre cómo posicionarse. Consciente de la aceptación que los bóxers tienen entre el campesinado, ella duda sobre la forma en la que debe proceder ante la situación. Ci Xi se da cuenta de que la chispa que los bóxers han encendido entre los campesinos también puede beneficiarla o, por el contrario, puede volverse en su contra. Por ello, reflexiona sobre el último objetivo de los bóxers, que es expulsar a los extranjeros que tanto daño hacen al imperio chino con sus solicitudes humillantes y el pago de las compensaciones económicas derivadas de conflictos históricos previos. Finalmente, Ci Xi decide apoyar de una forma ambigua la causa, pues anhela la vuelta de las viejas formas de gobierno de la China Imperial a las que se agarra para perpetuar su poder y justificar su autoridad gubernamental.

La Emperatriz Viuda se presenta como un personaje malévolos, dispuesto a cualquier cosa para alcanzar y mantener su poder: «Tenía dieciséis y desde entonces no había dudado en hacer lo necesario, por cruel o terrible que fuera, para mantener su poder» (Yagüe, 2014: 118). Pero también es un personaje en decadencia, al igual que su figura, pues tras años ocupando el trono cae en las manipulaciones llevadas a cabo por el príncipe Tuan. Aunque pretende resultar implacable y determinante, su personaje cae en cierto patetismo, propio de una dirigente que se ha negado a aceptar la realidad desde hace un tiempo.

El personaje de Ci Xi está basado en la figura real de la emperatriz Ci Xi. El uso de este personaje confirma lo que Cichocka plantea en su estudio cuando se refiere a que los personajes

históricos relevantes son despojados de su inmunidad narrativa, y son insertados en las estructuras de la nueva novela histórica (o la novela histórica posmoderna) con el objetivo de resignificarlos y con ellos proponer una nueva lectura de la historiografía (2016).

La historiografía, en general, ha tendido a retratar a Ci Xi como una gobernante manipuladora y ambiciosa que consiguió ostentar el poder en China debido a su participación en multitud de conspiraciones. El origen social de la Emperatriz Viuda estaba *a priori* lejos de abrirle las puertas del trono, pues Yi -su nombre de origen-, era la concubina del emperador, y cuándo este murió asumió junto con la esposa del difunto funciones gubernamentales. Su propio hijo, que era propiedad del matrimonio oficial, fue el sucesor del trono tras la muerte de su padre. Desde ahí, la ya autodenominada Ci Xi, ostentó el poder en diferentes intervalos durante su vida, siempre como regente. A ella se le atribuye la voluntad de modernizar China con una serie de reformas que llevó a cabo durante su mandato, en una época difícil para la dinastía Qing que vio como la soberanía de su poder perdía fuerza ante las potencias extranjeras debido a los conflictos ocurridos durante el siglo XIX, y a los problemas internos que derivaron de las actuaciones del poder imperial ante ellos. Aún en el siglo XX, debió hacer frente a las repercusiones de tales desencuentros, como la sublevación de los bóxers (National Geographic, 2021: online). Su participación en el conflicto narrado en la obra de David Yagüe no dista en demasía de la versión del conflicto dada por la historiografía oficial.

La presencia de este personaje guarda relación con la presencia de otro personaje en el capítulo introductorio: la emperatriz Wu. La emperatriz Wu es un personaje histórico real, la única soberana mujer de China. La emperatriz Ci Xi, por su parte, fue una soberana regente, por lo que nunca ejerció el cargo por derecho propio.

En los últimos años de la emperatriz Wu -la única que reinó como soberana china- las conspiraciones en su contra crecieron como las malas hierbas en un campo descuidados. La Hija del Cielo había sabido mantenerse en el poder casi medio siglo, primero en la sombra, como concubina, consorte y madre, y después como emperatriz. Pero sus disposiciones, acertadas en muchos aspectos, despertaron los recelos de las serpientes cercanas a su trono: los nobles odiaban al verse postergados en la corte por un sistema de burócratas elegidos por méritos; los militares desconfiaban de ella por haber reducido al ejército; los seguidores de Confucio recelaban de su patrocinio del budismo y los bárbaros allende las fronteras la querían muerta porque su imperio era fuerte. [...]

La Hija del Cielo había logrado la tranquilidad y prosperidad de su reino, pero alcanzó el poder de forma cruel y violenta y no había olvidado cuál era la forma de tratar al enemigo (Yagüe, 2014: 13).

Se puede comprobar que se establecen paralelismos y distinciones entre los perfiles de ambos personajes. La emperatriz Wu, al igual que Ci Xi, es una soberana implacable que no duda en responder con violencia ante las amenazas a su persona y su poder, que recela de los extranjeros y que tienen un origen común. Así es como ambas despertaban en la corte recelos e intrigas que atentaban contra su autoridad y habían conseguido mantenerse durante un largo periodo en el trono. No obstante, la emperatriz Wu contaba con un imperio fuerte y consolidado, mientras que la emperatriz Ci Xi asistió a la decadencia del sistema de gobierno imperial gobernando un país empobrecido y a merced de los intereses de los extranjeros.

Si se atiende a la teoría narratológica de Bal, el personaje-actante de Ci Xi se corresponde con el oponente (2018: 41). Es un personaje con un objeto en conflicto con el objetivo general y compartido de los personajes principales, en su mayoría occidentales. La Emperatriz Viuda pretende que ante la ineptitud para gestionar el control que las potencias extranjeras poseen sobre su gobierno, sean los bóxers los que desestabilicen el poder foráneo e influencia en la capital, de forma que su autoridad gubernamental pueda reafirmarse ante la población china, y liberarla así de cumplir con las sanciones económicas impuestas y las transferencias de territorio chino a otras naciones. La Emperatriz Viuda responde a la reacción violenta de las potencias extranjeras contra los bóxers y, si en un primer momento, duda en dar vía libre a los sublevados para que lleven a cabo sus propósitos, luego será contundente y condenará las actividades y la presencia de las potencias occidentales. La Emperatriz Viuda tiene la voluntad y la posibilidad de llevar a cabo su objeto, pero no tiene el conocimiento ni la habilidades necesarias, por lo que debe delegar en los bóxers y las fuerzas imperiales la consecución de su objeto.

Aunque no es un personaje principal, sí es un personaje secundario en la narración, pues su función narrativa es determinante para que la historia sea coherente y se corresponda con los hechos históricos verídicos que el autor nos presenta. Sin la figura de la emperatriz Ci Xi y la del príncipe Tuan la ficción narrativa no podría aportar la perspectiva sobre el conflicto desde la corte imperial. El personaje de Ci Xi aparece en un total de cuatro capítulos. En tres de esas ocasiones el lector se encuentra con un monólogo interior del personaje. Son momentos en los que la emperatriz Viuda reflexiona sobre la situación respecto a la sublevación, respecto a su poder y respecto a la toma de decisiones que ha llevado a cabo. Estas reflexiones privadas dan muestra de un personaje que está atado a las circunstancias, y coloca al lector en una posición en la que puede mostrar empatía ante la dificultad de la soberana de tomar decisiones, sabiendo que

decida lo que decida las repercusiones pueden ser nefastas para ella y para la población. Los monólogos, además, se contraponen con los propios monólogos del príncipe Tuan, que dan cuenta de una actitud perversa y egoísta, de manera que coloca a los dos personajes en los extremos opuestos del amplio espectro del bien y el mal.

Por otro lado, Vladimir Noskov se presenta como un comerciante ruso, que aparece oportunamente en escena para salvar, una vez más, a Ramón Álvarez de las manos del sicario que ya había querido matarle antes. Pocos detalles se dan sobre este personaje, que, desde los ojos de Kelly, resulta sospechoso e inquietante. Álvarez lo define como:

Aquel ruso bigotudo y con la complexión de un oso de Siberia [...] era, al parecer, un comerciante independiente que había llegado a China hacía cinco años proveniente de los aún salvajes Estados de Asia. Aquel hombre intrépido había conocido lugares de resonancias tan mágicas como Samarkanda, Kabul, Khiva o Lahore, donde había pasado siete años de su vida (Yagüe, 2014: 110).

O al menos, esa es la información que tiene Ramón Álvarez. Este fragmento muestra la dimensión fantástica y evocadora que algunos lugares de Asia tienen por inexplorados, como lugares de los que está todo por descubrir y que pueden albergar maravillas sujetas a la imaginación occidental.

Vladimir Noskov resulta ser un personaje oponente. Su objetivo es hacerse con el dragón de oro y retornar a Rusia, su país de origen, donde le servirá para ayudar a sus compatriotas en su propia revolución. Participa de forma activa en un total de seis capítulos, aunque su presencia es más dilatada, pues es un personaje silencioso, que no toma ni influye en la toma de decisiones, pero que se suma allí donde puede conseguir información relevante para llevar a cabo su propio propósito. En este sentido, el ruso tiene la voluntad, pero no tiene la posibilidad ni la habilidad o conocimiento para encontrar el dragón de oro por sí mismo. Su única opción es estar cerca de las personas que sí tienen ese conocimiento y conseguirlo a través de la ocultación de su verdadera personalidad. Se puede aplicar aquí lo que Bal llamó «El valor de la verdad»:

La «verdad» existe en la coincidencia de existencia y apariencia, de la identidad y las cualidades del actor, por un lado, y la impresión que causa, lo que afirma, por el otro. Cuando un actor es lo que parece, será verdad. Cuando no se construye una apariencia, o en otras palabras, esconde quién es, su identidad será secreta. Cuando *ni es ni se construye una apariencia* no puede existir como actor; cuando *parece* lo que *no es*, su identidad será una mentira (Bal, 2018: 45).

Según esta premisa, el actante que supone el personaje ruso está basado en una mentira. Vladimir Noskov construye una apariencia, pero no se corresponde con su identidad.

Lo mismo ocurre con el personaje chino de Lao Chiang. Lao Chiang es un prominente miembro de la mafia china, temido y respetado por un amplio espectro de la comunidad china e internacional, que había conseguido forjar su terrible reputación gracias al comercio de opio. Es un personaje inteligente, perspicaz y autoritario, que conoce a George Morrison, quien lo respeta por esas mismas cualidades. El autor describe a Lao Chiang como un delincuente, pero a pesar de su historial, se convierte en un miembro indispensable del grupo de rescate que viaja a Piung Fu y que ayuda a la comitiva extranjera en su misión, aunque lo haga por un interés propio como se sabrá al final. La verdad sobre el personaje no tiene que ver tanto con su nombre o su trayectoria, sino con su motivación para unirse a la misión. Lao Chiang es el personaje al que le encargaron realizar la falsificación del dragón de oro en su fundición. En el traslado del objeto a Pekín este fue robado, y esa circunstancia le acarreó muchos problemas, pues sus negocios y su persona habían sufrido las represalias de la pérdida. Podría parecer un personaje y una motivación materialista, pero la verdad es que esos rasgos son dejados atrás para cubrir con un aura de misticismo el tesoro falso. Lao Chiang le atribuye una fascinación similar al de la leyenda, y se convierte en protector de lo que la estatua pueda ocasionar a las pobres almas que la codician. Incluso, se puede considerar que Lao Chiang es una reencarnación del legendario Lu Ning.

Ahora llegaba el momento de hacer un último regalo al mundo antes de prepararse para una nueva reencarnación. Como el de Lu Ning, este dragón debía desaparecer para evitar que siguiera causando males. Su premio sería pasar sus últimos días observando aquella pieza fascinante (Yagüe, 2014: 345).

El anciano chino, debido a su reputación e historial, podría posicionarse fácilmente en el espectro de personajes que lo ambicionan sin remedio, pero Lao Chiang lo mezcla con su propia dimensión religiosa, y decide abandonar el mundo urbano y material en el que habita para perderse en las montañas con el dragón de oro, a la espera de una nueva reencarnación. Es un giro inesperado respecto al carácter del personaje, que, desde la perspectiva de este estudio, recupera para la narración esa dimensión mística y maravillosa con la que comienza. Aunque el texto comienza con una leyenda, el lector puede olvidar fácilmente este aspecto a lo largo de la novela. Sólo se vuelve a recalcar cuando el dragón de oro falso cobra protagonismo en el

desarrollo de los acontecimientos. Por norma general, los lectores en un discurso muy terrenal respecto a la historia, en la que el componente mágico es difícil de insertar.

Lao Chiang es uno de los personajes principales. Aparece en dieciocho capítulos de la narración y su función narrativa es esencial para asegurar el éxito de la consecución del objetivo principal. Además, es el personaje sobre el que recae la acción que cierra de manera cíclica la estructura de la narración.

Según la teoría narratológica, como actante se corresponde con el ayudante. Es un personaje con un objetivo propio: recuperar el dragón de oro que tantos problemas le ha acarreado. Pero su propósito se vuelve más complejo a medida que avanza la narración. No sólo quiere recuperar el valiosísimo dragón de oro que ha elaborado, sino que es consciente de los peligros que supone que el objeto caiga en las manos incorrectas. Su misión tiene un componente espiritual y altruista, pues Lao Chiang quiere evitar las consecuencias que la avaricia y la ambición puede desatar en aquellos que poseen sus ojos sobre el tesoro. Además, parece que se compromete con el objeto del resto de los personajes principales, pero al final no se sabrá hasta qué punto salvar la vida de sus compañeros y asegurar su integridad y la de los demás es prioritario en su intención.

Entre los personajes occidentales principales que se unen a la misión de rescate de Piung Fu, se encuentra William Morgan, un hombre en busca de aventuras en China, de donde le han llegado noticias de prosperidad por parte de trabajadores chinos (culíes) que conoció trabajando en el ferrocarril en Texas. Es un personaje que al principio no parece mostrar mucha simpatía por la población autóctona, pues lo muestra de una forma casi indiferente, como si cualquier lugar le pareciera aceptable. Posee cierto aire de llanero solitario; de hecho, se puede dilucidar en él rasgos propios de los vaqueros de las películas *western*.

William Morgan llega a establecer una relación de amistad y camaradería con Paul Kelly, por lo que lo acompaña en su misión hacia la aldea de Piung Fu sin más motivación aparente que la de participar en una expedición que le traiga emociones, a las que está acostumbrado pues parece haber tenido una vida agitada y excitante. De esa forma, se convierte en un compañero fiel para Paul. Todos le respetan y lo valoran por sus habilidades de defensa, su entereza y su buena disposición.

Para este estudio, es en el personaje de Morgan donde mejor puede apreciarse la influencia del cine en la escritura de David Yagüe, como se ha comentado previamente. Las escenas en las

que Bill Morgan entra en acción resultan muy visuales y beben directamente de la imaginería del género del *western*.

Rompiendo su línea apareció Bill Morgan, que cabalgaba a toda velocidad su pequeño mustang y sujetaba las riendas con la boca mientras sus manos disparaban sus dos revólveres a diestro y siniestro.

- ¡Seguid cabalgando hacia la espesura! – gritó el veterano pistolero-. Yo os daré tiempo.

- Pero Bill, ¿cómo vas a...? - Paul no era capaz de ni de expresar su asombro.

El norteamericano volvió a entonar aquel aullido texano y cargó de nuevo disparando sin parar contra los bóxers del fondo de la calle (2014: 247).

El aullido, el manejo de las pistolas, la cabalgada y el aire de hombre sin destino en busca de aventura, retratan a un personaje propio de una película de vaqueros. Incluso, el personaje llega a comparar la fiereza de los bóxers con los apaches: «Imaginó su muerte a manos de aquellos salvajes que dejaban pálidos a los sanguinarios apaches» (2014: 249).

Su presencia en la narración sólo se justifica por el deseo del autor de incluir a un personaje que responda a su visión del conflicto y que emana de la puesta en escena de la película que inspiró su obra: *55 días en Pekín*. La película guarda una estética similar a la de los vaqueros de los *westerns*, los soldados y personajes que participan en la defensa de las legaciones o del Peitang no se diferencian mucho de la imagen que se da de William Morgan.

Su papel respecto a la teoría narratológica responde al de personaje-ayudante. William Morgan no tiene un objetivo definido, sino más bien ambiguo e indeterminado: sentirse vivo, aportar algo a alguna causa, tener un propósito. En su caso, el personaje elige ayudar a la comitiva que va al rescate de los habitantes de Piung Fu. Siempre se muestra leal, respetuoso e inteligente. Sin embargo, para esta investigación, su valor narrativo que reside en acompañar y defender al grupo podría haber sido ejecutado por otros personajes de la novela. Aparece en trece capítulos de la narración, de forma activa.

George Morrison es un personaje secundario que apenas tiene presencia en el texto. Se presenta al comienzo de la narración como un australiano intrépido, experimentado y aventurero, que definen como un hombre atractivo, que es periodista de la publicación inglesa *The Times*.

«El Chino» Morrison, como se le conocía, había desechado vivir en el barrio de las legaciones y se había instalado con sus libros en una casa enclavada en las empobrecidas calles de la Ciudad China, fuera incluso de las murallas que protegían la Ciudad Tártara, el recinto imperial y el barrio internacional.

A veces se mostraba despectivo hacia el resto de los occidentales, pero era parte de su temperamento nómada y aventurero [...].

Ramón no entendía cómo un hombre civilizado podía vivir con los chinos por gusto (Yagüe, 2014: 68).

Su función narrativa tiene que ver con dos elementos diferentes: servir de enlace a un personaje de los bajos fondos pekineses y exponer un ejemplo diferente en la narración sobre la actitud occidental sobre lo oriental. En el primer caso, se podría afirmar que esta función podría haber sido llevada a cabo por otros personajes ya presentados en la narración, respecto a los cuales no supondría ninguna incoherencia narrativa establecer relación con una figura del mundo de la mafia china, como por ejemplo Ramón Álvarez. Sin embargo, el autor prefiere presentarnos a George Morrison y con él marcar un claro cambio de actitud hacia la cultura china. Morrison vive en Pekín como la mayoría de los ciudadanos chinos, en sus mismos barrios y en estado de inmersión cultural. Aunque su vivienda por dentro es de estilo británico al igual que su forma de comportarse en sociedad, Morrison expresa una fascinación por la cultura china y conoce la lengua, en un claro intento de comprender al otro. En su presentación, además, expone como otros personajes, la sensación de peligro derivada de la presencia masiva de los bóxers, y cómo su discurso está llegando a las multitudes que se acercan a verlos en la capital y alrededores. Con la perspectiva de Morrison se comprueba una vez más en la narración que la amenaza de los bóxers era patente y visible para los ciudadanos promedios, lo que demuestra que las potencias extranjeras subestiman la verdadera amenaza ante la inacción en una etapa previa al estallido del conflicto. En este sentido, Morrison cumple con una función extra: ser un personaje más que enmarca el contexto histórico que envuelve la narración.

George Morrison sería un personaje ayudante, que aparece en tres ocasiones pero que tiene una participación muy activa. No tiene un objeto en la narración, pero facilita el contacto con Lao Chiang, que será un personaje imprescindible para llevar a cabo el objetivo de los personajes sujetos.

Otro de los personajes secundarios que encontramos es el de Pierre Marie Alphonse Favier: el obispo católico de Pekín. Está basado en un personaje real, que lideró durante aquel verano de 1900 la defensa del Peitang, la catedral católica de Pekín.

En la narración es un hombre imponente, con autoridad y prestigio social dentro de la comunidad extranjera, con unos valores religiosos férreos que defiende a sus feligreses sin importarle su origen, incluso ante las autoridades que menosprecian a la comunidad china aunque se hayan convertido al catolicismo y apoyen las formas extranjeras:

- Disculpe que le interrumpa, monseñor. No ha habido ningún asesinato de ningún ciudadano de nuestras potencias desde enero y... - como era habitual, las legaciones habían dejado la voz cantante al ministro McDonald, que escuchaba con cierta desidia al sacerdote.

- No me refería a ciudadanos americanos o europeo, sir Claude, me refería a chinos, chinos cristianos, y, por tanto, hermanos de fe. – Notó cómo el interés de sus espectadores decaía inmediatamente.

- Entonces es un asunto que incumbe a las autoridades chinas y no a nosotros, monseñor. En cualquier caso, en mi próxima reunión con el Tsungli Yamen les haré saber nuestra preocupación por los fieles cristianos chinos.

[...] – Monsieur Pichon, las potencias extranjeras llevan interfiriendo como les ha placido en la política china más de sesenta años. Si uno de los súbditos de sus naciones comete un crimen contra un chino serán ustedes y sus leyes quienes lo juzguen.... Y ahora, les repito, caballeros, ¿les diremos a esta gente, que ha sido testigo de todo esto, que no nos compete?

Nadie respondió (Yagüe, 2014: 83).

El obispo defiende a la población china cristiana y arremete contra el desinterés y desidia de los políticos frente a la pérdida y amenaza contra las vidas de los chinos conversos. Es un personaje occidental que, además, goza de una situación privilegiada para hacerse escuchar, pero su discurso es tomado a la ligera por tratarse de ciudadanos chinos, infravalorados e infrarrepresentados por la sociedad china en general y por las potencias extranjeras. Su figura y función narrativa se asemeja a la del padre McConnagh, religioso misionero también: ser representante de un colectivo occidental en territorio chino que tuvo un papel importante en la sublevación. Si el padre Marcus McConnagh representa a las misiones en el interior del territorio, en aldeas lejos del alcance de la protección que las legaciones extranjeras podían ofrecer, el obispo francés se sitúa en el centro de un símbolo occidental en la capital, como lo es el Peitang. En ese tiempo, la catedral se convierte en un refugio para los occidentales en la ciudad y para los chinos cristianos, que resiste y defienden las tropas francesas e italianas.

Es un personaje carente de objeto en la narración, por lo que no se considera sujeto. Para este estudio, su presencia es meramente representativa de un colectivo y es usada en relación con los hechos históricos reales: el asedio durante la sublevación de los bóxers a la catedral y su resistencia. Aparece en tres capítulos de la narración de forma activa.

La realidad de los chinos cristianos es representada por el ataque que sufren dos hermanos chinos en la aldea de Piung Fu, donde se encuentran los Liddle, a manos de los bóxers, y que no reciben ninguna protección por parte del gobierno local también chino. Lin es la hermana. Su personaje sufre la violencia que instigan los bóxers: es violada por un grupo de ellos y asesinan a

su hermano. Tras esto, cae en un estado de desesperación y tristeza, del que empezará a salir gracias a la cercanía y el contacto con Ramón Álvarez. Es un personaje silencioso, pero que está presente en la mayoría de las escenas en las que el grupo de rescate interviene. Es una característica que encaja en la forma sumisa que las clases populares expresan ante otros sujetos, con mayor autoridad de algún tipo, ya sea debido a una superioridad relacionada con el poder, la fuerza física o una representación religiosa. A través de su personaje llegan a los lectores las consecuencias que tiene para los chinos cristianos el conflicto, y también cumple con la función narrativa de ser el agente que provoca una clara evolución en el perfil de Ramón Álvarez, uno de los personajes principales.

Lin, entonces, se configura como un actante-ayudante. Su objetivo, como el de los demás, es salir con vida, y contribuir al rescate de las personas más cercanas a ella. Este objetivo es compartido con otros de los personajes principales, como Sarah Liddle, James Liddle, Paul Kelly o el mismo Ramón Álvarez, por lo que las acciones que su personaje lleva a cabo refuerzan el éxito de la consecución de ese objetivo. Participa de forma activa en ocho capítulos.

Rick y Wang son personajes secundarios. El primero es el hijo de Sarah y James Liddle de origen británico; y el segundo, es un huérfano chino que vive en la misión de la aldea de Piung Fu. Ambos niños se hacen amigos y se enfrentan a algunos de los obstáculos y amenazas narradas en el texto sin la ayuda o presencia de otro personaje. La función de Rick y Wang está relacionada con el objeto compartido de los personajes protagonistas, pues su rescate es el último que deben ejecutar en la novela antes del fin del conflicto. La decisión de ejecutar esa misión es formulada por Sarah Liddle, la madre de Rick, que desea desesperadamente salvar a su hijo; y se refuerza por el apoyo de Paul Kelly y Chew Fang. Hacia el final de la novela, el personaje de Paul Kelly empieza a dar muestras de desarrollo (cambia su actitud hacia Sarah, se implica emocionalmente con otros miembros del grupo), por lo que esta decisión es determinante para confirmar esa evolución y afianza un cambio en su carácter. Es destacable la relación de amistad que guardan Rick y Wang, pues pone en evidencia que las diferencias culturales y la superioridad social entre los personajes occidentales y orientales no se cumplen en ellos. Se profundizará en este aspecto en el apartado dedicado al análisis del texto a través de la teoría orientalista.

La función narratológica de estos personajes tiene que ver con el objetivo, pues salvarlos es uno de los propósitos que deben cumplir algunos personajes, como Sarah Liddle, James Liddle,

Paul Kelly o Chew Fang. Su presencia y voz tiene más relevancia hacia el final de la novela, ya que su rescate es el último obstáculo que deben superar para la resolución del objetivo de los personajes principales. Rick aparece en nueve capítulos y Wang lo hace en cuatro.

Chew Fang es un personaje chino, ayudante de Lao Chiang que lo acompaña cuando decide seguir a la comitiva de rescate hacia Piung Fu. Al igual que Lin, es un personaje silencioso. Se sabe que apenas conoce la lengua de comunicación del grupo, el inglés, aunque no es ese el único motivo. Chew Fang es un trabajador leal y sumiso, que acata las órdenes de Lao Chiang, primero, y de Paul Kelly, después. Muestra, al igual que Lin, un grado de sumisión acusado, pero se entiende que por motivos diferentes. Aquí no se cumple el requisito de la superioridad moral o física, pues Chew Fang es un buen luchador y no muestra signos de profesar ninguna fe; por lo que sus razones deben ser de otra naturaleza. En la narración queda descrito de la siguiente forma:

A Paul le tocó la primera guardia junto al guardaespaldas de Lao Chiang, Chew Fang. El chino era algo más joven que él, pero robusto como un coloso. Su piel era morena y, salvo por sus ropas, podría pasar por un bóxer (Yagüe, 2014: 184).

Desde el comienzo de su contacto, la sintonía con Paul Kelly es evidente. Chew Fang estará involucrado en cada intento de salvar la vida de Paul Kelly y en ayudar a Sarah Liddle a recuperar a su hijo.

Su función narratológica como actante es ser un personaje-ayudante. Chew Fang carece de un objeto propio, pues está sujeto al objeto de otros personajes. Así, parece que su única aspiración es cumplir las órdenes de Lao Chiang y Paul Kelly, y procurar el éxito de la misión. Aparece en trece capítulos, aunque está implícito en la narración y no siempre está focalizado.

Claude McDonald es el embajador británico, una de las personas con más poder en Beijing puesto que Reino Unido era una de las potencias extranjeras con mayor dominación política sobre el territorio chino. Es un personaje secundario sin apenas presencia en la narración. Su función es disponer ciertas decisiones que atañen a Richard Fielding, al igual que el personaje de Edwin Conger, el embajador estadounidense, y Stephen Pinchon, el embajador francés.

En la narración aparecen otros personajes que cumplen con una función puntual en la novela, como Farthing (un misionero en Taiyuan que ayuda a cobijarse al grupo de rescate cuando llega a la ciudad), Yu Hsien (el mandarín de Taiyuan, que ordena el ataque contra los extranjeros y los cristianos chinos en esa ciudad), Heinrich Cordes (personaje ficcionado sobre

un personaje real: el intérprete de Klemmens von Kettler, que cumple con esa mismo papel en la narración), Alice Smith y Patsy (intereses románticos de Paul Kelly), los eunucos del Palacio Imperial, funcionarios de la corte imperial, el teniente Olivieri (militar italiano que defiende junto a Paul Henry el Peitang), chinos cristianos o ingenieros belgas. Otros, a pesar de su recurrente presencia, apenas tendrán voz en la narración, como Gol Balsan, un mongol que se une al comienzo de la misión a Piung Fu pero que resultará estar al servicio del mejor postor. Su verdadera naturaleza saldrá a relucir cuando Jack O'Neill decide vengarse de Paul Kelly entregándolo a los bóxers.

El uso de un gran número de personajes en la narración está relacionado, de acuerdo a esta investigación, con dos razones: la primera, la de ofrecer una visión plural y diversa del conflicto a los lectores para abordar una relectura de un capítulo de la Historia de China; y la segunda, con la de exponer en el relato las dimensiones del conflicto. Los bóxers tenían un objetivo muy concreto, pero el hecho de que tantas potencias extranjeras se vieran afectadas en territorio chino implicaba una radio de afectados por la disputa. No sólo sufrieron las consecuencias de la sublevación los objetivos definidos de los bóxers: las legaciones y sus representantes, los misioneros, los chinos cristianos y los occidentales residentes en diferentes enclaves de la geografía china, sino que también lo hicieron los propios bóxers, ya que tuvo repercusiones respecto a las relaciones diplomáticas internacionales de China y desestabilizó aún más si cabe el poder gubernamental de la familia imperial. Fue un conflicto con consecuencias a nivel global que excedió las fronteras de dicho país.

Cabe señalar que, aunque el barrio de las legaciones extranjeras en Pekín es el objetivo del ataque de los bóxers, los representantes diplomáticos tienen presencia en la narración, pero no cargan con el peso de los acontecimientos como otros personajes. La mayoría de los diplomáticos que intervinieron o se vieron afectados por el conflicto tiene nombre propio y son rastreables en la Historia. Su voz es representada siempre que sirva a una explicación sobre los hechos históricos en la novela, pero no son usados como personajes principales. El autor, en su lugar, elige a personajes periféricos, algunos de ellos cercanos a estos diplomáticos como Paul Kelly o Kong Dao, si se tiene en cuenta a la familia imperial, para que sean los actores principales de la narración. Otros representan una colectividad relevante en el desarrollo de los acontecimientos: Liu Han, en relación con los bóxers, o el padre McConnagh, en relación con los misioneros. Otros responden a otras funciones narrativas que añaden matices a la historia: Lao

Chiang, en su papel de mafioso y místico a la vez; Vladimir Noskov, en relación con la cercanía en el espacio y tiempo narrativo de la Revolución Rusa; Sarah y James Liddle, que responden más a la lógica puramente ficticia del relato de aventura de la misión de rescate; Kong Dao, como representante de las reformas progresistas que se quisieron llevar a cabo antes del conflicto, etc. Por otro lado, el uso de personajes reales ficcionados en la narración responde a una intención historicista, que otorga validez al texto respecto a los acontecimientos que narran, y que ofrece a través de ellos una visión general de la situación histórica que se presenta.

3.3. Estructura de la novela y acontecimientos

La novela se divide en capítulos cortos en los que la narración se traslada tras pocas páginas de una acción a otra según los personajes implicados, que son en suma abundantes. A mayor escala, se divide a su vez en tres partes diferenciadas, y cada una de ellas en varias subpartes que incluyen a una serie de capítulos. La estructura sería la siguiente: tres partes que se subdividen en bloques. La primera parte contiene cinco bloques; la segunda parte, siete bloques; y la tercera y última parte, seis bloques. Cada bloque o apartado está compuesto por una sucesión de capítulos, que oscilan entre los tres y los 10 capítulos.

El primer bloque comienza tras una introducción, mientras que al último bloque le sigue un epílogo. Ambos, introducción y epílogo están relacionados narrativamente, de manera que la estructura queda conformada cíclicamente. De igual forma, los apartados o bloques se corresponden con una unidad temática: en el primero se narran las circunstancias previas a la explosión del conflicto en la capital. El texto trata de mostrar las circunstancias que acuciaron la sublevación, por ello el tiempo narrativo en esta parte está más dilatado (acapara un mayor espacio temporal), mientras que el mismo tiempo narrativo en el bloque dos y tres es más reducido: comprende un mes y medio en el segundo bloque; y un mes en el tercero. En esta primera parte se presentan los numerosísimos personajes presentes en la narración, las circunstancias históricas que enmarcan la historia, las características del contexto en el que se van a desenvolver los personajes y la descripción de los espacios narrativos.

En el segundo bloque la unidad temática está relacionada con el estallido del conflicto en el barrio de las legaciones. El ritmo narrativo se incrementa, pues la acción toma mayor relevancia

para poder abarcar la sucesión de acontecimientos que se dan en los diversos frentes en los que participan los personajes. Es en este apartado donde empiezan a darse los primeros signos de cambio en la actitud de los personajes y en el desarrollo de sus relaciones.

Por último, en el tercer bloque, la unidad temática se relaciona con la resolución del conflicto y la consecución del objetivo de los personajes principales. En este apartado se alcanza un mayor nivel de concreción en cuanto a las acciones llevadas a cabo por los personajes, y el ritmo se acelera con más énfasis respecto al segundo bloque, de forma que incluso el tiempo narrativo queda dilatado para que el suspense consiga un mayor impacto.

El capítulo introductorio y el epílogo se encuentran fuera del patrón estructural de la novela, tanto en contenido como en forma. En el capítulo introductorio aparece de forma excepcional la voz del narrador, como ya se ha indicado, para a continuación dar paso a la focalización del narrador a través de la emperatriz Wu. El texto sitúa al lector en un espacio y tiempo narrativo totalmente distinto, en el que los acontecimientos que se desarrollan y los actores que participan de ellos no están relacionados con la sublevación de los bóxers. En este caso, los lectores se trasladan a un tiempo pretérito, muy anterior al tiempo narrativo primordial, en el que los elementos relacionados con la cultura china en su dimensión fantástica y mística cobran relevancia, al tratarse del relato sobre el origen de una leyenda china. En el epílogo, se mantienen tanto el tiempo narrativo como el espacio, y se articula la acción a través de unos de los actores-personajes, Lao Chiang, quien cerrará la historia. Sin embargo, el contenido temático no está relacionado con los hechos históricos que vertebran la narración -la rebelión bóxer-, sino con la leyenda que se narra en el capítulo introductorio, volviendo así la mirada al componente misterioso de la cultura china y uniendo así la narración en una estructura narrativa circular.

De acuerdo a esta investigación, al usar esta estructura, los lectores pueden captar que ese componente mágico y misterioso -el dragón de oro legendario-, que supone una representación de lo fantástico presente en el imaginario colectivo occidental sobre la cultura china, vertebró la novela de aventuras que supone *Los últimos días del imperio celeste*; mientras que la rebelión bóxer es el eje vertebrador alrededor del cual gira la narración histórica. El tratamiento que el autor da a uno y otro aspecto condicionan el desarrollo de los acontecimientos. La sublevación bóxer sería un territorio hostil del que emanan los obstáculos para que los actores-personajes consigan su objeto. En la narración, la rebelión bóxer da lugar a un conjunto de acontecimientos que van a delimitar las posibilidades narrativas de los actores en cuanto a sus acciones. El dragón

de oro, por su parte, es un elemento a través del cual se elabora otra narración: una subfábula donde los personajes principales enmarcan su propósito narrativo.

La razón por la que la narración resulta tan fragmentaria responde a la necesidad de ordenar los acontecimientos según los personajes implicados, que son abundantes. Es imprescindible situar a los actores en su contexto y caracterizarlos con la intención de que los lectores puedan hacer su propia lectura. Una vez presentados, las acciones de cada personaje se irán reagrupando con las de otros, de forma que los lectores puedan entrever y deducir qué acontecimientos los unen y de qué forma se desarrollan las relaciones que se establecen entre ellos.

Debido precisamente a la acumulación de datos respecto a las situaciones iniciales y el carácter de cada uno de los actores, se considera necesario resumir brevemente los contenidos de los capítulos, de forma que puedan los lectores del presente estudio situar con coherencia los elementos que en apartados posteriores se han mencionado. El apartado I contiene cuatro capítulos.

Capítulo 1: introducción del personaje de Ramón Álvarez, que ya establece contacto con otro personaje, Paul Kelly. En este capítulo también se sitúa a Ramón Álvarez en sus circunstancias y se dan algunos datos de su bagaje hasta entonces como veterano de la guerra de Filipinas y la razón por la que se encuentra en Pekín. Y, sobre todo, se narra el asesinato de su socio a manos de unos sicarios chinos.

Capítulo 2: introducción del personaje de Paul Kelly, un empresario británico, donde al igual que con Álvarez se narran algunos detalles de su pasado y de las circunstancias que le hacen encontrarse en Pekín. En este fragmento Kelly tiene noticia de la mano de O'Neill, que también es presentado y que es el encargado de la fábrica de la familia Kelly, del robo en uno de sus almacenes.

Capítulo 3: introducción del personaje de Klemmens von Ketteler en un templo a las afueras de Pekín. Allí recibe la visita de un funcionario de la corte imperial que le pone sobre aviso sobre la amenaza preocupante que suponen los bóxers, y que parece ser tomada a la ligera por los diplomáticos extranjeros.

Capítulo 4: O'Neill y Kelly se encuentran en el almacén pidiendo explicaciones a los empleados de la fábrica sobre el robo. Aquí Kelly muestra un carácter cruel y violento hacia los chinos que trabajan para él. A continuación, debe dar explicaciones al señor Fielding, secretario

de la embajada británica que se ve afectada por el robo en el almacén, ya que algunas de las piezas de arte que quería trasladar a través de la compañía de los Kelly han sido robadas. También se introduce al ministro español en Pekín, Bernardo Cologan. La conversación que mantienen relaciona el robo con la muerte del socio de Álvarez.

El apartado II contiene tres capítulos.

Capítulo 1: introducción de la familia Liddle y la misión que se lleva a cabo en una aldea cerca de Taiyuan. También se presenta al padre Marcus McConnagh encargado de la misión y se describe la tensión que viven en el pueblo con el gobierno local, que no ve con buenos ojos la presencia extranjera ni su labor evangelizadora. Una vez más, se expone la amenaza real que supone la aceptación entre la población campesina de los discursos de los bóxers.

Capítulo 2: se introduce el personaje de Kong Dao, un antiguo mandarín que participó en una serie de reformas fallidas unos años antes del tiempo narrativo, y que fue degradado y sentenciado a prisión de por vida por ello. El contenido histórico en este capítulo es importante, ya que se hace referencia a algunos hechos que tuvieron que ver con el origen de la sublevación de los bóxers.

Capítulo 3: introducción de Liu Han, uno de los líderes de los bóxers que trabaja para la familia imperial como sicario. Se narran las circunstancias en las que vivió de niño y cómo su vida no ha mejorado, así como cuál es su papel en relación con sus superiores en la corte.

El apartado III contiene ocho capítulos.

Capítulo 1: Kelly y Álvarez vuelven a encontrarse, en un tono menos amistoso. Álvarez es conducido al apartamento que compartía con su socio para buscar alguna pista que aclare el motivo de su asesinato y, sobre todo, del robo en el almacén de los Kelly. También se narran algunos detalles de la relación de Álvarez con su socio Garrea, que en el momento de su muerte no era buena.

Capítulo 2: Álvarez y Kelly van a visitar a Morrison a raíz del encuentro de una pista: un trozo de papel con unos caracteres chinos que Garrea agarraba con esmero en el momento del asesinato. Se introduce al personaje de George Morrison, un periodista australiano que trabaja para la prensa británica. Morrison pone sobre aviso a Kelly sobre la amenaza de los bóxers como algo a tener seriamente en cuenta.

Capítulo 3: se introduce el personaje de la señorita Smith, una dama inglesa a la que debe cortejar Paul Kelly por iniciativa de su padre. Se relata una escena en la que Kelly se siente

amenazado por la compañía en la que encuentra a la señorita Smith: Paul Henry, un oficial de la Infantería de Marina francesa. Kelly y Henry tienen un encontronazo y Kelly siente el rechazo de la señorita Smith.

Capítulo 4: Ramón Álvarez vuelve a meterse en problemas. Sale del hotel donde lo recluye Kelly y el sicario que lo perseguía vuelve a atacarle. Una vez más es rescatado pero esta vez por un desconocido: Vladimir Noskov, un comerciante ruso. Cuando Kelly encuentra a Álvarez en su compañía siente rechazo por el ruso del que no se dan más detalles.

Capítulo 5: se introduce la voz de la Emperatriz Viuda Ci Xi. Es un personaje real que ya había sido referido pero que aquí se presenta como personaje. Se exponen las circunstancias políticas en las que se encuentra la emperatriz, y cuál es su posicionamiento y motivación frente a las posibilidades que le plantean.

Capítulo 6: una reunión de diplomáticos tiene lugar por petición del obispo Pierre Marie Alphonse Favier, en el que el religioso pide a las autoridades presentes que se tomen en serio la amenaza que suponen los bóxers, y que pondría en peligro no sólo a los chinos católicos, sino a toda la comunidad extranjera. También se introduce el personaje del embajador de Reino Unido, Claude McDonald.

Capítulo 7: se narra el ataque por parte de tres bóxers a dos chinos cristianos hermanos de la aldea de la misión del padre Marcus. En la aldea los chinos no conversos lo celebran, por lo que James se marcha hacia Taiyuan a pedir protección y dar cuenta del ataque. Sarah y James discuten, pues James está dividido entre la protección a su familia y cumplir con su deber, y Sarah desea abandonar China y volver a un territorio seguro.

Capítulo 8: Klemmens von Ketteler y su traductor traducen una serie de cartas y misivas que han recibido desde la corte, por parte de los funcionarios que quieren evitar un enfrentamiento diplomático que hunda más aún a China como entidad soberana anclada en viejas formas feudales de gobierno. Una de ellas hace referencia al traslado de una copia fiel de una reliquia ancestral de la cultura china que tiene una función desconocida y a la que la familia imperial le da importancia.

El apartado IV contiene cuatro capítulos.

Capítulo 1: Kelly, Morrison y Álvarez van al encuentro de Lao Chiang, uno de los líderes de la mafia china que conoce los bajos fondos y puede darles más información sobre la nota

encontrada en el antiguo apartamento de Garrea y Álvarez cuando fueron atacados por los sicarios chinos. Lao Chiang les da el nombre de un ladrón conocido, Wang Bao.

Capítulo 2: Kelly, O'Neill, Álvarez y un ciudadano mongol (que va como refuerzo) se trasladan a la casa de Wang Bao para interrogarle, pero se encuentran con una emboscada en la que participa Liu Han, el líder bóxer al servicio de la corte imperial.

Capítulo 3: en la corte, Kong Dao es dirigido a un encuentro con el príncipe Tuan, por lo que al fin se descubre que es el personaje de palacio encargado de dar las órdenes a Liu Han directamente, como espía y pieza clave en sus tejemanejes palaciegos. Kong Dao debe esperar mientras el príncipe Tuan, un miembro de la familia imperial de carácter cruel y tiránico, tortura a Liu Han por volver a fracasar en la misión encomendada: la de sabotear y matar a Kelly, O'Neill, Álvarez y su acompañante mongol.

Capítulo 4: Kelly se encuentra con Fielding, el secretario de la embajada británica, que le recrimina el enfrentamiento con los bóxers en el domicilio de Wang Bao. Como diplomático extranjero debe velar por los intereses políticos en China de su legación, y ese tipo de sucesos lo sitúan en una posición comprometida. Por ello, Fielding decide retener a Kelly y a Álvarez en el hotel Pekín. Allí, Kelly conoce a William Morgan, un estadounidense con aires de vaquero de western. Mientras conversan tienen noticia de un ataque que algunas familias belgas a las afueras de la capital están sufriendo a manos de los bóxers, y deciden cabalgar en su ayuda con un grupo de extranjeros. La amenaza de los bóxers se acerca a la capital y es cada vez más patente.

El apartado V contiene seis capítulos.

Capítulo 1: en la Ciudad Imperial se nombra presidente del departamento de Asuntos Exteriores al príncipe Tuan del Tsungli Yamen, lo que le da más poder para tomar decisiones sobre la actividad de los extranjeros en China y para apoyar la rebelión de los bóxers dado el caso. Se sabe, además, que el príncipe Tuan ha manipulado a la emperatriz Ci Xi para que depusiera al hasta entonces presidente, Ching, que abogaba por una postura más diplomática y flexible con los asuntos extranjeros. También se da a conocer la historia de Ci Xi, cómo llegó a ser emperatriz, su pasado y cómo consideraba su posición y su persona primordial para el buen futuro de China.

Capítulo 2: Von Ketteler, el responsable de la legación alemana, recibe pruebas de la acumulación de poder de los bóxers en su camino hacia la capital. Pero también prevé una

situación de ventaja para Alemania frente a las otras potencias en China al poseer esa información. Decide callar y no advertir a los demás del peligro real.

Capítulo 3: Richard Fielding, el secretario de la legación británica y coleccionista de arte, cita a Kelly para encomendarle la misión de dirigirse a Piung Fu para escoltar los extranjeros que viven allí ante el peligro que les acecha. Fielding subestima la amenaza de los bóxers. Kelly le encarga a O'Neill la tarea de reunir a un grupo de hombres para cumplir con la misión, una tarea que se ve forzado a llevar a cabo por las presiones y el chantaje de Fielding. El grupo está formado por Jack O'Neill, Ramón Álvarez, el mongol Gol Balsan, Vladimir Noskov, William Morgan y Lao Chiang con su escolta, Chew Fang. Además, se da un nuevo encuentro con la señorita Smith y el teniente francés que la acompaña, con el que se enfrenta verbalmente.

Capítulo 4: Kong Dao se encuentra con el príncipe Tuan, que le encarga una misión: recuperar un objeto milenario valiosísimo de las manos de los ladrones que se la arrebataron. En la misión le acompañará Liu Han, quien tiene potestad para matarlo si no cumple con la misión. El rechazo entre ambos es mutuo.

Capítulo 5: Una comitiva desde Pekín va a recibir al destacamento militar enviado por las potencias extranjeras para defender a la zona diplomática de Pekín ante las amenazas de los bóxers. Morrison entrevista a uno de los soldados y en seguida se da cuenta de que la ayuda enviada es insuficiente.

Capítulo 6: En Piung Fu los bóxers han tomado el control de la aldea donde se encuentran los misioneros y los chinos cristianos. El templo se ha convertido en el refugio de todos ellos, y los recursos escasean para todos. James Liddle, junto con dos chinos cristianos, van a escondidas a recoger agua cuando son atacados por los bóxers. Estos asesinan cruelmente a los chinos cristianos y agreden a James. Luego, se dirigen al templo para mostrar sus crímenes y así atemorizar más aún a los misioneros y al resto de los refugiados, y también para ejecutar a James a la vista de todos. Sarah, que tiene una pistola escondida, se dirige hacia el líder bóxer que tiene a James y le mata de un disparo. Los demás huyen ante la visión de una extranjera pelirroja que podría ser una verdadera diabla extranjera.

Luego da comienzo la segunda parte de la narración, y el apartado VI que contiene cinco capítulos.

Capítulo 1: El señor Fielding fantasea con la jubilación ante la cantidad de trabajo burocrático que ha recibido y al que no piensa dedicarle mucho esfuerzo. Sus pensamientos son

interrumpidos por una multitud que corre por la calle presa del pánico: soldados chinos han asesinado en plena luz del día al embajador nipón.

Capítulo 2: El grupo de rescate enviado desde Pekín y compuesto por Jack O'Neill, Paul Kelly, Lao Chiang y sus tres acólitos, Ramón Álvarez, Bill Morgan, Noskov y Gol Basan llegan a la aldea de Piung Fu, donde la familia Liddle, el padre McConnagh y los demás habitantes cristianos de la aldea están resistiendo el asedio de los bóxers, apostados a las afueras del pueblo. Se produce un enfrentamiento tras una negociación fallida: los bóxers aceptan que los «diablos extranjeros» se marchen, pero deben dejar atrás a los chinos cristianos que consideran traidores y a los que quieren hacer pagar esa traición a las tradiciones chinas. La familia Liddle y el padre McConnagh se niegan a abandonarlos, exponiendo al grupo a un nuevo ataque por parte de los bóxers.

Capítulo 3: Kong Dao, el antiguo mandarín, y Liu Han, el jefe bóxer violento y sicario del príncipe Tuan, se encuentran en la ciudad de Taiyuan. Tiene una entrevista con el gobernador de la provincia al que le piden hombres armados para su misión de defender los intereses del lado conservador del imperio. El gobernador, que lo ignora y lo menosprecia, rechaza otorgarles soldados pues los bóxers acampan a sus anchas en la ciudad y por ello son necesarios en palacio. Cuando abandonan Taiyuan, Dao descubre que Han ha conseguido reunir a unos cincuenta hombres.

Capítulo 4: La narración vuelve a la aldea Piung Fu, donde los extranjeros junto con los cristianos chinos acaban de resistir el primer asedio de los bóxers en el templo de la misión. Paul Kelly, al mando, analiza la situación ayudado por los consejos de Lao Chiang y Bill Morgan, y decide abordar un plan para sacar a todos los habitantes de la aldea con ellos.

Capítulo 5: Se sitúa a los lectores en la catedral del norte, en Peitang, en la ciudad de Pekín. Paul Henry, un teniente de la infantería francesa junto con su homólogo italiano son enviados al lugar para evacuar a los religiosos extranjeros que viven allí. Una misión difícil puesto que cuentan con la negativa del obispo a cargo, Alphonse-Pierre Favier, de abandonar el templo. Henry se da cuenta tarde de que ha sido enviado allí para defender la catedral y a sus residentes y no para evacuarlos ni escoltarlos.

En el apartado VII encontramos cinco capítulos.

Capítulo 1: Se ubica a los lectores de nuevo en la aldea de Piung Fu, pero sólo se sabrá al final. El capítulo comienza con una narración ajena sobre un encuentro entre hombres con

nombres rusos, luego se dará a conocer que es Vladimir Noskov, el ruso enigmático, quien rememora ese episodio de su pasado. Por lo tanto, el lector puede concluir que maneja una identidad falsa y que busca algo que parece asociarse con una misión ajena relacionada con la Revolución Rusa.

Capítulo 2: La historia regresa a la ciudad de Pekín, más precisamente a la Ciudad Prohibida, donde la emperatriz y el príncipe Tuan presenciaron una demostración de las fuerzas de los bóxers, con la intención de que la emperatriz dé conformidad para que los bóxers participen del lado de las fuerzas imperiales frente al inminente conflicto con los extranjeros. La emperatriz se muestra cauta y reticente al conflicto, pero el príncipe Tuan ha manipulado la información sobre el sitio al barrio de las legaciones, que la emperatriz desconoce, y que ha provocado la reacción de las fuerzas militares extranjeras. La anciana emperatriz, que sólo sabe que los extranjeros se han rebelado contra ella incluso antes de que tome una posición en el asunto, ve atacada su autoridad y ordena que los extranjeros abandonen Pekín ante la amenaza de una declaración de guerra. Es la pieza que le falta al príncipe Tuan para conseguir el enfrentamiento bélico que desea.

Capítulo 3: En la aldea de Piung Fu, los habitantes de la misión se preparan para evacuar el lugar utilizando una táctica de distracción. En el transcurso del enfrentamiento con los bóxers Ramón Álvarez es herido y empieza a sospechar que Vladimir Noskov no es quien dice ser. La estrategia de distracción que supone quemar el templo para evitar la persecución posterior de los bóxers no es tenida a bien por el padre McConnagh. James Liddle sigue evitando a su mujer, Sarah. Los supervivientes de la misión y el equipo de rescate consiguen huir.

Capítulo 4: En Pekín el asedio que sufre el barrio de las legaciones dura ya varios días. Las comunicaciones con el exterior están cortadas y las calles han sido tomadas por grupos organizados de bóxers y las fuerzas imperiales. Klemmens Von Kettler, que tiene información valiosa que señala al príncipe Tuan y a otros mandatarios manchúes de la manipulación, quiere llegar hasta la emperatriz para explicarle que el uso de la violencia no está justificado y que ha sido víctima de un engaño de sus acólitos. Von Kettler se aventura junto a su traductor a ir sin escolta hasta el Tsungli Yamen, el ministerio de Asuntos Exteriores chino, pero es interceptado y ejecutado en el camino por soldados imperiales. La documentación que podría resolver la escalada de violencia se pierde.

Capítulo 5: En Piung Fu los bóxers están celebrando la toma del templo y la derrota de los extranjeros y los habitantes de la misión. Kong Dao llega con Liu Han y comprueban que los bóxers están malgastando el tiempo en emborracharse, además de mentirle sobre la realidad del conflicto. Kong Dao manda decapitar a los cabecillas por su incompetencia y ordena que se organicen para ir tras los supervivientes y matarlos.

El apartado VIII tiene cinco capítulos.

Capítulo 1: El grupo de Piung Fu está en camino hacia un lugar seguro bajo la amenaza de que los bóxers los encuentren. Se producen tensiones entre Paul, que se siente sobrepasado por su responsabilidad con la misión, y la familia Liddle y el padre McConnagh. Paul y uno de los guardaespaldas de Lao Chiang se dan cuenta de que los bóxers están cerca y le siguen la pista.

Capítulo 2: Se produce un desencuentro entre Liu Han y Kong Dao, ya que Han parece subestimar las capacidades y la fidelidad de Dao respecto a la misión, sobreponiéndose a la autoridad de Dao. Descubren que el grupo que forman los extranjeros y los cristianos chinos han tomado ventaja y han asesinado a los vigías enviados por los bóxers. Deciden ir tras ellos sin premura.

Capítulo 3: La diligencia en la que viajan los habitantes de la misión y la comitiva extranjera está en peligro, pues los bóxers le siguen muy de cerca. Se produce un enfrentamiento entre James Liddle y Paul Kelly, pues discrepan sobre si deben seguir escoltando a los cristianos chinos. Ramón, para sorpresa de todos, se posiciona de parte de James Liddle, que no quiere dejarlos atrás a su suerte (hacia una muerte segura). Hay una omisión narrativa y luego se sitúa al lector en el transcurso del ataque de los bóxers a la diligencia. Ramón en el carronato, con la ayuda de Rick, Wang y Lin, huyen y espantan a los bóxers que los atacan. Se dirigen a la ciudad de Taiyuan.

Capítulo 4: Kong Dao se encuentra en el campamento con los bóxers, a punto de reiniciar la persecución de la diligencia de la misión. Pretende congraciarse con Liu Han, pues sabe que lo necesita a pesar de su brutalidad y que no es recomendable tenerlo como enemigo. Lo descubre violando y asesinando a un joven bóxer pero, justo después, el campamento sufre el ataque de Paul Kelly y Bill Morgan, que se llevan sus caballos y causaron varias bajas. Se enteran de la intrusión de un espía en el grupo de extranjeros y de los cristianos chinos.

Capítulo 5: En Pekín, Paul Henry, el teniente francés, defiende junto a tropas italianas la catedral donde están recluidos el obispo Favier y algunos feligreses. Reciben el ataque de los

bóxers y las «*linternas rojas*» (así llaman a las mujeres bóxers). Favier descubre que alguien desde palacio les observa, pues la catedral está a la vista desde la Ciudad Prohibida. Se repele el ataque de los bóxers con facilidad.

El apartado IX se compone de seis capítulos.

Capítulo 1: La narración vuelve a Taiyuan, a principios de 1900, cuando la comitiva de Piung Fu por fin llega a la ciudad. Sin saber todavía si son bien recibidos o si obtendrán ayuda, el padre McConnagh contacta a un misionero baptista que los esconde en un almacén de su congregación. Los extranjeros de la ciudad van a reunirse en esas dependencias y quieren que ellos estén presentes en ella. James Liddle le confiesa a su esposa, Sarah, la verdad sobre su estancia en China, en Piung Fu, y sobre su cambio de actitud. James fue designado por Fielding para hacerse con el dragón de oro legendario que el príncipe Tuan afirma tener en su poder. Según James Liddle, el dragón se encontraba en una pagoda budista abandonada en las montañas, pues lo compró y lo escondió en Taiyuan en una de sus múltiples visitas a la ciudad.

Capítulo 2: Un poco después, Kong Dao y Liu Han llegan a la ciudad de Taiyuan, en donde de inmediato los conducen al palacio del mandarín que gobierna el lugar. Kong Dao descubre que los misioneros y los cristianos chinos que perseguía se encuentran allí, para su alivio. Piensa que en esas circunstancias no es una tarea difícil apresarlos e interrogarlos para la misión que le ha encomendado el príncipe Tuan. El gobernador le informa además de que la guerra contra los invasores extranjeros ha empezado, y que los bóxers y las fuerzas imperiales han unido sus esfuerzos para expulsar a los «*diablos extranjeros*». A la mañana siguiente, declarará asimismo la guerra en la ciudad de Taiyuan y todos los extranjeros y cristianos chinos serán apresados y ejecutados.

Capítulo 3: Los habitantes extranjeros de Taiyuan se reúnen en el lugar donde los misioneros y los cristianos chinos están escondidos. Juntos debaten la situación y están de acuerdo con el peligro que supone quedarse en la ciudad. Saben que las legaciones de Pekín están siendo atacadas con el beneplácito de la emperatriz. Los ingenieros extranjeros y sus familias residentes en Taiyuan, los Liddle, Kelly y sus hombres, Lin y Wang, deciden escapar durante la noche de la ciudad y establecen un plan. Gol Basan sale a averiguar qué puerta de la ciudad es más segura para la huida. Noskov y Liddle se enfrentan a solas por la obtención del dragón de oro, Ramón los interrumpe y se enfrenta a Noskov. El ruso por fin confiesa su verdadera misión y la razón por la que apareció en China: es un revolucionario que planea

hacerse con el dragón de oro para redimirse ante los suyos y poder volver a Rusia para combatir a los opresores. En el enfrentamiento, Ramón es herido y Noskov acaba huyendo. Todos en la misión conocen por Paul Kelly la existencia del dragón de oro y las intenciones del ruso.

Capítulo 4: Liddle, O'Neill, Paul y Lin encuentran una puerta que podría servir para huir, pero caen en una trampa tendida por los bóxers con la ayuda de O'Neill (que los ha vendido). Sus razones se basan en el desprecio de los Kelly hacia sus años de trabajo en la compañía y la gran cantidad de dinero que los bóxers le han ofrecido.

Capítulo 5: La escena transcurre en Pekín, en la Ciudad Imperial, donde la emperatriz está sumida en sus pensamientos. El narrador cuenta los últimos sucesos relevantes desde que decidió que la corte imperial apoyaría la sublevación de los bóxers, y sus reflexiones ante la situación y las decisiones tomadas. A través de esta voz, el lector se entera de cuáles han sido los acontecimientos históricos que han sucedido de forma general respecto al conflicto con los extranjeros: en Tientsín el ejército de las potencias extranjeras han tomado los fuertes de Taku y la ciudad parece a punto de caer en su poder. Muchos edificios relevantes han ardido en la capital y los bóxers son incapaces de tomar el barrio de las legaciones a pesar de que los cuerpos diplomáticos extranjeros no tienen artillería, de hecho, los soldados extranjeros están resistiendo con medios escasos.

La Emperatriz Viuda considera la posibilidad de negociar con las autoridades extranjeras ante un posible fracaso, pero en su propia corte eso estaría visto como un síntoma de debilidad y encontraría oposición. Por todo ello, la emperatriz está inquieta y prevé una nueva situación desastrosa para China, ante la que poco podía hacer; ahora sólo le queda contemplar la posibilidad de una mejora en la superioridad china frente a las potencias extranjeras.

Capítulo 6: En Taiyuan, el resto de la comitiva espera en el almacén a que Liddle, O'Neill, Kelly y Lin vuelvan y pueda ponerse en marcha para escapar de la ciudad. En ese momento llega Tao, un cristiano chino, y les informa que el mandarín ha dispuesto apresar a todos los extranjeros y cristianos de la ciudad, y también sobre la detención de sus compañeros. Sarah Liddle concluye que lo importante es salvar a su hijo. Morgan le pide explosivos a Tao, que trabaja en una mina.

El apartado X está compuesto por tres capítulos.

Capítulo 1: Conducen a Paul Kelly y James Liddle ante Kong Dao y Liu Han. James acepta entregarle al mandarín el dragón dorado a cambio de que les garantice la seguridad y la

integridad de sus compañeros. Sin embargo, Liu Han decide ajustar las cuentas pendientes con Paul Kelly, al que acusa de ser el culpable de que el príncipe Tuan le torturara en Pekín. Un b́oxer entrenado se enfrenta en un combate de boxeo con Kelly, que sale malherido, hasta que Kong Dao decide intervenir e imponerse a Liu Han para que este acate sus órdenes bajo amenaza. Kong Dao siente desprecio por O'Neill, debido a su traición a los suyos. Aunque debe cumplir la misión del príncipe Tuan, esta le desagrada y desprecia las acciones que van en contra del honor y la lealtad.

Capítulo 2: En el almacén, Sarah Liddle y Ramón aguardan a que Bill Morgan, Fritz y Lao Chiang vuelvan mientras son rodeados por b́oxers. Ante el ataque de estos intentan resistir cuando Gol Basan y un supuesto cat́olico chino vuelven. Ramón quiere que el cat́olico chino, Marcos, se lleve a los niños y los mantenga a salvo en su casa, pero Sarah lo rechaza, pues no quiere perder a su marido y a su hijo en China sin intentar todas las posibilidades. Deciden esperar un poco más a que Bill Morgan, Fritz, un ingeniero alemán, y Lao Chiang vuelvan. El cat́olico chino, Marcos, acaba raptando a los niños y, cuando Ramón trata de impedirlo, lo intercepta Gol Basan, que trata de dispararle a matar. Finalmente, Ramón lo abate, pero los niños han desaparecido con Marcos. El americano, Fritz y Lao Chiang vuelven y ponen en marcha un plan. Lao Chiang, Chew Fang, Ramón y Sarah van a ir detrás de Marcos para tratar de liberar a los niños y, con un poco de suerte, a los demás, mientras que Morgan se irá con el resto a las afueras de la ciudad y esperarán un tiempo prudencial antes de marcharse sin ellos a un lugar más seguro.

Capítulo 3: Kong Dao trae ante James Liddle a su hijo, Rick. Le insta a que le lleve ante el dragón de oro si quiere salir de allí con el niño a salvo. James no puede mantener su postura de no dar la información que le piden sin asegurar la seguridad de sus compañeros y cede.

El apartado XI consta de diez capítulos:

Capítulo 1: La historia se desarrolla en Taiyuan. Bill Morgan, Fritz y los demás aguardan a las afueras de la muralla que han logrado pasar con poca resistencia de los guardias chinos. Fritz ha colocado las cargas explosivas estratégicamente para poder bloquear la puerta de entrada y salida de la ciudad y asegurarse así de que no los siga o retrasar la persecución. Morgan decide esperar a los compañeros apresados y a los que están intentando rescatarlos. Insta a Fritz a volver con el grupo de los que han podido salir, y él les promete que los llevará a un lugar más seguro,

aunque los Liddle, Paul Kelly, Ramón, Lin, Rick, Wang, Lao Chiang y el resto no consigan volver.

Capítulo 2: Ramón se prepara para participar en el plan de rescate de sus compañeros junto con Sarah Liddle, Lao Chiang y Fang. Mientras se esconde en un tejado dispuesto a saltar al interior de un edificio, valora la situación dada y la compara con otras de las situaciones a las que tuvo que hacer frente en el pasado. Recuerda a su compañero, Luis Garrea, asesinado al comienzo de la narración, y cómo sus motivaciones para actuar como lo hace han cambiado y que ahora tiene otros objetivos.

Capítulo 3: Lao Chiang, Fang y Sarah Liddle logran entrar en las dependencias donde tienen a algunos de sus compañeros.

Capítulo 4: Ramón encuentra a Lin en el interior de las dependencias que asalta con Sarah Liddle, Fang y Lao Chiang. Se enfrenta a un guardia al que mata y rescata a la joven cristiana china.

Capítulo 5: Sarah Liddle encuentra a Paul Kelly malherido y amoratado, pero vivo. Este no la reconoce al principio, pero luego entiende que está en una situación más segura. Por primera vez en la narración, ambos personajes parecen mostrarse afables el uno con el otro.

Capítulo 6: hay un salto en el tiempo en el que Paul Kelly pone al corriente a sus compañeros de lo que ha ocurrido con Gol Basan, O'Neill, James Liddle y Rick. No se menciona a Wang. Sarah revela a dónde deben ir para buscar a su marido y a los demás, pero Lao Chiang se resiste a proseguir con el rescate. Paul, para sorpresa de todos, le ofrece a Sarah su ayuda para ir en busca de su familia. Todos acaban por acceder a continuar el viaje.

Capítulo 7: Paul Kelly va en busca de Jack O'Neill, del que sabe que se encuentra aún en el edificio donde los retenían. O'Neill no opone resistencia y entiende lo que va a suceder a continuación y las razones de Paul Kelly para matarlo. Jack O'Neill se arrepiente de lo que ha hecho, no tanto en lo que atañe a Paul y a su padre (a los que desprecia), sino las repercusiones que ha tenido en inocentes como James Liddle y su hijo, que se encuentran en poder de los bóxers. El escocés le pide que los rescate. Paul acaba matando a O'Neill, pero no puede hacerlo a sangre fría y le insta antes de dispararle a que trate de coger su pistola para defenderse y así poder apretar el gatillo de forma defensiva. Paul llora tras matarle.

Capítulo 8: Lin, Chiang, Fang, Ramón, Sarah y Paul huyen a caballo hacia el punto que habían acordado con Bill Morgan, tratando de escapar de la ciudad en silencio, atentos a un

posible ataque de los bóxers. Un bóxer se cruza en su camino y, antes de ser abatido por Fang, da la voz de alarma. El grupo se ve en verdaderos problemas para huir pues multitud de bóxers los rodean y tratan de cortarles el paso. Bill Morgan aparece en el último momento disparando a diestro y siniestro, y consiguen pasar la muralla. El grupo se divide en dos, pues Paul, Sarah y Fang se dirigen al lugar en el que supuestamente James Liddle escondió el dragón de oro, tras la estela de James Liddle y los bóxers que lo tienen apresado.

Capítulo 9: Bill Morgan se encuentra asediado por los bóxers en su huida hacia las afueras de la ciudad. Su caballo es atacado y abatido y se vale de su habilidad con el revólver y el cuchillo para resistir. Consigue llegar intacto al lugar donde han preparado los explosivos y enciende la llama, pero es atacado por sorpresa por un bóxer.

Capítulo 10: Chiang y Ramón se percatan de la explosión que pretendía bloquear la puerta de la ciudad para evitar la persecución de los bóxers. Ramón decide volver y comprobar si Bill Morgan ha conseguido salir con vida.

El apartado XII consta de seis capítulos.

Capítulo 1: En Taiyuan, los misioneros occidentales y los chinos cristianos han sido reunidos en el edificio del Yamen para ser ejecutados por sus actividades en China. El mandarín a cargo de la ciudad ha organizado la ejecución masiva de todos ellos por decapitación ante una multitud de chinos que vitorean y celebran la muerte de los misioneros y los católicos. Entre ellos se encuentra el padre McConnagh, que es una de las víctimas.

Capítulo 2: Kong Dao y Liu Han llegan a un templo perdido en el bosque. Liu Han empieza a deleitarse con el sufrimiento que dará a James Liddle y a los dos niños una vez cumpla con la misión de encontrar el dragón de oro. Dao piensa que ha perdido la opción de garantizar la seguridad de los cautivos, lo cual le pesa, y se enfrenta a Han ante la ira que le provoca el comportamiento del bóxer. Dao, además, es consciente de que pueda que él mismo esté en peligro si el príncipe Tuan le ha ordenado a Han acabar con su vida una vez encuentren el tesoro.

Capítulo 3: Sarah recuerda el lugar el momento en el que visitó con James Liddle el lugar donde ha escondido el dragón de oro: la pagoda a la que ya han llegado los captores de su marido. Reflexiona sobre su relación con James, y en cómo ha cambiado desde que llegaron a Piung Fu. Cuando llegan al lugar se esconden entre la maleza colindante. El grupo de captores ya está allí discutiendo con James sobre el lugar exacto en el que debe encontrarse el dragón de oro.

Capítulo 4: James rechaza revelar la ubicación exacta del tesoro sin antes haber asegurado que los niños son enviados con los misioneros a Taiyuan. Kong Dao acepta, pero le informa a James que si los traiciona enviarán a un jinete tras los niños para ejecutarlos. Han se opone al trato, y quiere obligar a James a revelar la ubicación torturando a los niños en su presencia. Dao y Han vuelven a enfrentarse delante de los bóxers, pero antes de que uno de los dos consiga imponer su autoridad al otro, aparece Paul Kelly, malherido sobre un caballo y, para sorpresa del mandarín, portando el dragón de oro.

Capítulo 5: Paul, Fang y Sarah ejecutan el plan de rescate de James y los niños. Paul propone un intercambio: el dragón de oro por su liberación; pero Han intenta con éxito hacerse con el dragón y no permitir que los prisioneros se vayan sin más. En el enfrentamiento con Paul este es arrojado del caballo y Han aprovecha para matar a James con una lanza y para volver a llevarse a los niños. Fang y Sarah no consiguen aplacar a sus enemigos. Sarah, desesperada, le pide a Paul continuar con el rescate de su hijo.

Capítulo 6: Los bóxers, con Dao y Han a la cabeza, hacen un alto en el camino. Han intenta forzar a Wang y amenaza a Rick, por lo que Dao reacciona y se enfrenta a Han para proteger a los niños de la brutalidad del bóxer. En el enfrentamiento Dao es herido de muerte, pero antes de fallecer malhiere a Han en la entrepierna.

La tercera parte de la novela comienza con el apartado XIII, que consta de tres capítulos.

Capítulo 1: Se sitúa la narración en Tientsín, en agosto de 1900. Se produce un salto temporal en el que se describe a Ramón caminando por las calles de la ciudad, que detalla después del asedio de los bóxers. La mayoría de los extranjeros residentes han huido a otros lugares lejos del conflicto, por lo que la actividad de la ciudad es inusual: los comercios están cerrados o se han convertido en oficinas y centros de operaciones para las tropas militares venidas de las potencias extranjeras. El español se dirige a un hospital donde se encuentra Bill Morgan recuperándose de sus heridas debido a la explosión en la puerta de la ciudad de Taiyuan. Es ahora cuando se descubre que el estadounidense no había muerto en Taiyuan, pero había sido gravemente herido. Su traslado fue acompañado por Ramón, Lin, Chiang y el resto de residentes extranjeros de la ciudad de Taiyuan. En ese tiempo Ramón ha estrechado sus lazos de amistad con Lao Chiang, al que considera ahora su amigo, y fantasea con una vida junto a Lin. Desde la ventana de la habitación del hospital donde se encuentra, Bill Morgan observa a un pelotón de voluntarios civiles que se han unido para luchar contra los chinos, movidos más por la venganza

que por la defensa de los intereses de la comunidad extranjera. Entre ellos, Ramón descubre al ruso Vladimir Noskov.

Capítulo 2: Liu Han, malherido, llega a la Ciudad Prohibida en un carronato, junto al dragón de oro. Para su sorpresa no es recibido de inmediato por el príncipe Tuan, sino que dejan su carronato a la intemperie sin recibir ningún tipo de atención y cuidados, con los dos niños atados junto al medio de transporte. Llega un eunuco y ordena que se lleven a los niños para atenderlos, pero Liu Han demanda ver al príncipe Tuan para hacerle entrega del dragón y rechaza que se lleven a los niños que son sus prisioneros. El eunuco ordena que se lleven el dragón de oro a los almacenes del Palacio Imperial. Liu Han se indigna ante el tratamiento del tesoro. El eunuco le advierte de que el príncipe Tuan no estará muy contento de verle.

Capítulo 3: Ramón intenta convencer a Lao Chiang de que deben denunciar a Vladimir Noskov ante las autoridades, pero Chiang no ve factible que eso funcione, puesto que ahora el ruso es un voluntario civil que gozaría de mayor protección y credibilidad que ellos. Chiang se aventura a suponer que el verdadero motivo de Vladimir Noskov para presentarse voluntario de las tropas es conseguir el ansiado dragón de oro en Pekín. Chiang propone seguirlo para detenerlo y, además, para tratar de averiguar qué fue de los Liddle y de Paul Kelly. No se menciona a Fang.

El apartado XIV consta de siete capítulos.

Capítulo 1: De nuevo hay un salto temporal. Paul Kelly, Sarah Liddle y Fang se aproximan a pie a Pekín, después de semanas caminando. Sarah reflexiona sobre la pérdida de James, de la que se siente culpable, y reafirma su deseo de rescatar a Rick, a sabiendas de que nada de lo que la ha hecho sobrevivir podría haber ocurrido sin la ayuda de Fang y Paul Kelly, a los que está agradecida y a los que ha llegado a apreciar.

Capítulo 2: En el Palacio Imperial, en Pekín, el príncipe Tuan se encuentra reunido con sus consejeros y generales para tratar el conflicto y decidir los pasos a seguir. Los generales y consejeros se muestran pesimistas e informan al príncipe de que las tropas chinas están sufriendo un duro revés y que se encuentran en desventaja militar frente a las potencias extranjeras. El príncipe Tuan ve cómo su deseo de imponerse a las potencias extranjeras se esfuma y atisba la derrota de las fuerzas imperiales y de los bóxers. Un eunuco le informa que Liu Han solicita otra vez una audiencia con él, pero ordena expulsarlo de la Ciudad Imperial.

Capítulo 3: Un sirviente de palacio le comunica a Liu Han que el príncipe Tuan no lo recibirá. El bóxer reacciona con violencia y rompe varios objetos a su alcance, por lo que el sirviente siente demasiado miedo para comunicarle que también debe abandonar la Ciudad Imperial. De todas formas, piensa, nadie reparará en el bóxer teniendo en cuenta la gravedad de lo que sucede fuera. Han es consciente de que no puede vengarse del príncipe; sin embargo, piensa en un sustituto.

Capítulo 4: Wang y Rick están recibiendo un buen trato al amparo del príncipe Tuan en la Ciudad Imperial. Wang alardea ante Rick de su dominio con los malabares. Ambos niños juegan en los jardines del Palacio Imperial, a pesar de la tristeza de Rick.

Capítulo 5: Kelly, Fang y Sarah se aproximan a las murallas de la ciudad de Pekín. Conversan sobre cuál es la mejor forma de entrar en la ciudad.

Capítulo 6: Fang, Sarah y Paul consiguen atravesar las murallas de la ciudad, sirviéndose de la figura de Lao Chiang como personaje temible entre la guardia. Llegan a la casa de Fang donde pueden resguardarse y esconderse antes de dar un paso más en su misión de rescatar a Rick. Por la noche, Paul le cuenta a Sarah que ella debe quedarse en el Peitang. Sospecha que los niños han sido conducidos a la Ciudad Imperial y quiere protegerla. Con ella es imposible acceder a las dependencias imperiales. Sarah lo acepta con tristeza. La relación entre ambos cada vez es más estrecha y de más confianza. Paul se ha enamorado de ella.

Capítulo 7: Paul Henry hace la ronda de guardia en el Peitang. El lector sabe ahora que los soldados allí apostados bajo las órdenes del teniente francés y el militar Olivieri llevan defendiendo la catedral cincuenta días de asedio. Paul Kelly y Sarah Liddle llegan a las puertas del Peitang. En ese momento el Peitang sufre un nuevo ataque por parte de los bóxers, y Paul debe refugiarse también en la catedral. Paul Kelly y Paul Henry se reencuentran, pero por poco tiempo. Henry es herido de gravedad, pero antes deja instrucciones para que Paul Kelly pueda salir de allí. Se despide de Sarah, a su pesar. Paul consigue llegar a la casa de Fang.

El apartado XV contiene cuatro capítulos.

Capítulo 1: La narración se desplaza a Tungchow. Ramón, Lin y Lao Chiang se encuentran en la diligencia formada por las tropas internacionales que se dirigen a Pekín desde Tientsín. Desde allí pueden seguir el rastro de Vladimir Noskov, con quien Lin y Ramón se encaran. El ruso sospecha de las intenciones de Ramón y le amenaza, Ramón es contenido por Lin. Lao Chiang les revelará más tarde que las tropas internacionales atacarán la ciudad en dos días para

liberar al barrio de las legaciones y vencer a las fuerzas imperiales y a los bóxers. Según el anciano chino, su momento para ajustar cuentas con Noskov aún no ha llegado.

Capítulo 2: Las tropas internacionales se preparan para atacar Pekín al este de la ciudad. Ramón y Chiang se preparan para unirse al ataque cerca de los Voluntarios de Tientsín, y de esa manera poder seguir de cerca a Valdimir Noskov.

Capítulo 3: La emperatriz Ci Xi vestida como una plebeya abandona el palacio junto a su sobrino emperador. Las tropas internacionales son una amenaza en firme y la familia imperial decide huir ante el ataque. El príncipe Tuan parece haber sido de los primeros en huir en un gesto de cobardía, según la emperatriz.

Capítulo 4: A las afueras de Pekín, el ordenanza niega la entrada en la ciudad y la participación en el asedio contras los soldados imperiales a los Voluntarios de Tientsín, deseosos de participar de la violencia. Lao Chiang y Ramón vigilan de cerca a Valdimir Noskov.

El apartado XVI contiene seis capítulos.

Capítulo 1: En el interior de la Ciudad Imperial Liu Han ha aguardado hasta hacerse con una espada, pues ha planeado robar el dragón de oro y secuestrar a los dos niños. Un sirviente le revela la información antes de degollarlo. El lector se entera que las tropas internacionales ya han liberado el barrio de las legaciones y que se proponen llegar hasta la Ciudad Imperial.

Capítulo 2: Paul y Fang consiguen entrar en la Ciudad Imperial. Antes, han podido interrogar a algunos sirvientes que escapaban a través de una portezuela que usaban para salir. Saben que los niños están vivos y dónde pueden empezar a buscarlos.

Capítulo 3: Lao Chiang y Ramón se ponen en marcha cuando descubren que los Voluntarios de Tientsín y Vladimir Noskov reciben la orden que les permite entrar en el conflicto en Pekín. Noskov y su compañero, Malcom Trimble, un ladrón de antigüedades, tienen otros planes: saquear el lugar donde se esconden los tesoros de la emperatriz Ci Xi.

Capítulo 4: Las tropas estadounidenses se adentran en la Ciudad Imperial, en un gesto de alardeo y prepotencia para con las otras tropas internacionales.

Capítulo 5: Wang y Rick aguardan en el interior del Palacio Imperial a que alguien se ocupe de ellos. Son conscientes de que la contienda está próxima a la Ciudad Imperial y de que están en peligro. Oyen a alguien que se aproxima y temen lo peor.

Capítulo 6: Sarah Liddle se encuentra en el interior del Peitang. Se encuentra desde hace días atendiendo a los heridos, sobre todo después de la explosión de una mina donde muchas de

las personas que se encontraban en el interior fueron heridas. Paul Henry ha fallecido y es el teniente Olivieri quien está al mando. Las tropas japonesas se acercan al Peitang, y toman posiciones de defensa. Tras cincuenta y seis días de asedio, la catedral es liberada por ellos.

El apartado XVII consta de diez capítulos.

Capítulo 1: En Pekín, Ramón y Chiang siguen el rastro de Valdimir Noskov, Malcom Trimble y un acompañante más, que se han separado de su división y van en busca del dragón dorado. Ramón aprovecha para preguntarle a Chiang sobre sus verdaderas intenciones para unirse a la misión. Chiang le reconoce que se debió al dragón de oro, pero piensa que el tesoro no vale las vidas que se ha cobrado. Una reyerta los obliga a desviar su ruta tras el ruso y sus compañeros, pero saben a dónde se dirigen y deciden esperarlos allí.

Capítulo 2: Liu Han busca a los niños en las dependencias del Palacio Imperial y los encuentra. Wang trata de pararlo golpeándolo con un taburete. Rick y Wang salen corriendo del bóxer, pero Liu Han va tras ellos.

Capítulo 3: Paul Kelly y Chew Fang se adentran en la Ciudad Prohibida cuando comienza el asalto a esta.

Capítulo 4: Lao Chiang y Ramón vigilan el almacén donde esperan a que lleguen Vladimir Noskov, Malcom Trimble y el otro compañero. Cuando por fin aparecen se posicionan para neutralizar a Malcom y su acompañante, y así poder ajustar cuentas con Noskov. En el interior del almacén Noskov revuelve todo fuera de sí.

Capítulo 5: Wang y Rick huyen de Liu Han en el Palacio Imperial. Han logra agarrar a Wang y lo golpea con fuerza.

Capítulo 6: Paul y Fang buscan a Wang y a Rick. Descubren a Rick de lejos, huyendo de Han. Se apresuran a darles alcance.

Capítulo 7: Noskov es sorprendido por Ramón en el almacén de la emperatriz donde se espera encontrar el dragón dorado. Ambos se enfrentan y Ramón dispara a Noskov. No quiere matarle, porque no quiere sentirse un asesino.

Capítulo 8: Paul y Fang acuden a socorrer a Rick. Liu Han ataca a Fang y le hiere. Paul va en su ayuda, por lo que Han aprovecha el momento para llevarse a Rick de allí.

Capítulo 9: Los soldados estadounidenses han tomado la Ciudad Imperial y se sorprenden de escuchar disparos en el interior del recinto, ya que el ataque ha finalizado. Creen que son los

rusos que tratan de llevarse el mérito del conflicto y se dirigen hacia donde se encuentran Paul, Fang, Rick y Han.

Capítulo 10: Paul alcanza a Liu Han que, debido a sus heridas, no puede huir más rápido con Rick en brazos. El enfrentamiento deja a Paul malherido e incapaz de vencer al bóxer, pero en el último momento antes de que Liu Han asesine a Rick delante de Paul, los marines estadounidenses dan muerte al bóxer y salvan a Rick y a Paul.

El apartado XVIII contiene cinco capítulos.

Capítulo 1: La narración se sitúa en Pekín, en agosto de 1900. El cuerpo sin vida de Noskov se encuentra en el almacén de la familia imperial. Ramón siente remordimientos, pues no quería matar al ruso. Lao Chiang le ofrece una parte del tesoro para compensar sus sufrimientos, pero lo rechaza. El anciano chino le asegura que lo guardará para cuando cambie de parecer y se compromete a arreglar la situación con Malcom.

Capítulo 2: Sarah Liddle se dirige con el resto de supervivientes del Peitang a la legación británica. Pregunta por el paradero de Paul y Rick, y de otros amigos como el padre McConagh. Allí se encuentra con Richard Fielding, que se presenta como el hombre que contrató a su marido, al que le cuenta su historia.

Capítulo 3: Lin llega a Pekín buscando a Ramón. Se dirige a la legación española tras pasar varios controles y encuentra al español junto a su caballo apesadumbrado y triste. Se abrazan y se besan.

Capítulo 4: Richard Fielding y Sarah Liddle van a la legación estadounidense en busca de Paul, Fang y los niños. Los encuentra en el hospital, malheridos, pero vivos y conscientes. Fielding le pregunta a Paul Kelly por el dragón de oro y Kelly lo golpea con fuerza. Sarah abraza a Paul.

Capítulo 5: La ciudad de Pekín empieza a recomponerse tras el conflicto. Ramón, Lin y Alice Smith abandonan Pekín. Ramón y Lin se dirigen a California, donde creen que su vida será más fácil. Van a recoger a Bill Morgan, que ha decidido volver con ellos. Paul decide quedarse en el norte de China, hacerse cargo de la fábrica de su padre y formar una familia con Sarah, Rick y Wang. Fang va a ser el nuevo capataz de confianza de Paul Kelly. Lao Chiang está en paradero desconocido.

Epílogo: Lao Chiang se dirige a las montañas del norte de China, cerca de Mongolia, cargado con el dragón de oro falsificado. Se revela que fue creado por él, y que se lo robaron

cuando lo trasladaba a Pekín. Planea pasar sus últimos días contemplándolo. Se adentra en la niebla y se pierde, como ya lo hizo el legendario Lu Ning.

Tal como se ha presentado, la novela empieza con la explicación de una leyenda china relativa a la pérdida de un objeto mítico. Cuando se habla de una novela de aventuras hay varios elementos de los que se parte para establecer el objeto del sujeto, y el buen puerto de la consecución de la novela, y ese elemento es el hallazgo de algo tras un viaje. En este sentido la mitología y las leyendas propias de una cultura parecen ser un buen punto de partida y van a justificar el objeto del sujeto o los sujetos principales, o al menos al comienzo de la narración. Esta estructura suele repetirse en el género de forma generalizada, por lo que es la forma en la que se exponen y se tratan los elementos de la narración (acontecimientos, personajes, lugares, tiempo y textos no narrativos) los que van a marcar la diferencia en cuanto a la calidad del texto.

La leyenda en cuestión en *Los últimos días del imperio celeste* vuelve la vista hacia el pasado, hacia la historia de la China milenaria, rica en leyendas y mitos que juegan con la fantasía y la imaginación, que resultan evocadoras y que dan muestra de elementos que se consideran exóticos y misteriosos de las culturas lejanas y, también, de tiempos lejanos para el occidental. La emperatriz Wu, la única mujer que reinó en China, hace entrega a modo de recompensa de un dragón dorado que causa una fascinación especial en quien lo mira. Su receptor es un oficial, Lu Ning, al que le debe la seguridad del reino, pero este no puede compartir tal trofeo con sus hombres, por lo que el descontento se extiende entre ellos y acaban peleando e hiriendo de gravedad a Lu Ning, que consigue huir y desaparecer con el objeto mítico.

A continuación, comienza la primera parte. A partir de aquí la narración está dividida en unidades mínimas narrativas que son los capítulos numerados decimalmente. Los apartados o bloques, por otro lado, están numerados con caracteres latinos. Cada capítulo sitúa al lector en un espacio donde intervienen personajes conjuntamente diferenciados del capítulo anterior. Por ejemplo, el capítulo cinco del bloque III está situado en la Ciudad Prohibida donde la Emperatriz Viuda está focalizada y aporta su voz a la narración:

La Ciudad Prohibida era la semilla dentro de un hueso, formado por la Ciudad Imperial, de ese gran y jugoso fruto que era la China de los Qing. En una lujosa estancia de esa semilla descansaba la Emperatriz Viuda. La anciana observaba un jardín y los pajarillos que piaban entre los árboles (Yagüe, 2014: 79).

Mientras que el capítulo cuatro, inmediatamente anterior, traslada al lector a una habitación de hotel en Pekín donde se halla Ramón Álvarez:

Ramón Álvarez esperaba como un león enjaulado el regreso de Paul Kelly en su habitación de hotel en Pekín. El inglés le había prohibido abandonar el edificio y le había asegurado que llegaría para cenar (2014: 75).

Al inicio de la mayoría de los capítulos, se sucede la misma estructura: el narrador sitúa al lector en un espacio narrativo y lo posiciona respecto a los personajes. De lo que no se puede estar seguro es de si el tiempo narrativo es el mismo o ha sufrido alteraciones. En algunos casos se puede concluir que el tiempo ha pasado respecto a la acción anterior y entonces se encuentran elipsis temporales. El narrador puede continuar la acción o hacer un resumen de las circunstancias omitidas, como en el capítulo cuatro del bloque VI:

El amanecer llegó tranquilo a Piung Fu tras una noche bastante movida. Durante tres horas, los chinos habían atacado la misión. Primero escenificaron rituales con sus espadas, llenos de brincos e invocaciones, para volverse invulnerables a las balas. Bill Morgan desplegó su ironía, a la vista de los tres a los que había abatido la tarde anterior, pero los chinos de la misión le explicaron que, si resultaban heridos, significaba que no eran buenos creyentes. Después, se lanzaron contra la misión sin orden y fueron repelidos por las descargas de fusilería de los ocupantes (2014: 155).

En otras ocasiones, cuando la acción y los personajes cambian y no se encuentra ningún tipo de relación entre los acontecimientos narrados, no se puede estar seguro de si ocurren de forma simultánea o son continuas en el tiempo cronológico. Por ejemplo, los capítulos en los que los acontecimientos ocurren dentro de la Ciudad Imperial en relación con cualquier acontecimiento ocurrido en el exterior.

Durante la mayor parte de la narración los capítulos actúan como bloques narrativos, en los que un acontecimiento empieza y acaba dentro de esta unidad mínima narrativa. Los capítulos otorgan un ritmo rápido, pues se trata de capítulos cortos en los que los acontecimientos están concentrados para que el lector pueda dilucidar el marco narrativo histórico y la acción narrativa de los personajes. Los personajes parecen estar desperdigados al comienzo e, incluso, son presentados dentro de sus particularidades y circunstancias. El narrador ofrece información sobre las circunstancias individuales de cada uno, y en la medida de lo posible, sin que opere contra elementos que ofrezcan al autor un impacto narrativo, su bagaje vital previo. En la segunda parte, cuando la narración ya ha presentado a los personajes y ha descrito el espacio, el tiempo y las circunstancias ambientales en las que se mueven los personajes, estos mismos irán agrupándose según sus funciones y objetivos narrativos. Por lo tanto, será más fácil para los lectores no sólo reconocerlos, sino hacerlo en las relaciones que se establecen entre ellos.

En algunas ocasiones, y adelantado el relato, algunos capítulos pueden empezar ya después de iniciarse la acción de los personajes, normalmente introducidos por un diálogo en el que se muestra que ha ocurrido algo que ha sido omitido por el narrador. Por ejemplo, el capítulo dos del bloque VIII:

- ¿Es que los Puños Armoniosos no sabéis hacer nada bien, Liu Han?
El joven miraba al suelo sin decir nada. La mañana ya estaba alta y habían perdido un tiempo precioso buscando a los dos vigías que dispuso la noche anterior. Los habían encontrado escondidos tras unas rocas. Muertos (2014: 186).

Tras plantear la situación que es consecuencia de lo acontecido en la elipsis, el narrador aporta datos con los que los lectores pueden asociar la información nueva con la ya conocida. En el caso anterior, los lectores saben que en el capítulo anterior la comitiva que huye de Piung Fu es consciente de que son seguidos de cerca por dos bóxers espías. Chew Fang y Paul Kelly los asaltan mientras duermen y Fang los mata. Lo que ha sucedido y no se muestra es que ambos han escondido los cuerpos y los han abandonado tras unas rocas.

En otras ocasiones, la introducción en la acción ya comenzada viene dada por una descripción que supone un dato relevante y que puede tener consecuencias en el desarrollo de la historia, como ocurre en el capítulo diez del bloque XI:

Una gran explosión asustó a los caballos. Ramón y Chiang frenaron sus monturas y las giraron. La gran puerta de piedra ya no existía y había sido sustituida por una nube de polvo (2014: 251).

Sin embargo, en los acontecimientos finales el autor altera el ritmo de la narración, y ya no incluye un bloque de acontecimientos en un espacio y un tiempo determinados, sino que los fragmenta y los pone en relación con otro bloque de personajes con los que comparte ese mismo espacio y ese tiempo, alternando ambas narraciones fragmentadas pero que tienen lugar simultáneamente. Con ello consigue mantener la tensión narrativa ante los acontecimientos finales que serán decisivos para resolver el desenlace de la historia. Esto sucede, por ejemplo, en el capítulo dos del bloque XVII, cuando Liu Han se encuentra en el Palacio Imperial buscando a los pequeños Rick y Wang para llevar a cabo su venganza.

Liu Han arrastraba su pierna por el pasillo de aquel palacio. Sabía que aquellos niños estaban allí, escondidos en alguna estancia. Intentaba no hacer ruido para que no salieran volando como pajarillos asustados. Ese pensamiento le divirtió (2014: 319).

En el siguiente capítulo, la acción transcurre de forma simultánea, en el mismo espacio, pero los personajes focalizados son Paul Kelly y Chew Fang:

Paul y Fang recorrían a toda velocidad jardines y puentes sobre canales cuando escucharon una gran explosión seguida de un intensísimo tiroteo. Se detuvieron e intentaron escuchar.

- Esas voces hablan inglés.

Sin duda había empezado el asalto a la Ciudad Imperial y, sorprendentemente, todavía quedaban algunos defensores dispuestos a morir por ella, a pesar de que estuviera vacía (2014: 321).

Dos capítulos más adelante, la narración vuelve al Palacio Imperial, pero esta vez son Rick y Wang los personajes focalizados.

En su carrera, Wang se giró y vio un pabellón a su izquierda que tenía un canalón que bajaba desde el tejado. No eran muchos metros y había varias cabezas de dragón y otros seres mitológicos que sobresalían de la fachada y podían servir de agarraderas.

- Rick, por aquí. Sube.

- ¿Al tejado? Wang, no sé si podré...

- Podrás. - Y empujó a su compañero, que se puso a escalar mientras se sorbía la nariz (2014: 321).

La narración en este capítulo empieza ya comenzada la acción, por lo que el ritmo narrativo es trepidante y posee la intención de mantener en vilo al lector a la espera de resolver las diferentes escenas. Los cortes dados a las escenas, a la espera de ser recuperadas dos capítulos más adelante, beben, para el autor de este estudio y una vez más, del montaje cinematográfico. La acción se desboca: los diálogos y las descripciones de las acciones ocupan la mayor parte de estos capítulos, y el suspense se multiplica. El procedimiento narrativo para conseguir este efecto encaja con las características de las novelas de aventuras. Aquí el relato sobre los hechos históricos ya ha sido llevado a su fin: Pekín es tomada por las tropas internacionales y los bóxers se enfrentan a su derrota, pero el clímax narrativo es alcanzado cuando se conoce la derrota de Liu Han que pone fin a la situación de peligro que acecha a Rick y Wang. En este sentido, la narración logra concluir dos acontecimientos importantes relacionados con la fábula: la muerte de Liu Han, que es representativa del fracaso de la sublevación bóxer; y el rescate de los pequeños, que suponen los personajes más débiles a rescatar para cumplir así con el objetivo final de los actores principales.

En general, y atendiendo a la dimensión historiográfica del texto, la tensión narrativa se forma primero a través de la exposición de la misma amenaza por parte de los bóxers. Algunos de los personajes son conscientes o alguien les informa del terreno ganado por los bóxers en el

norte de China, de cómo a su paso por diferentes ciudades y poblaciones son vitoreados y van ganando la confianza y el respeto de las clases más populares, obreros, campesinos, trabajadores de baja cualificación, que ven cómo ante las adversidades los extranjeros siguen gozando de sus privilegios mientras ellos pasan penurias. Es de esta forma que apoyan la causa de los bóxers, que se ven fortalecidos mientras se acercan a la capital para ejecutar su objetivo: expulsar a los extranjeros de China, a los que consideran responsables de la situación de declive político y económico de su país.

A medida que más y más extranjeros llegan a la capital y piden protección en las legaciones extranjeras, la tensión sobre un posible ataque violento de los bóxers va convirtiéndose en una realidad más plausible. Las autoridades extranjeras han sido avisadas con anterioridad por diferentes fuentes funcionarios de la corte imperial, el obispo católico, los misioneros en zonas rurales que ya han sufrido ataques violentos de la amenaza que suponen los bóxers, pero se niegan a tomar en serio la amenaza.

Los ataques se materializan cerca de la capital. Ya no se trata de la presencia incómoda de los bóxers y de ataques hacia misioneros perpetrados en las zonas rurales, sino de ataques concretos hacia la población extranjera a las afueras de la capital. Los ciudadanos occidentales, además, comprueban que las autoridades chinas no sólo no están de su parte, sino que se unen a los grupos que apoyan las acciones de Los Puños Armoniosos.

[...] Los bóxers habían cercado a los ingenieros, pero estos se sintieron seguros, ya que las autoridades chinas habían enviado un destacamento de soldados para protegerlos. Su terror fue máximo cuando los militares se unieron a la plebe conducida por los bóxers que les cercaban. Querían acabar con el ferrocarril y con sus constructores (2014: 113).

Un grupo de extranjeros cabalgan desde Pekín hasta el lugar del ataque para proteger a las occidentales, entre los que se encuentran Morgan y Kelly. Los bóxers no se atreven a emplear la violencia contra los constructores y sus familias, pero los fuerzan a recoger sus cosas y a abandonar el que ha sido su hogar. Este episodio marca un cambio de perspectiva sobre la realidad de las actividades y las intenciones de los bóxers en el personaje de Kelly, que había acudido en ayuda de los constructores solo como una forma de entretenimiento y diversión. Pero, por primera vez, siente una honda preocupación sobre su futuro y el de todos en Pekín:

Aquel dantesco espectáculo afectó mucho a Paul. Durante aquellos meses había pensado que los bóxers eran unos locos sin importancia, unos criminales de poca monta que se atrevían a atacar a viejos misioneros aislados sin protección. Pero atacar a una veintena de europeos tan

cerca de Pekín era algo muy diferente. Por primera vez, se dio cuenta de que los occidentales eran poco más que unos miles en un inmenso océano de millones de chinos (2014: 113).

A continuación, el narrador se da cuenta de que este suceso no ha sido un hecho aislado. El lector tiene noticia de que en otros lugares ha habido casos similares:

Al mismo tiempo que los ingenieros eran atacados, el telégrafo había sido cortado entre Pekín y Tientsín, y los bóxers habían masacrado a un grupo de cristianos chinos y habían atacado a otros extranjeros cerca de Paotigfu. Cuatro de ellos —dos suizos, un italiano y un turco— habían muerto y sus cadáveres habían sido mutilados. Además los bóxers se habían dejado ver cerca del barrio de las legaciones (2014: 114).

Y, además, la consternación y la preocupación que siente Paul son también compartidas por muchos occidentales residentes en los alrededores de Pekín, por lo que el barrio de legaciones empieza a parecer más un barrio de refugiados exigiendo responsabilidades y protección que el barrio dinámico, “civilizado” y cosmopolita que había sido hasta entonces.

Von Ketteler, por su parte, llega a tener información relevante que confirma las sospechas de amenaza del resto de diplomáticos. Pero, a su vez, se da cuenta de que si juega bien las cartas con la información obtenida, Alemania podría salir beneficiada. Ante una situación dramática para un conjunto, esta acción demuestra que cualquier interés político está por encima de salvaguardar vidas humanas. Los bóxers son retratados de forma cruenta, el gobierno chino es corrupto y se mueve según los intereses que les ayuden a mantener los privilegios tanto tiempo obtenidos, pero tampoco las autoridades extranjeras están exentas de rivalidades e intereses políticos que no contribuyen al bien común. Es decir, se plantea un conflicto donde no se puede señalar a buenos y malos, no hay una interpretación maniquea. La ética es cuestionable, la honorabilidad y las formas también en cada una de las partes, y en cada uno de los personajes.

3.4. Tiempo

Se pueden distinguir tres tiempos relacionados con la narración: el tiempo de su creación —la creación de la novela tuvo en el siglo XXI—, el tiempo de la narración —el narrador cuenta respecto al año 1900— y el tiempo narrado —mayoritariamente se corresponde con el tiempo de la narración, pero al comienzo de la novela el tiempo se corresponde con un pasado remoto—.

El tiempo narrativo está seccionado en tres partes señaladas. La primera parte da comienzo en Pekín, en abril de 1900. En esta primera parte la narración transcurre a lo largo de todo el mes de abril, mayo y hay una última referencia a junio de 1900. El inicio de la segunda parte está fechada el 11 de junio. Dentro de ella, el bloque IX da un nuevo dato sobre el tiempo narrativo: principios de julio de 1900. La tercera parte comienza en agosto de 1900 y transcurre durante todo el mes, pues hay referencias al 15 de agosto y lapsus temporales tras los que la narración vuelve a situar al lector en agosto. Cada bloque está relacionado temporalmente con las diferentes fases o etapas del conflicto. En el primero se presentan a las circunstancias previas al estallido del conflicto: las tensiones dadas en las relaciones diplomáticas con las diferentes naciones extranjeras, los primeros focos geográficos en los que los bóxers consiguen el apoyo popular, las intrigas palaciegas en referencia al enfrentamiento con las potencias y su posicionamiento, la realidad de las misiones católicas en el territorio chino. El segundo bloque se centra en el estallido del conflicto y en cómo los diferentes agentes implicados reaccionan y actúan en consecuencia. El tercer bloque gira alrededor de la situación de asedio que provoca el conflicto, y de cómo las fuerzas imperiales y los bóxers empiezan a perder fuerza frente a las potencias extranjeras, que finalmente sofocarán la rebelión.

La novela está dividida en capítulos cortos que, según el autor (Velasco, 2014: online), no sólo ayudan a contribuir a un ritmo ágil, sino que facilita la tarea de ordenar las voces del amplio abanico de personajes que confluyen en el texto para evitar la confusión del lector. Se sabe que la sublevación de los bóxers tuvo lugar durante el verano extremadamente caluroso de 1900, y es este el tiempo principal a analizar. La última fecha que indica el autor es agosto de 1900, por lo que la totalidad de la novela transcurre en un tiempo narrativo de cuatro meses.

La narración en sí se centra en el 1900. Sin embargo, existe un recurso que retrotrae al lector de una manera indirecta a otro tiempo pasado del que se le dan datos. Además del suceso legendario que aparece justo al principio y que se percibe en ese pasado remoto, el uso de las antigüedades como elemento narrativo ya es representativo y evoca un tiempo anterior. En la novela, esta presencia está relacionada con los negocios de la familia Kelly, que atañen a hombres influyentes e importantes de la diplomacia internacional implicados en el mundo de las antigüedades, como es el señor Fielding, secretario de la embajada británica. Las antigüedades, específicamente en China, suelen ser un nexo apropiado y conveniente para relacionar el pasado

y el presente de China. En la novela se comprueba que la presencia de un objeto mítico ya supone un detonante del viaje, de la aventura a llevar a cabo.

Cabe destacar que la oposición entre pasado y presente en China está vinculada a la oposición prestigio y decadencia. El pasado imperial, la historia milenaria de China es vista con nostalgia y orgullo, y es una época caracterizada por avances y progreso, de la que emergen todos los elementos esta cultura china que han adquirido un valor sustancial en el imaginario: la artesanía, las artes marciales, la filosofía, la estética, etc. Es una época de esplendor que contrasta con un presente marcado por las hambrunas, las guerras, los conflictos internos, la invasión de los valores extranjeros que pretenden fagocitar y colonizar la cultura china en su beneficio. Es una estrategia común en la novela histórica sobre el tema de China hacer uso de objetos antiguos para poder referir una parte de la historia pasada de este país; no es la novela de Yagüe el único ejemplo como se verá más adelante.

Según la teoría narratológica de Mieke Bal (2018), en cuanto al tiempo se puede hablar de procesos en relación a situaciones dadas que sufren un cambio o una evolución. En este sentido, la propia sublevación como eje narrativo de la novela es un proceso a gran escala. Como se ha indicado anteriormente, cada bloque en los que se separa la narración se corresponde con una etapa del conflicto, por lo que se ve una sucesión de cambios cronológicos a lo largo del tiempo narrativo de la novela, que además puede dividirse en inicio, desarrollo y desenlace. Es decir, el propio conflicto tiene un carácter narrativo, es un acontecimiento único y global que acoge otros acontecimientos, de carácter más individual por estar en relación con los personajes y las relaciones entre ellos, y además se sucede de forma cronológica.

Otros acontecimientos relevantes están relacionados con periodos de crisis y desarrollo. Si se recuerda que los periodos de crisis son aquellos sucesos breves que provocan un cambio en el desarrollo de la historia, estos pueden ser acontecimientos tales como la ocasión en la que Sarah Liddle mata a un bóxer, dando comienzo así a un cambio sustancial en el carácter del personajes; la muerte de algunos personajes como la de James Liddle, que provoca sentimientos encontrados en la propia Sarah Liddle y que van a conformar la relación última que va a mantener con Paul Kelly; o la muerte de Kong Dao, justo después de asegurarse de que Liu Han no podrá seguir abusando de niños. También el momento en el que se desvela la traición de Jack O'Neill hacia Paul Kelly y el grupo que parte de Piung Fu, o el momento en que Lao Chiang desaparece al

final con el dragón de oro falso revelando su verdadera motivación para participar en el rescate de los habitantes de Piung Fu.

Otros episodios son clasificables como procesos de desarrollo, en el que los acontecimientos se prolongan y los cambios dados son evolutivos. Así ocurre con la evolución de los sentimientos que Paul Kelly y Sarah Liddle sienten el uno por el otro, o la relación que se establece entre Lin y Ramón Álvarez. Además, Paul Kelly y Ramón Álvarez desarrollan simultáneamente una dimensión moral y ética de su implicación en el grupo de rescate en relación con el resto del grupo. También son procesos de desarrollo aquellos acontecimientos que implican un cambio en la evolución del conflicto en sí mismo: las decisiones tomadas por la emperatriz Ci Xi o las potencias extranjeras; la decisión de los bóxers sobre atacar el barrio de las legaciones o ejecutar al ministro japonés con la idea de declarar su posición frente a los extranjeros.

No se encuentra en la narración ninguna acción que ocurra en el futuro, respecto de la línea temporal primordial de la fábula. Sí aparecen escenas en las que hay un traslado al pasado, como ocurre en el capítulo en el que se sitúa al lector casi trece años antes al tiempo narrativo primordial. En él se describe una escena en la que un grupo de hombres, ciudadanos rusos, están reunidos, debatiendo sobre las sospechas de traición que recae sobre uno de ellos, Anatoli. En este punto, no se puede saber como lector que esta es una incursión a un tiempo pasado.

Un caminante llegó aterido de frío en su capote a una pequeña granja en medio de la nada. A través de la ventisca y la nieve, se podía ver luz en su interior. El hombre avanzó penosamente hacia la puerta y llamó con una arrítmica combinación de golpes. Un tipo grande y hosco le abrió.

Dentro de la casa mal iluminada estaban cuatro hombres sentados a una mesa comiendo. No parecían granjeros o campesinos, pero el recién llegado tampoco. Se despojó del capote y se acercó las manos a la chimenea antes de sentarse con ellos. En ese lapso de apenas cinco minutos nadie pronunció una palabra.

- Es una suerte que hayas sido capturado por la policía zarista, ¿verdad, Anatoli? – preguntó uno de los hombres con una ironía mal disimulada (Yagüe, 2014: 161).

Luego, la acción vuelve al presente narrativo, y se sabrá que el acontecimiento se produjo en el pasado y que Anatoli es el verdadero nombre de Vladimir Noskov. La escena que se presentaba era un sueño que suele ser, junto con los recuerdos, uno de los recursos narrativos más frecuentes para evocar un acontecimiento pasado relevante para el desarrollo de la historia.

Anatoli despertó sobresaltado y ya no estaba en Rusia, ni hablaba con Griorev. Recordó que aquella noche solo tenía treinta años. Habían pasado casi trece. Muchas vidas y todas lejos de su hogar, de su lucha. En esta, el calor era sofocante. A su alrededor, las columnas y

efigies le mostraron que estaba en aquella ridícula iglesia erigida sobre un templo chino, en una aldea perdida.

- Te he dejado dormir porque parecías agotado, Vladimir (2014: 162).

Otros casos relevantes se encuentran en el relato que hacen algunos personajes sobre un recuerdo, y que usan el estilo directo a la vez que el estilo indirecto del narrador para dar a conocer los hechos narrativos. En algunos casos, la voz del narrador focalizada en el personaje que recuerda anticipa al lector que se va a trasladar a un tiempo pretérito. En este caso también se encuentra que se mezclan el estilo directo con el estilo indirecto.

Sarah recordó la llegada a Taiyuan meses atrás. Antes de salir hacia la misión de Piung Fu, decidieron descansar un par de días allí. Los Farthing les ofrecieron su casa y el matrimonio terminó tomándole cariño a Rick. Les propusieron que fueran a visitar una hermosa pagoda a las afueras de la ciudad mientras ellos se quedarían con su hijo encantados.

Galoparon riendo como hacía mucho tiempo que no hacían. Se encontraron una torre de estilo chino, con sus aleros levantados y tejadillos en cada piso, que olía a decadencia, pero el tapiz de vegetación le daba el encanto y la tranquilidad de algunas viejas iglesias abandonadas de su Irlanda natal. Descabalgaron y dieron un paseo a su alrededor. A lo lejos, vieron a un grupo de chinos empujando penosamente una gran carreta sin animales de tiro. James la besó y ella se sonrojó.

De la mano la llevó a una entrada natural en la base de la pagoda, bien oculta por la vegetación. James sacó su cuchillo, cortó la maleza y, con su habitual sonrisa pícaro, que su hijo había heredado, la conminó a pasar.

- Es el lugar idóneo para esconder un tesoro. [...] (2014: 257).

A continuación, Sarah Liddle vuelve a situar la acción en el presente narrativo, contraponiendo la escena que evoca con la escena en la que toma partido.

Sarah desechó las emociones que evocaba aquel lugar y que comprimían de angustia sus entrañas. Solo le servía la frase de su marido sobre el tesoro: James no podía haber elegido otro lugar para esconder aquel dragón dorado.

Ahora se esforzaba para indicar a Paul y Fang el camino. [...] (2014: 257).

En este sentido, un caso especial lo forma el capítulo introductorio, que se sitúa temporalmente y en su totalidad, sin encontrarse en oposición con ningún tipo de presente, cientos de años atrás, en el momento en el que se produce el acontecimiento que origina la leyenda de Lu Ning y el dragón de oro. Al igual que en los casos mencionados anteriormente, aquí también se mezclan el estilo directo de los actores que participan en la acción con el estilo indirecto de la voz que narra. La voz focalizada por el narrador es la de la emperatriz Wu.

La soberana de Todo Bajo el Cielo se mostró complacida y concedió a Lu Ning el privilegio de acompañarla a sus estancias privadas.

- Capitán Lu Ning, has de ser consciente de que no solo has salvado a tu emperatriz de la muerte, sino que has evitado que nuestro Imperio, centro del mundo, sea despojado de su poder y autonomía por los bárbaros que manejaban los hilos de las marionetas a las que has decapitado. Has impedido que los diablos extranjeros se repartan nuestra tierra como la carne de una res cazada en el bosque (2014: 15).

3.5. Lugares y espacios

China es el territorio donde tiene lugar la acción, no sólo en esta novela, sino en ambos textos tratados en el corpus para este análisis. Algunas de las denominaciones usadas para atender al conjunto de la nación china son el «Imperio Celeste» o «Todo bajo el Cielo» (denominación que le dio el Primer Emperador de China). Estas referencias usadas en el texto para referirse a China son expresadas siempre en la novela en los capítulos y escenas en las que interviene un personaje chino. Ambas se usan con la intención comunicativa de magnificar e, incluso, divinizar la nación china. «Imperio Celeste» es una forma de referirse a un estado extenso y conquistador debido al término «imperio»; y «celeste» tiene relación con la otra denominación señalada: «Todo bajo el Cielo». Esta última también contiene la connotación de grandeza, y la localización del espacio geográfico chino en una posición que es bendecida o está en armonía con las disposiciones de los dioses. Así, se lee: «Dos sombras miraban las gigantescas murallas de la capital del Imperio Celeste» (Yagüe, 2014: 289). Las metáforas de estas expresiones refuerzan el elemento poético en el lenguaje chino: el uso de metáforas para describir lugares que tienen que ver con el preciosismo, la divinidad y la grandeza.

El lugar principal en el que se desarrolla la novela es Pekín, que se convierte en una ciudad donde ocurre la mayoría de los acontecimientos, pero que no se trata de manera global. Las diferentes zonas de la ciudad albergan a un tipo de personaje u a otro dependiendo de su procedencia y función social. Cada área tiene unas características propias que están en consonancia con la situación vital de los personajes que la habitan.

Uno de los principales lugares es el barrio de las Legaciones, el barrio diplomático. En él se mezcla la presencia de chinos y extranjeros de diferentes partes del mundo. Es un área bulliciosa, con bancos y negocios occidentales, cuyas calles están «muchos menos sucias que las del resto de la ciudad» (2014: 41) y donde «damas con sombrilla paseaban entre las tiendas que, dispersas entre las Embajadas, vendían productos traídos de lo que llamaban el mundo

civilizado» (2014: 42), incluso alberga un club de golf. El narrador afirma que «aquella vía era el paisaje más occidental que se podía encontrar en todo Pekín» (2014: 42).

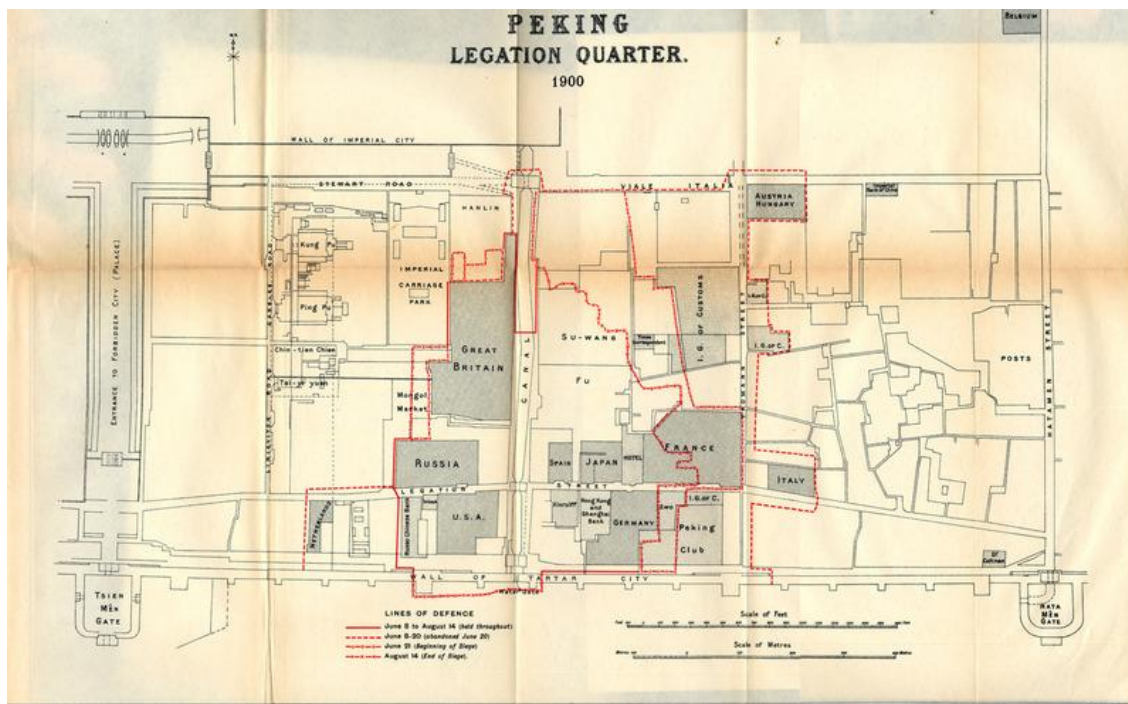


Figura 2. «Mapa del barrio de las legaciones de Beijing.» *Archivo China España, 1800-1950.*

A medida que la tensión narrativa va en aumento ante el acercamiento de los bóxers a la capital y las noticias que han llegado de sus ataques, la vida en el distrito diplomático cambia y se convierte en un lugar de refugio de muchos residentes extranjeros. Ante la alerta y amenaza de los bóxers, los extranjeros dejan de sentirse seguros en sus residencias y deciden ir a Pekín en busca de protección diplomática y también para exigir medidas proteccionistas. Así queda reflejado en la narración:

Todavía somnoliento, se asomó a la ventana y confirmó que la calle principal del barrio de las legaciones bullía de actividad. Aquella zona estaba cada día más poblada, pues muchos de los extranjeros residentes en el norte de China comenzaban a refugiarse allí por temor a los bóxers, cada vez más numerosos, visibles y agresivos (2014: 97).

La Ciudad China es en donde viven los chinos locales. La Ciudad Prohibida y la Ciudad Imperial está reservada a la familia imperial y su corte. La Ciudad Tártara supone una zona residencial para los extranjeros, pero pueden ser de diferentes clases sociales. Ahí reside, por ejemplo, el personaje de Ramón Álvarez.

Una aldea cerca de Taiyuan, la capital de la provincia de Shansi, hace su aparición como lugar de residencia de los Liddle. Un lugar ficticio que el autor crea entre las montañas. La descripción del lugar es el de una zona agreste, cerca de un valle por donde discurre el río Fen. En el pueblo hay un antiguo templo sobre el que se construyó una iglesia, un sanatorio médico y un refugio para adictos al opio.

Uno de los rasgos que marcan a Pekín como lugar es el calor abrasador en el que se desarrollan los acontecimientos y que asfixian la ciudad. La amenaza de los bóxers sobre las potencias extranjeras y todo lo occidental también se muestra como una presencia amenazante asfixiante, en tensión constante. Eso y los malos olores característicos, que se intensifican con el calor, hacen de Pekín un escenario desolado y árido:

Pekín era un gigantesco horno humano y los malos olores que nacían de los canales casi secos se propagaban como nubes tóxicas. Aquella primavera amenazaba con sobrepasar límites intolerables para la higiénica comunidad internacional y sus delicadas fosas nasales (2014: 92).

Aunque esta era una realidad compartida por toda la población de Beijing, y una de las consecuencias de la extrema sequía vivida ese año que había propiciado las hambrunas y las malas cosechas en los campos, y por ende, el malestar de los ciudadanos chinos. Tientsín es otro de los espacios narrativos que ocupa lugar en la narración. Es esta la ciudad en la que las tropas internacionales van a desembarcar y agruparse para hacer frente a las fuerzas imperiales y a los bóxers o Puños Cerrados. Las menciones que se pueden encontrar en el texto hacia este lugar tienen que ver con aspectos relacionados con la cuestión militar. Ninguno de los personajes se sitúa en esta ciudad en la novela. Su presencia responde más al relato histórico, pues Tientsín formó parte de la respuesta de las potencias extranjeras a los bóxers. Estos datos dotan de coherencia y solidez a la narración, y pone frente al lector un plano global, de tipo bélico y político, de los sucesos narrados.

Tungchow es una ciudad pequeña al sureste de Pekín, considerada un punto de entrada a la capital. Algunos de los personajes sí se localizan en este espacio, pero sólo en tránsito hacia la ciudad. Desde aquí se desplazan las tropas internacionales para atacar a las fuerzas imperiales y a los bóxers, ya en retirada ante la superioridad de los soldados extranjeros. Tungchow tiene la única particularidad de convertirse en un lugar que desemboca en la capital, y que es símbolo de la debilidad bélica de las tropas chinas.

La ciudad de Tungechow estaba en calma. En apenas dos días, la población había mudado de sus habituales chinos de toda la vida a unos millares de soldados de orígenes dispares: franceses, austriacos, americanos, japoneses, sijs de la India, bengalíes, annamitas, alemanes, rusos, cosacos y un sinfín de nacionalidades más. Un día antes, las tropas imperiales habían desertado en masa ante la llegada de aquella fuerza internacional. El pánico se desató y la población huyó dejando a un grupo de irreductibles bóxers, de los pocos que aún quedaban con fervor para continuar la lucha, defendiendo la ciudad.

Su resistencia duró poco: en cuanto las tropas de las potencias tomaron la puerta sur de la ciudad, Tungechow cayó como una fruta madura (2014: 298).

Al principio de la novela, los personajes principales se hallan en Pekín o Piung Fu, de forma que se tienen dos espacios diferentes entre sí que implican dos visiones del conflicto. Pekín como ciudad, capital de China, un espacio urbano cosmopolita donde los personajes occidentales se sienten dueños del lugar que ocupan. En Pekín la cotidianidad de los personajes extranjeros no se ve alterada por las formas de vivir en China. Parece que todo está amoldado para que los occidentales puedan llevar una vida parecida a las de sus países de origen. En Piung Fu se tiene una versión opuesta: se habla de una zona rural, que no puede separarse de las tradiciones y costumbres chinas, en las que los personajes occidentales tienen un contacto directo con la cultura china y con los habitantes chinos locales. Los principales personajes se encuentran agrupados entre estos dos núcleos, que se pueden relacionar con la dicotomía campo-ciudad. En este caso, la forma en la que se manifiesta el conflicto y sus consecuencias en estos espacios difieren notablemente. En las ciudades grandes las fuerzas extranjeras, la diplomacia y la resistencia a la sublevación cuentan con mayor peso que en las zonas rurales o las ciudades pequeñas del interior, que son más fáciles de controlar para las fuerzas imperiales y los funcionarios de provincias.

Hacia la mitad de la novela los personajes se reagrupan, y surgen nuevas relaciones entre ellos. Los lugares donde se hallan son espacios intermedios entre la ciudad y la aldea: Taiyuan, Tungechow, algún lugar cerca de las ciudades. Los personajes están en tránsito, al igual que su función narrativa final y la evolución de su carácter.

En el tramo final de la novela el foco vuelve a situarse sobre la ciudad de Pekín, donde las fuerzas internacionales llegadas ante la noticia de la sublevación se enfrentan a las fuerzas imperiales y a los bóxers. Allí se resolverán la trama y las diferentes subtramas del texto. Cuando la trama vuelve a situarse en la ciudad, esta ha sufrido durante semanas el asedio de los bóxers y los enfrentamientos entre unas tropas y otras.

En la escena en la que Ramón y Lao Chiang vuelven a Pekín se describe el estado de la ciudad: «El aspecto de Pekín era ruinoso: casas derruidas, incendiadas y, sobre todo, ni un alma por aquellos lares, salvo algún perro u otro animal doméstico abandonado» (2014: 318). La descripción muestra que, aunque la acción estuviera en otra ciudad, la ciudad ha sufrido y su aspecto denota las consecuencias catastróficas del conflicto.

Aunque la novela de David Yagüe tiene mayores correspondencias con los elementos y conceptos narrativos aplicados a la novela histórica y aventuras, se puede afirmar que el viaje dado por el grupo de rescate que parte desde Pekín (formado primero por Paul Kelly, Ramón Álvarez, Bill Morgan, Gol Basan, Lao Chiang, Chew Fang y Jack O'Neill; y luego, por la comitiva que abandona Piung Fu, a la que se suma Sarah y James Liddle, Lin, el padre Marcus McConnagh, Wang, Rick y otros habitantes de la aldea), sí experimentan un viaje en el que muchos de los personajes van a enfrentarse a la idea de sí mismo. No se puede afirmar que el viaje promueve una búsqueda y un encuentro con el «yo» de estos personajes, sino que más bien son las circunstancias dadas en el viaje y a raíz del conflicto histórico los que van a obligarlos a plantearse sus límites y a cambiar su visión del mundo y de sí mismos. Ocurre así con los personajes de Sarah Liddle, Paul Kelly y Ramón Álvarez, de forma más evidente.

3.6. Textos no narrativos

En el corpus de los textos no narrativos de la novela se encuentran las descripciones y los diálogos que, tal como se mencionó previamente, ayudan al lector a ubicarse en el tiempo y en el espacio dentro del contexto de la historia. En ocasiones, las descripciones son realizadas por medio de la voz del narrador que se convierte, cuando el autor así lo desea, en la voz de personajes que de otra manera pasarían por completo desapercibidos, pero que son necesarios para ubicar al lector dentro de los sentimientos y sensaciones de quienes «viven» en la historia, tal como ocurre en el siguiente fragmento: «No era habitual que un feo demonio de pelo castaño claro, tez bastante pálida, magullada y sucia entrara en una casa china, ya fuera por el tejado o cualquier otra apertura» (2014: 318). Ahora bien, para comprender bien este extracto de la novela, es importante entender el contexto: Álvarez está huyendo de los asaltantes y asesinos de su socio y, durante su huida, cae dentro de una casa repleta de niñas y mujeres chinas. Por esa

razón, en este ejemplo se percibe cómo la voz del narrador se torna realmente la voz de las niñas y mujeres chinas, que observan con miedo y desprecio al extranjero, por lo que lo describen como un «demonio». Aquí, el autor claramente se vale de una metáfora, de esa comparación directa, para resaltar que las chinas perciben a los extranjeros como seres terribles y con malas intenciones, como «demonios».

En otras oportunidades, el autor le permite al lector ser partícipe de cómo se configura el ambiente que envuelve a los personajes principales a través de sus propias voces, como en el capítulo 1 de la primera sección de la novela, en el que Álvarez describe a uno de los atacantes de su socio, Luis Garrea, de la manera siguiente:

Superaba la estatura media de aquellas tierras y su rostro era fiero; la mitad estaba desfigurada, quizá por quemaduras, y llevaba la cabeza afeitada. Parecía uno de los coloridos demonios que adornaban muchos de los palacios de la ciudad (2014: 318).

En este caso y, a diferencia del ejemplo previo, se percibe el rechazo que siente Ramón Álvarez hacia los chinos gracias a la comparación que realiza al final de este fragmento del atacante chino con las figuras decorativas de los palacios de la ciudad que describe como «coloridos demonios», claramente dándole una connotación negativa al aspecto del otro personaje. En este sentido, se puede inferir que Yagüe, con esta descripción, quiso guiar al lector hacia una interpretación muy determinada del contexto narrativo de lo que sería luego gran parte de la novela: esa visión desfigurada que tenían gran parte de los extranjeros de la población china en esa época. Se trata de exaltar, desde el principio de la historia, ese rechazo que sentían muchos extranjeros hacia los chinos y viceversa.

De igual forma ocurre en otras ocasiones a lo largo de la novela, en las que el autor se vale de las voces de los personajes principales o de la voz del narrador para ilustrar o describir, de una manera más marcada, la rivalidad que existe entre los extranjeros y los chinos que precisamente permea el conflicto histórico que se desarrolla en la historia.

4. Consideraciones críticas respecto al orientalismo

Es altamente positivo que se tenga constancia de la posición del autor sobre la forma en la que aborda el tema de China en su novela, pues estos datos van a servir para arrojar luz sobre la

intencionalidad narrativa del mismo y va a ayudar a posicionar ciertas lecturas e interpretaciones sobre diferentes situaciones narrativas. A tenor de *Los últimos días del imperio celeste* a su autor se le pregunta sobre la posición etnocéntrica presente en los personajes occidentales. A propósito de ello, una entrevista publicada en un blog relativo a la novela recoge:

P: *El libro no disimula, en ningún momento, el etnocentrismo de los europeos que viven en Pekín... pero tampoco el odio a todo lo extranjero que profesa gran parte de la oligarquía y la clase popular china. ¿Consideras que, aunque atemperadas, esas actitudes hostiles siguen existiendo actualmente, con el renacer de China como potencia?*

R: Sin ser un experto, creo que siguen existiendo, aunque como dices, atemperados, y no son más que la herencia de una historia milenaria llena de gloria y miserias y de encuentros y (muchos) desencuentros entre Oriente y Occidente. Aun así, creo que China, en estos últimos 114 años que han pasado desde la rebelión bóxer, ha aprendido a aprovechar lo que le interesa de Occidente, pero siempre sometiéndolo al dictado de su filosofía e ideas. Pienso, por ejemplo, en su economía, capitalista salvaje o socialista, a conveniencia. Y parece, que en líneas generales y como potencia, les funciona (2014a: online).

En la primera pregunta, el entrevistador no sólo señala la característica intrínseca al texto relativa a las actitudes desde Oriente hacia Occidente, o, mejor dicho, de China hacia Europa; sino que también lo hace a la inversa. Se habla de un acontecimiento histórico que precisamente enfrenta a Oriente y a Occidente en un conflicto, pues es el descontento de las clases populares chinas las que reaccionan frente a la invasión extranjera y reclaman su espacio y su identidad cultural. No se trata sólo de una cuestión geopolítica, sino que este episodio se refiere a ese imperialismo cultural inevitablemente unido a la actitud orientalista. Cuando le preguntan por el presente la posición del autor es un resumen generalizado de la realidad: esas actitudes respecto al plano político, social y cultural están atemperadas y los mercados marcan el nivel de beneficio mutuo al que puede aspirar Occidente respecto a Oriente y a la inversa. Cabe preguntarse, desde la perspectiva de este estudio, dónde quedan las identidades culturales en un presente, no sólo globalizado, sino que sigue teniendo en vigencia estereotipos “atemperados” sobre la realidad del otro.

En la entrevista ya mencionada, el entrevistador plantea una pregunta que lleva indudablemente un razonamiento que alinea el Orientalismo hacia otra dicotomía cuestionable:

P: *No hay buenos y malos en Los últimos días... Tanto chinos –de las clases dirigentes, como campesinos– como occidentales –españoles, rusos, americanos– tienen en mayor o menor medida ‘zonas grises’ en sus trayectorias pasadas o en la forma en la que desafían los hechos que les van ocurriendo en la novela. ¿Se hace más difícil, para el escritor, tejer una aventura así? ¿Sabías de antemano el final de cada uno de los personajes?*

R: No sé si será más difícil, pero creo que hace la labor de construir historias mucho más interesantes y da muchas más herramientas para trabajar al escritor. Los héroes de una

historia resultan más meritorios si no parecen predestinados a realizar grandes hazañas y deben superar no solo obstáculos externos, sino también a sí mismos. Eso los acerca al escritor y al lector. A tu segunda cuestión responderé que sí. Al empezar a escribir tenía muy claro el final de la historia y dónde y cómo estarían los personajes principales. Algunos secundarios, eso sí, fueron escribiendo sus destinos a la vez que avanzaba la novela.

Como se puede leer, el entrevistador plantea una correlación en la que chinos o extranjeros pueden o puede esperarse que se relacionan con “buenos” y “malos”. Dejando de lado las cuestiones narratológicas sobre la calidad en la construcción de los personajes literarios basados en esta conceptualización, estas analogías si son llevadas a cabo pueden predisponer a la aceptación o rechazo de una comunidad según su origen, y es de marcado carácter discriminatorio.

En la entrevista realizada para el presente estudio²⁴, el autor profundiza en algunas cuestiones relacionadas con su propia visión de China y sus expresiones culturales. Cuando se le pregunta por su contacto originario con la cultura china él remite a la película que inspiró la novela que se analiza en este estudio. «55 días en Pekín» fue la novela que abrió las puertas del interés del autor por temas relacionados con China, siendo la rebelión bóxer el primero de esos temas. El escritor reconoce que la película tiene como función principal servir de entretenimiento, por lo que el rigor no es la prioridad a la hora de presentar el tema. Gracias al visionado de este material, David Yagüe se interesó por el estudio de la Historia de China durante sus años de formación.

Asimismo, declara que el trabajo de documentación y el estudio que llevó a cabo para la creación de la novela le llevó a descubrir una interconexión entre dos realidades aparentemente muy opuestas por razones de carácter geográfico, histórico, social y cultural. La Historia de una nación está irremediabilmente relacionada con la Historia del mundo. Se puede afirmar que es imposible separar las influencias y convergencias entre naciones, por muy dispares que nos puedan parecer *a priori*, desde la posición de los lectores, y aún más desde un punto de vista moderno y contemporáneo en el que las comunicaciones se afianzan y extienden a todos los rincones del mapa.

Sobre la intencionalidad de tratar el tema de China en su novela, el autor declara en la misma entrevista que su objetivo es abrir una ventana hacia un episodio de la Historia china que pueda servir como puerta de entrada para que un espectro mayor de lectores vuelva su mirada

²⁴ Datos extraídos de la entrevista realizada con motivo de la elaboración del presente estudio. Véase Anexo 1.

hacia una cultura e Historia milenaria apasionante. Señalar, al fin y al cabo, que mucho más ha ocurrido lejos de nuestras fronteras, y que es importante y fascinante poder indagar y conocer un poco más sobre el otro. A este respecto, David Yagüe añade que su percepción sobre el interés que despierta lo chino en España es todavía escaso, por lo que puede pensarse que su novela es una contribución para remediar esa situación.

Desde este punto de vista, se puede percibir una reivindicación de la cultura e Historia china, como foco de atención desde una posición occidental en el que las Historia que importa conocer está dentro de las fronteras de las naciones europeas. También se observa la voluntad de dirigir el interés de los lectores hacia un lugar de encuentro, un lugar común en el que puedan reconocerse para empezar a conocer al otro, pues no se puede olvidar que la rebelión bóxer fue un conflicto internacional con multitud de países implicados, aunque ocurrido en territorio chino.

El orientalismo como fenómeno que ha definido una visión occidental sobre Oriente desde hace décadas se traduce hoy en día en un conjunto de ideas concretas sobre qué es lo chino, cuáles son las características que representan a su cultura y su sociedad y qué elementos son propios y de qué forma de su cultura e Historia. Muchas de estas nociones se transforman en estereotipos que se reproducen de forma repetida y frecuente por discursos de diferente naturaleza, ya sea a través de los medios de comunicación, el cine, la literatura u otras artes.

En el caso de *Los últimos días del imperio celeste* se analizarán detalladamente aspectos que tienen que ver con el tratamiento de los espacios, las conceptualizaciones sobre la sociedad china, así como se profundizará en aquellos elementos que se atribuyen a la cultura china y que tejen el imaginario colectivo occidental sobre *qué es lo chino*.

4.1. Lugares de la geografía china

El lugar que tiene más protagonismo es, sin duda, Pekín, y dentro de Pekín diferentes localizaciones que tienen que ver con la zona de las Llegaciones, la Ciudad Tártara, la Ciudad Prohibida o la Ciudad China. La novela incluye al comienzo varios mapas detallados de estas áreas en lo que se invita al lector a situar la trama en el espacio físico. Cada una de ellas va asociada al grupo social que las habita: locales, diplomáticos extranjeros, familia imperial o el área menos segura de la ciudad.

La primera impresión que se da se refiere a la Ciudad Tártara, un lugar peligroso donde Álvarez ve cómo ejecutan a su socio un par de sicarios. Ramón Álvarez, en su huida, describe el olor nauseabundo de las calles, un olor que no consigue normalizar pese al tiempo transcurrido en la ciudad. El olor pestilente de las ciudades chinas como primera impresión es un dato que se verá repetido en otras novelas, como en el caso de *Todo bajo el cielo*, de Matilde Asensi.

Además, se narra que Ramón y su socio son dos personajes que llegan a China buscando hacer fortuna, pues entre los extranjeros Pekín se presenta como un lugar que ofrece múltiples posibilidades de prosperidad. Una ciudad franca en la que el tránsito de viajeros da lugar a todo tipo de negocios, contactos y transacciones, y donde la ley para con los extranjeros parece ser más relajada.

Sobre la Ciudad Imperial y la Ciudad Prohibida se sabrá a través de los recuerdos de la Emperatriz Viuda:

El estruendo de los aplausos contrastaba con el silencio que ella recordaba de la primera vez que entró en la Ciudad Prohibida tras atravesar las puertas del Mediodía. La magnificencia de aquel laberinto de jardines, patios, palacios y templos la dejó maravillada. Sus puertas cromadas en vivos colores, sus adornadas paredes, sus estatuas doradas, pero sobre todo su silencio, su quietud, salvaguardada por sus murallas de color ocre, en pleno y ruidoso centro de Pekín.

La descripción hecha de las estancias imperiales denota la majestuosidad y refinamiento de la arquitectura china. Los jardines chinos son un elemento propio y distinguido del buen gusto. Lugares asociados al silencio, la meditación y la simbología, pues el feng shui y las flores y ornamentos en los jardines imperiales chinos dotan de significados el espacio.

Hay una diferenciación de espacios entre dentro y fuera respecto al silencio-ruido, lo que, desde la perspectiva de este estudio, también denota una situación de poder. Dentro, en el templo, los jardines y los palacios, el silencio es un elemento más de poder: hace referencia al orden, la filosofía, la trascendencia espiritual. Fuera está la ciudad, y el ruido es el caos, el tránsito de los viandantes, la vida ordinaria y terrenal. Se puede apreciar esta connotación cuando la comitiva que huye desde Piung Fu a Taiyuan entra en la ciudad y el narrador cuenta las impresiones de la ciudad. A diferencia de la otra ciudad china que aparece en la novela, Taiyuan es una ciudad de provincias, de menor tamaño que Pekín, cuya población es mayoritariamente china, mientras que la población extranjera se reduce a miembros de las misiones o cercanos. Una población, además,

más modesta y tradicional. Las calles, por lo tanto, reflejan una forma de vida que sí se relaciona con las costumbres y tradiciones chinas.

La comitiva se adentró en un dédalo de calles estrechas y llenas de polvo donde se vendía y se comía al aire libre y casi todos los comercios y negocios abrían sus tripas al exterior. Olores fortísimos golpeaban a los extranjeros: un inglés de clase alta solo podría relacionar aquellos aromas con un vertedero. [...]

Sobre los negocios, unos carteles de madera anunciaban con escritura ideográfica el nombre del mercader y los productos que vendían. Sobre sus cabezas colgaban grandes farolas esféricas de colores, hechas de papel o de tripas de pescado, también con nombres comerciales escritos. Más abajo, colgados de los edificios, se podían ver racimos de plátanos, ristras de ajos, varas de tela de algodón o seda, zapatos, crines teñidas y cientos de exóticos productos. Clientes y comerciantes regateaban sin cesar en medio de aquel zoco vociferante. En varios establecimientos de comidas, Paul observó a decenas de personas comiendo en mesas alargadas y bancos de madera, en plena calle, platos de col y *jiaozi*, las albóndigas al vapor de trigo y mijo que el inglés jamás se atrevería a llevarse a la boca (2014: 199).

Este fragmento está focalizado desde el personaje de Paul Kelly, de ahí la referencia a «un inglés de clase alta». La experiencia de un espacio externo como el de un zoco o mercado, en el que se come al aire libre platos típicos de la cocina china, en el que el ruido y el desorden imperan, es una realidad muy alejada de todo lo que el personaje de Paul representa. Frente a esta conjunción de elementos propios de la cultura china que sucede fuera («comercios y negocios abrían sus tripas al exterior») se opone la vida dentro: la de las apariencias, las buenas formas, el recato, los modales, la discreción, el silencio o los susurros, necesarios para las intrigas. Un ambiente así deja fuera de lugar a un extranjero con el tipo de vida que lleva Paul, pero que para aquellos que tratan con los ciudadanos de forma directa y que se interesan por su forma de vida, no son ajenos a su conocimiento sobre China y su gente. Paul, pese a haber nacido en China, no muestra ningún conocimiento significativo de sus gentes ni de su cultura, y además muestra un rechazo ante ella («las albóndigas de vapor de trigo y mijo que el inglés jamás se atrevería a llevarse a la boca»).

4.2. Impresiones sobre la sociedad china

Los personajes se presentan en la narración a través de una acción que los sitúa en el plano de los acontecimientos que van a ocurrir después. Algunos de ellos, en los pasajes en los que se presentan, lo hacen en relación a otros personajes chinos. Claramente el origen de los diferentes

personajes va a delimitar su actitud y visión respecto al otro, pues la situación narrada presupone una convivencia que da lugar a un conflicto entre una parte china y una parte occidental. El autor ha debido considerar en términos históricos y sociológicos las posibles interpretaciones que unos y otros personajes hacen de los sucesos narrados según el lugar que ocupan en una comunidad donde los extranjeros y los chinos conviven y donde se señalan las diferencias sociales entre ambas poblaciones.

Muchos de los personajes occidentales, incluidos aquellos que cobran mayor protagonismo entre el enorme número de personajes que intervienen en la historia, muestran una actitud de rechazo hacia la cultura china. Ramón Álvarez, Paul Kelly, Sarah Liddle llegan a expresar su deseo de abandonar China y volver al mundo “civilizado”. Sólo algunas excepciones como George Morrison o William Morgan muestran al menos una actitud receptiva hacia lo chino, y no está muy claro que lo hagan de forma desinteresada. Por norma general, hay una actitud xenófoba hacia la sociedad china: es menospreciada y ninguneada.

No es diferente en el caso de los personajes chinos. La propia sublevación de los bóxers que constituye el eje central del relato ya está de por sí caracterizada por un componente xenófobo, pues su objetivo principal es expulsar a los extranjeros; y su herramienta para ganar más simpatizantes a su causa son los discursos del odio hacia lo foráneo. En el texto se explica que hay circunstancias históricas de las que emana este odio, pero no está en este análisis juzgar la historia en sí. Lo que interesa aquí es cómo se exponen los hechos y de qué forma afectan a los personajes y a las relaciones que se establecen entre ellos.

El caso de Ramón Álvarez y su socio, son presentados en una situación extrema donde dos sicarios chinos los atacan. Su socio es asesinado de una forma brutal, decapitado, mientras él permanece escondido. El sicario que lo hace se describe de la siguiente forma:

[...] Superaba la estatura media de aquellas tierras y su rostro era fiero; la mitad estaba desfigurada, quizá por quemaduras, y llevaba la cabeza afeitada. Parecía uno de los coloridos demonios que adornaban muchos palacios de la ciudad (2014: 22).

Álvarez no se define como un personaje de moral intachable, es un contrabandista que trata sacar provecho de todo lo que puede. El sicario chino, por otro lado, es demonizado, un personaje fuera de lo común dentro de cualquier paradigma por su condición de asesino a sueldo. Si bien la descripción no parece que tenga que ver con su condición de chino si no por su condición de sicario, la violencia de la que hace gala sí se cree, desde la perspectiva de este

estudio, que está sujeta a su origen. Para esta investigación, se supone un grado más de barbarismo en las civilizaciones no occidentales, como si en Occidente la crueldad tuviera un límite.

También se encuentra la impresión inversa. No proviene de la voz de ningún personaje, pero el narrador parece volcar la opinión que tendría un ciudadano chino sobre los extranjeros en una escena en la que Álvarez se encuentra por accidente en la habitación privada de una casa china:

Esta vez aterrizó en una estancia recargada, llena de mujeres y niñas chinas que gritaron aterradas ante la irrupción de aquel diablo extranjero. No era habitual que un feo demonio de pelo castaño claro, tez bastante pálida, magullada y sucia entrara en una casa china, ya fuera por el tejado o por cualquier otra abertura (2014: 24).

La denominación «diablo extranjero» o «diablo colorado» era una denominación despectiva común para referirse a los ciudadanos occidentales en China. Tanto por un sector de la población como por otro, en el lenguaje común se manifestaba claramente una actitud poco conciliadora. Y no es la única, sólo unas líneas más adelante, Paul Kelly usará la denominación *kuei-tseu*, que significa «diablo colorado», otra denominación despectiva para los extranjeros. En esa misma escena, el propio Paul y su acompañante, extranjeros de clase alta, van a referirse a los chinos en los mismos términos:

[...] –Tranquila, Patsy. Solo estoy ayudando a un hombre civilizado que está sufriendo un percance con un sucio ladrón indígena.

[...] – Cielos, Paul, no será tan civilizado cuando anda con chinos a esta hora de la madrugada.

[...] – Sucios chinos, son ratas de alcantarilla – farfulló el inglés mientras se guardaba el revólver. [...] (2014: 25).

Más adelante, ya avanzada la narración, se siguen encontrando referencias situadas desde la otra perspectiva, así Lao Chiang declara en una escena del texto:

[...]

- Esta noche todos los diablos colorados os habéis vuelto locos y todos queréis ser tan honrados y valerosos como nunca fue nadie de vuestra raza. – masculló Chiang en inglés (2014: 251).

Se comprueba aquí que la imagen de los extranjeros no se corresponde por naturaleza con la idea de la honradez y valentía, posibilidades que ni se conciben en la construcción de la identidad de los extranjeros. El propio Chiang, tras el tiempo de convivencia con algunos de los

extranjeros, sobre todo con Ramón Álvarez, del que llega a convertirse en amigo, llega a declarar en respuesta al español: «Le tengo por un hombre de mente rápida, no me haga pensar que es usted un occidental estúpido más» (2014: 279). Tampoco la virtud de la inteligencia va asociada a la imagen de los occidentales por parte de la población china autóctona. Claramente hay una actitud supremacista y colonialista en estas denotaciones por parte de Paul Kelly, que además se encuentra en la clase alta occidental, por lo que Álvarez también se encuentra en una posición inferior en la jerarquía social de Pekín.

En otro punto de la narración se relata la reflexión de Álvarez respecto a los chinos de una forma más exacta, que explica la actitud que mantiene frente a la población china:

Tras sobrevivir al encuentro con aquellos chinos, la moral de Ramón Álvarez había crecido. Aquel oponente había sido el primer hombre, «si a un chino se le puede llamar hombre», pensó, que había matado (2014: 109).

William Morgan, otro de los personajes occidentales, ha pasado mucho tiempo en contacto con ciudadanos chinos en su país natal, y, sin embargo, la opinión que tiene de ellos, una vez más, no es muy halagüeña:

[...] Conocí a muchos chinos allá en la patria y me hablaron de esta tierra, así que me vine a hacer fortuna, pero por Dios santísimo, le juro que nunca me habría imaginado un lugar como este. Ni con todas las historias que me contaron aquellos puercos amarillos (2014: 111).

Aunque luego habla de la situación en la que se encontraban estos ciudadanos chinos, y que muestran las prácticas laborales abusivas que sufría la inmigración china en el exterior:

- En las últimas décadas han llegado muchos buscando empleo. O esclavizados, porque a muchos los engañan y los tratan como animales. Durante un tiempo trabajé en el ferrocarril y allí había miles de ellos (2014: 111).

También esta actitud entronca con la del personaje de Richard Fielding, que, ante la insinuación de una situación de alerta y preocupación por la presencia de los bóxers, subestima la capacidad de hacer daño de la población china, y la contrapone a la situación de superioridad militar de las potencias extranjeras:

- Patochadas. La situación es delicada, pero nada que no podamos manejar, desde luego. ¿No ha oído que en breve llegará una pequeña fuerza militar para proteger este barrio? Esos bóxers y la corte de esa bruja van a aullar de terror en cuanto vean a nuestros chicos aparecer por las puertas de la Ciudad China. Será usted testigo de cómo unos pocos centenares de hombres ponen de rodillas a un imperio de millones de habitantes. [...] (2014: 123).

Sin embargo, luego William Morgan confesará a Ramón que él mismo se casó con una mujer china, y habla del tiempo de su matrimonio como el periodo más feliz de su vida.

[...] Mire, siéntase seguro de que no tendrá rival, yo me casé con una mujer china allí en mi país, por eso vine aquí. Hubo blancos que me miraron mal y me despreciaron. Pero ¡qué diablos! La mayoría ya me despreciaba antes, así que les mandé al infierno. Fueron los años más felices de mi vida.

La voz de Bill se apagó y sus ojos parecieron buscar en el infinito a su mujer e hijo fallecidos. Era extraño que hubiera venido a aquel país por ellos, cuando ni siquiera hablaban el mismo idioma que en esta parte de China. Recordaba cuando la encontró, sucia y asustada, en un convoy de trabajadores chinos. Sus dueños era compatriotas que le pegaban sin piedad y ellas no podía ni rechistar. Bill intervino por lástima y acabó comprándola por unos pocos dólares. Asustada y siempre con una expresión interrogante, acabó pegada a él, al principio sirviéndole, limpiando su ropa y cocinando. Después, amándole y dándole un hijo (2014: 211).

La actitud de Morgan no parece coherente con su primera descripción de los chinos que había conocido en su país natal. Pareciera que la situación le fuera indiferente, pero ahora muestra empatía hasta el grado de que compadece y “rescata” a una mujer china de los abusos y la violencia perpetrada contra ella en el convoy de esclavos que llegan para trabajar en el ferrocarril. Llega a sentir amor por ella y hasta a casarse. Esta narración de Morgan también da cuenta de las condiciones infrahumanas y la brutalidad con la que eran tratados estos trabajadores chinos, que incluso se alejan de la imagen de los culíes (semiesclavitud asalariada) y tiene más que ver con la de esclavos.

Más adelante, la figura del americano parece empezar a encontrar puntos en común, a familiarizarse con esa otra realidad que vive en la China de 1900. Aunque sólo sean atisbos, estas reflexiones dan cuenta de una intención conciliadora por parte de un personaje que es retratado como un sujeto leal, honorable, valiente y solidario. De acuerdo con este estudio, es una estrategia que empuja a los lectores a derribar barreras con la cultura que es retratada en la novela.

[...] Palmeó a su pequeño mustang y miró las estrellas que brillaban en aquella calurosa noche de verano. «No son tan diferentes», se dijo, «a las que veía en las noches al raso en los territorios de Arizona o Texas». Quizá no hubiera tantas diferencias entre aquel lugar y su patria, a pesar de todo (2014: 231).

Esta visión global de lo que significa estar en el mundo, es lo que Bill Morgan relaciona consigo mismo. Como si todo aquello que le sucede o presencia no fuera sino una versión alternativa de lo que le podría haber sucedido en su país o de lo que le sucedió ya, pues reconoce

el sentimiento que le invade ante un hecho como aquel, y eso le lleva de vuelta a un lugar conocido en su memoria.

Estas connotaciones se dan de forma previa a la actividad directa sufrida por los extranjeros por parte de los bóxers, pero también una vez que el conflicto está teniendo lugar. Otro de los personajes, Paul Henry, un teniente francés encargado de la defensa de la catedral en Pekín junto a Olivieri, su análogo italiano. Ante el primer ataque de los bóxers al templo cristiano, percibe las deficiencias tácticas de los bóxers en cuanto a ataque. Puede parecer que los bóxers juegan con una situación de ventaja militar, pues los extranjeros y los cristianos están encerrados dentro del edificio, pero los bóxers, según Henry y Olivieri, no han dispuesto de los cañones y del ataque de la manera más eficaz, y es fácilmente perceptible por ambos.

Los marineros franceses e italianos se colocaron en línea parapetados entre los arcos y la barricada que habían levantado días antes. Los bóxers se lanzaron a la carga.

- Pobres diablos – susurró Henry-. Aguantad, no disparéis hasta que yo lo diga. Aguantad.

[...]

- Si esto es lo mejor que saben hacer... - se mofó Olivieri limpiándose el sudor de la frente, mientras los cañones volvían a disparar.

Henry pensó que si un día apuntaran con inteligencia esos cañones el resultado sería muy diferente. También lo sería si las tropas imperiales destinaran fusileros a aquella chusma que les cercaba (2014: 196).

Se puede comprobar que, ante las menciones sobre la acción de los bóxers, se cuele su percepción, y la realidad es que los menosprecian como enemigos bélicos.

Hay asimismo afirmaciones más globales sobre la misma percepción del carácter e idiosincrasia de los ciudadanos chinos:

Era una coletilla común entre los occidentales decir que los chinos estaban locos. Quienes repetían esa frase nunca habían intentado acercarse a su distinta manera de comprender el mundo. Ahora, George Morrison se preguntaba quién estaba más loco (2014: 132).

Esta afirmación en la voz del narrador se corresponde con la focalización del personaje de George Morrison, el único que no parece menospreciar la cultura china y su forma de entender el mundo.

Cabe señalar que los chinos representados en la novela que forman parte de la corte son funcionarios que representan una parte en el juego de la diplomacia en territorio chino, como cabe esperar, pero el resto de la representación china viene dada por obreros, criados culíes, los bóxers, que eran campesinos en su mayoría, o miembros de la mafia china. Para este estudio, la presencia de estos trabajadores o delincuentes en la novela como parte de la escasa

representación de la población china tiene la función de definir a una población debilitada al mando de diplomáticos y gobernantes ineficientes y poco fiables, o bien de actitud violenta, corrupta y al margen de la ley.

Otra de las ideas que se extiende en la representación dada en la narración tiene que ver con las descripciones que se hacen de las mujeres chinas. Una de las concepciones extendidas tiene que ver con la posesión de una belleza misteriosa, débil, delicada, muda y un carácter sumiso. Son mujeres que causan fascinación, que de alguna manera están envueltas en un halo casi místico. El primer ejemplo que se encuentra en la novela de Yagüe se hace sobre la esposa de Kong Dao:

Su esposa era una dulce mujer que tenía el aspecto de un ruiseñor, delicado pero vigoroso, necesaria como el aire en su vida (2014: 56).

A la que se suma la apreciación que realiza Ramón Álvarez de Lin en la huida del templo de Piung Fu.

La irlandesa se giró y llamó a Lin, que estaba preparando a los heridos junto a los niños en un carromato. Ramón apreció por primera vez que era una joven bien formada, de larga melena negra como el azabache y de misteriosos rasgos orientales, a pesar de lucir aún el rostro marcado por golpes y alguna cicatriz. La vio como un ángel benefactor (2014: 171).

Lin ha sufrido una violación violenta a manos de los bóxers, un hecho que la ha hundido en un estado de desesperanza y tristeza. Aquí se resaltan una vez más esa correlación entre los rasgos orientales y su carácter misterioso.

En otro nivel de relaciones sociales se da un hecho curioso respecto a la relación que guardan dos niños pequeños de la misión: Rick, el hijo de Sarah y James Liddle, y Wang, un niño chino de la misión. Aunque Sarah convive día a día con una comunidad china, la frontera entre ella y ellos sigue intacta, hasta el punto de que a Sarah no le gusta que su hijo trabaje amistad con Wang:

Aunque a ellos no les gustaba que congeniara tanto con el niño chino, habían transigido, pues sabían que era el único amigo que Rick podía tener a cientos de kilómetros a la redonda (2014: 49).

Sin embargo, esa frontera no existe entre los dos niños. Cuando la familia Liddle debe huir de la misión con los otros chinos cristianos, se presenta otra referencia hacia esta relación:

[...] Buscó a su hijo y lo encontró, como siempre, junto a su inseparable Wang.
- Rick, venid aquí.

Los dos niños acudieron encantados. Vivían el asedio como una gran aventura y disfrutaban cuando los adultos contaban con ellos.

- Chicos, a partir de ahora debéis estar siempre juntos, ¿de acuerdo? Incluso dormid pegados. En cuanto demos la orden de irnos, buscaréis a mamá y le haréis caso en todo. – Los niños asintieron-. Ya sois mayores, así que debéis ser fuertes, tenéis que obedecer y cuidar el uno del otro.

Los dos asintieron y él los dejó ir (2014: 168).

Se comprueba que no hay un nosotros-ellos en la relación de amistad infantil, los niños no son capaces de ver esas diferencias, por lo que se entiende que esa dicotomía es un constructo cultural aprendido. Desde la perspectiva de este estudio,, el autor usa esta relación para dejar en evidencia que la discriminación o la xenofobia mostrada durante el conflicto por otros personajes y la relación entre ellos está justificada a través una superioridad cultural y racial ilegítima que es injusta, violenta y desproporcionada.

Más adelante, los niños empezarán a ser conscientes de esas diferencias. Las experiencias vividas les hacen conscientes de su categoría social en su entorno: saben la diferencia entre ser chino y británico, y toman posición respecto al otro desde su cultura. Aunque no lo hacen de forma en la que discrepen o les produzcan conflictos, o al menos no en un primer momento, sino de forma que se saben pertenecientes a una comunidad que comparte una identidad, y que estas están en contraposición, en conflicto, por lo que toman una actitud de pertenencia respecto a ellas.

Para sorpresa de Rick, Wang corrió hacia una fuente donde había varias naranjas y comenzó a hacer malabares con los frutos, que volaban de mano en mano por el aire.

- Qué, chico inglés. ¿A que no eres capaz de hacer algo así?

Rick sonrió y fue hacia el cesto de frutas.

- ¿Crees que hay algo que pueda hacer un chino que no pueda hacer un británico, Wang? – Cogió tres frutos, como su amigo, con las manos.

- Si no lo has hecho nunca, sería mejor que cogieras solo dos, Rick.

- Cállate.

Rick lanzó las naranjas al aire y las tres fueron cayendo una a una al suelo. Rick se rascó la cabeza mientras veía los frutos caídos. Wang se carcajeó de su rival.

-Ya veo de lo que sois capaces los británicos, ¿eh? Eso sí que es difícil.

Rick se agachó, cogió una naranja y se la lanzó a su amigo, que salió corriendo. Sus risas y sus juegos llenaron aquel jardín, convirtiéndolo en un inesperado remanso de paz en una ciudad en la que los disparos rompían constantemente su calma (2014: 288).

Aquí ya no son Wang o Rick sino un chino y un británico, que se miran de frente desde lugares diferentes. Pero ante situaciones de adversidad, esas diferencias son dejadas a un lado, como se lee más adelante.

Rick se abrazaba a Wang con todas sus fuerzas. Desde la tarde anterior nadie se había preocupado por ellos ni les habían traído comida. Los niños estaban aterrados. Quedarse en un edificio oscuro y vacío, con el estruendo de la contienda que se libraba extramuros cada vez más próxima, les había hecho romper a llorar en varias ocasiones.

El chino era mayor y poseía algo más de templanza que el niño británico, que había sentido toda la vida la cariñosa y protectora presencia de sus padres. Wang abrazaba a Rick como un hermano mayor y sentía sus lágrimas que empapaban su camisola (2014: 312).

Además, en los fragmentos anteriores, sobre todo en el primero, se hace mención a la situación de aislamiento respecto al conflicto que se vive en el interior del palacio, como si la vida que llevan la emperatriz y la corte estuviera muy alejada de la realidad del pueblo chino. Es esto un síntoma que explica o contribuye a entender la situación de decadencia de la dinastía Qing en los albores del siglo XX.

Otro de los aspectos que se mencionan de la sociedad china, aunque de forma muy superficial y sin grandes explicaciones, es la existencia de diferentes etnias y minorías en el territorio chino. Se encuentran referencias sobre la minoría manchú, de la que procede la familia imperial, y que, hasta hace pocos años en relación con el tiempo narrativo, se consideraba una etnia usurpadora e ilegítima que se había hecho con el trono. En el tiempo narrativo, la procedencia manchú de la familia imperial no está tan denostada, puesto que son la única posibilidad de un gobierno chino frente al poder extranjero.

De forma más soslayada, se menciona a la etnia mayoritaria de China, la *han*, y también la minoría predominante del oeste que es musulmana.

[...] El líder les echó un vistazo: inspeccionó someramente a un hombre que parecía han, pero que vestía como un musulmán del oeste, y llevaba a sus dos mujeres cubiertas hasta los ojos con telas oscuras, a pesa de aquel calor infame. No eran gran cosa, sentenció aquel oficial: una era grande y robusta como un caballo de los que montaban los occidentales; la otra era más pequeña y grácil, pero bajo aquellos velos podía esconderse cualquier monstruo (2014: 280).

Se observa que las minorías étnicas del oeste son discriminadas por las fuerzas imperiales que se cruzan con ellos, que los tachan de «monstruos», y que no merecen más atención o respuesta que la indiferencia.

4.2.1. La mafia china

El personaje de Lao Chiang pertenece a la mafia china. Lao Chiang queda marcado como adalid del tráfico de opio en la capital, un hombre poderoso de la mafia china que ha conseguido hacerse nombre a través del comercio de esta sustancia y ser respetado por miembros de todos los estratos sociales. La compañía Kelly, con su encargado O'Neill al frente, también cuenta con un pasado en el comercio ilegal de opio procedente de la India y en el territorio chino, pero estas turbias tareas no son llevadas más allá de la imagen de un negocio regio controlado por un hombre conservador y estricto, tal y como es descrito el padre del señor Kelly.

Además, en su descripción se apunta a un rasgo que peca de superioridad intelectual:

[...] El viejecillo acompañó la recriminación, hecha en un inglés más que aceptable para un habitante del Imperio Celeste, con una risilla casi infantil (2014: 95).

Quiere decir que no es esperable que un chino que vive en comunidad con extranjeros y que ha tenido un bagaje vital que le ha llevado a conocer a multitud de personas de diferentes procedencias y escala social, conozca con eficiencia la lengua inglesa. Lo cual no parece muy coherente.

Lao Chiang llega a convertirse en un personaje de confianza para la comitiva de personajes extranjeros que viajan a Piung Fu con la misión de rescatar a los habitantes de la aldea, sobre todo a la familia Liddle. Su lealtad no es puesta en duda, aunque esté relacionada con un interés propio, y se postula como un personaje de confianza. Aunque a comienzos de la narración su descripción es la de un delincuente al que se le suponían pocos escrúpulos, más adelante en la novela se le añaden matices a su personalidad:

Lao Chiang montaba despreocupado y sonriente, impenetrable como siempre, como un anciano venerable que se sabía por encima del peligro. Todo lo importante que había que hacer en la vida lo había hecho (2014: 245).

Esta descripción se basa en la idea de la sabiduría y la venerabilidad asociada a los ancianos chinos, como representantes de un saber ancestral, mítico y verdadero, casi incuestionable. Aunque Lao Chiang no es un personaje venerable (la idea de venerabilidad va ligada a la de honorabilidad, y no la hay en las actividades mafiosas del personaje), sí se le atribuye esta condición para marcar un cambio en el personaje, a la par que se da en otros debido a las situaciones de peligro y convivencia que experimentan juntos.

Además de al personaje de Lao Chiang, esta característica se le aplica al personaje del mandarín Kong Dao. Este personaje resulta muy peculiar en su tratamiento, pues en la acción

está obligado a posicionarse del lado de los bóxers a los que acompaña en la persecución y secuestro del grupo de extranjeros. Sin embargo, no comparte su visión ni su misión, está obligado por la amenaza que cuelga sobre su familia y cuyo artífice es el príncipe Tuan. Llega a respetar algunas de las posiciones tomadas por sus supuestos enemigos y critica severamente en su interior las prácticas que debe llevar a cabo con los bóxers. Ante el momento de su muerte es descrito así: «*Fue lo último que percibió el venerable mandarín Kong Dao antes de partir de este mundo*» (2014: 267).

Aunque no son representantes de la mafia china en sí, también hay noticia en el texto de un grupo de soldados que dentro del contexto chino son tildados como sujetos crueles.

Han les miró. Eran soldados musulmanes de la provincia de Kansu, conocidos y temidos por todo el Imperio; sus uniformes de terciopelo negro y azul contrastaban con los mensajes de sangre y muerte que llevaban escritos en ellos con caracteres rojos. El sicario se fijó en que uno portaba un cubo con brasas y varios instrumentos metálicos (2014: 104).

Se parte de una situación en la que un sicario que, tildado previamente como un ser cruel y sin escrúpulos, uno de los líderes de los bóxers que no duda en usar la violencia ante cualquier situación, está a manos de estos soldados, «*temidos por todo el Imperio*», y entendemos el Imperio como toda la población china. Ya se ha indicado que a ojos de los occidentales los chinos son descritos como una sociedad donde la crueldad excede los límites de lo imaginable en territorio occidental, por lo que esta descripción infunde horror ante lo que le va a suceder al personaje de Liu Han.

4.2.2. Figuras del Palacio Imperial

La vida en el Palacio Imperial estaba asociada a una serie de personajes que luego desaparecieron una vez dejaron de existir las dinastías y la figura del emperador o emperatriz en China. Una de ellas es la figura del eunuco, que en ocasiones aparece como mensajero fuera del Palacio Imperial, pero que, por norma general, es una figura relacionada al ámbito privado de la vida palaciega. Los eunucos son sirvientes personales de la familia imperial, asociados a las intrigas y de carácter desconfiado. En la novela su presencia está delimitada a las estancias de la Ciudad Imperial.

Otra de las figuras que suelen relacionarse al modo de vida de las dinastías y sus emperadores son las múltiples esposas del emperador y los príncipes. También las concubinas, aunque en la novela no tienen representación, sí son figuras que se evocan, ya que tanto la emperatriz Wu como la emperatriz Ci Xi fueron concubinas antes de ostentar el cargo por el que han pasado a la historia.

Cuando los personajes de Wang y Rick son conducidos a la Ciudad Imperial, se describen de forma general algunos elementos de la vida en el interior del palacio.

Cuando llegaron a la Ciudad Imperial les separaron de ese hombre loco y violento que les había retenido y fueron confiados a unas ayudantes de cámara de una de las múltiples princesas que habitaban la Ciudad Imperial. Aquellas damas eran bondadosas y simpáticas, y les mimaban como si fueran muñequitos durante unas horas al día. El resto de la jornada eran libres de hacer lo que quisieran, pues nadie les prestaba la más mínima atención (2014: 287).

El marco que se describe recuerda al lector a un jardín idílico, muy alejado de la vida real fuera del palacio, donde los niños, a pesar de estar encerrados, experimentan una sensación de libertad que les ha sido negada en los últimos acontecimientos que han vivido, además que también reciben atenciones.

4.3. Percepciones de la cultura china

En este apartado se analizan de forma detallada algunos elementos de la cultura china que no sólo tienen presencia en el texto por ser referenciados, sino de los que se da una determinada visión o conceptualización. Se comprobará que estas reflexiones resultan muy significativas según estén realizadas desde el punto de vista de los personajes occidentales o de los personajes chinos; y, por ello, van a ayudar a identificar qué tipo de ideas «se vuelcan» sobre aspectos relativos a lo chino.

4.3.1. La lengua china

El personaje de Ramón Álvarez, el español, ya describe su impresión de la lengua china: «*Sólo Garrea conocía el infernal idioma de los celestes*» (2014: 22).

Cuando se habla de los mitos de la lengua china se hace eco de varios que hacen referencia a la gramática o a la escritura, pero también se debe señalar que la sonoridad estridente y aguda de la lengua china forma parte de esa relación de ideas poco acertadas de la lengua china, o de cualquiera. Esta asociación no es exclusiva de la lengua china, pues lo mismo le sucede al alemán, por ejemplo, al ser considerada una lengua hosca de alguna manera en su sonoridad, por ejemplo. Y, por supuesto, a los dialectos o hablas de cada país o región, que llevan consigo una denotación de carácter tal es así en España con el habla andaluza. Esta relación de lengua e identidad cultural puede llevar a equívocos y posicionamientos erróneos sobre una determinada cultura.

En otro espectro, se observa que Klemmens von Kettler es presentado en una escena en la que mantiene un diálogo importante con un funcionario de la corte imperial que juega a dos bandos políticamente hablando. Cuando se encuentra con él, Klemmens no advierte su presencia, y piensa: «*Qué silenciosos pueden llegar a ser estos chinos*» (2014: 34). A los chinos se les presupone una especie de sigilo y un mutismo natural. Esto va unido a la belleza muda de las mujeres y al silencio asociado a la meditación en las diferentes escuelas filosóficas orientales que pueden ser pautas para una caracterización homogénea de lo considerado chino.

Las supersticiones también parecen dirigir la vida de la población china en general en la novela. Cuando el funcionario de la corte imperial advierte a Klemmens, el diplomático alemán, de una amenaza mucho más peligrosa por parte de los bóxers, le cuenta también que Los Puños Armoniosos «*conocen las artes marciales y aseguran que sus rituales les hacen inmunes a las balas*», a lo que Klemmens piensa: «*Atajo de supersticiosos [...] con el inmenso potencial de este país, todavía viven en la Edad Media*» (2014: 35). Esta reflexión tiene varios puntos de análisis: uno tiene que ver con la alusión al carácter supersticioso de la población china. Es cierto que la sociedad china, en general, sigue varios rituales relacionados con la suerte y con sus festividades, pero no por ello están más alejados de la realidad que cualquier otro sector de la población en otro país, a mi parecer. Como nativa china percibo que la cultura española también tiene ritos relacionados con la suerte, pero no se debe olvidar que este hecho se da en la actualidad, y no en el pasado, que es el tiempo narrativo del texto. Por norma general, las supersticiones suelen tener más calado en personas con una baja formación sociocultural y/o con la religión, por lo que cabe preguntarse aquí si definir a los chinos como un «*atajo de supersticiosos*» no tendrá más que ver con una forma discursiva de situar a la población china en

un nivel inferior en su entendimiento de la realidad, como una población atrasada. La segunda acepción tiene que ver con lo que Klemmens considera que tiene «*potencial*» en China. Probablemente, el potencial de China para un occidental y el potencial de China para los chinos puede diferir en varios puntos, o al menos, en el modo de gestionarlo.

4.3.2. El opio

La presencia del opio en la cultura china está llena de alusiones negativas. Las guerras del opio en el siglo XIX fueron decisivas para la situación política y económica de China a principios del siglo XX y para que se desestabilizara y entraran las fuerzas extranjeras. Una de las consecuencias de estos conflictos fue la sublevación de los bóxers. Como señala Agustín Muñoz Vidal:

«La revuelta de la Yihequan o de los *Boxers*, tal como fue conocida en Occidente, constituye uno de los acontecimientos históricos chinos más estudiados por la historiografía occidental y, a la vez, uno de los peor comprendidos por su compleja naturaleza, fruto de la fuerte crisis interna que sufría China desde finales del siglo xvm, de las rivalidades y las luchas por alcanzar el poder en la Corte de los Qing (Ching) y, por supuesto, de los abusos, de toda índole, que los extranjeros cometieron en las tierras del Celeste Imperio» (1997: 203).

La importación de opio en gran medida por manos extranjeras se convirtió en una de las materias más consumidas en toda la población china. A nivel social el opio fue cultivando una reputación: entre los extranjeros se trataba de una droga evasiva, al alcance de los occidentales de clase privilegiada que huían del conservadurismo tradicional europeo y que encontraban en los fumadores de opio de las lejanas tierras de Oriente una distracción sensorial. Sin embargo, el opio también causaba estragos entre las clases populares chinas, pues el consumo de opio venía sucediendo desde las viejas dinastías y era considerado una calmante recurrente para tratar enfermedades y dolencias y, en ocasiones, derivaba en problemas de salud para todos los estratos de la población. Lo que en Europa se consideraba algo solo al alcance de la aristocracia, en China se difundía sin control entre las clases más bajas. Pese a esto, el opio quedó revertido como algo delictivo y de bajo gusto cuando su consumo se extendió entre las clases populares, perdiendo así su connotación de prestigio entre las clases altas.

Las representaciones de la cultura del opio en China en la literatura y en otras artes como el cine suceden en la etapa colonial, en el clímax de la comercialización y contrabando de opio en tiempos de expansión de las modernas naciones europeas. Los fumaderos de opio son esos lugares de evasión para los occidentales, lugares lóbregos y siniestros donde nada bueno puede ocurrir. La adicción conlleva un debilitamiento moral y físico, por lo que la marca del opio en la cultura china no tiene nada de halagüeña.

Respecto al material literario que supone un escenario así, se puede señalar que cumple con algunas funciones recurrentes, como ilustrar los bajos fondos, la decadencia de una comunidad o un área de la ciudad, o el debilitamiento moral y físico de algún personaje. En la novela objeto de análisis se menciona un refugio para los adictos al opio en la aldea donde viven los Liddle:

[...] Eran pocos los chinos heridos o enfermos que se acercaban, salvo los adictos al opio. Los extranjeros, en general, pensaban que aquella adicción, introducida a base de cañonazos por los británicos en el país, era propia de gentes ricas, depravadas, que consumían aquel humo tóxico en perversos fumaderos. Allí, en aquellas montañas, aquel tóxico se hundía por sí solo. Si entre las clases privilegiadas el opio era un molesto hábito social, entre los campesinos más pobres, con un porcentaje mucho menos elevado de fumadores, era un drama. Había enfermos que comenzaban a consumirlo desde la cuna, cuando sus madres les suministraban algo del “polvo extranjero” para que dejaran de llorar. Años después, esos hombres o mujeres, física y moralmente debilitados por la adicción, eran incapaces de trabajar para alimentar a sus familias y el único esfuerzo del que eran capaces lo invertían en conseguirle aquel caro manjar. Marginados, odiados, despreciados, aquellos esqueletos andantes acababan en el único sitio al que no irían de estar drogados, el sanatorio de la misión (2014: 51).

Esta descripción confirma lo anteriormente señalado, pero cabe preguntarse hasta qué punto se ha mitificado el consumo y comercio de opio en China. A este respecto un artículo publicado en la web *Chinaviva* se plantea el grado de mito que reside en la consideración occidental que se hace sobre el consumo de opio en esta década, y señala:

Por una parte, Frank Dikötter (1) se centra en analizar el surgimiento de la prohibición, del tabú del opio. Enfocando su trabajo en “la creencia de que China fue envenenada por el opio”, una creencia pocas veces examinada a la luz de la ciencia, y que parece surgir más como un deseo por parte de los nacionalistas chinos de buscar un culpable a la decadencia de su país, y un impulso contra su consumo por parte de los misioneros occidentales, que con su gran número de obras publicadas fueron determinantes para moldear la opinión pública occidental. Como señala Dikötter ni siquiera se cuenta con evidencias médicas sobre el impacto del opio en la salud de los consumidores, y mientras la propaganda se ha centrado en esos pocos individuos que eran consumidores compulsivos, poco se ha hablado de la mayoría de los consumidores moderados, como se podrían caracterizar los millones de consumidores en Europa y el resto de Asia, ni de la realidad que tras alcanzar una cierta dosis diaria, generalmente no se aumenta. Son reveladoras las palabras del cónsul británico en Hainan: “Aunque todo el mundo lo consume... nunca te encuentras al esqueleto del adicto

tan vivamente descrito en las obras filantrópicas, sino al contrario, a un campesino saludable y enérgico (Chinaviva: online).

Aunque las consecuencias del consumo de opio no estén probadas médicamente para poder determinar con contundencia los daños que pudiera causar, es innegable que tenía repercusiones sobre la salud física de los consumidores, aunque no se pueda afirmar en qué medida, de forma comparable a como puede hacerlo el alcohol (Chinaviva: online). En cualquier caso, el consumo de opio no estaba exento de una interpretación política y social, pues su fuerte presencia en la vida de los habitantes de China en un periodo de decadencia económica justificaba el origen de un problema de gran envergadura para el país. Según recoge la web Chinaviva:

Por otra parte, la “guerra contra las drogas” permitió a los líderes políticos de China inventar un enemigo ficticio en la lucha contra el cual podían ser canalizadas las inquietudes sociales. “El opio representaba a la vez el enemigo interior - los moralmente depravados y físicamente débiles adictos- y el enemigo exterior - poderes extranjeros coaligados para esclavizar el país.” (Chinaviva: online)

Las guerras del opio durante el siglo XIX fueron las causantes de la situación que se representa en el contexto histórico de la narración de David Yagüe. Aquellos enfrentamientos bélicos dieron lugar a las concesiones otorgadas a las potencias extranjeras en territorio chino, provocando así una crisis profunda en todas las capas de la sociedad china: desde el declive de las viejas formas de gobierno basados en las dinastías y la situación de ruina económica del país hasta al descontento social por las imposiciones que las potencias occidentales exigían al poder chino y la amenaza de la propia identidad china.

4.3.3. El arte chino

La narración comienza con la exposición de una leyenda sobre un objeto mítico; y se identifica que uno de los personajes es un tratante de arte, el señor Richard Fielding, que es el secretario de la legación británica. Su punto de vista sobre el arte chino queda recogido así:

[...] Le encantaba el arte de aquella salvaje parte del mundo. Era delicado y hermoso, tanto como despreciables sus habitantes.

Fielding llegó por primera vez al arte chino cuando vivía en la India. A través de unos contactos obtuvo una remesa de piezas fruto del saqueo que realizó un regimiento del Ejército Real durante el asalto al palacio de verano, a unos kilómetros de Pekín.

Corría el año 1860 y Fielding era, sin haber cumplido aún la veintena, un jovencito con ganas de comerse el mundo. Aquel negocio salió redondo y decidió orientar su carrera diplomática hacia aquel país del que procedían esos tesoros (2014: 122).

Las chinerías, los objetos preciosistas de origen chino, constituyen uno de los elementos positivos que conforman el imaginario colectivo. Artesanales, detallistas, hechos con esmero y paciencia, estos rasgos los convertían en objetos de un gran valor, sólo alcanzables para las clases pudientes. Debido a las diferentes dominaciones políticas y los conflictos en el territorio chino, muchos de ellos fueron expoliados y hurtados por gobiernos y mercaderes, y se estableció un mercado de obras de arte y antigüedades. La mayoría de ellos siguen siendo representativos de la historia de la China imperial.

Un objeto cobra especial relevancia en la narración. Se trata de un objeto mítico, perdido durante siglos y relacionado con la historia imperial de China. Este objeto está cubierto por una pátina de misticismo e, incluso, de propiedades fantásticas. A pesar de que el autor trata de ser veraz en el tratamiento de la historia, como marco de fondo, no duda en añadir elementos fantásticos que no sólo se hallan en el extremo opuesto, sino que reafirma el componente mágico, misterioso y mágico de la cultura china. Este objeto es rastreado por el príncipe Tuan:

- Verás, Kong Dao, desde hace meses mis agentes están detrás de una antigüedad que entronca con el pasado más brillante de nuestro Imperio. Cuando por fin la encontré, fue robada y no volvimos a saber de ella. Ahora, he sido informado de que esos ladrones van a vender la pieza. Quiero que te adelantes al intercambio y la recuperes por mí (2014: 129).

Más adelante, el príncipe Tuan informará a la emperatriz sobre el descubrimiento del tesoro y de que está siendo trasladado a la Ciudad Prohibida, pero luego se descubre que esa información es errónea. James Liddle le confiesa a su mujer la verdad sobre la razón por la cual es enviado a China, y esta está relacionada directamente con el hallazgo del tesoro mítico.

[...] Un amigo que conocí en África era un agente de Richard Fielding, ese tipo de la legación en Pekín. En realidad, es un tratante de antigüedades y me ofreció una gran cantidad de dinero por ir a Piung Fu y obtener una pieza china, un dragón enorme de oro. Unos agentes chinos se lo habían ofrecido, pero no se atrevían a trasladarlo a Pekín.

[...] Un comerciante chino de la zona había ofrecido el dragón a Fielding, pero le pedía mucho dinero y no le daba garantías. Por eso me envió a mí. Tras muchas negociaciones, el chino me llevó a una pagoda budista abandonada en las montañas y me lo mostró. – Tragó saliva y continuó. Sus ojos ya no miraban más que a las brumas del pasado-. Era maravilloso, cariño, el objeto más deslumbrante que jamás he visto en mi vida. Lo compré y empecé a preparar nuestra partida. Pero después comenzó el asunto de los bóxers y... [...] (2014: 201).

En este momento se introduce con mayor peso en la historia la aparición de este objeto legendario, que ahora sí es patente y no una historia superflua sin protagonismo o relevancia en la novela. Este hecho contrasta con la historicidad del texto y su conexión con un marco contextual realista y, además, se puede correlacionar este elemento fantástico con el componente mágico, misterioso y exótico que carga la cultura china como cultura oriental. En este caso, este elemento narrativo cumple con una función: es usado con la idea de retroalimentar una realidad prediseñada que encaja con el imaginario colectivo de lo que supone para el lector promedio la cultura china.

Este objeto no sólo es un elemento de conflicto entre el príncipe Tuan y James Liddle, pues más tarde se revelará que Vladimir Noskov, el misterioso comerciante ruso de pasado incierto también es enviado a China con la intención de hacerse con el objeto.

Más allá de este objeto, se dan algunas referencias a otros elementos del arte chino que llaman la atención en la narración, y que son expuestas desde una contemplación armoniosa de sus formas. Uno de los ejemplos que se encuentran es referido a la arquitectura tradicional, cuya apreciación sirve para contraponer la visión de la cultura china y su riqueza frente a la pobre consideración que los bóxers incultos y no formados en la sensibilidad estética ofrecen.

Era una antigua pagoda de tres pisos abandonada hacía mucho tiempo: los matojos y las enredaderas la camuflaban entre los árboles, solapando con un gris verduzco los vivos dorados, rojos y azules, los mágicos leones y dragones que adornaban la torre. Sin embargo, ese tono no le restaba un ápice de magnificencia al sobrio aire de recogimiento que reinaba en aquel edificio bajo sus tejadillos elevados y ruinosos.

El mandarín Kong Dao era un amante de la arquitectura tradicional de su país y se relajó deleitado con su estructura. Comprobó que su compañero Liu Han poco disfrutaba de aquel mágico lugar (2014: 255).

La pagoda como edificio tradicional, los colores preponderantes en las edificaciones que llaman a la buena suerte (dorados, rojos, azules), siempre cargados de simbología, al igual que las figuras míticas como el dragón. Todos ellos son elementos que cumplen con la función de formar una narrativa de la cultura china sobre la que reposan tradiciones, la historia o una mitología que contribuye a esa cultura.

La arquitectura también es un signo de la diversidad del arte chino. Parte del esplendor de esa arquitectura se encuentra en las descripciones que se hacen de la Ciudad Imperial, aunque en este caso el tono es diferente. No se habla de una pagoda o un templo de uso común entre la

población, sino de la riqueza de un complejo arquitectónico que ha sido diseñado para destacar su poder.

Wang, que no había salido de Piung Fu en toda su vida, se maravillaba con la belleza decadente de la Ciudad Imperial: sus quioscos y pabellones, sus jardines, sus fuentes y canales; sus sirvientes, eunucos y guardias. Era un mundo que únicamente había conocido en los cuentos (2014: 287).

Incluso los colores que visten los niños son representativos de una clase social alta, colores que se encuentran, por norma general, en el arte chino como símbolo de prestigio.

Wang miro sus extrañas ropas de seda. Nunca había visto telas tan ricas ni, por supuesto, se había vestido con ellas. Los rojos brillantes y los dorados eran colores demasiado chillones para un campesino (2014: 287).

4.3.4. La filosofía china

En la novela de Yagüe no se da de forma asidua, ni siquiera de una forma sutil en el subtexto, la presencia de las doctrinas filosóficas representadas en diferentes prácticas. Sin embargo, la ausencia no es total y se pueden encontrar algunas referencias relacionadas con los personajes chinos.

Atrás quedaban los tres últimos y horribles días cuando había forzado a sus hombres a correr campo a través en pos de sus presas, llevado por la ira y por una nítida visión de su hijo y su mujer ejecutados por el príncipe Tuan. Sabía que aquellos accesos de ira iban contra la filosofía del Tao y que le alejaban del éxito, pero no podía refrenarlos (2014: 205).

De este fragmento los lectores pueden extraer algunas ideas, como que la filosofía atraviesa la forma de vida tradicional china, y que ello determina las decisiones y las actitudes y posturas que se toman ante la realidad. También se puede llegar a la conclusión de que el Tao es la principal corriente filosófica que determina que albergar sentimientos negativos contradice y reduce las posibilidades de éxito para cumplir un objetivo que se haya marcado el individuo.

Esta corriente atraviesa la vida cotidiana de la sociedad descrita en la novela de David Yagüe, aunque la realidad es que la filosofía del Tao llega a todos los niveles de actuación del ser, por lo que su fuerte influencia se asocia asimismo a otros sectores como la política y la estética.

El Tao está basado en los conceptos del *ying* y el *yang*, que se representa a través de dos círculos divididos como se observa en la imagen:



Figura 3: Símbolo del Yin y el Yang.

La interpretación de este símbolo gira en torno a la idea de la teoría de los opuestos, pero como una unidad de flujos de energía que tienden al equilibrio. Ricardo Ribera describe este símbolo en su estudio *«El pensamiento filosófico oriental. Apuntes de filosofía social y política»* como:

Los dos círculos inscritos dividen el círculo mayor originario en el yin y el yang, en un modelo de división asimétrico. Yin y Yang son idénticos y a la vez diferentes, contrapuestos, como lo es la mano derecha con respecto a la izquierda. Representan los dos principios contrarios que rigen a todo lo que existe. Contradicción y oposición dual: masculino y femenino, muerte y vida, duro y blando, frío y caliente, seco y húmedo, positivo y negativo. Como la electricidad, como los polos del imán. Pero los opuestos se oponen y también se atraen. La unidad se ha roto en dos, pero ambas mitades reunidas recomponen la unidad originaria de la que proceden. Todo es movimiento y todo gira sobre sí: puede hacerlo en el sentido de las agujas del reloj o en sentido (2005: 105).

El Tao está asociado a un flujo de energías que tienden al equilibrio. Respecto a ese flujo de energías se toman decisiones que afectan a la construcción de obras de ingeniería, al comportamiento del cuerpo e, incluso, a la política, como se ha mencionado antes. De nuevo Ribera:

Aplicado a la política hay también dos principios básicos: wen y wu. Wen representa el lado de la suavidad, del convencimiento, del acuerdo y el consenso. Es el arte de la diplomacia, del buen político. Wu es la vertiente de la dureza, del uso de la fuerza, del sometimiento y el terror. Es el arte militar, la virtud de los guerreros, el uso de la coerción y el recurso de la guerra (2005: 105).

En este sentido, se ve aplicado a las conductas de los mandatarios, pero también se aplica a la vida cotidiana de los ciudadanos, siendo esta una perspectiva que se contrapone a la noción dada por otra de las corrientes filosóficas más importantes de la cultura china: el confucianismo. Como señala Ribera:

El taoísmo tiene una clara vocación popular. Rechaza la manipulación de las masas humanas que buscan los políticos. De hecho, su filosofía inspiró varias revueltas populares. Aunque la doctrina del Tao y la idea de un Mandato del Cielo son recogidas por el confucianismo, desde el taoísmo tendía a denunciarse la práctica confuciana: "Si se doblega a los hombres con los ritos y se les debilita con la música, se les protege con la virtud y se les controla con la justicia, se corrompe su naturaleza original". En síntesis, el taoísmo identifica la grandeza de China con la vida satisfactoria y el bienestar de su población. El confucianismo procede al revés, se centra en buscar la prosperidad y fortaleza de China y supone que la de los chinos se alcanzará como consecuencia de ello (2005: 105).

Esta proyección filosófica de la realidad de la población china, pudo estar detrás de la sensación de descontento y disconformidad social que alimentó la sublevación bóxer, puesto que las clases populares sentían que sus mandatarios se habían «vendido» a las potencias occidentales, dejándolos desamparados y hundiéndolos en una situación de pobreza y miseria que ocasionó la inacción de las clases dirigentes.

Respecto a cómo la filosofía oriental determina la forma de vida de una comunidad, se puede encontrar la analogía en el mundo occidental en el papel similar que ocupa la religión. Sin embargo, la postura histórica occidental sobre este tema es que las prácticas filosóficas tradicionales orientales están más ligadas a la superstición que a una religión, y es por lo que las coloca en un nivel inferior de apreciación y valoración cultural. De ahí que la actividad de las misiones que buscan inculcar su fe sea considerada una actividad lícita, en la que se promueven «verdaderos» valores con fundamentos espirituales sólidos.

4.3.5. Las supersticiones y la religión

La cultura china cuenta con una larga tradición de narrativa relacionada con la mitología y las leyendas. Muchas de sus tradiciones están ligadas a componentes fantásticos que derivan de ellas y que conforman un carácter supersticioso relacionado con la suerte y con las creencias en seres y entes sobrenaturales que interfieren en la vida de la sociedad china. En la novela de Yagüe los hechos históricos no dejan mucho margen para indagar en estos aspectos u otorgarles una relevancia acusada; sin embargo, no pueden ser separados de las prácticas cotidianas de la

población china, por lo que el autor hace referencia a ellas cuando es relevante. La más habitual tiene que ver con la creencia de que las mujeres extranjeras son vistas como seres feos y desagradables, y se les suponen poderes mágicos. La primera referencia que se tiene de esta superstición se encuentra en el personaje de Sarah Liddle, personaje que además posee un cabello rojo que recalca su apariencia de ser sobrenatural.

[...] Los chinos vieron a la diablesa pelirroja con el brazo levantado y en su mano, una humeante pistola.

El bóxer se derrumbó con la frente abierta por el disparo de Sarah. Sin variar el gesto, ella apuntó en círculo. Los chinos estaban asustados y sorprendidos. El mismo líder que les había dicho que los dioses de los antepasados les protegían e impedían que las balas atravesaran su piel acababa de perecer por un disparo. No solo eso. Había muerto por el disparo realizado por una mujer. Volvieron a mirarla y a preguntarse si aquella mujer de cabellos rojizos no sería una hechicera, una diablesa colorada muy poderosa. Comenzaron a retirarse, sin quitarle un ojo de encima mientras ella seguía apuntándoles (2014: 136).

Aquí no sólo está presente la idea de la mujer extranjera como bruja maligna, sino también la capacidad sobrenatural de los bóxers gracias al amparo y protección de los dioses y ancestros chinos que bendecían sus acciones. Es destacable señalar que este tipo de creencias están reflejadas en los miembros de sectores de población pobres (campesinos y soldados), entre los que las supersticiones cuentan con mayor credibilidad y tienen más calado en la vida cotidiana de los mismos.

En otro punto de la narración, se vuelve a esa creencia de las mujeres extranjeras como seres temibles. En la escena en la que una multitud de misioneros y católicos chinos son ejecutados, una de las mujeres extranjeras hace frente al captor que la conduce al lugar donde va a ser ejecutada:

Dos soldados arrastraron a la mujer que tenía delante hacia el verdugo. Con una fuerza inusitada ella se libró de sus captores y les miró con tal viveza que se lo pensaron antes de volver a tocarla. Muchos chinos temían a las feas extranjeras, pues les recordaban a las diablesas y espíritus malignos de sus tradiciones (2014: 253).

Respecto a la religión, se debe tener en cuenta que en el territorio chino predominan actualmente diferentes religiones, incluyendo la cristiana. En el contexto narrativo la religión cristiana estaba en otro puente de aceptación, y en contraposición se hace mención en el texto a «dioses» en los que los chinos no cristianos creen, que se puede identificar en uno de los fragmentos presentados anteriormente. Más adelante, se observan referencias que indican la creencia en la reencarnación, que, junto con el politeísmo, señalan a una de las religiones más

antiguas como religión principal entre la población en el texto. Este dato se da en la reflexión que hace el mandarín Kong Dao ante la sensación de inminencia de su muerte.

Se consoló pensando que había tenido una vida quizá no muy larga, pero sí azarosa, en la que había conocido el amor y el sufrimiento. Podría bastar antes de la próxima reencarnación (2014: 264).

También la idea de la reencarnación se encuentra en el personaje de Lao Chiang.

- ¿Vas a ir tú también armado?

- ¿De qué le sirve a un anciano cargar con un arma pesada que no va a poder levantar? Tendré que confiar en mi vieja mente y en mi poca astucia. Y si no, me confiaré a los dioses en mi viaje a la próxima vida (2014: 303).

4.3.6. Otros aspectos

Otro componente cultural que se presenta son los «pies de loto». En la novela esta denominación hace mención de los pies pequeños, hayan sido vendados o no, pero en realidad el término se refiere únicamente al resultado de vendar los pies de las niñas para mantenerlos pequeños. Se trataba de un proceso muy doloroso, en el que se rompían los huesos del pie y se vendaban con fuerza para detener su crecimiento. Esta tradición se mantuvo hasta el siglo XX, y que originado en las clases altas se extendió notablemente entre las clases medias. Su práctica dotaba a las niñas a las que se les hacía de un distintivo de honor y feminidad. No podían ir muy lejos caminando, lo que significaba que las mujeres afectadas ocupaban de forma casi exclusiva el espacio del hogar. Además, a los pies de loto se les atribuía propiedades afrodisíacas. En la novela este aspecto cultural se presenta en relación con la emperatriz Ci Xi:

[...] Pero, sobre todo, había recibido un favor de los dioses: tenía pies pequeños, «pies de loto», a los que los chinos atribuían el poder de desencadenar el frenesí sexual. Eso la hizo apetecible sin necesidad de sufrir la tortura de los pies vendados, que hacía ir a muchas jóvenes dando brinquitos por la corte (2014: 117).

La divinidad está arraigada a la familia imperial, como ocurre en otras culturas donde se cree que los monarcas son enviados de los dioses.

4.4. La Historia china

Al presentarle al lector diferentes personajes, la historia china que relata el autor cuenta también con referencias a eventos históricos coetáneos sobre las realidades de los países de procedencia de cada uno de ellos. Valga decir que la Historia china tiene un gran peso en la novela de Yagüe y que esta circunstancia va a condicionar y estructurar todo el relato.

De forma general se percibe que las actitudes que se pueden subrayar de orientalistas en la novela tienen mucho que ver con la posición que los occidentales, como representantes de la ideología y la idiosincrasia de su cultura hegemónica, tienen respecto a su presencia y ocupación del territorio chino, y además hacia la cultura y la sociedad que encuentran allí. Cada personaje posee una opinión sobre la realidad china, los ciudadanos chinos y sus prácticas culturales; en la mayoría de los casos esa actitud es negativa, sienten rechazo, y lo muestran desde una posición de autoridad basada en el hecho de que son occidentales, y eso es interpretado como nivel superior. Por lo que se creen poseedores de ciertos derechos sobre su forma de actuar, ver y pensar con respecto a su entorno. Con más hincapié, en esta narración concretamente, el tema central tiene que ver con un hecho violento entre Occidente y Oriente, entre extranjeros y chinos en territorio chino. No sólo se puede señalar una confrontación cultural respecto a los posicionamientos de dos culturas, sino que se tiene de forma literal en un conflicto histórico y real que es consecuencia misma de esa confrontación.

Se pueden, además, evaluar algunas de las actitudes de miembros de la comunidad china, que no son tan cuantiosas como la de la comunidad extranjera, y que planteando la situación del autor: no reside en China ni viaja a China para documentarse puede conformar de una manera representativa su propia visión como occidental sobre la cultura china en la construcción de estos personajes chinos: cómo son, en qué ambientes se mueven, cuál es su objetivo en la narración, cómo se relacionan con el otro (occidental y chino), qué sistema de valores y creencias muestra, qué aspectos de su cultura se conocen a través de ellos y de qué forma.

Por otro lado, en la parte de los personajes occidentales, se identifica que muchos de ellos se corresponden con diplomáticos y otros representantes de las autoridades extranjeras. Este conjunto de personajes va a ofrecer una información sobre los hechos que está relacionada con la versión histórica oficial. Es decir, se presenta a un grupo de personajes relacionados con la diplomacia cuya participación en este hecho histórico es decisiva, pues son ellos los que deben dictaminar qué movimiento ejecutar como fuerza política por los intereses occidentales. En la

novela, además, diferentes potencias mundiales están representadas, por lo que las actuaciones individuales pueden ser muy reveladoras respecto a la posición global de una nación.

Respecto a los acontecimientos históricos narrados, se observa que es a través de los personajes desde donde se dibuja el marco histórico del texto. A través de la visión individual que cada uno aporta del conflicto se logra recrear un panorama en el que analizar los factores que intervienen en el conflicto y evaluar las consecuencias desde esa perspectiva interna. Este recurso es usado para poner de relevancia que no es acertado hablar de una situación maniquea en la narración.

En la novela se tratan o tienen su reflejo algunas dinámicas y prácticas que se llevaban a cabo en el tiempo de la narración, 1900. Algunos de estos aspectos son tan obvios como la presencia de los bóxers o las misiones. Está contemplado en nuestro análisis prestar atención a los hechos históricos y a la manera en la cual estos han sido tratados, es por ello que se va a tratar de aportar información relevante sobre estos hechos históricos de forma externa a la novela para tratar de entender de qué forma han sido presentados. De esta manera, también se podrá ofrecer una reflexión sobre la actitud del autor antes los hechos, y la relación entre Literatura e Historia en la novela de David Yagüe.

4.4.1. Los bóxers

El origen de los bóxers no se entiende sin conocer algunos datos sobre la historia de China en el siglo XIX. A lo largo de este siglo China había sufrido varias derrotas que habían sido beneficiosas para que las potencias extranjeras recalaran en ella y abusaran de la situación en la que quedaba el gigante asiático. Así lo explica Muñoz Vidal:

El tradicional aislamiento del Imperio chino se vio truncado a partir de 1840. La primera Guerra del Opio y su consiguiente tratado de paz, el tratado de Nanjin (Nanking), firmado en 1842, supusieron el comienzo de la intrusión de las potencias occidentales en China. Así, la independencia política y económica del coloso oriental fue progresivamente diluyéndose. La apertura de China al mundo occidental se logró gracias a la superioridad militar de las naciones europeas, que siempre emplearon como primer y único argumento en su particular diálogo con el Imperio del Centro la fuerza de las armas [...]
A finales del siglo XIX la situación se tornó especialmente delicada. En aquellos años China alcanzó sus más altas cotas de debilidad y vulnerabilidad, como consecuencia de la crisis interna que sufría desde finales del siglo XVIII, y asimismo fruto de la posición comercial desfavorable en la que se encontraba con respecto a las potencias extranjeras (1997: 204).

Un síntoma más de debilidad que se aprecia en la novela viene dada por una reflexión de Klemmens von Ketteler al resumir para el lector la historia bélica reciente de China que los has llevado a una posición de inferioridad militar:

[...] Parecía que los chinos no habían aprendido de las numerosas derrotas bélicas que habían sufrido en los últimos ochenta años a manos extranjeras.

El alemán no era capaz de entender que la emperatriz Ci Xi apoyara un nuevo enfrentamiento. Los Qing habían sufrido duros reveses en las últimas décadas cuando intentaron encararse con las potencias –las tropas inglesas ya arrasaron el antiguo palacio de verano-, y cada vez que eran derrotados, las potencias ganaban más poder y prerrogativas en China (2014: 38).

Es cierto que China había sufrido derrotas consecutivas en muchos de los enfrentamientos bélicos en los que participó durante el siglo XIX, una humillación militar que sirvió para que las fuerzas extranjeras consiguieran ganar terreno en China en el ámbito político, militar, comercial y geográfico. Lo que conlleva una colonización sutil y lenta en varias esferas, también en la cultural, social y religiosa.

Las circunstancias políticas que se habían tejido para la predisposición del surgimiento de los bóxers tenían que ver con la crisis interna de la dinastía Qing y con los abusos perpetrados por parte de las potencias extranjeras. Pero estas circunstancias políticas no sólo se reflejaban en acuerdos comerciales o gubernamentales, sino que a nivel social la población china sufrió el impacto de los cambios en el territorio laboral económico, y, sobre todo, cultural. Las políticas occidentales llegaron a invadir no sólo el espacio físico de la geografía china, sino que intentaron desplazar el modo de vida chino de forma unilateral bajo la bandera del progreso tecnológico. Obviando que esos cambios atentaban contra una serie de tradiciones y una forma de vida milenaria. No hubo un diálogo intercultural, se denostaron y menospreciaron las formas chinas, lo cual tuvo su respuesta en una resistencia violenta contra un enemigo extranjero encarnada en los bóxers.

[...] la industrialización promovida por las potencias extranjeras, al amparo de su posición privilegiada, sí afectaba directamente a las condiciones de vida de muchos individuos. [...] Muchas empresas tradicionales, ante la imposibilidad de hacer frente a la competencia extranjera, desaparecieron. El desempleo se generalizó y los afortunados que conseguían trabajo en las empresas occidentales y japonesas lo hacían a cambio de míseros salarios (Muñoz Vidal, Agustín, 1997: 206).

Una de las escenas del libro da cuenta de esta usurpación del territorio, pero también del menosprecio a la cultura y tradición chinas:

Se atusaba el mostacho apoyado en una columna de un pabellón budista de techos picudos, situado a una hora de Pekín, que la comunidad germana había convertido en escenario de su excursión campestre. Una veintena de hombres, mujeres y niños del cuerpo diplomático y varias familias de empresarios e ingenieros provenientes del Imperio alemán comían, charlaban y jugaban dispersos por la hierba frente al templo, o formaban corrillos alrededor de manteles donde no faltaban las salchichas y sus cervezas nacionales. [...] (2014: 33).

[...] - Querida, ¿aún no has descubierto lo que es capaz de hacer el barón Von Ketteler, ministro del káiser en China, por complacer a su baronesa? – La guiñó el ojo-. Ya he comprado este templo para convertirlo en nuestra villa de recreo. Será mucho más hermosa que la de McDonald (2014: 39).

Estos dos fragmentos del texto ponen el foco en esa apropiación de lo ajeno invisibilizándolo, tapándolo. Como si el sentido de que el templo estuviera allí, lo que significaba, lo que representaba, no tuviera más valor que el de servir a los intereses de Von Ketteler, el diplomático alemán, para recreo de él mismo y sus amigos, socavando todo el valor cultural y espiritual que supone un espacio así para el pueblo chino. Dice Muñoz Vidal respecto a este punto:

En otras ocasiones los adelantos occidentales ponían en peligro la existencia de lugares sagrados para la sociedad china, como eran los cementerios situados a las afueras de las ciudades y de los pueblos [...]
Este conjunto de creencias, que eran vistas por los occidentales como vulgares supersticiones, fueron sistemáticamente violadas por los adelantes extranjeros, ignorando la importancia que tenía en China (1997: 208).

En ese mismo capítulo un funcionario chino informa a Von Ketteler que la situación con los bóxers es más dramática de lo que él piensa sobre su predisposición a ejercer la violencia, que se explica a través de este fragmento:

- Sus predicamentos, basados en nuestro panteón tradicional, tienen mucha aceptación entre la plebe. Un pueblo que está descontento por la sequía y el hambre y, por qué no decirlo, que siente que los diablos extranjeros y sus inventos invaden la tierra de sus antepasados turbando sus espíritus, es un pueblo más dispuesto a seguir quimeras (2014: 35).

Esta alusión hace referencia al apoyo local que los bóxers pueden encontrar para llevar a cabo sus pretensiones, y es un resumen de la situación que viven los chinos en zonas más alejadas de las ciudades donde el hambre y la miseria se extienden a espaldas del supuesto progreso traído por los extranjeros.

Más adelante, esta misma exposición de los hechos previos a la sublevación se repiten en otro entorno, en el de la aldea donde viven los Liddle. James, que acaba de llegar de Taiyuan, le relata a su esposa sus impresiones sobre la tensión en la ciudad:

- En Taiyuan las cosas están muy confusas, y pocos confían en nuestro gobernador local. La sequía está provocando hambre y comienzan a notarse ya las carencias. Cuando llegue el verano, la situación podría ser calamitosa. Algunos están canalizando la impotencia y la ira del pueblo hacia los extranjeros (2014: 49).

Se observa que se da otra oposición análoga entre lo que supone Occidente y China, nosotros y ellos, civilización y barbarie, que es la correlación entre un Occidente industrializado y una China basada en la agricultura y la ganadería. Estas dos formas de sistema económico van asociadas a diferentes formas de vida y a diferentes formas de entender el trabajo. El campesino y el obrero, la artesanía y la producción en serie, el trabajo autosuficiente y el trabajo asalariado.

Con esta descripción se hace saber al lector que la situación política y militar de China está en una posición débil frente a cualquier nuevo conflicto. Esta descripción entronca con la descripción que se hace de los culíes, un extenso colectivo social de China de clase trabajadora que aparece en la novela. Los culis o culíes son trabajadores chinos en condiciones de semiesclavitud. En la novela los trabajos de los culís tienen que ver con el transporte de personas, tirando de carros adaptados donde podían sentarse una o dos personas. Pero los culís hacían todo tipo de trabajo precario e indeseable en ese periodo de la historia: cargadores del puerto, recaderos, obreros. La denominación en sí no sólo hace referencia a este tipo de trabajadores chinos, sino que también incluía a trabajadores procedentes de otros países como la India. Además, el término pasó a usarse con connotaciones despectivas hacia los trabajadores de origen oriental.

Durante el siglo XIX una gran cantidad de culís fueron enviados a las colonias extranjeras para trabajar. Varios estudios han abordado la historia de esta diáspora china durante los siglos XIX y XX a lugares como Latinoamérica, pero los culíes también emigraron hacia otros lugares de China, como las grandes ciudades en las que buscaban mejorar sus condiciones de vida. El trabajo de Marcos Agustín Calle Recabarren ha recalado en este tema, y señala:

A partir de 1840, comenzó la masiva emigración china a otras partes del mundo. El motivo fundamental era la grave situación económica por la que atravesaba el país. En efecto, la presión que ejercían las potencias imperialistas occidentales, sobre el territorio chino y sus riquezas, produjo una sobreexplotación de los trabajadores. Se agrega a la crítica situación laboral, el despojo de tierras a los campesinos de parte de la aristocracia Manchú. La situación se complicó aún más con la migración campesina hacia las grandes ciudades,

donde padecieron la escasez de alimentos, ausencia de oportunidades y algunos desastres naturales. El descontento social se expresó en levantamientos populares de gran impacto, como la rebelión de los T'ai-Ping, entre 1854 y 1864; el de los Nienfei (1853-1868), miembros de una sociedad secreta de las provincias del norte y centrales; cuatro de las comunidades musulmanas de Llenan Shensi y Kansu entre 1855 y 1873, y el de Asia Central (1864-1878). El imperio Chino, sofocó las rebeliones devastando provincias a costa de millones de vidas, lo que produjo miseria y el deseo de abandonar el país en busca de mejores posibilidades. De igual modo, esta corriente migratoria fue alentada por las mismas autoridades chinas, convencidas de que podían subsanar el malestar social y descargar la sobrepoblación que no cesaba de crecer (2014).

Esta es una aproximación histórica respecto a la emigración masiva de trabajadores chinos, pero también explica el contexto histórico en el que se mueve la narración de Yagüe y que da pie a que los lectores entiendan cuál es la situación política general de la que emana la sublevación de los bóxers.

En otro estudio titulado «La diáspora china: un acercamiento a la migración china en Colombia», de Friederike Fleischer, se aclaran algunos aspectos más concretos sobre los culíes y sobre el trabajo esclavo que ejercían:

[...] Las agencias empleaban a reclutadores chinos, a quienes se les pagaba por cada trabajador que reclutaran para el mercado culi de trabajadores por contrato, y que usaban una variedad de medios para tentar a emigrantes potenciales, incluidos redes de parentesco, avances materiales, promesas de fortuna, pago de deudas por apuestas, engaño, compra de prisioneros tomados en luchas y secuestro. Muchos chinos no veían otra opción diferente a emigrar para escapar del hambre y mantener a sus familias, a quienes dejaban atrás. Frecuentemente, grandes familias, o incluso clanes y pueblos enteros, decidían de manera colectiva mandar a sus hijos afuera, convirtiéndose en dependientes de las remesas que les enviaban para sobrevivir. La mayoría de estos emigrantes se iban con la intención de regresar a China después de un periodo de trabajo fuera. Usualmente firmaban contratos de ocho años, que los forzaban a trabajar para el tenedor del contrato en cualquier trabajo que se les asignara. El contrato también estipulaba su salario, los beneficios que el patrón ofrecía (por ejemplo, servicios médicos, ropa, acomodación, etc.), y obligaba al culi a abstenerse de hacer reclamos laborales (2012: 71).

Volviendo al conflicto con los bóxers, a medida en que en la narración se van agrupando y organizando los personajes y los acontecimientos ante la inminencia del conflicto violento, los lectores van construyendo una percepción más completa sobre las implicaciones políticas y sociales del conjunto de este grupo de sublevados armados:

A las puertas de la ciudad de Taiyuan se encontraban acampados cientos de bóxers, como un mar de campesino de colores vistosos -blanco, amarillo, rojo-, que se entretenían practicando artes marciales y atraían a cientos de curiosos que aplaudían y coreaban a sus nuevos héroes. Se habían convertido en la gran esperanza del pueblo llano, a la par que de la longeva y corrupta élite manchú.

Lo tenían todo: eran defensores a ultranza de las tradiciones milenarias, entre las que estaba la práctica de las artes marciales, eran los mayores enemigos de los extranjeros y cristianos y querían un cambio en China. Frente a una lejana corte y sus administradores, que cobraban impuestos altísimos en épocas de inundaciones, hambrunas, sequías y malas cosechas, aquellos guerreros del campesinado entonaban un canto que a toso gustaba oír.

Además, su lema les hacía pasar por auténticos patriotas: «¡Apoyad a los Qing, destruid al extranjero!». Pocos sabían que en sus orígenes los bóxers, la mayoría de origen han, no tuvieron en tanta estima al clan imperial. El pueblo y, cada vez más, la Ciudad Prohibida, hacían frente común contra el origen de todos los males: los extranjeros, que invadían y controlaban la economía del país (2014: 151).

Este fragmento describe el peso social que poseía el discurso de los bóxers, pero también los describe en sus contradicciones y deja ver que su ideología no es autónoma, sino que está al servicio (de forma consciente para algunos y de forma inconsciente para otros) de los intereses del imperio. Es decir, los bóxers quedan lejos de ser un movimiento de liberación del pueblo llano chino, como pudo serlo en su origen, para ser un instrumento gubernamental del que se aprovechan las fuerzas imperiales. Así se expone a través del personaje de Kong Dao:

Sabía que aquellos «luchadores patriotas», como los llamaba Han, eran un arma utilizada por los Sombrereros de Hierro, el círculo conservador y antiextranjero manchú del clan imperial. Como siempre, aquellos locos querían la guerra sin estar preparados para ella, como ya les había sucedido contra ingleses, franceses, rusos y japoneses. Dao preveía otra dura derrota para su país. Y, como entonces, era gente como él la que debería intentar evitarlo. Igual que en Indochina o en Corea (2014: 152).

Además de exponer la instrumentalización que se hace de los bóxers se señala cómo el poder descuida la seguridad de las personas que van a luchar a favor de sus intereses, en este caso enviando a los bóxers a un conflicto del que se puede prever el fracaso y la derrota. Las fuerzas imperiales son aquí tachadas de oportunistas, egoístas y tiranas, pues no les importa arriesgar la integridad de sus ciudadanos si ello significa que pueden obtener algún tipo de beneficio.

Algunos estudios han tratado este tema en su contexto histórico y han sabido describir con mayor precisión el origen y actividad de este grupo de sublevados:

Cuando el fracaso de la Reforma de los Cien Días apenas se había consumado, la China tradicional ya manifestaba su virulencia y las masas campesinas encabezaron la reacción antiextranjera en la famosa Rebelión de los Bóxer entre 1899 y 1901, también conocido como Movimiento Bóxer o Movimiento Yihetuan. Inicialmente antiimperialista y antimanchú, debido a su origen en una sociedad secreta, al igual que muchos otros movimientos hostiles a la dinastía de las décadas anteriores, el Movimiento Yihetuan, conocido en el exterior como de los Bóxer, ya que sus miembros practicaban las artes

marciales, se volvió abiertamente dinástico desde el otoño de 1899, en el que una alianza le une a los mandarines xenófobos (Santander Oliván, 1999: 9). [...]

Originado en la provincia de Shandong y apoyado por las masas populares, los inicios de este movimiento se enmarcan en el deterioro general de las condiciones de vida que sufre el pueblo chino y las condiciones del campo particularmente malas en la citada región (Santander Oliván, 1999: 27).

Los bóxers tienen tres motivaciones fundamentales que quedan reflejadas en sus acciones en el corpus del texto narrativo: su composición por parte de un campesinado desesperado y descontento por sus malas condiciones de vida, la amenaza que entienden que supone la influencia extranjera en las políticas de la corte imperial en detrimento de la población china nativa, y la destrucción de un sistema de valores y creencias tradicionales por parte de las misiones. Estos razonamientos provocaron que se conformarán como un grupo importante que fue ganando adeptos y creciendo en popularidad, y que se convirtió en una fuerza amenazadora contra lo extranjero.

Por otro lado, una de las características de los bóxers más recurrentes en la novela de David Yagüe es el componente místico y fantástico de este grupo armado. Los bóxers se vanagloriaban de contar con el apoyo de una fuerza poderosa y sobrenatural ligada a sus habilidades en las artes marciales. Hay varias escenas en la novela en donde se presentan a un grupo de bóxers que realizan exhibiciones en las que se dan cuenta de cánticos y mantras en lenguas arcaicas, seguidas de presentaciones en las que muestran ser resistentes a las balas, como la exhibición que observa la emperatriz Ci Xi o la misma introducción del personaje de Liu Han en el momento que es reclutado por el príncipe Tuan. Los asistentes a estas exhibiciones, en su mayoría campesinos a los que se intentaba impresionar de forma que se unieran a la causa, extendían los rumores de los poderes sobrenaturales de los bóxers, como si fueran sujetos dotados de una divinidad que los salvaría de su situación de miseria, pobreza y hambre. Este elemento narrativo resulta destacable porque pone en evidencia dos aspectos ligados a la cultura china que se mantiene en el imaginario occidental sobre la cultura del país: la honda creencia en las supersticiones y la manera en la que atraviesan su forma de vida, y el componente mágico y fantástico de una historia ancestral y cargada de leyendas y mitos.

4.4.1.1. El tratamiento del conflicto con los bóxers

Si se fija la atención en las relaciones diplomáticas que emanan de la narración respecto a las potencias extranjeras involucradas (en la novela se tienen personajes relacionados con la diplomacia inglesa, alemana, española, francesa, japonesa y estadounidense, y la presencia de tropas de esas nacionalidades más la italiana), se puede afirmar que la relación es de hostilidad, desconfianza y rechazo. Hay dos sectores por parte de la nación china que intervienen en el conflicto con diferentes puntos de vista e intereses: los bóxers y la corte imperial. En el otro lado se encuentra al conjunto de las naciones extranjeras presente en las legaciones amenazadas y atacadas por los bóxers primero, y por los soldados imperiales también, luego.

El conflicto es narrado de forma global cuando la emperatriz, miembros de la corte imperial, los diplomáticos extranjeros o militares de las potencias occidentales explican la situación general: los objetivos atacados, las bajas, la situación de las tropas, las circunstancias en la que se encuentra la población extranjera. No hay datos sobre el sufrimiento de la población china por parte de los poderes imperiales, mientras que las potencias extranjeras hacen ver que los daños causados entre sus compatriotas es la huida para los que consiguieron llegar a zonas seguras o puertos, o la muerte de los que habitaban en el interior y en zonas remotas de China alejadas de las zonas seguras controladas por las potencias. Pero la mayor parte de las situaciones de conflicto son narradas por personajes que experimentan sus consecuencias en focos: la aldea de Piung Fu, que no es la única aldea en la que habitan extranjeros; una ciudad de interior como Taiyuan; el barrio de las legaciones; Tientsín, como ciudad de entrada y salida del territorio chino. Sin embargo, los personajes de la narración que se presentan al lector en su mayoría no tienen una fuerte correspondencia con los intereses de los países a los que pertenecen, son individuos comunes que viven el conflicto de una manera directa y personal. Por ello, es común identificar una visión del conflicto que no se corresponde con ningún bando del enfrentamiento gubernamental, sino que son meros ciudadanos que se encuentran en el lugar equivocado en el peor momento. Es decir, personajes como Ramón Álvarez o Lin no entienden ni han participado en las acciones que han llevado a China a enfrentarse con las potencias extranjeras, pero sufren sus consecuencias directas de forma contundente. Por ejemplo, a través del personaje de Ramón se tiene una visión de las consecuencias del conflicto:

A pesar de llevar dos semanas sin combates, la ciudad de Tientsín seguía emanando el malsano hedor de la guerra. A su multitud de edificios ruinosos y agujereados como quesos, a sus muros teñidos de sangre y a sus cráteres formados por alguna explosión, se añadía la presencia de miles de soldados de todas partes del mundo que seguían viniendo de Taku la desembocadura del Peiho, para acantonarse en la ciudad, cuyas concesiones extranjeras habían sufrido un duro y sangriento asedio de apenas cuatro semanas (2014: 271).

Esta visión que se brinda desde la mirada de Ramón Álvarez, da noticia sobre la situación que ha derivado del conflicto, y cómo lo han sufrido, sobre todo, las concesiones extranjeras. Sin embargo, el relato no obvia el sufrimiento padecido por el resto de los ciudadanos chinos de la ciudad.

[...] Los habitantes extranjeros, salvo algún astuto comerciante que vio un gran negocio en atender las necesidades de miles de soldados o algún sicario sediente de más guerra, habían abandonado la ciudad en cuanto vieron entrar a las fuerzas internacionales. Se marcharon a latitudes más pacíficas, como Japón o Shanghai, con lo puesto. Los habitantes chinos perecieron en la brutal toma por parte del ejército multinacional o en la represión sanguinaria posterior, sino había huido antes (2014: 271).

Aunque puede parecer que el relato se inclina por ensalzar las atrocidades cometidas por los bóxers, se comprueba aquí que no es la intención del autor posicionarse en un bando del conflicto. Si no más bien poner de relieve el absurdo de la guerra y las injustas consecuencias que tiene sobre aquellos que nada han tenido que ver con las razones de que se produjera. Que sea Ramón Álvarez el personaje que da cuenta de ello no es casualidad, pues el español es un personaje que sufre una gran evolución psicológica, propiciada en parte por su enamoramiento hacia Lin, una campesina católica china que ha sufrido a manos de los bóxers. Es por ello que Ramón comienza a ser más sensible hacia las barbaridades cometidas en nombre de la guerra.

Por otro lado, y atendiendo a la visión del conflicto que se da por parte de los miembros de la corte, se presenta al príncipe Tuan reunido con sus consejeros y generales trazan una panorámica de la situación del conflicto en un estado avanzado:

El príncipe Tuan miró a los generales y consejeros, cabizbajos y tímidos ante la presencia del hombre más poderoso de la corte. Un hombre que en menos de un mes había pasado de confiar ciegamente en su victoria a dudar de la capacidad de su país para vencer a aquel conflicto. China parecía abocada a una nueva derrota.

-Siguen desembarcando más y más tropas de las potencias en Taku, príncipe – informó uno de los militares.

- Pero el Ejército de Yung Lu aún es superior en número. Y tenemos tropas aquí en Pekín y podemos contar con los bóxers – adujo otro consejero del que Tuan sabía que era un perrillo faldero que no diría nada que le ofendiera, ni siquiera la verdad. Necesitaba gente que le hablara con sinceridad.

-¿Podrán rechazar a los extranjeros?

[...]

- Alteza, como ha afirmado el consejero nuestras tropas son mucho más numerosas, pero el equipamiento y organización de los ejércitos de las potencias es formidable. Sus cañones son más potentes y precisos, tienen ametralladoras y todos sus soldados disponen de modernas armas de fuego. Nuestros cañones son antiguos, y más aún nuestros fusiles. La mayor parte de nuestros soldados va armada con lanzas, espadas y arcos. Solo un milagro haría que les pudiéramos derrotar (2014: 283).

Tras el estallido inicial y el asedio sufrido por las legaciones en Pekín, las tropas occidentales han ido desembarcando en los puertos y ganando terreno estratégico a los sublevados y a las tropas imperiales. Los bóxers son menores en número y no tienen la formación militar adecuada, y los soldados cuentan con recursos anticuados y menos potentes que las armas de sus enemigos. Aquí se pone en evidencia la inferioridad militar de China, una de las ideas más extendidas en la historiografía y en el imaginario colectivo sobre China debido a su historial bélico, sobre todo en las Guerras del Opio. En el texto queda reflejado en la actitud prepotente de algunas tropas, como la estadounidense, cuyo general llega a expresar:

En las próximas horas vamos a asaltar la Ciudad Prohibida, vamos a encontrar a esa muñequita de emperador y a esa bruja viuda que reina aquí y serán los marines americanos los que enseñemos a esos soldaditos de salón de baile lo que es ir a la guerra (2014: 311).

Esta expresión confirma la actitud de superioridad bélica de los estadounidenses respecto a las tropas chinas y el menosprecio hacia formas de gobierno ajenas.

4.4.2. Las misiones

Las misiones en el siglo XIX sufren un auge, que además viene determinado por diferentes tipos de prácticas religiosas: a China llegan jesuitas, protestantes, agustinos. Los misioneros que llegaban a territorio chino tenían un carácter más conservador y eran mucho más críticos con las religiones orientales que allí encontraban. Con la llegada de estos misioneros empezó a producirse un cambio de actitud desde Occidente hacia lo chino y hacia el carácter de su población que se tildaba de engañosa y corrupta, seres no aptos para ningún tipo de moral.

Dice Muñoz Vidal en referencia a este tema:

[los misioneros] Lejos de preocuparse por comprender el conjunto de creencias religiosas del pueblo chino, desde el primer momento las vilipendiaron, considerándolas supersticiones «necesariamente malignas», especialmente todo lo referente al Feng Shui, no dudando, en muchas ocasiones, en desafiarlas deliberadamente con la construcción de sus casas y

parroquias. No faltaron las ocasiones en las que la ignorancia y el desprecio se tradujo en una radical intolerancia que explicaba el odio de los chinos hacia los misioneros (1997: 210).

La deslegitimación fue acusada, hasta el punto de que los misioneros llegaban a postularse y a adquirir posiciones de verdadero poder, como si se tratara de un elemento más en la cadena gubernamental de las localidades en las que ejercían su tarea evangelizadora. Esa es la posición que ocupa Marcus McConnagh, el misionero de la aldea de Piung Fu en la novela, que tiene encuentros con los enviados del gobierno local de Tayuan, la capital, para regir sobre los ciudadanos de la aldea. Aunque su persona sea una figura protectora en el sentido espiritual de los ciudadanos cristianos chinos que viven allí, realmente no tiene competencias gubernamentales para dirigir la vida en la aldea. Esta situación se deriva de los acuerdos desiguales que se firmaron entre las potencias extranjeras y chinas y que permitía a los misioneros católicos propagar su doctrina, por lo que a ojos del pueblo chino y sus gobernantes eran tomados como representantes de las potencias extranjeras de las que procedían.

El cargo de poder que los misioneros ostentaban en el territorio chino junto la labor evangelizadora que realizaban y que anulaba los valores tradicionales y las prácticas espirituales propias de la cultura china, los convirtieron en objetivos de la violencia de los bóxers. A este hecho se sumaba la circunstancia de que los misioneros a menudo llevaban a cabo su labor en aldeas y poblaciones aisladas, lejos de las ciudades principales y, por lo tanto, lejos de la protección diplomática de las embajadas y consulados. Esa situación de aislamiento suponía un mayor contacto con la población autóctona y, por lo tanto, un mayor conocimiento de su cultura, como se puede comprobar en la narración: «*Los misioneros eran los europeos que más contacto real tenían con el pueblo chino y, si ellos estaban asustados, debía significar algo*» (2014: 91).

La imagen que tenían los chinos de los misioneros no era tan negativa como la que podían tener de los «*cristianos de arroz*», denominación que ostentaban los chinos convertidos al cristianismo que gozaban de la protección y de los privilegios otorgados por los misioneros. A estos, sin embargo, se les consideraban traidores a las tradiciones chinas y se habían vendido a los invasores extranjeros. El descontento por esa situación de ventaja fue la que alentó la mala imagen de los misioneros, hasta el punto de que se les consideraban seres viles que se valían de artimañas y astucias para dañar a la población china. La repulsa y el rechazo hacia estas prácticas fue orientada y guiada hacia un odio contra lo extranjero, y avivó en las clases populares la xenofobia ante la presencia foránea, llegando incluso hasta la Ciudad Prohibida, donde la familia

imperial vio una forma de liberarse de las potencias extranjeras que abusaban de tratados y acuerdos y los sometía a indemnizaciones elevadísimas y prerrogativas abusivas.

Los «*cristianos de arroz*» se encontraban en una posición de desprestigio desde ambos lados del conflicto: para los habitantes chinos eran ciudadanos que se habían dejado engañar por los extranjeros y habían traicionado así las costumbres y tradiciones ancestrales de su nación; mientras que para la mayoría de los extranjeros seguían siendo chinos y, por lo tanto, ciudadanos de segunda clase. Así lo demuestra el fragmento en el que deben evacuar la aldea de Piung Fu ante la amenaza de los bóxers, y los habitantes de la aldea se niegan a abandonarla sin ellos:

-Bien, caballeros, es evidente que no podemos soportar un asedio en estas condiciones, así que tendremos que optar por una evacuación. – Paul había preparado durante la última hora su discurso, esperando convencer a los misioneros.

- Nos iremos todos o ninguno, señor Kelly – afirmó James, mientras su mujer y el sacerdote asentían. [...]

- Eso es imposible. No tenemos tantos caballos ni provisiones para huir con treinta personas más. Y eso sin contar a los tres despojos de adictos al opio que tienen en el sanatorio. Ustedes temen que los maten en cuanto salgamos de aquí, pero si vienen con nosotros, los irán matando por el camino, y a nosotros con ellos.

- Al menos tendrán una oportunidad. [...]

- Por Dios bendito, ¡son solo unos chinos! - estalló Paul.

Sarah, que se había mantenido callada, se adelantó y abofeteó sonoramente a Paul. [...]

- Jamás vuelva a decir eso, señor Kelly- le advirtió ella con marcado acento irlandés.

Se ve que la situación marca un conflicto con los bóxers, puesto que ellos también quieren que los chinos cristianos se queden en la aldea, pero incluso dentro del grupo. En cualquier caso, este colectivo se ve amenazado por ambos bandos. En la narración se encuentra una descripción de la comunidad de «cristianos de arroz» a cargo del padre Marcus en la voz de Sarah Liddle que reafirma la condición social de esta comunidad, pues tanto para los ojos de los chinos que profesan las religiones tradicionales como para los ojos los extranjeros, son ciudadanos exentos de consideración y protección:

Sarah, sin embargo, había aprendido a admirar a aquellos conversos: se mostraban fervorosos y alegres, se les veía orgullosos de su nueva fe en un país en que sus compatriotas los despreciaban a causa de ella: les llamaban cristianos de arroz porque decían que se habían convertido a cambio de un cuenco de arroz. Aunque también dudaba de que aquellas gentes sencillas, con sus costumbres extrañas, entendieran algo de la religión que les explicaba el padre Marcus (2014: 51).

Es decir, estas personas están fuera de toda posibilidad de aceptación por parte de unos y otros. Por parte de sus compatriotas, por dejar de lado sus valores y creencias tradicionales, son

considerados traidores, gentes que han renunciado a su fe y a una forma de vida. Mientras que, para los extranjeros, son personas fuera de la «civilización» porque siguen siendo chinos - entendiéndolo todo aquello que se corresponde con las formas occidentales, y que claramente es un concepto erróneo y etnocéntrico, porque evangelizar en este sentido también quiere decir «civilizar», adaptarlos a las formas occidentales renunciando a las propias que son consideradas inferiores.

El padre Marcus McConnagh es el personaje que representa y expone la naturaleza de las misiones en la novela de David Yagüe. Es un personaje íntegro, honrado y fiel a sus creencias, pero que cumple con un papel que no está libre de la idiosincrasia occidental en territorio chino.

En la novela, se presentan varias escenas en las que este personaje pone de relieve la intencionalidad de las misiones y la postura que los evangelizadores toman respecto a sus actividades en China y la situación política. Por ejemplo, ante una situación tensa con un magistrado del mandarinato (gobierno local), este personaje da muestra de su opinión sobre la situación de colonialismo en el territorio chino:

- ¿Está loco, Liddle? Es usted como todos. No ha venido a evangelizar a esta pobre gente, no ha venido a ayudarles, ni a inculcarles la verdadera religión. Como la mayoría de occidentales, solo busca demostrarles que somos superiores y que en cuanto asome algo de su orgullo los aplastaremos con nuestras armas de fuego, ¿no es así? ¿Cómo quieren que nos acepten aquí, maldita sea? Nuestros gobiernos les humillan y les roban, y nosotros, a pequeña escala, hacemos lo mismo. Después, usted será uno de los que no entienda por qué los bóxers se levantan contra los extranjeros (2014: 52).

Marcus McConnagh aclara sus razones para hacer lo que hace en la aldea: evangelizar y ayudar, llevar la *verdadera* religión. Al fin y al cabo, no es del todo altruista el trabajo del misionero, pues evangelizar guarda relación con la oposición que resulta del colonialismo, que es un proceso que se da en situaciones entre colonizador-colonizado. Dentro de esta dicotomía, el padre McConnagh se sitúa del lado de los colonizadores.

La actitud del padre Marcus no es conciliadora. Él tiene unos objetivos y se mantiene firme ante su cumplimiento en pro de la defensa de los fieles. Queda expuesto en una escena de la novela en la que los chinos no conversos que viven fuera de la comunidad cristiana visitan al padre Marcus y le reprochan sus actividades en la aldea. Él mismo relata la confrontación:

[...] Volvió otra vez con la cantinela de que este templo fue dedicado a los dioses de esta tierra y que no debíamos mancillarlo con nuestras herejías diabólicas. Primero le recordé que ya he prometido tener una capilla construida para la próxima primavera y así liberar su dichoso templo, pero como siguió insistiendo, lo mandé al infierno. [...] (2014: 48)

Para esta investigación, aunque queda claro que su opinión es mucho más empática que la de otros personajes como James Liddle, el británico que trabaja ayudando en la misión, también el padre Marcus se sitúa en una posición de superioridad, pero, en su caso, de carácter espiritual. No por ello el personaje está desprovisto de una visión crítica sobre el hecho histórico que le toca vivir como se pudo comprobar en el fragmento anterior, pero cabe resaltar que evangelizar implica la sumisión a un sistema, ya sea de creencias o político, y ese sistema es de origen extranjero, en cualquier caso.

Las misiones no sólo se desarrollaban en lugares aislados o en pequeñas poblaciones, pues en las capitales se concentraba y centralizaba el sistema de las misiones en China. En la novela se llega a situar la catedral del norte, en Peitang, como un espacio a proteger de los ataques de los bóxers, donde el obispo Favier se niega a abandonar el lugar:

- Ya les comuniqué a sus ministros que eso era inaceptable. Tenemos demasiadas responsabilidades aquí. Somos sesenta europeos para cuidar de más de tres mil almas de nuevos cristianos, muchos de ellos niños huérfanos. No les podemos abandonar a la primera señal de peligro, ¿no le parece, teniente? [...] (2014: 159).

Este fragmento arroja un dato significativo, puesto que los niños huérfanos constituían un grupo muy conveniente para justificar las misiones y expandir así la fe cristiana en el territorio chino. Es relevante también comprobar que las dependencias eclesiásticas no sólo se limitan a un lugar de oración y reflexión, sino que van acompañados de espacios desde los que se hace una verdadera labor de dogmatización a través de la provisión de recursos para las necesidades básicas de la población.

El recinto estaba compuesto por la catedral, una capilla, un convento, la casa del obispo, el orfanato, el dispensario, la imprenta, varias escuelas y algunos edificios auxiliares, como establos y almacenes (2014: 160).

También el templo en la aldea de Piung Fu cuenta con un hospital para adictos al opio, por lo que se confirma que los lugares en los que se llevaban a cabo las misiones evangelizadoras usaban como gancho obras sociales para así cumplir con su objetivo ideológico.

4.4.3. La dinastía imperial

Ya se ha señalado la doble visión que se da a las dinastías chinas. La historia imperial cobra relevancia y valor frente a la historia reciente de la China del tiempo histórico de la narración (1900). A finales del siglo XIX, China ha sufrido varias derrotas que han llevado a la nación a la ruina económica y a una decadencia social. Frente a este marco se sitúa la historia de las dinastías, en la que cada una de ellas supone un aporte a la historia global de China. Sin embargo, las últimas dinastías del imperio chino no gozan de ese prestigio, pues son las responsables directas de las decisiones gubernamentales que han ocasionado el declive de la sociedad china.

El propio título del libro hace referencia al periodo final de la historia imperial en China, asociada directamente con la dinastía Qing y su relación con las potencias de Occidente. En palabras de Santander Oliván:

Tras la caída de la dinastía Ming y el advenimiento al poder de los manchúes, bajo el título de dinastía Qing (1644-1911), se inauguró una nueva época en la historia de China, inicialmente expansionista y después de consolidación y esplendor de la gobernante dinastía Qing. Sin embargo, a partir del año 1800, empezó a producirse un progresivo declive del que la dinastía ya no pudo ni supo sobreponerse y que supuso el fin del milenario Imperio chino en 1912 (2009: 27).

Este declive estuvo propiciado por varios factores, pero se pueden destacar varios como principales y de distinta naturaleza: la corrupción, el aumento insostenible de la población y el déficit comercial relacionado con las importaciones de opio, como factores de carácter interno; y el aumento de las influencias occidentales, como factor externo.

La corrupción generalizada se extendió en la corte y el estado, cuyos miembros habían vivido confortablemente en el último siglo a costa del erario público. Asimismo, otro acuciante problema de difícil solución fue el notable incremento de la población desde mediados del siglo XVIII, debido principalmente a la paz y a la estabilidad reinante en el Imperio chino. Sin embargo, el ingente aumento poblacional comenzó a ejercer una presión insostenible sobre la tierra (Fairbank, 1979, vol. 10, 109), superando la cantidad de tierra cultivable. Otro contratiempo relevante fue el progresivo déficit de la balanza comercial china. [...] En este sentido, a raíz del progresivo contrabando e importación de opio, el gobierno Qing comenzó a sufrir graves problemas financieros, especialmente relacionados con el ámbito monetario.

Por otro lado, a estos problemas internos se unieron otros problemas para la dinastía Qing, debidos a una amenaza nueva y potencialmente peligrosa, esto es, la de un Occidente en expansión que demandaba de China privilegios comerciales (Santander Oliván, Mario, 2009: 29).

Atendiendo al texto narrativo, se puede comprobar que estos condicionantes históricos están presentes no sólo en el marco en el que transcurre la acción, sino que están representados en los personajes y los acontecimientos que los relacionan. Se encuentran aquí algunos de los detonantes de la rebelión de los bóxers, como lo son la pobreza y la miseria de un campesinado que está desproporcionado en base a la tierra cultivable, la pérdida de valores de origen tradicional chino debido a la influencia occidental o el declive económico y gubernamental del imperio. Pero también se lee la historia china en algunos personajes, como Kong Dao, o en algún diplomático extranjero, como el embajador español Bernardo de Cóloman, por ejemplo. Siguiendo esta línea, se observa que en el texto se manejan de forma ficticia personajes que son reales, y que forman parte de la historiografía del gigante asiático. Los emperadores, las emperatrices, los príncipes, los eunucos, las concubinas, todos ellos forman parte de un antiguo sistema de gobierno que está desgastado y que debe afrontar la grave situación del país. En este caso, la emperatriz Ci Xi y el príncipe Tuan son los representantes de este antiguo sistema de gobierno, gravemente afectado por las circunstancias, pues no encuentra la aceptación ni el apoyo ni el respeto de las clases sociales nativas chinas, y tampoco de las potencias extranjeras residentes en el país. Incluso de las potencias extranjeras del exterior con las que mantiene cuentas pendientes.

Ambos personajes son retratados de formas diferentes, y dan cuenta de las circunstancias de esta institución. La emperatriz Ci Xi, por su parte, es un personaje rígido que ha pasado por multitud de vicisitudes a lo largo de su gobierno. Las decisiones tomadas, los obstáculos a los que ha debido enfrentarse, la toma del poder y la amenaza de quienes han querido arrebatárselo junto con todos los conflictos que ha luchado la han convertido en un personaje autoritario y desconfiado, que tiende a evitar el conflicto pero que no tolera un cuestionamiento más de su autoridad en el territorio chino tras tantas humillaciones diplomáticas. El príncipe Tuan, manipulador, egoísta y despiadado, conocedor de su posición pero ambicioso respecto al poder, va a aprovechar esa debilidad que supone el orgullo de la soberana para tornar la situación hacia su propio beneficio, en la escena en la que el príncipe Tuan trata de convencer a la anciana emperatriz de que apoye la rebelión de los bóxers frente a las potencias extranjeras con una exhibición de las destrezas de los guerrilleros. La anciana muestra su poco convencimiento ante lo que ve, un grupo de campesinos violentos con habilidades para la lucha, pero el príncipe Tuan

aprovecha para desvelarle el hallazgo de un antiguo tesoro chino y el ataque de las fuerzas militares extranjeras, omitiendo información relevante:

La emperatriz no pudo ocultar su sorpresa. Siempre había pensado que aquel dragón dorado era una fantasía, una historia ejemplar. Tuan le había contado decenas de veces aquel cuento. Era tan obtuso que no había percibido la moraleja de aquella historia y solo consideraba el mensaje adecuado a sus intereses. Sin embargo, la emperatriz entendía muy bien que aquella leyenda tenía dos caras (2014: 166).

Además del aspecto histórico, se ve que el autor juega aquí con la dimensión fantástica de las leyendas chinas. Al comienzo de la novela se narra un hecho muy anterior en el tiempo sobre el momento en el que un personaje de leyenda desaparece portando un tesoro muy valioso. Ahora, ese elemento místico y fantástico vuelve a la narración como símbolo de una historia teñida con el aura de lo mágico y lo misterioso, propio del orientalismo.

En el segundo caso, se tiene la manipulación llevada a cabo por el príncipe Tuan a la emperatriz Ci Xi tras revelar el ataque de las potencias extranjeras.

La emperatriz tembló. Ni siquiera había apoyado a los bóxers abiertamente y los extranjeros ya empezaban la ofensiva.

El príncipe bajó la cabeza para sonreír con disimulo. Había prohibido informar a la anciana sobre la precaria tesitura que vivía el barrio de las legaciones, incomunicado y sitiado desde hacía días; esa era la causa directa del asalto a los fuertes de Taku, la joya de la corona de la defensa costera china. Tuan se mordía la lengua mientras aguardaba aquella frase que deseaba oír, y que a la emperatriz le estaba costando tanto pronunciar.

- Príncipe Tuan. Mande un ultimátum a los ministros extranjeros en Pekín. Tienen veinticuatro horas para abandonar la capital. Si no cumplieran, dentro de dos días declararemos la guerra a todas las potencias instaladas en territorio chino (2014: 167).

Más adelante, ella misma reconoce que el príncipe Tuan ha perdido sus dotes diplomáticas y se comporta como un bóxer exaltado, pero lo hace demasiado tarde, cuando ya ha seguido el impulso de responder con violencia contra las potencias extranjeras.

El autor parece utilizar en otros momentos a este personaje para divulgar parte de la historia china a grandes rasgos. A través de otros personajes se puede tener una visión individualizada, desde abajo, del conflicto; pero por medio de los personajes imperiales, dadas las dimensiones de sus funciones políticas, se obtiene información de carácter global sobre lo que ocurre, desde arriba, desde la posición de alguien que tiene los recursos para estar informado del alcance de la contienda.

Los diablos extranjeros resistían los ataques con bravura, sobre todo gracias a su moderno armamento. Aquella no estaba siendo una guerra fácil, como habían pronosticado los manchúes antiextranjeros de la corte. Muchos edificios de Pekín habían ardido en aquellas semanas de luchas, entre ellos la Academia Hanli, el lugar donde se habían preparado cientos

de generaciones de funcionarios imperiales y que poseía la mayor y más antigua biblioteca de China, el edificio de la Corte de las Ceremonias de Estado y tantos otros. Los diablos extranjeros, una vez más, habían hecho frente común contra ella y su corte y no habían tardado más que algunos días en tomar los fuertes de Taku. Ahora, un sólido y moderno ejército compuesto por tropas de todas las naciones peleaba en Tientsín y, por las noticias que llegaban, la ciudad pronto caería. Después era cuestión de tiempo que llegara a Pekín (2014: 215).

Como lectores esta información resulta útil para prever y anticipar las consecuencias de los personajes que no la tienen. Como tales, se tiene información privilegiada que contribuye a generar tensión narrativa.

4.4.4. Las relaciones diplomáticas de China

Aunque en la novela las relaciones diplomáticas que entran en oposición y conflicto son las políticas occidentales frente a las chinas, también se muestra el tipo de relación que la propia nación China tiene con algunos de sus vecinos geográficos. La historiografía conocida en los países occidentales a menudo no da cuenta de los hechos históricos acontecidos en otras áreas si ninguna de esas naciones ha participado en ellas. No es sorprendente comprobar como nativa china que la mayoría de mis conocidos en España y otros lugares a menudo no tienen información sobre la historia de China o apenas pueden mencionar algún dato de ningún conflicto bélico en el que hayan participado solamente naciones orientales. En este caso, la Historia sigue dejando en los márgenes lo que queda lejos de Occidente o no le atañe.

Teniendo en cuenta la historiografía reciente, Japón es el país con el que China ha entrado más veces en conflicto. Un ejemplo son las dos guerras sino-japonesas (la primera tuvo lugar entre 1894 y 1895 sobre el control de Corea; la segunda, entre 1937 y 1945, ante la colonización de Japón en territorio chino), el levantamiento de los bóxers o la invasión japonesa de Manchuria (1931). Incluso después de la Guerra Fría, las relaciones entre ambas naciones han fluido entre la confianza y la desconfianza. Si bien en un primer momento Japón parece aliarse con los intereses chinos por objetivos comunes, en las últimas décadas del siglo XX la nación nipona ha tendido al eje de las políticas de países occidentales como Estados Unidos (Adolfo Rodríguez, 2014: online). El historial entre ambas naciones es explicado así por Xulio Ríos,

En las últimas décadas, y especialmente tras el establecimiento de vínculos diplomáticos (1972) y el inicio de la política de reforma y apertura de China (1978), las relaciones entre China y Japón han estado marcadas por una ascendente ambivalencia, con numerosos altos y bajos. De una parte, las heridas mal cerradas de las guerras de finales del siglo XIX y XX dejaban su impronta en el siempre complejo entendimiento bilateral, lastrando las posibilidades de alcanzar una plena normalización. De otra, la intensificación de los intercambios económicos y comerciales, con un dinamismo a prueba de desacuerdos, parecía apuntar en otra dirección, más constructiva y potencialmente diluyente de aquellas reservas y capaz de domesticar cualquier crispación. Ambos caminos confluían en una Asia en auge pero aún incapaz de traducir en lo político a nivel global el apogeo logrado en el orden económico. Solo el entendimiento y la cooperación estratégica entre ambos países, basada en el respeto mutuo y la cooperación, podría operar dicha transformación, dificultada igualmente por el interés contradictorio de países terceros y las dificultades niponas para *asiatizar* su política (2013: 113).

En la novela esto queda reflejado en la escena en la que el embajador nipón es asesinado en la calle por las fuerzas chinas:

El británico [el señor Fielding] sabía que las relaciones entre China y Japón siempre habían sido nefastas. China siempre había mantenido una relación de superioridad respecto a los nipones pero, desde que Japón emprendió su modernización, las tornas habían cambiado. Las recientes luchas de influencia en Corea lo probaban (2014: 142).

Se puede comprobar que las relaciones sino-japonesas actuales encuentran un reflejo negativo en los conflictos entre ambas naciones a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Se puede afirmar que, aún hoy, la percepción social de la cultura y políticas japonesas en China están teñidas con un halo de desconfianza, a grandes rasgos. Japón no es una nación que sea considerada como aliada a pesar de los puntos comunes que puede compartir con la cultura china por cuestiones históricas, culturales, geográficas o sociales. La razón está en la Historia.

En este sentido, otro fragmento del texto da cuenta de algunas de las relaciones diplomáticas históricas que China ha mantenido con Japón, y que pone énfasis en la superioridad histórica de China sobre el país nipón:

Aquello sí que era esperanza: modernizar China a imagen de Japón, que había pasado de pagarles tributos en la década de 1870 a tratar a su Imperio como un alfeñique al que podía invadir sin temor a las consecuencias veinte años después. [...] (2014: 153).

Kong Dao, el antiguo mandarín que se había posicionado para apoyar una serie de reformas progresistas y que había sido encarcelado por ello, reflexiona sobre el lamentable estado político de la situación en la que le toca participar. Dao es forzado a colaborar con los intereses del príncipe Tuan, que trata de apoyar la rebelión bóxer frente a los invasores

extranjeros bajo amenaza, pero no deja de aflorar en él una perspectiva política y descorazonadora sobre lo que pudo haber sido China: una nación próspera, moderna y soberana.

Kong Dao, debido a su pasado como funcionario y espía de la corte imperial, es uno de los personajes que más información aporta sobre el pasado bélico de China. En una discusión mantenida con Liu Han, el bóxer que el príncipe Tuan toma bajo su tutela como sicario, Kong Dao le refiere varios de los episodios en los que China tuvo una participación histórica significativa.

- Guarda tus bravatas para el enemigo. Cuando tú probablemente no habías nacido o dabas tus primeros pasos titubeantes, yo ya espiaba en Annam contra los agresores franceses. Mi último trabajo fue en Corea, quizás lo recuerdes, no fue hasta hace mucho cuando varios de nosotros intentamos defender a la reina Min de los traidores projaponeses que había en su reino. – Sintió que Liu Han le escuchaba sorprendido: no había oído jamás hablar de aquello, ni tampoco sabía que la reina Min fuera derrocada y, años después, asesinada y su cuerpo calcinado-. Y recuerda que ni siquiera era guerrero, sino un simple enviado de la corte (2014: 186).

Este fragmento hace referencia específicamente a la segunda guerra sino-japonesa (1894-1895), en la que el Imperio chino perdió su influencia sobre Corea a favor de Japón.

La Guerra sino-japonesa dio al traste con las esperanzas de fortalecimiento y recuperación a escala internacional. El intento de la dinastía Qing de reafirmar su tradicional influencia en Corea desembocó en un conflicto bélico con Japón. En apenas unas semanas, los japoneses acabaron sin dificultad con toda la flota china y en 1895 se firmó el Tratado de Shimonoseki entre ambos países, por el que China, entre otros aspectos, cedía las islas Pescadores, la isla de Taiwan y la península de Liaodong a Japón y le otorgaba una importante suma en concepto de indemnización (Ceinos, 2006, 293). A partir de la firma de dicho tratado, se acentuó la carencia de fondos del gobierno Qing, que apenas tenía ya liquidez para pagar las indemnizaciones de guerra ni mucho menos para reflotar la economía nacional y competir con las potencias extranjeras. En este contexto, China empezó a perder casi por completo el control sobre sus recursos económicos y el Imperio era incapaz de modernizar e industrializar el país (Santander Oliván, Mario, 2009: 27).

También hace referencia a un grupo ultranacionalista japonés, la «*Genyosha*», que participó en el asesinato de la reina Min de Corea por orden de Miura Gorō, el embajador de Japón en la capital de Corea del Sur, Seúl, durante el periodo de la segunda guerra sino-japonesa.

Capítulo IV

Todo bajo el cielo, de Matilde Asensi

1. Introducción: el texto en su contexto

La segunda de las dos obras que se analizarán en este trabajo es *Todo bajo el cielo*, de Matilde Asensi (2006). Esta obra narra la historia de Elvira, una pintora española afincada en París en la década de los años veinte del siglo XX que se ve obligada a viajar a China con su sobrina recién adoptada para arreglar la defunción y herencia de su marido en Shanghái, exactamente en el año 1923.

Una vez allí, se da cuenta de que este ha estado viviendo en excesos que lo han llevado a la ruina y a acumular una serie de deudas que le toca asumir como heredera principal. Pero no sólo eso, sino que Elvira descubre que se encontraba en peligro sin saberlo al estar mezclado en asuntos relacionados con una banda de mafiosos y con un poder gubernamental oscuro que quiere a toda costa algo que él poseía: un objeto antiquísimo que es el primero de una cadena de hallazgos. Este objeto la llevará a recorrer la geografía china persiguiendo reliquias y leyendas que la conducirán a un gran tesoro, y al descubrimiento, en última instancia, de un hallazgo histórico y de gran valor: la tumba perdida del Gran Emperador Shi Huang Ti, Primer Emperador de China.

Elvira, ajena y con falta de interés respecto a todo lo que tenga que ver con la historia y el valor cultural de tal hallazgo, o al menos al comienzo de la narración, sólo pretende pagar sus deudas con la recuperación del tesoro y volver a su apacible vida en París, pero el viaje la cambiará irremediamente, a ella y a los demás personajes que la acompañan. Su sobrina Fernanda es la otra protagonista principal, una adolescente que, en contraposición, proviene de una España cerrada, rancia y atrasada al progreso y a las vanguardias en las que acostumbra a moverse su tía Elvira. Mr. Tichborne —un periodista irlandés—, Biao —el joven criado de un sacerdote agustino en misiones en Shanghái— y el señor Liao Jiang —un anticuario chino involucrado en tramas políticas que se irán descubriendo a lo largo de la narración y que será el guía en la expedición, también forman parte del grupo que lleva a cabo la expedición en busca del tesoro y de la tumba del Primer Emperador.

Este es el argumento general de la obra. *A priori* ya se puede establecer que hay un encuentro cultural entre China y Europa. Concretamente, España, pero también Francia, en menor medida, un par de países que quedan implicados aquí como referentes que denotan el carácter o el estilo de vida de algunos de sus personajes, lugares a los cuales harán referencias y

que acabarán definiendo sus actitudes al menos, al principio, como representantes de la idiosincrasia occidental-europea, pero que nunca resultan ser escenario de ninguna de las andanzas del grupo. El lugar en el que se desarrolla la historia es China, y es este el territorio que será puesto en el punto de mira, tanto como paisaje físico como paisaje cultural, social e ideológico.

Si se vuelve sobre el análisis del género de la novela y se relaciona con las características de *Todo bajo el cielo*, estas concuerdan a la perfección con lo expuesto por Reyes Calderón:

La narración de aventuras se define entonces como el relato cuyo fin primordial es contar aventuras. La narración no vive sin el dinamismo que supone el salto de un héroe sobre situaciones cada vez más imprevistas y cargadas de amenaza. La aventura no es otra cosa que la irrupción del azar en lo cotidiano. Es la penetración del destino que siembra inquietud y desorden. Es una lluvia indeseada que riega de mortalidad un proyecto humano hasta ahora definido por la tranquilidad y la paz. En el relato de aventuras se constituye el héroe porque es alguien que asume y enfrenta la fuerza de la muerte, y lucha para vencer y alcanzar mayor bienestar. La muerte se torna presencia que acecha tras cada paso, tras cada iniciativa. Sabemos que puede asaltar al protagonista pero ignoramos cómo y cuándo, y desconocemos cómo se conjurará su poder destructor (2003: 15).

Si se tiene en cuenta la sinopsis de la novela según estos términos, se comprueba que la heroína en este caso, Elvira, tiene una vida apacible y tranquila en París, donde es sorprendida por la noticia de la muerte de su marido y donde se da cuenta de que debe viajar a China para poner en orden sus asuntos. Una vez allí, la amenaza de muerte de la Banda Verde, un grupo de la mafia china, la llevará a emprender un viaje acompañada de otros personajes que pondrán a prueba sus destrezas, sus habilidades y su valor.

El objetivo de Elvira es eliminar la amenaza que supone la Banda Verde y poder solventar las deudas heredadas de su marido. La irrupción de un conflicto, la presencia constante de una amenaza, la prueba de valor de un héroe, heroína, en este caso, y la persecución de una mejora en la situación inicial de la misma se cumplen en la novela de Matilde Asensi. En la presencia constante de la amenaza y en la inclinación de la balanza entre el ataque, la defensa de la misma y la resolución de los enigmas planteados a la heroína, se genera el suspense, el cual es un elemento clave para mantener y jugar con la tensión narrativa que pretende un efecto de sorpresa, inquietud y curiosidad en el lector, y que es una característica propia de la novela de aventuras.

1.1 La escritora Matilde Asensi

Matilde Asensi nació en Alicante, España, el 12 de junio de 1962 y estudió ciencias de la información (periodismo) en la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde pequeña siempre quiso ser escritora, aunque también espía, corresponsal de guerra y periodista de radio. De todas estas, logró ser escritora y dedicarse por un tiempo a ser periodista, aunque se puede interpretar que a través de sus novelas ha logrado vivir, en cierta medida, sus otras pasiones, que incluyen, además, la arqueología, la antropología, la arquitectura y la restauración de obras de arte (Qestudio: online). Y, por supuesto, no se puede dejar de lado esa afición que siempre tuvo por la lectura, que ella confiesa se la debe, en parte, a su familia:

Yo leo y he leído de todo. Y debo reconocer que es mérito de mi familia. En mi casa teníamos dos bibliotecas: la de mis abuelos, que vivían abajo, y la de mis padres. He leído incluso lo que no me permitían. Esperaba a que se fueran todos de casa y cuando me quedaba sola iba a los libros prohibidos (José Ferrándiz, 2004: online).

Así, durante su infancia, Asensi creció dentro de un entorno que la motivaba e invitaba a leer, hábito que se considera imprescindible a la hora de dedicarse a la escritura. Pero al incursionar en la escritura formalmente empezó por el área de periodismo, en un artículo que escribió para el diario *La verdad* que se llamó «Bikini o bañador» durante la década de los ochenta. Durante los años que siguieron su vida giró en torno a su carrera profesional y de hecho, trabajó en varias emisoras de radio y para la agencia Efe (Qestudio: online).

Sin embargo, llegó a un momento de su vida en el que se dio cuenta de que siendo periodista no le quedaba tiempo para escribir sobre los temas que realmente le apasionaban, por lo que decidió renunciar a ese mundo y obtuvo un trabajo como personal administrativo en el Servicio Valenciano de Salud. Como empleada de este servicio público tenía un horario fijo de trabajo, lo que le permitía concentrar el resto de su tiempo a la escritura y se puede afirmar que dicha dedicación le rindió frutos, ya que en el año 1995 fue finalista en los Premios literarios de la Ciudad de San Sebastián y en 1996 en los Premios literarios Gabriel Miró. Ese mismo año también ganó el primer premio en el XV Certamen Literario de cuentos Juan Ortiz del Barco de

Cádiz y, en 1997, también obtuvo el primer lugar en el XVI Premio de Novela Corta Felipe Trigo de Badajoz.

1.2 La obra de Matilde Asensi

La obra literaria de Matilde Asensi se enmarca en el género histórico y de aventuras, lo que le ha reportado un gran éxito de público y ventas. En la página web oficial de la escritora²⁵ quedan así definidas sus obras, como «novela histórica de aventuras», ya que sus tramas giran alrededor de la resolución de un misterio que logra quedar resuelto tras las azarosas y extraordinarias aventuras de sus personajes. Como se ha visto anteriormente, el género histórico es proclive a la hibridación con otros géneros, en este caso, con la novela de aventuras de la que la autora suele usar los procedimientos más reconocibles en el texto, aunque también hay pinceladas de otro tipo de estructuras como de la novela sentimental o de la literatura de viajes.

No todas sus novelas se ambientan en una época histórica anterior específica, en muchos casos la Historia no resulta ser el marco de acción de la historia, sino que forma un material con el que tejer las estructuras narrativas de la misma. Así, se pueden tener novelas cuyo tiempo narrativo transcurra en el siglo XXI, pero cuyo relato gana peso al tomar como referencias principales, para entender y guiar la trama, un material histórico concreto. O una combinación de ambas, es decir, se puede tener una historia cuyo tiempo narrativo transcurra en un tiempo lejano al presente (en *Todo bajo el cielo* ese tiempo son los años veinte del siglo XX), pero los referentes históricos principales con los que se construye la acción son de un tiempo muy anterior (la primera dinastía china de la era imperial).

Por otro lado, sus novelas pueden describirse también como *bestsellers*, dentro de la categoría que se ha denominado «literatura de entretenimiento» o «literatura de consumo», ya que la mayoría de ellas han supuesto un éxito de ventas a gran escala. Esta categoría denota una función de tipo social dentro de la llamada «cultura de masas», de la que las «literaturas de entretenimiento» o «las literaturas de consumo» forman parte.

²⁵ Recuperamos el enlace de su página web: <https://matildeasensi.net>.

Sobre la novela *Todo bajo el cielo*, la autora, al ser entrevistada sobre ella, declaró que es la novela que más trabajo le ha costado documentar, y afirma, haciendo referencia a este punto, que la problemática ha sido el escaso material que ha podido encontrar sobre el tema mientras trataba de recopilar información para la creación de la novela: «pues China es 'terra incognita', es decir, no tenía nada que ver con nuestra cultura mediterránea u occidental» (El Confidencial, 2006: online). Esta afirmación delata una posición muy acorde con el orientalismo. Cuando Asensi califica a China de «*terra ignota*», tierra desconocida o poco explorada por el hombre, denota que la civilización —y se entiende la civilización «occidental»— no ha llegado a explicar la realidad china, por lo que no hay información válida sobre ella. Además, la contrapone a las culturas mediterráneas y occidentales, postura que tiene la autora y desde la que se posiciona como punto de referencia para entender el mundo.

Desde otro punto de vista, la propia autora declara que suele tratar de colocar su visión sobre el mundo, sus opiniones e inquietudes, en la voz de los personajes de sus novelas. Tal y como declara en una entrevista realizada a propósito de la publicación de la novela:

P: *Lao Jiang, el anticuario, mantiene unas discusiones con Elvira que son de lo más divertidas. La propia Elvira se pone de los nervios y tú transmites en estas secuencias mucho humor a la par que reivindicas el lugar que a la mujer le corresponde ¿es ahí donde aprovechas para hacerte oír o simplemente está en la trama sin más motivo?*

R: Yo siempre aprovecho cualquier momento para hacerme oír a través de mis personajes. Ya te he dicho que estoy en todos ellos aunque nadie lo adivine (Anika Lillo, 2007: online).

De esta forma queda claro que el posicionamiento de la autora respecto a la China que va a narrar va en clara consonancia con una perspectiva occidental, por lo que se debe delimitar hasta qué punto esta perspectiva es orientalista o no.

Por otro lado, el diario *El Confidencial* recoge información referente a la labor de investigación y documentación que la autora necesita para enfrentarse a la escritura de sus novelas:

La documentación en castellano, recuerda la autora de *El último catón*, es más bien escasa y «en España nos hemos especializado mucho más en otro tipo de estudios e investigaciones históricas, mientras que sobre China hay muy poca cosa».

Como en sus anteriores novelas, su principal obsesión es la documentación: «hay que situar los momentos históricos» y en este caso tuvo que utilizar «referentes tan incomprensibles» para ella en aquel momento «como las dinastías imperiales o los sabios de tal o cual escuela filosófica».

Aunque *Todo bajo el cielo* no deja de ser una obra de ficción, Asensi procura documentarse exhaustivamente y ser «absolutamente fiel al momento histórico y al lugar», sin que ello signifique visitar el lugar (El Confidencial, 2006: online).

Se puede deducir que el contacto cultural con China no es directo, la realidad china queda lejos en espacio y tiempo de la autora, por lo que Asensi recibe toda esta información mediante otros medios y materiales. Si se cuestiona el tratamiento que la autora hace de la novela histórica, cabe recordar que, en el apartado referido al estado de la cuestión del presente trabajo, la novela histórica española contemporánea queda dividida en dos vertientes con unos límites difusos: la novela histórica que denota un cierto compromiso social; y la novela histórica que promueve una evasión, donde hay más cabida para la invención y la ficción que para el rigor histórico. En este caso, la novela de Matilde Asensi se corresponde en mayor medida con la segunda acepción, pues en el uso de los materiales históricos presentes en la narración entra claramente el juego de la ficción. Son recursos que se usan en beneficio de una función narrativa concreta (el suspense, como hilo conductor de la trama respecto al viaje, etc.), por lo que la narración debe desprenderse de su rigor histórico para ser manipulada según estas funciones.

En otra entrevista elaborada para Internet, la autora contesta:

P: *Siempre que empiezas un libro ¿lo importante es escoger el tema o la leyenda basada en descubrimientos más o menos modernos que nos hagan pensar a los lectores que aquello que describes con tanta precisión podría haber sido así?*

R: [...] Los personajes nacen de lo que la historia va a necesitar y la trama de aventuras, a partir de los «huecos», los vacíos históricos que voy encontrando, en los que me siento como pez en el agua para crear mis propios misterios o soluciones (Anika Lillo, 2007: online).

La propia autora responde a esa cuestión al admitir que la novela encaja en la segunda vertiente. Esos «huecos históricos» son más frecuentes conforme el tiempo narrativo se aleja del tiempo real. Es una decisión del autor omitirlos o usarlos a favor de la ficción.

Según las corrientes del Nuevo Historicismo, algunas de las premisas que este método de análisis señala coinciden con este planteamiento de la novela que hace su autora. El Nuevo Historicismo trata de analizar las interacciones que se dan entre la literatura y la Historia. Desde aquí, se puede afirmar que la historia no es objetiva, como ya se mencionaba en el capítulo correspondiente a los fundamentos teóricos, sino que los historiadores la sesgan y la dotan de un

significado y de una serie de interpretaciones que son variables, que se corresponden asimismo con el sistema de representaciones del que hablaba Said para mostrar la «verdad» sobre Oriente. Si la Historia es el trasfondo de un texto literario, los elementos que en ella se presentan pueden ser manipulados para enmarcar la acción narrativa, y con manipular se puede hacer referencia simplemente a seleccionar unos acontecimientos o circunstancias históricas y no otras para llevar a cabo la historia, la fábula. Como se ha señalado antes, en este caso la ficcionalidad (y, por lo tanto, la manipulación de los materiales narrativos) se sobreponen a la historicidad «objetiva» del texto.

El Nuevo Historicismo aboga además por la Historia que reside en los detalles, en esa parte de la historia que se presenta en minúscula: en las costumbres, en las tradiciones, en la forma de vivir o de hablar, o en las acciones que denotan los valores intrínsecos a una comunidad. En este sentido, a la hora de analizar la novela, llevados de la mano de la narradora frente a cada aspecto de lo chino, se analizarán los detalles que llevan al lector a conocer una cultura en inmersión, y que tienen más que ver con una forma de vivir y de entender el mundo que con otro tipo de conflictos que exigen una mirada más global, como en el caso de los grandes conflictos políticos o militares, o las circunstancias económicas de un país.

Está claro que el autor, la autora en este caso, no puede separarse de su época. En este sentido, la literatura influye sobre la Historia desde una base de naturaleza cultural y política, y esa historia es producto de la autora que decide acomodarla a la narración. De la misma forma, cuando Asensi habla de «huecos históricos» que les son propicios para la ficción, advierte de que, ante la falta de información, y guiada por la coherencia interna de los condicionantes históricos, elaborará su propia versión sobre lo que acontece o pudo haber acontecido como una posibilidad más.

En esa misma entrevista, Asensi afirma que la creación de la novela surge de un interés personal hacia el taoísmo y la práctica del taichi. Entra aquí la cuestión de la autoridad. Asensi se postula como una autora que se posiciona en la exterioridad para tratar el tema de China, y que va a formar un sistema propio de representaciones de lo chino en su obra *Todo bajo el cielo*. Said, como se comentaba en el marco teórico, relaciona el orientalismo como representación a través del estilo, las figuras, las escenas, los recursos narrativos y las circunstancias históricas y sociales. A través del análisis narratológico se podrá hacer una valoración crítica sobre ellos.

Se extraen como puntos de referencia elementos de la cultura china que forman parte de ese sistema de representaciones y que tienen que ver, por ejemplo, con la filosofía y la actividad física. De entre las muchas ideas generalizadas sobre China y sus habitantes está la idea de la longevidad y la buena salud en la tercera edad, actividades como el taichi o una vida apacible, saludable, casi silenciosa se diría, son marcas que sostienen y apoyan esa idea. Es destacable puesto que si la razón primera hubiera sido entender la coyuntura política o conocer en profundidad a un grupo étnico del territorio chino, probablemente la información «volcada» en la narración sería de diferente naturaleza. Además, estos aspectos culturales de China cobran bastante relevancia en la narración, puesto que a través de estos nuevos conceptos la autora va a tratar de definir la evolución en el aspecto psicológico de los personajes.

Las alusiones y explicaciones filosóficas son frecuentes, y atraviesan el modo de vivir de los miembros de la comunidad china con la que entran en contacto. La protagonista, por su parte, usa el taichi como puerta de entrada a cierta aceptación de la cultura en la que se halla inmersa, y que, además, la acerca a un tratamiento mucho más personal con el señor Jiang, claro representante de la cultura china. Es en este personaje dónde precisamente la visión orientalista cobra más valor, ya que es una construcción oriental desde una mirada occidental, que es la de la autora. El señor Jiang contiene todas las ideas que se consideran propiamente chinas en Occidente: la sabiduría, la honorabilidad, la filosofía, el hermetismo cultural, la contemplación, las artes marciales, las buenas prácticas saludables, etc, aspectos en los que se profundizará en el análisis crítico de la historia.

Si anteriormente también se señalaba la tendencia de algunos autores de novela histórica de incluir una bibliografía sobre el tema tratado en sus textos, Matilde Asensi introduce algunas notas a pie de página que no son sino aclaraciones sobre personajes históricos o míticos, o elementos de la cultura china que no cuentan con una traducción al español; notas que sirven para no obstaculizar el entendimiento del lector, ya que de otra forma se verían forzados a abstraerse de la historia para buscar información adicional.

En su extensa producción Asensi ha tratado otros temas históricos de la misma manera en la que lo ha hecho con *Todo bajo el cielo* y China. Su primera novela, *El salón de ámbar* (1999), fue un éxito de ventas. La siguió *Iacobus* (2000), *El último Catón* (2001) —con la que alcanzó el éxito internacional y que ha sido traducida y reeditada a varios idiomas—, *El origen perdido* (2003), *Peregrinatio* (2004), *Todo bajo el cielo* (2006), la trilogía «Martín Ojo de Plata»,

compuesta por *Tierra firme* (2007), *Venganza en Sevilla* (2010) y *La conjura de Cortés* (2012), *El regreso del catón* (2015) y, la más reciente, *Sakura* (2019). Con ellas Asensi se ha adentrado en el periodo de los Templarios, ha recorrido el Camino de Santiago y América, y ha llegado hasta Japón. Aunque sus novelas suelen tener la aceptación y el apoyo del público, la crítica nunca ha sido muy benevolente con su obra, de la que señalan que es repetitiva en estructuras y dinámicas, que comparten personajes con características afines, y una narrativa muy complaciente con el lector que es llevado de la mano hasta el desenlace sin espacio para salir a explorar otras vías o cuestionar lo que se le plantea.

Sus obras, en general, están narradas en primera persona, lo que se ajusta a la tendencia de la biografía o autobiografía: un personaje-narrador que cuenta una aventura vivida en primera persona. En *Todo bajo el cielo*, la protagonista que narra, Elvira, lo hace de forma que lo narrado adquiere mayor credibilidad ya que la voz que narra también es una voz testigo.

A los procesos narrativos propios de la novela histórica (uso de materiales históricos, como marco de acción o de actuación, como referente y tema), se le suman procesos de otro tipo de géneros, como lo es la novela de aventuras y la literatura de viajes. Una obra asociada a la literatura de viajes no tiene por qué implicar estructuras de la novela de aventuras; sin embargo, en el caso contrario, sí suelen darse estructuras de literatura de viajes en la novela de aventuras, por norma general.

El viaje implica un desplazamiento de un lugar a otro, y durante ese desplazamiento los personajes experimentan otra cultura y otro paisaje que no se corresponde con sus referentes idiosincráticos. La contemplación y las reflexiones sobre la forma de vida de las personas que encuentran, las características de la sociedad china y su cultura, la experiencia de la comida o la arquitectura, se expresan sobre estructuras propias de la literatura de viajes.

Respecto a la novela de aventuras, es destacable la base de que los personajes tienen un objetivo en ese viaje. Deben conseguir algo, por lo que es una búsqueda que les plantea conflictos u obstáculos que deben superar. Además, se suman procesos de la novela sentimental, puesto que existe una historia o historias de amor que acompañan en un segundo plano a la trama principal.

2. Análisis narratológico de *Todo bajo el cielo*

Atendiendo a la definición y clasificación de elementos presentada en el marco teórico, se abordará el análisis de la novela según la estructuración basada en fábula, historia y texto.

Aunque en la exposición teórica los elementos de cada nivel quedan claramente estructurados y enmarcados en sus categorías, en el análisis los tres niveles se analizan en consonancia. No se puede olvidar que un texto es una muestra lingüística tejida con los hilos de la fábula, de la historia y de la lingüística en sí, por lo que las palabras establecen relaciones que van más allá de los signos gráficos y estos llegan hasta el nivel conceptual que supone la historia, en un primer nivel conceptual, y de la fábula, en un segundo nivel.

2.1. La narradora

El narrador, o mejor dicho, narradora, de la novela *Todo bajo el cielo* es Elvira, el personaje principal que relata en primera persona sus experiencias, percepciones, sensaciones y reflexiones. A través de ellas los lectores se adentran en la historia, por lo que se configura como actor principal de la historia.

Esta focalización o punto de vista es de naturaleza subjetiva, porque el focalizador es un personaje que participa en la acción. En ningún momento de la narración aparece un narrador secundario, o se cambia la focalización de la narración, por lo que el lector debe dilucidar, según el desarrollo de los acontecimientos, qué posición y actitud toma al respecto la narradora, y no sólo ante los acontecimientos en sí, sino también respecto a los personajes o a sí misma, lo que acabará definiéndola a ella también como personaje.

En la terminología narratológica, entonces, se habla de un agente narrativo que se corresponde con un NP (narrador relacionado con un personaje), y que en este caso sí se corresponde con un FP (focalizador relacionado con un personaje), es decir, lo que se ve y la manera en que se observa está claramente determinada por la subjetividad del personaje de Elvira.

Como focalizador interno, Elvira tiene un conocimiento limitado del resto de los personajes o de los acontecimientos en los que no participa, lo que da mucho juego a la autora para que cierta información aparezca en momentos concretos o para qué acontecimientos específicos se produzcan de manera simultánea sin tener el lector la capacidad para dar cuenta de

ellos. Así, se consigue jugar con el suspense, las intenciones de los personajes o los giros (cambios funcionales en los que la narración toma una posibilidad entre las que se le presentan), incluso con esos «huecos históricos» que la autora menciona en las entrevistas comentadas anteriormente. Aplicando la teoría de Tacca, Elvira se corresponde con el narrador que comparte la misma información que el personaje, que es denominado narrador equisciente.

Aunque no existe un segundo narrador de ningún tipo en la narración, sí se da un segundo nivel de focalización en las ocasiones en las que se presentan diálogos en estilo directo, pues aunque el focalizador es el que presenta la información, el que narra en un diálogo puede corresponderse con otro personaje. De esta forma, la autora puede jugar con la información no dicha, o no presentada, e introducirla en un momento oportuno para el suspense, además de dar voz a personajes que pueden dar más información sobre sí mismos, sobre los acontecimientos o, incluso, sobre la propia Elvira, de manera que el lector tiene más información para determinar el carácter de los actores o el cariz de los hechos. Por lo tanto, el punto de neutralidad viene dado por el desarrollo de las secuencias narrativas que se expresan en estilo directo, y que, al ser perceptibles por los demás personajes, parecen aportar información respecto a la postura y actitud de los personajes que intervienen en ellas, pero sobre todo en la postura y actitud de la narradora, como ya se ha indicado.

Elvira se describe como una mujer autónoma y con una personalidad fuerte, que se enfrentó a las normas sociales impuestas por su familia, rechazó las estrictas convenciones españolas y se mudó sola a París para ser pintora. Una idea muy transgresora si se tiene en cuenta el contexto histórico de la España de principios del siglo XX, no precisamente a la vanguardia del progreso.

Elvira es una mujer independiente, moderna y presumida, que vive en la época de las vanguardias del París de los años 20, y que llega a casarse con su amigo Rémy sólo para que ambos puedan dejar de sentirse perseguidos por esas imposiciones sociales y familiares, y vivir en plena libertad dentro del sistema. Elvira y Rémy, su marido, nunca tienen una vida conyugal real, es decir, su relación es de plena amistad, confianza y apoyo, pero no va más allá de eso.

A medida que se sucede la narración, es observable un cambio de actitud en Elvira. En un primer momento deja ver la urgencia que siente por aclarar los asuntos burocráticos relacionados con su difunto marido para dejar China en cuanto la situación se lo permita. Apenas muestra interés en algo que vaya más allá de la casa y de las personas que la ocupan. Sin embargo,

cuando se ve arrastrada a realizar el viaje que la llevará por diferentes puntos de la geografía china y a tratar con diferentes personajes, ya sean chinos o extranjeros como ella, su actitud cambia. No lo hace de forma que la realidad china que encuentra transforme de manera radical y de forma positiva su carácter —su vida pasa del cosmopolitismo que le supone el París de los años 20 al provincialismo de las zonas rurales de China, situación a la que le cuesta adaptarse—, pero su actitud va aceptando ciertos cambios, aunque siempre parece cargar una incomodidad o una queja, una incomprensión, se puede decir. No se podría describir como un personaje amable o generoso, ni siquiera muy sociable.

Por otro lado, además, cambia respecto a su relación con Fernanda, su sobrina adolescente recién adoptada. Ambas son unas perfectas desconocidas la una para con la otra. No sólo aflorará un sentimiento de simpatía y verdadero afecto entre ellas, sino que surge una familiaridad de la que no tienen precedentes y que sitúa a Elvira en una posición donde por primera vez en mucho tiempo tiene que responsabilizarse de alguien que no sea ella misma. La segunda vez que el grupo es atacado por la Banda Verde, Elvira expresa:

[...] Lo más extraño de todo era que yo no tenía miedo. No, no estaba asustada. En lugar de ahogarme y tener palpitaciones, mi mente se puso a funcionar con rapidez y lo único que me preocupaba era que a Fernanda y a Biao les pasara algo. Les notaba temblar, pero yo estaba fuerte y me sentí muy bien por ello. ¿No me había angustiado durante años la idea de la muerte? ¿Cómo era, pues, que ahora que la tenía delante me daba exactamente lo mismo? Mientras el anticuario y el sicario seguían dialogando me di cuenta de cuánto tiempo de mi vida había perdido preocupándome por la llegada de ese momento que estaba viviendo y lo más gracioso de todo era que me sentía más viva que nunca, más fuerte y más segura de lo que me había sentido en los últimos años. ¡Si hubiera podido volver atrás y contarme a mí misma lo poco que valía la pena preocuparse por morir! (2006: 156).

Elvira toma conciencia de su papel de protectora, y lo hace extensible también a Biao. Además, ella, que al inicio de la narración suele ser una persona ansiosa, bastante nerviosa, descubre que esos síntomas de intranquilidad desaparecen cuando deja de ocuparse de sí misma, y que así se libera de un miedo irracional a la muerte que la paralizaba, que no la hacía tan libre como ella creía ser.

Las descripciones de sus vivencias, sus reflexiones, lo que dibuja en su diario que no se expresa, denotan ese cambio de actitud. Sin embargo, esos cambios son más representativos y relevantes en el plano de lo personal e intrapersonal, que, en un plano externo, es decir, hacia su entorno o sus circunstancias. Cuando describe el espacio, lo hace con la sensibilidad y la percepción que denotan su profesión de pintora, por ejemplo, cuando describe los paisajes que va

encontrando en el viaje, pero no lo hace desde la curiosidad por entender lo que ese espacio conlleva para la realidad de su entorno.

2.2. Personajes

Teniendo en cuenta la estructura teórica expuesta respecto a los personajes, cabe analizar cómo se presentan los personajes: qué información se tiene de ellos, cuál es la fuente de esa información, y cuál es el marco de referencia en el que se mueven.

El personaje principal, coincide con la narradora, que es la fuente de toda la información que se nos presenta. Es un personaje que conoce el lector a través de sus palabras, sus reflexiones, pero también a través de los acontecimientos que expone en estilo directo y que dan cuenta de «cierto» grado de neutralidad, pues es la narradora la que decide qué sucesos cuenta y por qué. De la misma forma se conocen a los demás personajes, pero no con tanta profundidad puesto que no se pueden seguir sus reflexiones internas ni los acontecimientos que Elvira no presencie directamente como narradora.

Los personajes empiezan siendo descritos por una primera impresión de Elvira, para luego ir matizando sus rasgos conforme actúan respecto a los acontecimientos, a la relación con los otros miembros del grupo (Elvira, Biao, Fernanda, el señor Tichborne, el maestro Jade Rojo), y a sus intereses y toma de decisiones.

Elvira es el personaje protagonista. Se retrata como una mujer poco común de su tiempo, y más aún dentro del contexto histórico de la España de principios de siglo. Es una mujer independiente, valiente y autónoma que huye de las convenciones sociales, y que vive por su arte. Si bien estas características resultan positivas, Elvira también hace gala de ser una mujer algo frívola y desinteresada en las cuestiones que no tienen que ver con ella misma. Estas características quedan recaladas al comienzo de la narración, pues hay una clara intención narrativa de señalar la evolución de este personaje: conforme avanza la historia y el personaje debe hacer frente a una serie de conflictos, se muestra un cambio de actitud frente a la vida, y un cambio de orden en las prioridades del mismo (pensar en alguien más que no sea ella misma, deja de tener miedo a los cambios, abrirse a otra cultura como señal de tolerancia y respecto a los

otros, etc.). Sin embargo, estas intenciones no dejan de insinuar una suerte de moralina en un segundo plano.

Al principio, el personaje de Elvira entra en clara oposición con el de su sobrina de diecisiete años, Fernanda (Fernandina). Su sobrina representa el atraso y el provincialismo rancio de la España de principios de siglo y es descrita por Elvira como una chica de carácter seco, juiciosa, sumisa y beata, que refleja una imagen anticuada, vestida de riguroso negro y moño bajo, que, aunque bien educada —ha estudiado francés, piano, costura... las materias propias de una muchacha de su edad en la España de principios del siglo XX—, nunca ha ido muy lejos de casa. Aunque Fernanda se rebela y protesta a las órdenes de Elvira, acaba acatándolas como le han enseñado, algo que dejará de hacer más avanzada la narración, haciendo gala de un comportamiento que bien podría corresponder a la propia Elvira.

Fernanda apenas reside mucho tiempo en París, pues la narración ya empieza en el transcurso del viaje a China y se sabe que Fernanda llega unos días antes a París por el relato de Elvira, por lo que la libertad o la aventura para ella es un terreno explorado en el territorio chino y no antes. Ya desde el principio a Elvira le sorprende la resistencia y la fuerza que Fernanda muestra ante cada nuevo acontecimiento, como si nunca pudiera prever las reacciones de su sobrina. La actitud de Fernanda, más que cambiar, evoluciona o se desarrolla con el avance de la narración, pues es una adolescente cuyo carácter está en formación, y este va a estar determinado por las nuevas experiencias que la esperan en China. Sí llega a ser un rasgo previsible, en cambio, su resistencia a ser apartada de la expedición.

Pese a no haber experimentado antes un cambio tan radical en su vida, como puede ser viajar a China en una época en la que las largas distancias eran mucho más largas que hoy en día —y más teniendo en cuenta o suponiendo que su vida ha sido muy anodina hasta llegar a la vida de Elvira—, Fernanda muestra una actitud permeable y flexible antes las vicisitudes que se le van presentando, menos a la hora de asimilar las costumbres o la cultura china.

Matilde Asensi llega a decir sobre sus personajes:

Son mujeres que deben tener algún parecido entre ellas porque, además de haberlas creado yo, comparten unas condiciones similares: se van a enfrentar a una situación extraña, ajena a su mundo y su vida, van a tener que resolver una determinada serie de problemas, enigmas o misterios, van a conocer lugares y gentes nuevos y aprender cosas inesperadas (Anika Lillo, 2007: online).

Habla aquí Asensi de los personajes femeninos en general que construye en sus novelas, y que siguen el mismo patrón de conducta; característica que ha contribuido a que la crítica literaria haya señalado a sus novelas, entre otras razones que tienen que ver con cuestiones de estilo y calidad literaria. Cada uno de los personajes principales, en general, representa una idea muy clara y encorsetada, encarnan una tipificación. Elvira es el prototipo de la mujer autoliberada, bohemia y chic del París de los años 20, en contraposición con Fernanda, que representa la España atrasada que anhela la libertad.

Por otro lado, Biao se encuentra entre las dos culturas y da cuenta de la complicada relación intercultural que se da entre los personajes de la novela; mientras que el señor Jiang es el estereotipo del anciano sabio chino, portavoz de su propia cultura, la china. Estas estructuras aplicadas a los personajes limitan la matización del plano psicológico de los mismos, por lo que encontramos personajes predecibles, que rara vez se salen de las expectativas que planean sobre ellos.

Los dos personajes principales, Elvira y Fernanda, pese a tener experiencias vitales muy dispares, viven la llegada y la realidad de lo que les ocurre como una novedad primeriza para ambas. Elvira, a pesar de haber vivido en otro país y haber asimilado otra cultura como la francesa, también se encuentra fuera de su zona de confort, y en varias ocasiones será Fernanda la que mejor se adapte a los cambios, aunque ello no implique una asimilación cultural como ya se ha indicado. La relación entre ambas está marcada desde el principio por un reconocimiento mutuo, pues Elvira parece ver su pasado en los rasgos y la actitud de su sobrina; y esta, a medida que transcurre la narración, se va impregnando del sentido de independencia y la rebeldía de la que una vez hizo gala su tía al romper con su familia y emigrar a París. Son dos personajes permeables, a la manera de un Quijote y un Sancho, con los que juega la autora para desarrollar los cambios en el carácter de ambas en la novela.

En el plano de la fábula y respecto a la clasificación de los actores, como actante Elvira se corresponde con la categoría del sujeto, pues es el actor que persigue un objetivo. El objetivo u objeto sería el pago de sus deudas con el hallazgo del tesoro. La competencia del personaje para conseguir su objeto es dependiente de otros personajes, cuyos conocimientos y habilidades compensan los de Elvira, y más tratándose de cuestiones sobre una cultura de la que la protagonista nada conoce y que no parece interesarle conocer.

Por otro lado, Fernanda se corresponde como actor en la categoría del ayudante, que, si bien no puede encontrar el tesoro por sí sola y solucionar así el problema de Elvira, ayuda a que esta lo consiga. En el mismo lugar está Patrick Tichborne, un periodista que, en palabras de Elvira, es «*un irlandés calvo y cincuentón*» (2006: 49) con «*una gran barriga de bebedor y la piel atezada de un campesino*» (2006: 50). Esta descripción se ajusta a un estereotipo irlandés — los irlandeses como grandes bebedores—, y además da cuenta de que el señor Tichborne no es una persona que trabaja entre cuatro paredes, o se mueve entre cuatro paredes, sino que trabaja en el exterior a pie de calle. Rasgo que no comparte con la mayoría de expatriados a los que se les presupone una buena posición social y un despacho en la cosmopolita Shanghái, centro económico del gigante asiático.

El señor Tichborne resulta un personaje de poco o nulo desarrollo, en el que no se dan unos rasgos psicológicos en profundidad. El lector puede llegar a preguntarse sobre su verdadera función en el texto, pues a mitad de la narración debe abandonar al grupo de búsqueda que forma junto con Elvira, Fernanda y el señor Jiang, para solo volver a aparecer al final de la novela para cerrar su presencia en la narración.

Existe un personaje colectivo en la narración que no tiene voz, pero que existe como agrupación. Es la Banda Verde, un grupo de mafiosos que amenaza las vidas de Fernanda y Elvira buscando un objeto valioso que está en el poder de la protagonista. Este personaje que sí llega a presentarse explícitamente —llegan a pelear con varios de los personajes que protegen a Elvira y Fernanda—, está de forma omnipresente en casi toda la narración por constituir una amenaza sin voz que puede materializarse en cualquier momento, y que juega sus cartas en un plano invisible donde ni la narradora ni el lector llegan.

Por lo tanto, como oponente se encuentra esta Banda Verde, un grupo de mafiosos procedentes de Putong, el barrio más pobre de Shanghái, que actúan como asesinos y maleantes a sueldo, y que persiguen al grupo de la expedición para evitar que consigan su propósito. Están capitaneados por *Surcos* Huang, el jefe de la brigada policial de Shanghái, un policía corrupto al servicio de las fuerzas imperialistas cuyo interés es también conseguir descubrir la tumba del Primer Emperador y legitimar una restauración imperial, y que nunca llega a ser una presencia en la narración, es decir, solo lo mencionan y sitúan en cuanto a su función narrativa.

Otro de los personajes más relevantes es el Sr. Jiang, descrito como un verdadero caballero mandarín de aires aristocráticos. Su vestimenta, tradicional pero lujosa, y sus gafas y una barba

blanca, lo caracterizan como el tipo de «anciano sabio chino». El señor Jiang es un anticuario, coleccionista de arte y nacionalista chino implicado en tramas políticas, que vela por los intereses de un sector de la política china de corte nacionalista y progresista. Su objetivo es evitar una restauración del sistema de gobierno imperial legitimada por el hallazgo de la tumba del Primer Emperador, por lo que encontrar la tumba antes que las fuerzas imperiales resulta coincidir como objetivo, a su vez, con el de Elvira, que necesita el tesoro de la tumba para pagar sus deudas. Esta convivencia y la manera de abordar sus respectivos propósitos les traerán algún que otro conflicto moral, debido a que sus razones para encontrar la tumba difieren.

El señor Jiang, de acuerdo con la teoría narratológica, se corresponde con el papel del antisujeto, pues tienen un objeto propio que puede ir en contra o no del objeto del personaje principal. Su objetivo es el mismo que el de Elvira en lo que se refiere al hallazgo de la tumba del Primer Emperador, y aúnan fuerzas para conseguirlos. Pero, en realidad, el objeto del señor Jiang es otro, que sólo será revelado en el clímax narrativo de la novela: su verdadera intención es destruir el mausoleo de Shi Huang Ti. Elvira y el señor Jiang, en cualquier caso, se necesitan mutuamente, aunque surjan conflictos y discrepancias sobre la forma de llevar a cabo su objetivo común principal: encontrar el lugar donde se halla.

Bal, en la exposición de su teoría narratológica, también habla del valor de la verdad respecto a los personajes. Es importante recordar que el autor sostiene que cuando un actor es lo que aparenta, esta será verdadera su identidad, mientras que si no construye esa apariencia, su identidad queda en secreto y, por lo tanto, no es verdadera su identidad. Cuando el señor Jiang al final de la novela confiesa su verdadero objetivo, el lector se da cuenta de que la apariencia que ha ido construyendo nunca ha llegado a determinarse. Es un anticuario, pero no le interesan las reliquias históricas y valiosas que esperan encontrar en el mausoleo, o no principalmente. Es un sabio chino, un conocedor de la historia, la filosofía, la mitología y la geografía china, pero sus conocimientos están al servicio de una entidad mayor: el Partido Comunista Chino. Es un individuo al servicio de un fin que debe cumplir, no es un personaje individualista.

Biao, otro de los personajes principales, también se corresponde con la figura del ayudante. Los ayudantes pueden ser múltiples en una narración, se corresponden con personajes concretos (y no abstractos como en el caso del dador) y saltan al primer plano de la narración. Elvira, como narradora, cuenta las peripecias que experimenta desde su punto de vista, pero bien podría ser cualquiera de los otros personajes con roles importantes: Fernanda, Biao, el señor Tichborne o el

maestro Jade Rojo, puesto que todos experimentan los mismos acontecimientos funcionales desde otro lugar, y todos sufren una evolución conforme avanza la historia.

Elvira describe a Biao como un muchacho chino, alto y delgado, muy despierto, que le recuerda a los niños de la calle. Biao es un huérfano al cuidado del padre Castrillo, sacerdote agustino que lo acoge y educa según las prerrogativas de las misiones, de ahí que Biao se vista y peine como un occidental, con blusa y calzones descoloridos, y el pelo rapado a la europea con la raya al lado. Biao entabla amistad con Fernanda, que lo recibe como una suerte de criado para que la ayude a comunicarse y desenvolverse en su nueva situación.

Por otro lado, si se tuviera que decidir qué personajes sufren mayores cambios en la narración, serían los protagonistas. Esos cambios son paulatinos, y no sólo se dan en sus relaciones respecto a los otros personajes, sobre todo entre ellas, sino que también se dan asociados a su actitud frente a lo chino. Ese proceso de asimilación de una nueva realidad que rompe con su sistema de creencias, parte de una posición negativa, lo que se traduce en las impresiones que de la sociedad y de la cultura exponen ambas en el texto. Si al principio a Elvira le repugna el olor de Shanghái, luego señalará que apenas sigue percibiéndolo, como síntoma de aclimatación. Ocurre de igual forma cuando se escandaliza por tener que vivir en una vivienda china tradicional, alejada de las comodidades que proporciona un hogar occidental, y más tarde hace notar la armonía y sensualidad de las formas de la arquitectura china.

Al igual que la Banda Verde, los soldados del Partido Nacionalista Chino, el Kuomintang, también constituyen un personaje colectivo silencioso, cuya función narrativa es acompañar y reforzar la seguridad del grupo en su viaje, ya que su objetivo coincide con los intereses políticos del partido que les envía.

Volviendo a Fernanda, el personaje no sólo sufre una evolución psicológica, pues pasa de tener un carácter conservador y antipático, a mostrar verdadera inteligencia, flexibilidad y curiosidad. Un cambio que también va acompañado de un cambio físico: adelgaza debido al viaje y a la dieta china, adquiere color en el rostro, y se interesa por las artes marciales y el taichi que practica, rasgos más propios de la comunidad china perteneciente a las clases populares que se va encontrando por el camino. Además, Fernanda acepta las enseñanzas de la lengua china del señor Jiang.

Lo mismo ocurre con Elvira:

Mis piernas, mucho más fuertes que antes, caminaban a buena marcha sin que yo notara el cansancio. Podía sentir cómo se flexionaban mis músculos al afirmar en el suelo un pie y después el otro. Bajo la luz del sol, las mil hierbas y matorrales que alfombraban el suelo exhalaban al aire fragancias nuevas que fortalecían mis sentidos y los chillidos y aullidos de los monos salvajes que poblaban la Montaña Misteriosa le daban a aquella ascensión el brillo de una gran aventura. ¿Dónde había quedado mi triste neurastenia? ¿Dónde todas mis enfermedades? ¿Era yo ya aquella Elvira ocupada y preocupada de París y Shanghái? (2006: 182).

2.3. Acontecimientos

Es importante recordar que los acontecimientos son objetos mutables dentro de la teoría narratológica, es decir, que están sujetos a variaciones puesto que se dan múltiples formas de llevar a cabo un acontecimiento. Un acontecimiento parte de una situación inicial que sufre un cambio y acaba planteando otra situación narrativa. Los actores son los que ejecutan los cambios, pues su presencia o la toma de alguna decisión frente a la situación desarrollada, deriva en unas consecuencias concretas y da lugar a esa nueva situación narrativa en las que los actores deben desenvolverse para conseguir su objetivo.

En una narración se dan un número elevado de acontecimientos, pero no todos son iguales en el sentido de que se dan en ellos grados de relevancia respecto a la consecución del objetivo o resolución del conflicto planteado a los actores. Por lo que solo se van a analizar aquellos que se consideran que suponen un cambio sustancial en la cadena de acontecimientos para dos o más actores. Para ello, se hablará de acontecimiento funcional (en el que se da una elección entre dos posibilidades) respaldado por el criterio de confrontación (dos actores o grupos de actores se enfrentan por un objeto, y en el resultado uno se sobrepone al otro).

Estos acontecimientos funcionales también serán elegidos con base en los procesos de crisis y mejoría. En los procesos de desarrollo son frecuentes la comprensión de un nuevo paso a dar para conseguir el objetivo, la evolución paulatina de los personajes respecto a la asimilación de la cultura china, el desarrollo de las relaciones interpersonales dentro del grupo, la adquisición de conocimientos respecto a la sociedad y cultura china, etc. Todos estos procesos se van intercalando entre los acontecimientos. Los momentos de elipsis, que suelen coincidir con los traslados y medios de transporte, —los no lugares—, suelen ser propicios para las proyecciones

al pasado o al futuro: bien para contraponer un pasado al presente, bien para anticipar unos acontecimientos que pueden no llegar a cumplirse, bien para hacer balance de los cambios experimentados por los personajes; sobre todo por la narradora, Elvira, que es la única de la que se posee información de carácter subjetivo.

Teniendo en cuenta este criterio de selección de acontecimientos, se puede reconstruir la novela en secciones respecto a esos acontecimientos funcionales o principales:

1. Situación inicial: llegada a China y descubrimiento de la verdadera situación en la que Elvira se encuentra tras la muerte de Rémy.

El primer acontecimiento funcional —es decir, el primer acontecimiento que supone un cambio en el desarrollo de la narración al tomar esta una de las posibilidades que se presentan dentro del margen que supone la «lógica de los acontecimientos»— se da cuando Elvira, al ir a solucionar el papeleo de la herencia de Rémy, su difunto marido, y del que espera conseguir un poco de liquidez para vivir de forma más desahogada, descubre que su pareja ha dilapidado su fortuna y asumido cuantiosas deudas que ella, como única heredera, debe pagar en su lugar. Esta situación la deja en un punto en el que debe plantearse cómo pagar esa suma de dinero (2006: 34). Además, se descubre por primera vez que Rémy murió asesinado a manos de una banda de ladrones que irrumpieron en su casa, lo que otorga a la narración una razón que puede tener implicaciones en acontecimientos posteriores.

En este punto, se da un proceso de deterioro y crisis: Elvira esperaba una herencia y suponía que Rémy había muerto a manos de unos ladrones que habían asaltado su casa, sin mayor motivo que el robo, y ya se sabe que no es así. Por lo que se presenta el conflicto: el pago de las cuantiosas deudas que le ha dejado Rémy que supone la creación de un deber.

2. Problema o conflicto: descubrimiento de la amenaza que se cierne sobre ella y, por ende, sobre Fernanda.

El segundo acontecimiento funcional se da en estilo directo, en un diálogo entre Elvira y Patrick Tichborne, el periodista irlandés, que le informa sobre las verdaderas circunstancias de la muerte de su marido y sobre una amenaza que recae sobre ella y su sobrina. Así, le informa que la Banda Verde, el grupo de mafiosos, estaba y está detrás de un objeto de arte que Rémy poseía. Es la segunda mala noticia que Elvira tiene en un día junto con las deudas, por lo que en pocas páginas todas las expectativas del personaje pasan a salvar su vida y resolver un grave asunto económico. A este respecto también se presencia un proceso de deterioro, puesto que aparece la

creación de un deber adicional: protegerse. Es aquí donde surge el verdadero conflicto y desafío de la novela, que va a determinar el objeto final de Elvira.

3. Preparación y plan para solucionar el conflicto: descubrimiento de la razón de la amenaza y formación de un plan para resolver ambos conflictos: huir de la amenaza y resolver las deudas económicas.

El tercer acontecimiento funcional es el primer encuentro entre el señor Jiang y Elvira, acompañados de Patrick Tichborne y Fernanda. En él, Elvira tiene conocimiento por primera vez del objeto que buscan no sólo la Banda Verde sino también las fuerzas imperiales. Se trata de un cofre que Elvira descubre en casa de Rémy y que es un artículo muy valioso; sin embargo, el señor Jiang deduce que hay algo más, un interés concreto sobre ese objeto por parte de la mafia y los enviados por el emperador Puyi, y por ello el señor Jiang le reclama a Elvira el cofre para poder entender por qué ese objeto resulta tan valioso para ellos. Elvira accede puesto que es ese objeto la razón de que exista una amenaza sobre ella y su sobrina Fernanda (2006: 70). Es decir, Elvira y Fernanda entienden que están en peligro y que deben averiguar cómo zafarse de él, además de solucionar sus problemas económicos y volver a casa.

A este fragmento le sigue inmediatamente el del segundo encuentro, en el que el señor Jiang informa a Elvira de que el cofre que atesoraba es en realidad una llave para descubrir la tumba del Primer Emperador y el tesoro que guarda. El señor Jiang, acompañado del señor Tichborne, decide hacer partícipe a Elvira y Fernanda del hallazgo, ya que todos comparten la amenaza de muerte de la Banda Verde y las fuerzas imperiales.

Este hallazgo les revela la ruta a seguir y determina los pasos siguientes, que es el emprendimiento del viaje que deben llevar a cabo para encontrar la tumba (2006: 83). El encuentro del tesoro de la tumba del Primer Emperador resolvería los problemas económicos de Elvira. Es este el primer proceso de mejoría: la intervención de aliados que pueden ayudarla a resolver sus deudas.

4. Primera confrontación: inicio del viaje en busca del tesoro de la tumba del Primer Emperador. Primera parada: Shanghái.

El viaje de la búsqueda de la tumba imperial comienza en la misma Shanghái. Fernanda y Elvira deben aparentar que son ciudadanas chinas y vestirse como tal para poder escapar del control y la vigilancia que la Banda Verde ha puesto sobre ellas, para así poder encontrar la primera pista para desentrañar el misterio de localización de la tumba del Primer Emperador. De

esta manera, inicia el desarrollo de la convivencia y se dan las primeras sorpresas y los primeros conflictos entre los personajes del grupo (2006: 105). Durante la convivencia, los procesos de mejora y deterioro se dan a pequeña escala también: las discusiones sobre la actitud del señor Jiang hacia las mujeres, la impotencia de Elvira para mantener fuera de la peligrosa misión a Fernanda, la responsabilidad de cuidar de Biao; pero también los de mejoría: entender el significado de las pistas, conseguir huir del enemigo, y encontrar la primera pieza del mapa que los conducirá a la tumba.

En este primer fragmento también se produce el primer ataque físico de los miembros de la Banda Verde. El ataque soportado también en un signo de un proceso de deterioro, aunque logran reponerse gracias a la intervención del señor Jiang, que resulta ser un ágil maestro en artes marciales, y reduce a los oponentes de la expedición. Desde que Elvira, Fernanda, Biao y Patrick Tichborne abandonan Shanghái juntos para hacer frente a los peligros de la misión que tienen por delante, el grupo se convierte en un ente colectivo dentro del cual cada uno aporta y desarrolla una función. El señor Jiang y Patrick Tichborne, como poseedores del conocimiento necesario para resolver las piezas del puzzle que les plantea la misión; Elvira, por ser la legítima dueña del cofre que desencadena la búsqueda del mapa hacia la tumba; Fernanda, como acompañante de Elvira; y Biao, en calidad de criado.

5. Segunda confrontación: adquisición de una nueva pista para encontrar el tesoro. Segunda parada: Nanking.

El siguiente acontecimiento que dirige la narración es el encuentro de otra pieza del rompecabezas que los ayuda a resolver el enigma y que los llevará al descubrimiento del tesoro. En esta escena, en la que se mezclan los diálogos, la descripción de la situación y una reflexión significativa de Elvira en la que da cuenta de su cambio de actitud —un nuevo paso en la evolución de su personaje—, también aparece un nuevo personaje colectivo: los soldados del Partido Nacionalista Chino, el Kuomintang, del que el señor Jiang es miembro. Este personaje, del que no se sabe todo puesto que el lector sólo puede contar con la experiencia en primera persona, resulta ser el personaje que más juega con los vacíos de información, contribuyendo a crear así un alto grado de suspense.

La pertenencia del señor Jiang al Partido Nacionalista Chino aclara puntos sobre su verdadero interés en la participación del descubrimiento de la tumba del Primer Emperador: pues además de su vehemente vocación por el arte chino y los objetos milenarios debido a su

profesión de anticuario, se encontraba un interés político honrado para que China no sufriera una restauración imperial desastrosa para el pueblo.

Y no sólo eso, sino que este proceso de crisis da cuenta de una subfábula: el señor Jiang tiene un objetivo propio, que si bien parcialmente coincide con el de Elvira y por ello comparten las experiencias que los llevan hasta el tesoro, los lectores descubren, en este momento, que hay una serie de procesos —y por ende, de acontecimientos—, paralelos que han ido ocurriendo de forma simultánea respecto al tiempo primordial que va acorde con la voz de la narradora, Elvira. Sobre estos procesos el lector no sabe nada, puesto que la narradora no puede contar con esa información si no la experimenta por sí misma, y, por lo tanto, no puede transmitirla.

Se descubre, ahora, que el señor Jiang es partícipe activo de un entramado de acciones que derivan del propio Sun Yatsen, gobernante chino que quiere dirigir China hacia el progreso y abandonar así las viejas formas feudales. Los soldados han estado acompañando al grupo en su viaje desde la distancia y, en momento de necesidad, deciden intervenir (2006: 145). Ninguno de los personajes principales, ni siquiera el señor Tichborne conocía esta información sobre el señor Jiang. Una vez más, la intervención de aliados y la satisfacción del hallazgo de la segunda pieza del mapa suponen un proceso de mejoría significativo.

Sin embargo, también se da en este acontecimiento un proceso de deterioro llamativo: la baja del señor Tichborne del grupo, que sacrifica su integridad física para proteger a Elvira, Biao y Fernanda. Esta ausencia llega a llamar la atención, además, por el hecho de que, en el momento en el que desaparece, cabe preguntarse por la verdadera función narrativa de este personaje, que hasta el momento no había sido más que un mero acompañante. No ha solucionado ningún misterio relevante que no pudiera haber resuelto cualquiera de los otros personajes o a través de otro mecanismo narrativo; y, aunque desaparece del marco de la narración porque es gravemente herido, es una situación narrativa que se podría haber solucionado de cualquier otra forma en la acción de defensa del grupo. Es posible que una de las razones por las que desaparece como personaje sea de hecho esa aparente inutilidad narrativa, pues el señor Tichborne solo aparecerá ya al final para cerrar su participación en la historia.

6. Tercera confrontación: Estancia en el templo. Tercera parada: el templo de Wudang, ubicación del tercer fragmento del mapa hacia el tesoro.

La expedición, acompañados de los miembros del Kuomintang que los escolta, llega al templo de Wudang, en donde deben resolver un acertijo propuesto por el abad para conseguir así la tercera parte del mapa del tesoro.

Mientras estudian la solución, el grupo reside un tiempo en el templo, donde todos los personajes acaban por desarrollarse a un nivel más individual. Cuando el grupo se encuentra en el camino de la misión, lo que importa es el trabajo en equipo para hacerle frente a los peligros que se les presentan. En Wudang, en cambio, gozan de un periodo de extraña tranquilidad, pues sus enemigos no pueden acceder al templo por su condición de soldados y por la estrecha vigilancia al que está sometido el lugar, y la autora puede aprovechar este tiempo para profundizar un poco más en los procesos individuales de cada uno de los personajes principales. Durante este tiempo el señor Jiang estudia los antiguos textos, Elvira y Biao interrogan a algunos de los habitantes más reseñables del lugar y Fernanda recibe clases de artes marciales. Los procesos de mejoría tienen que ver aquí con la adquisición de una nueva pista, pero también con el cumplimiento de una tarea y con la satisfacción que les aporta el conocimiento adquirido. Es especial el caso de Elvira, que consigue dar muestras de una mayor comprensión de su entorno, de la cultura china y de los hábitos ajenos adquiridos como la práctica del taichi, que le resultan no sólo útiles sino placenteros, por lo que lo hace de buen talante y mostrando cierto orgullo.

Otro proceso de mejoría sería el acompañamiento de dos maestros del templo una vez retoman el viaje. Estos maestros taoístas y expertos en artes marciales los ayudarán a conseguir su objetivo, pues el templo de Wudang también quiere su parte de la recompensa.

7. Cuarta confrontación: descubrimiento de la entrada a la tumba del tesoro.

Una vez resuelto el conflicto y después de abandonar el templo, la Banda Verde ataca al grupo en su camino hacia el descubrimiento de la tumba. Los soldados que los acompañan no advierten su marcha del templo, y ellos, además, deciden seguir el camino sin su compañía. En el ataque sufrido, que es un proceso de deterioro, uno de los maestros del templo de Wudang, el maestro Jade Negro, es herido de gravedad y debe regresar, lo que hace al lector reflexionar sobre la utilidad narrativa de este personaje, que no está clara.

El grupo logra situar geográficamente el lugar donde debe encontrarse la tumba, cerca de la ciudad de Xian, lo que supone un proceso de mejora. Además, Biao en esta etapa empieza a dar muestras de una asombrosa inteligencia, lo que provoca la admiración de Elvira.

8. Confrontación final: dentro del mausoleo.

Una vez dentro de la montaña que alberga la tumba del Primer Emperador, se suceden un conjunto de pruebas que deben superar. Para llegar hasta el féretro, donde se cree se encuentran los tesoros, el grupo debe afrontar una serie de amenazas y peligros que conocen gracias a las advertencias del *jiance*, del mapa. El trabajo en equipo es de gran importancia en esta parte, pues todos deben colaborar para determinar de qué forma superar cada una de las pruebas.

La estructura narrativa en la que los personajes deben atravesar varios lugares geográficos para completar el mapa del tesoro, se repite aquí concentrada en un mismo espacio. Es decir, dentro de la tumba se desarrollan una serie de espacios que les presentan un peligro a superar, y para resolverlo deben usar el ingenio y trabajar en equipo. Los personajes atraviesan varias estancias cuya solución reside en la historia de China y sus leyendas.

En el plano de los personajes, hacia el final de la novela, el señor Jiang reconoce y relata en detalle sus verdaderas intenciones: en realidad no participa en la expedición por el bien del Kuomintang, el Partido Nacionalista Chino, ni es partícipe del saqueo del tesoro para enriquecer a los nacionalistas chinos en su campaña por desterrar a las fuerzas imperialistas y hacerse con el control gubernamental del país, sino que trabaja encubierto para el Partido Comunista Chino, y su verdadero objetivo es destruir la tumba del Primer Emperador para que no sirva de adalid de ninguna causa que vaya en contra de una renovación democrática en China y de una transición hacia la modernidad de su país, que lo aleje así de las viejas formas feudales y de los totalitarismos. Es decir, el lector descubre al final que el objeto que persigue el señor Jiang, es otro, y que para llevarlo a cabo debe destruir el lugar.

Este acontecimiento en la historia va a precipitar un final predecible: el señor Lao Jiang hará valer su honorabilidad sacrificándose en pos de la libertad de China, lo cual es un nuevo proceso de deterioro. La Banda Verde aparece en el último momento, pero acaba perdiendo la fuerza que ejercía como amenaza constante, hilo narrativo que la autora decide no explotar, y que sólo tiene una mínima presencia en el desenlace de la novela y de forma pasiva, pues los miembros de la Banda Verde deciden huir ante la amenaza de explosión que el señor Jiang planea para destruir la tumba. De hecho, los de la Banda acabarán por huir e ignorar a Elvira, Biao, Fernanda y al maestro Jade Rojo.

9. Epílogo: Elvira consigue su objetivo.

Tras conseguir salir con vida de mausoleo de la tumba del Primer Emperador, Elvira lleva a cabo su objetivo: gracias a la venta de los tesoros encontrados, la protagonista se hace con una

fortuna que reparte entre el templo de Wudang, Patrick Tichborne y ella misma. Decide hacerse cargo de Biao y llevárselo con ella y Fernanda a Francia, donde ambos estudian en la universidad. Elvira consigue tener una vida plena y no vuelve a preocuparse por su economía. Nunca más vuelven a China. En sólo unas pocas páginas la narradora resume casi la totalidad de su vida después de la aventura en China, datos que, desde la perspectiva de esta investigación, resultan innecesarios para la función de la narración.

Se puede concluir que el proceso de mejora definitivo es la consecución del objetivo inicial: pagar las deudas de Rémy, mejorar su situación económica y deshacerse de la amenaza mortal de la Banda Verde.

2.4. Tiempo

Los acontecimientos están estrechamente ligados al elemento del tiempo. Así, los acontecimientos son procesos en relación con este pues se da un cambio o una evolución en una sucesión de tiempo. En este sentido, la disposición de la cronología es la que va a definir la función narrativa de los acontecimientos.

La narración comienza con Elvira y Fernanda llegando al puerto de Shanghái, por lo que la narración comienza en el medio de un proceso. Hay una elipsis de una situación previa que justifica ese proceso y del cual el lector aún no sabe nada. En ese paso a otro acontecimiento, como puede ser la llegada a Shanghái de las protagonistas, tiene lugar un proceso de desarrollo, pues durante esos últimos instantes antes de desembarcar, Elvira resume un tiempo previo a ese momento, en el que se entera de la muerte de Rémy y su inminente viaje a China para resolver sus asuntos y el papeleo que implica su defunción. Todo esto ocurre el mismo día que su sobrina aparece en su casa. Con esa amalgama de cambios se justifica la situación primera que se le presenta al lector.

Aquí ya se toma la idea de que la línea de tiempo narrativo primordial, el que se tendrá en cuenta para situar los acontecimientos como referencia es el de la llegada a China de Elvira junto a Fernanda. A partir de este punto se presenta una ordenación determinada de acontecimientos que las pondrá a ambas en la ruta hacia un viaje en busca de un tesoro perdido durante siglos.

La línea temporal primordial es lineal en el sentido de que la narradora no vuelve al punto de partida de la narración al acabar su relato. Si bien se expresa en pasado y cuenta unos hechos que se dan por acabados, no lo hace de manera que los recuerdos se intercalan continuamente: es decir, sus reflexiones sobre lo esperado y el resultado final de los acontecimientos no se suele anticipar desde una posición actual, sino desde el punto de vista de una historia concluida. En este sentido, la narradora acompaña la narración.

Se incluyen diálogos (estilo directo) que dan cuenta de los hechos desde un punto de vista más neutral, teniendo en cuenta que, como narradora, Elvira suele sumergir a los lectores en sus reflexiones y en su punto de vista sobre los acontecimientos. Es esta una técnica bastante frecuente en la narración que le otorga un ritmo ágil. Es en el estilo directo donde se encuentra más acción narrativa, junto a las descripciones que acompañan a estos fragmentos.

El tiempo primordial suele ser interrumpido para hacer un resumen o una descripción de una situación anterior que justifique el presente: la relación de Elvira y Rémy, por qué Rémy se encontraba en China, por qué Fernanda está tutorada por Elvira, etc. Es decir, Elvira, a través de retrospectivas externas (los recuerdos que expone están fuera de la línea temporal de la narración) ofrece más rasgos sobre el pasado de los personajes, sobre todo de ella misma.

Aunque la desviación cronológica más destacable es la dada al comienzo de la narración, que sitúa al lector en un viaje ya comenzado por alguna razón que se justifica casi inmediatamente después de presentar los hechos, se puede observar que la línea temporal primordial empieza cuando ya han ocurrido dos acontecimientos funcionales, y como funcionales, es importante destacarlo, se parte de los acontecimientos que desarrollan procesos de crisis, en los que se da un cambio circunstancial en la situación narrativa que sitúa a los personajes principales en una nueva situación determinante para la consecución del objeto: el marido de Elvira muere y, por lo tanto, esta debe trasladarse a China para arreglar la situación que deja su muerte; y, además, debe hacerse cargo de su sobrina huérfana. Pero el punto de partida de la narración es posterior, pues Elvira se halla en un barco con su sobrina a punto de llegar al puerto de Shanghái. Es coherente y natural que la narradora añada descripciones de personas, lugares (el lugar del que procede, el lugar dónde está) y resúmenes de los acontecimientos omitidos que la han llevado a la situación narrativa actual en su línea temporal.

También se dan anticipaciones, ya que el deseo de Elvira es arreglar el proceso burocrático relativo a la defunción de su esposo, recibir la herencia y volver a París con una mayor holgura

económica. En el rechazo primero que le produce encontrarse en China, la narradora expone sus intenciones que, además, coinciden con su deseo, y que no se van a realizar como ella quiere. Estas anticipaciones sirven de contraste con la realidad que va a encontrar y que refuerza el impacto en el cambio de las circunstancias de la narradora y su sobrina.

Otro de los usos que se hacen de las pausas temporales son los monólogos interiores de Elvira, en los que da muestra de su verdadero parecer ante una situación recién descrita, expresa sus emociones o da cuenta de sus opiniones ante el desarrollo de los acontecimientos. Algunos de estos monólogos interiores se corresponden con anticipaciones, que al acabar de ser expresadas, enlazan inmediatamente con un diálogo que esclarece si esa anticipación se da o no. Es decir, las reflexiones de Elvira entrarían dentro del apartado de insinuaciones que luego pueden darse o no. También suele coincidir con retrospectivas internas, como cuando recuerda su rutina en París o cualquier otro aspecto de su pasado.

Una vez que Elvira y Fernanda empiezan su viaje y la historia imperial de China empieza a considerarse para desentrañar los misterios de su aventura. De esta manera, se da una nueva concepción del tiempo histórico que no intercede en el tiempo narrativo. Este tiempo se toma en cuenta en los momentos en los que los relatos de las leyendas y mitos chinos que intervienen como fuentes de información relevantes para la consecución del objetivo se presentan. Ya no es sólo el tiempo histórico de la narración (años veinte del siglo XX), sino que se debe considerar el tiempo histórico al que se retrotrae al lector cada vez que el señor Jiang le explica a Biao, Elvira y Fernanda pasajes de la historia y de la mitología china.

En este tiempo pretérito que se remonta a la época del Primer Emperador, se debe entender que se dan unos nuevos parámetros para medir el tiempo histórico que no se corresponden con los siglos occidentales y sus respectivas etapas históricas, como lo son la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración, el Romanticismo, etc. En Occidente se manejan con otros parámetros, y a cada periodo se le atribuye unas características propias, reconocibles, que hace que al enmarcar un hecho histórico se pueda tener una idea de la situación política, económica, social y artística de cada periodo sin necesidad de hacer hincapié más allá de lo que realmente es preciso explicar. A la hora de hablar de dinastías, y hasta la desaparición de la última, si se habla de la historia de China se deben manejar esos periodos y sus características correspondientes.

Las dinastías son periodos de tiempo estrechamente vinculados con un sistema de gobierno de la China imperial. Los diferentes reinos que se imponían en el poder son los que le dan nombre a cada dinastía, a cada periodo. Cada uno de ellos se caracteriza por unos acontecimientos históricos concretos: desarrollo cultural y arquitectónico, demarcación del territorio, episodios militares, estilos artísticos, etc. La dinastía Qing, que es la dinastía en la que profundiza la narración, duró desde el 221 a.C hasta el 206 a. C., según los parámetros occidentales. Esta dinastía es la que funda el Primer Emperador, cuya tumba es el objeto de búsqueda de los protagonistas.

Cuando se cuentan estos episodios de la historia ancestral de China, que cumplen con la función de justificar y guiar la narración primordial —que tiene que ver con el largo periplo que acometen los personajes principales—, Elvira, Fernanda, Biao, el señor Jiang y, en menor medida, Patrick Tichborne, se insertan en lapsos temporales. La estructura discursiva de estas intervenciones es la de la narración. Ejemplo de ello es cuando el señor Jiang, focalizador de este segundo nivel narrativo —aunque es la narradora, Elvira, la que da noticia a través del estilo directo—, habla de la Leyenda del Príncipe de Gui, o explica el surgimiento de la primera dinastía de la Era Imperial (2006: 84).

Es recalable señalar que este tiempo histórico relacionado con la época imperial no interfiere de ninguna manera en la línea temporal narrativa, sino que quedan encapsulados en los diálogos que el narrador mantiene con el señor Jiang, sin ninguna trascendencia más que la de entender el concepto de tiempo histórico manejado en China.

Por normal general, los *tempi*, o módulos temporales, más usados son las escenas, dónde se encuentran diálogos en estilo directo y resúmenes del contexto narrativo y retrospectiones internas de la narradora a modo de reflexiones en segundo plano de la situación narrativa descrita. Las elipsis también son frecuentes, sobre todo en el paso de una sección narrativa a otra, donde suelen tener lugar las retrospectiones internas de carácter externo, donde la narradora da cuenta de una evolución de carácter en ella misma, como personaje principal, o hace balance de la situación en la que se halla. Las deceleraciones o las pausas suelen usarse en las descripciones de momentos de acción muy concretos, en el pico de máxima tensión por un momento de crisis en un acontecimiento funcional, como el momento de la lucha entre el señor Jiang y los soldados imperiales o en el hallazgo físico de una nueva pieza del mapa que los guiará al tesoro.

Este tipo de esquemas contribuyen a un ritmo ágil, lleno de acción que tiene momentos de «descanso», o lapsos temporales, en los intervalos entre secuencias narrativas relevantes. Es este un esquema repetitivo y predecible, pues se da en cada caso una situación de mejoría (la obtención de una nueva pista o pieza que acerca al grupo al hallazgo del tesoro) con una situación de deterioro (un ataque de los contrincantes o la baja del grupo del señor Tichborne). Es un recurso que da lugar al suspense, y que marca a la narración con una clara intención narrativa propia de las novelas de aventuras, pero que resulta insustancial y que no parece cumplir con la función de aportar una mayor tensión narrativa.

En definitiva, y de forma generalizada, los acontecimientos se suceden en una línea temporal cronológica, dispuesta en escenas que constituyen las diferentes etapas del viaje exterior e interior de los personajes. Aunque se supone que algunos hechos ocurren al margen y de forma paralela y simultánea a la línea temporal primordial.

2.5. Lugares

En la narración, los lugares se constituyen como marco de acción, es decir, quedan descritos para contener un espacio de actuación de los actores y los acontecimientos. Aunque los lugares guardan información relevante para el análisis realizado en este estudio, lo hacen más en el sentido crítico en el que se aplicará la teoría orientalista, pues al constituirse como marco de acción, los lugares ocupan el discurso con base en las descripciones.

Como dice Bal en su teoría, los lugares cuando se describen se basan en las percepciones sensoriales: se describe lo que se ve, lo que se oye, lo que se huele, lo que se toca, por lo que es necesario que un personaje que lo «vive» se lo cuente al lector, es decir, es indispensable un punto de percepción que está encarnado en la narradora, en el personaje de Elvira. Elvira describe, entonces, desde una focalización interna, desde dentro de ese espacio que experimenta y del que da noticia.

Los lugares suelen estar divididos en dos categorías: el espacio interno y el espacio externo. La narración se lleva a cabo siguiendo un viaje, por lo que los espacios externos cobran más importancia que los espacios internos. Si se tiene que dar cuenta de las definiciones de los espacios externos se llegará a la conclusión de que no se pueden identificar en detalle los

elementos que lo componen, pues el espacio a definir es demasiado amplio y está lleno de elementos susceptibles de influir en la percepción del lugar.

No ocurre así con los espacios internos, por ejemplo, cuando Elvira describe la casa de Rémy en su llegada a Shanghái o cuando presenta las características del interior del templo de Wudang o de la vivienda que habitan en él. Esos espacios internos son más ricos en detalles, y dan cuenta del estilo de vida que han llevado o que lleva algún personaje, porque dan cuenta de su relación con ese espacio: si están cómodos o no, si les resulta agradable estéticamente o no, si cuentan con todo lo que necesitan para su bienestar o no.

En los espacios externos se extrae más información sobre la situación social y cultural de esa nueva realidad (o realidades) que se corresponden con lo chino. Además de porque cada ciudad da cuenta de una forma de vida, de un contexto diferente respecto a su arquitectura, la forma de vida de las personas que lo habitan, los sistemas de poder que se rigen en ellos. La mayoría de los espacios externos que se presentan tienen que ver con ciudades, que son descritas en comparación con las ciudades europeas. Sin embargo, no llega a describirse ninguna ciudad europea, pues en el marco de referencia de los lectores ya se presupone una idea de lo que es, o de cómo se concibe, una ciudad europea.

El primero de esos lugares que experimenta Elvira es Shanghái. Shanghái es un lugar real del que se mencionan localizaciones internas que existieron y existen: el Bund, Nantao (la vieja ciudad china), la Concesión Francesa o el barrio de Pootung. Zonas que delimitan la zona comercial (el puerto), la ciudad vieja y la zona de los «occidentales», respectivamente. También el río Huangpu, que se describe como sucio y maloliente. Es importante recordar que las descripciones suelen ser textos en los que priman las referencias y connotaciones sensoriales. En este caso, no sólo se juega con una idea global que el lector pueda tener de Shanghái —una ciudad de grandes dimensiones y con un alto índice de población, cosmopolita, y centro neurálgico de las finanzas y la economía internacional—, sino que también la autora juega con esa idea a través de las percepciones y reflexiones de Elvira, la narradora sobre ese lugar en un momento anterior de la historia actual. En otras palabras, el lector reconstruye sobre su idea categórica de Shanghái la imagen que le presenta la narración. Cuanto más directa sea la experiencia del lector con la idea de Shanghái, y/o amplio su conocimiento sobre la ciudad, más crítico puede ser respecto a la imagen que se le presenta.

La documentación a este respecto sobre la ciudad es bastante fiel. La autora puede jugar con el componente cultural para construir una imagen de Shanghái que se base en la realidad pero que pueda modificar a favor de la narración.



Figura 1. Map of Shanghái from 1924 by Imperial Japanese Government Railways

Otro de los escenarios reales de la novela es Nanking (actualmente escrita como Nanjing). La descripción de Nanking contrasta con la de Shanghái: esta última resulta ser un ejemplo de cosmopolitismo y comodidad frente a Nanking, que es una ciudad de provincias donde el desarrollo y la influencia de los extranjeros ha tenido menor calado. Queda definida como una ciudad anclada en las viejas costumbres, donde el desarrollo apenas ha hecho mella. Se describe así:

Pero Nanking no era Shanghái, con sus modernos hoteles y sus luces nocturnas. Aquella ciudad era una ruina. Grande, sí, pero una ruina. No quedaba en ella nada del esplendor de la antigua Capital del Sur [...] fundada por el primer emperador de la dinastía Ming en el siglo XIV. Los deteriorados muros de la vieja ciudad surgían de vez en cuando mientras avanzábamos por las calles amplias y sucias en busca de una posada. [...] (2006: 136).

Para el señor Jiang, la ciudad de Nanking es una ciudad que, aunque en clara decadencia, es un símbolo de la época de esplendor de China, siempre en un pasado más remoto que el inmediatamente anterior al tiempo histórico de la narración. El señor Jiang recalca la fama de Nanjing como el lugar donde «*se publican los libros más hermosos del Imperio Medio*» (2006: 136) y describe la situación de la ciudad durante la dinastía Ming como «*la ciudad fortificada más grande del país*» (2006: 136).

La ciudad de Hankow, como lugar real, también está en la ruta de la expedición llevada a cabo por el grupo de búsqueda y la narradora la describe así:

Hankow, situada en la confluencia del Yangtsé con uno de sus grandes afluentes, el Han-Shui, era el último puerto al que las embarcaciones podían llegar desde Shanghái, a más de mil quinientos kilómetros aguas abajo. Después, el gran río Azul se volvía impracticable, de manera que las potencias occidentales, por motivos comerciales habían convertido la ciudad en una gran puerto franco y habían levantado en ella unas espléndidas Concesiones que, para su desgracia, sólo habían atraído desde el principio la mala suerte: durante la revolución de 1911 [hecho histórico real] con el emperador Puyi, la urbe fue prácticamente arrasada y sólo siete meses antes de nuestra llegada habían tenido lugar en ella duros enfrentamientos y matanzas entre miembros del Kuomintang, del Kungchantang -el joven Partido Comunista, fundado apenas dos años atrás en Shanghái- y de las tropas de los caudillos militares que dominaban la zona (2006: 167).

Aquí la descripción del lugar real se mezcla con las referencias históricas asociadas a él, y se hace para expresar la inestabilidad política y la existencia en zonas del interior de los focos de conflicto relacionados con los señores de la guerra. Se da, de forma bastante clara, una oposición entre ciudad-campo, o más bien, entre ciudad-zona rural, como si la ciudad fuera una zona de seguridad frente a las zonas rurales donde se halla un peligro más acuciante.

Aunque Nanking y Hankow son ciudades propiamente dichas, el hecho de que sean ciudades del interior donde los tentáculos de las influencias extranjeras, —e incluso imperiales afincadas en Beijing o Shanghái—, no han llegado con toda su fuerza, denotan un cambio en el paisaje físico pero también humano. Son ciudades en las que la pobreza y la decadencia de las viejas formas de gobiernos imperiales son más claras y eso se expresa en las impresiones de los personajes a su llegada a estos lugares, como se refleja en los fragmentos anteriores. Con esta idea se recalca una vez la impresión de que la historia reciente está decayendo y arrastra consigo un camino de miseria y ruina para los más jóvenes, cuya realidad es más fácil de contemplar en las zonas rurales. También parece hacer alusión a que la historia reciente de China, donde primaba la inestabilidad política y un control gubernamental caótico, acababa también de esa

forma con las viejas formas de vivir en la China imperial. Para bien, pues se da un paso hacia el progreso; y para mal, respecto a la pérdida de unos valores orientalizados que se desvanecen con el derrumbe del antiguo sistema de gobierno.

Si se cumple, en el caso de esta novela, la concepción de que el espacio interior es un espacio de protección pero también de reclusión. Elvira, cuando habla de su vida en París, habla de la comodidad de su casa a la que no quiere renunciar, y del tiempo que pasa en ella pintando. Cuando llega a China es el espacio externo el espacio, no sólo de la libertad, entendida como una pérdida del miedo que Elvira le tiene a vivir, sino también como el espacio de conocimiento y de autoconocimiento, que en contraposición resulta inalcanzable entre las paredes de su cómoda sí, pero limitada casa de París. Se profundizará en esta idea en el análisis de las percepciones de la cultura y sociedad china por parte de los personajes, tanto occidentales como chinos.

Como referencia de las zonas del interior que recorren, el grupo pasa un tiempo en el templo de Wudang, en las montañas de Hubei, en un lugar real conocido por ser la cuna de algunos de los estilos de artes marciales más importantes, y por ser sede de estudios de la medicina tradicional china. Este conjunto arquitectónico fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1994, y se considera un centro académico importante y de bastante prestigio en la cultura china.

La autora mantiene a los personajes en este lugar durante un periodo de tiempo inusualmente largo. El ritmo del viaje obliga al grupo a estar en permanente movimiento, en tránsito, por lo que hacer una parada más prolongada en un sitio que les garantiza seguridad (los soldados no pueden entrar en el recinto) también abre la opción de que los personajes realmente profundicen en la cultura china: el señor Jiang estudia la filosofía taoísta, Fernanda aprende artes marciales, Biao se inclina por una apreciación más sincera de su propia cultura —pues envidia a Fernanda al asistir a clases de artes marciales—, y Elvira parece inspirarse en la filosofía taoísta y la relación de elementos que la componen para aplicarla a su trabajo como pintora. Este tiempo más pausado también les permite valorar mejor la situación, formarse y tomar conciencia de su situación para responder de forma más efectiva a ella. La vivienda que ocupan y la rutina que adoptan también dejan huella y expresan sobre los cambios externos e internos que sufren los personajes.

2.5.1. Los medios de transporte como no lugares

Es importante recordar que los no-lugares son aquellos sitios de tránsito, sin memoria, que provocan momentos de introspección y reflexión. En la novela, los medios de transporte que van apareciendo se relacionan con momentos de este tipo por parte de la narradora en primera persona, Elvira. Son estas situaciones narrativas dadas a la contemplación y, por lo tanto, a descripciones físicas del entorno, o a reflexiones que quieren llevar al lector a la conclusión de un cambio en el personaje, ya sea ella misma o en los personajes con los que se relaciona.

El hecho de que haya un momento descrito como tránsito implica la idea del viaje, el desplazamiento de un lugar a otro. Como se menciona anteriormente, es este un texto narrativo que se corresponde con el subgénero de novela histórica pero que utiliza estructuras pertenecientes a otro tipo de subgéneros como la literatura de viajes. El viaje en sí, el desplazamiento, no deja de ser propicio para un encuentro con el «yo» en búsqueda de una identidad real que sale a flote al enfrentarse a las vicisitudes que encuentra en su periplo. Eso es exactamente lo que le ocurre a Elvira.

El primer medio de transporte que experimenta, ya instalada en Shangháí, son los *rickshaws*, que son una especie de silla con ruedas que puede ser tirada por animales o personas. En este caso, los culíes, un sector de la población china más pobre dedicada a labores de servicio en condiciones de semiesclavitud, son los encargados de empujarlos. Elvira los usa para moverse por Shangháí, siempre previa conversación del portador con algún criado que acuerde con ellos el destino de la persona a la que llevan, pues Elvira no domina la lengua. Cuando los monta, reflexiona sobre su situación narrativa o contempla los distritos de Shangháí que visita en ellos.

Luego, en otro punto de la narración, cuando el grupo de búsqueda de la tumba imperial — Elvira, Fernanda, Biao, el señor Tichborne (Paddy) y el señor Jiang— toma un tren con destino a Nanking para continuar con sus indagaciones, Elvira contempla y reflexiona sobre la realidad china:

Durante las tres primeras horas de viaje Lao Jiang y Paddy [sic. Tichborne] se dedicaron a charlar sobre el negocio de las antigüedades; Biao, avergonzado había desaparecido después de vomitar, y Fernanda, aburrida, miraba por la ventanilla, así que yo, más aburrida aún, terminé por imitarla. Hubiera preferido leer un buen libro (el viaje hasta Nanking duraba entre doce y quince horas), pero era un peso innecesario en el hatillo. Al otro lado del cristal, grandes extensiones de huertos y arrozales separaban pequeñas aldeas de techos de paja. No vi ni un solo palmo de tierra sin cultivar, con excepción de los caminos y de los abundantes y numerosos grupos de sepulturas que aparecían por todas partes. Recuerdo haber pensado que, en un país de cuatrocientos millones de habitantes, donde las tumbas de los antepasados jamás caen en el olvido, podría darse la circunstancia de que, algún día, los sepulcros de los

muertos se apoderasen de la totalidad de la tierra que sustentaba a los vivos. Tuve el presentimiento de que miles de años de tradición en un pueblo eminentemente agrícola y apegado a sus costumbres ancestrales iba a ser una montaña demasiado escarpada para la joven y frágil República de Sun Yatsen (2006: 124).

Estos momentos provocan cambios en el ritmo narrativo. Cuando el grupo comienza la búsqueda la acción se desboca: los peligros acechan a los personajes y el tiempo apremia. Los diálogos toman la mayoría de la página y la información sobre los hechos narrativos en primer y segundo plano salen a la luz. Los no lugares, los tramos de tiempo que provoca el viaje, dan lugar a una ordenación de pensamientos y sensaciones de los personajes, en los que el lector tiene tiempo de ordenar la fábula respecto a la historia y hacer consideraciones críticas respecto a los acontecimientos, y que además contribuyen a equilibrar la tensión narrativa.

Otro de esos momentos en medios de transporte que dan lugar a retrospectivas internas por parte de la narradora se da poco después, cuando toman la barcaza que surca el Gran Canal:

Creo que fue en el Gran Canal, al poco de subir a bordo de la gran barcaza de fondo llano en la que pasamos los siguiente tres días, cuando me di cuenta de la magnitud de la locura que estábamos cometiendo. [...] ¿Qué hacíamos allí...? ¿Qué dios había trastocado el orden de las cosas para que mi sobrina y yo, nacidas en el seno de una buena familia madrileña, llevásemos los ojos embadurnados de tinta para que parecieran oblicuos y estuviésemos sentadas horas y horas en una barcaza china maloliente que ascendía por el Gran Canal mientras los mosquitos nos desangraban y nos transmitían vaya usted a saber cuántas enfermedades mortales? (2006: 126).

Elvira pone su pasado a la altura del de Fernanda en un momento de reflexión vital, cargada con la ansiedad que le supone darse cuenta de hacia dónde la han llevado los acontecimientos. No sólo se reconoce en su sobrina, sino que ese pasado del que una vez huyó le supone ahora un escenario mucho más positivo en comparación con su momento actual en la línea narrativa, es decir, no recalca o compara la situación con su vida en París. En el mismo lugar, un poco más adelante, Elvira hace balance de su existencia y trata de integrar lo que le está sucediendo en China en el marco de su bagaje vital. Estos datos confirman esa búsqueda del «yo», en confrontación con los hechos, es decir, parecen reflexiones cuyo origen es externo, pero en realidad son de origen interno. La contemplación tiene más que ver con el personaje de Elvira —su construcción y su evolución desde los primeros datos que se tienen de su personalidad— que con lo que ocurre afuera.

Justo después de que el grupo encuentre una nueva pista en Nanking, y de que el señor Tichborne abandone el grupo, viajan a Hankow en un nuevo medio de transporte, el sampán.

Mientras, se entiende que el tiempo narrativo es de nueve días («*En los nueve días siguientes, mientras navegábamos por el Yangtsé rumbo a Hankow a bordo de un sampán, [...]*» (2006: 126)), es decir, este queda resumido en unas pocas líneas. Las elipsis y resúmenes dan lugar a retrospectivas que toman partida en este tipo de escenas de tránsito, de transporte. Por ejemplo, el monólogo interno de la protagonista, Elvira, que describe las sensaciones de la situación que han dejado los nuevos acontecimientos (la amenaza invisible de la Banda Verde, las actividades que realizan los personajes a bordo del sampán, etc.) o el balance de su situación personal, una vez más ligada al autocuestionamiento para denotar el cambio que la historia provoca en el personaje de Elvira.

Como se puede comprobar es un tipo de escenificación recurrente que suele cumplir con la misma función: poner de relieve un cambio interior en los personajes. En este sentido y desde la perspectiva que se realiza este análisis, se explica más de lo necesario. Elvira con sus acciones ya muestra que su actitud no es la misma, el hecho de que se recalque y se repita para el lector da cuenta del escaso margen que la autora quiere dejar para que el propio lector llegue a esas conclusiones por su cuenta.

Este hecho va a constatararse cuando hacia el final de la novela Elvira reflexiona sobre los cambios que han calado en su percepción sobre China y la experiencia que ha vivido en un contexto de inmersión total en la cultura china, y que además pone de relieve. Una vez más se da en un medio de transporte, en este caso un tren de lujo que lleva a Elvira, Fernanda y Biao de Beijing a Shanghái custodiado por el Ejército del Norte que aseguraba la seguridad e integridad de los viajeros extranjeros.

Gracias a los soldados que custodiaban el tren y que resultaron una presencia incómoda por su grosería y su brutalidad, el viaje transcurrió sin incidentes a pesar de atravesar zonas realmente peligrosas, en manos de señores de la guerra o de ejércitos de bandoleros (que, para mí, eran lo mismo, aunque me abstuve de hacer comentarios sobre el tema con nuestros amables compañeros de viaje porque estos desconocían por completo la auténtica situación política de China y las condiciones en que vivía el pueblo chino). Durante el segundo día de viaje, el tiempo cambió y, aunque hacía frío, ya no era ese frío glacial de Pekín, de manera que pudimos pasar algún tiempo en los balcones del vagón disfrutando del paisaje. Nos acercábamos al Yangtsé, un río al que, por absurdo que parezca, me sentía unida por los muchos días pasados en sus aguas en dirección a Hankow. Si toda aquella gente tan elegante y simpática que nos rodeaba hubiera siquiera sospechado que los dos niños y yo habíamos remontado aquel río a bordo de barcasas y sampanes mugrientos, vestidos como pordioseros y huyendo de algo llamado la Banda Verde, se habría alejado de nosotros como si tuviésemos la peste. ¡Qué lejos quedaban aquellos días y qué maravillosos habían sido! (2006: 442).

Después de su viaje, Elvira es capaz de afirmar que conoce la realidad de la situación política en China y las condiciones de vida de los habitantes del interior de China en la que las hambrunas y las consecuencias de los conflictos entre los señores de la guerra queda muy lejos de las grandes ciudades bajo control colonial. Con esta afirmación, Elvira denota la existencia de dos Chinas: la cosmopolita y colonial en las ciudades; y la rural y feudal en el interior del territorio chino, lejos de los puertos y las ciudades con poder gubernamental. Pero también distingue entre dos grupos de ciudadanos chinos: en los primeros residen un abanico heterogéneo de chinos: chinos acaudalados, empresarios, mafiosos y una clase trabajadora al servicio de los occidentales y los ricos de toda clase. Mientras que el sector de la población china que habita en el interior pertenece al campesinado, que sufre la hambruna y que vive en unas condiciones deplorables, que normalmente se ven forzado a abandonar sus hogares con lo poco que tienen, a emigrar a las ciudades buscando una vida mejor y salvar así sus vidas.

También se ve, ahora que Elvira pone distancia entre sí misma y el paisaje en el tren, una relación más estrecha con su entorno y con las vivencias acumuladas en el tránsito hasta el tesoro de la tumba del Primer Emperador. Elvira, que ha dibujado las montañas y el río, y ha experimentado la vida sencilla de la población china a su paso, se siente en algún lugar intermedio que no ubica. Para terminar, distanciándose de lo que le queda cerca en ese momento, sus iguales, extranjeros que cohabitan en el tren con ella y con Fernanda y Biao, y a los que cree incapaces de poder entender el lugar en el que están, aunque sea por muy poco tiempo, y el desprecio que les causaría estar más cerca de lo que hay afuera.

2.6. Textos narrativos y no narrativos

Los textos narrativos que se dan en la novela tienen que ver con los monólogos internos de Elvira, los diálogos y con la descripción de las acciones que hacen avanzar a la narración. Los verbos de movimiento, los verbos declarativos y que dan cuenta de las focalizaciones, de las voces y de las perspectivas; los verbos relacionados con los sentidos para expresar cuestiones relacionadas con el espacio. Todos estos elementos gramaticales son los que van a arrojar luz sobre la clase de texto y su función dentro del texto.

Los monólogos interiores de Elvira tienen varias funciones: describen el carácter y la voz del personaje, además, como personaje principal. Es el actor que se conoce en mayor

profundidad justo porque es este el que nos va a servir de medio, de canal, para recibir la fábula. Esta voz también describe hacia afuera: el resto de personajes, el espacio, la forma en que las acciones tienen lugar. La voz de Elvira y su perspectiva es subjetiva, por lo que el lector podrá tener información más contrastable sobre los hechos cuando estos se presentan de forma directa, es decir, cuando otras voces intervienen en la narración mediante los diálogos.

Es función de la autora construir las voces propias de los personajes a medida que la narración avanza y que los rasgos propios de cada uno se van matizando tal y como queda planteado en su estructura narrativa. La narradora, en la voz de Elvira, es la que se encarga de presentar a cada uno de ellos. Por eso, se espera que el carácter de cada uno de ellos sea acorde y coherente con lo descrito sobre su personalidad, dentro de todas las posibilidades narrativas que ofrecen.

Así, es destacable señalar que los textos narrativos que se insertan a través de la voz de otros personajes, y que cuentan o explican sucesos o eventos que tienen que ver con la resolución de los enigmas que les plantea la búsqueda del tesoro, suelen ser extensos y parecen estar estructurados en un formato que es más afín a un discurso escrito que oral. Lao Jiang suele ser el personaje en el que se focaliza esta voz. Las disertaciones insertadas en los diálogos que dan cuenta de la historia milenaria de China o alguna de sus leyendas quedan justificadas en la voz del señor Jiang porque también su personaje se ha perfilado como un erudito, un anticuario que acumula un amplio conocimiento sobre la historia y la realidad del gigante asiático, y que además desde el principio parece estar cómodo en su papel de sabio que explica o enseña.

Estas narraciones que, por un lado, aportan al hilo narrativo y hacen avanzar a la acción por la información que aportan, también tienen una función divulgativa. La autora se vale de esta voz en particular (y también de otras más puntuales como la de la mujer del monasterio de Wudang o Patrick «Paddy» Tichborne) para dar a conocer aspectos de una cultura lejana para los lectores objetivo de la novela. El lector, mediante la lectura del texto, irá acumulando una información que, lejos de la acción narrativa, constituye un conocimiento real de la cultura china, o así lo pretende la obra. Sin embargo, la forma en la que este discurso se plantea no sufre grandes alteraciones según la voz que lo emita.

Biao y el maestro Jade Rojo, dos personajes que, ya definidos narratológicamente hablando y cuyas acciones ya se han experimentado en la lectura, no son personajes cuyas intervenciones orales sean muy extensas. El primero, por ser tratado como criado sin voz ni voto en la

expedición; y el segundo, por ser un monje taoísta del monasterio que está más inclinado a la meditación y al silencio, y que sólo parece intervenir para dar una información pertinente. Sin embargo, hacia el final de la narración, cuando los enigmas se suceden dentro de las edificaciones que rodean el féretro de la tumba del Primer Emperador, ambos toman el rol del señor Jiang en este aspecto, y se podría afirmar que las alteraciones entre un discurso emitido por uno o por otro son mínimas o nulas. Es decir, no parece que los personajes puedan aportar al discurso nada desde su personalidad o carácter, a través de su forma de hablar, actuar o interactuar con el otro, sino que el discurso es necesario en la manera en la que se presenta y la voz de los personajes se diluye completamente aquí.

3. Consideraciones críticas respecto al Orientalismo

Todo análisis que se realiza basado en el orientalismo parte de una comparación opuesta entre Oriente y Occidente, y la visión que se genera en Occidente y se proyecta sobre Oriente que nos cuenta un Oriente occidentalizado. Ya se sabe, gracias a la obra de Said, *Orientalismo* (2008), que el caso contrario —el discurso generado en Oriente que se proyecta sobre Occidente y da cuenta de un Occidente orientalizado— o no existe o es anecdótico.

Si se traslada la comparación que nace de la oposición Oriente-Occidente, en la narración se puede traducir en relación a China-Europa. El territorio en el que transcurre la narración, el campo de batalla por así decirlo, es China, por lo que es este territorio el espacio a escrutar y todo aquello que alberga. Esto quiere decir que la información que se da sobre el contexto y que tiene que ver con una perspectiva geográfica, histórica, política, social y económica está basada en la realidad china.

La información que se extrae de Occidente se da a través de sus representantes, es decir, de los personajes extranjeros. Elvira, como narradora en primera persona, es la fuente principal de la información que se recibe sobre Occidente mirando a Oriente, y de la actitud de Occidente hacia Occidente. Ella es Europa: su carácter, su forma de vivir, su sistema de creencias y sus aspiraciones. Elvira encarna este papel no sólo por la forma en la que se describe su personaje, sino por cómo proyecta todos estos elementos en la forma en la que narra China. En menor medida también lo son Fernanda, el señor Tichborne, y otros extranjeros y diplomáticos que residen en Shanghái y con los que Elvira tiene contacto alguna vez.

China, en cambio, se muestra por doquier: en el paisaje, las ciudades, los chinos sin voz, la historia, la lengua, la cultura, las tradiciones, y un largo etcétera. Por lo tanto, cuando se realiza el análisis de la información que ofrece la narración, se debe hacer desde el supuesto de que siempre hay una comparativa Oriente-Occidente, ya que la narradora es una occidental en China, por lo que su sistema de referencia está limitado a esa subjetividad.

En realidad, lo que se debe tener en cuenta es que la autora es una occidental contando China; aunque la voz a analizar sea la de la narradora. Ahora bien, cabe recordar los conceptos de localización estratégica y formación estratégica que se tendrán en cuenta a la hora de realizar el análisis. La primera hace referencia a la forma de describir la posición del autor respecto a los materiales orientales, que en este sentido es puramente occidental, además de que en el texto esta circunstancia se traduce como una narradora occidental que viaja a China, de cuya cultura no sólo es que muestre ideas preconcebidas sobre el país, sino que su conocimiento es muy limitado o casi nulo, o eso es lo que demuestra. La segunda tiene que ver con la relación que se establece entre lo expuesto en la narración y el corpus de textos en el que se inserta. Esta cuestión, que sin duda requiere de un análisis mucho más extenso, aquí puede intuirse por una aportación que suma al conjunto de discursos que perpetúan y extienden una serie de estereotipos y una escasa profundización en las cuestiones que plantea a favor de una estética textual atractiva y exotizada. Se habla de la cuestión de la autoridad, planteada por Said, respecto a la cual la autora como occidental va a determinar de qué forma desarrolla la textualidad de su obra respecto a los materiales sobre Oriente, y de qué manera va a volcar en el texto sus conocimientos sobre el mismo. Por lo que, teniendo en cuenta estas consideraciones, a la hora de analizar los diferentes aspectos de los que emana una visión orientalista sobre la realidad china se vale preguntarse primero qué voz cuenta esa realidad, qué posición toma respecto a ella, en qué circunstancias y a quién se la cuenta, y qué interpretación hace de ella.

Por otro lado, cuando se piensa en China o en cualquier aspecto relacionado con su cultura se encuentra, a grandes rasgos, un doble rasero para medir las ideas previas que el lector tiene sobre lo chino y que tienen que ver con su historia. Se identifica, por un lado, una visión positiva de China respecto a su pasado de esplendor, que se relaciona con su historia milenaria y que proviene del modernismo: el preciosismo y el detallismo de la artesanía china, la simbología de su caligrafía, las metáforas de su lengua, las corrientes filosóficas orientales, las artes marciales, la delicadeza y virtuosismo de su arte, la belleza y la sensualidad (mudas) de las mujeres chinas,

su historia imperial, los grandes inventos chinos que han contribuido al desarrollo de la Humanidad, la arquitectura oriental, la cultura ritual del té o la medicina tradicional china, entre otras. Todos estos aspectos culturales de alguna manera son usados o percibidos en el texto de *Todo bajo el cielo*, y, si bien es una fama bien ganada que tiene una base más o menos real según el caso, ha sido fagocitada y usada por el imaginario colectivo sobre la cultura china a favor de sus intereses, y, por ende, deformada dentro de él. Sin negar que todos estos aspectos culturales tienen una historia y una reputación consolidada irrefutable dentro de la teoría orientalista. De hecho, estos contribuyen a una imagen global deformada y estereotipada, que además excluye otros aspectos sobre la realidad china y limita el conocimiento real de su cultura.

Estos estereotipos, que surgen en el romanticismo por la tendencia a lo exótico y lo lejano, se perpetúan con el modernismo, y llegan y se expanden en el siglo XX y el siglo XXI gracias a la cultura de masas, sobre todo la relacionada con el cine en estos últimos tiempos. Desde la perspectiva en la que se realiza este estudio, en la novela se encuentran descripciones y personajes que el lector imagina fácilmente gracias a referentes cinematográficos occidentales concretos, que en su mayoría se basan en producciones estadounidenses de temática china o coproducciones entre una nación occidental y una oriental. Se puede decir que el cine ha contribuido enormemente a la exotización de la cultura china por medio de lo visual, que es mucho más sensorial e impactante, y ha sido ese el canal más poderoso en la contribución a la expansión de ideas orientalistas en la era de la información y la comunicación en la que se halla inmersa la población en la actualidad, y no a una degradación de este tipo de ideas que la era de la información podría poner al alcance de todos.

Es común, además, que los occidentales que creen tener una idea sobre China, en realidad la tengan sobre diversos países de Asia Oriental que comparten una geografía, unos rasgos físicos similares y una bagaje cultural e histórico difícil de distinguir para el occidental. Se hace referencia a la confusión generalizada de lo chino, lo japonés o lo coreano, por lo que la base de ese imaginario está perdiendo una legitimidad que da lugar a mayores desentendimientos y malentendidos interculturales y que contribuyen a una ignorancia mutua.

En el otro lado de la moneda, como reverso negativo de lo chino en cuanto a su historia, se encuentra que hay un «rechazo» o una perspectiva negativa respecto al presente de la historia china, o al menos en relación a su historia reciente en el periodo del siglo XX, que coincide con un periodo de decadencia económica, política, militar y social. La propia sociedad china fue

adoptando una actitud de «retraso» que prefería y prefiere obviar porque sitúa al pueblo chino en un lado del progreso que no concuerda con los tiempos modernos sobre la realidad actual de China. El pasado imperial y la cultura milenaria, sin embargo, como ejemplos de periodos de esplendor y prestigio, sí provoca una connotación de orgullo entre la población china, y es recordada y usada también como material en los productos elaborados para la «cultura de masas».

No es así con el tratamiento dado al siglo XXI. El periodo de progreso y desarrollo económico ha puesto a China en el mapa a gran escala, y es hoy en día vista como una competidora en la carrera que se disputan las grandes potencias económicas mundiales. El presente de la historia china es la historia del surgimiento de una nación que defiende en cada iniciativa su posición de autoridad en los mercados mundiales. Muestras que son un orgullo para la población china, que trata de dejar en el olvido un tiempo de miseria y atraso respecto al mundo desarrollado y en la vanguardia del progreso.

En definitiva, se puede afirmar que, como dice Said, la verdad no circula sino que lo hacen sus representaciones, y sobre ellas se construye el texto narrativo a analizar. Estas representaciones, además, no sólo adquieren prestigio y se legitiman en base a una confirmación del imaginario del lector poco cultivado en las cuestiones relativas al ámbito chino, sino que las afirmaciones escritas siguen contando con un peso social respecto a la veracidad. Lo escrito cuenta con un respaldo de verosimilitud que el lector toma como incuestionable. Es por ello que Said habla de la «lectura en contrapunto», que se basa en tomar una perspectiva crítica que deconstruya el discurso para aislar sus elementos y evaluarlos desde una perspectiva aún más crítica, y que exige al lector abandonar su mirada occidental. En el caso de este estudio, teniendo en cuenta mi condición de nativa respecto a la lengua y cultura china, esta perspectiva resulta más accesible.

El estudio de este corpus orientalista, conformado por las dos novelas, se dirige hacia la colectividad, y no a la individualidad. Pues se basa en un material propio de varios autores que comparten unas características concretas. El orientalismo se tiene en cuenta en los discursos narrativos como representación, donde el estilo, las escenas, las circunstancias históricas y sociales, y los recursos narrativos, reflejan actitudes orientalistas.

En *Todo bajo el cielo*, la autora, al contar con referencias alejadas respecto de la experiencia propia y las fuentes originales de sus fuentes bibliográficas, acaba convirtiendo su discurso sobre lo chino en una «versión», «inversión» o «tergiversación» de la realidad o de unas

realidades chinas más aproximadas, teniendo en mente que esas realidades como tal no pueden considerarse nunca como inmutables.

3.1. La estética oriental

Algunas de las descripciones presentes en el texto narrativo dan cuenta de la visión modernista de la estética oriental en general, que puede hacerse extensiva a la estética china. Aunque más adelante se ahondará en elementos que se pueden clasificar de una forma más concreta respecto a la geografía, la sociedad, la historia o a aspectos culturales. La estética, por ejemplo, merece una mención especial, pues lo sensorial y lo visual juegan un papel predominante en el imaginario colectivo sobre lo chino y están claramente presentes en el texto de Matilde Asensi desde el comienzo.

En el orientalismo modernista no desaparecen las ideas sobre lo exótico y lo misterioso, por lo que las descripciones que una gran cantidad de escritores, cronistas y ensayistas del siglo XIX hacen están caracterizadas por un gran preciosismo, una delicadeza suave y fluida casi liviana de los ornamentos, el arte, la arquitectura y el paisaje. Los colores son vivos y suaves, están cargados de vida, con una repercusión casi edénica de las estampas que se nos describen: la naturaleza, las montañas, los ríos. Hay lugar para la extravagancia y la musicalidad, lo que se alinea con la filosofía zen y las prácticas enmarcadas en el feng-shui, y con la admiración de los jardines «orientales», como queda recogido en este pasaje:

Las dimensiones interiores de aquella edificación eran muchísimo más grandes de lo que se dejaba adivinar desde fuera. A derecha e izquierda de la entrada se distribuían amplias estancias separadas entre sí por paneles de madera, tallados también con formas geométricas como las ventanas y, cómo estas, cubiertos por detrás con un finísimo papel blanco que dejaba pasar una luz ambarina muy matizada. Pero lo más extraño eran las puertas que había en el centro de estos paneles, si es que a esos vanos redondos, a esos grandes agujeros con forma de luna llena, se les podía llamar puertas. Debo admitir, sin embargo, que el mobiliario era realmente hermoso, con incrustaciones y tallas, y lacado en una gama que iba del rojo chillón al marrón oscuro, de manera que destacaba muchísimo contra las paredes blancas y el suelo de baldosas claras. La sala hacia la que nos condujo la señora Zhong -la última de la derecha- estaba llena de mesas de todas las clases, formas y alturas. Encima de algunas había bellísimos jarrones de porcelana y figuras de dragones, tigres, tortugas y pájaros de bronce; sobre otras, macetas con plantas y flores; y en otras más, velas de color rojo, gruesas por arriba y estrechas por abajo, que descansaban directamente sobre la tabla, sin un platillo o candelero que protegiera la pieza. Me di cuenta de que toda la decoración de esta y de las otras estancias por las que habíamos pasado estaba dispuesta de una forma curiosamente

simétrica, muy extraña para un occidental, sin embargo, esta armonía se desgarraba de forma deliberada con, por ejemplo, determinadas pinturas y caligrafías en las paredes o con un aparador cubierto de cuencos de cerámica que parecía fuera de sitio por accidente. Todavía tardaría algún tiempo en descubrir que, para los celestes, cada mueble era una obra de arte y que su disposición en las habitaciones no tenía nada de casual, ni siquiera de estético; toda una compleja y milenaria filosofía se escondía detrás de una simple decoración doméstica. Pero, en aquellos momentos, para mí, la casa de Rémy era una especie de museo de curiosidades orientales y pensaba que, si bien las *chinoiseries* todavía seguían estando muy de moda en Europa, en tal acumulación producían un agudo vértigo (2006: 26).

Un aspecto que también se muestra en la percepción del paisaje, que cuando es descrito por la narradora en la voz de Elvira, además, da cuenta de una sensibilidad ligada a su profesión de pintora. En otras palabras, la sensibilidad que muestra es de carácter artístico, pues en las descripciones de las formas y, sobre todo, en los colores hay matices muy precisos.

Los hermosísimos paisajes verdes bañados en brumas blancas nos dejaban sin aliento (2006: 178).

Sin despertar a Fernanda y a Biao, y helada de frío, me incorporé a los ejercicios viendo cómo las primeras luces de la mañana iluminaban un cielo perfectamente azul y unos inmensos y escarpados picos cubiertos de selva que cambiaban de matiz verdoso sin perder ni un ápice de intensidad (2006: 179).

A la mañana siguiente reanudamos la subida dejando atrás hermosos bosques de pinos sumergidos en un mar de nubes y nos dirigimos hacia la cumbre en la que ya podían divisarse, esparcidos por aquí y por allá, numerosos y extraños edificios de muros rojos y tejados cornudos verdes que lanzaban al aire limpio y ligero de la mañana centelleantes reflejos dorados. La escena volvía a tener, como en casa de Rémy, un aspecto simétrico, ordenado, armonioso, como si cada una de aquellas construcciones hubiera sido puesta en el lugar perfecto que le estaba destinado desde el principio de los tiempos (2006: 182).

Como se ve, estas descripciones textuales resultan bucólicas y oníricas, matizadas por un componente de exotismo colorista, en el que la naturaleza pasa a acompañar la experiencia de los actores. El paisaje encaja porque Elvira empieza a encajar aquí su lugar en el paisaje, y el resultado es positivo.

Según la narratología, las descripciones textuales en los textos van ligadas a una percepción sensorial: la vista, el oído y el tacto, pero también se usan los olores para «adornar» las descripciones del ambiente desde un punto de vista orientalista: se dan en la novela referencias al olor a sándalo, por ejemplo, que es una planta originaria de la India que no sólo es muy aromática, sino que está relacionada con usos medicinales. Se lee al respecto:

Sobre la tapa [del cofre] un exquisito dragón dorado se contorsionaba formando volutas. Sólo podía pensar en lo hermosa que era aquella pieza, en la abundancia de detalles de sus dibujos, en esas extrañas tiras de papel amarillo con caracteres en tinta roja que debieron de sellarlo algún día y que ahora colgaban blandamente de sus extremos, en el olor a sándalo que aún desprendía su madera. ¡Qué perfección! Me asombraba la meticulosidad del artesano que lo había realizado, la paciencia que había debido tener para llevarlo a cabo (2006: 64).

No sólo es este un ejemplo de esas descripciones preciosistas, en este caso cargado de elementos propios de la cultura china, como el dragón, sino de esas referencias sensoriales como el sándalo o la minuciosidad artística de los artesanos chinos. Siendo este un aspecto del «lado positivo» que constituye la historia milenaria china, en el lado opuesto, en la percepción negativa de la historia reciente de China y de los chinos, se da una imagen de mercantilización desmesurada: la de la fabricación en serie que lleva asociada una calidad deficiente en los productos chinos. En la actualidad, la etiqueta del «Made in China» no tiene una buena reputación; sin embargo, este detallismo en cuanto a lo artesanal en las antigüedades se reflejaba y refleja en objetos únicos hechos con paciencia y cuidado.

Entre el contenido de ese cofre, que sirve de disparador para toda una cadena de objetos que los llevarán al descubrimiento de la tumba del Primer Emperador, encuentra toda una retahíla de artilugios en miniatura que cumplen con las características atribuidas a las *chinerías*, objetos de estética oriental valorados en la Europa del s. XIX y principios del s. XX:

[...] un pequeños jarrón de porcelana que sólo podía haber sido fabricado bajo una poderosa lente de aumento, una edición miniaturizada de un libro chino que se desplegaba de igual manera que los grandes y que, al parecer, contenía el texto íntegro de alguna obra literaria, una bolita de marfil exquisita e increíblemente tallada, un sello de jade negro, la mitad longitudinal de un menudo tigre de oro con una fila de inscripciones en el lomo, un hueso de melocotón en el que, al principio, no advertimos nada hasta que, a contraluz, descubrimos que estaba totalmente cubierto por caracteres chinos del tamaño de medio grano de arroz - caracteres que también aparecían en un puñadito de pepitas de calabaza que ocupaban otra de las casillas-, una moneda redonda de bronce con un agujero cuadrado en el centro, un caballito también de bronce, un pañuelo de seda que no me atrevía a desplegar por miedo a que se desmenuzara, un anillo de jade verde, otro de oro, perlas de variados tamaños y colores, pendientes, tiras de papel enrolladas en finos carretes de madera que, al extenderse, exhibían dibujos a tinta de unos paisajes increíbles.... En fin, imposible describir todo lo que había y mucho menos nuestro asombro ante semejantes objetos (2006: 65).

Todos estos objetos y sus materiales: seda, porcelana, jade, marfil, oro, perlas, etc., denotan su riqueza, lo que los convierte en objetos muy preciados. Y no sólo eso, sino que el hecho de que hayan sido tallados en piezas muy pequeñas llaman la atención sobre el grado de perfección del artesano que realizó cada uno de ellos.

Por otro lado, la simbología tiene un papel importante. Se refleja en los nombres, la arquitectura, la estética, las tradiciones, las supersticiones, etc. Desde el primer contacto con la sociedad y cultura china las protagonistas ven traducida esa simbología en casi cualquier aspecto cultural y social, y llega a intensificarse cuando la historia milenaria de China guía el viaje y la narración. Así ocurre en el siguiente pasaje:

-Debimos adivinar desde el principio -añadió Lao Jiang, calándose las gafas- que las carpas formaban parte de la trampa.

-¿Por qué? - Tichborne parecía ofendido.

-Porque las carpas son el símbolo chino del mérito literario, de la aplicación en el estudio, de haber aprobado un examen con excelentes notas... Es decir, el símbolo del propio licenciado Wan (2006: 116).

No sólo se identifica una simbología específica a través de la lengua y sus imágenes, sino también entre elementos que, en ocasiones, se corresponden con la flora y la fauna. Cada tipo de flor representa un concepto, cada animal también, incluso los mitológicos. El tigre, el león, el dragón, las serpientes, el cerdo, el gallo,... Basta echar un vistazo a las representaciones animales del horóscopo chino para dar cuenta de ello.

Este preciosismo impera en la descripción que Elvira hace de la sala que antecede a la tumba del Primer Emperador, y en el que la descripción se enfoca en destacar con detalle los materiales y las formas de todo aquello que contiene el gran palacio funerario repleto de tesoros. Los personajes caminan a través de un mapa de la geografía china en pequeñas proporciones, por lo que se suceden jardines, calles, palacios, casas, animales, personas y toda clase de objetos hechos con una arcilla que se ha mantenido intacta al estar en un lugar inaccesible.

Continuamos nuestro camino a través de los jardines descubriendo cosas aún más asombrosas, como hermosos pájaros alineados en las ramas de los árboles, ocas, gansos y grullas picoteando en el suelo entre macizos de flores y cañas de bambú, ciervos, perros, extraños leones alados, corderos y, significativamente, un abundante número de esos feos animales llamados *tianlus*, monstruos míticos con poderes mágicos que, al igual que los leones alados, tienen por misión proteger el alma del fallecido defendiéndola de los espíritus malignos y de los demonios. También había pabellones colocados en medio de los riachuelos, con sus tejados cornudos, sus mesas para tomar un refrigerio y sus orquestas de músicos con antiguos instrumentos; había, además, unas oxidadas barquichuelas de acero graciosamente colocadas en un pequeño muelle cercano; un ejército de siervos de tamaño natural a lo largo de las veredas [...]; templetos en los que actuaban grupos de acróbatas o atletas como los que habíamos visto en la sala de banquetes; bandejas con jarras y vasos de finísimo jade dispuestos para saciar la supuesta sed del emperador; cestas de frutas hechas de perlas, rubíes, esmeraldas, turquesas, topacios... Mis ojos no podían despegarse de aquella inmensa riqueza, de aquella opulencia exagerada (2006: 402).

Se mezclan en la descripción motivos que fácilmente en Occidente se relacionan con el imaginario chino: jardines suntuosos y especies de animales y plantas propias como la grulla o el bambú, riachuelos, instrumentos antiguos y demás, que se mezclan también con seres propios de la mitología china, y ese afán en denotar el lujo de los tesoros. Y la descripción sigue con la majestuosa presentación del pabellón que precede a la sala donde finalmente se hallan los restos del Primer Emperador, una sala descomunal de la que no perciben el fin y que alberga increíbles motivos labrados con piedras preciosas.

La descripción del ajuar funerario que lo acompaña es igualmente rica en objetos, pero un poco corta en las descripciones de los mismos, que no sea el material, comparada con otras escenas y teniendo en cuenta la importancia de este gran tesoro esperado por todos. Se trata más de una relación genérica y extensa de objetos antiguos de un gran valor y riqueza.

3.2. Lugares de la geografía china

La primera parada que hacen las protagonistas es Shanghái. La ciudad queda representada en la novela como la capital de los placeres insanos. A pesar de su cosmopolitismo y dinamismo, se le atañen rasgos de opulencia y se hace referencia a esa fama extendida de ser una ciudad de perdición, donde sólo las personas de clases más pudientes en Occidente llegan para dar rienda suelta a los deseos que no pueden saciar en su lugar de origen, donde la civilización y la razón imperan y no hay lugar para tal grado de libertinaje. O eso parece. Además, Shanghái se configura ya como centro neurálgico del comercio en el Lejano Oriente, pues la familia de Rémy es una familia adinerada gracias al comercio de sedas chinas en Lyon.

Por lo tanto, Shanghái se describe como la capital de los placeres prohibidos. Los comerciantes adinerados encontraban en la ciudad, además de posibilidades de negocios rentables, distracciones que tenían que ver con un placer censurable en la civilizada Europa, como es el caso de Rémy, el marido difunto de Elvira, y su adicción al opio.

Los fumaderos de opio son una constante en el imaginario colectivo sobre Oriente, como lugares de evasión, libertinaje y decadencia que, además, se asocian al juego y a los burdeles.

-Sí, madame. Siento ser yo quien se lo comunique, pero su esposo, en los últimos años, derrochó su fortuna en opio, juego y burdeles. [...] Estas tres aficiones corrompen en general a todos los hombres de Shanghái, sean chinos u occidentales. Muy pocos escapan. Es esta

ciudad... Siempre es culpa de esta dichosa ciudad. Aquí la vida consiste en eso, madame, en eso y en hacerse rico si queda tiempo. Todo el mundo derrocha dinero a manos llenas, sobre todo en las apuestas. He visto caer a muchos hombres prominentes y desvanecerse muchas fortunas (2006: 36).

Como se ve en este fragmento, se culpabiliza a la ciudad, como si esta fuera un ente manipulador y tentador del que no se puede escapar, aunque alguien tuviera la voluntad de no caer en las depravaciones que ofrece. El personaje del abogado de Rémy consciente esta imagen de la ciudad, y accede a la idea de que la ciudad va en contra de todo buen juicio sobre lo que una vida lejos de las tentaciones malsanas supone.

Avanzada la narración, se verá que la dicotomía Oriente-Occidente, traducida aquí en China-España/Francia, intercambian sus posiciones respecto a lo negativo y a lo positivo. Si Shangháí, al comienzo de la historia, inspira a la protagonista aversión y rechazo, ahora considera que es en París, en Occidente, donde reside el origen de sus problemas, de su vivir en ansiedad y crisis nerviosas.

De aquel viaje recuerdo especialmente una noche en la que estaba sentada en la proa de la nave, rodeada por el incienso que usaba el patrón para espantar a los mosquitos y viendo balancearse las linternas de aceite al ritmo del río. Lejanamente se oía el ruido de la resaca del agua contra las orillas. De repente me di cuenta de que estaba cansada. Mi vida en Occidente me parecía lejana, y todas las cosas que allí tenían valor aquí resultaban absurdas. Los viajes tienen ese poder mágico sobre el tiempo y la razón, me dije, al obligarte a romper con las costumbres y los miedos que, sin darnos cuenta, se han vuelto gruesas cadenas. No hubiera querido estar en ninguna otra parte en aquel momento ni hubiera cambiado la brisa del Yangtsé por la brisa de Europa. Era como si el mundo me llamara, como si, de pronto, la inmensidad del planeta me suplicara que la recorriera que no volviera a encerrarme en el mezquino corrillo de zancadillas, ambiciones y pequeñas envidias que era el círculo de los pintores, galeristas y marchantes de París. ¿Qué tenía yo que ver con todo aquello? Allí sí que había auténticos mandarines que decidían lo que era arte y lo que no, lo que era moderno y lo que no, lo que debía gustar al público y lo que no. Ya estaba harta de todo aquello (2006: 165).

Se muestra aquí un cambio interesante. No sólo Oriente, China, deja de tener la connotación negativa que Elvira expresa sin paliativos al comienzo de la narración, sino que ahora se presenta como el lugar en el que estar. Un lugar honesto, donde puede empezar de cero, donde se siente más libre a pesar de las amenazas de muerte y los problemas económicos, como si la verdadera culpable de su situación no fuera la irresponsabilidad de Rémy, la llegada de Fernanda o los intereses políticos en China que la han puesto en el tablero como pieza para conseguir cada uno sus objetivos, sino las convenciones y estrictas normas sociales que la privan de una perspectiva vital más plena, más libre y más honesta con su ser. Occidente es aquí el

espacio de lo negativo, la opresión. Esta idea queda reforzada cuando en ese mismo momento narrativo se da en España el golpe de estado de José Antonio Primo de Rivera, que sumerge a dicho país en una dictadura militar. Las protagonistas Fernanda y Elvira sabrán de esta nueva situación política unos días más tarde.

Pero también se debe señalar que esta nueva conceptualización del lugar en el que reside la libertad y en el que la búsqueda del verdadero «yo» se presenta, se mueve entre la dicotomía ciudad-zona rural, que en este caso también se corresponde con el lugar en donde las ciudades están conectadas con el mundo y el interior, donde la accesibilidad y las comunicaciones siguen llegando a un ritmo muy lento. No se puede olvidar que China es un país demasiado grande para que los cambios lleguen de forma homogénea a todo su territorio. Se puede afirmar que es en la naturaleza, en la visión de una vida desprovista de las comodidades y distracciones que brinda la ciudad, donde el personaje de Elvira encuentra la claridad para reflexionar sobre su vida y poner a prueba sus prioridades y sistema de creencias.

La primera ciudad china que Elvira experimenta es Shanghái, y también es ella la última que la acoge antes de volver a París. Cuando Elvira vuelve a Shanghái, y vuelve a tomar un *rickshaw* para moverse por allí, la ciudad se presenta ante ella de otra forma. Si la primera impresión fue negativa, el olor del Huangpu marcaba con su hedor su presencia a través de la ciudad, y el único atisbo de aprobación por parte de Elvira aparecía mientras atravesaba el Barrio Francés, ahora es todo lo contrario, pues Elvira se maravilla de una ciudad a la que no reconoce, y de la que hace un retrato más fiel, dentro del contexto narrativo:

[...] No reconocía los sitios ni los lugares destacados porque no había tenido tiempo de visitarlos durante mi primera estancia en Shanghái, pero fue una gran alegría para mí recorrer, por fin, el famoso Bund, la gran avenida situada en la ribera oeste del Huangpu, el río sucio y de aguas amarillas por el que habíamos subido a bordo del *André Lebon* hasta los muelles de la Compagnie des Messageries Maritimes el día de nuestra llegada a China. ¡Qué cantidad de autos, de tranvías, de *rickshaws*, de bicicletas...! ¡Qué cantidad de gente! Había riqueza y opulencia como no había visto en ninguna otra parte de aquel gran país. Personas del mundo entero habían encontrado en Shanghái el lugar donde hacer negocios y vivir, donde divertirse y morir. Como Rémy. O como tantos otros. De no ser por la corrupción que imperaba en la ciudad, por las bandas, las mafias y el opio, Shanghái hubiera sido una buena ciudad donde quedarse (2006: 444).

Shanghái no es el referente que Elvira toma de lo chino, al menos en cuanto a su geografía, o en cuanto a espacio social y cultural. Shanghái aparece como un lugar que, sin el lastre de la reputación que sobrelleva, es un punto intermedio entre lo conocido por Elvira (lo «occidental»)

y lo oriental recién experimentado que el personaje parece haber interiorizado y asumido como propio.

3.3. Impresiones sobre la sociedad china

Al principio se describe la primera impresión de Elvira respecto a la ciudad, que pasa por la muchedumbre y los olores fecales y hediondos que parecen estar perennes en el ambiente. Y, de hecho, a pesar de los cambios y la evolución de los personajes, Elvira seguirá usando esa referencia sensorial de forma negativa más adelante, una vez que se halla más aclimatada a la realidad china: «*China es el país de los olores y es necesario crecer allí para no sufrir por ello como sufríamos nosotras*» (2006: 175).

Entre estas primeras impresiones también se describe a los trabajadores del puerto de Shanghái como chinos de aspecto descuidado, justo cuando desembarcan.

Shanghái, la ciudad más dinámica y opulenta del Extremo Oriente, la más famosa, conocida en el mundo entero por su incontrolada pasión hacia todo tipo de placeres (2006: 16).

Policías vestidos de amarillo, con la cabeza velada por sombreros en forma de cono y bandas de tela en las piernas, intentaban poner orden en el caos golpeando brutalmente con varas cortas a todos los chinos descalzos y semidesnudos que, cargando al hombro una oscilante pinga de bambú con cenachos, vendían comida y vasos de té a los occidentales. Los gritos de los pobres culíes eran inaudibles entre del fragor humano, pero se les veía huir de la vara a toda velocidad para ir a detenerse pocos metros más allá y seguir con su actividad (2006: 16).

La primera descripción hace referencia a una abundancia de riquezas que viene acompañada de cierta inclinación a una moral relajada. La segunda es muy significativa, en primer lugar, por la muchedumbre y la aglomeración que supone el trasiego del puerto; en segundo lugar, por la imagen de los habitantes chinos que se presentan aquí.

Se tienen dos figuras que encajan con dos clases sociales: los policías que agreden para poner orden a los culíes, —así se denominaban a los trabajadores chinos pobres (se deduce por su apariencia, ya que van descalzos y semidesnudos)— que ofrecían sus servicios como criados, en unas condiciones de explotación laboral severas. Como se puede observar, incluso los propios policías chinos los despreciaban, ya que la imagen recuerda a la de un ganadero tratando de forma violenta a sus animales. En esta descripción se identifica una imagen de brutalidad y pobreza que proviene del carácter chino en contraposición con la actitud cívica que se puede

esperar de la visión de la cultura occidental de Elvira. En esta misma vertiente, un poco más adelante, la narradora expone que su sobrina Fernanda «*podía merendarse a un par de pequeños chinos con coleta en un abrir y cerrar de ojos*» (2006: 17), dejando clara una supuesta superioridad física en una occidental, una clara debilidad física en un oriental, o una mezcla de ambas.

Otra referencia a la población china en general tiene que ver con la denominación que los chinos reciben por parte de los occidentales y viceversa, y que queda ejemplarizado en un diálogo entre Elvira y el agregado consular que las recibe en Shanghái:

- ¿Celestes...? – le interrumpí.
- Así llamamos aquí a los chinos. Ellos se consideran aún miembros del Imperio del Hijo del Cielo, es decir, del último emperador, el joven Puyi, que sigue viviendo en la Ciudad Prohibida de Pekín aunque no tiene ningún poder desde 1911, cuando el doctor Sun Yatsen derrocó la monarquía y estableció la República. Pero eso no impide que los chinos sigan creyéndose superiores a los occidentales y por eso les llamamos, irónicamente, celestes. O amarillos. También les llamamos amarillo – puntualizó con una sonrisa.
- ¿Y no le parece un poco ofensivo? – me sorprendí.
- ¿Ofensivo...? Pues no, la verdad. Ellos nos llaman bárbaros, Narices Grandes y Yang-kwei, «diablos extranjeros». Quid pro quo, ¿no le parece? (2006: 19).

Estas denominaciones son claramente despectivas y queda patente así que las relaciones entre la población china y los occidentales residentes son poco cordiales. Los primeros parecen señalar a los occidentales como invasores que han impuesto sus normas y su forma de vida, puesto que tienen gran poder adquisitivo y han aprovechado la situación de debilidad económica para prosperar en China. Pero también, además, porque se encuentran en un lugar que no entienden, y antes de hacer el esfuerzo es más fácil usar su poder e influencia para imponer unas nuevas normas sociales.

Los segundos parecen querer menospreciar ese rechazo que la población china les transmite desde una posición clara de superioridad. En alguna ocasión se hace referencia a un sentimiento de superioridad de la población china sobre la población occidental, pero desde mi punto de vista esta reacción de la población china sólo quiere poner en evidencia la falta de interés por parte de los occidentales sobre una civilización que estaba ahí y que se ha desarrollado mucho antes de la llegada de estos. Es decir, esa supuesta superioridad que expresan los chinos sobre los occidentales no es más que una muestra de la impotencia o indignación de estos frente a un grupo de occidentales que no parecen querer entender dónde están y donde es más fácil imponer que entender.

Otra de las denominaciones por parte de los occidentales hacia los chinos que es comúnmente aceptada es explicada por el señor Jiang, pues su origen también tiene una connotación despectiva: *mandarín*:

[...] ¿Sabe que la palabra «mandarín» no existe en chino? Cuando los portugueses llegaron a nuestras costas hace algunos siglos dieron ese nombre despectivo a las autoridades locales, a los funcionarios del Gobierno que mandaban. Y se les quedó para siempre el apodo de mandarines. Pero los hijos de Han no lo utilizamos (2006: 106).

Una vez más, el señor Jiang, que encarna al fiel defensor de la cultura china y de los estereotipos que pesan sobre ella, explica aspectos que abogan por la riqueza de su cultura, y trata de derribar los prejuicios de las protagonistas y hacerlas conocedoras de la cultura en la que se hallan inmersas, aunque siempre desde la posición de la nostalgia histórica.

A la luz de los intereses occidentales durante esta época en China, se puede reproducir aquí una visión de los extranjeros que los chinos perciben como invasiva y amenazadora, y que queda justificada por la descripción de ciudad internacional que se hace de Shangháí, en la que parece que la única población con escaso poder es la nativa:

- ¿Y todos mandan igual?- pregunté, sujetándome contra el pecho el fular que el viento me lanzaba hacia la cara.

- Monsieur Wilden tiene plena autoridad en la parte francesa, madame. En la Internacional, se nota más el peso político y económico de Inglaterra y Estados Unidos, que son las naciones más fuerte en China, pero hay colonias de griegos, belgas, portugueses, judíos, italianos, alemanes, escandinavos... Incluso de españoles [...]. Por otra parte, en estos últimos tiempos [...] Shangháí se ha llenado de rusos, tanto de los rusos bolcheviques que viven en el consulado y sus inmediaciones, como de rusos blancos que han huido de la revolución. Estos son los más numerosos.

- En París ha ocurrido lo mismo.

[...]

- Sí, madame -concedió-, pero a París han ido los rusos ricos, la aristocracia zarista; a esta ciudad sólo han llegado los pobres. En realidad, la raza más peligrosa, si me permite decirlo así, es la nipona, que lleva mucho tiempo intentando apoderarse de Shangháí. De hecho, han creado su propia ciudad dentro de la Concesión Internacional. Los imperialistas japoneses tienen grandes ambiciones sobre China y, lo que es peor, también tienen un ejército muy poderoso... [...] Aquí, Mme. De Poulain, en esta hermosa ciudad que es el segundo puerto del mundo y el primer mercado de Oriente, vivimos dos millones de personas, ¿sabe?, de las cuáles sólo cincuenta mil somos extranjeros y el resto, amarillos (2006: 20).

Este discurso de tintes imperialistas pertenece al personaje del agregado consular, es decir, que se da desde una posición diplomática, política. El gran conjunto de nacionalidades conviviendo en Shangháí se dedica a sacar partido a la gran economía que suponía la ciudad. La amenaza ante esa situación de prosperidad la constituyen los japoneses con su gran ejército. Los

chinos pasan a un tercer plano como habitantes de la ciudad, y son «el resto», los últimos de la cola.

La protagonista, Elvira, presenta a continuación su primera impresión positiva de la ciudad, pero no respecto a un elemento chino, sino expresando la agradable sorpresa que supone la arquitectura «a la francesa» de la Concesión Francesa, en oposición a la arquitectura tradicional china:

De vez en cuando, aquí o allá, se divisaba desde el auto alguna casa china, con sus ventanas y puertas pintadas de rojo, pero eran las excepciones en aquellos agradables y limpios barrios franceses (2006: 21).

La connotación de suciedad también queda como marca de lo chino en esta descripción, lo que sucede a las referencias sobre el río Huangpu, la suciedad y el hedor que guarda. Rápidamente, Elvira adopta la actitud hacia los chinos que ha visto en el agregado, y cuando se da cuenta de que su lugar de residencia, o la de su difunto marido, es una casa tradicional china, no duda en tildarla de «*antigua y vulgar residencia de celestes*» (2006: 22).

A pesar de no haber tenido ningún contacto aún con un nativo, Elvira toma conciencia de su posición en el paisaje humano de Shanghái, y lo incluye de una forma sorprendentemente rápida a su discurso. La primera persona nativa con la que toma contacto es la señora Zhong, la criada de su marido, la cual describe como una «*mujer diminuta y delgada como un junco, de una edad tan imprecisa que lo mismo hubiera podido decir que tenía cincuenta como setenta años*» (2006: 22), para hacer una aclaración luego en la que explica que esa es una característica intrínseca de la población china, aunque la autora nunca llega a presentar esa situación narrativa. La señora Zhong se refiere a ella como «*tai-tai*», que la autora explica en una nota a pie de página que es un tratamiento que la servidumbre china usaba para dirigirse a sus amas. Esta descripción no denota una relación laboral, sino que parece más acorde con la ama-sierva, con una relación de esclavitud. Más tarde se menciona que la señora Zhong no tiene sueldo sino que el pago se hace en alojamiento y manutención.

Así queda expresado en palabras del abogado de Rémy, Monsieur Julliard:

Los amarillos trabajan por el techo y la comida. Así son las cosas aquí; hay mucha miseria y mucha hambre, *madame*. Quizá Rémy le diera una pequeña cantidad a la señora Zhong porque la apreciaba mucho, pero usted no está obligada... [...] (2006: 38).

Es decir, no son empleados asalariados. Los criados chinos no necesitan dinero sino sólo subsistir. El gesto de Rémy de sí entregar una pequeña cantidad de dinero simbólica queda visto

como un gesto de buena voluntad que lo describe como persona de gran moral, generoso con los desfavorecidos, pero puede tener otras lecturas, como la imagen de «salvador blanco», que no deja de señalar esa superioridad social en territorio chino.

Para constatar esa interpretación del trabajo esclavo de los criados, Elvira señala la posibilidad de agredir a la señora Zhong, no con una intención real, pero sí como una realidad accesible:

Como usar la vara para hacerla confesar no entraba en mis planes -me horrorizaba la idea de golpear y hacer daño a otro ser humano-, tuve que recurrir, finalmente, a medidas de presión no sé si más civilizadas pero, sin duda, un poco menos brutales: le hablé de echarla a la calle con cajas templadas y de despedir al resto del servicio en los mismos términos, condenándoles al hambre y vagar por esos mundos, pues poco trabajo había en Shanghái y en toda China en aquellos tiempos de revueltas y señores de la guerra. Ante tal amenaza, la señora Zhong claudicó (2006: 58).

Elvira no se considera tan bárbara como para agredir a nadie, pero sí como para amenazar para conseguir lo que quiere, desde la posición de superioridad que le da sus estatus de extranjera y propietaria de la casa. Un poco más tarde, dará cuenta de lo poco que le importa el bienestar de las personas a su cargo, y cómo piensa dejar su conciencia tranquila:

-¿Seguiré a su servicio *tai-tai*? - preguntó temerosa.

Me incliné hacia ella, sonriente, y la ayudé a levantarse mientras le decía:

-No se preocupe, señora Zhong. Nadie va a ser despedido.- No, yo no echaría a nadie a la calle, tan sólo vendería la casa y les dejaría a merced del próximo dueño-. Por favor, recuerde que dentro de una hora, más o menos, Fernanda y yo saldremos para visitar a un amigo que vive en el Bund. [...] (2006: 63).

También Fernanda adopta esta actitud cuando recibe a Biao como criado:

-Tía, este es Biao [...], el criado que me ha procurado el padre Castrillo. - El niño alto y flaco se sujetó ambas manos a la altura de la frente y se inclinó con respetuosa ceremonia, aunque había un no sé qué de burlón en sus ademanes que desmentía el gesto. Parecía un golfillo de la calle, un pequeño galopín resabiado. Sin embargo, curiosamente, sus ojos eran grandes y redondos, apenas un poco rasgados. No me desagradó. Era bastante guapo para ser un amarillo pues a pesar de la crencha negra e hirsuta propia de su raza y de unos dientes demasiado grandes para su boca, llevaba el pelo rapado a la europea, con raya a un lado.

[..]- El padre Castrillo me ha dicho que puedo quedármelo todo el tiempo que quiera. Tiene trece años y sabe servir té (2006: 81).

No sólo Biao es cedido como si fuera un objeto de uso por parte de las protagonistas, sino que Elvira muestra que Biao le agrada por no parecer «tan chino» como lo es, debido a su apariencia europea. Esta descripción que parece llena de discriminación va en contra de la actitud

«humanizada» que la protagonista trata de dar respecto a su tratamiento a la sociedad china, como cuando hace uso del calificativo de «celeste» para referirse al señor Jiang cuando este hace algo que le desagrada. Una mujer que no está acostumbrada a tener criados hace plenamente uso de sus derechos sobre ellos como objetos de uso, desde un nivel de clara superioridad racial y de clase.

Estas situaciones narrativas juegan un papel importante. La autora no está sino estableciendo un punto de partida de los personajes principales, con una actitud y unas características concretas, para llevarlos luego a través de un viaje —que pretende ser un viaje iniciático, es decir, un viaje de transformación personal en la que la heroína debe superar una serie de obstáculos para complementar una misión que le cambiará— y poner de relieve así el cambio interno que se da en ellos, gracias a las experiencias que viven. A ello se ha hecho mención en las reflexiones que la narradora y protagonista, Elvira, lleva a cabo en los medios de transporte como no lugares.

Biao, al comienzo del viaje, va en calidad de criado. En Nanking, en la tercera parada de su viaje, Biao no cena con ellos en la mesa del hospedaje que encuentran en la ciudad, sino aparte con un grupo de criados en condiciones más miserables. Cuando se reúne con ellos es para servirles el té (2006: 137). De hecho, cuando se dirige a Elvira le da el tratamiento de *tai-tai*, y cuando se dirige a Fernanda, la llama «Joven Ama».

En definitiva, y ya avanzada la narración cuando la cohesión del grupo y la convivencia debería haber hecho mella respecto a lo emocional, Biao sigue desempeñando el rol de criado que se le atribuye al comienzo. Cuando el grupo se encuentra en el templo de Wudang tratando de resolver el enigma que los llevará, por fin, a la tumba del Primer Emperador, Biao muestra disconformidad respecto a una situación. Los criados no tienen derechos a la protesta, la queja y la petición, por lo que Biao, según las costumbres, debe ser castigado, de forma física. Pese a ser Fernanda y Elvira sus amas y oponerse al castigo, terminan dejando que el señor Jiang lo ejecute y cumplir así con la tradición:

-¡Pero yo quiero aprender lucha!- protestó Pequeño Tigre [sic. Biao], tan enfadado que me sorprendió.

-¿Qué es esto? –bramó el anticuario, mirándome-. ¿Va usted a consentir que un criado se tome estas confianzas?

-No, claro que no – titubeé, no muy segura de lo que debía hacer. Lao Jiang se puso en pie y se acercó hasta un hermoso jarrón que descansaba sobre el suelo, en una esquina, para coger un tallo de bambú.

-¿Quiere que proceda yo en su nombre?- me sugirió al ver mi cara de aprensión.

-¿Es que va a pegarle?- exclamé horrorizada-. ¡De ninguna de las maneras! ¡Deje ese bambú!
- Usted no es china, Elvira, y no sabe cómo funcionan las cosas aquí. Incluso los altos funcionarios de la corte imperial admiten que recibir unos buenos azotes cuando lo han merecido es un castigo honroso que debe aceptarse con dignidad. Le ruego que no intervenga. No que decir tiene que Fernanda y yo lloramos a lágrima mientras fuera, en el patio, se oía el silbido del bambú cortando el aire antes de golpear el trasero de Pequeño Tigre. [...] (2006: 205).

Incluso en las últimas páginas de la narración, Elvira sigue teniendo a Biao bajo la categoría de criado, como cuando Elvira, que enfadada regaña a su sobrina Fernanda y a Biao y es recriminada por Lao Jiang, le contesta: «- *¿Tiene usted algún problema con la forma en que trato a mi sobrina y a mi criado?»* (2006: 369).

Y, sin embargo, sólo unas páginas más adelante Elvira defiende a Biao frente al señor Jiang alabando su gran inteligencia, que no es capaz de superar la de ninguno de los demás (2006: 381). En este punto, el lector puede percibir que el tratamiento que Elvira da a Fernanda y a Biao no es muy diferente. Es decir, aunque Fernanda es su familia y comparte con ella esa memoria familiar y esa afinidad afectiva, se tiene en cuenta y cuida a Biao como a alguien a quien proteger y sobre el que siente cierto apego. De hecho, Elvira decide que el orfanato de Shanghái no es el sitio apropiado para él puesto que lo condenará a no desarrollar su enorme potencial e inteligencia en trabajos poco cualificados cuando el joven da muestras de ser altamente inteligente. Es por eso que Elvira finalmente declara su afecto por el niño:

[...] La absurda idea de que Biao fuera adoptado por Lao Jiang ya no entraba en mis planes. El anticuario nunca sería un buen padre aunque supiera transmitirle al niño los profundos valores de su cultura. Pese a ello seguía teniendo muy claro que Biao no debía regresar al orfanato. ¿Sería el monasterio de Wudang un buen lugar para él cuando todo esto terminase? ¿Le darían allí lo que necesitaba para desarrollar ese don que, como la pintura, requería de tantos años de estudio y de un duro y largo aprendizaje? Tenía que pensarlo. No podía devolvérselo al padre Castrillo y olvidarle, pero tampoco podía llevármelo a París, lejos de sus raíces, para convertirlo en ciudadano de segunda clase en un país que siempre lo miraría como si fuera una chinería exótica y no una persona. ¿Era Wudang la mejor opción para él? (2006: 391).

Elvira siente que dejar a Biao atrás y despreocuparse por él no es una opción, y no parece esta la manera de proceder con un criado. Más aún cuando ella misma prevee el futuro de Biao dentro de la posibilidad de llevárselo a París con ella. «Ciudadano de segunda clase» o «una chinería exótica y no una persona» son perspectivas que Elvira puede predecir porque ella forma parte de la sociedad que generaría esa visión, sólo que el apego no le permite compartirlas esta vez. La decisión final sobre el niño es tomada por Elvira un poco más adelante en un momento

de clímax en el desenlace de la historia, en el que decide que debe ocuparse de Biao en calidad de tutora.

En la misma escena en la que Elvira plantea esta reflexión se produce un cambio en la actitud y la visión que el lector tiene del señor Jiang, que de repente es relegado a la segunda fila en lo que a la resolución de los enigmas se refiere. Biao y el maestro Jade Rojo se hacen con la solución de los dos últimos enigmas y da la impresión del que el señor Jiang se siente frustrado, impotente y contrariado de adoptar una función contemplativa cuando su intelecto, ingenio y agudeza ha jugado hasta ahora un papel protagonista. Se vuelve así a la impresión de que esta actitud es una postura esperable del señor Jiang planteado en las primeras páginas. Un personaje muy estereotipado con un carácter fácilmente definible. Cabe esperar que la evolución del personaje añada matices y cambios en su actitud y su punto de vista sobre su entorno, sus valores o posturas morales, pero cuando el final de la narración se acerca, se nota que ha habido una evolución frustrada del personaje.

Hasta este punto de la narración la población china parece cargar con una connotación de servidumbre como rol social —los empleados del puerto, la criada o el propio Biao—, o como personas brutas o de baja ética —como los policías que agredían sin razón de peso a sus compatriotas—. Hay una primera mención a trabajadores chinos que no son culíes o criados: cuando Elvira explica que, en la oficina de Monsieur Julliard —el abogado de Rémy—, hay contratados mecanógrafas y pasantes chinos que exageran su acento francés al dirigirse a ella (2006: 33). Es decir, son chinos que se han occidentalizado, y a los que el lector se puede imaginar vestidos «a la europea»; sólo así pueden escapar del estatus que su condición de origen les impone frente a la mirada occidental.

En otro pasaje de la novela se menciona que, sin embargo, los policías que controlan el tráfico no son chinos, sino que son policías *sikhs*:

Debo decir que en Shanghái se conduce por la izquierda, al modo inglés, y que son los impresionantes policías *sikhs*, enviados por los británicos desde su colonia en la India, los que dirigen el tráfico. Estos súbditos de la corona inglesa, de abultados turbantes rojos y anchas barbas oscuras, utilizan unos largos bastones para realizar su trabajo, bastones que, llegado el caso, se convierten en sus manos en armas muy peligrosas (2006: 48).

Resulta difícil imaginar a un policía *sikh* agrediendo con su bastón a algunos de los occidentales que habitan Shanghái en la novela, aunque este punto no queda aclarado en la novela. Lo que sí refleja es que la seguridad vial, aún en ciernes para los habitantes locales,

queda depositada en agentes extranjeros enviados por la comunidad británica. Un gesto más que se le escapa al control local sobre su territorio y que denota que la ciudad está más bien gobernada por sistemas de gobierno extranjeros.

Por otro lado, uno de los personajes colectivos de la narración lo constituye la Banda Verde, un grupo mafioso de Shanghái que controla el tráfico de opio, la prostitución y las apuestas, y que además está liderado por, ahora sí, el jefe de la brigada policial de la Concesión Francesa, que sí es chino y que sí está encargado de la seguridad de los occidentales en Shanghái, por lo que es un policía corrupto.

Una vez más, considero que gracias a la cinematografía —y aunque la existencia de mafias sea una dinámica global—, estas han adquirido un carácter particular y ese rasgo va ligado a la nacionalidad de las mafias. Resulta más fácil escuchar, ver o leer sobre la mafia rusa, la mafia italiana, la mafia japonesa o la mafia china como entes tipificados en su categoría que ya juegan un papel en el imaginario colectivo. Pero no es tan usual si se menciona, por ejemplo, la mafia canadiense, la mafia australiana o la mafia peruana, por lo que sí se puede decir que el concepto de «mafia china» constituye un elemento más ligado a «lo chino», además que surgió en tiempos modernos, es decir, que no emanan de la historia más antigua de China que sí está bien valorada socialmente en términos generales. A la mafia china se le suponen hoy delitos que tienen que ver con la trata de personas, el tráfico de mujeres o la corrupción política y policial; y no es raro ver evidencias de esta idea en películas y series de televisión occidentales.

El carácter supersticioso también se incluye en el conjunto de rasgos sociales adheridos al carácter chino en el imaginario común. Es cierto que existen una gran cantidad de rituales en la cultura que tienen que ver con la buena o mala suerte: el número 4 y el número 8 (ambos son simbólicos de la mala y la buena suerte, respectivamente), los rituales de celebración para el Año Nuevo Chino, la figura del dragón como emblema de la buena suerte, el horóscopo chino, el color rojo, etc. Ese carácter supersticioso, siempre más propenso en las clases más humildes con una baja formación intelectual en cualquier contexto, se refleja en las personalidades individuales y colectivas de la novela. El propio señor Jiang hace referencia a este rasgo generalizado:

Puyi sólo tendría que atribuirse el hecho como una señal divina, decir que Shi Huang ti le bendice desde el cielo y le reconoce como hijo o algo así para que centenares de millones de campesinos pobres de este país se arrojaran humildemente a sus pies. La gente, aquí, es muy supersticiosa, *madame*, todavía creen en hechos sobrenaturales de este tipo y puede estar

segura de que ustedes, los *Yang-kwei*, los extranjeros, serían masacrados y expulsados de China antes de que pudieran preguntarse qué estaba pasando (2006: 92).

Este comentario no sólo denota el carácter supersticioso de la población china, sino que confirma el por qué está tan extendido, ya que existía un gran sector de la población china marcado por una situación socio-económica deplorable.

En la China antigua, por lo visto, el carácter supersticioso estaba mucho más expandido entre las clases sociales. El señor Tichborne lo señala al explicar la razón de la forma zigzagueante de un puente:

- ¿Por qué construirían un puente con una forma tan rara? -pregunté [sic. Elvira]-. Hay que caminar mucho para ir de un lado a otro.
- ¡Por los espíritus! - exclamó Biao, con cara de susto.
- Los chinos creen que los malos espíritus sólo pueden avanzar en línea recta- [...] (2006: 111).

Ante la situación descrita, Biao, que es un chico chino acogido por el padre Castrillo, un niño pobre de la calle, contesta inmediatamente y con miedo. El comentario refuerza ese rasgo supersticioso que el señor Tichborne infravalora luego. Pero, además, se entiende que los grandes arquitectos del pasado llegaban a incluir y a aplicar en sus proyectos este tipo de creencias, así como las clases altas llevaban a cabo rituales que también cumplían con los preceptos de ciertas supersticiones, lo cual confirma la situación de que las supersticiones no han sido siempre exclusivas de las clases populares.

Otro de los rasgos que Elvira generaliza sobre los chinos es su sorprendente flexibilidad y agilidad, incluso en edades más avanzadas.

Cuando terminó de hablar, el anticuario se puso en pie con movimientos elegantes y, aunque pareció apoyarse cansinamente en su bastón de bambú, observé que se levantaba con la misma asombrosa flexibilidad con que lo hacía la señora Zhong. Resultaba curioso cómo se movían los chinos, como si sus músculos se impulsaran sin esfuerzo, y, cuanto más mayores eran, más elásticos (2006: 76).

Es una idea que se relaciona fácilmente con los hábitos asociados con el cuidado del cuerpo (la medicina tradicional china) y la práctica de actividad física extendida entre la población china (como el taichi). Estos referentes contribuyen a esa imagen de agilidad y buena forma física de los chinos a cualquier edad, y que no deja de sorprender a los personajes occidentales, sobre todo a Elvira que empieza a practicar taichi con el señor Jiang por iniciativa propia. Este hecho se conforma como «la puerta de entrada» de Elvira en la cultura china, ya que

a partir de aquí muestra una actitud mucho más permeable y tolerante sobre la realidad de la sociedad y cultura china. En estos aspectos se profundizará en el siguiente apartado.

Los últimos escenarios de la narración transcurren de forma ajena a las poblaciones chinas. Los personajes principales avanzan en grupo en las diversas tareas que implican conseguir su objetivo, por lo que las fuentes de información que quedan para que los personajes occidentales y para que la narración relate aspectos culturales, provienen del entorno físico (los espacios, como el paisaje, la arquitectura) o de los dos únicos personajes chinos de la expedición: el maestro Jade Rojo y el señor Jiang.

A medida que el contacto entre el señor Jiang y Elvira, sobre todo, progresa y se hace recurrente, se hace clara una intención narrativa, pues este contacto resulta un paradigma de un diálogo intercultural entre China y España, o mejor dicho, entre Oriente y Occidente. Los personajes reculan, reflexionan y toman posición respecto al otro, pero en algunos momentos esta intención parece desbaratarse para dar lugar a una reacción esperada en un punto inicial del relato. Por ejemplo, cuando el señor Jiang hace manifiesta una clara diferencia en el proceder de los orientales y los occidentales, y le recrimina a Elvira como individuo perteneciente a Occidente:

[...] – Usted no entiende nuestra forma de pensar. Usted es extranjera. Nosotros creemos que las cosas hay que hacerlas bien, completas, para que tengan un final tan bueno como su principio, para que todo tenga armonía (2006: 356).

Una vez finalizado el periplo de la expedición se puede analizar de forma más efectiva la evolución de los personajes desde una perspectiva global. La condición de occidental sigue siendo un concepto de mayor altura que la identificación de las protagonistas, Elvira y Fernanda, como chinas, pero hay en ellas, o al menos en Elvira, un cambio de actitud respecto al tratamiento que recibe la servidumbre.

Fernanda y yo recuperamos, al fin, nuestra condición de occidentales para lo cual tuvimos que adquirir, con el dinero que nos quedó después de pagar los cuatro billetes de ferrocarril – dinero que yo traía conmigo desde Shanghái-, ropas femeninas adecuadas en las tiendas del llamado barrio de las Legaciones, una pequeña ciudad china, fuertemente protegida por ejércitos de todos los países con presencia diplomática (aún no se habían olvidado los cincuenta y cinco días de terror vividos durante la famosa sublevación de los bóxers de 1900). Ataviadas otra vez como mujeres europeas y después de acudir al salón de belleza para arreglarnos el pelo, que nos había crecido mucho durante los tres meses y pico de viaje, pudimos buscar alojamiento en el Grand Hôtel des Wagons-Lits, de anticuado y señorial estilo francés, con cuartos de baño, agua caliente y servicio de habitaciones. Para que Biao y

el maestro Rojo fueran admitidos en el barrio de las Legaciones, donde a todas luces estaban más seguros, tuvieron que hacerse pasar por nuestros criados y dormir en el suelo del pasillo del hotel delante de la puerta de nuestra habitación. El acusado régimen colonial de aquel barrio nos obligaba, para no llamar la atención, a tratarles en público de una manera despótica y despectiva que estábamos muy lejos de sentir, pero no pensábamos quedarnos en Pekín más tiempo del necesario. [...] (2006: 435).

Este fragmento pertenece a un momento de la narración en el que Elvira, como narradora, da cuenta de sus primeros movimientos y experiencias en un espacio nuevo, la ciudad de Pekín. En él se encuentran varias referencias que parecen interesantes señalar. En primer lugar, cabe resaltar que este es el primer contacto con un contexto conocido después de su periplo aventurero: las protagonistas vuelven a territorio colonial, y por lo tanto, a las viejas formas de tratamiento que usaban antes de emprender el viaje hacia la tumba del Primer Emperador. Sin embargo, Elvira y Fernanda ya no se sienten cómodas con la forma en la que «deben» tratar a Biao y al maestro Jade Rojo bajo los preceptos sociales del régimen colonial. Al principio, se observa como Elvira y Fernanda se adaptan con una rapidez asombrosa al tratamiento y la disposición de los servicios de los criados de Rémy, ya que ninguna parece haberlos tenido antes y, sin embargo, esto parece ser objetable ahora, calificando las formas de tratamiento hacia los criados de «despótica» y «despectiva». En esta nueva situación, dada con Biao y el maestro Jade Rojo, ambas se sienten incómodas; es más, sienten que esto es así no tanto por su condición de ciudadanos chinos, sino porque el viaje los ha acercado de una forma más personal e íntima y sus relaciones afectivas son lo suficientemente intensas para no clasificarlos como criados comunes.

Además, aunque la inmersión cultural de ambas ha sido profunda y enriquecedora (el aprendizaje del taichi por parte de Elvira y de artes marciales por parte de Fernanda, la práctica del juego del Wei-ch'i, la historia del I Ching y otros conceptos taoístas o de corte filosófico, episodios de la historia china, etc.) se hace hincapié en la vuelta a su condición de europeas, incluso también en lo estético, y parece un síntoma de alivio, de vuelta a la normalidad. Asimismo, se remarca las comodidades que el lujoso hotel de aire francés les ofrece: agua caliente, cuartos de baño y servicio de habitaciones. Es decir, se habla de una vuelta de las protagonistas que las sitúa en la misma posición desde la que al comienzo de la historia juzgaban a su entorno, y es interesante comprobar ahora qué diferencias existen entre aquella y las nuevas perspectivas adquiridas.

Por otro lado, Elvira, que ha asumido la protección y el bienestar de Biao, da cuenta a través de él de la realidad que atañe a los chinos residentes en Shanghái. Ella, que como occidental nunca ha tenido problemas para acceder a las mejores áreas y a recibir el mejor trato posible, se da cuenta de que esa condición cambia cuando debe interceder por Biao para alojarse en un buen hotel o para no atraer miradas por tenerle como compañía.

Me di cuenta enseguida de que movernos con Pequeño Tigre por las zonas reservadas para los occidentales iba a ser un grave problema. Como ejemplo baste decir que, cerca del Astor, había unos bonitos jardines públicos con un cartel en la entrada que rezaba en inglés: «Prohibida la entrada a perros y chinos.» [...] (2006: 444).

La intolerancia y rechazo que sufre Biao, y la población china, es ahora tenida en cuenta por Elvira, que da muestras de haber tomado conciencia sobre la realidad china pero también de la población china y de la posición de discriminación que sufren como consecuencia de la colonización. No sólo es capaz de sentirla en Shanghái, sino que es capaz de preverla una vez se hallen de vuelta en Europa. En la conversación final con Patrick Tichborne:

-¿Puedo ayudarla?

- No, no puede – repuse, contrariada- , salvo que esté en sus manos cambiar el mundo y conseguir que Biao no sea rechazado en París por ser chino (2006: 452).

-¿Intenta decirme que sería mejor dejar a Biao en Shanghái?- me angustié.

- No, Elvira. Le informo de lo que el niño se va a encontrar en Europa. No se trata sólo de Francia. La mentalidad colonial europea es un muro muy alto contra el que Biao va a tener que enfrentarse. Da igual que sea listo, bueno, honrado..., incluso rico. Da igual. Es chino, es amarillo, tiene los ojos rasgados. Es diferente, es de las colonias, es inferior. Siempre se pararán a mirarlo cuando vaya por la calle y le señalarán con el dedo en Francia, en Alemania, en Bélgica, en Italia, en Inglaterra, en España... (2006: 453).

3.4. Percepciones de la cultura china

A lo largo del texto se hace referencia a varios aspectos de la cultura china, como lo son la lengua, las tradiciones, la artesanía, la cultura del té, la filosofía, las artes marciales o la historia china, entre otras.

Una de ellas es la tradición de los «pies de loto» que queda recogida así:

La señora Zhong nos siguió con pasos menudos hacia el pabellón principal, el que estaba enfrente, y recuerdo haberme preguntado, observándola, cómo es que no tenía esos pies deformes tan característicos de las mujeres chinas de los que hablaban todos cuantos habían estado en aquel país. Rémy me explicó una vez, mientras vivió en París con motivo de la guerra, que era costumbre china, a partir de los dos o tres años de edad, vendar los pies a las

niñas de manera que los cuatro dedos menores se doblaran bajo la planta del pie. Cada día, durante años, en un monstruoso ritual de llantos, gritos y dolor que llegaba a provocar la muerte de algunas desgraciadas, se apretaba el vendaje un poco más para impedir el crecimiento de la extremidad y aumentar su deformación, con objeto de convertir a la niña en una “Azucena de oro”, como eran denominadas por la elegancia que, para el hombre amarillo, poseían esas pobres mujeres condenadas a caminar para siempre con un movimiento oscilante, ya que, para ello, sólo podían utilizar lo que les quedaba de talón y el dedo gordo, teniendo que extender los brazos y sacar el trasero si no querían perder el equilibrio. Esos pies espantosos, llamados “Pies de loto” o “Nenúfares dorados”, le producían a la víctima dolores para toda la vida, pero, incomprensiblemente, provocaban la más encendida sensualidad en los varones chinos. Rémy me hacía dicho también que, desde el fin del Imperio, es decir, desde que el doctor Sun Yatsen había derrocado a la monarquía, la costumbre de vendar los pies había sido prohibida, pero, con todo, de eso sólo hacía once años y la señora Zhong era lo bastante mayor como para que hubieran podido aplicarle tan horrible tortura... (2006: 25).

Esta explicación se ajusta a la descripción de lo que constituía la práctica de los «pies de loto»; sin embargo, se echa en falta una puntualización a través de la voz de Elvira, que en un monólogo interior explica esta práctica tal y como se ha expuesto, y es que esta práctica implicaba en las mujeres y niñas casaderas un valor añadido: las que la sufrían eran muy bien consideradas en los matrimonios concertados —práctica habitual en China que se extiende hasta nuestros días, aunque ya con menos frecuencia—, pues las mujeres que se veían imposibilitadas para andar muy lejos o permanecer mucho tiempo de pie garantizaban su permanencia en el entorno doméstico, y ello las convertía en sujetos que inspiraban fidelidad y sumisión, cualidades deseables en las mujeres casaderas.

La protagonista se pregunta por qué la señora Zhong no es un ejemplo de esta tradición, y la razón se debe a que esta práctica estaba reservada a las clases altas y a la burguesía, ya que las mujeres de clases bajas debían trabajar fuera de casa. El atuendo de la señora Zhong, simple y monocolor, compuesto de una casaca y unos calzones, con el pelo recogido en un moño, encaja con la apariencia y la vestimenta humilde, propia de la clase trabajadora, por lo que además de ser una tradición tardía para la edad de la señora Zhong, igualmente hubiera quedado fuera del grupo potencial de destinatarias.

Otros elementos de la tradición cultural china que no queda fuera de plano es la ceremonia del té, que además Elvira escribe desde su sensibilidad pictórica, y muestra en ello una sensación positiva respecto a su consumo:

El té estaba realmente bueno, incluso sin azúcar. El contraste entre la porcelana blanca y el precioso color rojo brillante de la infusión era toda una inspiración. Me hubiera gustado tener cerca mi paleta y mis pinceles (2006: 29).

La cultura del té en China sigue presente en la sociedad actual. El consumo de té —que difiere de las formas en las que se consume en otros países donde es una bebida generalizada (en países como Gran Bretaña, India o Pakistán)—, se asemeja más a la cultura extendida por el este de Asia, en lugares como China, Japón, Corea y Taiwán. En estas últimas áreas las variedades de té más consumidas son el té verde, el té rojo y el té blanco, aunque se cultivan diversas variedades, y son estas las que se asocian con la idea de que el té contribuye a que la sociedad china sea una sociedad sana, pues al té se le atribuyen propiedades medicinales y se incluía entre las medicinas básicas de uso doméstico.

Además, el té tiene un uso ritual para denotar respeto o cortesía, para cerrar acuerdos, incluso para pedir perdón, y, sobre todo, como acto social. En otro momento en el que el té está presente Elvira se sorprende por las propiedades refrescantes que posee, pero acompañándolo con una alusión a ciertos prejuicios sobre los chinos como personas no muy inteligentes:

Me alargó una de las tazas de té pero yo rehusé el ofrecimiento con un gesto vago.

- ¿No le apetece?

- Es que hace demasiado calor.

El señor Jiang sonrió.

-Contra eso, *madame*, lo mejor es un té bien caliente. Le refrescará en seguida, ya lo verá. - Y volvió a insistir acercándome la taza. Yo la cogí y él se arrellanó en el asiento sujetando la suya.

[...] continuó con su relato al tiempo que yo probaba un pequeño sorbo de mi taza de té y me sorprendía por su agradable sabor afrutado. Naturalmente, empecé a sudar en seguida pero, lo curioso fue que el sudor se enfrió y noté una sensación fresca por todo el cuerpo. Los chinos eran más listos de lo que parecían y, desde luego, tomaban unas tisanas excelentes (2006: 85).

Una vez más, el té queda relacionado con la medicina tradicional china. En la actualidad, la medicina china tradicional sigue siendo muy valorada, posee prestigio social y se estudia en centros académicos. Esta idea está ligada a las buenas prácticas saludables de la comunidad china y la longevidad que se le supone. En este sentido, se comprueba que en la narración Elvira describe el contenido de un botiquín chino —lo que de por sí ya la sorprende, como si la existencia de tal cosa fuera un suceso impensable—, y en ella, entre otras cosas, encuentra hierbas y tisanas:

[...] (¡chino, un botiquín chino!, que, por supuesto, no tenía ninguno de los medicamentos conocidos en Occidente y sí cosas como ginseng, tisanas de junco, raíces, hojas, begonias secas para los pulmones y la respiración, píldoras de las Seis Armonías para fortalecer los órganos y algo llamado Elixir de los Tres Genios Inmortales para tratar el estómago y las indigestiones) (2006: 172).

Un tema de gran peso e importancia es la lengua china, sobre todo en lo relacionado con la percepción fónica por parte de los personajes occidentales, y sobre los significados metafóricos, llenos de imágenes y referencias respecto a cierto preciosismo estético o simbolismo filosófico. En el primer caso, la percepción suele resultar negativa: la lengua está cargada de una sonoridad desagradable a oídos de los occidentales; respecto a la segunda, se da lo contrario, ese preciosismo o simbolismo filosófico que se relaciona directamente con el imaginario de la China milenaria, con la historia antigua de China y una relación de su cultura con ciertas corrientes filosóficas, denota una recepción positiva.

La primera referencia que se encuentra se da en una conversación entre Elvira y la señora Zhong, y en ella Elvira hace un resumen simplista del sistema fonológico:

-Al señor le gustaba tener opio de reserva en el *bishachu* por si le apetecía fumar varias pipas.

-¿El *bishachu*? - repetí con dificultad. En aquel extraño idioma todo parecían ser esos silbantes y ches explosivas.

Ella señaló la alacena secreta.

-Eso es *bishachu* - explicó- Significa “Armario de seda verde” y a veces es pequeño como este o grande como una habitación. Su nombre es muy antiguo. [...] (2006: 62).

O más tarde cuando refiere:

Biao dijo algo en chino que no comprendí. A mí, las frases chinas me sonaban igual que los quejidos de una chiara de carnicero pasando sobre los picos de una sierra: un montón de monosílabos que subían, bajaban y volvían a subir de timbre y entonación creando una música extraña de notas incompatibles (2006: 105).

Esta idea de los monosílabos incomprensibles de la lengua china concuerda con el mito del monosilabismo al que hacen mención Casas-Tost y Rovira-Esteva en su artículo «*Orientalismo y occidentalismo: dos fuerzas subyacentes en la imagen y la construcción de la lengua china*» (2008). De esta manera, la situación lingüística es compleja, pues en la narración y según quién hable la lengua será la española, la francesa o el chino. Nunca se aclara en qué lengua se comunican los personajes, hasta el punto de que se tiene la impresión de que se usa una lengua común que es el español, aunque pensándolo un poco no es tal la situación. Entre Elvira, Biao y Fernanda, la lengua usada es el español; el francés los usan el señor Jiang —cuyo francés es excelente, en palabras de Elvira—, la señora Zhong —que, a pesar de pertenecer a la clase obrera se dice que tiene un dominio perfecto del francés— y Patrick Tichborne, el periodista irlandés —que tiene un dominio mediocre—. El chino sólo es usado entre los personajes chinos con fluidez, —Biao y el señor Jiang, el señor Jiang y los soldados, por ejemplo—.

Este fragmento también revela la belleza que reside en las traducciones al español de las expresiones chinas, que están cargadas de metáforas hermosas y reminiscencias orientalistas. Incluso, la existencia de una alacena secreta, llamada *bishashu*, en la que Rémy esconde el cofre que desencadena la búsqueda del mapa, va a acorde con la idea de ese secretismo y misterio relacionado con los elementos culturales chinos.

El señor Jiang, un poco más avanzada la narración, explicará a grandes rasgos el funcionamiento de la lengua china:

[...] Nosotros, los hijos de Han, utilizamos las mismas sílabas para nombrar muchas cosas distintas. Sólo la entonación con que las pronunciamos diferencia a unas de otras. Por eso nuestro idioma tiene una musicalidad insólita para los *Yang-kwei*, ya que si pronunciamos una palabra-sílaba con una entonación equivocada la frase dice otra cosa completamente distinta de lo que quería decir. La única posibilidad que tenemos de ser precisos es con la escritura. Los ideogramas son diferentes para cada concepto. Escribiendo, podemos entendernos entre nosotros aunque procedamos de regiones diferentes del Imperio medio e, incluso, podemos entendernos con los japoneses y con los coreanos, aunque hablen otro idioma, porque adoptaron nuestro sistema de escritura muchos siglos atrás (2006: 139).

Este fragmento es muy revelador: el señor Jiang describe la lengua china desde su oralidad y desde la escritura, pero lo hace dando una explicación que cualquier nativo matizaría. Por ende, este resumen resulta algo simplista y coincide en parte con el mito del monosilabismo mencionado anteriormente, y además con el de la universalidad, cuando el señor Jiang declara que la escritura es el único método de ser concisos y compartir un conocimiento común. Con esta idea se cae en la concepción de que la evolución de la lengua escrita es inmutable, lo que no se corresponde con las teorías lingüísticas, tal y como apuntan Casas-Tost y Rovira-Esteva (2008). Claramente, esta concepción de la lengua parte de la mirada occidental que la autora tiene de ella. Es relevante recordar que el señor Jiang es el personaje al que le corresponde una visión oriental de China, puesto que es un personaje nativo, cultivado y, además, de fuertes creencias nacionalistas.

A continuación, la narradora describe, como si fuera un ritual, el proceso de preparación que lleva a cabo el señor Jiang para realizar la caligrafía china, que es considerada una forma de arte que requiere práctica y técnica. Este carácter ritual se puede asociar a una espiritualidad elevada asociada al dominio de la lengua y las palabras, que como se ha mencionado, están llenas de simbología y metáforas. Por este motivo, el dominio de la caligrafía china se atribuye a

un alto nivel cultural pero también a un entrenamiento paciente y prolongado, ya que es un arte que requiere concentración y práctica.

La simbología y las metáforas lingüísticas antes mencionadas también se encuentran en los nombres propios, cargados a su vez de rasgos metafóricos con los que se quiere dotar a la persona en cuestión. El señor Jiang le explica a Elvira que su nombre, Longyan, significa «Ojos de dragón», porque su padre pensó que como hijo de un comerciante ese nombre denotaba agudeza visual para apreciar el valor de los objetos. Además, cuando el señor Jiang se presenta, lo hace explicando que posee una gran variedad de nombres dependiendo de la persona a la que se dirige y que se dirige a él, además del contexto. Lo explica así:

[...] el anticuario me dijo que su nombre era Jiang, su nombre Longyan y su nombre de cortesía Da Teh, que sus amigos le llamaban Lao Jiang y que los occidentales lo conocían como señor Jiang. Naturalmente, creí que se trataba de alguna clase de broma [...] Entonces, con un cierto tonillo de superioridad, me explicó que para los chinos era una norma de educación presentarse a sí mismos dando su nombre completo en primer lugar -anteponiendo el apellido, ya que el nombre es algo muy personal que queda reservado a la familia; nadie más puede utilizarlo-, luego, su nombre de cortesía, al que sólo tenían derecho los hombres con formación intelectual y de cierta clase social alta y, después, el nombre que le daban sus amigos en situaciones informales y que se componía con las palabras *Lao*, es decir, “Viejo” o *Xiao* “Joven”, delante del apellido. Había otros muchos nombres, me dijo Tichborne: el nombre de leche, el nombre del colegio, el nombre de generación e, incluso, el nombre póstumo, dado después de la muerte, pero, por regla general, en las presentaciones se utilizaban los tres que había mencionado el señor Jiang [...] (2006: 69).

Por norma general, no sólo los nombres personales, sino los nombres de lugares, personajes, sobrenombres, etc., están regidos por una imagen metafórica que dé cuenta de un rasgo concreto o particular, de carácter poético, incluso. Biao, por ejemplo, el nombre del criado chino cedido a Fernanda por el padre Castrillo, y que es uno de los personajes principales de la novela, significa «Pequeño Tigre».

En el plano lingüístico los neologismos en la lengua china se forman según dos métodos principalmente: si procede de otra lengua, se adaptan la fonética a los caracteres chinos que más se correspondan con el sonido original (como ocurre por ejemplo con el término «coca-cola», cuya correspondencia en pinyin es «Kěkōu Kělè») o bien se forman yuxtaponiendo términos cuya combinación de significantes resultan una descripción del significado del neologismo (机器人, Jīqìrén, cuya traducción literal es «máquina-persona»).

En otro momento se encuentra el siguiente diálogo entre Elvira y Biao:

-¿Cómo voy a subir al *huoche* con ustedes? [Sic. Biao]

-No sé lo que has dicho, niño.

-Al *huoche*... Al carro de fuego... Al ferrocarril.

El pobre apenas podía pronunciar esa difícil palabra castellana. Nunca hubiera sospechado que decir “ferrocarril” fuera tan complicado pero, para los chinos, era una tortura (2006: 120).

Sólo en el personaje de Biao se puede dar una referencia lingüística respecto a la impresión contraria, es decir, en relación a la recepción de la lengua española por parte de los chinos. Claramente, la pronunciación de la vibrante, que los chinos no tienen en el sistema fonológico, entraña una dificultad extra.

Se vale resaltar, además, el hecho de que en la novela sólo un personaje occidental parece dominar o tener un conocimiento vasto de la lengua china, y, aunque no se menciona explícitamente, siempre hay un interlocutor chino que sí se sabe que domina el español o el francés, incluso los criados de Rémy. El occidental en cuestión es el señor Tichborne, que si bien habla la lengua china y es conocedor de su cultura, reconoce saber sólo unos pocos caracteres (2006: 140).

Un aspecto cultural más que se suma a esa lista son las artes marciales. Una de las escenas que narra Elvira expone el ataque que sufren los protagonistas —Elvira, Fernanda, Biao, Tichborne y el señor Jiang— por parte de un grupo de sicarios de la Banda Verde, la mafia china que los amenaza, y cómo el anciano señor Jiang se enfrenta a ellos solo y los derrota demostrando un gran dominio de las técnicas de lucha, que no concuerda para nada con las capacidades motrices que se le suponen a su edad:

Lo que vino a continuación fue una de las escenas más insólitas que he contemplado en toda mi vida. El señor Jiang, a la velocidad del rayo, extrajo de su túnica un largo abanico de, al menos, el doble del tamaño normal [...] Sin embargo, lo más increíble de todo fue, que apenas rozamos el suelo, el señor Jiang ya estaba peleando con los cinco matones al mismo tiempo sin apenas moverse y con el brazo izquierdo tranquilamente apoyado en la espalda, [...] (2006: 107).

Esta escena, que es mucho más larga, culmina con el señor Jiang comprobando que no ha matado a ninguno de sus oponentes. Cuando el resto de personajes le hacen ver lo impresionados que han quedado con su actuación, este refiere una cita del célebre autor Sun Tzu, el autor de *El Arte de la Guerra*, uno de los libros más conocidos de la tradición literaria china. Es un tratado de estrategia militar que fue usado por grandes personalidades de la Historia, como Napoleón. La referencia que hace es de carácter filosófico, y el señor Jiang lo expresa con mucha solemnidad:

- Como dice Sun Tzu, Paddy [sic. Tichborne]: “No confíes en que el enemigo no venga. Confía en que lo esperas. No confíes en que no te ataque. Confía en cómo puedes ser inatacable” (2006: 109).

En la pelea, como añadido, el señor Jiang usa un abanico (un objeto propio de la cultura china) que, como Biao explica luego, es un abanico reforzado especial para la lucha. También explica que la técnica de lucha utilizada por el anticuario se corresponde con la técnica de los monjes Shaolin. Un estilo de lucha muy exclusivo y de gran prestigio, que además está ligado a un compendio de enseñanzas filosóficas, y que es una de las técnicas más conocidas internacionalmente por su componente filosófico precisamente.

Para describir la escena, la técnica usada es la deceleración. Se puede deducir que el tiempo narrativo se ralentiza para que la descripción de la secuencia narrativa sea lo más detallista posible. La narradora explica cómo el señor Jiang se deshace de cada uno de sus oponentes y qué golpes recibe. Es una escena cuyo tiempo real de ejecución es más rápido que el tiempo narrativo en el que se describe.

En mi opinión, la pelea que se describe bebe irremediamente de la cultura cinematográfica, pues son escenas muy visuales que fácilmente recuerdan a películas del género de acción y de culto respecto a las artes marciales (*Karate Kid* (1984) o las películas de Bruce Lee). Películas de gran éxito en Occidente donde las artes marciales están basadas en la honorabilidad, la práctica de una filosofía que no defiende la violencia por la violencia y la espiritualidad. De hecho, el señor Jiang es descrito a la manera del señor Miyagi en la película mencionada, no tanto en el físico, pero sí en la práctica de las artes marciales y en el componente filosófico que transmite.

Las artes marciales aparecen junto al taichi como prácticas físicas extendidas de la cultura china. La primera vez que aparece el taichi en la narración es practicado por el señor Jiang. Elvira lo cuenta así:

[...] Lao Jiang, por su parte, permaneció extrañamente sentado contemplando el agua salvo en durante las horas de comer o dormir y el tiempo que dedicaba, todas las mañanas, a unos extraños y lentos ejercicios físicos que yo observaba a escondidas, impresionada: completamente abstraído, levantaba los brazos al tiempo que subía una pierna y giraba muy despacio sobre sí mismo en un equilibrio perfecto. Aquello duraba poco más de media hora y resultaba muy gracioso, aunque, por supuesto, siguiendo la costumbre china de ir al revés del mundo, la cosa no era para reír (2006: 126).

En este primer momento, Elvira encuentra extraño y hasta divertido ver al señor Jiang practicar taichi, pero ella acaba practicándolo a menudo, como síntoma de que empieza a aceptar,

y también a asimilar, parte de la cultura y las costumbres chinas, demostrando que no es indiferente a la realidad que la rodea.

Así que allí me quedé, sentada en un banco, viendo girar y evolucionar lentamente a Lao Jiang hasta que este dio por terminada su sesión de aquel día. Lo cierto era que había una gran armonía en ese extraño baile, una belleza misteriosa que yo sentía acrecentada por el hecho de que una persona tan mayor pudiera realizar ágilmente determinados movimientos que hubieran resultado imposibles para mí y, encima, con mucha lentitud, lo que aún lo hacía más difícil. Pero ese taichi debía residir el secreto de la asombrosa flexibilidad de los chinos y yo quería aprenderlo (2006: 143).

Esta actitud, que además ella expresa sorprendiéndose de sus propias palabras, es una primera ruptura con ese sistema de creencias que posee Elvira y que en un principio muestra de forma tan vehemente. Este nuevo planteamiento tiene su origen en la curiosidad que le provoca su inmersión en la cultura china debido a la convivencia con el señor Jiang y los demás. Va parejo, además, con un cambio de actitud intrapersonal e interpersonal, pues su manera de relacionarse también sufre alteraciones a la hora de tratar con el señor Jiang y con Biao, y la tendencia negativa a la hora de valorar la cultura y sociedad china empieza a desestructurarse a favor de la tolerancia y la aceptación. De hecho, empieza a expresar un cariño casi maternal por Biao, aunque en la práctica lo siga tratando como a un criado más.

Claramente, este proceso es intencionado por parte de la autora, casi como si se tratara de una moraleja de la narración completa. Este fragmento, como aditivo, también da cuenta de la asociación de ideas sobre la longevidad y buen estado de salud de los chinos, como característica intrínseca, y que ya se ha mencionado anteriormente. En relación a este aspecto, se dan en el texto tres elementos que parecen conectarse bajo el paraguas de este paradigma: la filosofía, las artes marciales y las buenas prácticas saludables. Todo ello parece contribuir a un estado de bienestar generalizado respecto a la salud, incluso a la longevidad que se le presupone a la población china, tenga esta una base científica o no.

Conforme avanza el viaje, Elvira va adquiriendo un buen nivel de taichi en sus ejercicios y, además, empieza a hallar el significado filosófico que acompaña a esta práctica como un signo más de su adaptación a la cultura china:

-¿También practican taichi en Wudang?- pregunté, ilusionada. Durante las últimas semanas, mientras mi sobrina jugaba al Wei-ch'i con Biao, yo aprendía taichi con Lao Jiang y, no sólo había descubierto que me encantaba, sino que, además, la concentración que requería calmaba mis nervios y el esfuerzo físico ponía en condiciones los descuidados músculos de mi cuerpo, acostumbrados a la inactividad. La lentitud, suavidad y fluidez de los

movimientos (que tenían nombres tan curiosos como “Coger la cola del pájaro”, “Tocar el laúd” o “La grulla blanca despliega las alas”) lo volvía mucho más agotadores que lo de cualquier gimnasia normal. Sin embargo, lo más complicado para mí era la extraña filosofía que envolvía cada uno de esos movimientos y las técnicas de respiración que los acompañaban (2006: 73).

No sólo se tiene aquí la caracterización del taichi (lentitud, suavidad, fluidez de movimientos), sino que se presenta esa dimensión filosófica, aún inaccesible para la protagonista, y da cuenta de la simbología en las denominaciones de los movimientos, volviendo así a las metáforas que residen en la lengua china. El señor Jiang, a continuación, explica el origen del taichi mismo, recogido en una leyenda antigua y relacionándolo con las buenas prácticas medicinales y saludables de China, punto al que se vuelve una reiteradamente.

[...] Todo el taichi procede del Emperador Amarillo. Él nos legó las Trece Posturas Esenciales sobre las que Zhang Sanfeng trabajó en el monasterio de Wudang en el siglo XIII. Cuenta la leyenda que, cierto día, Zhang estaba meditando en el campo cuando, de pronto, observó que una garza y una serpiente habían iniciado una pelea. La garza intentaba inútilmente clavar su pico en la serpiente y esta, a su vez, intentaba sin éxito golpear a la garza con su cola. Pasó el tiempo y ninguno de los dos cansados animales lograba vencer al otro de modo que terminaron separándose y marchándose cada uno por su lado. Zhang se dio cuenta de que la flexibilidad era la mayor fuerza, que se podía vencer con la suavidad. El viento no puede romper la hierba, como usted ya sabe, así que Zhang Sanfeng se consagró a partir de entonces a aplicar este descubrimiento a las artes marciales y dedicó toda su vida como montaje a cultivar el Tao, llegando a poseer unas asombrosas capacidades marciales y de sanación. Estudió en profundidad los Cinco Elementos, los Ochos Trigramas, las Nueve Estrellas y el I Ching y ello le permitió comprender cómo funcionan las energías humanas y cómo conseguir la salud, la longevidad y la inmortalidad (2006: 173).

En esta parte de la narración, el grupo se aproxima al templo de Wudang, un lugar en el que los monjes llevan una vida marcada por la espiritualidad y la filosofía. Por ello, las explicaciones sobre temas de corte filosófico y simbólico que tengan que ver con la espiritualidad china se suceden con más frecuencia en este punto de la historia, de manera que el lector puede adentrarse mejor en el ambiente que impera en el templo de Wudang, y entender las dinámicas que allí se llevan a cabo.

La filosofía está presente en la práctica del taichi y también en los discursos del señor Jiang, como representante chino del grupo. Aunque Biao también es chino, está siendo educado por los sacerdotes agustinos en las costumbres y en la cultura occidental. De hecho, Biao no es un buen conocedor de su propia lengua e historia, aunque sí tiene esa base, pues nace y crece en China,

por lo que no es un completo ignorante. Se da a entender que el padre Castrillo parece estar adoctrinando a Biao, lo que resta lugar a que el muchacho pueda educarse en los valores y costumbres que le son propias. En una escena, el señor Jiang se dirige a Biao para interrogarlo sobre sus conocimientos de la lengua:

-¿Sabes escribir chino?-preguntó con cierta violencia-. ¿Cuántos caracteres conoces ya?

El niño se asustó.

-En el orfanato sólo nos enseñan la caligrafía extranjera.

Los ojos de Lao Jiang lanzaron chispas y centellas y soltó los útiles de escritura para apoyar las palmas de las manos contra la mesa como si quisiera aplastarla.

-¿No conoces ningún carácter de tu lengua?. - Nunca había visto al anticuario tan enfadado.

-Sí, este - musitó el pobre Biao señalando con el dedo el apellido del artesano.

Paddy apoyó tranquilizadamente la mano sobre el hombro del señor Jiang.

-Déjalo. No vale la pena - gaseó-. Enséñale tú y no le des más vueltas (2006: 141).

El señor Jiang acaba enseñándole chino a Biao, pero no parece que lo haga por el bien del muchacho, o no es esa la razón primera, sino que lo hace como una forma de reafirmar sus creencias e ideas políticas, como un acto de reivindicación de la cultura propia. Contraeducar a Biao, revertir la base educativa, significa también salvar la identidad china frente al imperialismo extranjero.

Elvira dice a continuación:

Sentí cierta pena por Pequeño Tigre [sic Biao]. Era un pobre expósito de trece años atrapado entre dos culturas, la oriental y la occidental, que se enfrentaban violentamente entre sí desde hacía mucho tiempo y que, para él, estaban representadas por el padre Castrillo y el señor Jiang, y a los dos les tenía miedo. (2006: 142).

Más tarde, Elvira le pregunta a Biao sobre su parecer:

-¿Te gustaría saber leer en tu idioma, Biao?- le pregunté.

Se quedó pensativo un momento y luego negó con la cabeza y resopló:

-¡Demasiado trabajo!

Era la respuesta que hubiera dado cualquier escolar del mundo, me dije ocultando una sonrisa. Lo sentía por Biao, pero Lao Jiang no estaba dispuesto a permitir que siguiera ni un solo día más sin conocer los extraños ideogramas de su escritura milenaria, de modo que entre el castellano y el francés que le enseñaba Fernanda y el chino que le enseñaría a escribir Lao Jiang, Pequeño Tigre iba a tener un viaje muy ocupado (2006: 163).

Hasta este momento, nadie parece haber preguntado a Biao su opinión sobre su educación. Al ser tratado como criado, su opinión no importaba. Es la primera vez que se le trata como un individuo, con criterio y opinión propios. El personaje de Biao representa ese choque cultural, no entiende su propia cultura pero tampoco la occidental que tratan de inculcarle y que no siente

como suya, ni es tampoco la que vive en la realidad de Shanghái. Pero trata con verdadero ahínco aprender del señor Jiang, como si sintiera que es eso lo que debe hacer por alguna razón, o simplemente porque obedecer es su deber. Este posicionamiento confirma que el personaje de Biao es una representación del choque de ambas culturas, ambos paradigmas, Oriente y Occidente.

Elvira, por otro lado, sí parece mostrar interés en aprender la lengua china, sobre todo para poder hacerse cargo y tener más control de la situación en la que se haya, ya que todas las comunicaciones y las interpretaciones de las pistas la imposibilitan a un conocimiento o aporte más directo debido al desconocimiento de la lengua.

Biao seguía representando su papel de traductor porque mi sobrina se empeñaba en no aprender ni una sola palabra de chino y a mí me venía muy bien porque todavía había muchos términos y expresiones que no conocía o de los que no identificaba correctamente el tono musical que les daba un significado u otro (2006: 187).

En un momento, el señor Jiang vuelve a citar a Sun Tzu para justificar sus acciones cuando el resto del grupo descubre que no se dirigen directamente a Nanking desde Shanghái, sino que van a tomar una ruta alternativa y que esta es una decisión tomada exclusivamente por el señor Jiang:

-Soy prudente, Paddy. Como dice Sun Tzu, a veces deberemos movernos “rápido como el viento, lento como el bosque, raudo y devastador como el fuego, inmóvil como una montaña” (2006: 125).

Estas referencias parecen cumplir con la función de revelar esa dimensión filosófica que se presupone a toda práctica en la cultura china, y que van ligadas a la filosofía del taoísmo que el señor Jiang desliga de cualquier rasgo religioso:

-El Tao no es una religión, *madame*.- declaró al fin [sin señor Jiang]-, es una forma de vida. Para ustedes es muy difícil entender la diferencia entre nuestra filosofía y su teología. El taoísmo no lo inventó Lao Tsé. Existía desde mucho tiempo atrás. Hace cuatro mil seiscientos años, el Emperador Amarillo escribió el famoso *Huang Ti Nei Ching Su Wen*, el tratado de medicina china más importante sobre las energías de los seres humanos que sigue vigente hoy en día. En este tratado, el Emperador Amarillo dice que, tras levantarse por la mañana después de dormir, hay que salir al aire libre, soltarse el cabello, relajarse y mover el cuerpo lentamente y con atención para conseguir los deseos de longevidad y salud. Eso es taoísmo, meditación en movimiento: lo externo es dinámico y lo interno permanece en calma. Yin y yang. ¿Lo consideraría usted una práctica religiosa? (2006: 127).

Elvira, a continuación, compara esta explicación con su rutina diaria, pero banalizándola, por lo que el personaje le quita valor (en mi opinión). Elvira piensa: «*Por lo visto, he seguido los*

consejos del Emperador Amarillo toda mi vida porque, cuando me levanto, sólo puedo arrastrarme lentamente durante un buen rato» (2006: 128). El señor Jiang también lo hace cuando no sólo tratar de explicar a Fernanda y Elvira las referencias culturales chinas, sino que llega a tomar el papel de mentor de Biao para, de alguna manera, reeducarlo en lo que debe ser, según el señor Jiang, un ciudadano chino, como ya se ha comentado anteriormente.

En otro fragmento, el señor Jiang le dice a Elvira:

-Le voy a dar su primera lección de taoísmo, *madame*: aprenda a ver lo que hay de bueno en lo malo y lo que hay de malo en lo bueno. Ambas cosas son lo mismo, como el yin y el yang. No se preocupe por Paddy -me recomendó con una sonrisa-. Tendrá que dejar la bebida durante algún tiempo y, luego, cuando se encuentre mejor, escribirá uno de esos libros insufribles de los suyos sobre esta experiencia y conseguirá un gran éxito. En Europa gustan mucho las historias sobre el peligroso Oriente (2006: 169).

Una referencia más al taoísmo, pero, además, se hace explícito en palabras del señor Jiang uno de los aspectos que se le achacan a Oriente como lugar peligroso. Sin embargo, el peligro que le supone a Occidente sobre Oriente se origina sobre la base de un desconocimiento de la cultura. Lo que no se conoce, asusta, porque no se puede entender, y, por lo tanto, no se puede controlar.

Cuando el grupo llega al templo de Wudang se suceden una serie de escenas en las que quedan insertadas varias descripciones sobre el lugar, los modos de hacer de los monjes del templo y el paisaje. Por ejemplo, y una vez más se vuelve a las denominaciones simbólicas y poéticas, el Palacio de las Nubes Púrpuras, es descrito como *«una edificación enorme, casi como una ciudad amurallada»*, un *«lugar imponente, majestuoso, casi diría que imperial»* (2006: 186). La magnitud colosal residente en los elementos del entorno hablan de cómo los conceptos de espacio cambian en el territorio chino. A China se le supone una grandeza en las cosas: en el tamaño de sus edificaciones y ciudades, en las multitudes que forman la población, en las distancias a recorrer. *«El más largo»*, *«el más antiguo»*, *«el más grande»*, son calificativos aplicados a aspectos de China también hoy en día.

Esta idea de la grandeza, de la magnitud y las inmensas dimensiones o distancias (se debe tener en cuenta que China es un país de muy vastas dimensiones) se hace muy presente mientras la expedición formada por el señor Jiang, el maestro Jade Rojo, Fernanda, Biao y Elvira se adentran en las profundidades de la tierra donde está albergada la tumba del Primer Emperador. Todos los niveles que encuentran en el interior de la colina que la cubre cuentan

con espacios muy amplios llenos de construcciones colosales: un imponente mausoleo con una escalinata dividida en tres partes con decenas de escalones cada una, la sala de los «diez mil puentes», la sala de banquetes o las *Bian Zhong*, unas campanas antiquísimas de las que el maestro Jade Rojo declara que quedan muy pocas y de las que el mismo señor Jiang no tenía conocimiento de su existencia.

Las escenas que se relatan aquí resultan muy visuales, y evocan el tiempo pasado de la China imperial, como si el templo de Wudang estuviera anclado y ajeno a la realidad de la situación narrativa. De hecho, los soldados no acceden al templo, donde sus habitantes viven según antiguas tradiciones y costumbres. La descripción del abad también da cuenta de ello, en palabras de Elvira:

[...] El abad no tenía ni barba ni bigote, así que no contaba con ningún indicio que pudiera servirme para adivinar su edad porque, además, llevaba la cabeza cubierta por un gorro parecido a una tartaleta puesta del revés. Vestía una rica y amplia túnica de brocado con motivos en blanco y negro y sus manos quedaban ocultas dentro de las largas “mangas que detienen el viento”. En lo que sí pude fijarme al hacer la inclinación fue en sus zapatos de terciopelo negro, que me dejaron absolutamente perpleja: disponían de unas alzas de cuero de casi diez centímetros de grosor. [...] En fin, por lo demás, y a pesar de su porte indiscutiblemente aristocrático, Xu era un hombre muy normal, más bien menudo, delgado, con una cara agradable en la que destacaban dos pequeños ojos rasgados muy negros (2006: 187).

Además, todo está impregnado, más aún aquí, con la filosofía del taoísmo. El abad del templo se dirige a Elvira, y el señor Jiang le traduce sus palabras:

El abad me pide que le traduzca estas frases del *Tao te King* de Lao Tsé: “Sólo con la moderación se puede estar preparado para afrontar los acontecimientos. Estar preparado para afrontar los conocimientos es poseer una acrecentada reserva de virtud. Con una acrecentada reserva de virtud, nada hay que no se pueda superar, nadie hay que conozca los límites de su fuerza.

-Dígale al abad que se lo agradezco- repuse, intentando memorizar el largo pensamiento taoísta que Xu Benshan acababa de regalarme. Era realmente hermoso (2006: 191).

Elvira no sólo presta atención y considera positivamente las enseñanzas del taoísmo, sino que se impregna de ellas y trata de registrarlas para poder usarlas en su trabajo. Cuando presencia una clase de taoísmo en el templo de Wudang, pide a Biao que le traduzca lo que el maestro cuenta.

Aunque el maestro hablaba con parsimonia y Biao se pensaba mucho algunas palabras, creo que nunca he dibujado, garabateado y ensuciado una hoja con tanta rapidez como lo hice aquel día durante aquella clase en Wudang. En realidad, todo me parecía muy interesante, una teoría que me abría un mundo de posibilidades para pintar, crear, para trabajar las composiciones de mis futuros cuadros y no podía permitir que se me escapara ni un solo detalle (2006: 199).

En este pasaje se da cuenta de la diferencia entre los personajes de Fernanda y Elvira para aceptar y adaptarse a la situación, y con qué actitud lo hace cada una. Elvira parece mostrarse más curiosa a lo que la rodea, mientras que Fernanda sostiene su interés con base en lo que le ocurre a ella, es decir, en los aspectos que tienen que ver con acontecimientos que la afectan directamente. En ese sentido, el interés de Elvira es más externo e incluyente.

Cuando deben quedarse en el templo para resolver el enigma que les plantea el abad, el señor Jiang le impone a Fernanda la tarea de asistir a las prácticas taoístas de monasterio con los otros jóvenes monjes y monjas del lugar:

-Tú te unirás a las prácticas taoístas de los novicios del monasterio. Lo que aprendas de las artes marciales de Wudang quizá nos ayude también con el problema.

[...] Lo último que ella hubiera deseado en este mundo era una inmersión semejante en una cultura y unas prácticas que rechazaba de plano (2006: 196).

Fernanda muestra, bastante más tarde que Elvira, cierta aceptación de la cultura china, exceptuando el juego del Wei-ch'i. Su interés hacia las leyendas y mitos que condicionan el viaje es patente, porque además estas leyendas están implícitas directamente en lo que le ocurre y le afecta en el transcurso de los acontecimientos. Sin embargo, no es así respecto a la lengua o las prácticas y costumbres chinas que acata porque no tiene otra opción. Una vez que encuentra en el templo de Wudang un reflejo de sí misma en las novicias de su edad que practican y aprenden artes marciales, Fernanda adoptará una actitud más abierta a la hora de aprender sobre la cultura china, y a partir de la primera clase a la que asiste sobre el tema, la emoción y el entusiasmo por formarse toma la escena:

-¡Ha sido estupendo, tía! –exclamaba Fernanda sacudiéndose el agua de encima como un perro. Estaba absolutamente empapada y traía las mejillas y las orejas encendidas. Pequeño Tigre la miraba con envidia-. ¡He pasado todo el día en un patio muy grande con otros novicios y novicias, haciendo una gimnasia muy parecida a los ejercicios de taichi! (2006: 203).

La arquitectura también toma partido. Conforme avanza la narración el personaje de Elvira va sufriendo cambios en su actitud, no sólo respecto a otros personajes, sino también respecto a su percepción de China. Partiendo de su primera impresión, que es negativa (los olores, las extrañas costumbres, la pobreza que ve en las calles), llega a hacer alusiones sobre otros aspectos culturales de forma positiva. Por ejemplo, como al apreciar las formas de una edificación tradicional china:

Mis ojos empezaban a acostumbrarse a las formas chinas, y por eso pude advertir la originalidad del edificio. Había una cierta belleza en él, profundamente sensual y armonioso, tan elegante como el propio anticuario (2006: 110).

El convencimiento no es total, pero rompe de alguna manera con un prejuicio anterior ligado a la extrañeza que le suponen nuevas formas arquitectónicas, lo que la conduce al rechazo (al principio se horroriza al saber que la casa de Rémy es una casa china, o alaba las formas europeas en el barrio en contraposición con las casas tradicionales locales). Resulta curioso que, siendo Elvira, ser artista y considerándose una mujer liberada, le cueste aceptar algo que rompe su sistema de creencias.

Más tarde, da muestras de la idea contraria:

Fuimos amablemente alojados en una vivienda con un pequeño patio interior lleno de flores alrededor del cual se distribuían las habitaciones. Lao Jiang ocupó la principal, Fernanda y yo la mediana y Biao la más pequeña, que también servía para recibir las visitas. El comedor y el cuarto de estudio estaban en la planta superior y daban a una estrecha galería de madera y con celosías que discurría alrededor del patio, siempre lleno de los charcos causados por el interminable aguacero. Las paredes estaban decoradas con hermosos frescos de inmortales taoístas y había por todas partes un penetrante olor al aceite perfumado que se quemaba en las lámparas, al incienso de los altarcillos y al que desprendían los antiguos y pesados cortinajes que cubrían las entradas. Pero se trataba del mejor alojamiento que habíamos tenido en cerca de dos meses y no era cuestión de ponerle pegas porque, en verdad, no las tenía (2006: 194).

Por otro lado, durante el desarrollo del viaje, la narradora, Elvira, empieza a prestar atención a los hábitos y costumbres chinos, pero esta vez desde la perspectiva de la sorpresa y la curiosidad. Así lo hace cuando describe los métodos de pesca chinos, por ejemplo:

Es curioso cómo pescan los chinos. No usan cañas ni redes. Adiestran a esas grandes aves acuáticas de vistoso cuello para que capture los peces y, luego, los regurgiten en los canastos de la barca aún vivos y sin dañarlos. Pinté varios cormoranes aquella mañana en los márgenes y las pequeñas esquinas de hojas ya usadas de mi cuaderno con la idea de emplearlos después en el mismo cuadro en el que pensaba dibujar las aspas giratorias del

ventilador de mi camarote del André Lebon. Aún faltaban piezas para la composición pero ya tenía claro que habría cormoranes y ventiladores (2006: 135).

Además del cambio de actitud, Elvira, al anotar impresiones del viaje que lleva a cabo, también parece abrir la puerta de entrada a la aceptación de la cultura china. Para ella, pintora, lo que la rodea empieza a ser una potencial fuente de inspiración, que ahora piensa usar con fines lucrativos, pues considera que tal influencia en su arte va a denotar una muestra de originalidad en su trabajo una vez esté de vuelta en París o en Shanghái, donde considera que hay suficientes snobs para valorarlo. Desde el comienzo de la narración, Elvira explica que su arte no es valorado puesto que no encaja en las vanguardias pictóricas que han tomado el mercado europeo y de las que ella no participa. De esta forma, hablar de un arte modesto, y ahora que tiene algo que la diferencia de otros artistas (su experiencia en China como inspiración), piensa usarlo a favor de su trabajo, pero también de su prestigio.

Un detalle más ínfimo, pero que resulta una pequeña muestra de esa lenta asimilación, es el manejo de los *kuaizi*, los palillos chinos que se usan para comer. Si al principio Elvira mostraba torpeza y Fernanda se manejaba dignamente, a su llegada a Nanking, cuando las protagonistas se hallan en la segunda parada de su viaje, una semana después de su llegada a China, Elvira cuenta que se maneja con bastante agilidad y que Fernanda es toda una experta.

Se puede decir que la adaptación va paralela a la superación, este tipo de procesos que hacen que su vida diaria, o las experiencias diarias, giren alrededor de otros asuntos que no son ya los meramente prácticos: alimentarse, dormir en otro tipo de superficies, el tipo de comida, los olores, los transportes, etc. Fernanda siempre ha mostrado, contra todo pronóstico, una mentalidad más flexible, aunque pasa más desapercibido, aunque también puede interpretarse como simple resignación y acatamiento de órdenes. Sí se sabe que no sólo quiere participar en la expedición, sino que desea no ser dada de lado en cuanto a lo que ocurre, por lo que no expresa ninguna queja respecto a la brusquedad en su cambio de vida. Claramente es un personaje ávido de aventuras, que no se corresponde con la adolescente cerrada y de actitud estirada descrita al comienzo de la narración.

Para poder hallar una de las piezas claves para seguir con la expedición y encontrar el tesoro, los protagonistas deben resolver una jugada de Wei-ch'i. El Wei-ch'i es un juego ancestral chino, conocido como Go en Occidente, que se juega con fichas blancas o negras, sobre una serie de casillas. Por su composición, recuerda al ajedrez o a las damas, pero las casillas son

más numerosas y consiste en restar el espacio de las fichas del adversario cercándolas con las propias. Wei-ch'i significa, como explica Biao, «juego del cercado» (2006: 150). El texto vuelve a poner en valor un elemento representativo de la historia ancestral y milenaria de China que precisa habilidades estratégicas y una reflexión sesuda sobre la resolución de un enigma. *El Arte de la guerra*, de Sun Tzu, es un libro sobre estrategia militar, vale recordar, lo que junto con el Wei-ch'i parece señalar dinámicas complejas y sutiles relacionadas con la resolución de un misterio o de un conflicto —en el caso de la guerra o una batalla—. Dominar el juego y sus reglas parece reservado para personas inteligentes. Fernanda y Biao llegan a alcanzar una destreza importante, y más sorprendente en el caso de Fernanda, ya que ella lo aprende desde el principio, pues Biao ya sabe cómo se juega y es él, de hecho, el que resuelve el enigma que les permite continuar con la expedición. El hecho de que Fernanda llega a alcanzar un buen nivel de destreza cuando juega con Biao al Wei-ch'i, da cuenta al lector de la actitud proactiva y positiva que muestra hacia la cultura china.

Una reivindicación propia hacia la cultura china es la que hace el señor Jiang cuando se refiere a la enorme capacidad de invención de su cultura. Aunque hoy China sea un símbolo de producción en serie y mercantilización acelerada, en su época pasada la producción en el mercado chino estaba caracterizada por el detalle, la artesanía y la paciencia, dando lugar a objetos únicos de gran valor, como se demuestra a través del mercado de arte chino en la novela (Lao Jiang es un anticuario y Rémy era un coleccionista de objetos chinos).

-¡Vaya! Yo creía que las supuestas píldoras de la inmortalidad, el elixir de la eterna juventud y la transmutación del mercurio en oro se habían cocinado en los hornos europeos medievales.

-No, *madame*. Como muchas otras cosas, la alquimia nació en China y tiene miles de años de antigüedad respecto a la de su Europa medieval, que no era más que una burda imitación de la nuestra, si se me permite decirlo.

¡Mira por dónde ya teníamos ahí el sentimiento de superioridad de los chinos respecto a los Diablos Extranjeros! (2006: 174).

Además, se comprueba que en este punto de la narración todavía hay constancia, a pesar de la convivencia, de esos juicios en segundo plano en los que unos y otros se siguen reiterando las expresiones peyorativas respecto a su origen, ya sea occidental u oriental. «Celeste», «amarillo», «diablos extranjeros», «yang-kwei», siguen apareciendo, aunque no siempre sea en los diálogos pero sí en las retrospectivas.

Más avanzada la narración se encuentra una referencia adicional a la gran capacidad de invención de la sociedad china.

[...] Hace mucho tiempo que los chinos aprendimos a detectar los terremotos. Todavía pueden verse algunos viejos sismoscopios en Pekín y en la misma Shanghai. La primera referencia que se tiene del invento es del siglo II, aunque los eruditos han sospechado siempre que debía de existir algún ingenio similar desde mucho tiempo atrás y creo que aquí tenemos la prueba, en esos dragones (2006: 311).

Se habla de invenciones tan modernas como los sismógrafos, cuyo predecesor es el sismoscopio, invención china datada en el siglo II d. n. e. Así queda especificado en la obra *De la ciencia y la tecnología chinas*, de Joseph Needham, que se dedica a analizar pormenorizadamente la historia de la tecnología y las ciencias desarrolladas en el gigante asiático, y de cómo la filosofía atraviesa toda su evolución.

El esfuerzo científico chino fue muy notable en ciertas otras maneras en los antiguos períodos. Hacia el tiempo de la conquista normanda de Inglaterra, se estaban realizando en China mediciones sistemáticas de la precipitación pluvial, y para fines del período romano en Gran Bretaña, hacia 132, el matemático Chang Hêng inventó el primer sismógrafo. Es interesante su descripción. Estaba construido de tal suerte que si la tierra temblaba caía una bola de bronce en la boca de un animal, del mismo metal, en un recipiente puesto abajo. Se dice que por este medio se tenía conocimiento de los terremotos varios días antes de que llegaran a la corte imperial mensajeros con las noticias. Alrededor de este tiempo tenemos muchas descripciones de otros aparatos ingeniosos (2004: 99).

Además, la descripción que se hace del sismoscopio en la narración señala figuras propias de la mitología china presente en multitud de tradiciones y festividades, como los dragones. La figura del dragón es recurrente hoy en día como motivo en arquitectura, en ceremonias religiosas, festividades como el año nuevo, en la narrativa mitológica de la cultura china, al ser considerado un motivo de buena suerte. Es por ello que aparece en numerosas de las leyendas descritas en la novela de Matilde Asensi, aunque, en este caso, pertenece a un objeto de invención china.

Otro ejemplo lo constituye una referencia hacia la invención del acero.

- Debían de ser hermosos animales acuáticos de buen acero cuando los soltaron en el mercurio- comentó el anticuario.

Muy bien, primer desajuste histórico. Por ahí sí que no estaba dispuesta a pasar.

- El acero, Lao Jiang, creo que lo inventó un americano el siglo pasado.

- Lo siento, Elvira, pero el acero se inventó en China durante el Período de los Reinos Combatientes, previamente a la unificación del Primer Emperador. El hierro fundido lo descubrimos en el siglo IV antes de la era actual aunque ustedes los occidentales se empeñen

en adjudicarse estos avances muchos siglos más tarde. En China siempre hemos tenido buenas arcillas para la construcción de hornos y fundiciones (2006: 401).

Lao Jiang no sólo se ciñe a una explicación histórica sobre la invención del acero, sino que cuando lo hace pone a China en un lugar superior respecto a Occidente, tratando de devolverle un prestigio perdido en los tiempos más recientes del tiempo histórico de la novela. Lo hace con orgullo defensivo, incluso, que se puede percibir en el uso de la segunda persona del plural, que lo coloca en un nosotros colectivo respecto a China.

3.4.1. La Historia china

Como ya se ha mencionado, hay un doble rasero para valorar la historia china. Si se habla de la historia milenaria, esta se trata de forma positiva y pone en alza valores de su cultura como lo son la medicina tradicional o el valor de su artesanía. Pero si se habla de la historia reciente, y más en el contexto narrativo de la novela, la historia de China está teñida de decadencia y pobreza.

En los personajes y en los acontecimientos que se desarrollan en la historia se ve que ese doble panorama se refleja en los elementos narrativos. Las leyendas y mitos que guían la búsqueda del tesoro y la tumba del Primer Emperador están plagados de elementos fantásticos y maravillosos que juegan un papel en la imagen de la historia antigua de China otorgándole ese aire de misterio, exotismo, opulencia y grandiosidad. Sin embargo, en el presente, el declive de la última dinastía china, los señores de la guerra o el control de los sistemas de gobierno y seguridad por parte de personajes y entidades corruptas reflejan el aspecto negativo. El señor Jiang resume la situación histórica china de la siguiente forma:

[...] llegó a mis manos, procedente de Pekín, el cofre que usted ha encontrado en su casa. Traía los sellos imperiales intactos y formaba parte de un lote de objetos comprados en las inmediaciones de la Ciudad Prohibida por mi agente de la capital. La corte del último monarca Qing se desmorona, *madame*. Mi gran país y nuestra ancestral cultura están siendo destruidos no sólo por los invasores extranjeros sino también, y sobre todo, por la debilidad de esta caduca dinastía que ha dejado el poder en manos de los señores de la guerra. El joven y patético emperador Puyi ni siquiera puede controlar los robos de sus tesoros. Desde el más alto dignatario hasta el menor de los eunucos sustrae sin escrúpulos joyas de un valor incalculable que pueden encontrarse a las pocas horas en los mercados de antigüedades que han aparecido últimamente en las calles aledañas a la Ciudad Prohibida [...] (2006: 71).

Se entiende a partir de este texto que los últimos vestigios de la historia imperial China y su época de esplendor se han malogrado y vendido al mejor postor. El emperador es un personaje real, que se describe como una figura desprovista de cualquier tipo de poder, una marioneta en manos extranjeras que tienen sus intereses propios en el territorio chino, de la que todas intentan sacar su mejor tajada. El expolio y tráfico de objetos de valor desde la Ciudad Prohibida denotan esa mercantilización y desvalorización de un sistema que ya no tiene lugar en el contexto global.

Aparece, además, la figura de los eunucos, que son personajes propios de sociedades con un sistema de gobiernos autoritario como el imperial, en el que ejercían de criados del emperador, pero con una carta de servicios que iba desde el espionaje hasta el consejo.

El personaje que hace más referencia a ese pasado de esplendor de la China milenaria es el señor Jiang, que es el encargado de ilustrar a Fernanda, Elvira y Biao con las historias que justifican y le dan coherencia a la narración, como se puede observar en el siguiente fragmento:

En este gran país al que nosotros, los hijos de Han, llamamos *Zhongguo*, el Imperio Medio, o *Tianxia*, “Todo bajo el cielo”, los niños se duermen por la noche escuchando la historia de este príncipe que llegó a ser el último y más olvidado de los emperadores Ming y que salvó el secreto de la tumba del Primer Emperador de la China, Shi Huang Ti. Es un cuento hermoso que hace renacer el orgullo de esta inmensa nación de cuatrocientos millones de personas (2006: 84).

El señor Jiang antes ya hace mención al presente malogrado de China cuando le cuenta la situación de decadencia del imperio y las malas artes de los acólitos del emperador, incluyendo la Banda Verde: «[...] Y créame, lamento que se esté llevando tan mala impresión de China. Este país, antes, no era así» (2006: 78).

Ambas explicaciones contrastan con esa doble percepción de China respecto a su historia, como ya se ha indicado anteriormente.

Por otro lado, se da una perspectiva de la historia china en palabras del señor Jiang en defensa de la China legítima, que polariza la historia del país en contra de los manchúes. Dice Elvira sobre el señor Jiang:

Si mi primera impresión de él [señor Jiang] fue estar delante de un auténtico mandarín, de un aristócrata, ahora estaba descubriendo a un chino apasionadamente entregado a su raza milenaria, afligido ante la decadencia de su pueblo y de su cultura, y lleno de desprecio hacia los manchúes que gobernaban su país desde hacía casi trescientos años (2006: 94).

Se ve que después de trescientos años, la dinastía Qing, la del último emperador de China, Puyi, aparece como una autoridad ilegítima. Una figura histórica caída en desgracia que ayudó a

las fuerzas japonesas a tomar control sobre el territorio chino. La historia lo conoce como el «emperador títere», y fue acusado de traicionar a su país. En la narración, Puyi no tiene voz, pero se hace referencia a él como un personaje aliado de la Banda Verde para recuperar la reliquia que conduce a la tumba del Primer Emperador.

En cuanto a la situación política, el señor Jiang hace una declaración de principios al respecto:

- Creí que usted era un chino profundamente nacionalista - musité sin hacer caso al irlandés.
-Y lo soy, madame. Pero también creo que China ya no puede vivir dan*do la espalda al mundo, regresando al pasado. Hay que avanzar para que, algún día, podamos ser una potencia mundial como *Meiguo* y *Faguo* [Estados Unidos y Francia, respectivamente]. Incluso como su patria, la Gran Luzón [España], que lucha por integrarse en las democracias modernas (2006: 118).

Hay aquí no sólo una declaración de intenciones, sino un alegato político. A continuación, Elvira muestra su aprobación y acuerdo respecto a este tema:

Resultaba que, como los mercaderes chinos llevaban trescientos años haciendo negocios con Manila, la capital de la isla de Luzón., España, para ellos, era “la Gran Luzón”, el remoto país que compraba y vendía productos a través de su colonia de las Filipinas. No tenían la más remota idea de dónde estaba ni de cómo era y, además, les importaba muy poco y, por eso, pensé que el señor Jiang volvía a tener razón: China debía abrirse al mundo urgentemente y dejar de vivir en la Edad Media. No necesitaba más emperadores feudales, fueran manchúes o Han, sino partidos políticos y un moderno sistema parlamentario republicano que le hiciera progresar hasta el siglo XX (2006: 118).

Me parece esta postura un poco incongruente con el carácter del personaje y su situación y conocimiento de la realidad china que se muestra en el texto. Dejando a un lado si esas posibilidades existen en el contexto narrativo y si son las más convenientes para la situación política china, Elvira muestra una casi completa ignorancia sobre la sociedad, cultura e idiosincrasia china desde el comienzo del texto. El hecho de que la narradora exprese una afirmación tan contundente a este respecto la coloca de nuevo en una posición de superioridad inmerecida e injustificada, no sólo por la falta de información, sino también por su falta de interés en la realidad china que la rodea y que empieza a conocer en un momento narrativo casi inmediato a su llegada a China.

En este punto de la narración, por cierto, Elvira sigue refiriéndose a los chinos como «amarillos», a sabiendas del tono despectivo que tiene tal denominación. Aunque ya han empezado a darse cambios en su actitud, cuando Elvira no está conforme o tiene un desencuentro

con alguno de los personajes chinos, vuelve a esas denominaciones despectivas que generalizan a toda una comunidad. El señor Jiang, por su parte, también sigue usando acepciones despectivas sobre los extranjeros, pero el señor Jiang no se encuentra en un contexto en el que deba asumir de forma radical una nueva cultura y formas de vida. El único cambio de parecer que experimenta a fuerza de argumentaciones sólidas por parte de Elvira es la actitud sexista que demuestra, especialmente con Fernanda, pero a este punto se volverá en el siguiente apartado.

Un aspecto más que da cuenta de las formas de gobierno imperialistas sobre China es el uso de las divisas. En la narración, la divisa que es utilizada no pertenece al sistema de moneda chino. Se usa moneda extranjera, en este caso, la narradora explica que se usan los francos y los dólares mexicanos, al menos en Shanghái. En las comarcas del interior, Elvira anticipa que utilizarán los *taels* chinos, moneda local, una muestra más de que el imperialismo económico y cultural no se expande de forma homogénea por el territorio chino.

La narración tiene claramente una dimensión política, y un posicionamiento claro respecto a ese tema. La intriga, que se mueve entre el imperialismo chino, visto desde una forma negativa aplicado al presente —la cultura y las tradiciones chinas son loables y están valoradas como se ha explicado, pero en el plano de la política, las formas de gobierno tradicionales son causantes del periodo de decadencia y retraso del tiempo narrativo—, las fuerzas occidentales —que buscan hacerse con mayor poder y control sobre el territorio chino para favorecer sus intereses— y los nuevos movimientos progresistas de un sector de la población china para conseguir autonomía y progreso.

Los actores y personajes presentes en la narración representan cada una de estas visiones. La Banda Verde y los soldados imperiales abogan por la vuelta a las viejas formas, al igual que los intereses occidentales que no se encarnan en ningún personaje occidental, y el señor Jiang y los soldados afines al Partido Nacionalista Chino, el Kuomintang, del que el señor Jiang forma parte. La intriga política queda aclarada en este punto en palabras del señor Jiang:

[...] Las potencias imperialistas extranjeras no nos apoyan. Creen que somos peligrosos para sus intereses económicos. Saben que, si unimos China bajo una sola bandera, les quitaremos todas las abusivas prerrogativas comerciales que han conseguido con malas artes en los últimos cien años. Los Tres Principios del Pueblo del doctor Sun, es decir, Nacionalismo, Democracia y Bienestar, significan el final de sus grandes beneficios económicos. [...] (2006: 160).

La autora utiliza personajes y entidades reales que no tienen voz pero que están implicados en la trama: el último emperador Qing, Puyi, de origen manchú; Sun Yat-sen, primer presidente de la República de China; el Kuomintang, el Partido Nacionalista Chino. Si bien el objetivo de este trabajo no es dilucidar hasta qué punto los aspectos políticos han sido deformados o manipulados para los intereses narrativos de la historia, sí parece importante señalar que el posicionamiento de los personajes sobre este aspecto simplifica un sector de la historia china del siglo XX que resulta maniquea, y que aunque no defiende los intereses occidentales —más bien al contrario, los personajes principales influyen para que el lector sienta simpatía hacia las tendencias nacionalistas del señor Jiang, que aboga por un país soberano, perteneciente al pueblo chino y que se incline hacia el progreso y la modernidad—, sí lo hace basados en criterios occidentales: lo que vale en Occidente y se admite en Occidente como positivo es lo que debería valer para Oriente. Independientemente o no de lo en que se pueda estar de acuerdo o no desde un punto de vista personal, lo cierto es que la narración distorsiona la posibilidad de tener una información con más rigor histórico con la que poder formarse una opinión más consecuente sobre la realidad de la política china de la época.

Es, precisamente, el tema político y el ocultamiento de las verdaderas intenciones del señor Jiang, lo que provoca más conflicto entre los dos personajes de autoridad en la narración: Elvira y el señor Jiang. Cuando ocurre el asalto de la Banda Verde en Nanking, justo cuando acaban de encontrar el segundo pedazo del mapa de la tumba del Primer Emperador, sale a la luz esa información que el señor Jiang había mantenido oculta al resto del grupo. Elvira se enfrenta a él:

- [...] Creo que ha actuado usted con malas artes, señor Jiang, ocultándonos un aspecto importante, *une affaire politique*, de este peligroso viaje. Creo que no es usted una buena persona, que no es tan honesto como aparenta ser y como usted mismo cree. En mi opinión, hace prevalecer sus intereses políticos por encima de cualquier otra cosa y nos está utilizando. Hasta ahora le admiraba, señor Jiang. Creía que usted era un digno defensor de su pueblo. Ahora empiezo a pensar que, como todos los políticos, es un ávido materialista que no calcula las consecuencias personales de sus decisiones (2006: 160).

Queda bastante clara la posición de Elvira y la del señor Jiang, que un poco más adelante acabará disculpándose. Parece, que, de esta forma, el señor Jiang también muestra un cambio de actitud y carácter en la narración, como si el viaje no fuera sólo terapéutico para Elvira y Fernanda, sino que cambiará aspectos en todos los personajes, incluidos los de los personajes chinos.

Cuando llegan a Hankow y Fernanda y Elvira se enteran del golpe militar de José Antonio Primo de Rivera, se encuentra una comparativa histórica que influye en la visión que Elvira, como protagonista occidental, tiene del momento histórico de España. Vale recordar que Elvira, que ahora se halla en Hankow y allí todos sienten más cercana la presencia y control de las fuerzas imperiales y de los señores de la guerra apegados a las viejas formas feudales, empieza a mostrar un cambio significativo en su actitud hacia la realidad china, en contraposición con una Europa que la ha cohibido o limitado de alguna forma, que no le ha permitido la libertad que le está ofreciendo China.

[...] Dos días después arribamos al puerto de Hankow y Fernanda y yo nos enteramos, al poco de desembarcar y gracias a los cablegramas de información internacional que se recibían en el cuartel general del Kuomintang, que en aquella fecha había tenido lugar en España un golpe de Estado dirigido por el general Primo de Rivera quien, apoyado por la extrema derecha y con el beneplácito del rey Alfonso XIII, había disuelto las Cortes democráticamente elegidas y había proclamado una dictadura militar. En nuestro país imperaba ahora la ley marcial, la censura y la persecución política e ideológica (2006: 166).

Es decir, España no parece representar mejor lugar tampoco en este momento narrativo para estar. Aunque este hecho debería repercutir más en la impresión de Fernanda que en el de Elvira, pues la narradora hace tiempo que renegó de su lugar de origen, sobre el que ella misma explica que tuvo que huir y en el que las mujeres pintoras no tienen nada que hacer. Lo cual no significa que sea indiferente a los hechos que ocurren en él, pero parece denotar cierto sentido de lo propio cuando se refiere a estos acontecimientos.

Un poco más adelante, cuando la expedición se dirige a las montañas internándose en las zonas rurales de China en la época descrita, mostrarán la realidad lejos del cosmopolitismo de las ciudades. Las diferencias entre ciudad y las zonas rurales son muy acusadas: las primeras están dominadas por las fuerzas extranjeras y sus intereses políticos y económicos; y las segundas, por los señores de la guerra que dejan un rastro de devastación y miseria que pone a prueba la resistencia de los más débiles a su paso.

Pronto se hizo evidente que no éramos el único grupo de personas que se desplazaba por los inmensos campos de China con un larguísimo viaje por delante. Familias enteras, aldeas en pleno avanzaban lentamente como caravanas de la muerte por los mismos caminos que nosotros huyendo del hambre y de la guerra. Era una experiencia espantosa y triste contemplar a madres y padres cargando en brazos con sus hijos enfermos y desnutridos, a viejos y viejas llevados en carretillas entre muebles, fardos y objetos que debían de ser las exiguas pertenencias familiares que no habían podido ser vendidas. Un día, un hombre quiso darnos a su hija pequeña a cambio de unas pocas monedas de cobre. Quedé horrorizada por la experiencia y aún más al saber que

era una práctica habitual, ya que las hijas, al contrario que los hijos, no eran muy valorados dentro del seno familiar. Quise, con el corazón roto, adquirir a la niña y darle de comer (estaba hambrienta), pero Lao Jiang, enfadado, me lo impidió. Me dijo que no debíamos participar en el comercio de personas porque era una manera de fomentarlo y porque, en cuanto la noticia se supiera, serían cientos los padres que nos hostigarían con las mismas pretensiones. El anticuario me explicó que la gente había empezado a emigrar hacia Manchuria huyendo del bandolerismo, de las hambrunas provocadas por las sequías y las inundaciones y de los impuestos abusivos y las matanzas de los caudillos militares, indiferentes a las amarguras del pueblo. Manchuria era una provincia independiente desde 1921, gobernada por el dictador Chang Tso-Lin, un antiguo señor de la guerra y, como en ella reinaba una paz relativa que estaba permitiendo el desarrollo económico, los pobres intentaban llegar masivamente hasta allí (2006: 176).

Esta afirmación sobre la valoración de las hijas en el seno familiar en el pasado es cierta debido al reparto de los roles de género en la familia sumado a ciertas creencias tradicionales e, incluso, supersticiosas. Hoy en día, no es este el caso.

A menudo, las leyendas mitológicas que se narran tienen como protagonistas personajes históricos reales a los que se les atribuyen características insólitas, habilidades extraordinarias o, incluso, poderes especiales. Independientemente del grado de veracidad o de las hipótesis manejadas para determinar de qué forma se les aplica y cuál es el origen de tales atribuciones, el tiempo histórico al que pertenecen suelen dar noticia de algunos sucesos verídicos sobre esa época. Es el caso de la leyenda del emperador Yu, fundador de la dinastía Xia, una dinastía mitológica fechada entre el 2100-1600 a. n. e. aproximadamente:

[...] y su fundador, el emperador Yu, que realizó grandes trabajos e incontables proezas, como nacer de su padre muerto tres años atrás, hablar con los animales, conocer sus secretos, levantar montañas, convertirse en oso a voluntad o, mucho más importante todavía, descubrir en el caparazón de una tortuga gigante los signos que explican cómo se producen los cambios en el universo. [...]

En cambio, sí la tiene una de las más importantes hazañas del emperador Yu: contener y controlar los desbordamientos de las aguas. La suya fue la época de las grandes inundaciones que asolaron la tierra. [...] (2006: 313).

Estas observaciones contienen los resultados de un estudio científico posterior que afirmaba y databa en ese tiempo estas grandes inundaciones. Ciertamente, la autora debe conocer estas conclusiones, aunque las grandes inundaciones son un episodio del que se tiene noticia de una manera mucho más narrativa, a través de las leyendas mitológicas que han llegado hasta nosotros y la poesía clásica china, que meramente científica. Se cree que las noticias sobre estas

inundaciones se extendieron en aquella época remota y que inspiraron otros relatos mitológicos, como el arca de Noé en la religión judeocristiana.

3.4.2. Género y sexualidad

Se puede abordar el tema desde dos puntos de vista: desde el orientalismo, ya que la dicotomía Oriente-mujer y Occidente-hombre está en consonancia cuando se habla de un sistema de opresor-oprimido. Oriente se feminiza para posicionarlo como un ente débil que necesita de Oriente para poder entender y vivir en el mundo, un elemento necesitado de guía, pues por sí solo está destinado al atraso, la excentricidad y decadencia moral. La población oriental masculina, y la china por ende, también está feminizada. A los chinos se les presupone una masculinidad débil, que no está en relación con un físico débil (vale recordar la práctica de las artes marciales), pero sí poseedores de una sexualidad pasiva o desinteresada. Las mujeres chinas, por otro lado, son seres mudos, de belleza inusual, que no participan activamente en la vida en sociedad. Son representadas como mujeres sumisas, que se mueven en el ámbito del hogar, serviciales y sin voz, por lo que recae sobre ellas una doble opresión: ser mujeres y ser chinas.

Teniendo en cuenta este planteamiento y prestando atención a los personajes chinos, masculinos y femeninos, se puede advertir que los hombres chinos no son descritos como personajes atrayentes. En realidad, en la novela, la sexualidad no tiene lugar. Sólo Rémy parece ser un personaje al que se le describe como atractivo sexualmente, pero ninguno de los demás personajes cumple con esta descripción. Biao, sin embargo, es un personaje que cumple con un rol femenino en la idiosincrasia china: es un criado, está al servicio de Elvira y Fernanda, es sumiso y no tiene voz, aunque luego hará gala de una inteligencia inesperada para la protagonista. Al maestro Jade Rojo se le supone una sexualidad anulada por su condición de monje taoísta, y al señor Jiang parece no corresponderle una categoría así en su condición de sabio. De hecho, incluso los personajes de poder mencionados son afeminados en lo que se refiere a una carencia de poder de algún tipo, como el emperador Puyi, que se toma como un títere en manos de las fuerzas gubernamentales japonesas. Esta imagen va en contraposición con la del Primer Emperador, un personaje que hizo uso de un gran poder y lo demostró en sus grandes edificaciones, en sus gestas bélicas y en su crueldad a la hora de planear su entierro. Una vez más,

la historia milenaria de China se contraponen a la más reciente para denotar un proceso de decadencia moderna, frente a un pasado de esplendor y dominación.

Es curioso, sin embargo, la ausencia de personajes femeninos chinos con voz. Las únicas que aparecen es la criada de la casa de Rémy, una mujer que cumple con las características descritas en cuanto a sumisión, obediencia y servicio, pero toda la información que se tiene sobre la mujer en la sociedad china viene de boca del señor Jiang y de las actitudes de los monjes para con Elvira y Fernanda. Es decir, vienen de una posición masculina que sólo puede definir las desde fuera, desde la exterioridad. Tal como hace Occidente con Oriente. A esta información no directa sí se contraponen la información directa que se tiene de las mujeres occidentales que quedan representadas en Elvira y Fernanda.

La intención de la autora de exponer en la novela a unos personajes femeninos fuertes, independientes y claramente feministas, hace que el tema de la mujer y cómo es tratada en ambas culturas entren en clara oposición como malentendidos culturales recurrentes.

Son variadas las impresiones y referencias que se da de la imagen de la mujer respecto a diferentes aspectos: rol social, educación, etc. Elvira, que se declara una mujer independiente y liberada en su contexto histórico y social: rechaza el luto que le corresponde por la muerte de Rémy, vive sola en París, trabaja fuera de casa, huye de una familia que la asfixia y decide mudarse al extranjero sola y con sus escasos recursos, lo que provoca que la deshereden, ya que para ella su libertad es más valiosa. Aunque Elvira no es totalmente independiente económicamente a pesar de sentirse una mujer liberada, pues aunque trabaja, depende de la casa de Rémy y del dinero que este le manda de vez en cuando para sobrellevar los gastos de su vida.

Cuando su sobrina Fernanda se muda con ella, se van a ver muchos rasgos que denotan esas diferencias en relación a la situación de la mujer en España y en Francia o Inglaterra, que se consideran países mucho más modernos y progresistas en cuestiones de género. Pero también se verá en el marco de la sociedad china, a pesar de la ausencia de voces femeninas por parte de personajes chinos en la novela. Las consideraciones o reflexiones a este respecto se observarán en el tratamiento que los personajes masculinos chinos dan a las protagonistas, que son mujeres occidentales.

En cuanto a la situación española, declara la protagonista:

Mi país estaba muy atrasado. Sólo las grandes ciudades como Madrid o Barcelona se encontraban a nivel europeo en cuanto a higiene y cultura pero el resto agonizaba de hambre, suciedad e ignorancia. Además, ¿dónde iba una mujer sola por aquellas tierras? En el resto

del mundo civilizado, la mujer había conquistado un nuevo papel en la sociedad, mucho más libre e independiente, pero en España seguía siendo un objeto, en el mejor de los casos de adorno, dominado por la Iglesia y por el marido. Allí me quedaría sin alas, sin aire para respirar y aquello que veinte años atrás me había obligado a salir corriendo acabaría conmigo para siempre. ¿Una mujer pintora...? María Blanchard y yo, Elvira Aranda, éramos el ejemplo de lo que podían hacer las mujeres pintoras en España: marcharse (2006: 46).

En este texto Elvira no sólo hace una declaración de principios sobre la terrible realidad que le espera a la mujer en España, sino también a las mujeres artistas, y menciona a una pintora real, María Blanchard, pintora española cubista que estudió en Madrid y se trasladó a París para dedicarse a su arte. Se identifica que hay analogías en la vida de ambas que hace que la protagonista se compare con ella. Además, esa idea de la mujer, católica y en un segundo plano de la sociedad, puede reflejarse en la primera actitud de Fernanda, como sujeto perteneciente a la sociedad española y educada en esos valores. Sin embargo, Fernanda es una adolescente, cuyos impulsos por rebelarse y hacerse oír ganan conforme se va sintiendo más cómoda en la libertad que le brinda su tía y la experiencia que vive en un país extranjero. Se puede decir que Fernanda se va despojando de su estricta educación en maneras y conceptos.

Más adelante, se hace referencia a otras personalidades de la cultura española relevantes, Isabel de Oryazábal, a quien la protagonista había visto en una conferencia en España, y a Raquel Meller, cuyos discos escuchan en una fiesta de la embajada española. Lejos de ser un dato importante para la narración, la autora incluye una nota a pie de página sobre la biografía de Oryazábal, y una referencia sobre la cupletista y cantante Raquel Meller, lo que trasluce una intención por su parte de incluir referencias femeninas poco conocidas.

Otra de los momentos en los que la percepción de la mujer es puesta en un lugar de desigualdad tiene lugar cuando Elvira debe acudir al Shangháí Club, el club inglés que regenta Patrick Tichborne y que es exclusivo de hombres, y en el que nada más al entrar Fernanda y Elvira sufren las miradas de censura por estar en un sitio que no les corresponde. Más tarde, cuando conocen al Sr. Jiang, este dejará clara su postura respecto a la mujer (el lector llega a pensar que si Elvira no está incluida en este tratamiento, es porque la necesita para conseguir sus objetivos). Elvira explica:

-Me llamo Fernandina- se apresuró a señalar la interesada antes de darse cuenta de que el Sr. Jiang ya había desviado la mirada y la ignoraba. No volvió a fijarse en ella durante todo el rato que permanecimos allí y, en las semanas sucesivas, mi sobrina, simplemente no existió para él. Las mujeres son poca cosa para los chinos y las niñas menos aún, así que Fernanda tuvo que tragarse su indignación y aceptar el hecho de que el señor Jiang nila vería ni la oiría, aunque estuviera ahogándose y pidiendo ayuda a gritos (2006: 68).

Es este fragmento el primero de muchos en los que se referirá la opinión y la actitud del señor Jiang respecto a las mujeres y el lugar que estas ocupan en la sociedad. El señor Jiang acaba distinguiéndose como la voz que refleja un pensamiento generalizado de la sociedad china, al menos en este primer momento y en palabras de Elvira (luego se verá que estas actitudes se van suavizando, que, no erradicando, conforme Elvira, Fernanda, Biao y el señor Jiang son obligados a convivir en la aventura que les espera). Cuando habla de que las mujeres «*son poca cosa para los chinos*» se podría hacer extensible a la misma situación vivida por las mujeres en España, y, en general, al contexto del tiempo narrativo. Si Francia o Inglaterra son más modernas en estas materias, igual aún quedaban muchos derechos por conquistar para que una mujer se sintiera realmente una igual respecto a un hombre.

Sin embargo, la afirmación que la sigue, «y las niñas menos aún», resulta una referencia, en mi opinión, descontextualizada e incisiva, que puede provocar que el lector que tenga una carencia de información real sobre la cultura china sea remitido a un periodo de la historia reciente de China en la que el número de adopciones de niñas chinas se incrementó exponencialmente como consecuencia de la «política del hijo único», vigente desde 1979 hasta el 2015. Parece denotar un rasgo de carácter propio de la población china —crueldad con las niñas—, información que me parece una generalización imprecisa. En España se encuentran artículos con títulos tan contundentes como «China ya no abandona a sus hijos», publicado en el diario El País el 1 de julio de 2019 por Zigor Aldama. Es un signo de una conceptualización generalizada. Existen unos condicionamientos sociales, políticos, económicos y culturales para justificar este hecho, pero no pertenece a la idiosincrasia china.

Aunque, sin duda, las referencias más directas las sufre Fernanda por parte del señor Jiang, que en un primer momento decide ignorarla por completo hasta que Elvira decide intervenir. También suele exponer comentarios sexistas sobre cómo deberían ser y comportarse las mujeres. Dice, al comienzo de la convivencia del grupo:

-El exceso de conocimiento en las niñas es pernicioso -comentó con un énfasis especial en la voz-. Malogra sus posibilidades de conseguir un buen marido. Debería usted enseñar a callar a su sobrina, madame, sobre todo en presencia de adultos (2006: 132).

El señor Jiang muestra una postura claramente misógina y sexista respecto a las mujeres. Las razones por las que trata a Elvira, mujer también, como merecedora de su atención no

quedan claras. Se debe recordar que el señor Jiang no necesita a Elvira y Fernanda en la expedición de búsqueda, pues poco aportan con sus conocimientos, ya que son ignorantes de la historia de la China milenaria. Si llega a informar a Elvira del enorme valor del tesoro que puede acabar con sus deudas es porque cree honorable compartirlo con ella como propietaria legítima del cofre que les guía en la búsqueda en primer lugar. Por ello, los comentarios del señor Jiang resultan poco coherentes con la práctica, pues no queda claro porqué Elvira se «salva» de ese tratamiento y, sin embargo, Fernanda, los sufre en su totalidad. De hecho, Fernanda responde, y Elvira también:

-Tía Elvira, dígame al señor Jiang de mi parte -la voz de Fernanda estaba cargada de resentimiento- que si él pide respeto para sus tradiciones debería ofrecerlo también para las tradiciones de los demás, especialmente en lo que se refiere a las mujeres.

-Estoy de acuerdo con mi sobrina, señor Jiang - añadió con firmeza, mirándole directamente-. Nosotras no estamos acostumbradas al trato que dan ustedes aquí a la otra mitad de su población, esos doscientos millones de mujeres a los que no permiten hablar. Fernanda no ha querido ofenderle. Ha hecho, sencillamente, lo que hubiera hecho en Europa: comentar con cierto algo sobre la conversación que estábamos manteniendo (2006: 133).

El primer desencuentro cultural tiene que ver con el papel de la mujer en la cultura china en clara oposición con el papel de la mujer en la cultura «a la francesa», pues en la española la misma protagonista cuenta que no es esa la dinámica, aunque Fernanda no parece sentirse incómoda en situaciones en las que sí tiene voz, más bien al contrario.

La reacción del señor Jiang ante las palabras, e incluso las alusiones directas a su persona, por parte de Fernanda, es el de la completa indiferencia. El señor Jiang ignora cualquier comentario que Fernanda diga, y lo hace hasta ya entrada la narración, incluso después de que Elvira empiece a romper sus propios prejuicios respecto a la cultura y sociedad china. No es un cambio que se dé de forma paralela en ambos personajes.

[...] Sentí rabia por la manera en que Lao Jiang ignoraba a mi sobrina mientras que no ocultaba que Pequeño Tigre [sic Biao] le había entrado por el ojo. No era justo. Empezaba a cansarme aquella actitud despectiva hacia las mujeres que exhibía el viejo chino (2006: 145).

Más adelante, el señor Jiang llega a pedirle disculpas a Elvira por utilizarlas para sus propósitos. Aunque, realmente, Elvira y Fernanda, como ya se ha mencionado, aportan con su compañía, ya que la visión de la historia desde la voz de la narradora en primera persona encarnada en Elvira es más práctica para la autora, en mi opinión. La respuesta de Elvira a esas disculpas pone al señor Jiang en un conflicto interno. Dice Elvira:

-Admito sus disculpas -dije imitando el gesto de las manos y la reverencia-, y le doy las gracias por su sinceridad y por todo lo que me está enseñando. Pero, aprovechando el momento, me gustaría pedirle que supere su desprecio hacia las mujeres y que trate a mi sobrina con la misma consideración con que trata al joven criado. Este detalle sería muy importante para nosotras y le colocaría a usted en una posición más propia del mundo de hoy (2006: 170).

Lao Jiang parece aceptar esta petición de Elvira, lo que se interpreta como una aproximación de los dos personajes hacia una relación más cordial en lo personal, y no meramente utilitaria, aunque no deja de serlo.

La actitud de Lao Jiang cambia avanzado el viaje de la expedición. Le pregunta Elvira a Lao Jiang:

- ¿Y nuestra seguridad?

- ¿Cree que quinientos monjes y monjas expertos en artes marciales serán suficientes? - me preguntó con ironía.

- ¡Oh, vaya! - repuse muy contenta-. ¿Monjas también? Así que Wudang es un monasterio mixto, ¿eh? Eso no nos lo había dicho.

Como hacía siempre que algo le molestaba, el anticuario se dio la vuelta, y me ignoró, pero yo estaba empezando a comprender que esa forma de actuar no era tan ofensiva como había pensado, sino la torpe reacción de alguien que, ante una situación incómoda a la que no sabe replicar porque carece de razones, da la callada por respuesta y huye. El anticuario también era humano, aunque a veces no lo pareciese (2006: 180).

Y, sólo unas páginas más tarde, también se da un cambio en la actitud de Lao Jiang respecto a Fernanda:

- ¿Se ha dado cuenta, Lao Jiang, de que uno de los monjes es una joven monja?

[...] - Así es, Fernanda. Me había dado cuenta.

¡Cielo santo! ¡Lao Jiang hablando directamente con mi sobrina! ¿Qué había ocurrido para que se produjera el milagro? A mí me había llamado por mi nombre de pila el día anterior y ahora se dirigía a la niña con absoluta normalidad después de ignorarla durante casi dos meses. (2006: 185).

Esto quiere decir que el diálogo intercultural respecto a este tema ha pasado un momento de crisis y que, ahora, empiezan a darse pasos hacia la comprensión mutua. Este aspecto también empieza a evolucionar en más profundidad en el personaje de Elvira. Al principio, su rechazo y desinterés hacia la cultura china es claro, pero más tarde irá aceptando con sutileza que algunos hábitos o formas de proceder en la sociedad china no son del todo negativos, sino al contrario, resultan útiles o incluso superan las posibles soluciones al alcance de su entendimiento como occidental.

[...] Los chinos eran un pozo de sabiduría milenaria y poseían conocimientos extraños que los occidentales no podíamos ni siquiera imaginar, atrincherados en nuestro orgullo de colonizadores. ¡Cuán humildad nos hacía falta para ser capaces de aprender y respetar las cosas buenas de los demás! (2006: 305).

Más adelante, y muy avanzada la narración, la protagonista, Elvira, vuelve a experimentar un episodio en el que se considera una vez más diana de los comentarios discriminatorios sobre las mujeres por parte de Lao Jiang.

[...] – No, Elvira, usted no lo hará – dijo tajantemente la vibrante voz de Lao Jiang-. Iremos el maestro Jade Rojo o yo, pero usted no.

- ¿Por qué no? – me ofendí.

- Porque usted es una mujer.

Ya volvíamos a las andadas. Para los hombres, ser mujer te convertía, per se, en tullida o lisiada aunque lo disfrazaban de galantería masculina. [...] (2006: 326).

A pesar de los esfuerzos mostrados por Lao Jiang, y las explicaciones de Elvira, Lao Jiang considera que en ciertos contextos la mujer no está capacitada para algunas tareas. En un momento de evidente peligro, Lao Jiang no duda en mantenerse firme en sus creencias.

En otra ocasión, se da otra situación que da lugar a una reflexión por parte de Elvira sobre el papel de la mujer en la sociedad, y en la sociedad china en concreto. En este caso, no es Lao Jiang el origen de tal reflexión sino el maestro Jade Rojo. Cuando en un momento de la narración Lao Jiang y el maestro Jade Rojo están comentando la forma de aplicar los conocimientos que poseen sobre la historia, la mitología y la filosofía china, para poder resolver los enigmas que la búsqueda del tesoro les plantea, Elvira, que a lo largo de la aventura ha adquirido algunos conocimientos sobre el tema, cuestiona lo que dicen.

El maestro Rojo me miró con admiración cuando expliqué mis objeciones.

- No hay muchas mujeres que tengan tantos conocimientos como usted sobre estas materias.

Me negué a admitir su presunto homenaje. Si no había muchas mujeres era porque nadie las animaba o las dejaba estudiar las cosas consideradas exclusivas de los hombres. Era triste que yo, una extranjera, supiera más que doscientos millones de mujeres chinas sobre su propia cultura (2006: 352).

En mi opinión, Elvira tiene razón respecto a su defensa del derecho a la educación de las mujeres, pero parece presuntuoso afirmar que sabe más que las mujeres chinas que comparten su tiempo. Aunque es esta una época en la que los índices de analfabetismo y educación son muy bajos, es de señalar que las leyendas y la mitología china, sostenidas sobre hechos históricos reales en algunos casos, es un material narrativo que se transfiere de forma oral. Es decir, que las mujeres chinas pueden ser conocedoras de su cultura, a través de cuentos, supersticiones e

historias que se transmiten de forma oral. Esto no implica que su conocimiento sea detallado o que puedan profundizar en consideraciones filosóficas, pero sí conocen a los personajes y pueden maravillarse con las fábulas de las narraciones.

Capítulo V

Análisis comparativo de las novelas «Los últimos días del imperio celeste» y «Todo bajo el Cielo»

1. Introducción: consideraciones iniciales.

En el presente capítulo se hará un análisis comparativo exhaustivo de las características ya previamente mencionadas sobre las novelas estudiadas en esta investigación. Se trata, en principio, de poner lado a lado los rasgos más importantes de cada texto literario para poder entender, con mayor precisión, de qué se trata cada uno de ellos e intentar dar una interpretación más concreta acerca de los elementos que en cada una de ellas se presenta, pero ya como un pequeño corpus de novelas históricas contemporáneas y españolas sobre China.

2. Dos españoles que deciden escribir sobre China.

David Yagüe y Matilde Asensi son dos escritores que no llegaron al mundo de la literatura de forma inmediata y tampoco en épocas similares. Asensi nació en los años 60 (Diario Información, 2012: online), en 1962, mientras que Yagüe lo hizo cerca de 20 años después, en 1982²⁶. Ambos estudiaron periodismo en la universidad y, antes de ser reconocidos como escritores de novelas, tuvieron experiencias amplias en el mundo de las noticias en diferentes medios (como radio, audio y audiovisuales). Sin embargo, a pesar de desarrollar su talento al escribir o “contar historias” en otras áreas inicialmente, lo cierto es que desde muy jóvenes siempre sintieron una gran pasión por la literatura y se vieron fascinados por la escritura. Así lo explica Yagüe en su entrevista para esta investigación:

²⁶ Datos recogidos en la entrevista realizada con motivo del presente estudio de la obra de David Yagüe. La entrevista al autor se encuentra recogida en el Anexo 1.

Desde niño he escrito y he leído mucho. Siempre quise escribir y publicar, pero fue cuando empecé a trabajar en el mundo editorial (sobre todo en labores de comunicación) hace unos 16 años cuando decidí que ser escritor iba a ser uno de mis objetivos vitales (véase Anexo 1).

Asensi, en este sentido, no se queda atrás, pues se servía desde muy joven de dos bibliotecas domésticas para leer (la de sus padres y la de sus abuelos). De hecho, prefería leer que disfrutar de la hora del recreo en la escuela, tal como menciona el periodista José Ferrándiz en una entrevista realizada a la famosa autora en el año 2004: «(...) algunas de sus compañeras del colegio Teresianas de Alicante todavía recuerdan que, a veces, sacrificaba el recreo para quedarse leyendo en el aula» (Ferrándiz Lozano, José, 2004: online).

En otras palabras, en sus vidas siempre hubo lugar para las letras y una curiosidad innata, ya que para ser un buen periodista y un buen escritor, es necesario también sentir una necesidad imperiosa por conocer el mundo que los rodea. Esa pasión la describió muy bien Asensi en una entrevista de hace unos años: «Me gusta investigar la historia, me gusta encontrar misterios en el pasado y de repente es una pasión desbordante que no puedo controlar y ya no hay más en el mundo hasta que no sepa exactamente qué pasó ahí» (Cristina Martínez, 2012: online).

Se podría decir entonces que gracias a su labor como periodistas, tanto Asensi como Yagüe, lograron desarrollar habilidades que, más adelante en sus vidas, les permitieron convertirse en los escritores que son en la actualidad. Y se hace énfasis en este punto porque es por su trabajo investigador aunado a su pasión por conocer los hechos y la historia, por lo que logran crear narraciones como las que se presentan en *Los últimos días del imperio celeste* y *Todo bajo el cielo*, novelas que, como ya se ha explicado, pertenecen al género de la narrativa contemporánea de tipo histórica.

Es importante mencionar que las trayectorias de cada uno de los autores, aunque similares en sus inicios, porque los dos son periodistas de formación y con práctica profesional, se han desarrollado de manera distinta desde entonces. Yagüe sigue trabajando como periodista, sobre todo en el blog que maneja (y podría decirse que hasta como crítico literario), mientras que Asensi dejó de lado el trabajo de periodista desde hace casi treinta años para dedicarse exclusivamente a su trabajo de escritora de novelas (Ferrándiz, José, 2004: online).

Adicionalmente, se puede afirmar que son distintos en cuanto a su producción literaria. Por una parte, Asensi ha escrito ya más de 10 novelas históricas, una de las cuales ha sido

publicada en más de quince países, *El último catón*, hecho que la cataloga como una escritora de *bestsellers* y muy reconocida a gran escala. Yagüe, por su parte, hasta ahora solo cuenta en su haber con dos novelas²⁷ que todavía no lo han hecho tan reconocido, pero que sí le han procurado recibir muy buenas críticas entre los expertos del área, como ya se ha mencionado previamente en este estudio.

No obstante, hay que considerar que Matilde Asensi se sumergió en el mundo de la literatura contemporánea histórica cuando el género y la lectura en general como pasatiempos todavía no era tan popular en España como ahora o, al menos, así lo describe ella misma:

En 1999, cuando saqué *El salón de ámbar*, teníamos una población lectora del 4%, éramos el país europeo con el índice de lectura más baja. Y en doce años estamos en el 56%. Alucina. Es brutal. Eso se debe a que el nivel cultural de la población ha crecido y a que, por alguna casualidad del azar, hemos salido, además todos procedentes del mundo del periodismo, una serie de escritores que hemos ofrecido esa literatura que la gente estaba demandando (Cristina Martínez, 2012: online).

En cambio, Yagüe publicó por primera vez en el año 2011, cuando ya existía un público lector de literatura histórica contemporánea formado y, por supuesto, cuando la competencia era mayor entre escritores de este género. Aunque es bien sabido que todo lo considerado literatura de consumo o entretenimiento suele tener bastante competencia en general, y tanto Todo bajo el cielo como *Los últimos días del imperio celeste* caen, como ya se ha determinado, dentro de esta categoría también.

Todos estos datos biográficos se ponen en perspectiva en este capítulo para entender un poco más por qué las novelas analizadas en esta investigación fueron escritas de la forma en la que lo hicieron. Si se entiende muy bien de dónde vienen estos autores y en cuáles épocas y ámbitos se han desarrollado sus vidas y pasiones, entonces se facilita la interpretación de ciertos mensajes y estructuras presentes en sus novelas, ya que cada uno de ellos deja una parte de sí y de sus experiencias vitales y de su entorno en lo que escribe, incluso sin intentarlo de forma consciente, de forma implícita o, en ocasiones, explícita.

Es revelador e importante recordar cómo estos dos escritores llegaron a escribir sobre China: gracias a sus pasatiempos o intereses personales. Por el lado de Yagüe, fue su pasión por

²⁷ Datos recogidos en la entrevista realizada con motivo del presente estudio de la obra de David Yagüe. La entrevista al autor se encuentra recogida en los anexos.

el cine y, más precisamente, una película que vio, «55 días en Pekín», lo que lo empujó a desear conocer mejor el gigante asiático y a querer escribir sobre China. Por otra parte, la fascinación de Asensi por la cultura china surge por su interés personal en el taoísmo y el taichí, prácticas chinas que se han vuelto bastante populares en todo el mundo durante los últimos años.

Después de esa chispa inicial de interés, lo que siguió fue una ardua tarea investigadora para poder ubicar sus historias en el tiempo y en espacios correctos para poder respetar, tanto como pudieran, la Historia. Y resultó ser una labor bastante complicada porque, efectivamente, en español hay poco material acerca de la Historia de China, así que se debían limitar a lo que consiguieron en su lengua natal (como al parecer lo hizo Asensi), buscar en bibliografía bastante antigua (como Yagüe al consultar la crónica de viajes *Sombras chinescas. Recuerdos de un viaje al Celeste imperio* del año 1902) o buscar información en inglés. Todo esto además, siendo conscientes de que iban a escribir basados en las percepciones de terceros acerca de esos hechos históricos y lugares chinos, independientemente de que fueran autores o testimonios chinos o extranjeros, lo que, a la larga, le resta todavía más rigor histórico a lo que iban a relatar. En ese sentido, hay que nuevamente recordar lo que plantea el Nuevo Historicismo al respecto al indicar que la Historia, en efecto, no es objetiva, puesto que los historiadores, incluso sin quererlo, la sesgan.

Así que, del análisis realizado en este estudio se determinó que, si bien los dos autores hicieron un esfuerzo por ser fieles a los momentos históricos y a esos lugares icónicos, lo cierto es que ambos construyeron novelas que se enmarcan dentro del tipo de literatura histórica española que brinda más espacio a la ficción que a la Historia, no solo por motivos narratológicos, sino porque también necesitaban de esa *flexibilidad*, si se quiere entender así, para desarrollar a sus personajes y la historia que ellos querían o necesitaban narrar. Pero en el próximo apartado de este capítulo se tratará con mayor detalle esa interacción que forjaron los escritores entre sus historias y la Historia, desde la perspectiva del análisis del Nuevo Historicismo.

3. El Nuevo Historicismo en *Los últimos días del imperio celeste* y *Todo bajo el cielo*.

La literatura, como plantea el Nuevo Historicismo, tiene como trasfondo la Historia e, irremediamente, tanto Asensi como Yagüe demuestran que esta premisa es cierta al construir personajes de ficción que presentan diferentes posturas en cuanto a hechos históricos que sí ocurrieron en la realidad y que afectaron sus vidas desde distintas perspectivas. Sin embargo, cabe destacar que cada uno de los autores lo hace de forma diferente.

David Yagüe enfoca su novela en el tratamiento de un hecho histórico que es el eje central de la novela y que ayuda a construir el argumento del texto: la rebelión de los bóxers ocurrida en China en el año 1900. Para ello, ubica a sus personajes en lugares y situaciones que le permiten dar al lector más detalles sobre ese momento de la Historia china, lo que se traduce, además, en hechos narrativos que reflejan ese vínculo que tiene el escritor con el mundo real y su propia obra literaria, al permitir que, de alguna manera exista una conversación entre lo que ocurrió realmente y elementos que se encuentran en la mente del autor y que él quiere destacar en su novela, como lo son la confrontación del Oriente y el Occidente y el periodo colonial, por sólo citar algunos ejemplos al respecto.

Matilde Asensi, se ubica en el año 1923 para desarrollar la serie de eventos que afectarán la vida de su protagonista, Elvira. Ahora bien, si bien el eje central de la novela se construye basado en la historia actual de China para ese momento, que pone de relieve el proceso de declive de la última dinastía china, este no deja de verse influenciado por la historia milenaria del país y, más precisamente, por la primera dinastía. De hecho, está claro que la autora resalta de forma positiva todo lo que proviene de la época en la que vivió el primer emperador de China (elementos como el taichí y la medicina tradicional), mientras que plantea de forma negativa a la China de 1923, plagada, para ella, de corrupción en el gobierno chino, por ejemplo.

Así que ambos autores desarrollan la intriga en sus novelas desde perspectivas que son lejanas en el tiempo para sus lectores, por lo que ellos son los encargados de informar acerca de los datos históricos (que no son ficción) que construyen el esqueleto de sus narraciones. Yagüe, en *Los últimos días del imperio celeste*, se cuida de ser muy exacto y verosímil en cuanto a los acontecimientos históricos que narra; sin embargo, Asensi, si bien en líneas generales se adhiere a la información que tiene sobre los hechos históricos que utiliza en su novela, lo cierto es que admite que también se permite elaborar su propia versión sobre lo que ocurrió cuando encuentra «huecos históricos».

En cuanto al tratamiento explícito de la Historia en las dos novelas, se debe destacar que, mientras que ningún personaje o el narrador hablan de la Historia en *Los últimos días del imperio celeste*, tal como se había mencionado previamente en esta investigación, en *Todo bajo el cielo* introduce un personaje que asume ese papel como el señor Jiang, quien a lo largo de la novela es el encargado de educar a Elvira, Fernanda y Biao en cuanto la Historia y la cultura chinas; por lo que se puede interpretar que, de forma indirecta, Matilde Asensi utiliza a este personaje para hablar sobre la Historia en el texto de forma explícita.

Adicionalmente, se debe rescatar que los dos autores utilizan notas al pie de página para brindar aclaraciones sobre hechos históricos, personajes históricos y míticos, elementos culturales, expresiones y nombres chinos; lo que en definitiva permite que los lectores entiendan mejor el contexto sobre el que se desarrollan las historias y no se vean en la necesidad de interrumpir la lectura para buscar en otra parte un referente que desconozcan. No obstante, dentro de este estudio se considera que el hecho de añadir notas al pie de página puede moldear o afectar la perspectiva del lector de lo que está conociendo en función de lo que el autor presente en ellas, por la organización y el nivel de objetividad de la información adicional presentadas, aunque debe reconocerse, tal como menciona Pron, que:

(...) la nota a pie de página propone también (paradójicamente) una suerte de proximidad entre autor y lector, una en la que el autor se reconoce lector de su obra y participa, por consiguiente, de las dificultades de sus lectores reales para extraer sentido de una obra (2016: 51).

En otras palabras, al incluir notas al pie de página el autor también inicia otra suerte de interacción con sus lectores que surge de que se posiciona a sí mismo en el papel de lector y, tras identificar las dificultades, es capaz de seleccionar el material adicional que proporcionará en estas notas para facilitar la comprensión de su obra. Sin embargo, cabe destacar que dicha selección la realiza el autor desde su perspectiva y allí es cuando entra en juego la pérdida de objetividad de los hechos en las aclaraciones planteadas en estas notas.

Para el análisis historicista también es importante analizar el papel del narrador como conocedor de la historia. En el caso de la novela de Yagüe, el narrador es de tipo omnisciente, es decir, se presenta como esa entidad superior que lo sabe todo, aunque los personajes tienen sus propias voces, sólo que se introducen en estilo directo por medio de dicho narrador. Pero en *Todo bajo el cielo* la protagonista, Elvira, es quien narra todo lo sucedido desde su propia

experiencia, desde su perspectiva y según las circunstancias de las que fue testigo; por lo que ella es la concedora de la historia y la que le brinda a la novela una tendencia a simular una biografía o autobiografía, o un libro de viajes, lo que expresan los otros personajes con su propia voz está mediado, por lo tanto, por la voz del personaje protagonista.

Así, se identifica que estos dos autores utilizan tipos de narradores diferentes para contar tanto lo que le ocurre a los personajes como los hechos históricos que enmarcan a las novelas, y que sea uno u otro tipo de narrador le brindó un tipo de libertad diferente a los autores a la hora de construir sus novelas, porque no es lo mismo que cuente la historia alguien que formó parte de ella (que lo hace sólo desde su propia y limitada visión de los hechos y desde su posición ideológica, que no tiene que coincidir siempre con la del autor, representada en este caso por Elvira) y alguien que lo sabe todo y cuenta todo (el caso de *Los últimos días del imperio celeste*).

En lo que respecta a la caracterización social de los personajes en ambas novelas, se observa que los personajes del contexto histórico referencial (que se mencionan o que participan de forma un tanto limitada dentro de las historias, por lo que se consideran en su mayoría personajes secundarios) pertenecen a lo que pueden ser consideradas clases sociales altas, bien sea extranjeras o chinas. Por la parte china se puede resaltar a la familia imperial china en *Los últimos días del imperio celeste* que sí tiene un papel más activo por medio de la emperatriz de China y el príncipe Tuan, y el emperador Puyi en *Todo bajo el cielo*, que sólo se menciona, pero se infiere que tiene un interés y una influencia sobre la búsqueda del tesoro del primer emperador de China. Por la parte de los extranjeros, se encuentran algunos diplomáticos de las legaciones, como embajadores (el de España y el de Alemania, por nombrar algunos que se mencionan en *Todo bajo el cielo* y *Los últimos días del imperio celeste*, respectivamente) y agregados culturales (como el de Francia en *Todo bajo el Cielo*).

Los personajes ficticios, por su parte, no suelen considerarse como muy adinerados, aunque algunos ciertamente sí tienen el dinero suficiente para vivir cómodamente (aunque la mayoría de los que pertenecen a esta categoría en las dos novelas suelen ser personas extranjeras y no chinas). Puede afirmarse entonces, a partir del análisis que ya se realizó de ambas novelas, que entre los personajes principales se encuentran individuos que pertenecen a clases sociales medias y bajas, que ejercen las siguientes profesiones u ocupaciones: veterano militar, pintor, empresario, empleado de empresario, cooperante en misiones religiosas, ama de casa, misionero,

comerciante, mafioso, periodista, ex diplomático, esclavos-criados, maestros-sacerdotes y religiosos, anticuario y coleccionista de arte, jefe de policía, policía, acompañantes o ayudantes, líder bóxer. También existen personajes colectivos en los dos textos analizados, como los grupos de bóxers y grupos militares chinos y extranjeros en *Los últimos días del imperio celeste* y la Banda Verde y los soldados del Partido Nacionalista Chino o Kuomintang en *Todo bajo el cielo*.

Cabe destacar que este grupo de profesiones u ocupaciones permea tanto a extranjeros como a chinos, aunque ciertamente la mayoría de las profesiones de «más alto reconocimiento» las desempeñan los extranjeros; mientras que aquellas que suelen ser denigrantes, tienen muy bajos sueldos o por las que no se recibe pago alguno son de las que se encargan los chinos. Así, los autores resaltan, por medio de expresiones discriminatorias, descripciones y acciones, mucho más esas diferencias entre *nosotros-ellos* u *occidentales-orientales* o vice-versa, lo que provoca que el lector tenga una perspectiva bastante clara sobre esa barrera que existía y que posiblemente todavía existe entre los extranjeros y la población china.

Por lo que, por medio de elementos minúsculos como las clases sociales a las que pertenecen los personajes de estas novelas, los autores están orientando a los lectores hacia los aspectos históricos que suelen ser ignorados y que son los que le brindan, al final, un carácter veraz a la historia real que utilizan de trasfondo en sus narraciones y precisamente esto es lo que reconoce el Nuevo Historicismo.

4. Análisis comparativo narratológico

4.1. Los narradores

En la novela *Los últimos días del imperio celeste* el tipo de narrador, que es externo, coincide con lo que Bal denomina como un focalizador externo que, en otras palabras, observa o ve toda la historia desde fuera, sin verse involucrado en ella (2018). Además, es un narrador de tipo equiscente, según un subtipo de narradores planteado por Tacca, pues sabe lo mismo que los personajes que forman parte de la historia y, además, conoce los procesos internos y externos

de ciertos personajes, lo que le brinda al lector una visión más amplia de la personalidad de cada uno de ellos y de las razones que justifican algunas de las decisiones que toma (1989: 67).

En el caso de *Todo bajo el cielo*, como ya se ha establecido, el narrador, en cambio, es subjetivo ya que es Elvira, la protagonista de la historia, quien relata todo lo que ocurre desde su propia perspectiva, lo que la convierte también en una narradora de tipo equisicente como el narrador en *Los últimos días del imperio celeste*. En otras palabras, es un narrador-personaje (NP) que participa en las acciones que se desarrollan en la novela, por lo que el lector es el encargado de formar una opinión acerca de los acontecimientos que se presentan allí en función de lo que Elvira percibe, vive y siente. De esta manera y según la terminología narratológica, se considera a Elvira como un focalizador interno o FP (focalizador asociado a un personaje) cuyas experiencias determinan el nivel de subjetividad de la narración.

No obstante, si bien tanto en la novela de Yagüe como en la de Asensi el narrador y el focalizador coinciden, lo cierto es que en *Los últimos días del imperio celeste* los objetos focalizados, que en este caso son personajes de la novela, son numerosos, diferentes, y en varios casos, recurrentes. Así, cada uno de ellos, en algún punto de la novela de Yagüe, será focalizado dependiendo de la relevancia que tenga su propia historia y perspectiva para los acontecimientos que se están narrando en ese momento, en otras palabras, para que logren cumplir con la función narrativa de permitirle a los lectores hacer una relectura de los conflictos que se estén desarrollando.

Dentro de todos los personajes por medio de los que se realiza la focalización en la novela de Yagüe, existen algunos que se consideran prioritarios, como ya se mencionó previamente, que son Ramón Álvarez, Paul Kelly, Sarah Lidlle, Liu Han, Kong Dao, Jack O'Neill, Bill Morgan, el príncipe Tuan y la emperatriz Ci Xi. Los demás, como el padre Marcus McConagh, Vladimir Noskov, Lin, Wang y el Barón Klemmens von Kettler, son personajes que sólo se focalizan en ciertas ocasiones contadas dentro de la historia cuando su participación o visión es de valor para el eje central de la novela.

En *Todo bajo el cielo*, Asensi desarrolla un segundo nivel de focalización por medio de los diálogos en estilo directo de personajes distintos a la protagonista/narradora principal de la novela. De esta manera, le brinda neutralidad a la narración, puesto que desarrolla secuencias

narrativas que se entienden a partir del diálogo de otros personajes, lo que le permite al lector ser capaz de comprender un poco mejor a la narradora, su actitud y su postura, además de a los otros personajes por medio de sus propias voces, pero la selección de las opiniones que esos otros personajes expresan corresponde a lo que el personaje-narrador considera digno de mención.

En algunas ocasiones en *Los últimos días del imperio celeste* el narrador también lleva al mínimo su nivel de intromisión en la historia y permite que sea el lector quien conozca lo que le ocurre a los personajes por medio de sus voces, es decir, por medio de diálogos, en estilo directo, lo que se traduce en que ellos también sean narradores, pero desde un segundo nivel, en la novela, similar a cómo lo presenta Asensi. De esta manera, Yagüe logra que sean los protagonistas de la historia quienes presenten las valoraciones sobre el conflicto histórico que están viviendo y no sólo lo logra por medio de sus voces, sino también de sus acciones y de los conflictos en los que se ven involucrados. Así, el lector tiene la oportunidad de formar su propio criterio acerca del evento histórico que se está presentando, sin que el autor, por medio del narrador, refleje su postura al respecto (como suelen hacerlo otros escritores de novelas históricas).

En lo que respecta a la relación entre el suspense y la narración en la novela de Yagüe, como ya se ha explicado previamente, el eje central del conflicto se centra en la sublevación de los bóxers en China y el suspense se desarrolla a través de las formas en las que esta situación afecta a los personajes. Así, el suspense se produce de forma más concreta en esta historia por medio de las acciones que realizan los personajes cuando se enfrentan a las amenazas que se derivan de este conflicto, porque es lo que genera en el lector la sensación de sorpresa y de que algo nuevo e interesante está ocurriendo en el relato.

En cambio, en el caso de *Todo bajo el cielo*, el tema central de la narración es la búsqueda del tesoro perdido del primer emperador de China y la autora juega con el suspense en torno a este conflicto por medio del manejo de la información que le introduce al lector principalmente a través de Elvira, cuyo conocimiento está limitado a lo que ella observa y a lo que vive en carne propia. Dicha información puede que se presente en periodos específicos que sean bastante claros para el lector o puede que ocurran eventos de forma simultánea a otros que el lector ignore inicialmente, pero que la autora no. De esta manera, Asensi genera el suspense y provoca que el lector pocas veces esté realmente informado de todo lo que ocurre, lo que le

permite lograr mantener el interés en la historia hasta el final, cuando se va revelando poco a poco y por completo lo que ocurrió.

Cabe destacar que aunque en *Todo bajo el cielo* el narrador nunca se manifiesta como tal, sí existe un momento en *Los últimos días del imperio celeste* en el que el narrador se presenta como tal, en dónde «se oye su voz» de forma concreta y desde una firme posición externa, y es justamente al inicio de la novela, cuando habla acerca del tiempo, de lo que lo caracteriza y cuando da pie a lo que ocurrió hace muchos años atrás en torno a la leyenda del dragón dorado. Sin embargo, después de ese capítulo, su voz se escucha por medio de los personajes y se minimiza, tal como se explicó con anterioridad.

Ahora bien, lo que se debe recordar, además, del análisis de Elvira como narradora en *Todo bajo el Cielo*, es que aunque juegue este rol dentro de la historia, de igual forma se puede percibir su evolución a medida en que se va desarrollando la narración. Sin embargo, es una evolución que se da en cuanto a su actitud con respecto a las situaciones que está viviendo, es decir, en un plano íntimo o personal y con respecto a sus relaciones con quienes la rodean. Por lo tanto, pasa de ser una narradora que se encontraba nerviosa e intranquila al inicio de la novela, para convertirse en una que acepta las circunstancias por las que está pasando y lo que tenga que ocupar, además de que su relación con personajes como su sobrina, Fernanda, y su criado, Biao, también se transforma de una de rechazo o neutral a querer cuidarlos, protegerlos y criarlos como miembros apreciados de su familia.

En síntesis, se puede afirmar que el tipo de narrador utilizado en ambas novelas es el mismo, equiscente, pero que el focalizador es diferente, ya que en el caso de *Los últimos días del imperio celeste* es externo, lo que le brinda mayor objetividad a la historia, mientras que en *Todo bajo el cielo* es interno, lo que provoca, en cambio, que esta última sea bastante subjetiva. Igualmente, es importante recalcar que los dos autores utilizan técnicas similares para introducir focalizaciones secundarias a las historias, el estilo directo, que emplean para presentar a mayor profundidad ciertas características de algunos personajes o para introducir perspectivas diferentes en torno a un mismo conflicto. De todos estos, el enfoque del análisis comparativo siguiente se hará en torno a los personajes principales, ya que son quienes realmente marcan una diferencia notable en cada una de las novelas.

4.2. Los personajes

En *Todo bajo el cielo* la información que se tiene acerca de los personajes se da, inicialmente y casi en su totalidad, gracias a la visión y conocimiento que tiene de ellos Elvira, quien, además de ser la narradora, es la protagonista o personaje principal de la historia. En otras palabras, se conoce a los personajes secundarios por medio de las descripciones que Elvira realiza de ellos y de las interacciones que ella tiene con ellos, además de las situaciones en las que todos se ven involucrados. Por supuesto, dicha información se ve complementada en los casos en los que se emplea el estilo directo para hablar de algunas situaciones.

En el caso de *Los últimos días del imperio celeste*, el conocimiento que tiene el lector sobre los personajes se presenta por medio de la voz del narrador y de las acciones o conflictos en los que estos participan y sus reacciones ante ellos. Debido a que el número de personajes es muy grande en esta novela, para determinar quiénes eran principales, secundarios y de apoyo se tomó en consideración el número de veces que aparecieron en la historia y a aquellos que provocaron de una u otra manera que esta avanzara, y se llegó a la conclusión de que existe más de un personaje principal, además de varios personajes secundarios y de apoyo. De todos estos, el enfoque del análisis comparativo siguiente se hará en torno a los personajes principales, ya que son quienes realmente marcan una diferencia notable en cada una de las novelas.

4.3. Descripción comparativa de los personajes

Los personajes de ambas novelas presentan una serie de similitudes y diferencias con las que podemos relacionarlos pese a tratarse de historias diferentes en períodos diversos de la historia china.

En primer lugar, al referirse a los protagonistas, tanto Ramón Álvarez como Elvira son dos ciudadanos españoles que residen en China. Pese a sus diferencias económicas (por un lado un ex soldado que afronta numerosas dificultades, y por otro una mujer acostumbrada a un buen nivel de vida en Occidente), la adaptación al entorno chino es considerablemente diferente;

ninguno es ajeno a la discriminación, pues si Ramón la sufre por su pésima situación económica, Elvira conocerá de primera mano los prejuicios por ser mujer.

La estancia de Ramón en China no es circunstancial, pues trabaja desde hace largo tiempo en Oriente luego de combatir en la Guerra de Filipinas, lo que le lleva a sobrevivir trabajando para otros. Esto contrasta con el viaje de Elvira a China, pretexto que se inicia con una visita a su sobrina Fernanda, quien tomará un papel determinante dentro de la novela de Matilde Asensi. Aunque si bien sus motivaciones para el traslado a Oriente son diferentes, sus caminos se desarrollarán de manera similar, pues abandonarán con el paso del tiempo algunas de sus costumbres como son: el egoísmo, la individualidad, y el rechazo a lo desconocido. La adaptación al medio puede sorprender al lector hasta cierto punto, pues si Ramón lleva un tiempo viviendo en el territorio chino o sus alrededores, se ha ido adaptando lentamente a las tradiciones chinas, a diferencia de Elvira, cuyo rechazo inicial va tornándose en una aceptación y admiración al contexto en el que reside.

Si partimos de bases distintas, como citábamos anteriormente, los caminos de sendos personajes parecen estar guiados por las mismas manos. Existen hechos que coinciden en las dos historias y que suponen el cambio de tendencia de los personajes. Tanto Ramón como Elvira viven rodeados de experiencias que les acerca a una serie de aventuras. Claro está que para Ramón tiene unas connotaciones laborales, y que para Elvira se debe a una intención de conocer y explorar. Esto derivará en una serie de circunstancias similares que propiciarán el desarrollo más importante de los personajes. Quizás el momento que cambie el transcurso de las dos novelas sea cuando a ambos les salvan la vida. El agradecimiento posterior se torna en relaciones de compañerismo y amistad, algo que les hace no solo estrechar lazos, sino un arraigo dentro de la sociedad china. Se produce con esto el desarrollo psicológico más importante de ambas novelas.

Por otra parte, los estereotipos sociales en los que se enmarcan *Los últimos días del Imperio Celeste* y *Todo bajo el cielo* también están condicionados por las relaciones de los personajes. En la novela de Yagüe, Ramón culmina su desarrollo personal con la consolidación de una relación amorosa con Lin, lo que termina por despegar del todo de las ataduras sociales. Algo similar sucede entre Sarah Liffle y Paul Kelly, personajes que ante las circunstancias

pasarían de no soportar la presencia del otro, a ayudarse, apoyarse y enamorarse en el transcurso de la historia.

Sin embargo, en *Todo bajo el cielo* las relaciones amorosas no se conciben de la misma forma, pues ningún personaje logra atraer ni erótica ni románticamente a Elvira. Su carácter, serio y contundente, solo muestra debilidades amorosas al tratarse de su sobrina Fernanda y de Biao. El amor, tal y como se muestra en Elvira, es un amor maternal, que dista mucho de la percepción sentimental de la novela de David Yagüe

Según la teoría narratológica, tanto Ramón como Elvira están dentro de la categorización de sujeto, pues mientras el protagonista de la novela de Yagüe es un actor que al principio no sabe lo que busca, al transcurrir un poco más la historia logra encontrar su norte (la supervivencia) y forjar una vida con uno de los personajes secundarios. La historia de Ramón Álvarez se entrecruza con las de otros personajes que tienen motivaciones personales y acaba participando y tomando como propios algunos de esos objetivos (pasa de intentar resolver el asesinato de su socio a querer rescatar al hijo de Sarah). En cambio, Elvira busca cumplir con un objetivo en particular, pero que depende de los demás personajes para llenar esos vacíos en términos de habilidades y conocimientos con los que ella no cuenta.

La figura de Elvira es totalmente abarcadora dentro de *Todo bajo el cielo*. A diferencia de la novela de Yagüe en la que Álvarez es un personaje más (entendiéndose esto como un conjunto de identidades). Esto se debe a las connotaciones que posee cada novela. Si bien *Todo bajo el cielo* narra las aventuras y viajes de un personaje femenino polariza toda la novela, no se pretende realizar un estudio fidedigno de la sociedad china de su tiempo. Por el contrario, la coralidad de *Los últimos días del Imperio Celeste* es una novela histórica que trata de representar en buena medida la China de comienzos del siglo XX. El resultado dentro de la narración de Yagüe es que el abanico de personajes que posee trata de reconocer y recrear las distintas clases sociales chinas, junto con sus tradiciones y costumbres; al tiempo que plasma cómo las circunstancias personales, las ambiciones, los temores o los prejuicios de cada uno afectan a su percepción de los hechos y guían sus pasos hasta que esas diferencias sociales se derrumban al ver que todos sufren y corren peligro por igual, independientemente de su nacionalidad o condición.

Otro personaje que también es de categoría sujeto y que también se considera principal, aunque en este caso se habla de la novela de Yagüe, es Paul Kelly, quien, a diferencia de Ramón, tiene una posición social alta, puesto que es el heredero de una famosa empresa británica que tuvo éxito en China. Sin embargo, aunque es una persona adinerada, lo cierto es que se codea con personas de todas las clases sociales: desde diplomáticos extranjeros hasta chinos de los bajos fondos. Curiosamente, nació en China y habla el idioma con fluidez, pero rechaza y maltrata con contundencia todo lo asociado a la cultura de su país de nacimiento y a los chinos, que siente que están muy por debajo de él; de hecho, al principio de la novela manifiesta su deseo de irse de allí.

Paul Kelly es un personaje que refleja una ambigüedad moral característica de varios de los protagonistas de la novela de Yagüe y vale recordar que el autor los construyó de esa manera con la intención de que fuera el lector quien juzgará desde su propio punto de vista todo lo narrado en la historia. Algo similar ocurre con otro personaje de esta obra, Kong Dao, sobre el que hablaremos más adelante. De esta manera, si bien empieza siendo un personaje por completo racista, prepotente y sólo interesado en cumplir con sus fines egoístas, en el transcurso de la historia irá de una forma muy sutil evolucionando gracias a la relación que empieza a formar con Sarah Liddle y a todo lo que le toca vivir junto al grupo de chinos y extranjeros con los que no le queda más remedio que viajar por varias ciudades y pueblos de China para cumplir con su cometido, que por cierto también varía hasta convertirse en proteger a Sarah y a aquellos con quienes forjó una amistad o al menos una relación armoniosa durante su travesía.

El análisis revela algunas similitudes entre el personaje de Paul Kelly de Yagüe y Elvira, la protagonista de la novela de Asensi, pues ambos son personajes de tipo sujeto cuyos objetivos son claramente egoístas al principio de sus respectivas historias —conseguir sus tesoros, pagar deudas—, pero ellos evolucionan a medida en que van conviviendo en diferentes experiencias y lugares, sobre todo en sitios rurales en China, con los personajes que los rodean —desde familiares, hasta nuevos conocidos chinos y extranjeros como ellos—. Además, ambos desarrollan un sentido de cariño y protección del que antes carecían hacia aquellos individuos que para ellos se vuelven muy importantes y merecedores de su atención.

En un intento de equiparar las características de las motivaciones de algunos de los personajes, se puede hablar de Fernanda y Lin, quienes están estrechamente relacionadas con los

protagonistas, aunque, como acabamos de comentar, las conexiones amorosas son bien distintas. Lin es un personaje que ya vivía en China y que supone un cambio sustancial para la vida de Ramón, quien encuentra en ella una vía de escape para la dureza de la vida en China. Por otra parte, el valor de Fernanda no solo se mide en tanto que es familia de Elvira, sino que también posee un valor simbólico de la aventura, del viaje. Fernanda puede concebirse como el motivo principal por el que Elvira emprende el viaje hacia China. La sobrina de Elvira se considera un personaje ayudante, pues no puede encontrar el tesoro sola, pero sí ayuda a la protagonista durante todo ese proceso. Fernanda juega, tal como se explicó antes, el papel de “Sancho” en la novela, puesto que su carácter y vivencias ejercen una influencia sobre la personalidad y decisiones que toma Elvira a lo largo de la historia.

Sin embargo, se encuentra en Los últimos días del Imperio Celeste una asimilación del personaje de Elvira referida al amor maternal que comentábamos, dentro de su amplia gama de caracteres. Hablamos de Sarah Liddle. Sarah Liddle es un personaje cuyo rol a lo largo de la novela es el de proteger y cuidar a sus seres queridos y, cuando el conflicto se acrecienta, también le toca luchar para sobrevivir. Al principio, pareciera que es débil porque vive sometida a lo que su esposo le indica, porque hace el papel de «ama de casa» en la misión religiosa y nada más; sin embargo, a medida que se explica su pasado y se va enfrentando a más obstáculos, demuestra que en realidad siempre ha sido una mujer muy fuerte, capaz y valiente que tiene cabida para crecer y evolucionar todavía más dentro del ámbito de la novela. Es por esto por lo que, a pesar de unos inicios dispares en sendas novelas, la evolución de los personajes termina por asimilar la personalidad tanto de Sarah como de Elvira. Si bien sus motivaciones son distintas, dado que Sarah no realiza un cambio personal por su interés propio sino por las circunstancias de su vida, la posterior consumación hace de ella una mujer fuerte y decidida.

James Liddle, el marido de Sarah Liddle, por su parte, es un personaje que, según comenta la propia Sarah en la historia, no parece ser el mismo esposo dulce, atento y cuidadoso con el que ella se casó desde su llegada a China. Pero este cambio ocurre por una razón desconocida para ella, pues su esposo en realidad no vino a dicho país para trabajar como voluntario en una misión religiosa, sino para robar una reliquia china de gran valor para el secretario de la legación inglesa, Richard Fielding. El estrés de este compromiso le cobra factura y por eso se muestra ordinario y brusco hacia Sarah, aunque más adelante en la historia se

observa cómo lamenta ese comportamiento y que en realidad es un personaje de buen corazón que sí quiere proteger y cuidar a su familia, pues lo cierto es que él decidió buscar el dragón de oro para obtener un gran pago que le permitiera tener una vida feliz y cómoda, asegurando el bienestar familiar. Es en la figura de James Liddle donde se manifiesta en mayor medida el concepto de personaje redondo debido a sus múltiples cambios de actitud para con él mismo y con Sarah.

En cuanto a los personajes chinos existen variantes dentro de cada novela. Se puede hablar de un arquetipo similar para referirse a Biao y a Kong Dao, quienes representan valores como la bondad y el servicio. La mayor diferencia entre ambos se manifiesta en tanto que Kong Dao sí realiza acciones negativas, aunque todas bajo órdenes y no por una serie de principios que le hagan convertirse en un antagonista. Esto en cambio, en la figura de Biao, no se reproduce en ninguna ocasión, pues sus buenas actuaciones le hacen ganarse un lugar dentro de la familia de Elvira y Fernanda.

En lo referente a Kong Dao, sí se pueden apreciar contraposiciones dentro de las figuras chinas de Los últimos días del Imperio Celeste. A pesar de sus implicaciones por los mandatos del Príncipe Tuan, su desarrollo personal más importante está relacionado con su intención de transformar el estado chino por el bien del pueblo, denotando un interés social y no particular. Los sucesos le hacen mostrarse como el arquetipo de «anciano sabio», que se diferencia claramente de otros personajes como Liu Han, quien busca constantemente su único beneficio. Su dureza y la realización de acciones sin ninguna piedad lo enmarca claramente dentro de la figura del antagonista debido a que su finalidad va en conflicto con los objetivos de los demás protagonistas, además de sus cualidades negativas. Precisamente la crueldad demostrada por Han propicia que su relación con Kong Dao, que ya parte de la enemistad desde un principio, iría tensándose hasta que ambos acaban peleando e hiriéndose de gravedad. Esto no se debe únicamente a una pugna de poder, sino que Dao demuestra detestar la bajeza moral de su compatriota y no puede permitir que continúe abusando de su poder, ni siquiera cuando eso podría ayudarle a cumplir su cometido, pues no consiente que ello implique el sufrimiento de gente inocente (los niños Wang y Rick). Esta muestra de moralidad en Dao se aprecia también en el desprecio que muestra hacia la O'Neil por haber traicionado al extranjeros, incluso cuando dicha traición favorece al propio Dao. De nuevo, es el lector quien debe decidir cómo catalogar a

Dao, más allá de tener un objetivo opuesto o incompatible al de Ramón Álvarez, por ejemplo, y que, por lo tanto, lo convierte en antagonista en esta historia.

En cuanto a la novela de Matilde Asensi, si bien no hay un personaje directamente vil y antagonista como Lui Hui, sí se puede hablar de una fuerza que encarna los valores que representa este personaje en *Los últimos días del Imperio Celeste*: «La banda verde». La Banda Verde está constituida por un grupo de mafiosos que vienen del barrio más pobre de Shanghái, Putong, y no tiene una voz real dentro de *Todo bajo el cielo*; sin embargo, su presencia sí se hace sentir y sí representa una amenaza muy real para Elvira y todo su grupo de acompañantes. Ellos buscan un objeto valioso que se encuentra en manos de Elvira y, aunque también buscan la tumba del primer emperador, quieren ser ellos quienes la encuentren para favorecer la restauración del imperio chino. Sin contar con lo crudo del relato durante las apariciones de Liu Han, el aire de criminalidad que presenta «La banda verde» en *Todo bajo el cielo* es una presencia similar, pues representa el poder y la represión.

La gama de personalidades dentro de ambas novelas es amplia, lo que obliga al lector a tener en cuenta los distintos nombres y sus respectivas características psicológicas. Sin embargo, existen dos personajes, uno en cada novela, que son desarrollados de la misma manera: una ocultación de la identidad hasta los instantes finales, donde trata de producirse o se produce la traición. El señor Jiang es un anciano y anticuario chino que se considera como un sabio que comparte, en principio, el mismo objetivo que Elvira, la protagonista, en la historia: llegar a la tumba del primer emperador. Aunque el propósito tras este fin no se asocia en absoluto a lo que quiere la mujer, pues él lo que busca es destruir el tesoro para que no se pueda restaurar el sistema político imperial en China. Es un personaje muy particular pues no muestra sus verdaderas intenciones sino hasta casi el final de la historia. Esto se reproduce de manera similar en *Los últimos días del Imperio Celeste* con la figura de Lao Chiang. Este anciano delincuente, con una reputación que forjó gracias a la venta de opio y otros negocios clandestinos, cumple el papel de ayudante en la novela según los planteamientos de la teoría narratológica. Es muy importante dentro de la historia ya que es quien se encargó de construir la falsificación de la reliquia en torno a la cual gira el conflicto y quien quiere recuperarla más que cualquier otro personaje para evitar las desgracias que esta genera. Se puede afirmar que es por medio de Lao Chiang que el autor de la novela intenta rescatar y resaltar nuevamente el componente mágico en

la narración, puesto que es quien permite que el lector recuerde que la historia se inicia con una leyenda y que finaliza con ella; también al perderse de una forma un tanto mística y misteriosa en los bosques junto al dragón de oro que tantos problemas ocasionó. Así, es el personaje que cierra la narración, aunque no queda claro si en algún punto quiso el bienestar del grupo al que se incorporó o si simplemente su objetivo siempre fue el del recuperar la reliquia aún a costa de sus compañeros. El hecho de que existan dos personajes que no muestren sus intenciones hasta el final permite a los autores jugar con la imprevisibilidad y las sorpresas del final para aportar tensión a las escenas resolutorias. Además, en la novela de David Yagüe, no hay una conclusión clara con Lao Chiang, por lo que abre la puerta a la interpretación del lector.

Entre ambas novelas existen personajes principales que se asemejan en cuanto a ciertos propósitos y estereotipos culturales que de alguna forma simbolizan. Es notable el hecho de que en la novela de Yagüe se presentan muchos más personajes principales que en la novela de Asensi, siendo de esta forma, una novela en la que el peso de la construcción histórica es mayor debido a las diferentes perspectivas que aporta David Yagüe. Ahora bien, en la historia desarrollada por la escritora española, los roles de los personajes femeninos son más representativos y llamativos que en la novela del periodista español, en la que los roles masculinos son los predominantes. Cabe destacar la omisión de las relaciones sentimentales de Elvira, puesto que es posible que la Matilde Asensi viera su novela encasillada dentro del género romántico por las concepciones sociales sobre las mujeres y dicho género. Su intención narrativa recae en la intención de crear un personaje femenino fuerte e independiente que no sienta temor ante la adversidad y que posea la fuerza necesaria para emprender aventuras.

En resumidas cuentas, existen pocos personajes planos en las dos novelas. Aunque en *Los últimos días del Imperio Celeste* la psicología de las figuras no sea profunda, se solventa con la numerosa cantidad de personajes que aparecen, al contrario que ocurre en *Todo bajo el cielo*. Las referencias de las novelas a España no solo viene representada por los protagonistas, sino también con sus acciones y trato con el entorno. Por el contrario, ambos escritores tienden a describir a un buen número de personajes chinos desde el arquetipo de la sabiduría, especialmente a los ancianos. Posiblemente se deba a los estereotipos y a la concepción de la sabiduría china lo que produzca una caída en los clásicos tópicos referidos a cada nación.

La diferencia del trato de personajes femeninos se debe al sexo de cada escritor. Mientras Matilde Asensi prioriza la acción femenina con una protagonista que abarca casi la totalidad de las voces de la novela, y tiene como pretexto para iniciar el viaje a otro personaje femenino, su sobrina, el testimonio femenino en la novela de David Yagüe es residual, casi testimonial. Su importancia recae con rotundidad en Lin, de quien se enamora Ramón Álvarez, cumpliendo con los cánones amorosos de la literatura universal.

Ambas novelas parecen estar conectadas dadas las similitudes en las tramas y el recorrido de muchos de los personajes comentados. El planteamiento del conflicto como algo místico, eterno, desconocido, parte también del aura mágica que tiene para David Yagüe y Matilde Asensi China y el objetivo de sus protagonistas: conseguir un tesoro milenario chino que los ayudará a resolver un conflicto.

4.4. Estructura de las novelas y los acontecimientos

David Yagüe decidió organizar su novela, *Los últimos días del imperio celeste*, en tres partes o secciones principales que se subdividen en 18 bloques específicos. Dichos bloques están, a su vez, compuestos de varios capítulos (entre tres y hasta diez capítulos) que se corresponden con un tema particular. Adicionalmente, estos bloques están enmarcados por una introducción general, que se presenta antes del inicio del primer bloque, y un epílogo, que se encuentra tras el último bloque. Puesto que tanto dicha introducción como epílogo se encuentran relacionados desde un punto de vista narrativo, se puede afirmar que la novela tiene una estructura circular.

Matilde Asensi, por su parte, decidió estructurar su novela, *Todo bajo el cielo*, de una forma más sencilla, pues solo la dividió en cinco capítulos principales en los que se desarrollan todos los acontecimientos presentados en la historia. Sin embargo, eso no significa que estos objetos mutables sean simples. De hecho, debido a su complejidad, el análisis presentado en esta investigación se centró en la descripción de los acontecimientos funcionales o principales justificados con criterios de confrontación (procesos de deterioro y crisis, por ejemplo).

En lo que respecta a los acontecimientos relatados en las tres secciones principales del libro de Yagüe, en el primero se describen las circunstancias previas a la explosión de la

sublevación de los bóxers y se presentan a los personajes que protagonizan la novela; en el segundo se desarrolla el estallido del conflicto en el barrio de las legaciones. Esto se diferencia de la presentación del contexto de *Todo bajo el cielo*, pues la figura de Elvira aparece desde el primer instante y van sucediendo los hechos que la llevarán hasta China: Elvira debe pagar las deudas que dejó Rémy, que además son numerosas. Para con la novela de Yagüe, no es hasta la tercera sección cuando veremos la resolución del conflicto y el papel que terminan de jugar finalmente cada uno de los personajes principales.

Como citábamos con anterioridad, la lenta descripción de la trama de *Los últimos días del Imperio Celeste* se debe principalmente a todos los personajes que la enmarcan y que intervienen en ella.

Para la asimilación de los datos históricos y presentación de problema, es necesario un mayor detenimiento que en *Todo bajo el cielo*, donde se construye la novela alrededor de la presencia de Elvira. Precisamente de la herencia de Elvira y su pronto desarrollo nace la aparición del segundo problema: la amenaza que recae sobre Elvira y su sobrina por una obra de arte que poseía Rémy, que busca desesperadamente una peligrosa banda de mafiosos llamada la Banda Verde. De esta manera, surge otro deber para la protagonista: protegerse a ella y a su familia.

El tercer acontecimiento funcional que describe Asensi se enfoca en la preparación y plan que desarrollan Elvira y los demás miembros de su entorno cercano para resolver el problema de la deuda y del objeto de arte. Se revela entonces la importancia del objeto de arte: es una llave para abrir la tumba del primer emperador chino, que contiene tesoros invaluables para el mundo. Por lo que, el paso a seguir dentro del plan es emprender un viaje para encontrar la tumba y así resolver los problemas económicos de la familia, con la ayuda de varios aliados que sirven de apoyo y guía tanto a Elvira como a Fernanda.

En cuanto a la estructura de la novela de Yagüe, es importante recordar que los capítulos que constituyen la introducción y el epílogo no se encuentran dentro de la estructura general. En la introducción, el contenido y la forma del capítulo sitúan al lector en un espacio y tiempo narrativos que no se corresponden del todo con el resto de los acontecimientos que se desarrollan en *Los últimos días del imperio celeste*, pues se trata de un momento muy anterior a aquel en que

transcurre luego la acción y que contiene elementos mágicos y hasta pudiera decirse que fantásticos: la leyenda del dragón de oro legendario. En el epílogo, en cambio, el autor articula el contenido con el resto del libro por medio de uno de los personajes principales, Lao Chiang, quien servirá de enlace entre la rebelión bóxer y la leyenda ya mencionada. Ahora bien, gracias a esta estructura, de acuerdo al análisis realizado en este estudio, resulta sencillo para el lector conectar los dos ejes principales de este libro: la leyenda que simboliza el elemento fantástico que caracteriza a la cultura china y que sirve de eje central de la novela de aventuras escrita por Yagüe; y la rebelión bóxer, que representa todo el esqueleto histórico que sustenta la narración general.

Con respecto a la estructura interna de cada capítulo de *Los últimos días del imperio celeste*, se puede afirmar que suelen seguir una estructura más o menos similar: el autor utiliza al narrador para ubicar al lector en un espacio narrativo específico y luego realiza el posicionamiento en relación a los personajes que intervienen en el acontecimiento ocurrido en dicho capítulo. No obstante, esta estructura varía en cuanto al tiempo narrativo, puesto que a veces el lector no puede estar seguro de si ha sufrido cambios o si se ha mantenido igual. De hecho, en algunas ocasiones se presentan elipsis temporales en la historia. Adicionalmente, puede ocurrir que las acciones y los personajes cambien con respecto al capítulo anterior o la historia en general, por lo que el lector no sabe con certeza si los hechos están ocurriendo simultáneamente o de forma continua con respecto a lo que ya se narró. Ahora bien, la estructura de los acontecimientos antes mencionada se rompe en los capítulos finales de los *Los últimos días del imperio celeste*, puesto que cada hecho se fragmenta y se asocia con un grupo de personajes que se encuentra en un mismo espacio físico para mostrar situaciones que ocurren de forma simultánea con bloques de personajes diferentes de forma más eficiente y lograr así aumentar la tensión narrativa, pues se acerca el desenlace de la novela de Yagüe.

Esto difiere de la linealidad temporal que plantea Matilde Asensi. Los saltos temporales o flashbacks a los que recurre la autora son anecdóticos, sin la necesidad de recurrir a ellos constantemente debido a la citada linealidad. Los acontecimientos se suceden uno tras otro sin interrupciones drásticas que puedan cortar el ritmo de la obra.

Una de las pocas variaciones que posee la obra se produce casi al final, pues el último acontecimiento en la novela de Asensi se presenta como una descripción bastante breve de los

hechos que ocurrieron luego de la huida de los protagonistas de la tumba del primer emperador de China: Elvira vende los tesoros, reparte las ganancias, paga sus deudas y regresa a Francia junto a su sobrina y Biao, a quien decide adoptar y criar como propio. Así, resuelve sus problemas económicos y vive una vida plena, sin regresar de nuevo a China, lo que se puede considerar su proceso de mejora ya definitivo, como se planteó previamente en el análisis de la novela. La autora decide aunar todos los conceptos fijados linealmente dentro de la novela en un final donde se puedan agrupar para un cierre conjunto.

4.5. Tiempo

En lo que se refiere a los tiempos de la novela *Los últimos días del imperio celeste*, se identificaron tres en este estudio: el tiempo en el que se escribió la novela (siglo XXI), el tiempo de la narración (cuatro meses, desde abril a agosto del año 1900, dividido en tres partes ya previamente explicadas) y el tiempo narrado, que coincide en casi su totalidad con el tiempo de la narración, a excepción del pasado remoto en el que se sitúa la introducción.

Yagüe utiliza varios recursos para situar al lector en un tiempo pasado anterior al de la narración. El primero, al principio de la novela, demostrado por medio de la narración de la leyenda que de por sí traslada al lector a un pasado remoto cientos de años atrás. El segundo, al hacer referencia a antigüedades chinas que son representativas del nexo entre el pasado y el presente del país, además de reflejar la oposición entre prestigio y decadencia que caracteriza a su historia (el glorioso y rico pasado imperial y el presente marcado por conflictos internos y externos, y hambrunas). El tercero, por medio de la descripción de escenas que trasladan al lector al pasado (en sueños y recuerdos).

Por otra parte, cabe mencionar nuevamente que la rebelión de los bóxers tiene un carácter narrativo y cronológico que permite que se observen cambios a lo largo del tiempo en la novela de Yagüe y que se puedan dividir en inicio, desarrollo y desenlace. Adicionalmente, se presentan períodos de crisis (sucesos breves que provocan cambios en la historia, como la muerte de Kong Dao) y períodos de desarrollo (en los que los sucesos se extienden y los cambios son evolutivos, como la relación entre Lin y Ramón Álvarez).

Siguiendo con el mismo modelo de análisis para con *Todo bajo el cielo*, se han visualizado también tres tiempos: en primer lugar los años en los que se escribió la novela, que fue a comienzos del siglo XXI, con su posterior publicación en 2006.

Por otra parte, la historia comienza en pleno suceso de la vida de Elvira junto a su sobrina Fernanda, por lo que para conocer el contexto en el que se encuentran, la autora debe dar una serie de saltos temporales hacia el pasado con el fin de poder encauzar la historia, a expensas de que no se pierda el hilo narrativo. Esto permite un ritmo narrativo mayor y la combinación de escenas de acción y aventuras, junto con descansos temporales en los que los lectores puedan recopilar toda la información posible en los hechos narrados.

Pese a esto, existe en la novela una linealidad temporal. Los saltos temporales no son recurrentes, y, como hemos citado, se usan como pretexto para añadir información restante. Sin embargo la narración es en pasado desde el principio de la novela hasta su conclusión. A pesar de los monólogos interiores de los personajes, las reminiscencias de los personajes permanecen como un recuerdo, lo que al final permite un cierre temporal sin la necesidad de regresar a momentos concretos de la historia.

4.6. Lugares y espacios

La ubicación en la que se desarrollan las narraciones que corresponden a cada una de las novelas estudiadas en esta investigación es China, que tiene dos denominaciones metafóricas en ambas historias: «*Los últimos días del Imperio Celeste*» y «*Todo bajo el Cielo*», que se utilizan para enaltecer de alguna forma la belleza, la divinidad y la grandeza de esta nación.

En el caso de la novela de Yagüe, la historia se desarrolla principalmente en la ciudad de Pekín, más precisamente en lugares dentro de esta gran metrópolis como el barrio de las Legaciones, la Ciudad China, la Ciudad Prohibida, la Ciudad Imperial y la Ciudad Tártara.

Adicionalmente, una ubicación secundaria en la que ocurren los hechos es una aldea ficticia en las montañas cerca de Taiyuan, la capital de la provincia de Shansi, llamada Piung Fu. Así, se tienen dos espacios físicos principales que representan dos visiones bien diferenciadas del conflicto, la dicotomía ciudad-campo: una gran ciudad en la que los extranjeros viven más o

menos con comodidad alejados de las tradiciones chinas y una aldea en la que los extranjeros, en cambio, luchan por sobrevivir y adaptarse a las costumbres y la vida cotidiana de los chinos.

Otro lugar por el que transitan los personajes de la novela es Tungchow, una ciudad que sirve de entrada a Pekín. Además, se menciona a Tientsín como un espacio narrativo en el que las tropas extranjeras se enfrentan a los bóxers, aunque ninguno de los personajes se encuentra físicamente allí.

4.7. Textos narrativos y no narrativos

Entre los textos no narrativos que se encuentran en *Los últimos días del imperio celeste* se encuentran los diálogos y las descripciones de los que se vale el escritor para ubicar al lector desde un punto de vista espacial y temporal en la narración. Para lograr tal fin, el autor a veces utiliza al narrador para que les dé voz a aquellos personajes que de otra manera no la tendrían en la novela, pero que tienen relevancia para entender lo que sienten pues también viven en dicho contexto histórico. Sin embargo, el narrador no es el único que ayuda al lector en este sentido, ya que hay ocasiones en las que el autor se vale de las voces de los personajes principales (por medio de diálogos directos, como ya se había mencionado) para entender cómo se construye el ambiente en el que viven o se encuentran.

Uno de los propósitos más notables que busca cumplir Yagüe por medio de diálogos y descripciones dadas por el narrador y los personajes principales es ilustrar o describir más claramente la rivalidad y el rechazo que sienten los chinos hacia los extranjeros y viceversa, sentimientos que le dan todavía más fuerza al conflicto histórico que se plantea en la novela: la rebelión de los bóxers.

Capítulo VI

Conclusiones

1. Diferencias y semejanzas derivadas del análisis de ambas novelas

A través del análisis narratológico se ha podido desprender un análisis crítico desde la teoría orientalista para determinar de qué forma las ideas orientalistas están incorporadas en el discurso occidental cuando se trata el tema de China en la literatura española contemporánea. Las dos muestras analizadas (*Los últimos días del imperio celeste*, de David Yagüe y *Todo bajo el cielo*, de Matilde Asensi) pretendían dar respuesta a cuestiones planteadas al inicio de este trabajo sobre cómo se determinan esas ideas en los discursos contemporáneos de la literatura española.

Atendiendo a cada uno de los análisis se pueden exponer algunas conclusiones individuales de cada novela y algunas de carácter general.

En la primera novela, *Los últimos días del imperio celeste*, de David Yagüe, los aspectos más relevantes que se plantean están relacionados con la Historia china y con el planteamiento que se hace de un conflicto en el que la discriminación mutua está presente.

Respecto a los hechos históricos y el material narrativo, la interpretación dada y el contexto presentado entra en consonancia con dos factores que, en mi opinión y desde mi perspectiva como nativa, entroncan con algunas ideas derivadas del imperialismo cultural sobre el imaginario de lo chino. Una es la oposición entre dos versiones de China. Por una parte, la China del pasado, como época de la cual se desprenden las ideas positivas sobre la civilización china. De ella se desprende el valor del arte milenario, la práctica de valores morales tales como el honor, la sabiduría ancestral centrada en las corrientes filosóficas que tienden a la armonía del ser. Esto además, va en consonancia con las ideas contextuales de *Todo bajo el cielo*. En la novela de Matilde Asensi se puede afirmar que las ideas orientalistas que se originaron en el siglo XIX y que se han mantenido sin grandes variaciones se han perpetuado y se perpetúan en estos discursos literarios, y dan cuenta de un imaginario sobre lo chino que no es inexacto, pero que homogeniza las realidades chinas y que convierte a lo chino en un ente caricaturesco y burlón, delictivo o inalcanzable por su incompreensión.

Por otra parte, la conjunción del personaje histórico de *Los últimos días del Imperio Celeste* con la ficcionalización es una muestra de una recreación historiográfica mayor. El juego del autor con los distintos planos de la realidad pretende dotar de una mayor verosimilitud a la historia, hacerla fidedigna; hecho que puede contrastar con la aventura y el aprendizaje que

representa *Todo bajo el cielo*. Esto se debe, entre otros muchos factores, a la cantidad de personajes históricos que intervienen en ambas novelas: mientras que en la obra de Yagüe son numerosas las referencias históricas que se han ficcionalizado para la creación literaria, en *Todo bajo el cielo* la mayor aportación de cara a la propia realidad histórica china es la ambientación y el entorno.

Esta noción se contrapone con la China del tiempo narrativo de la novela, donde esos valores se desplazan a un segundo plano o son obviados debido a una realidad que es claramente más hostil dadas las condiciones económicas, políticas y sociales del país. De ella se derivan ideas tales como la importancia de la cultura del opio y las guerras que le siguieron y que remarcaron un pasado bélico funesto, la idea de la mafia china moderna, el carácter volátil de los chinos en relación con el poder y el dinero, es decir, como si los ciudadanos chinos tendieran a la traición y debieran inspirar desconfianza. La historia más reciente de China ha contribuido, además, a una imagen negativa y ha creado nuevos estereotipos que han calado debido al impacto económico generado por los avances realizados en el gigante asiático. El tiempo histórico elegido en la novela no se corresponde con estos nuevos estereotipos en concreto, pero de alguna manera da cuenta de esa negatividad en las clases populares y obreras que parecen condenadas a arrastrar calificaciones despectivas y discriminatorias: desconfianza, mentira, ambigüedad, violencia, caos, desconocimiento, brutalidad, crueldad. Es significativo ver cómo estas características están reflejadas en ambas novelas, y por consiguiente en algunos personajes y el tratamiento de diversos acontecimientos. Tanto Yagüe como Asensi no son ajenos a las concepciones que se tienen de China desde un punto de vista occidental, lo que presupone en cierto modo una desconexión natural dadas las significativas diferencias entre ambas formas de vida.

Dentro de la ambientación histórica, cabe destacar la idéntica apreciación que tienen los autores sobre el imaginario del arte milenario y la sabiduría china. Ambos conceptos aparecen representados en forma de personajes, más concretamente en la figura del sabio anciano conocedor de la tradición. De otra forma, para con el arte, resulta llamativo observar cómo las reliquias del arte chino se ven envueltas de una u otra manera dentro de las tramas de sendas novelas. Es de señalar la conceptualización que se tiene desde Occidente a Oriente, más concretamente a China, y el cómo influyen esos emblemas asociados a las tradiciones chinas para la construcción de los relatos literarios, historiográficos, etc.

Por otra parte, existen en las dos obras un halo que hace a China inalcanzable, que convierte la estancia en China prácticamente en un reto. China, lejos de Occidente en sus tradiciones y costumbres, se refleja con un matiz mágico que la envuelve y la hace inaccesible a priori para los protagonistas, que no verán desarrollada su ambientación hasta bien entrada la novela.

En cuanto a los personajes, tanto Ramón Álvarez como Elvira son dos ciudadanos españoles que habitan en China, aunque en esta ocasión por distintos motivos. A pesar de las conexiones culturales entre ellos, como es el caso de la individualidad, la desconfianza ante lo desconocido y el egoísmo, las posiciones sociales de ambos se diferencian con notoriedad. Por un lado, un ex militar que sobrevive en el día a día debido a sus penurias económicas, y que contrasta directamente con una mujer acostumbrada a una forma de vida holgada. Ambos personajes se encuentran representados con la idea del *fatum*, es decir, de un destino que parece acompañar al protagonista, a lo que se superpone la búsqueda de la experiencia por parte de Elvira, lo que añade las vivencias necesarias para el aporte teórico-novelístico de la novela de aventuras y de viajes.

Ambas personalidades se encuentran imbuidas dentro de los valores occidentales. La asimilación de las costumbres orientales a medida que transcurren sendas novelas estrecha los lazos de las conexiones entre lo europeo y lo chino. Es por esto por lo que las evoluciones son similares, tendiendo en buena medida hacia el altruismo y las situaciones de compañerismo. Claro está que en cierto modo se ven obligados a ello, más si cabe, luego de ser salvados por personajes que se terminarán convirtiendo en sus aliados: Paul Kelly para Ramón Álvarez y el señor Jiang para Elvira.

En ambos personajes se destila un principio de cambio ya bien entradas las fases de desarrollo de las novelas. El amor esta vez se entiende desde dos realidades diferentes: bien por un amor sentimental y pasional, humanizando quizás al soldado frío y calculador, o bien un amor maternal, de protección. El condicionante para que tanto Ramón como Elvira transiten hacia una nueva percepción de la sociedad, entendida como un espectro social de compañerismo, y dejen atrás el ya citado individualismo, parte precisamente de estas dos recreaciones de la experiencia: tanto el valor de la vida como el amor. Podría considerarse el alejamiento del personaje de Elvira de un amor sentimental como la distancia a los estereotipos concebidos por la novela universal. Las asociaciones de las novelas románticas con las autoras siguen perdurando, lo que podría

alejara al lector de la intención narrativa de Matilde Asensi, la cual nos resulta evidente que se enmarca en el género de la novela histórica. No se pretende asegurar que sendos caracteres desconocieran alguno de los dos conceptos, pero la relevancia que adquieren en el texto para con el desarrollo de sus vidas y de la psicología de los personajes es lo que marca la nueva tendencia de sus actos en sus respectivas novelas.

En lo referido al contexto y situación social de los personajes, se visualizan de nuevo dos paradigmas totalmente diferenciados: Ramón Álvarez, precedido de su particular carácter y su nomadismo, parece percibir China como estancia de tránsito, por lo que no llegará a tener un apego real hacia el país en el que reside. Por el contrario, Elvira sí parece enraizarse dentro de la cultura china a medida que transcurre la novela. El apego familiar hacia su sobrina denota un sentimiento de pertenencia, en un lugar que parece destinado a convertirse en el nuevo lugar de residencia de Elvira.

Es precisamente en la novela de Matilde Asensi donde se prioriza la figura femenina. Su autora, al margen de la evidencia de la protagonista, logra poner de manifiesto y dotar de importancia con mayor asiduidad a las mujeres. En relación con la novela de Yagüe, en la que la mayor manifestación femenina es representada por la mujer de la que se enamora Ramón Álvarez, difiere del epicentro de *Todo bajo el cielo*.

La novela representa figuras estereotipadas como la del anciano sabio. Tal es el caso de Kong Dao, el antiguo madarín que, a pesar de colaborar con el bando de los violentos bóxers, no se incluye en la caracterización de estos. Él representa lo que debiera ser: un chino que desea para su nación la independencia y la soberanía que la propulsa hacia la modernidad, pero bajo las normas y directrices que dicten la idiosincrasia china, y no occidental. Es esta la única figura que denota una posición política válida para la realidad china que se observa en el libro, y que es intermedia entre las aspiraciones occidentales de aprovecharse de las debilidades de la realidad china, y de los violentos bóxers y aquellos que quieren perpetuar un poder anclado en el pasado, que aísla a China del resto del mundo.

Por otra parte, las construcciones novelísticas desde el punto de vista de los personajes son bien diferentes. El tratamiento de la concepción de la historia parte de dos visiones distintas, recogidas desde el pluralismo por un lado, y desde una figura totalmente abarcadora por otro. Esto nos adentra en dos novelas concebidas desde dos arquetipos diferentes. El proyecto de novela de Yagüe permite diseccionar con mayor rango la sociedad china al presentar numerosos

personajes. Las diferentes clases sociales, situaciones familiares y experiencias chinas se ven reflejadas en una novela en la que el grupo predomina sobre la percepción individual. Sin embargo, la figura de Elvira abarca casi la totalidad de la visibilidad occidental en Oriente. Esto se acerca en menor medida al pluralismo cultural, lo que concentra los estereotipos a los que se enfrenta la protagonista. Se puede considerar que las múltiples referencias culturales de *Los últimos días del Imperio Celeste* no evidencian de forma clara los estereotipos al asumir el punto de vista de un mayor número de personalidades diferentes.

La percepción que se tiene de lo chino se encuentra también en elementos como la familia imperial que, por su parte, es una organización corrupta y decadente, anclada en el pasado. Se contraponen en ella el pasado esplendoroso de la China imperial y la realidad histórica presente en la novela, que va asociada a un período de pobreza, atraso y viejas formas incompatibles con los nuevos tiempos. Esa imagen moderna de China como país y sociedad atrasada es la realidad de la novela, y es la que aún se perpetúa en relación con la población y la cultura china. Esta idea también está presente en *Todo bajo el cielo*, de Matilde Asensi. La China pasada es objeto de admiración y respeto; la China moderna, como ya se ha señalado, se menosprecia debido a un pasado reciente ligado a un periodo histórico de decadencia.

Parece que lo que perdura es un miedo irracional al pobre, que está en la base de todo comportamiento discriminatorio y xenófobo, actitud propia de una posición orientalista. Si bien no afirmo que los textos tratados sean xenófobos, sí me parece que son discriminatorios por irreales respecto a la cultura que pretenden retratar, pues los estereotipos están presentes y perduran.

Para terminar, cabe destacar la importancia de ambos textos de cara a la literatura española que versa sobre la temática oriental. No son abundantes los textos que hablen no solo de Oriente, sino de China en concreto, por lo que manifestaciones literarias de este tipo suponen un incentivo para los demás escritores a la hora de elaborar obras con temáticas orientales. Es por esto por lo que desde los años 90 en España han ido aumentando poco a poco el número de libros publicados que tratan sobre China. Las obras analizadas, *Los últimos días del Imperio Celeste* y *Todo bajo el cielo*, significan la continuidad de las relaciones literarias entre España y China, relaciones que solo pueden entenderse como positivas, pues los relatos permiten ir conociendo lentamente las costumbres y tradiciones chinas por vías literarias.

1. Consideraciones personales

Desde mi postura de nativa china, he encontrado dificultades para discernir qué ideas preconcebidas se dan desde la mentalidad occidental hasta la china. Mis contactos españoles me han ayudado a dilucidar algunos de estos estereotipos sobre lo chino y la cultura china que luego he podido ver representados en los textos. He de decir que no me he sentido identificada con los comportamientos y actitudes que priman en los personajes chinos. Los relatos referentes a la cultura china (las leyendas, la historia, la filosofía, las artes marciales, etc.), sin duda, son motivos de orgullo cultural en el sentido de que tales elementos han aportado y aportan valor a la historia de la humanidad, sabiéndonos diversos y plurales, como lo haría cualquier otra nación, como la española. Quizás esto se deba a un discurso preconcebido occidentalista en el que se tiende a estereotipar lo poco conocido, lo extraño, y donde es evidente la ausencia de una estancia en el territorio chino y de una asimilación de su cultura y sus tradiciones.

El retrato de la sociedad china me parece superficial e inexacto. Las personas que se acerquen a estos textos van a conocer aspectos históricos, políticos y culturales que, a mí parecer, resultan maniqueos y generalistas, que dan pie a la adquisición de estereotipos y, por lo tanto, a actitudes supremacistas que no contribuyen a un entendimiento intercultural crítico, sano y respetuoso, sino que reafirman las ideas ya establecidas o bosquejadas en el imaginario del lector que no esté muy cultivado sobre la historia y cultura china; más si cabe teniendo en cuenta que ambas novelas se enmarcan dentro del género histórico y del proceso historiográfico que ello conlleva. No pretendo una descripción de China con exactitud y fidedigna en su totalidad, pero sí un alejamiento de los estereotipos y el maniqueísmo de la sociedad china dentro de ambas obras.

La creación de estas novelas, si bien puede alentar a los lectores a profundizar más en este tema, lo cual es una consecuencia positiva, es señalable identificar que se produce por una fascinación por lo exótico y misterioso, por esa cultura que parece inalcanzable en espacio y tiempo, sólo observable desde la distancia prudencial de las circunstancias del lector occidental, pues parece que existe un hermetismo último que nunca nos dejará comprenderla en demasía.

Cada novela analizada se enmarca en un periodo histórico comprendido en el siglo XX. Así, los personajes que se encuentran son, para los autores y lectores, mucho más fáciles a la hora de identificarlos, describirlos y comprenderlos, pues los valores que manejan se corresponden con valores que resultan familiares por la cercanía temporal. Sin embargo, todos

incorporan y evocan periodos históricos mucho más lejanos, tiempos relacionados con la historia de la China milenaria y su etapa de esplendor. Estos tiempos ofrecen la posibilidad de incorporar y jugar con esos elementos fantásticos, misteriosos y exóticos presupuestos a la cultura china. El motivo por el que los autores de este tipo de novelas deciden incorporarlos lo ignoro, pero teniendo en cuenta que es una dinámica común, me atrevo a señalar que ocurre por sentir nostalgia por los tiempos pasados, incluso por los tiempos coloniales. En el primer caso, es una forma de reafirmar ese imaginario común y mantener al lector en ese lugar lejano de la realidad donde la imaginación tiene más espacio para divagar; en el segundo caso, esa nostalgia es una forma de mantener al lector en un espacio cómodo donde, aún lejos, se mueve por un entorno familiar donde prima una idiosincrasia que entiende, aunque ello signifique que se encuentre en una situación de imperialismo. De otra forma, también vale la pena señalar el proceso objetivo de la historia y las licencias que se pueden permitir los escritores a la hora de abarcar una novela de este tipo. Las facilidades que otorga la escritura de una novela sobre China en el siglo XX son mayores que la exactitud de la actualidad, pues aparecen otras variables que pueden resultar problemáticas.

Valga señalar que la cultura china está hoy en día al alcance de cualquier persona. Lo chino no es un espacio inhóspito, de difícil acceso, oscuro e inabarcable. Los mitos sobre una lengua imposible de aprender no son tales, los estereotipos que siguen llegando a nuestros oídos y a nuestras manos deben ser puestos en cuestión y debe alentarse a abordarlos con información veraz y con argumentos sólidos. La sociedad china es poseedora de una gran riqueza cultural, como la de cualquier otro lugar del mundo, y está ávida de conocimiento respecto a la otredad. El diálogo y el entendimiento mutuo es hoy una realidad plausible en las ciudades chinas y españolas, al alcance de todos.

ANEXOS

ANEXO 1: ENTREVISTA A DAVID YAGÜE

Diciembre - 2019

Sobre su biografía y obra

P.: ¿Cuál es su formación académica?

R.: Soy licenciado en Periodismo y Comunicación Audiovisual y tengo un máster en Dirección de Comunicación y Gestión Publicitaria.

P.: ¿Cuándo y por qué se acerca al mundo de la literatura como autor?

R.: Desde niño he escrito y he leído mucho. Siempre quise escribir y publicar, pero fue cuando empecé a trabajar en el mundo editorial (sobre todo en labores de comunicación) hace unos 16 años cuando decidí que ser escritor iba a ser uno de mis objetivos vitales.

P.: Sus dos novelas están enmarcadas en géneros literarios diferentes: la primera, *Bravo Tango Siete*. *El contratista* abordaba el thriller; en la segunda, *Los últimos días del imperio celeste*, se acerca a la novela histórica. ¿Tiene alguna predilección por un género u otro?

R.: No, me interesan casi todos los géneros literarios populares, pero sobre todo el thriller y la novela histórica y de aventuras. En el fondo, creo que hay muchas conexiones y posibilidades en ellos.

P.: En el blog «XX Siglos» del diario *20minutos*, usted escribe sobre diferentes aspectos relacionados con la novela histórica (obras, autores, temas), ¿cuál cree que es el mayor aporte de la novela histórica a la literatura? ¿Y a los lectores?

R.: El mayor aporte de la novela histórica es darnos la posibilidad de cumplir un deseo irrealizable: hacernos vivir momentos que nos ha sido imposible vivir por pura física. Creo que en eso es igual a casi cualquier literatura: nos permite tocar los sueños, vivir otras vidas... Y para los lectores lo mismo, pero con un añadido: creo que la narrativa histórica hace que el gran público se interese por la historia, una disciplina que, a menudo, se piensa -erróneamente- que es poco interesante o útil.

P.: Desarrolla su labor como periodista y bloguero en la prensa española, ¿de qué forma se relaciona su trabajo como periodista y bloguero y su faceta de escritor?

R.: Están unidas de forma inevitable. Escribo como lo hago porque soy periodista y soy periodista porque desde siempre soñé con escribir. Además, dedicarme a escribir y conocer otros autores como periodista me ha permitido aprender de ellos como escritor. Mi trabajo y mi faceta como escritor son un todo.

P.: ¿Cuál ha sido la valoración del público y la crítica de su obra?

R.: ¡Creo que soy el menos indicado para hablar de ello! En general, las reseñas y críticas de las novelas fueron positivas, y la recepción del público que tuve en presentaciones y firmas también. Es verdad que ninguna de mis novelas fue un *bestseller*, pero tuvieron su público.

Sobre la escritura de *Los últimos días del Imperio Celeste* y la imagen de China

P.: En diversas entrevistas he leído que la impresión que le causó la película “55 días en Pekín” fue la que lo motivó a escribir sobre la sublevación de los bóxers, pero ¿cuál era su contacto o conocimiento con la cultura China antes de la escritura del libro? ¿Hubo otro detonante para la abordar el tema en su novela?

R.: El primer contacto con China que yo recuerdo es esa película. Y ella fue la causa última de que escribiera la novela. De niño vi decenas de veces la película, y eso provocó que de adolescente y en la universidad me interesara por la historia de China, no sólo por la rebelión bóxer. Era una película, ficción pura y que buscaba más el espectáculo que el rigor, pero a mí me sirvió de puerta de entrada para aprender y disfrutar de una cultura apasionante.

P.: En su obra, *Los últimos días del imperio celeste*, usted trata de forma muy rigurosa la historicidad. El trabajo de documentación es patente, pero no cae en largas disertaciones y explicaciones sobre el hecho histórico en sí, sino que deja que sean los diferentes personajes que aportan diferentes puntos de vista del mismo acontecimiento los que cuenten el suceso histórico, de manera que el lector situado en estas diversas posiciones pueda dibujar un marco completo sobre el hecho que vertebra la narración.

¿Ha tratado de narrar este hecho histórico con objetividad? ¿En qué grado?

R.: Creo que la objetividad al tratar cualquier hecho es algo complejo e imposible de lograr, aunque se debe tender a ello. En la novela lo que intenté es que fueran comprensibles los distintos puntos de vista de los personajes. La rebelión bóxer fue un conflicto donde el racismo y el imperialismo estaba muy presente en todos los bandos y quería que eso estuviera presente: que los occidentales despreciaban a los chinos y viceversa. Pero también quise que todo el contenido histórico e interpretativo, aunque estuviera presente, no enturbiara lo que debía ser la novela: una historia de aventuras.

P.: ¿Ha llegado a deformar o modificar hechos o sucesos por tratar de la coherencia narrativa?

R.: Sí, pero elementos pequeños y con mucho cuidado. En la novela hay personajes históricos y ficticios y hay tramas históricas y ficticias. De lo puramente real no cambié nada, pero sí modifiqué elementos: por poner un ejemplo, retrasé unos días la muerte de un personaje real, la del teniente francés Paul Henry. No cambié nada, ni creo que esos días afecten a nada al hecho en sí, pero me daba la oportunidad de fusionarla como mi trama ficticia. También usé teorías de historiadores que no han podido ser comprobadas, como por ejemplo en el asesinato del ministro alemán.

P.: ¿Cree que es posible tratar un tema histórico como material literario sin presentar una visión propia de los hechos?

R.: No, no lo creo. Cuando uno investiga algo, cualquier cosa, y luego escribe y novela sobre ello siempre vuelca su propia visión, sus sentimientos. Y no creo que sea algo negativo, por lo menos en ficción.

P.: ¿De qué manera su perspectiva del conflicto «se cuele» (si es que «se ha colado») en su novela? ¿Ha vertido algún otro posicionamiento u opinión sobre cualquier otro aspecto de manera patente?

R.: Bueno mi visión del conflicto es la de un escritor del siglo XXI, como no podía ser de otra manera, que no puede estar de acuerdo con el trato imperialista y colonialista que las potencias daban a China, pero tampoco con la violencia xenófoba y nacionalista de los bóxers. Eso creo

que se ha colado. Pero de todas maneras, más allá, he intentado que de dar interpretaciones más históricas, fueran las de los historiadores y especialistas a los que he leído.

P.: ¿Qué le aportó indagar sobre este periodo de la historia de China? ¿Cambió su imagen del país, de su gente y su cultura?

R.: Me aportó intentar entender una cultura en apariencia lejana, pero realmente interconectada con la mía. Descubrir que China, como España, como cualquier otro país del mundo, tiene una historia compleja, llena de matices y con luces y sombras. La rebelión bóxer solo fue uno más de la compleja relación que han mantenido China y el mundo occidental desde el siglo XVIII.

P.: ¿Cuál cree que es la imagen de China que los lectores pueden extraer de su novela?

R.: Creo que cualquiera que se acerque a la novela descubrirá que la historia de China es fascinante, llena de historias sorprendentes, atractivas y maravillosas. Mi mayor deseo es lograr que el lector disfrute y que termine de leer la novela deseando conocer más y leer más sobre China y su historia.

P.: ¿Qué ha tratado de aportar en su novela respecto a la imagen de China y su cultura para los lectores hispanohablantes?

R.: Creo que en España todavía no hay mucho interés por China, así que lo que me gustaría es picar la curiosidad del lector. Actualmente vemos cómo está creciendo el interés por Japón y su cultura en España; quizá, el próximo foco de interés sea China, ¿quién sabe?

P.: ¿Plantea volver a tratar el tema de China en sus próximas obras?

R.: Sí, es algo que no descarto en absoluto. Al investigar sobre la rebelión bóxer me zambullí en la historia de China durante el siglo XIX y me parece un momento fascinante.

Gracias por su tiempo y su atención.

Atentamente.

BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA EFE. (24/09/2006). “Matilde Asensi se acerca a la antigua China imperial en ‘Todo bajo el cielo’”. *El Confidencial*. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2006-09-24/matilde-asensi-se-acerca-a-la-antigua-china-imperial-en-todo-bajo-el-cielo_740540/ [Última consulta: 26/09/2022].
- ALBUQUERQUE-GARCÍA, Luis (2019). “El empirismo *avant la lettre* en *Il Milione* de Marco Polo”. En *Viajeros en China y libros de viajes a Oriente (Siglos XIV-XVII)* coord. Rafael Beltrán Llavador, Valencia, Universitat de València, pp. 25-48.
- ALCÁZAR MOLINA, Cayetano (1959)., Barcelona y Madrid, Salvat.
- ARBERRY, Arthur John (1996). *Oriental Essays*, Londres, Editorial George Allen & Unwin.
- ASENSI, Matilde (1999). *El salón de ámbar*. Madrid, Plaza y Janés.
- ASENSI, Matilde (2001). *El último catón*. Madrid, Plaza y Janés.
- ASENSI, Matilde (2003). *El origen perdido*. Madrid, Planeta.
- ASENSI, Matilde (2006). *Todo bajo el cielo*, Madrid, Planeta.
- ASENSI, Matilde. CanalMatildeAsensi (2008). Disponible en: <https://www.youtube.com/user/CanalMatildeAsensi/featured> [Última consulta: 26/10/2022].
- ASENSI, Matilde. CanalMatildeAsensi (s.f.). *Intervención de Matilde Asensi en el programa "El público lee"*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FVkoZxBxTv0> [Última consulta: 26/10/2022].
- AUGÉ, Marc (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- BAL, Miekell (2018). *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- BALCELLS, José María (1996). “Poesía hispánica japonésista”, *Estudios humanísticos. Filología*, 18, pp. 93-114. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104865> [Última consulta: 20/10/2022].

- BALCELLS, José María (1996). “José Corredor-Matheos, poeta chino y japonés”, *Salina: Revista de lletres*, 10, pp. 195-197.
- BALCELLS, J. M. (2009). “Orientalismo y espiritualidad occidental en la poética de José Corredor-Matheos”, en *Estudios sobre la poesía de José Corredor Matheos*, coord. Jesús María Barraji3n Mu3noz y Mar3a Rubio Mart3n, Valencia, Editorial Calambur.
- BALCELLS, J. M. (2016). “Rub3n Dar3o: de las chiner3as de Azul a Divagaci3n”. *Para3so: revista de poes3a*, 12. Disponible en: <https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-paraiso/revista-paraiso-12.pdf> [3ltima consulta: 14/09/2022].
- BALCELLS, Jos3 Mar3a (2017a). “Guillermo D3az-Plaja y China: vertientes de una empat3a (una lectura personal)”, en *El Fondo Guillermo D3az-Plaja: perspectivas de un legado*, coord. Marcelino Jim3nez Le3n, Barcelona, Octaedro, pp. 159-169.
- BALCELLS, Jos3 Mar3a (2017b). “China y las poetas espa3olas. De Carmen Conde a 3ngela Vallvey”, en *La palabra silenciada: voces de mujer en la poes3a espa3ola contempor3nea (1950 - 2015)*, coords. Mar3a Remedios S3nchez Garc3a, Manuel Gahete Jurado, Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 273-285.
- BALCELLS, Jos3 Mar3a (2018a). “China y la Literatura Espa3ola: De los or3genes al modernismo”. *Encuentros En Catay*, 31 (31), pp. 136–171. Disponible en: <https://ec.catayacademica.com/index.php/ec/article/view/44> [3ltima consulta: 25/09/2022].
- BALCELLS, Jos3 Mar3a (2018b). “Diarios (s) China”, *3nfora Nova: Revista Literaria*.113-114, pp. 54-67.
- BALCELLS, Jos3 Mar3a (2018c). “Miguel Hern3ndez: referencias chinas”, en *Cartograf3a literaria (I). En homenaje al profesor Jos3 Romera Castillo*, pp. 723-734. Coord. por Guillermo La3n Corona, Roc3o Santiago Nogales; Jos3 Romera Castillo. Biblioteca Filol3gica Hisp3nica.
- BARAHONA DE SOTO, Luis (1981). *Las l3grimas de Ang3lica*, Madrid, C3tedra.

- BAYO, Manuel (2013) *China en la literatura hispánica*, ed. José Ramos, Taiwan, Ed. Catay: Serie Reencuentros en Catay, 1.
- BELLA, Jozef (1974). “Borges: linguagem e metalinguagem”, *O espaço reconquistado*. Petrópolis, Vozes.
- BELTRÁN LAVADOR, Rafael (1992). “Sobre el género del Tratado de Pero Tafur: entre el libro de viajes y la autobiografía”, en: *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. José Manuel Lucía Megías, Paloma García Alonso, Carmen Martín Daza, pp. 203-216.
- BELTRÁN LAVADOR, Rafael (2019). “Peripecia y retórica del libro de viajes a Oriente”, en *Viajeros en China y libros de viajes a Oriente (entre la Edad Media y el siglo XVII)*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, PUV, pp. 11-22.
- BETANCOURT SANTOS, Sonia (2010). “La India de Jorge Luis Borges. Una Lectura Orientalista en 'El Acercamiento a Almotásim'”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, nº 232-233 (Julio-Diciembre), pp. 777-804.
- BORGES, Jorge Luis (1985). “Prólogo a P'u Sung-Ling, El invitado tigre”, *La Biblioteca de Babel*, Madrid, Siruela, pp. 9-12.
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé. 2 vols.
- BORGES, Jorge Luis (1981). *Obra poética, 1923-1977*, Madrid, Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (1979). *Obras completas en colaboración*, vol. I, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1980). *Las mil y una noches, Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis (1986). *Textos cautivos*, Barcelona, Tusquets.
- BORGES, Jorge Luis (1999). *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis, OCAMPO, Silvina y BIOY CASARES, Adolfo, eds. (1940). *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

- CABRERA, Hashim (1997). "Orientalismo: En torno al discurso de Edward Said", *Revista de Información y Análisis sobre Temas Islámico*, pp. 10-34.
- CALLE RECABARREN, Marcos Agustín (2014). "Hijos del dragón: Inmigrantes chinos y su inserción socioeconómica en la provincia de Tarapaca, 1860-1940". *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, 32. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=708/70831715003> [Última consulta: 26/09/2022].
- CARPENTIER, Alejo (1964). *Problemática de la actual novela latinoamericana Tientos y diferencias* (ensayos), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASADO SOTO, José Luis (1995). *Discursos de Bernardino de Escalante al Rey y sus ministros (1585-1605)*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria.
- CASAS-TOST, Helena y ROVIRA-ESTEVA, Sara (2008). "Orientalismo y occidentalismo: dos fuerzas subyacentes en la imagen y la construcción de la lengua china", *Inter Asia Papers*, 2.
- China@viva. (s.f.). «El opio en China: mito o realidad». Chinaviva.com. Artículo disponible en: <http://www.chinaviva.com/cultura/opio.htm> [Última consulta: 05/02/2020].
- CICHOCKA, Marta E. (2016). *Estrategias de la novela histórica contemporánea*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition.
- DÍAZ, J. (2009). *La China imperial en su contexto imperial (siglos III-XVII)*, Madrid, Arco Libros.
- DÍEZ BORQUE, José María (1997). *El Comentario de textos literarios*, Madrid, Editorial Playor.
- DOLLIMORE, J, GREENBLATT, Stephen, GREER, M.R, LIU, Alan, MONTROSE Louis, SIMPSON, David, THOMAS, Brook (1998). *Nuevo Historicismo*, Madrid, Arco Libros.
- DONCEL, Rosa Eugenia Montes (2004). "De nuevas sobre el Nuevo Historicismo", *Anuario de Estudios Filológicos*, 27, pp. 207-209.
- EAGLETON, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.

- EL GHAZAOYI, Bassam. (2005). *Yo luché junto a Sadam: Testimonio personal de la tragedia del pueblo iraquí*, Madrid, Ediciones Nowtilus.
- ESCANDELL VIDAL, M^o (1993). *Introducción a la pragmática*. Madrid. Anthropos.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006). “La Historia en la novela histórica”, en Jurado Morales, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Servicios de Publicaciones. Universidad de Cádiz, pp. 165-184.
- FERRÁNDIZ LOZANO, José (2004). “Matilde Asensi: leer no tiene por qué ser un aburrimiento”, *El Salt: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*. Disponible en: <http://www.joseferrandiz.com/salt0404.htm>. [Última consulta: 25/09/2022].
- FLEISCHER, Friederike (2012). “La diáspora china: un acercamiento a la migración china en Colombia”, *Revista de Estudios Sociales*, 42, pp. 71-79.
- GANG, Luo (1994). *Introducción a la narratología*, Yun Nan, Editorial del pueblo de Yun Nan.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1993). “El debate de los géneros como cuestión sintomática de la teoría literaria actual”, *Retos actuales de la teoría literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 31-33.
- GARCÍA LANDA, José Ángel, “*Los conceptos básicos de la narratología*”, 1989. Disponible en: https://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/basicos.html [Última consulta: 12/10/219].
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994). *El lenguaje literario: teoría y práctica*. Madrid. EDAF.
- GUIBERT, Rita (1968) “Borges habla de Borges”, *Life* (en español), vol. 31, 5, pp. 57.
- KIERNAN, Victor Gordon (1969). *The Lords of Human Kind: Black Man, Yellow Man, and White Man in an Age of Empire*, Boston, Little, Brown & Co.
- KOHUT, Karl (ed.) (2007). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, Verveuert.

- KUSHIGIAN, Julia A. (1991), “Borges, Paz, and Sarduy”, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue With Borges, Paz, and Sarduy*, New Mexico, University of New Mexico Press, pp. 1- 5.
- LEEMISTERIO (2014)., “David Yagüe: «Mis novelas viven y respiran del ritmo»”, 3 de Marzo. Disponible en: <http://www.leemisterio.com/david-yague-mis-novelas-viven-y-respiran-del-ritmo/> [Última consulta: 26/09/2022].
- LIVTAK, Lily (1991). *El sendero de tigre*, Madrid, Editorial Taurus.
- LUKÁCS, György (1966). *La novela histórica*, México D. F., Ediciones Era.
- MA, Rui (2013). «Estereotipos: Constitución de la imagen de la sociedad china a través de los medios de masas», *Tercio Creciente*, 4, pp. 65 – 78. Disponible en: <http://www.terciocreciente.com/> [Última consulta: 26/09/2022].
- MALINOWSKY, Bronislaw (1997). *La vida sexual de los salvajes del noroeste de la Melanesia*. Madrid, Morata.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2015). Matilde Asensi, la vuelta de la reina del ‘best seller’. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/10/09/actualidad/1444404990_519244.html [Última consulta: 26/10/2022].
- MARTÍNEZ, Cristina. «*Matilde Asensi: Tenemos una clase política mediocre*». *Diario Información*. Disponible en: <https://www.informacion.es/cultura/2012/06/25/matilde-asensi-clase-politica-mediocre-6796687.html> [Última consulta: 26/09/2022].
- MARTÍNEZ-ROBLES, David (2008). "The Western Representation of Modern China: Orientalism, Culturalism and Historiographical Criticism". *Digithum*, 10. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Digithum/article/view/39499> [Última consulta: 25/09/2022].
- MAYORAL, Marina (1973). *Poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos.
- MEIJIAO, Sun (2019). «Estereotipos sobre China “made in Spain”: un análisis a través del discurso informativo del periódico de *El País*», *Revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, 14, pp. 11-26. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7698754> [Última consulta: 26/09/2022].

- MI, Jialu (1995). (米家路). *El modelo de la Fantasía ciega: la narración laberíntica de Kafka y Borges* (奇幻体的盲知: 卡夫卡与博尔赫斯对中国的迷宫叙事). Universidad de Granada.
- MUÑOZ VIDAL, Agustín “El origen de la revuelta de los Boxers”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 19, pp. 203-222. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=122996> [Última consulta: 26/09/2022].
- National Geographic (02/12/2021). Cixí, de concubina a emperatriz de China. *National Geographic*. Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/cixi-concubina-a-emperatriz-china_8433/3 [Última consulta: 19/01/2020].
- NAVAJAS, Gonzalo (2004). “La cultura del entretenimiento y la novela española del siglo XXI”, *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 2, 2004, pp. 65-82. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1181368> [Última consulta: 26/09/2022].
- NEEDHAM, Joseph (2004). *De la ciencia y la tecnología chinas*, México, Siglo XXI Editores.
- PACHECO, Juan Antonio, VERA SAURA, Carmelo (eds.) (1998). *Romanticismo europeo: historia, poéticas e influencias*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- PENEDO, Antonio, PONTÓN, Gonzalo (1998). *Nuevo historicismo*. Arco Libros. Madrid.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2005). *Javier Reverte: El viaje, la literatura y el libro*, Madrid, Visor Libros. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/javier-reverte-el-viaje-la-literatura-y-el-libro/html/a86a1837-957f-484c-9bde-e7144e5d1bc4_5.html [Última consulta: 26/09/2022].
- PÉREZ LECHA, Manuel (2015). “Los últimos años de la Nao de China: pervivencia y cambio en el comercio intercolonial novohispano-filipino”, *Millars: Espai i historia*, 39:2 (Ejemplar dedicado a: *Encuentros e intercambios euroasiáticos en el Pacífico*), pp. 41-61.
- PONS, María Cristina (1999). “La novela histórica de fin de siglo XX: la inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo”, *Perfiles latinoamericanos: revista de la*

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México, 15, pp. 139-169. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2212309> [Última consulta: 26/09/2022].

- PORRAS CAST.RO, Soledad (2004). “Hombre, sociedad y cultura popular. Viajeros italianos a España en el siglo XIX”, *Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular Garoza*, 4, pp. 219-238. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377460> [Última consulta: 26/09/2022].
- PORTELA, Francisco (2014). “Un lector indiscreto: Entrevista a David Yagüe”. Disponible en: <https://unlectorindiscreto.blogspot.com/2014/05/entrevista-david-yague.html> [Última consulta: 25/09/2022].
- POZUELO YVANCOS, José María (1989). *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid.
- REYES CALDERÓN, Jaime Ricardo (2003). *Teoría y didáctica de los géneros de aventuras y policíaco*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio.
- RIBERA, Ricardo (2005), «El pensamiento filosófico oriental. Apuntes de filosofía social y política», *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 103, pp. 97-126. Disponible en: <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/ribera7.pdf>. [Última consulta: 05/02/2020].
- RÍOS PAREDES, Xulio (2013-2014). “El conflicto China-Japón”, *Anuario CEIPAZ*, 6, p. 113-128. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4273395> [Última consulta: 26/09/2022].
- RODRÍGUEZ, Adolfo J. (2014). “Breve historia de las relaciones sino-japonesas desde la Segunda Guerra Mundial: del optimismo a la desconfianza”, Podcast del Grupo de Estudios en Seguridad Internacional. Disponible en: <http://www.seguridadinternacional.es/?q=es/content/breve-historia-de-las-relaciones-sino-japonesas-desde-la-segunda-guerra-mundial-del> [Última consulta: 25/09/2022].
- ROMAN, Isabel (1988). “La organización enunciativa de la novela histórica”. *Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, Nº 2, pp. 109-121. Disponible en:

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/65242/Novela%20hist%C3%B3rica.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Última consulta: 20/10/2022].

- ROMEO, Fernando (2016). “La mirada hacia China de Bernardino de Escalante a través de su Discurso de la navegación”. *Revista Cultural Ecos de Asia*. Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/la-mirada-hacia-china-de-bernardino-de-escalante-a-traves-de-su-discurso-de-la-navegacion/> [Última consulta: 20/10/2022].
- ROVIRA ESTEVA, Sara (2010). *Lengua y escritura chinas. Mitos y realidades*, Biblioteca de China Contemporánea, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Edicions Bellaterra.
- TORRES-POU, Joan (2010). *Orientalismos. Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*. PPU: Promociones y publicaciones universitarias. España.
- SAID, Edward W. (1996). *Cultura e Imperialismo*, Madrid, Anagrama.
- SAID, Edward W. (2008). *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.
- SÁNCHEZ ADALID, Jesús (2008). “Novela histórica”, *Revista Tejuelo*, 1, pp. 44-52.
- SANTANDER OLIVÁN, Mario (2009). “Occidente y la caída de la dinastía Qing: del Imperio a la República de China”, *Gerónimo de Uztariz*, 25, pp. 27-46. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3264032> [Última consulta: 26/09/2022].
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2000). “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”, *Príncipe de Viana*. Anexo, 18 (Ejemplar dedicado a: *Homenaje a Francisco Ynduráin*), pp.355-380. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1281064> [Última consulta: 26/09/2022].
- SERRA, Giorgio (2011). *Naufragios literarios, colonialismo, poscolonialismo y encuentro entre culturas*, Alicante, Universidad de Alicante.
- SOLA GARCÍA, Diego (2015). *La formación de un paradigma de Oriente en la Europa moderna: la Historia del Gran Reino de la China de Juan González de Mendoza* (Tesis doctoral de la Universitat de Barcelona), Barcelona.

- SUN, Min y ESCRIBANO ANGULO, José María (2018). “La influencia cultural china en la España moderna: encuentros y desencuentros”, *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 23, pp. 79-94. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6791768> [Última consulta: 26/09/2022].
- TACCA, Oscar (1989). *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- TUYA, Melisa (11/01/2012). «Bravo Tango Siete, el Contratista' de David Yagüe, un sangriento paseo por el Irak post-Sadam», *20minutos*. [Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/1270997/0/bravo-tango-siete/el-contratista/david-yague/> [Última consulta: 21/11/2019].
- UENO, Chizuko (1996). “Género y Orientalismo”. *Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Vol. 14, pp. 165-186. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/42624372#metadata_info_tab_contents [Última consulta: 20/10/2022].
- VALLES CALATRAVA, José R (1994). *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Universidad de Almería.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2009). “El misterioso Oriente: China en la última literatura infantil”, *Primeras noticias. Revista de Literatura*, Nº 245.
- VEGA, María José (2003). *Imperios de papel, Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona, Editorial Crítica.
- VELASCO, Felipe (2014). *Entrevista a David Yagüe*, Blog *Todoliteratura*. Disponible en: <https://www.todoliteratura.es/noticia/7243/entrevistas/entrevista-a-david-yague-autor-de-los-ultimos-dias-del-imperio-celeste.html> [Última consulta: 25/09/2022].
- VERES, Luis (2007). “La novela histórica y el cuestionamiento de la historia”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 36, s.p. Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/novhist.html> [Última consulta: 13/10/2019].
- VILA VILAR, Enriqueta (2009). “Historia y Literatura: un largo debate para un caso práctico”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 9, s.p. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/52533> [Última consulta: 19 de julio de 2019].

- YAGÜE, David (2014). *Los últimos días del Imperio Celeste*, Barcelona, Roca Editorial, 2014.
- YAGÜE, David (04/04/2014a). *Blog Los últimos días del Imperio Celeste*. Disponible en: <https://losultimosdiasdelimperioceleste.wordpress.com/2014/04/04/entrevista-a-david-yague-en-es-la-guerra/> [Última consulta: 26/09/2022].
- YAGÜE, David (13/02/2014b), “De *Bravo Tango Siete* a *Los últimos días del imperio celeste*”, *Esto es el Oeste, señor: El blog de David Yagüe: cine, literatura, actualidad y otras cosas del mal vivir*. Disponible en: <https://davidyague.wordpress.com/tag/bravo-tango-siete/> [Última consulta: 23/11/2019].
- ZHOU, Ning (周宁): China, heteropía: El otro en la cultura occidental del siglo XX (中国异托邦: 二十世纪西方的文化他者), *El estudio (书屋, n° 2, 2004, p. 53)*.
- ZHU GANG, *Discurso sobre la literatura occidental del siglo XXI*. Beijing. Universidad de Beijing.

IMÁGENES

Figura 1. Map of Shanghai from 1924 by Imperial Japanese Government Railways.

Figura 2. «Mapa del barrio de las legaciones de Beijing», *Archivo China España, 1800-1950*, consulta 31 de enero de 2020, <http://ace.uoc.edu/items/show/541>. [Última consulta: 23/11/2019].

Figura 3. Símbolo del Yin y el Yang. Disponible en: <https://es.vecteezy.com/artevectorial/42491-vector-yin-yang>. [Última consulta: 23/11/2019].