



MAESTRÍA EN LITERATURA

Análisis literario de *El libro de un hombre solo* de Gao Xingjian

Presentada por: Yuly Marcella Muñoz López

Dirigida por: Rubén Muñoz Fernández

Tunja, 2018

Tabla de contenido

Agradecimientos	3
Introducción	5
Primer capítulo	12
La manipulación del orden cronológico de <i>El libro de un hombre solo</i>	12
Segundo capítulo.....	25
La alternancia de voces en <i>El libro de un hombre solo</i>	25
Tercer capítulo	34
El autocomentario y metaliteratura en <i>El libro de un hombre solo</i>	34
Conclusiones.....	45
Referencias	47

Agradecimientos

Infinitas gracias doy a Dios por concederme el don de la vida, asistirme con su sabiduría y fidelidad para poder culminar este proyecto emprendido.

*Gracias a todas las personas que me han acompañado y apoyado durante todo este tiempo en la búsqueda de alcanzar uno de mis sueños: realizar el estudio literario de *El libro de un hombre solo* de mi apreciado y admirado, Gao Xíngjían.*

Gracias a tí, querido(a) lector (a) porque has llegado hasta aquí para darle existencia a estas líneas.

Hoy simplemente diré: ¡J'ái finí!

“Por perfecto que sea cualquier hombre, nada vale si le falta la sabiduría...”

Débil es la inteligencia de los hombres, y falsas muchas de sus reflexiones”

(Sb 9, 6.14)

“Quelqu'un, en effet, serait-il parfait parmi les fils des hommes, s'il lui manque la sagesse...”

Car les pensées des mortels sont timides, et instables nos réflexions”

(Sg 9, 6.14)

Introducción

Gao Xingjiang es un escritor chino que inició su trayectoria en el mundo de las letras como traductor del idioma francés, luego, prosiguió con la escritura de obras teatrales, ensayos y por último, las novelas. Residió en China durante el mandato comunista de Mao Zedong que se prolongó durante un decenio (1966-1976). A raíz del control y la represión generada por el mandato maoísta, en 1987 pide refugio político en Francia y desde entonces reside en París.

Sus novelas más reconocidas son *La montaña del alma* (1990) y *El libro de un hombre solo* (1999), por las cuales recibió el reconocimiento del premio Nobel de literatura en el 2000, convirtiéndose en el primer escritor chino de literatura contemporánea en recibirlo. Estas dos novelas han pasado por un proceso de traducción desde su idioma original mandarín a diferentes idiomas como el francés, inglés y castellano, entre otros, lo cual ha permitido tener acceso a éstas en Latinoamérica.

La presente investigación se centra en el análisis literario de *El libro de un hombre solo* (2002) a partir de la propuesta de lectura de novela autoficcional, para ello se abordan los artificios literarios de la obra desde la narratología y se articulan con los componentes de la figura autorial, a través de los cuales Gao ha proyectado la imagen de sí y su postura literaria por medio del protagonista y sus voces escindidas.

El libro de un hombre solo está compuesto por sesenta y un capítulos. La obra inicia relatando el encuentro de un hombre con una mujer alemana-judía en un cuarto de hotel, los dos pasan varias noches eróticas que les permite ir intercambiando sus

experiencias de vida, las que han marcado su pasado y su presente. Es a partir de este encuentro y por la sugerencia de ella, que el protagonista decide relatar su vida. Así inicia su proceso de rememoración desde los recuerdos de su infancia y su familia antes y durante la Reforma Cultural. De igual forma, se narra las consecuencias que le trajo a su vida personal, social y profesional los cambios que se generaron durante la llegada de Mao Zedong al poder, debido a su postura ideológica contraria a la imperante.

Todos estos sucesos los va desarrollando el autor en su obra, por medio del protagonista, que se desdobra en dos voces, la segunda y tercera persona del singular. La narración realizada en la segunda persona del singular relata los sucesos en presente de la vida en occidente del protagonista, y la tercera persona, muestra la visión retrospectiva del protagonista en China. Igualmente, para recrear la narrativa el autor usan estrategias textuales como las analepsis que le permite configurar la fragmentación temporal de la novela y la alternancia en los capítulos, además, de la articulación temática del erotismo, Reforma Cultural, libertad de expresión, escritura, lectura, dramaturgia, pintura, metaliteratura, entre otras, que atraviesan toda la obra, y que a la vez, develan la postura autorial de Gao presente en la obra.

La finalidad de esta investigación es realizar el análisis literario de *El libro de un hombre solo* y hacer una propuesta de lectura autoficcional, puesto que la novela de Gao Xingjian aún no ha sido abarcada en los estudios de la literatura china dentro de los círculos literarios hispanoamericanos, a pesar de la divulgación que las editoriales han hecho de su obra.

Por ello, una de las contribuciones al hacer y proponer en el análisis literarios de las obras de Gao en castellano, es que sus novelas sean más conocidas por los lectores hispanoamericanos y el ámbito literario. También, es un aporte literario para que sus novelas no sean abordadas solamente desde la temática del erotismo o Reforma Cultural, sino principalmente, a partir de sus componentes estéticos, los cuales permiten preponderar la importancia de sus obras para la literatura moderna y contemporánea universal.

Debido a que el presente análisis de la novela de Gao se plantea desde la propuesta autoficcional, hecho que hace necesario abordar la postura autorial de éste y los análisis de su obra literaria, por ello, para la construcción del estado del arte se toman las investigaciones que están relacionadas directamente con el autor y su producción literaria, las cuales se organizaron de la siguiente manera: Primero, investigaciones de las traducciones de la literatura china al castellano; segundo, la literatura china sinófona; tercero, análisis literarios de *El libro de un hombre solo*; y por último, el galardón del premio Nobel de Literatura de Gao Xingjian.

En cuanto a las traducciones de la literatura china al castellano, hay una investigación de Maialen Marín Lacarta (2008), en la que se analizan las obras literarias traducidas del mandarín al castellano desde los conceptos de las traducciones directas o indirectas camufladas. Las primeras son hechas del mandarín al castellano directamente; las segundas son las obras en mandarín traducidas al castellano desde otras lenguas, ya sea, francés o inglés, pero que no se especifica que son traducidas desde estos idiomas. Por ello, las dos novelas de

Gao Xingjian traducidas al castellano son traducciones indirectas camufladas desde el idioma francés.

Con relación a la literatura china sinófona se encontró la investigación hecha por Carles Prado-Fonts (2005), que clasifica a las novelas de Gao como parte de la literatura sinófona, ya que son obras escritas en mandarín fuera de la República Popular China y que tienen una fuerte relación con el exilio y sus problemáticas, también, con los síntomas melancólicos, la topofilia o topofobia.

Uno de los análisis literarios de *El libro de un hombre solo* es la investigación, en idioma francés, hecha por Noël Dutrain (2013) titulada *Narration et sexe dans Le livre d'un homme seul de Gao Xingjian*, la cual plantea que la dimensión erótica sexual está presente en las dos novelas del autor *La montaña del alma* y *El libro de un hombre solo*, aunque en esta última el erotismo sexual es parte fundamental del proceso narrativo. Por ello, concluye que en *El libro de un hombre solo* el autor estableció una fuerte unión entre la escritura y la actividad sexual.

La investigación de Nankeu Bernard (2016), titulada *L'érotisme comme oubli dans Le livre d'un homme seul de Gao Xingjian*, dice que en la obra de Gao el erotismo y el olvido son los temas fundamentales, el olvido no sólo es una falla de la memoria, sino que en la novela se lo plantea como un medio terapéutico que le permite desahogar al protagonista todas las represiones y la violencia sufrida en su ciudad natal durante la Reforma Cultural.

Por último, están las indagaciones de Carles Prado-Fonts (2008) que se enfocan en las reacciones, interpretaciones y oposiciones de los críticos literarios con relación a

la concesión del Premio Nobel de Literatura a Gao por el valor universal literario que le reconoció la Academia Sueca a sus escritos, pues los opositores plantean que la obra revela la obsesión del autor por China y sus componentes políticos y culturales, por ello, no puede preponderársele dicho valor.

Estos antecedentes de las investigaciones que están relacionadas con las novelas del escritor Gao Xingjian, especialmente, de *El libro de un hombre solo* develan la circulación de las obras de Gao en el círculo literario occidental y los estudios literarios que se han hecho centradas desde la temática de erotismo y obsesión por China, de igual forma, la clasificación que ha hecho la crítica literaria de las obras de Gao como obras sinófonas o de exilio, las cuales a su vez, permiten establecer la conexión referencial que se establece entre la obra literaria con la imagen de autor proyectada en éstas.

Para el análisis literario de *El libro de un hombre solo* de Gao Xingjian como una obra autoficcional, se emplean los siguientes recursos teóricos:

Con relación al concepto de novela autoficcional se toma a Ana Casas (2010) a partir del texto *La construcción del discurso autoficcional* en el cual expone que la narrativa autoficcional “problematiza uno de los conceptos más controvertidos en torno a la construcción textual de la identidad: el de la autoría, [subraya] de un modo contradictorio la semejanza y la diferencia entre el autor real y su representación literaria” (Casas, 2010, p. 193), precisa los límites diferenciales entre la autobiografía, construcción basada en lo veraz, y la autoficción que se centra en su artificio literario

cuando “niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente o lo que es lo mismo, la relación de lo ficticio con lo real” (p. 193).

Casas propone los siguientes rasgos característicos de la autoficción, el primero, es la intensificación de la manipulación del orden cronológico; el segundo, es la alternancia de voces y los cambios de focalización; y el tercer rasgo es la presencia del autocomentario o metadiscurso. (2010, pp. 193-209).

Para el análisis de la novela se hace necesario los elementos de la narratología para ello se toma a los conceptos de analepsis y la posición temporal de la voz de G. Genette (1989) de su texto *Figures III*.

Las analepsis se construyen en relación al distanciamiento temporal del relato primero o segundo. El relato primero es la historia principal que se está narrando y que puede ser interrumpida por un relato segundo, construido a partir de las analepsis, que son una retrospectiva, una mirada hacia el pasado. La voz según la posición temporal se clasifica en pasado, presente y la intercalada.

Es a partir de estos componentes teóricos que se establecen los términos metodológicos de las fases del análisis de *El Libro de un hombre solo*, las cuales se hacen por capítulos distribuidos según los tres componentes del discurso autoficcional de Ana Casas y que son abordados desde los elementos narratológicos propuestos por G. Genette y articulados con los referentes autoriales. Por ello, en el primer capítulo se analizan los componentes de la alteración de la manipulación del orden cronológico, en el segundo capítulo se aborda la alternancia de voces, y en el

último capítulo, se articula la característica del autocomentario y la metaliteratura a partir de la propuesta de “Literatura fría” de Gao Xingjian.

Primer capítulo

La manipulación del orden cronológico de *El libro de un hombre solo*

Para abordar el análisis de *El libro de un hombre solo* (2002) es necesario precisar que el relato tiene un protagonista que no posee una identificación nominal, por lo tanto, para diferenciarlo de los demás personajes de ahora en adelante nos referiremos a él como “el protagonista” o “personaje principal”. Éste se desdobra en dos voces generando alternancia entre los capítulos.

La novela empieza con la voz en tercera persona que narra los recuerdos de un niño, que revela su lugar de procedencia, Beijing, y, la posición que ocupa dentro de su numerosa familia, el primer nieto varón. El hecho de ser el primogénito indica su importancia dentro de su núcleo familiar como el hombre que debe preservar el linaje de sus predecesores. La narración de los recuerdos prosigue hasta aclarar que ese niño ya es un adulto, pues, enuncia que “veía su vida hasta los diez años como si fuera un sueño” (Gao, 2002, p. 7). Esto se debe a la distancia temporal que lo separa de su vida actual, pues ha dejado su ciudad natal y ahora vive en occidente desde hace bastante tiempo.

Terminada la narración del primer capítulo, el autor introduce el siguiente a partir de una voz en segunda persona, que relata el encuentro del protagonista con la mujer alemana en un hotel en Hong Kong, también aclara que este hombre es un refugiado político en Francia, que su lengua materna es el mandarín y que los dos se conocieron muchos años atrás en China. En este encuentro los dos hablan de sus recuerdos, de la manera en que se conocieron, de ese nuevo encuentro. El

personaje principal, haciendo alusión al encuentro, dice que “todo es mera casualidad, que no es un sueño, sino la realidad” (Gao, 2002, p. 20). Realidad como artificio literario que permite diferenciar los dos relatos entrelazados en esta historia.

El primer relato que aparece en el segundo capítulo de la novela es la “perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia” (Genette, 1989, pp. 91-92), y a partir, del cual se generan las analepsis. Este relato corresponde al que el autor ha configurado por medio de la voz en segunda persona del singular, que narra la vida presente del protagonista. Esto se puede observar cuando el narrador protagonista dice: “abres los ojos y ves los suyos, grandes, que te miran fijamente. Estás confuso, lo mejor es explicarle que ha sido porque ella ha sacado el tema de tu amante” (Gao, 2002, p.25).

El segundo relato, que es con el cual se inicia la novela en el primer capítulo, constituye las diversas analepsis (retrospección), que utiliza el narrador para dar a conocer la vida y sucesos del protagonista de la historia (primer relato), las cuales lo han conducido a su vida actual, “en su memoria, el período del fallecimiento de su abuelo sólo era una de las pocas fiestas que vivió” (Gao, 2002, p. 11). Por eso, las analepsis son fundamentales en este relato, ya que cumplen con la función de exponer y aclarar los antecedentes familiares, sociales, políticos, económicos, académicos, amorosos e ideológicos del protagonista.

Estos dos relatos se van desarrollando por medio de la alternancia que se emplea en el cambio de cada capítulo. Por eso, la narración de los recuerdos de la vida familiar de la infancia (del primer capítulo), viene a ser interrumpida por la narración de los

hechos presentes (del segundo capítulo), y así sucesivamente se van construyendo a la par los hechos presentes y los pasados, solo variando según el cambio de capítulo y la extensión de las analepsis.

De este modo, por ejemplo, en el primer relato se conoce el hecho de que el protagonista es exiliado de China, su país natal, por eso vive en París como refugiado político; por el relato segundo, se da a conocer su línea familiar, su influencia ideológica y económica, entre otras, que van esclareciendo los motivos que determinaron su exilio.

Esta alternancia narrativa generada en la novela en cada capítulo viene a ser interrumpida por la aparición de las analepsis. Éstas son una retrospectiva, una mirada hacia el pasado que se genera en el tiempo de la narración, que según el análisis realizado corresponde al relato primero (segunda persona), por consiguiente, el relato segundo (tercera persona) está construido por las analepsis, las cuales se dividen en externas, internas y mixtas (Genette, 1989, p. 115).

Las externas son las que aclaran algún antecedente, pero no interfiere en el relato primero, por ello, el relato segundo se configura a partir de ellas, puesto que, está aclarando los sucesos de la infancia y el tiempo de residencia en la tierra natal del protagonista. Por ejemplo, en el capítulo cuarto (relato primero) el personaje principal se encuentra con Margarita, la mujer de procedencia alemana, ella le pregunta acerca de una chica que él conoció cuando vivía en China y él le responde “que ella es una mujer hecha y derecha, mientras que aquella chica sólo era una niña que quería ser mujer” (Gao, 2002, p. 38). Sin embargo, esta pregunta que hace Margarita

viene a ser aclarada por medio de la introducción de la analepsis externa, en el capítulo veintiocho (relato segundo), en el cual se relata cómo una noche llega una joven llamada Xiaoxiao a la casa del protagonista, ella es la chica joven china, y narra los motivos por los cuales está ahí, a lo que se dedica, y sobre todo, la relación que establecen entre los dos.

De esta manera, por medio de las analepsis externas es que el autor ha configurado la alternancia de los relatos, los cuales inician desde el primer capítulo hasta el veintiséis de forma constante. El relato segundo del primer capítulo, da paso al relato primero en el segundo capítulo, y así sucesivamente.

Este elemento de alternancia narrativa en los capítulos iniciales establece que la obra posee dos relatos distintos en dos voces diferentes, sin embargo, la alternancia viene a ser interrumpida por la introducción de las analepsis internas y mixtas desde el capítulo veintiséis en adelante, y también, por la aparición de las dos voces en el mismo capítulo en el cual se interpelan generando la función del espejo, el personaje que se habla a sí mismo.

Sin embargo, son pocos los capítulos conformados por las analepsis internas que son las que se insertan o interfieren en el campo temporal del relato primero, y que se caracterizan por la aparición de las dos voces en el mismo capítulo y que son los capítulos diecisiete, dieciocho, veintiséis, cuarenta y cuatro, y cincuenta y siete.

Para ilustrar la narración compuesta por analepsis internas se toma el capítulo veintiséis, en el cual la narración empieza con la voz en presente de la segunda persona del singular que dice: “por fin puedes volver al pasado de ese hombre, niño

indigno nacido en el seno de una familia abocada al ocaso, que no vivía en la indigencia total, pero tampoco en la opulencia” (Gao, 2002, p. 262). Inmediatamente, esta narración da paso al relato en tercera persona de voz en pasado, la cual cuenta los sucesos de la vida pasada en China del protagonista, “Nació en el mundo antiguo y se crió en la nueva sociedad [...] Su madre en respuesta al llamamiento del Partido, había acudido a una granja para la reeducación ideológica” (p. 12). De esta manera, se entre mezclan los dos relatos dentro del mismo capítulo.

Los capítulos conformados por analepsis internas permiten ratificar el tiempo y el lugar al que pertenece cada relato, según la voz y la función que desempeñe; la de segunda persona, vivir en el presente y en los países de occidente, y la de tercera persona, recordar los recuerdos en China.

Prosiguiendo con las rupturas de la alternancia, la siguiente se da por las analepsis mixtas, que son las que por su amplitud se prolongan hasta alcanzar y superar el punto de partida del primer relato. En la novela, estas aparecen desde el capítulo veintisiete y se extienden hasta al capítulo treinta de manera continua; en el treinta y uno son interrumpidas por el relato primero (segunda persona), sin embargo, en el capítulo siguiente, nuevamente se establece una analepsis mixta que se prolonga hasta el treinta y seis.

Durante estas analepsis mixtas el relato segundo, narración en tercera persona del singular, se toma como único relato, la ausencia del relato primero (segunda persona) permite quedarse en la vida pasada del protagonista, en la cual se esclarece cómo la Reforma Cultural fue expandiéndose, las consecuencias que trajo

para su vida y la de sus amigos; cómo él se hizo miembro de los Guardias Rojos, las funciones que desempeñaba dentro de este grupo, los campos de reeducación, que eran los lugares donde se enviaban a las personas que tenían algún antecedente familiar o personal en contra de las ideologías maoístas, y donde fueron enviados los padres del protagonista.

También, se develan las represiones psicológicas, físicas e intelectuales que se implementaban bajo el control de los Guardias Rojos, que eran quienes velaban para que las personas fueran fieles adeptos y seguidores de las ideologías imperantes, entre otros motivos, por los cuales se va configurando la imposibilidad de existencia y libertad del protagonista durante su permanencia en China.

Después de este predominio de las analepsis mixtas en la narración, se da nuevamente el movimiento de alternancia desde el capítulo treinta y siete hasta el treinta nueve, regresando de esa manera al relato primero (segunda persona) para ser interrumpido nuevamente por una analepsis mixta que se prolonga por nueve capítulos seguidos, exceptuando, el capítulo cuarenta y cuatro (intercalado). Después de este capítulo hasta el final (capítulo sesenta y uno), se establece la alternancia de manera organizada como al inicio de la novela.

Estas apariciones nuevamente de la alternancia de manera consecutiva en los capítulos permiten interrumpir la represión y el sofoco que producen las prolongaciones de las analepsis mixtas, en las que la narración se centra en la vida pasada, de sufrimientos, del protagonista que lo condujeron a sumergirse en la

soledad y la desconfianza de todo, por ello, el “tú” se convierte en ese único refugio confiable para seguir viviendo.

Sin embargo, a medida que el lector va aceptando este juego de alternancia y tratando de generar un posible hilo temporal conductor para cada relato, se introducen digresiones en la obra por medio del relato de sueños, los cuales aparecen en algunos capítulos, a saber, el dieciséis, treinta y siete, y cincuenta y dos. Éstos se colocan al inicio del capítulo o en medio. Por ello, el hilo narrativo se rompe nuevamente, puesto que no se sabe si pertenecen al relato primero o segundo. Sin embargo, esta confusión temporal se aclara cuando el protagonista despierta del sueño. Además, precisa que se trataba de un sueño y concreta quién estaba soñando, si el hombre actual del presente o el joven del pasado que recuerda un sueño.

Así, por ejemplo, en el capítulo treinta y siete el relato inicia “una joven se te echa encima, estás tumbado en la cama, todavía no has conseguido despertarte del todo. Se revuelca contigo entre risas” (Gao, 2002, p. 350) y sigue contando todo el encuentro erótico con esta mujer, y luego agrega: “todavía recuerdas lo que soñaste, la sensación que te produjo acariciar sus pequeños y firmes senos, recuerdas el rostro que te era tan familiar; luego te vino a la cabeza otro de tus sueños” (p. 356); y continúa el relato contando otro de sus sueños y al final de éste aclara “es curioso, a menudo sueñas lo mismo. Se ha convertido en un verdadero recuerdo para ti, como si la joven hubiera existido de verdad” (p. 356).

De esta manera se aclara nuevamente que lo narrado en todo el capítulo son sueños, pero a la vez, introduce la duda si son sueños que los ha convertido en recuerdos o en verdad son recuerdos. Esta aclaración permite identificar que es al joven protagonista a quien le pertenece este relato del recuerdo de sus sueños, por lo tanto, éste es el relato segundo (tiempo pasado).

Así por medio de la alternancia de los relatos y la introducción de la narración de sueños, el autor establece la fragmentación cronológica, movimiento no lineal del tiempo que va del pasado al presente y viceversa. También, se le agrega una digresión más con la aparición de las analepsis mixtas, las cuales en la novela se extienden por varios capítulos consecutivos manteniendo el relato en el pasado. A esto le adiciona algunos capítulos en los que predomina el monólogo.

La fragmentación por medio de los monólogos se hace por medio del juego verbal secuencial, que detiene el tiempo de la narración, como sucede en el capítulo treinta y uno, cuando el relato se ubica en el tiempo presente; ahí se detiene el narrador personaje para interpelarse a través del uso del imperativo de la siguiente manera: “Tienes que adoptar una pose, luego no moverte [...] Necesitas flotar por los aires como una telaraña [...] Necesitas ser como la rama espinosa del azufaifo [...] Necesitas vadear los arroyos” (Gao, 2002, p. 305), y así sucesivamente prosigue abordando el verbo necesitar, para luego dar paso al verbo esperar, “Esperas que él, tu bailarín [...] Esperas que una mano cruel te agarrará” (p. 306). De esta forma se mantiene el relato y regresa nuevamente al verbo necesitar, y en todo el capítulo se continúa la alternancia de las frases compuestas por estos verbos, que estancan y alteran el orden cronológico de la narración.

Esta fragmentación temporal de la novela, establecida por el autor por medio de los dos relatos, también permite identificar y relacionar sucesos autoriales que develan la imagen de él proyecta en su obra.

Así, el relato primero (presente) por medio de la nacionalidad del protagonista (chino) se identifica el primer componente autorial, puesto que, Gao Xingjian nació en Ganzhou en la provincia sudoriental de Jiangxi, el cuatro de enero de 1940, y en la novela el protagonista conversando con una mujer alemana-judía en un cuarto de hotel, él le dice que: “Ella quiere confirmar su identidad, ¿y tú? Tú quieres justamente librarte de tu etiqueta de chino” (Gao, 2002, p. 80), información que devela la igualdad de procedencia del autor y el protagonista.

También, la faceta de dramaturgo de Gao hace parte de la representación literaria del autor en la novela, que se devela en el relato primero, ya que el protagonista es un dramaturgo que no somete su producción artística a las normas impuestas por la ideología imperante para las artes durante la Reforma Cultural, especialmente para las obras teatrales, por ello él continúa manifestando en sus obras su posición antipartidista, además defiende la preponderancia de la libertad de expresión que deben gozar los artistas para producir y representar sus obras.

Debido a esta posición ideológica del protagonista, no puede dar a conocer sus obras en China, y menos ser representadas, por eso sale en exilio y esto le permite que sus obras sean conocidas en diferentes países de occidente y en Japón, “me ha gustado mucho su obra de teatro, pero no estoy seguro de que la gente de Hong

Kong la entienda [...] Tú dices que esa obra la escribiste cuando todavía vivías en el continente, pero que sólo la has podido estrenar fuera” (Gao, 2002, pp. 59 - 60).

Este exilio le permite continuar con su profesión de escritor y también de pintor, la cual empezó en su tierra natal: “quizá quisiera ver los cuadros de tu casa [...] Tú dices que en tu casa sólo colgabas cuadros tuyos” (p. 41). Pero abandonado la pintura porque durante la Reforma Cultural los artistas no podían trabajar en dos campos artísticos.

Estos sucesos del protagonista narrados por medio del relato primero son referencias directas al escritor Gao de su vida en occidente, ya que, a raíz del control y la represión a los artistas, el autor deja su país natal, pero continua con su producción literaria de obras teatrales y narrativas, como sus dos grandes novelas y sus producciones dramaturgas, La escritura la alterna con la pintura en la cual fusiona materiales tradicionales chinos con técnicas modernas; de sus obras pictóricas se han hecho varias exposiciones en países occidentales.

De igual forma, se conoce que Gao Xingjian cerró su capítulo de persecución y represión artística y personal, cuando escribe *La huida*, obra teatral que desarrolla los sucesos acaecidos en la plaza de Tiananmen, pues ésta simboliza su ruptura con el régimen chino, y por ello se nacionaliza como ciudadano francés. Este suceso importante en su vida aparece en la obra, en la que le dedica un capítulo completo y varias enunciaciones en otros capítulos. El protagonista relata parte de lo sucedido, por medio del relato segundo (pasado): “¡La victoria para el pueblo! Esto fue lo que gritaron en la tribuna de Tiananmen. Sin embargo, no fue el pueblo quien consiguió

la victoria, sino el Partido, el Partido que aplastó de nuevo a un grupo antipartido” (Gao, 2002. p. 471), y al igual que Gao, el protagonista a partir de este suceso decide romper los lazos con su país natal.

Igualmente, por medio del relato segundo (pasado) el autor sigue proyectando su imagen en la obra. Así en la novela se revela el hecho de que el padre del protagonista era un bancario retirado y su madre una ama de casa que disfrutaba de la lectura y la escritura, por ello, él desde muy temprana edad recibe esta influencia heredada de su madre “escribía ya su diario, debía de ser cuando tenía ocho años [...] No le era difícil y a veces llenaba todo un cuaderno en un solo día. Está bien- decía su madre-, podrás escribir con el pincel tu diario” (Gao, 2002, p. 12). Este hábito de escritura se convirtió poco a poco en parte esencial para su existencia. Suceso que es referente con Gao, ya que su padre era un reconocido bancario y su madre es una actriz aficionada. Sus primeros años de estudio los realizó en la escuela pública de su provincia, así fue despertando y desarrollando su gusto por la lectura y escritura, la cual fue impulsada por su madre quien lo motivó a escribir un diario personal como lo hacía ella.

Luego, en éste mismo relato, la novela prosigue narrando la transformación de esa familia feliz a una familia perseguida y desintegrada, debido a los cambios sociales y políticos que se generaron durante la llegada de Mao Zedong al poder. Así, él recuerda a su padre y a su madre siendo llevados a los campos de reeducación, también recuerda todas las implicaciones que generaron las transformaciones ideológico-políticas, y las persecuciones que se emprendieron contra todos los opositores a la nueva Reforma Cultural, así lo afirma: “Cualquier hombre que

encontraban de la camarilla era tachado inmediatamente de contrarrevolucionario activo. Él fue uno de los primeros en sufrir el ataque” (Gao, 2002, p. 133). Este hecho narrado es otro componente referencial que está asociado con la transformación social y política de China, debido a la Reforma Cultural y a los cuales Gao tuvo enfrentarse durante su permanencia en su país natal.

Por ello, estas transformaciones él las introduce como parte del artificio literario, así, en la novela continúa abordando las consecuencias concretas que estas transformaciones generaron en la vida personal, social e intelectual del protagonista y en la sociedad. En las implicaciones personales y sociales está la imposibilidad de interactuar con sus antiguos amigos por temor a ser descubiertos intercambiando ideas e ideologías no aceptadas por la Reforma y que los llevaran a ser procesados como revolucionarios, pues ese “era el castigo de los que habían recibido algo de educación, todos los que eran cultos y capaces de pensar” (Gao, 2002, p. 189) eran relegados al silencio y a la soledad.

En cuanto al plano intelectual, el gobierno ejerció control sobre las lecturas de textos que no estaban acorde con lo propuesto con la ideología imperante. De esta manera, el protagonista afirma que “el pensamiento quedaba coartado por una vigilancia mutua y el trabajo físico extremadamente pesado. El único pensamiento que el Partido autorizaba era el del Líder Supremo” (Gao, 2002. p. 189). Para eso, hicieron de la producción artística una herramienta para la consolidación del pensamiento Maoísta y sometieron a todos a las ideologías de la Reforma Cultural.

Frente a esta represión, que se narra en el relato segundo y que le imposibilita al protagonista realizar sus deseos de su libre expresión artística, es que el autor introduce en la novela las voces escindidas del personaje principal las cuales cumplen una función precisa en cada relato, además, son las que permiten establecer la relación entre los componentes autoriales que son parte del artificio literario de la novela.

Segundo capítulo

La alternancia de voces en *El libro de un hombre solo*

Gao Xingjiang en *El libro de un hombre solo* ha configurado el relato por medio del uso pronominal de las voces en segunda y tercera persona del singular. Así, el “tú” corresponde al relato primero en presente, por ello el narrador enuncia: “No tienes nada que ocultar ni nada que temer [...] Tienes un documento de viaje francés, eres refugiado político...” (Gao, 2002, p.17). El “él” pertenece al relato segundo en pasado: “No había olvidado que tuvo otra vida [...] Cuando todavía vivía en China [...] Era una familia en decadencia” (pp. 8-10). De este modo, se devela la presencia de la voz en presente y pasado que van alternando en la narración.

Esta dos categoría de la voz que se han establecido, permite identificar la alternancia de la voz narrativa que está presente en toda la novela, por ello cuando un capítulo inicia o avanza con un “No tienes nada que ocultar ni nada que temer, no eres un artista de cine o televisión” (Gao, 2002, p.17), el lector está frente al relato primero, pero, cuando cambia de capítulo, y por consiguiente de narración a “necesitaba un nido, un lugar donde refugiarse, donde pudiera escapar de los demás, un hogar para él solo, para preservar su intimidad sin que lo vigilaran” (p. 27), sabe que ha pasado al relato segundo.

Este desdoblamiento de voces por medio del “tú” y “él” le permite al protagonista tomar distancia frente a los hechos sucedidos antes, durante y después de la Reforma Cultural. Así, el “tú” representa la salvación de un pasado que lo atormenta y no lo quiere recordar, por ello, se refugia en el tiempo presente y en el disfrute de

los placeres de la vida que antes le eran prohibidos. El “él” representa todos aquellos “recuerdos [...] que para ti son auténticas pesadillas” (Gao, 2002, p. 79), cuando vivía bajo el control y la violencia, a los que era sometido durante el dominio ideológico Maoísta. Entonces, el “él” “por primera vez tenía claro que se había convertido en un enemigo “oculto en la sombra” y que, si quería sobrevivir, era necesario que se pusiera una máscara” (p. 74) y esa máscara es el “tú”, redentor de sufrimiento y dolor del “él”.

Por ello, el primer relato (segunda persona) constituye ese escudo que le permite bloquear y protegerse de los recuerdos de aquella vida, esos que quiere borrar de su memoria para siempre. Así lo especifica el protagonista desde los primeros capítulos de la novela: “hay que vivir, y lo más importante es vivir el momento, el pasado es el pasado, hay que saber romper con él” (Gao, 2002, p. 78). Evidenciando así, la función de escudo del “tú”, bloquear cualquier recuerdo y vivir solo en el presente.

Pero es a partir de este primer relato que se crea el relato segundo por medio de las analepsis que le permiten al “tú, protagonista” tomar distancia de esos hechos, para dar paso al “él, protagonista”, de rememorar su vida pasada, pero sin tocar al “tú”, pues los dos no pueden cohabitar, ya que tienen funciones diferentes. Por eso, es a través de esta inhabitabilidad entre las voces narrativas que el autor configura y justifica el uso de la alternancia en la narración, puesto que, el “él” (relato segundo) para subsistir en la historia no puede afectar al “tú” (relato primero), y para ello los dos relatos se ubican en tiempos narrativos diferentes (pasado y presente) y lugares distintos (oriente y occidente). Así, esta inhabitabilidad de las voces se evidencia en

los escasos capítulos en que las dos voces se confrontan que son los capítulos de analepsis internas.

El relato en segunda persona viene a ser ese medio de supervivencia en el presente, por medio de su soledad, pues ha dejado todo su pasado atrás, sus amigos, familia, alegrías y sufrimientos, y lo manifiesta: “te sientes terriblemente solo. Y siempre ha sido ese sentimiento de soledad el que te ha salvado [...] Lo más importante para ti es poder vivir lo mejor posible en el presente” (Gao, 2002, pp. 173-174). Evidenciando de esta manera su forma de redención, escapando de las manos destructoras de las reminiscencias, pero esa soledad salvadora se ha convertido en una carga para su existencia, y el rechazo al pasado, un punto oscuro en su vida que no se desvanece.

Por eso, todos estos son los motivos que producen en la voz del relato segundo (tercera persona), el deseo que tiene el protagonista de liberarse de los recuerdos de su pasado oscuro que lo atormentan, pero para ello debe tomar distancia de su vida presente (segunda persona), y éste deseo se concreta en uno de los encuentros con Margarita, mujer que al igual que el protagonista, comparte la soledad en su vida presente, y el sufrimiento por su condición de judeo-alemana, en su pasado. Sin embargo, para ella el pasado doloroso constituye una fuerza de supervivencia, en cambio, para él es una verdadera tortura. Por eso ella le sugiere al “tú” que escriba su pasado, así poco a poco irá desapareciendo esa nube negra en su vida: “¡Deberías escribir todo eso! [...] Escribe tu experiencia personal, lo que tú has vivido. Hay que escribir todo eso, ¡tendrá un gran valor!” (Gao, 2002, p. 102). Así, esta

conversación se instala en la mente del protagonista y empieza a retornar constantemente en su pensamiento.

El protagonista, en uno de esos tantos días en que evoca a Margarita, se cuestiona: “quizá deberías escribir sobre todo aquello, como dijo ella, volver al pasado. Deberías mirarte a ti mismo con cierta distancia, como un simple individuo, o como un animal dotado de conciencia, un animal acorralado en la jungla humana” (Gao, 2002, p. 175). Y, en consecuencia, se decide a escribir este libro, pero dejando claro que los recuerdos no deben interferir con su vida presente, de aquí surge la necesidad de desdoblarse en el “él”, voz que le permitirá rememorar y contar lo que en voz del “tú” no puede hacer.

Por ello, la función de “él” es ser la voz de las reminiscencias, a través de las cuales el autor busca que su protagonista pueda hacer catarsis de sus sufrimientos, ya que éste es el único medio que posee para alcanzar la libertad de expresión y lograr el equilibrio entre su pasado y el presente. La voz del “tú” es la máscara protectora del sufrimiento.

Sin embargo, en los capítulos de analepsis internas estas dos voces reflexionan e interpelan sobre la vida pasada o del presente. Esto se evidencia en el episodio del capítulo cincuenta y siete, donde el protagonista después de despedirse de su compañera francesa, se interroga y reflexiona: “no esperas nada, no te preocupas por los detalles mínimos de la existencia. Ahora que has sobrevivido, ¿para qué preocuparte? Sólo quieres vivir el presente” (Gao, 2002, p. 507), o, “vuelves a pensar en ella, ha sido ella que te ha empujado a escribir este libro asqueroso, te ha

empujado al abatimiento, a la depresión” (p. 364), evidenciando de esta manera que las dos voces emanan del mismo personaje protagonista que se ha escindido en éstas.

Aunque las dos voces narrativas tienen funciones diferentes y se ubican en tiempo y lugares distintos, la unidad de éstas en un solo personaje, el protagonista, les permite tener en común diferentes elementos característicos y concretos, que a su vez las identifican y las diferencian de la otra voz, dependiendo de la noción que el autor ha configurado en cada una de éstas.

El primero es el hecho de que ambas voces han sido suscitadas para supervivencia del protagonista, puesto que, este es consciente de que en “el momento en que las personas pierden su propia voz, se convierten en muñecos de trapo que no pueden escapar de la gran mano que los manipula” (Gao, 2002, p. 190). Por eso, para el protagonista lo más importante era mantener su libertad de expresión, a pesar de las ideologías opresoras que lo rodeaban.

De igual forma, las unifica la necesidad mutua y protectora que se establece entre las dos voces. La voz en segunda persona, el “tú”, es la máscara que protege, ya que en las analepsis se muestra como el protagonista busca en el “tú” el medio de salvación, una voz donde pueda “encontrar un equilibrio mental entre la vida y tus pensamientos” (Gao, 2002, p. 410). Por eso, es el “él” sumido en los recuerdos, que clama e invoca el surgimiento del “tú” para que lo libere de su sufrimiento. De esta manera, el protagonista se escinde en esas dos voces que le permiten vivir y proteger de su doloroso pasado.

La segunda es el erotismo, este componente está vinculado con el protagonista y las diferentes mujeres que pasan por su vida, por ello en ambos relatos, la narración se centra en describir ampliamente las facciones físicas de las mujeres y la relación que los une con el protagonista. Sin embargo, en relación con este componente, en las dos voces narrativas surge una diferencia, y es que, para la tercera persona, el erotismo representa un peligro debido a la época (Reforma Cultural) y a su condición de casado, pero en proceso de divorcio, puesto que, el tener relaciones sexuales con otras mujeres era una falta grave que podría ser castigada por los guardianes de la buena moral, los Guardias Rojos. Así lo manifiesta en uno de sus diálogos: “Dices que no se trataba de tu exmujer, era otra; ella no pretendía denunciarte, estaba muy decidida a estar contigo, pero tú no te atreviste [...] Tenía miedo de que los vecinos se dieran cuenta, era una época terrible en China” (Gao, 2002, p. 85), por eso, para el “él” sus encuentros amorosos y eróticos representaban un peligro latente para su vida y el temor era el sentimiento que lo invadía.

En cambio, para la voz en segunda persona, el erotismo es el goce que antes le estaba cohibido sentir, pero ahora que vive en su presente tiene la posibilidad de disfrutar esa pasión sin ninguna represión. El erotismo también representa el medio que le permite sacar el sufrimiento, ese refugio que lo protege y le da vida, así lo afirma: “sí, me quiero refugiar en ti [...] dices que te vas en refugiar en su carne [...] Sí, y sin recuerdos, sólo este instante” (Gao, 2002, p. 21), porque de esta manera, exorciza las represiones vividas en su pasado.

El tercer elemento es la escritura. En los dos relatos la escritura es el componente fundamental en la existencia del protagonista, algo por lo cual está dispuesto a

sacrificar hasta su propia vida, pero que evitaría exponerse solo por el hecho de seguir escribiendo. En relación a este componente surge una diferencia entre las voces, puesto que, para la voz en tercera persona su inclinación hacia la escritura estaba enfocada con el objetivo de ser escritor, mas con la llegada de los cambios socio-políticos (Reforma Cultural), que hicieron de las artes una herramienta para la reforma ideológica, decide abandonar este deseo. Sin embargo, siguió escribiendo, lo hace a escondidas en las noches, como una forma de expresar sus sentimientos y pensamientos más profundos, pero, percatándose de que estos escritos no fueran a caer en manos enemigas, ya que lo podrían destruir completa y definitivamente, morir por su propia mano.

En cambio, para la voz en segunda persona la escritura es ese sueño logrado, su profesión. Más que eso, es el medio que le concede estar en ese mundo artístico y estético, en el que escribir no es una simple forma de ganar fama o dinero, sino su manera de expresarse, ser él, a través de esas invenciones que le dan vida. Así lo expresa: “tú también fabricas mentiras literarias. Pero el hombre necesita mentir para embellecer su entorno [...] Es más astuto que el animal y recurre a la mentira para esconder su propia fealdad y encontrar una razón para vivir en ella” (Gao, 2002. p. 246). Por ello, la escritura en el relato primero (segunda persona) es la meta alcanzada del relato segundo (tercera persona), lo que el protagonista anhelaba pero que, por las limitaciones de la época, no pudo conseguir; solo cuando el “tú” apareció, vino a darle esa plenitud de realizar sus deseos.

El cuarto es la búsqueda de la libertad, esa libertad inherente como ser humano que es, y también esa libertad como artistas, creadores, que encuentran la plenitud de su

existencia a través del arte, “por suerte, al final has conseguido la libertad de expresión, ya puedes escribir o decir lo que quieras, sin escrúpulos.” (Gao, 2002, p. 175). Este deseo está presente en las dos voces narrativas, constituyéndose en punto fundamental de unidad.

Estos elementos que se han identificado se establecen como puntos en común que poseen las dos voces, puesto que son voces escindidas del protagonista. Aunque la voz en segunda persona presume constantemente de un poder superior para terminar con el “él”, así lo manifiesta cuando lo pide al protagonista: “que basta, ¡hay que acabar con él!... ¿De quién hablas? Él, este personaje que se esconde tras tu pluma, hay que acabar con él. Dices que tú no eres el autor [pero] ¿qué pasa contigo, entonces? Si se acaba para él, también se acabará para ti, ¿no?” (Gao, 2002. p. 521). Así, por medio de esta reflexión, el protagonista les devela la existencia de sus voces, y que, si acaba con una o con la otra es terminar con su propio ser, además, les aclara que él tampoco puede hacerlo, ya que no es el autor. De esta forma, aparece la presencia poderosa del autor en su obra.

Todos estos elementos que comparten las voces y que el autor ha instaurado, son los que están constantemente sobrepasando esa línea divisoria e invisible de los dos relatos, donde cada voz tiene su propio mundo, es decir, su refracción del tiempo y lugar, pero que son invisibles por pertenecer al mismo ser, al protagonista.

De igual forma, en la alternancia de voces de la novela también se presenta el juego del espejo, en el cual el protagonista, por medio del uso de sus voces escindidas se habla a sí mismo, por ello dice <<debes dejar que salga de tu memoria el “él”, ese

niño, ese adolescente, ese hombre que no se ha hecho adulto, ese superviviente que soñaba a plena luz del día [...] ese “tú” del pasado [...] no debes arrepentirte ni justificarte por “él”>> (Gao, 2002, p. 229). Esta proyección de su propia imagen, igualmente, se devela cuando el protagonista se dice: “no para de hablar consigo mismo. Esta voz interior es el reconocimiento de su propia existencia” (Gao, 2002. p. 500), de este modo, ratifica que hay un único personaje que habla consigo mismo, y que “está frente a ti, os miráis, y se ríe a mandíbula batiente delante del espejo” (p. 500).

De esta manera, la alternancia de voces establecida en *El libro de un hombre solo* por Gao, también develan la representación autorial de éste en su obra, puesto que la voz escindida del “él” narra los momentos difícil de represión y sufrimiento vividos por el protagonista durante la Reforma Cultural y que están relacionadas con sucesos de la vida del autor cuando residía en China y que son los motivos que lo condujeron al exilio. El “tú” corresponde al distanciamiento del protagonista frente a sus recuerdos, y que son a la vez, la mirada de Gao desde presente y en Occidente a su vida pasada. También, es la narración de hechos acaecidos al autor desde que reside en Francia y la conquista de su búsqueda de la libertad de expresión reflejada en su postura literaria de “Literatura fría”. Por eso, son esenciales los artificios literarios del espejo y las nociones metaliterarias de la obra, pues dejan ver que las voces emanan de la misma persona y que son la proyección de la imagen del autor en su novela.

Tercer capítulo

El autocomentario y metaliteratura en *El libro de un hombre solo*

Gao Xingjiang en *El libro de un hombre solo* implementa las nociones de su propuesta literaria “Literatura fría” o “Sin ismos”, de la cual dice que está “empeñada en recuperar su naturaleza intrínseca, podríamos denominarla literatura “fría” para diferenciarla de esa otra literatura que persigue el adoctrinamiento, la censura política, el compromiso social o incluso la expresión de los sentimientos” (Gao, 1990, p. 2).

Esta noción se establece como la postura literaria de Gao frente a la represión ideológica de la Reforma Cultural, puesto que en China desde su concepción tradicional la literatura ha tenido fuertes implicaciones ideológicas, “políticas, pedagógicas y finalistas: la literatura era parte constituyente, indisociable, de un tejido social e institucional en el cual no era concebible una postura literaria meramente estética.” (Prado- Fonts, 2008, pág. 8) esta postura encontró su momento cumbre durante el mandato de Mao Zedong.

Por eso, en los decretos promulgados por el mandatario, “la literatura tenía que ser un instrumento educativo e ideológico al servicio del proletariado” (Font- Prado, 2008, pág. 7). Por lo tanto, todas las reformas literarias que se realizaron durante su mandato, estaban enfocadas en la formación y consolidación de la ideológica del momento, por consiguiente, “se establecieron la función y las directrices que a partir de entonces tendrían que seguir todas las artes, expresando claramente el deseo de que la literatura y el arte se acomodasen a la máquina revolucionaria y sirviesen a la

sociedad” (Llamas, 2005, p.2) y crear así, el sentimiento de identidad nacional maoísta.

Esta postura literaria de Gao tiene una fuerte influencia de las corrientes artísticas de occidente pues Gao después de terminar sus estudios básicos ingresó al Instituto de Lenguas Extranjeras de Pekín, recibe en 1962 su diplomatura en francés. Estos logros académicos le permitieron seguir por la línea de las humanidades, incursionando en la traducción de las obras de algunos autores occidentales como Eugène Ionesco y Jacques Prévert, en los cuales ya había puesto su mirada desde la academia.

Estas traducciones realizadas por Gao tenían el objetivo de llevar a China las nociones de las corrientes vanguardistas de la Literatura Universal, y así implementar en su tradición literaria nuevas corrientes creativas que le permitieran recrear, explorar y experimentar diversas formas de escritura e incorporar técnicas y espacios literarios de la modernidad. Las obras traducidas por Gao fueron, además, una manera de ir introduciendo a la literatura China en el discurso de la Literatura Universal contemporánea.

También, esta influencia le permite conocer y reflexionar sobre la producción literaria actual, de la cual publicó en 1981 el *Estudio preliminar sobre el arte de la ficción moderna* “donde defiende que utilizar técnicas distintas a las tradicionales no le hacía perder a la literatura china su carácter nacional” (Sánchez, 2008, p. 8), postura que recibió grandes críticas por ser altamente extranjerizante.

A pesar de la ola de críticas, Gao se mantiene en sus criterios literarios y como lector y traductor de los autores del teatro del absurdo, continúa conectando estas teorías con sus obras. Mas no se quedó solo en esto, sino que prosiguió con su exploración creativa para trazar su propio estilo dramaturgo, llegando a ser reconocido como el principal renovador del teatro chino. Esto se debe a que fue el primer autor que se atrevió a romper los patrones textuales y formales del teatro institucional, al abordar problemas de la juventud e inaugurar la fórmula del pequeño teatro (producciones de bajo costo para pequeños auditorios) (Sánchez, 2008, p. 8).

Toda esta influencia de los autores y de las artes occidentales se observan en la construcción del artificio literario de *El libro de un hombre solo* y como referentes autoriales para construir la novela autoficcional. Por ello, el autor configura en la novela al protagonista como escritor. Así, el relato del “él” corresponde a un intelectual que no puede ejercer su deseo de ser escritor libremente. Sin embargo, frente a toda la opresión en que se encuentra, él opta por luchar, por alcanzar su libertad de expresión por medio de las artes, especialmente la escritura, que le ha permitido ser consciente de su propia existencia, “recurre al lenguaje precisamente porque quieres confirmar su existencia, aunque lo que escribas no puede existir eternamente.” (Gao, 2002, p. 365), por eso, escribe de forma oculta y esconde sus escritos.

De esta manera, el protagonista muestra que la libertad individual prima sobre la represión del régimen imperante. Por eso, “él” decide guardar, leer y prestar obras que eran censuradas “las manos de la joven acariciaban sobre la mesa las novelas que había traído, censuradas en otro tiempo por reaccionarias y eróticas” (Gao,

2002, p. 31), pues, no les estaba permitido leer obras con contenido erótico, traducciones de novelas o poesía de otros continentes que incitaran la reflexión o postularan ideologías contrarias a la del Gran Partido y se impusieron la lectura diaria de los pasajes del libro rojo, las enseñanzas del mandatario.

Pero, por esta contraposición del protagonista frente al régimen imperante, fue enviado a los campos de reeducación junto a varios miembros de su círculo de intelectuales para formarse en los principios ideológicos de este movimiento político, por eso, él dice “tenía que vivir entre los campesinos, no podía dejar que pensarán que se escondía de algo; debía hacer su vida allí, y quizá morir también en ese lugar, como si fuera su tierra natal” (Gao, 2002, p. 380). Mas este retiro forzado de la ciudad lo aprovechó para evadir un poco la mirada controladora de los Guardias Rojos, que lo seguían viendo como una persona peligrosa por sus ideas intelectuales revolucionarias, por ello, decidió llevar una vida de campesino alejada de la academia o círculo de intelectuales.

Este suceso se relaciona con la postura autorial, pues, Gao antes de cumplir sus treinta años fue llevado a los campos del suroeste chino donde permaneció varios años, los suficientes para comprender el peligro que corría si los Guardias del movimiento Maoísta descubrían sus obras inéditas de teatro, una novela y algunos ensayos de poesía que poseen un fuerte influencia de la literatura occidental y de la búsqueda de la libertad de expresión.

Así mismo, en la novela a los escritores les prohibieron escribir obras que fueran en contra de la ideología maoísta, el utilizar otra escritura diferente al mandarín clásico y

tratar temas o actos amorales que contradijeran los grandes valores sociales. El protagonista como escritor queda supeditado a este control, “su rostro se ensombreció y le dijo en tono severo: ¡Hay que pensárselo dos veces antes de escribir! No envíes tus manuscritos a cualquier revista, todavía no sabes hasta qué punto eso es peligroso” (Gao, 2002, p. 92).

A pesar de este control ejercido, el personaje principal nunca dejó de escribir, lo seguía haciendo a escondidas y ocultando sus escritos inéditos. Pero al igual que Gao, este protagonista, debido al incremento de la vigilancia, tuvo que quemar varios de sus manuscritos “entonces abrió la puerta de la estufa de carbón [...] Luego empezó a quemar sus manuscritos. También quemó una pila de cuadernos de notas y diarios que escribió desde que entró a la universidad” (Gao, 2002, p. 88), pues constituían un peligro para su libertad y para su vida, si éstos eran descubiertos. Así, la escritura para el protagonista se establece como un arma de doble filo, aquella que le permite preservar su libertad de expresión, pensar y decir lo que realmente siente, pero a su vez, es la que puede conducirlo a la persecución por parte de los Guardias Rojos.

También, la influencia literaria occidental se establece como referente autorial en la construcción del personaje. Pues, el protagonista de la obra es un escritor que interactúa con los movimientos artísticos y literarios de occidente, y que se revelan especialmente en sus escritos y sus autorreflexiones. El protagonista, asiste a encuentros de artistas: “en el salón [...] se encuentran en ese momento pintores, fotógrafos, poetas y periodistas. Sólo hay un extranjero que no es artista, es un joven norteamericano [...] Le gustaría que le informases sobre las nuevas tendencias

artísticas de París” (Gao, 2002, pp. 128-129). De esta manera, se devela su inclinación a indagar acerca de los movimientos artísticos occidentales que le permitan conservar y consolidar su postura de intelectual en busca de la libertad de expresión y la preservación de la función estética de las artes en oposición de la función utilitarista preponderada por la Reforma Cultural.

Igualmente, esta influencia se ve en los desdoblamientos del protagonista, pues en las dos voces, el autor configura el deseo de libertad artística, en contra del control y represión al que es sometido. Por ello, a partir de esta propuesta literaria se justifica el hecho de que el protagonista, en la segunda persona, sea un escritor en exilio, que puede disfrutar de la libertad de expresión artística, “por suerte, al final has conseguido la libertad de expresión, ya puedes escribir o decir lo que quieras, sin escrúpulos.” (Gao, 2002, p. 175). Esta noción, también se ratifica en la voz de la tercera persona, que decide abandonar su sueño de ser escritor antes de convertir sus creaciones en herramienta utilitaristas ideológicas.

Así, a través de las voces del protagonistas que devela la represión ejercida a las artes, y especialmente a los escritores, además, se ratifica en la obra la presencia del componente referencial autorial de la postura de “Literatura fría” en contra posición de la imposición ideológica y la búsqueda de la libertad de expresión. Pues Gao destaca que “la obra literaria es, ante todo, una expresión de la individualidad del creador y, por consiguiente, es necesario que el escritor goce de libertad de expresión y que el lector o el crítico presten atención a los aspectos estéticos (y no políticos) de su obra” (1990, p. 2). No obstante, el escritor no debe tomar una posición de enajenamiento frente a los hechos sociales, políticos e ideológicos, sino

una postura de “Literatura fría” donde el autor tenga la posibilidad de que su obra sea vista desde su valor intrínseco y no como una mera función de adoctrinamiento.

De igual forma, es desde esta postura literaria que se introducen los componentes metaliterarios, que son la indagación de una “literatura de la literatura, en la que el texto se refiere además de a otras cosas, al mismo texto” (Camarero, 2004, p. 6). Por eso, en *El Libro de un hombre solo* aparecen fragmentos en los que se indaga sobre la función de la literatura y la presencia del autor, y, a su vez, aboga por la autonomía literaria y la libertad del creador, para que sus obras no estén supeditas a un control y poder político que las convierta en una herramienta a favor de la masificación o propagadoras de una ideología política dominante.

Así, por medio del protagonista se introducen cuestionamientos relacionados con la literatura y los escritores, que constituyen elementos metaliterarios, por ello se interroga: “¿Qué es la literatura china? ¿La literatura tiene fronteras? ¿Cómo se puede definir a los escritores chinos? ¿Los chinos del continente, de Hong Kong, de Taiwán y los que tienen nacionalidad norteamericana son todos chinos? [...] ¿La literatura pura existe?” (Gao, 2002, p. 358). Este artificio metaliterario permite evidenciar la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra que indaga sobre su arte.

De igual forma, sigue interrogando acerca de las formas y el sentido de éstas: “la literatura y las formas literarias que llamamos puras, esos juegos de estilo, de lengua y de escritura y las diversas fórmulas y estructuras lingüísticas... Ese tipo de literatura pura, ¿Vale realmente la pena que la escribas?” (Gao, 2002. p. 244). Todas

estas indagaciones metaliterarias siguen mostrando la posición reflexiva del hombre que empuña pluma real y que sigue develando su propuesta estética.

También, prosigue cuestionando la función de la literatura “Y la literatura china, ¿permite también comunicar? ¿Con quién? ¿Con occidente? ¿O entre los chinos de occidente y los de ultramar?” (Gao, 2002, p. 358). Así es como estos recursos metaliterarios permiten establecer la relación de los componentes referenciales de la propuesta del autor real con la “literatura fría”, la cual ha surgido del proceso reflexivo de Gao, a partir de su interacción con las artes y su proceso de escritura.

Los referentes metaliterarios toman su mayor relevancia en el discurso autoficcional, en el hecho de que el autor introduce dentro de su creación literaria, su producto, es decir, colocar dentro de su novela a la novela misma, para darle una existencia ficcional “has escrito este libro para ti, un libro sobre la huida, el libro de un hombre solo” (Gao, 2002. p. 248). Hecho que le recuerda a la vez al autor, su función y principios como escritor de velar por su creación.

El artificio del autocomentario y la metaliteratura desarrollados en la novela permite seguir uniendo los componentes referenciales que construyen la autoficción, por ello, el hecho de que el protagonista no posea un nombre que lo identifique, remite la identificación con el autor proyectado ficcionalmente en la obra, y que se relaciona con el autor de ésta, por lo cual afirma “estás fabricando otra especie de mentira, la literatura, ya que en realidad la literatura es realmente una falacia que disfraza la motivación secreta del autor: la búsqueda de la fama o del beneficio.” (Gao, 2002, p. 245).

De esta manera, estos artificios literarios referenciales y autoficcionales siguen mostrando la proyección literaria del autor en la obra y sus reflexiones acerca de su labor como escritor y sus intenciones “la pretendida sinceridad de los poetas es como la pretendida verdad de los novelistas: el autor se esconde detrás de ella [...] Pero lo que acaba en el negativo es el amor y la compasión que siente por sí mismo” (Gao, 2002, p. 246). Intenciones que en la novela se encuentran marcadas por las voces escindidas el <<tú>> la voz que es la máscara que protege al <<él>>, pero que a su vez, es la protección a sí mismo.

Protección que tiene su fuente referencial con Gao, por los sucesos a los cuales fue sometido por la Reforma Cultural, por ello, debe usar los artificios literarios, especialmente la distancia temporal de las voces para poder narrar los hechos que están fuertemente relacionados con su ser, “estructurar tu lenguaje, colocando en el mismo saco los sentimientos y la búsqueda de la estética, ocultando la cruda realidad tras una cortina de gasa, sólo de ese modo encontrarás algo de placer al recordar los detalles y te apetecerás seguir escribiendo” (Gao, 2002, p. 247).

Sin embargo, los componentes referenciales que se han identificado en la novela se alejan de la autobiografía, debido a que el autor “subraya de un modo contradictorio la semejanza y la diferencia entre el autor y su representación literaria, niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente” (Casas, 2010, p. 5), por eso el autor introduce en la novela la negación del referente característico de la autoficción por medio de la fragilidad de la memoria, “unos hechos tan complejos y concretos no podían ser sólo fruto de la imaginación de un niño [...] Realmente había conocido otra vida, pero después acabó olvidándola” (Gao, 2002, p. 16).

Esta fragilidad pone en duda si los recuerdos que narra, en la voz de la tercera persona, en verdad sucedieron o fueron su imaginación, y cuáles fueron los recuerdos que olvidó y cómo construyó sus recuerdos de infancia que permanecen en su memoria. Por ello, agrega a su autocomentario “¿los recuerdos son exactos? No hay ninguna relación entre uno y otro, aparecen sin ningún orden, y cuando buscas sus huellas, esos puntos luminosos pierden la intensidad y se transforman en frases.” (Gao, 2002, p. 357), frases que constituyen su expresión literaria.

Así mismo, la negación de lo referencial en los autocomentarios ratifica lo autoficcional, lo cual se realiza por medio de la introducción de sueños y la falacia de estos cuando se constituyen como recuerdos, “Recuerdos y sueños se mezclan [...] ¡Cómo hacer que vuelvan los hechos que se perdieron en el olvido? Es difícil distinguir lo que vuelve poco a poco; no puedes diferenciar lo que pertenece al recuerdo o a la ficción.” (Gao, 2002, p. 357). De la misma manera, se establecen en la novela los sucesos referenciales en la difícil diferenciación entre lo real y lo real ficcionalizado. Por ello, la constituye como una novela autoficcional.

Igualmente, la propuesta estética autoficcional se establece por medio de la metaliteratura cuando se enuncia el artificio literario utilizado, “la mentira reina en todo el mundo y tú también fabricas mentiras literarias” (Gao, 2002, p. 246), y se ratifica cuando se reconoce la imposibilidad del lenguaje para dar razón de lo real, “mejor que reconozcas que lo que escribes es lo más parecido a lo que ocurrió, aunque el lenguaje siempre lo aleje de la realidad” (p. 247).

De esta manera se concluye el análisis de *El libro de un hombre solo* como novela autoficcional, desde los tres rasgos característicos del discurso autoficcional de Casas y que se han articulado con la postura autorial, a través del artificio metaliterario enfocado en la “literatura fría” desde el cual Gao sigue abogando por la autonomía literaria, la cual no puede estar supeditada al control y poder político que la convierte en una herramienta a favor de la masificación o propagadora de una ideología política dominante, que la transforma en una literatura utilitarista, lo cual, se ha identificado en la obra como un referente de su experiencia de vida.

De ahí al autor le surge la necesidad de transmitir y preponderar la importancia de la libertad creadora de los autores y la literatura. Aquella que no enajena los principios creadores y algunas normas literarias, las cuales le permiten producir una obra, en la que predomine su función estética para ser valorada desde este componente inherente. Por ende, la libertad de pensamiento, la libertad de expresión, la libertad del ser, son tesoro invaluable que posee el ser humano, y por consiguiente todo artista, por eso se la debe preservar, porque “se puede violar a un ser humano, hombre o mujer, con violencia física o violencia política, pero no se puede poseerlo por completo; tu mente te pertenecerá siempre si la preservas” (Gao, 2002, p. 528).

Conclusiones

El libro de un hombre solo de Gao Xingjian es una novela autoficcional, ya que en ésta se identifican como parte de su artificio literario los tres componentes característicos que propone Ana Casas para la construcción del discurso autoficcional, la manipulación del orden cronológico, la alternancia de las voces y la presencia del autocomentario, los cuales se abordaron a partir de los elementos narratológicos propuesto por G. Genette en su texto *Figures III* y que se articularon con los referentes autoriales, con los cuales se niega y a la vez se afirma su relación con el texto, produciendo de esta manera la hibridez completa entre los elementos autobiográficos y los ficcionalizados.

La manipulación del orden cronológico en la novela se ha establecido a través de los dos relatos. El primer relato corresponde al tiempo en presente que narra los sucesos que está viviendo el protagonista en occidente. El segundo relato son las rememoraciones del personaje principal en China, antes y durante la Reforma Cultural. Estos dos relatos en el que cada uno está conformado por un tiempo y lugar diferente son los que van alternando en cada capítulo de la novela, rompiendo de esta manera con la linealidad temporal.

De igual forma, el orden cronológico se altera por la presencia de la narración de los sueños del protagonista en algunos capítulos, los cuales cumplen con la función de generar una fragmentación más en la alternancia del relato, pues se introducen al inicio de los relatos, primero o segundo, sin darle ninguna noción al lector de que es un sueño, sino que este hecho se aclara cuando vuelve a retomar la narración la voz

de segunda o tercera persona. De esta manera, los sueños son una estrategia más para alterar el orden cronológico.

La alternancia de voces se ha construido en la obra por medio del uso pronominal de la segunda y tercera persona del singular. La voz de la segunda persona corresponde al tiempo presente y al relato primero. Esta voz del “tú” es la máscara protectora de las reminiscencias dolorosas de la voz en tercera persona, su función principal es vivir en el presente para evadir los recuerdos. La voz en tercera persona corresponde al tiempo en pasado y al relato segundo construido a través de las analepsis. Esta voz relata todos los sucesos dolorosos y de represión que vivió el protagonista durante la Reforma Cultural en su tierra natal.

El autor ha construido la alternancia de voces usando a su vez, el recurso literario del espejo, ya que las dos voces pertenecen al protagonista que se ha fragmentado en el “tú” y en el “él”, pero en varios capítulos aparece la interpelación de una de las voces que confronta al personaje principal para que deje de temerle a su vida pasada o invitándolo a olvidar todo y vivir sólo en el presente, de esta manera se devela que las voces emanan del mismo personaje que se habla frente al espejo.

El autocomentario y los referentes metaliterarios en *El libro de un hombre solo* están relacionados con la propuesta literaria de “Literatura fría” de Gao Xingjian, desde la cual aboga por la libertad de expresión artística para los autores y para que las obras no sean sometidas a ser herramientas de adoctrinamiento ideológico sino que prepondere su valor estético.

Referencias

- Camarero, J. (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Casas, A. (2010). La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias. En V. Toro, S. Schlickers, y A. D. Luengo (Eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 194-210). Madrid: Iberoamericana.
- _____. (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros
- Chenying, W. (2015). *La traducción de la literatura diaspórica china en España*. Recuperado de: <http://gredos.usal.es/xmlui/handle/10366/127618>.
- Dutrait, N. (2013, diciembre). Narration et sexe dans Le livre d'un homme seul de Gao Xingjian. *Impressions d'Extrême-Orient*, 3. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/ideo/260>.
- Gao, X. (1990). *Por una literatura <<fría>>*. Documento presentado en la conferencia llevada a cabo París. L. Ramírez (trad.). Recuperado de: <http://www.ipces.net/biblioteca/book/literatura/Xingjian,%20Gao%20%20En%20Torno%20a%20la%20Literatura.doc>
- _____. (2002). *El libro de un hombre solo*. Bogotá: Planeta.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. España: Lumen.

Llamas, R. (2005). *Preámbulo. El teatro hablado en China y la revolución.*

Recuperado de:

<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146163/249426>.

Marín, L. M. (2008). *La traducción indirecta de la narrativa china contemporánea al*

castellano: ¿síndrome o enfermedad? Recuperado de:

<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/marin.htm>

Nankeu, B. (2016, enero). L'erotisme comme oubli dans Le livre d'un homme seul de

Gao Xingjian. *Accueil Kairos*, 2. Recuperado de: [http://kairos.univ-](http://kairos.univ-bpclermont.fr/l-oubli/dossier/l-erotisme-comme-oubli-dans-le-livre-d-un-)

[bpclermont.fr/l-oubli/dossier/l-erotisme-comme-oubli-dans-le-livre-d-un-](http://kairos.univ-bpclermont.fr/l-oubli/dossier/l-erotisme-comme-oubli-dans-le-livre-d-un-)

[homme-seul-de-gao-xingjian.](http://kairos.univ-bpclermont.fr/l-oubli/dossier/l-erotisme-comme-oubli-dans-le-livre-d-un-homme-seul-de-gao-xingjian)

Ollé, M. (2006). *Preámbulo. El proceso teatral y narrativo en Gao Xingjian.*

Recuperado de: <http://www.la-ratonera.net/?p=2006>.

Prado-Fonts, C. (2005). *El yo de los desterrados y la escritura como exilio: Gao*

Xingjian y el libro de un hombre solo. Recuperado de:

[http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-yo-de-los-desterrados-y-la-escritura-](http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-yo-de-los-desterrados-y-la-escritura-como-exilio-gao-xingjian-y-el-libro-de-un-hombre-solo/3e3f3af4-0c51-4673-940a-5783ab2920da.pdf)

[como-exilio-gao-xingjian-y-el-libro-de-un-hombre-solo/3e3f3af4-0c51-4673-](http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-yo-de-los-desterrados-y-la-escritura-como-exilio-gao-xingjian-y-el-libro-de-un-hombre-solo/3e3f3af4-0c51-4673-940a-5783ab2920da.pdf)

[940a-5783ab2920da.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-yo-de-los-desterrados-y-la-escritura-como-exilio-gao-xingjian-y-el-libro-de-un-hombre-solo/3e3f3af4-0c51-4673-940a-5783ab2920da.pdf)

_____. (2008). *Orientalismos a su pesar: Gao Xingjian y las paradojas del sistema*

literario global. Recuperado de:

<http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/viewArticle/133164/0>.

Sánchez, L. (2008). *El teatro fugitivo de Gao*. Recuperado de:
<http://www.aat.es/pdfs/drama33.pdf>