

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

Naturaleza y espacio en la obra de Mo Yan y Gabriel García Márquez: un estudio comparado

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hanxuan Zhao

DIRECTOR

Dr. Joaquín M^a Ignacio Aguirre Romero

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIA DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**NATURALEZA Y ESPACIO EN LA OBRA DE MO YAN
Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: UN ESTUDIO
COMPARADO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

HANXUAN ZHAO

DIRECTOR

DR. JOAQUÍN M^a IGNACIO AGUIRRE ROMERO

MAYO 2022

© HANXUAN ZHAO

Agradecimiento

Esta tesis doctoral ha sido un trabajo apasionante y arduo; he vivido muchas experiencias que nunca pensé durante el proceso de investigación, y estoy muy agradecida por la ayuda y el apoyo de muchas personas.

En primer lugar, quería agradecer a mi tutor, profesor Joaquín M^a Aguirre Romero, por sus sabios y expertos consejos. Indudablemente, no podría haber hecho esta investigación sin su continuo apoyo. Durante el proceso de investigación me enseña no solo a ser una persona profesional, sino también a ser responsable y cordial sin importar lo que se tenga enfrente.

También me gustaría expresar mi agradecimiento a mis familiares, quienes me han dado una tolerancia infinita para que pueda concentrarme en el estudio. Su comprensión me permite completar mis estudios en España.

Por último, quería dar miles de gracias a mis amigos, que siempre me han ofrecido apoyo durante todo este tiempo, comparten conmigo las alegrías y los momentos difíciles.

Índice

Resumen	11
Abstract	15
Parte I	19
Introducción	19
1. Justificación	20
2. Estado de la cuestión	25
3. Objeto de Investigación: Espacio y Naturaleza	27
4. Marco Teórico	29
4.1. Semiología y Semiótica de la Cultura (R. Barthes y Lotman) y universos simbólicos: La idea de Naturaleza y Espacio según las diferencias culturales....	29
4.2. Cronotopo (Bajtín): el sentido del espacio narrativo	32
4.3. Tematización: textos y coherencia temática.....	34
4.3.1. El tema del destino.....	36
4.3.2. El tema de la muerte	39
4.3.2.1. Las muertes sobrenaturales	39
4.3.2.2. La muerte como conflicto internacional	42
4.3.3. El tema de la soledad	44
4.3.3.1. La soledad en América Latina.....	44
4.3.3.2. La soledad de la corriente <i>Xungen</i> en China.....	47
4.4. Narratología (Mieke Bal): tiempo narrativo y espacio narrativo.....	50
4.4.1. Tiempo narrativo: ‘años después’ y ‘reencarnación’	52
4.4.2. Espacio narrativo: la coexistencia de los humanos y fantasmas.....	56
5. Hipótesis de trabajo	58
6. Metodología	59
6.1. El método del análisis temático y comparativo	60
6.2. El método del análisis semiótico.....	62
6.3. El método del análisis narratológico.....	63
7. Corpus	65
7.1. Corpus primario	65
7.2. Corpus secundario.....	67

Parte II.....	69
Naturaleza.....	69
1. Naturaleza: aspectos preliminares	70
1.1. Las definiciones culturales sobre la naturaleza en las obras de Mo Yan ..72	
1.1.1. Taoísmo.....	73
1.1.1.1. El Tao de la Naturaleza	74
1.1.1.2. El Wu Wei de la Naturaleza	77
1.1.1.3. La armonía de Naturaleza	79
1.1.2. Confucianismo	82
1.1.2.1. El Mandato del Cielo (<i>Tian Ming</i>).....	84
1.1.2.2. La Armonía unida de Cielo y Humanidad (<i>Tian ren he yi</i>).....	90
1.1.2.3. La naturaleza humana.	92
1.1.3. Budismo chino	96
1.1.3.1. La visión budista de la naturaleza.....	97
1.1.3.2. La visión budista de la vida	99
1.2. Las definiciones culturales sobre la naturaleza en las obras de Gabriel	
García Márquez.....	101
1.2.1. Animismo	102
1.2.2. Cristianismo	106
1.2.2.1. Relación entre la Naturaleza y los hombres.....	107
1.2.2.2. La naturaleza humana	109
1.2.2.3. Las representaciones en el orden natural en la <i>Sagrada Biblia</i>	111
1.2.2.4. Relación entre la Naturaleza y el orden desde la teoría de San	
Agustín.....	113
1.2.3. Marxismo	115
2. La Naturaleza como un medio existencial	117
2.1. La existencia de los fantasmas en la Naturaleza construida por Gabriel	
García Márquez y Mo Yan	119
2.2. La existencia de los dioses en la Naturaleza construida por Mo Yan y	
Gabriel García Márquez.....	125
3. El orden de naturaleza.....	129
3.1. Las presentaciones del orden cristiano en la obra <i>Cien años de soledad</i> ..	129
3.2. Las presentaciones del orden natural en las obras de Mo Yan.....	133

4. Las imágenes simbólicas de la Naturaleza.....	137
4.1. Las implicaciones de las imágenes del color	137
4.1.1. Grupo de imágenes rojas en <i>El clan del sorgo rojo</i>	139
4.1.1.1. Los relámpagos de rojo sangre: la potente vitalidad.....	140
4.1.1.2. Las sombras y hormigas rojas: el espíritu nacional	141
4.1.1.3. El sonido escarlata y la mariposa roja: la sangre y muerte	142
4.1.2. Grupo de imágenes de otros colores en las obras de Mo Yan.....	143
4.1.3. Grupo de imágenes amarillas en <i>Cien años de soledad</i>	146
4.1.3.1. Las flores amarillas: el fin de la vida	147
4.1.3.2. Las mariposas amarillas: el amor verdadero.....	148
4.1.4. Grupo de imágenes de oro en las obras de Gabriel García Márquez...	150
4.1.4.1. Los pescaditos de oro: el desastre del amor familiar	151
4.1.4.2. Oro y plátano: el dinero y la energía.....	153
4.2. Las implicaciones de las imágenes de los animales.....	155
4.2.1. Las imágenes de los animales en las obras de Mo Yan.....	155
4.2.1.1. Moscas: los espectadores indiferentes en la sociedad.....	156
4.2.1.2. Mulos negros: los traidores en la sociedad	158
4.2.1.3. Perros: el espejo de los personajes.....	159
4.2.1.4. Dedos palmeados: el incesto y la raíz de la tradición	161
4.2.2. Las imágenes de los animales en las obras de Gabriel García Márquez	
.....	163
4.2.2.1. Cola de cerdo: el incesto	163
4.2.2.2. Mariposas: la pasión erótica.....	165
4.2.2.3. Hormigas coloradas: la guía del desastre.....	166
4.2.2.4. Pájaros: los guías de la fortuna	167
4.2.2.5. Monstruo: La bestia apocalíptica	169
5. Las presentaciones de figuras femeninas en las naturalezas construidas	
por Gabriel García Márquez y Mo Yan	171
5.1. Las madres: Úrsula Iguarán y Shangguan Lu	172
5.2. Las mujeres rebeldes: Amaranta Úrsula y Dai Fenglian.....	177
5.3. Las mujeres mágicas: Remedios y Shangguan Lingdi	179
6. Las representaciones de la naturaleza humana en las obras de los dos	
autores.....	184
6.1. La comprensión del deseo de alimentarse y de sexo en la naturaleza humana	

.....	184
6.1.1. El deseo del alimento	186
6.1.2. El deseo sexual.....	188
6.2. La relación entre la naturaleza humana y la violencia.....	190
6.2.1. Las formas de expresión de la violencia	191
6.2.2. El análisis de la naturaleza humana de los agresores.....	192
6.2.3. El análisis de la naturaleza humana de los espectadores	193
6.3. La tentación de la naturaleza humana por la civilización	195
6.4. Las presentaciones de la naturaleza humana en el sufrimiento de la vida y su auto-salvación	197
6.4.1. Las presentaciones del sufrimiento de la vida	198
6.4.2. La auto-salvación en los sufrimientos.....	201
Parte III.....	205
Espacio	205
1. Espacio	206
1.1. Las definiciones generales sobre el espacio de la novela	207
1.2. La presentación del espacio	210
1.3. El cronotopo de Bajtín	212
2. El espacio físico y el declive y caída de la familia Buendía y el clan del sorgo rojo	214
2.1. Las representaciones del espacio físico en <i>El clan del sorgo rojo</i>	214
2.2. Las representaciones del espacio físico en <i>Cien años de soledad</i>	217
2.3. Las representaciones del espacio social en <i>Cien años de soledad</i>	219
2.4. Las representaciones del espacio social en <i>El clan del sorgo rojo</i>	225
3. Las funciones del espacio	228
3.1. Macondo como el lugar de la acción	229
3.2. Gaomi como el lugar de la acción.....	232
3.3. Macondo como el lugar de la actuación	234
3.4. Gaomi como el lugar de la actuación.....	239
4. La simbología del espacio.....	243
4.1. Los espacios simbólicos de <i>El clan del sorgo rojo</i>	244
4.2. Los espacios simbólicos de <i>Cien años de soledad</i>	248
4.3. La simbología del espacio de los muertos en las obras analizadas.....	252

4.3.1. Las representaciones del espacio de los muertos en las obras de Mo Yan	253
4.3.2. Las representaciones del espacio de los muertos en <i>Cien años de soledad</i>	255
4.4. El espacio como un espejo de historias nacionales.....	257
5. El espacio mágico	262
5.1. La magia no misteriosa	263
5.2. La influencia del espacio mágico en el proceso narrativo de las obras analizadas	270
6. La relación entre espacio y personaje	274
6.1. La relación entre el espacio y las acciones de los personajes	276
6.2. La relación entre el espacio y la apariencia de los personajes	279
6.3. La relación entre el espacio y el nombre de los personajes	284
6.4. La relación entre el espacio y el lenguaje de los personajes.....	289
7. Las representaciones del cronotopo de Bajtín en las obras analizadas ..	296
7.1. El cronotopo de Macondo en las novelas de García Márquez.....	296
7.2. El cronotopo de Gaomi en las novelas de Mo Yan	299
Conclusiones	303
Referencias bibliográficas	311

Resumen

La presente tesis es un trabajo comparado y tiene como objeto analizar las similitudes y discrepancias de las presentaciones sobre la Naturaleza y el Espacio en las obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan, mediante un corpus de 9 obras y diversos discursos.

Esta investigación ha adoptado como marco teórico las siguientes líneas: a) Semiología y Semiótica de la Cultura (R. Barthes y Lotman) y universos simbólicos con el fin de comprender la idea de Naturaleza y Espacio según las diferentes culturas; b) el cronotopo de Bajtín como forma de análisis del sentido del espacio narrativo; c) la tematización; d) la narratología de Mieke Bal, reflejando el tiempo narrativo y espacio narrativo.

En relación con la metodología, hemos elegido tres métodos de análisis. Como un trabajo en el que se comparan las novelas de dos autores en términos de Naturaleza y Espacio, la metodología del análisis temático y comparativo es indispensable. Luego, hemos utilizado el análisis semiótico para comparar los signos de la cultura y las presentaciones de los conceptos de Naturaleza y Espacio en los dos autores. Además, hemos aplicado el análisis narratológico para comprender los elementos del relato.

La Naturaleza es un concepto complejo en las obras literarias y en los mundos creados. Como tesis comparada, primero prestamos atención a las definiciones culturales sobre la naturaleza en las obras de Mo Yan y Gabriel García Márquez. A causa del trasfondo cultural complejo y diverso de los dos escritores, la investigación sobre el concepto de Naturaleza en las obras es más compleja y obliga a moverse entre los elementos simbólicos usados y los marcos culturales que sirven de fondo a cada autor.

En la segunda parte, revisamos la Naturaleza como un medio existencial. En las naturalezas construidas por Gabriel García Márquez y Mo Yan, los humanos, dioses y fantasmas conviven, y a causa de la influencia de las diferentes culturas de los dos autores, cada naturaleza tiene su respectivo orden. Así como la naturaleza de García Márquez recoge el animismo y el cristianismo, la de Mo Yan encarna el taoísmo, el

confucianismo, etc. Al mismo tiempo, combinamos la teoría sobre la Semiología y la Semiótica de la Cultura (R. Barthes y Lotman respectivamente) para analizar una serie de imágenes simbólicas. El simbolismo cultural hace que las imágenes no solo tengan un significado explícito, sino también implícito. Por lo tanto, ya sea un color o un animal, tiene su propio significado en el mundo que crean los autores. Luego, analizamos la manifestación de la naturaleza humana en las novelas. Debido a su experiencia y percepción de vida, los dos autores tienen una comprensión profunda de la connotación sobre la naturaleza humana. Vinculando los factores del tiempo, la cultura regional y la propia experiencia de vida de los dos autores, esta parte enfoca la complejidad de la naturaleza humana de los personajes de las obras desde el deseo primitivo y la manifestación del lado oscuro de las personas en situaciones específicas, como escenas de tortura y violencia, hasta la tentación por la civilización moderna y las presentaciones en el sufrimiento de la vida y su auto-salvación.

En la tercera parte, prestamos nuestra atención al espacio. El Espacio es el lugar de la acción, donde se unen los elementos básicos de la narración, los actantes, la acción y el tiempo. Los personajes establecen interacciones diversas en sus propios espacios, que son recreados por los autores en sus obras. La Naturaleza, en cambio, actúa como un marco que se ve modificado por la magia y se traduce en acciones específicas en el espacio señalado por cada autor. Partiendo de este concepto, en primer lugar, analizamos las funciones y simbología del espacio, y la relación entre el espacio físico y el declive y caída de la familia Buendía y el clan del sorgo rojo. Luego, nos fijamos en la relación entre espacio y personaje, la que tratamos desde cuatro perspectivas: a) la relación entre el espacio y las acciones de los personajes, b) la existente entre el espacio y la apariencia de los personajes, c) entre el espacio y el nombre de los personajes y finalmente d) la que se establece entre el espacio y el lenguaje de los personajes. Además, explicamos las representaciones del cronotopo de Bajtín en las obras analizadas.

La conclusión general a la que se ha llegado es que la influencia del concepto de "realismo mágico" que Mo Yan recibe de García Márquez no impide el desarrollo conforme tanto a las raíces culturales, que se mantienen como diferencias y crean sus propias semiosferas culturales, como el desarrollo estilístico de cada autor, que mantienen su identidad propia.

Las forma del llamado "realismo mágico" se produce en cada autor conforme a las conexiones con las líneas de las tradiciones existentes en cada espacio cultural, por lo que la conexión que se establece entre Mo Yan y García Márquez mantiene sus propias formas y trasfondos simbólicos tomados de sus tradiciones.

Palabras clave: Gabriel García Márquez; Mo Yan; Naturaleza; Espacio; Cultura.

Abstract

This thesis is a comparative work and aims to analyze the similarities and discrepancies of the presentations on Nature and Space in the works of Gabriel García Márquez and Mo Yan, through a corpus of 9 novels and speeches.

This investigation has adopted the following lines as a theoretical framework: a) Semiology and Semiotics of Culture (R. Barthes and Lotman) and symbolic universes in order to understand the idea of Nature and Space according to different cultures; b) Bakhtin's chronotope as a way of analyzing the meaning of narrative space; c) thematization; d) Mieke Bal's narratology, reflecting narrative time and narrative space.

In relation to the methodology, we have chosen three methods of analysis. As a work in which the novels of two authors are compared in terms of Nature and Space, the methodology of thematic and comparative analysis is indispensable. Then, we have used semiotic analysis to compare the signs of culture and the presentations of the concept Nature and Space in the two authors. In addition, we have applied narratological analysis to understand the elements of the story.

Nature is a complex concept in literary works and created worlds. As a comparative thesis, we first pay attention to the cultural definitions of nature in the works of Mo Yan and Gabriel García Márquez. Due to the complex and diverse cultural background of the two writers, the research on the concept of Nature in the works is more complex and requires moving between the symbolic elements used and the cultural frameworks that serve as background to each author.

In the second part, we review Nature as an existential medium. In the natures built by Gabriel García Márquez and Mo Yan, humans, gods and ghosts coexist, and due to the influence of the different cultures of the two authors, each nature has its respective order. Just as Garcia Marquez's nature embodies Animism and Christianity, Mo Yan's embodies Taoism and Confucianism, etc. At the same time, we combine the theory on Semiology and Semiotics of Culture (R. Barthes and Lotman) to analyze a series of symbolic images. Cultural symbolism makes images not only have an

explicit meaning, but also an implicit one. Therefore, whether it is a color or an animal, it has own meaning in the world that the authors created. Then, we analyze the manifestation of human nature in novels. Due to their experience and perception of life, both authors have a deep understanding of the connotation about human nature. Linking the factors of time, regional culture and the life experience of two authors, this part focuses on the complexity of the human nature of the characters in the works from the primitive desire and the manifestation of the dark side of people in situations specific, such as scenes of torture and violence, to the temptation by modern civilization and presentations on the suffering of life and its self-saving.

In the third part, we turn our attention to space. Space is the place of action, where the basic elements of the narrative, actants, action and space come together. The characters establish diverse interactions in their own spaces, which are recreated by the authors in their works. Nature, on the other hand, acts as a framework that is modified by magic and is translated into specific actions in the space indicated by each author. Starting from this concept, we first analyze the functions, symbology of space, the relationship between physical space and the decline, fall of the Buendía family and the red sorghum clan. Then, we look at the relationship between space and character, which we treat from four perspectives: a) the relationship between space and the actions of the characters, b) the relationship between space and the appearance of the characters, c) between the space and the name of the characters and finally d) that which is established between the space and the language of the characters. In addition, we explain the representations of Bakhtin's chronotope in the analyzed works.

The general conclusion that has been reached is that the influence of the concept of "magical realism" that Mo Yan receives from García Márquez does not prevent development according to both cultural roots, which remain as differences and create their own cultural semiospheres, as in the stylistic development of each author, who maintain their own identity.

The form of the called "magical realism" is produced in each author according to the connections with the lines of the existing traditions in each space, so the connection established between Mo Yan and García Márquez maintains its own forms and symbolic backgrounds taken of their traditions.

Key words: Gabriel García Márquez; MoYan; Nature; Space; Culture.

Parte I

Introducción

1. Justificación

A primera vista, parece difícil decir algo nuevo sobre las obras de Mo Yan y Gabriel García Márquez, pero aún no ha sido estudiado ni documentado desde la perspectiva de la Naturaleza y Espacio un análisis comparado entre ambos, si bien existen muchas obras y artículos que los considera emparejados por el concepto de *realismo mágico*.

Gabriel García Márquez es considerado una figura representativa de la literatura llamada del *realismo mágico* en América Latina. Ganó el máximo galardón de la Academia Sueca, el Premio Nobel de Literatura de 1982. La mayoría de sus éxitos es la novela que, llena de imaginaciones, mezclando las fantasías y realidades, refleja las contradicciones de la vida. No solo están las novelas más representativas (*Cien años de soledad*, *El amor en los tiempos del cólera...*), también hay cuentos y novelas cortas muy famosos como *Los funerales de la Mamá Grande* y *Ojos de perro azul*.

Mo Yan es un escritor chino, galardonado con el premio Nobel de Literatura en 2012. En su obra se mezclan los cuentos y novelas, con un estilo especial. En las últimas décadas, Mo Yan no deja de buscar las nuevas maneras para escribir mejores obras. Intermitentemente publicó una serie de obras, como *El clan del sorgo rojo*, *El suplicio del aroma de sándalo*, *Grandes pechos, amplias caderas*, *El clan de los herbívoros*, *Rana*, etc.

En la década de los 70, las obras de Gabriel García Márquez atrajeron la atención de intelectuales y traductores chinos. Desde 1972, Hong Kong y Taiwán han comenzado a traducir las novelas de García Márquez. Sin embargo, debido a la influencia de la Revolución Cultural, las obras traducidas se retrasaron un poco. La revista *Foreign art* (外国文艺) publicó cuatro traducciones de los cuentos de García Márquez, y la revista *Foreign Literature* (外国文学) editó *Crónica de una muerte anunciada*. Desde 1982, una gran cantidad de obras de este escritor han sido traducidas sucesivamente, y hubo varias obras solo en la década de los ochenta.

Título de obra	Traductor	Editorial	Año publicado
<i>Colección de cuentos de Gabriel García Márquez</i>	ZHAO, Deming; LIU, Ying.	Editorial de Traducción de Shanghái	Octubre de 1982
<i>Cien años de soledad</i>	HUANG, Jinyan; SHEN, Guozheng; CHEN, Quan	Editorial de Traducción de Shanghái	Enero de 1984
<i>Cien años de soledad</i>	GAO, Changrong	Octubre Editorial de Literatura de Arte de Beijing	Septiembre de 1984
<i>El otoño del patriarca</i>	YI, Xin	Editorial de Arte y Literatura de Shandong	Julio de 1985
<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	TAO, Yuping	Prensa comercial	Noviembre de 1985
<i>El amor en los tiempos del cólera</i>	JIANG, Zongcai; JIANG, Fengguang.	Editorial del Pueblo de Heilongjiang	Enero de 1987
<i>El olor de la guayaba</i>	LIN, Yi-an	Librería Sanlian	Agosto de 1987
<i>El amor en los tiempos del cólera</i>	XU, Helin; WEI, Pin	Editorial de Lijiang	Diciembre de 1987
<i>La aventura de Migue Littín clandestino en Chile</i>	LIN, Jiaqun	Editorial de Wenhui	Abril de 1988
<i>Cien años de soledad</i>	HUANG, Jinyan; SHEN, Guozheng; CHEN, Quan.	Editorial de Traducción de Shanghai	Noviembre de 1989

(Fuente: elaboración propia)

Después de publicar varias traducciones de Gabriel García Márquez, especialmente de la obra de *Cien años de soledad*, estas obras son amadas por lectores e intelectuales y afectan profundamente a los escritores modernos de China; Mo Yan es uno de los escritores influidos más relevantes.

La primera novela de Mo Yan, *Lluvia en una noche de primavera*, se publicó en mayo de 1981, y su obra más conocida, *Sorgo rojo*, se publicó en 1986. Según el tiempo de publicación de las obras traducidas de García Márquez, se sabe que Mo Yan comenzó a contactarlas en la década de los ochenta. Combinando las expresiones de Mo Yan en diversas entrevistas y obras, podemos concluir que la lectura de Mo Yan en relación con las obras de García Márquez ha pasado aproximadamente por tres etapas:

1. Primero leyó los cuentos de García Márquez. Mo Yan es una persona muy honesta, no oculta deliberadamente sus influencias y las obras que leyó. Él mencionó en *Literatura de fragmentos* (2012): “Una persona que escribe desde la década de 1980, si dice que no ha sido influenciada por la literatura europea, americana o latinoamericana, es una manifestación de deshonestidad”¹ (p.32) (Trad. propia). “Las primeras obras tenían un color evidente del *realismo mágico*, porque ya había visto una colección de cuentos de García Márquez, en la que contenía novelas con características mágicas como *Un señor muy viejo con unas alas enormes*”² (p.125) (Trad. propia)

2. Lectura continua, pero incompleta, en cuanto a *Cien años de soledad*. Las novelas de García Márquez han traído el mayor impacto a Mo Yan y tienen la influencia más importante en su creación. Mo Yan comentó que *Cien años de soledad* “es un clásico de la literatura en la nueva era. Leí una página y me levanté de la emoción y caminé por la casa como una fiera”³ (p.232) (Trad. propia) Con relación a la causa de usar esta forma particular de

¹ Texto original: “一个从上世纪八十年开始写作的人，如果说没有受到过欧美、拉美文学的影响，那就是不诚实的表现。”

² Texto original: “早期的作品就带有明显的魔幻现实主义色彩，因为我那时已经看过马尔克斯的一个短篇小说集，里边有《巨翅老人》等具备魔幻特征的小说。”

³ Texto original: “简直就是新时期文学的经典。我读了一页便激动得站起来像只野兽一样在房子里转来转去”

lectura, Mo Yan también explicó en su obra *La ansiedad de la influencia*: “A mediados de la década de 1980, leí *Cien años de soledad*. Después de leer solo unas páginas, no pude controlar las ganas de escribir. Más tarde, leo con frecuencia este libro, pero todavía no lo he terminado.”⁴ (p.3) (Trad. propia)

3. Leyó *Cien años de soledad* palabra por palabra. Aunque a Mo Yan le gustan mucho las novelas de García Márquez, especialmente *Cien años de soledad*, como él mismo dijo, realmente terminó de leer esta novela en 2007, cuando pensó que tendría la oportunidad de conocer a García Márquez. Mencionó en 2008: “en junio del año pasado, pasé dos semanas de principio a fin, leyendo atentamente *Cien años de soledad* sin perder ni una línea”⁵ (p.303) (Trad. propia)

En resumen, se puede ver que la lectura de Mo Yan en relación con las obras traducidas de García Márquez ha experimentado aproximadamente la lectura de *Colección de cuentos de Gabriel García Márquez*, y la lectura de *Cien años de soledad* fue muy emocionante e inspirador para él. Más tarde, por temor a ser controlado por los pensamientos de García Márquez, no se atrevió a terminar la lectura. Sin embargo, debido a que se sentía atraído por sus obras, a menudo leía algunas líneas hasta que finalmente leyó el texto completo con atención.

Obviamente, la relación entre Gabriel García Márquez y Mo Yan es de influencia, pero podemos observar distintas características nacionales y culturales locales. Existe una conexión reconocida entre ambos, pero cada uno tiene su propio marco. En el año 2015, Xie Wenxin publicaba *A study of Marquez's influence on Mo Yan's novel writing*, en la Universidad Zhejiang.

En la actualidad, ya existen diversos análisis sobre los dos escritores, especialmente en la perspectiva del realismo mágico. Después de ver los antecedentes, tenemos dos resultados: por una parte, la relación de los dos escritores es clara; los investigadores generalmente prestan más atención a la influencia de Gabriel García Márquez en las obras de Mo Yan y descuidan el estudio de las individualidades de Mo Yan, especialmente sus obras de los últimos años. Por otra parte, nuestro análisis

⁴ Texto original: “八十年代中期时，我读到马尔克斯的《百年孤独》。只读了几页，便按捺不住写作的冲动。后来这本书被我经常拿来读，但一直没有读完”

⁵ Texto original: “去年6月份我用了两周的时间从头到尾，一行不漏、认真把《百年孤独》读了一遍”

intentará comparar las obras de los dos escritores desde las nuevas perspectivas: Naturaleza y Espacio. Con anterioridad, la mayoría investigó desde la perspectiva de realismo mágico, por eso, esta tesis tiene trata de adentrarse en una nueva línea de investigación respecto a las anteriores de la crítica.

Esto lo trataremos en el apartado sobre el estado de la cuestión, ya que las relaciones entre ambos autores se han convertido en un campo habitual de investigación cuando se trata la obra de Mo Yan.

La "Naturaleza" es un concepto muy complejo desde distintos ámbitos. En esta tesis mediante las comprensiones de las culturas de los dos autores se analiza las nociones de la "naturaleza" en las obras seleccionadas de Gabriel García Márquez y Mo Yan. Y en cuanto a la comparación del "espacio", se analiza desde distintos ángulos para distinguir lo común entre ambos y las variaciones interculturales.

El título *Cien años de soledad* divide el contenido de la obra en dos aspectos: ‘cien años’, la temporalidad, y “soledad”, la actitud, el sentimiento. ‘Cien años’ no es sólo una limitación de tiempo, sino también una limitación del espacio (según el cronotopo de Bajtín), mientras que la ‘soledad’ define la herencia de la familia de toda la historia desde la perspectiva de la naturaleza humana. En cuanto a la obra de Mo Yan, *El clan del sorgo rojo* divide el título en dos partes: el clan o ‘familia’ y el “sorgo rojo”. La ‘familia’ define los personajes y el tiempo para el desarrollo de la historia, y el ‘sorgo rojo’ define la ubicación del desarrollo de la historia en términos de espacio, ya que se planta principalmente en el norte de China. Por eso, se puede decir que es pertinente, a la vista de la importancia que estos factores tienen para sus autores, el análisis comparado de las obras de ambos desde la perspectiva de la ‘naturaleza’ y el ‘espacio’, conceptos que, como veremos, abarcan elementos relacionados.

Al mismo tiempo, ponemos la localización y la cultura de las dos regiones en el contexto de la globalización, se resaltan las influencias internacionales, y mejoran las comprensiones interculturales e internacionales, por lo tanto, este tema puede ser original y positivo en varios campos, aportando nuevos conocimientos, como es propio y necesario en toda investigación valiosa.

2. Estado de la cuestión

Gabriel García Márquez y Mo Yan son dos de los autores más estudiados del mundo actual; por lo mismo, suscitan el interés de incontables investigadores y filólogos. Sabemos que cada una de las obras de los autores es muy compleja, los estudios monográficos suelen prestar atención a una única novela suya, las más estudiadas son *Cien años de soledad* y *El clan del sorgo rojo*.

En cuanto a la parte de Gabriel García Márquez, hay otra consideración que es importante tener en cuenta, y es que en España la mayor parte de los estudios han sido hechos antes de 2008 (en China es un poco más tarde), año en que se editó su última novela, *Memoria de mis putas tristes*, y después de este tiempo la mayor parte de los estudios analiza la totalidad de su obra o mediante los estudios comparativos. En el año 2009, Gerald Martin publicó *Gabriel García Márquez: una vida*, que es la biografía definitiva.

A continuación menciono los trabajos más relevantes de los que abordan temáticas similares sobre el aspecto mítico o los elementos mitológicos. En primer lugar, la obra de Carme Arau, publicada por la Editorial Península en 1971, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Otra publicación española, en este caso de la Universidad de Alicante, publicada en 2006, es la de José Manuel Camacho Delgado: *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*. Y en cuanto al estudio de Mo Yan, el estudio *The magical features of Mo Yan's novels and magic realism*, de Wang Hejia es relevante, su autor lo publicó en 2012 por la Universidad de Mongolia, en China.

Sobre el tema de la magia existen varios buenos trabajos, como el trabajo de César Leante, *Gabriel García Márquez, el hechicero*, editado en 1996 (ed. Pliegos, Madrid); el trabajo de Ana Cristina Navarro Posada, *Gabriel García Márquez: la magia de lo real*, publicado en el año 1984 en Madrid. *Magic Writing Practices and Traditional Human Sentiments – The discussion and analysis of Mo Yan's novel narrative art*, de Li Jinhua, que es un estudio relevante tratando el tema mágico. Fue publicado en el 2006 por la Universidad Normal de Noreste de China. Y en el año 2020, Zhou Yangjingzi publicaba *Realismo mágico y realismo social en la literatura*

de Mo Yan y de Gabriel García Márquez. Análisis de las influencias del periodismo y de los medios en la creatividad literaria, en la Universidad de Complutense, dirigida por las profesoras Dra. María Jesús Casals Carro y Dra. María Yolanda Martínez Solana, dentro del programa de Doctorado en Periodismo de la Facultad de Ciencias de la Información. Por último, el trabajo comparativo entre los dos autores de Zhu Xiaolin: *Mo Yan y Gabriel García Márquez: una investigación de las obras mágicas*, se publicó en 2014 por la Universidad de Yangzhou, China.

Hay otro grupo de estudios que merece la pena mencionar y que versan sobre la violencia, un tema constante en la historia de los dos países y en las obras de los autores seleccionados. Como *Violencia en Macondo: Tema recurrente en la obra de Gabriel García Márquez*, de Carmenza Kline, fue editado en 2002 por la Fundación General de la Universidad de Salamanca. Y el estudio realizado en 2013 por Jiang Jing, *The Carnival of violence --- On Mo Yan's violent narrative*. Se encuentra publicado por la Universidad Normal del Noroeste, China.

Además hay algunos estudios relacionados con esta tesis, como el trabajo de Gao Jun, *On the color Imagery in Mo Yan's Novels*. Es un trabajo publicada en el año 2010 por la Universidad de Suroeste. En el año 2014, Xin Yan publicaba *Cross-cultural Transformation of Marquez's Magic Realismo in Mo Yan' Works*, en la Universidad Normal de Shandong. Además debido a la despectiva de este estudio es nueva, el siguiente estudio me ayudó mucho. *El concepto de paisaje en China*, Mezcua López publicó en la editorial de la Universidad de Granada en el año 2007.

3. Objeto de Investigación: Espacio y Naturaleza

Nos proponemos comparar las obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan desde las perspectivas en relación con el concepto de naturaleza y espacio para obtener los elementos comunes y las discrepancias interculturales.

En las obras de ambos autores, la Naturaleza juega un papel esencial, marcado por la visión de cada cultura.

El conocimiento de la Naturaleza que buscamos es el que nos permita saber cómo se concibe como a) medio existencial (la vida), b) cultural (las visiones y percepciones sociales), c) personalidad, es decir, la naturaleza humana; y d) como fuente de representación dentro de la *tradición paisajística* que la cultura china tiene acumulada en pintura, poesía, etc.

De todo ello se deducirá primero y comparará después su tratamiento simbólico y narrativo. Se contemplan las dos formas, la vital y la espacial, este último factor también diferencial para comprobar las formas de descripción.

El concepto de "Naturaleza" hace referencia a una serie de aspectos culturales y sociales. El espacio es, en cambio, un lugar para la acción, que implica también la temporalidad. La diferencia entre Naturaleza y Espacio, por ejemplo, nos puede servir para diferenciar "tiempo" e "historia". El primero es una dimensión, mientras que la segunda es una forma de construcción humana. Las naturalezas en que los autores crean están *humanizadas*, llenas de símbolos y opiniones que están construidas culturalmente por su propia noción. En estas naturalezas concretas, los espacios ofrecen un escenario para las acciones humanas, incluyendo las de pensar. Obviamente, todos los comportamientos presentan un carácter cultural por su experiencia particular de cada autor, y simbolizan algunos valores en su propia cultura, ya que "la cultura es precisamente un producto de la vida social y de la actividad social del hombre" (Vygotski, 1997, p. 181). Por lo tanto, este análisis comparado entre las obras de los dos autores, desde las perspectivas de Naturaleza y Espacio, es realmente un estudio comparado entre las culturas.

Esta tesis maneja estas dos formas diferentes, Espacio y Naturaleza, analizando

sus relaciones y las conexiones con el mundo cultural. De igual forma, analizará las diferencias y similitudes entre la obra de ambos autores. Los dos elementos no están desconectados ya que la Naturaleza ofrece un marco interpretativo y posible de lo que puede ocurrir en un espacio concreto. A los aspectos culturales hay que añadir los elementos transgresores de ese marco "natural" precisamente por la nueva lógica que "lo mágico" introduce en el espacio a través de las situaciones que ambos escritores crean y recrean. La idea de "realismo mágico" sirve de puente entre ambas. En las obras de los dos autores, las naturalezas creadas son 'mágicas' y los espacios también son 'mágicos' ya que reflejan sus leyes naturales especiales. A través de esta tesis, se quiere llegar a la conclusión de que todos los elementos mágicos solo son factores culturales de un valor simbólico. La ilusión mágica que el lector piensa es solo por la incomprensión de la cultura del autor, es decir, su forma particular de interpretar su propia cultura creando universos.

4. Marco Teórico

4.1. Semiología y Semiótica de la Cultura (R. Barthes y Lotman) y universos simbólicos: La idea de Naturaleza y Espacio según las diferencias culturales

El estudio de las obras literarias está más allá de los límites del material nacional, tiene que ligarse a la mitología y los aspectos sociales. Cada escritor tiene sus propias ideas, marco y costumbre de escribir, por lo tanto, las naturalezas creadas son como unos escenarios para presentar lo que sus autores quieran transmitir. Y la cultura es lo más común e inconsciente en el proceso de transmisión. Ya que “la cultura se comprende como el conjunto de todas las formas de vida y expresiones de una sociedad determinada” (Navarro, 2010: 25)

Indudablemente, la lectura es un proceso de reconocer una cultura, y la semiótica se puede considerar como un método de interpretación y análisis de la realidad social, tal como lo propone Juan Magariños (2007): “la semiótica tiene la riqueza y la consistencia necesaria para acompañar la producción y la interpretación de sus múltiples aspectos teóricos y empíricos.” (p.1) Además, como Umberto Eco expresó (1973): “la semiótica es la disciplina que estudia las relaciones entre el código y el mensaje, y entre el signo y el discurso.” (p.19)

Para Roland Barthes, “La investigación semiológica se propone reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación diferentes de la lengua de acuerdo con el proyecto propio de toda actividad estructuralista: el proyecto de construir un simulacro de los objetos observados ... (el principio limitativo o) la pertinencia elegida por la investigación semiológica se refiere, a la significación de los objetos analizados: se interroga a determinados objetos únicamente bajo el aspecto de su significado... los demás determinantes (psicológicos, sociológicos, físicos) de tales objetos.” (p.99)

Lo anterior implica que, con el fin de analizar la cultura, tenemos que descomponerla en códigos y signos, asumidos como distintos objetos y acontecimientos, y contribuyen al desarrollo de una semiosfera. El concepto de "semiosfera" es de gran utilidad puesto que el mismo es susceptible de utilizarse en estudios culturales, lingüísticos, artísticos, etc. Como los autores utilizan muchos

"mitos" (en sentido amplio, barthesiano) en sus obras, este concepto nos permite estudiar su cultura que se entrecruza y forma textos más complejos.

Yuri Lotman es un "semiótico de la cultura" que plantea que la semiótica se centra en los sistemas de significación creados por la cultura. En la teoría de Lotman, la semiosfera es un espacio abstracto de carácter delimitado por fronteras, y dentro de ese espacio semiótico encontramos los lenguajes culturales, con los signos, los símbolos y cualquier fenómeno cultural. Lotman explica que la cultura es todo el conjunto de la información no genética, como la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales. Se forma dependiendo de lenguajes naturales: "las culturas son sistemas comunicativos y las culturas humanas se crean basándose en ese sistema semiótico universal que es el lenguaje natural" (Yuri Lotman, 1998: 42). Frente a esta perspectiva, los textos ya no son objetos aislados, sino producidos en los espacios semióticos, en cuyos interiores los lenguajes interactúan, se interfieren y se auto-organizan jerárquicamente, en consecuencia, los textos se convierten en el punto de intersección entre el autor y el lector.

Y la naturaleza de la cultura sólo es comprensible teniendo presente la diferencia psicofísica entre las distintas personas, diferentes lectores absorben desemejantes conocimientos y entran en diversos mundos cuando están leyendo un mismo texto de un autor. Además, Lotman propone pensar la cultura como un sistema de lenguajes que mediante los textos de esta cultura manifiesta sus características concretas (Yuri M. Lotman, 1979). Por esta proposición, el proceso de comparar las obras de Gabriel García Márquez y las de Mo Yan es un proceso de hacer la comparación entre dos culturas nacionales a través de sus manifestaciones concretas de los textos.

En las obras se presentan varios representantes de las culturas distintas como los signos del texto y muestran sus amores nostálgicos, como el uso de los objetos especiales del país. En las obras de García Márquez, el color amarillo que es uno de los colores de la bandera de la república de Colombia, representa la abundancia y riqueza, el autor nunca oculta su preferencia por este color. Para García Márquez, el amarillo es el color de la fortuna y la buena suerte, y para los lectores el amarillo es el mejor augurio durante toda la obra.

Con respecto a las obras de Mo Yan, el sorgo rojo es como un signo importante, no solo es el producto local de la ciudad china, sino también son los cereales

principales de la provincia de Shandong. En *El clan del sorgo rojo* este signo se presenta recurrentemente como un espacio de los relatos, los abuelos se encontraron, se amaron, y se despidieron en el pedazo del sorgo rojo que simboliza las características de los pueblos y la gran vitalidad. Desde este punto, cada signo del texto también se presenta la cultura propia del autor, como dice Yuri Lotman, y su concepto sobre la semiótica de la cultura nos posibilita estudiar el fenómeno cultural y las características culturales.

4.2. Cronotopo (Bajtín): el sentido del espacio narrativo

En el principio del trabajo “*Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*”, M. Bajtín (1991) delimita el concepto del cronotopo, e indica la imposibilidad de separar las coordenadas espaciales y temporales en la obra narrativa.

... Se han asimilado ciertos aspectos del tiempo y del espacio, accesibles en el respectivo estado de evolución histórica de la humanidad; se han elaborado, también, los correspondientes métodos de los géneros de reflexión y realización artística de los aspectos asimilados de la realidad.

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura... Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura. (p.237)

Según el entendimiento de Bajtín, a lo largo de la historia los seres humanos tienen una diferente forma de comprender y captar el arte en cada etapa del desarrollo de la sociedad. Como uno de los métodos para captar artísticamente la realidad, la Literatura produce significado para la humanidad a través de la comprensión de la relación temporal y espacial. En su pensamiento el tiempo y el espacio tienen un carácter indisoluble y se apoyan mutuamente.

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (Bajtín, 1991: 237-238)

Partiendo del cronotopo de M. Bajtín, existen dos entendimientos sobre las novelas de Mo Yan y Gabriel García Márquez que suceden en su “ciudad natal”: por una parte, la “ciudad natal” de la novela existe como un espacio geográfico concreto y visible. Ya que este espacio sirve como un portador del encuentro y reorganización de los recuerdos de los autores, es un concepto espacial que contiene la experiencia emocional y el valor estético de los escritos; por la otra parte, la “ciudad natal” en la

novela también puede entenderse como el espacio psicológico de los autores para que se expresen las nostalgias, que no solo tiene la identidad imaginaria de la infancia y el tiempo pasado, sino también la existencia virtual y la función portadora de las nostalgias en el sentido del espacio. Es decir, aunque es un espacio ficticio, también tiene un significado histórico y temporal y contiene toda la infancia y el tiempo histórico en forma de espacio. Como el comentario de Fang Guowu (2006):

El tiempo y el espacio en el cronotopo son la percepción y la experiencia concretas que las personas construyen sobre la base de la vida real, se combinan con las personas existentes y se mezclan con los factores de evolución de las emociones humanas. En ese momento, el tiempo y el espacio ya no son un mundo abstracto que es dado conocimientos, sino un mundo de experiencia que afecta a cada valor emocional.”⁶ (p.115) (Trad. propia)

Además, Bajtín menciona el carácter de indivisibilidad del cronotopo en las novelas, da máxima importancia a las relaciones y vinculaciones que la novela mantiene con el contexto histórico en el que se desarrolla depende de la estabilidad del cronotopo:

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Como es natural, ese proceso de cambio es él mismo, cronotópico: se produce, primeramente, en un mundo social, que evoluciona históricamente, pero sin alejarse del cambiante espacio histórico. (Bajtín, 1991: 404)

Este párrafo explica concretamente la relación entre la historia y novela, y mejora la comprensión del cronotopo en las novela de Mo Yan y Gabriel García Márquez, indica la causa del cronotopo que va cambiando con el paso del tiempo en sus novelas, lo que es la evolución de la sociedad.

⁶ Texto original: 时空体中的时间和空间是人建立在现实生活基础上的具体感知、体验，他们和存在着的人结合在一起，融进了人的情感评价因素。这里的时空便不再是被给予的抽象的认识世界，而是牵动着每一个独特的情感价值的体验世界。

4.3. Tematización: textos y coherencia temática

La creación del sentido se produce por la aparición de los "temas", entre ellos puede aparecer Naturaleza y Espacio, que se sostienen por la coherencia del texto. La obra se organiza en un nivel superior a las acciones de forma temática, integrando los diferentes significados para hacerla comprensible.

La comparación temática es una parte esencial de nuestro trabajo porque nos permite establecer vínculos y diferencias sobre Naturaleza, Vida, Espacio, Existencia, etc. entre ambos autores.

Para que se llegue a comprender el "sentido" de una obra, es preciso reconocer sus temas. Son estos temas estructurados y de forma conjunta los que el lector debe reconocer y ordenar para la comprensión de la obra. Como la teoría sobre el lector de W. Iser (1984) indica:

La obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector...

La comunicación en la literatura es un proceso puesto en movimiento y regulado... por una interacción entre lo explícito y lo implícito. (p.12)

Estoy de acuerdo con la opinión de que el "significado" es importante en una obra, y los conceptos tales como "tema y horizonte", vacíos y negaciones, me dan una conclusión clara sobre que distintos lectores tienen diferentes conclusiones frente a una misma obra. Y para la mejor comparación de las obra, he seleccionado algunos temas específicos, como el tema del "destino", la "muerte y la soledad", etc. para realizar el proceso de comparación.

Debido a la diferencia cultural, las diferentes experiencias que tienen los autores, los elementos relacionados con el destino y la muerte que ponen en su obra son diferentes; las obras son como los espejos que están reflejando las sociedades reales, Esas diferencias afectan a los propios autores en la producción y a los lectores en su interpretación de los temas para alcanzar el sentido. Por eso las bases de la cultura cristiana mezclada con otras fuentes (indígenas y llevadas desde África) en Colombia, o la cultura china, que ha sido influida por varias religiones o filosofías, como son

principalmente el confucianismo, el budismo y el taoísmo, desarrollan los "temas" dentro de marcos culturales más amplios, esenciales para la interpretación de los lectores.

Las obras de los dos autores mezclan los elementos mágicos y reales basándose en la historia y sociedad del país propio y presentan un espacio mezclando las realidades y ficciones, lo que produce mucho impacto en el lector. También propongo el tema de la "soledad" para la comparación. La "soledad" es un concepto que se ha usado en distintos campos, *Cien años de soledad* cuenta con un lapso temporal de cien años y con numerosos personajes, tantas personas y objetos no pueden cambiar la soledad de Macondo.

A fines del siglo XX por los cambios en la política, la economía y la cultura de la sociedad china, los autores de la literatura nacional se estaban quejando por la situación actual de la soledad de las culturas tradicionales. Mediante las obras expresan sus "soledades" sobre las tradiciones y lugares nativos, como el Gaomi, de Mo Yan y el Macondo, de Gabriel García Márquez.

4.3.1. El tema del destino

El "destino" es una noción imprescindible casi en todos los espacios orientales y occidentales desde la antigüedad, por lo que es un tema presente en las obras literarias. A lo largo de los tiempos, la mayoría de las obras narrativas tienen alguna relación con el tema del destino. En las obras narrativas, si no hay un concepto cultural del destino como fuerza de tracción, no habrá una serie de imaginaciones "mágicas" naturales y sobrenaturales en las obras, lo que debilita enormemente el interés de las novelas. Al igual que en las obras de Mo Yan, desde *El clan del sorgo rojo* hasta la más reciente *Rana*, el escritor reinterpreta la historia mediante el uso de héroes y espíritus populares, utiliza el destino de los personajes de las novelas para dar a entender el destino de toda la nación. Como él mismo explicó:

A través de la descripción del destino de esta familia y del lugar ficticio en el distrito de Dongbei en Gaomi, expresé mi concepto histórico. Considero que la historia escrita por el novelista es una historia legendaria de la gente, es una historia simbólica en lugar de la historia real, es la historia marcada con mi personalidad en lugar de la de los libros oficiales, pero desde mi punto de vista esta historia está más cerca de la verdad. Porque estoy en la cúspide de la clase, y presto atención a las personas en el curso de la historia y sus destinos con ojos de simpatía y compasión... Creo que en el siglo XXI, un escritor ambicioso debería pensar más, posicionarse en el punto de vista de los humanos para llevar a cabo su escritura, estar ansioso y preocupado por el futuro de la humanidad, estar pensando mucho en el destino de la humanidad, elevar su creación a la altura de la filosofía, solo de esta manera escribir es valioso.⁷ (Mo, 2002: 231) (Trad. propia)

El distrito de Dongbei en el Gaomi de Mo Yan acoge la historia de la gente mediocre que no está preocupada por la historia oficial. Él no solo lleva la verdadera historia del país y la nación, sino que también lleva la esperanza del destino futuro.

Las novelas de Gabriel García Márquez son capaces de tomar el destino familiar

⁷ Texto original: 通过对这个家族命运和对高密东北乡这个我虚构的地方的描写，表达了我的历史观念。我认为小说家笔下的历史是来自民间的传奇化了的历史，这是象征的历史而不是真实的历史。这是打上了我的个性烙印的历史而不是教科书的历史，但我人物这样的历史才更加逼近历史的真实。因为我站在了超越阶级的高度，用同情和悲悯的眼光来关注历史进程中的人和人的命运。..... 我想，时至二十一世纪，一个有良心有抱负的作家，他应该站得更高一些，看得更远一些，他应该站在人类的立场上进行他的写作，他应该为人类的前途焦虑或是担忧，他苦苦思索的应该是人类的命运，他应该把自己的创作提升到哲学的高度，只有这样的写作才是有价值的。

como línea principal de la narración. El ascenso, la caída y los altibajos de las familias constituyen la trama básica de sus obras. No sorprende que exista similitud sobre el destino de la familia en la familia Buendía y las familias de Gaomi, que es incapaz de escapar al destino del declive de familias.

En *Cien años de soledad*, la familia Buendía ha vivido cientos de años de vicisitudes y ha habido muchos personajes que han tenido el valor de luchar contra el destino. José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán se mudaron a Macondo con los aldeanos en busca de una vida mejor; José Arcadio Buendía ha explorado constantemente nuevos experimentos científicos porque no está satisfecho con la vida atrasada; Úrsula Iguarán ha apoyado a esta familia centenaria a través de su trabajo duro, sabiduría y amor por la familia; el coronel Aureliano Buendía ha lanzado continuamente levantamientos y guerras para que lleve a la gente de Macondo a una vida mejor; Amaranta Úrsula trató de utilizar su vigorosa vitalidad en un intento de revivir a esta familia en decadencia, justo cuando todo comenzaba a evolucionar en una buena dirección, ocurrió una nueva tragedia. El destino de la novela no se puede resistir, la última generación de la familia nacida del incesto entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia quitó la vida de Amaranta, al final, se resolvió la misteriosa profecía de los pergaminos, y apareció la terrible escena del último miembro de la familia con cola del cerdo:

Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín... *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.* (García Márquez, 1994, p.314)

La familia Buendía y Macondo, que no tuvieron sucesores, fueron arrastrados en el suelo por el viento; este era el destino que se había marcado a toda la familia desde el principio en los pergaminos.

En cuanto a la obra de *El clan del sorgo rojo*, Mo Yan describe las actitudes de las tres generaciones hacia su destino. ‘Los abuelos’ han luchado con valentía contra la historia y el destino, tienen un carácter fuerte y una vitalidad ilimitada, y anhelan la libertad; ‘Mi padre’ es insensible porque está oprimido por la dura vida en la realidad; En ‘mi generación’, debido a la pesada carga de la vida de su padre, está lleno de

confusión en la vida.

Ellos (los abuelos) mataban a la gente y se apropiaban de sus bienes, eran patriotas hasta dar sus vidas por su país, e interpretaban unos dramas trágicos y solemnes, con héroes valientes y gallardos; eran unas obras que nos hacían sentir a todos nosotros como unos descendientes miserables y sin valor alguno. Y mientras yo avanzaba paso a paso en la vida, sentía que iba a menos, que degeneraba. (Mo, 2016, p.13)

Es evidente que la generación nueva de miembros de la familia es peor que la generación anterior, y el destino en declive del clan del sorgo rojo se ha destacado por la actitud de las tres generaciones en relación con el destino.

En la novela *Grandes pechos y amplias caderas*, para que la familia Shangguan tuviera un hijo varón, Shangguan Lu intentó por todos los medios luchar contra el destino. Después de dar a luz a siete hijas, finalmente consiguió a su único hijo varón Shangguan Jintong, y le dio todo su amor. Sin embargo, el único hijo que ella trató con todas sus fuerzas de ganar, como único heredero de la familia Shangguan, era un hijo ‘inútil’; él no podía asumir ninguna responsabilidad y estaba impulsado por el destino. Cuando se enfrentó a cualquier problema, simplemente se abstuvo o lo evitó, lo que también anunció el destino del inevitable declive la familia Shangguan.

El destino de la familia está íntimamente relacionado con el destino de los miembros de la familia, a través del destino individual de cada miembro de la familia en la obra. También se puede predecir el destino de toda la familia tanto en las obras de Gabriel García Márquez como en las de Mo Yan.

4.3.2. El tema de la muerte

Un siglo XX lleno de conflictos mundiales dio al siglo un carácter más existencial, con la muerte como reflexión ante los conflictos de diferente orden. Los escritores literarios de todo el mundo utilizaban sus propias nociones, experiencias y expresiones literarias para escribir el tema de la muerte. En nuestros dos autores, la muerte está presente de una y otra forma en diferentes sentidos. Es una constante en sus obras que se convierte en "tema" articulador del sentido.

4.3.2.1. Las muertes sobrenaturales

Es obvio que el nacimiento, la vejez, la enfermedad y la muerte son leyes naturales de la vida humana. Los seres humanos no deben perseguir excesivamente la longevidad, sino que deben perseguir el significado de la vida. La muerte no es el fin tanto en la cultura colombiana como en la china; si los seres humanos mueren, sus huellas de la vida permanecerán para siempre. En la obra de Gabriel García Márquez, la distinción original entre muerte y vida es borrosa. La muerte no es el final de la vida; después de que los seres humanos mueren, la vida puede continuar de otra manera. En cuanto a la novela de Mo Yan, la constante reencarnación también prueba este punto de vista.

En la obra *Cien años de soledad*, Remedios la Bella es tan amable como un ángel de la familia Buendía; es la mujer más hermosa del mundo y así atrae a los hombres que codician su belleza. Su naturaleza a menudo contradice al mundo, es el símbolo de la belleza pura en la novela, pero cuatro hombres mueren trágicamente al tratar de poseerla. Su asombrosa belleza y personalidad inconformista hace que no tenga amigos, y mucho menos un hombre que realmente entienda su corazón, tal como dice la novela: “Tal vez, no sólo para rendirla sino también para conjurar sus peligros, habría bastado con un sentimiento tan primitivo y simple como el amor, pero eso fue lo único que no se le ocurrió a nadie” (García Márquez, 1994, p.180). Su pureza e inocencia son incompatibles con este mundo; dejar este mundo parece ser su mejor opción. Su forma de muerte es muy peculiar pero justificable, ya que se la lleva el delicado viento, al igual que su propia hermosa existencia. García Márquez (1994) le

da la forma de muerte más soñadora:

...Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria. (p.182)

Su partida no parece ser la muerte, sino volar a otro sitio. En la novela, hay muchas formas extrañas de muerte como ella: José Arcadio fue asesinado con un arma por su esposa, después de su muerte, su sangre fluyó hacia Úrsula Iguarán como si estuviera viva; la última persona de la familia Buendía murió por ser comida por las hormigas; Melquíades renació varias veces por el aburrimiento, etc. El autor utiliza todas estas formas de muertes misteriosas para que los lectores puedan apreciar más la vida y centrarse en buscar el significado de la existencia en la vida.

Con respecto a las obras de Mo Yan, las formas extrañas de muerte también surgen muchas veces en las obras. En la sociedad de hoy, la vida y la muerte están llenas de innumerables dolores y problemas; los seres humanos siempre están en una situación de desgastarse y sigue dando vueltas. La muerte solo representa el final de este cuerpo en este proceso de constante renacimiento, el alma todavía lleva la memoria y entra en un nuevo cuerpo a comenzar la nueva vida. En *La vida y la muerte me están desgastando*, el amable terrateniente Ximen Nao, que recibió un disparo injustificable durante la Reforma agraria, se reencarnó como burro, buey, cerdo, perro y mono y, finalmente, como el niño de cabeza grande Lan Qiansui. La muerte del cuerpo animal de Ximen Nao en sí misma es una forma de muerte muy extraña, los lectores también sienten la esperanza y los resultados de la reforma social rural de China a través de sus renacimientos.

En *El clan del sorgo rojo*, la muerte de 'mi abuela' se expresa de la forma más abstracta:

El último hilo que la unía al mundo de los hombres había estado a punto de romperse; pero toda su ansiedad, su dolor, su tensión y sus desmayos habían quedado atrás, en los campos de sorgo. Todo ello se había petrificado en los tallos de sorgo y había sido enterrado en la tierra negra. Se había concentrado

para siempre en los frutos amargos e iba a ser heredado generación tras generación. La abuela consiguió por ella misma su propia liberación. Ella seguía el vuelo de las palomas y ella toda entera se reducía a un puñado de pensamientos y sentía una enorme felicidad, serenidad, calor, bienestar y armonía. (Mo, 2016, p.126-127)

En la descripción de Mo Yan, la muerte se convierte en una forma de alivio, ya no se sufren torturas físicas ni espirituales. Esto se debe a que 'la abuela' ha cumplido su deseo y se libera de verdad, también transmite su visión de la vida a los lectores: no se arrepiente de su vida.

4.3.2.2. La muerte como conflicto internacional

En las novelas de García Márquez y Mo Yan, los conflictos internacionales a menudo provienen de conflictos entre culturas locales y extranjeras, es decir, conflictos interculturales entre diferentes grupos étnicos. Este tipo de conflicto intercultural suele tomar la guerra entre naciones como manifestación principal en el siglo pasado. Cada conflicto enfrentará la tragedia de innumerables muertes, la muerte es solo uno de los resultados más comunes en los conflictos interculturales.

En *Cien años de soledad*, García Márquez utiliza la exageración para declarar la huelga de la plantación bananera, es el producto del conflicto intercultural entre los indígenas y los invasores extranjeros. En la novela, los invasores se establecieron primero en Macondo construyendo un ferrocarril y luego desarrollaron la industria bananera, retiraron sus fondos y abandonaron Macondo. Además los invasores reprimieron cruelmente a los trabajadores antes de irse, mientras que la dictadura del país también actuó como cómplice. Como el autor cuenta en *La soledad de América Latina*:

En este lapso ha habido 5 guerras y 17 golpes de estado, y surgió un dictador luciferino que en el nombre de Dios lleva a cabo el primer etnocidio de América Latina en nuestro tiempo. Mientras tanto 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi los 120 mil... Por no querer que las cosas siguieran así han muerto cerca de 200 mil mujeres y hombres en todo el continente... (García Márquez, 1982, p.2)

Estas tragedias nos han revelado cómo la cultura de la nación colonial fue perseguida por la cultura de la soberanía en el conflicto internacional a través de números específicos, también recuerda constantemente a los ciudadanos los violentos resultados de los conflictos culturales.

En el proceso histórico de liberación e independencia de la nación china, las bajas más graves fueron la Guerra de Resistencia contra Japón; la gente de toda China ha pagado un costo muy alto en esta guerra. En *El clan del sorgo rojo*, Mo Yan presenta plenamente la muerte en el conflicto cultural a través de la narración de la novela: la mayoría de las apariciones del 'abuelo' en la obra están acompañadas de

guerras y escenas de muerte; la ‘abuela’ murió en el camino para darles comidas al ‘abuelo’ y otros soldados combatientes; el tío Luohan fue asesinado mediante tortura; innumerables aldeanos murieron en la guerra contra los invasores. La serie de descripciones de la muerte en las novelas no es para que todos recuerden esta trágica historia, sino para que no olviden la dedicación heroica y el espíritu indomable de la nación.

En términos generales, repiensa la historia mundial, la mayoría de los conflictos violentos entre naciones tienen sus raíces en conflictos interculturales. Cuando ocurren conflictos interculturales entre diferentes naciones y países, el lado más fuerte normalmente usa la violencia para reprimir al lado más débil. Gabriel García Márquez y Mo Yan intentan advertir a todos los humanos a través de terroríficos escenarios violentos entre naciones en el futuro.

4.3.3. El tema de la soledad

La soledad es considerada como un sentimiento innato del ser humano, por lo que en la creación literaria la “soledad” siempre ha sido un tema favorito de la literatura. Es una existencia espiritual correspondiente a lo material, y también es el estado de la mayoría de los escritores cuando crean obras. En el siglo XX, este tema se ha convertido en un contenido extremadamente extenso e importante en la creación literaria en el mundo literario mundial. Durante este período, el rápido desarrollo social y económico también provoca la alienación constante del mundo interior humano. En la vida real de la sociedad, las contradicciones entre las personas, entre las personas y la sociedad, entre las personas y la naturaleza, incluso entre las personas y ellas mismas, van surgiendo constantemente, lo que conlleva que las contradicciones sociales son cada vez más feroces.

4.3.3.1. La soledad en América Latina

En la aceptación del Premio Nobel 1982, el discurso de Gabriel García Márquez no contó sus grandes logros en la literatura, sino que, utilizando el tema *La soledad en América Latina*, reveló a todo el mundo la realidad social extremadamente solitaria en América Latina. Su forma de presentar directamente el mundo, la situación de vida “solitaria” de todo un continente con palabras sinceras y apasionadas no solo hace que los lectores se preocupen profundamente por el tema de la soledad de sus novelas mágicas, también ha logrado el efecto de permitir a los lectores observar el “statu quo” solitario de América Latina y el mundo humano entero a través de la esencia de su creación novedosa. Se puede ver que en el mundo ficticio de la creación de la novela de Gabriel García Márquez, la mayor realidad es la expresión de un fuerte complejo de soledad.

Antes de descubrir el continente americano, América Latina y su gente vivían en un estado solitario y cerrado durante una larga historia. Frente a la compleja y caótica realidad social de América del Sur, la palabra “soledad” casi se ha convertido en una neblina persistente en la mente de escritores que son sensibles y están llenos de ansiedad. Además, debido al estado de la sociedad del continente latinoamericano, el

fuerte complejo de soledad siempre recorre las novelas. En la obra *Cien años de soledad*, la soledad echa raíces en su cronotopo, y se convirtió en la causa esencial por la que la familia Buendía e incluso Macondo desaparecieron de la tierra. Al igual que el comentario de Chen Zhongyi (1999):

La soledad, como un fenómeno, un estado de ánimo y un objeto de expresión, no es sorprendente en la historia literaria... pero considérela como una nación, un país, o incluso un artículo que expresa la historia y statu quo de la vasta tierra que engloba a más de 20 países, probablemente no sea común.⁸ (p.173) (Trad. propia.)

El análisis con la profundidad y la interpretación minuciosa de Gabriel García Márquez sobre el complejo de la soledad revela la soledad de los individuos, las familias, las naciones e incluso el mundo entero de los seres humanos, no aparece muchas veces en la historia de la literatura.

Lo sustancial del complejo solitario de García Márquez proviene de la falta de amor. La larga y cruel historia ha dejado a los pueblos latinoamericanos en un estado de tensión mental y dolor interior durante mucho tiempo, entre las personas no hay confianza, incluido el amor, la compasión, la solidaridad y otras emociones humanas que deberían existir. El amor es la emoción más suave y conmovedora en el fondo del corazón humano y la fuente de la felicidad humana. La relación entre las personas se volverá incómoda y la soledad de las personas llenará sus corazones siempre y cuando la gente viva sin amor.

En *Cien años de soledad*, se presenta vívidamente esta falta de amor y unidad entre las personas. La complejidad del amor es una pista imprescindible en esta novela, pero la ironía es que el amor entre los personajes principales no tiene sentimientos reales, es decir, es una especie de amor sin amor. Por ejemplo, José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, los fundadores de Macondo, porque estaban preocupados día y noche de que sus parientes cercanos dieran a luz niños con cola de cerdo, no podían disfrutar de la alegría del amor y llevar una vida feliz. Los dos finalmente llegaron a un consenso: "... estaban ligados hasta la muerte por un vínculo

⁸ Texto original: 孤独，作为一种现象，一种心境，一种表现对象，在浩如烟海的文学史上算不得稀奇.....但是，把它当做一个民族，一个国家甚至一篇包括二十多个国家的广袤土地的历史和现状来表述，恐怕就不再是常事了。

más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia” (García Márquez, 1994:20). Su hijo el coronel Aureliano Buendía dio a luz a 17 hijos con 17 mujeres diferentes en su vida, pero no tenía emociones con ninguna mujer e hijo, porque los nombres de estas 34 personas nunca aparecieron en la novela de principio a fin. En realidad, “(él) nunca había querido a nadie, ni siquiera a su esposa Remedios o a las incontables mujeres de una noche que pasaron por su vida, y mucho menos a sus hijos” (García Márquez, 1994:190). La mayoría de los otros descendientes de la obra no son productos del amor sincero.

El final de la novela es que después de que el incesto de Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula dejara un niño con cola de cerdo, la familia Buendía, que ha vivido *cien años de soledad*, ha desaparecido de esta tierra para siempre. Las emociones sin amor de la novela se entrelazan con la soledad encerrada en sí misma de la familia Buendía y continúan formando un círculo vicioso.

García Márquez enfatiza que “la soledad como contracara del amor, de la solidaridad” (González Bermejo, 2020:13). En la familia Buendía, José Arcadio Buendía se complace en investigar la alquimia, el coronel Aureliano Buendía se complace en hacer pescaditos de oro o Amaranta rechaza repetidamente las propuestas de matrimonio de otras personas, es decir, todos en esta familia están experimentando una profunda soledad porque les faltan el amor y la solidaridad.

De hecho, la familia Buendía solitaria es el epítome de los cambios sociales en la América Latina moderna, también es un reflejo de la conciencia espiritual del pueblo latinoamericano:

Donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 1982:3)

Este mundo utópico lleno de amor es exactamente el hermoso anhelo de Gabriel García Márquez y de todo el pueblo latinoamericano por su futura patria.

4.3.3.2. La soledad de la corriente *Xungen*⁹ en China

A las últimas décadas del siglo XX, acompañando la apertura y la innovación de la política, la economía, la cultura y la sociedad chinas, la literatura nacional finalmente se deshizo de la jaula de la escritura política y escapó del dilema literario de falta de imaginación e innovación. Durante este periodo, a causa de la influencia de las novelas del *realismo mágico* latinoamericano, la mayoría de las obras chinas revelaron el pensamiento de los escritores sobre su propia cultura nacional y realidad social. En esta reflexión general de los escritores chinos contemporáneos, hay una conciencia del problema del *estilo chino*, los autores descubrieron el entorno solitario de la cultura tradicional china en la situación moderna, e iban a dedicarse a la exploración de la conciencia tradicional y la psicología cultural nacional. Estas creaciones también se denominan literatura de *xungen*.

Como un escritor que escribe novelas de *xungen*, Mo Yan describe la cultura nacional única y las costumbres regionales especiales en sus obras. La pintoresca vida popular, el peculiar paisaje natural y las misteriosas creencias de la novela enriquecen los personajes de la novela y dejan a los lectores con un maravilloso gusto. Al mismo tiempo, a través de la representación del folclore regional el escritor también revela el cierre de la cultura nacional y el predicamento resultante de la cultura nacional en la sociedad moderna. Mo Yan ha retratado muchas imágenes de soledad en sus novelas, estos personajes llevan mucho tiempo en una zona solitaria y bloqueada, por lo que poco a poco se debilitan e incluso pierde la motivación para aceptar cosas nuevas, y no pueden integrarse bien en la sociedad. A través de estas imágenes solitarias, el escritor presenta al mundo su crítica y reflexión sobre el desarrollo cerrado y introvertido de la cultura nacional.

En la novela *El clan del sorgo rojo*, “mi abuelo” Yu Zhan’ao pasó gradualmente de un portador a un héroe de guerra que lideró a la multitud contra los invasores, más tarde, debido a las guerras, vivió solo en las montañas salvajes de la isla de Hokkaido de Japón durante más de diez años, y finalmente regresó a su distrito natal de Gaomi. Es claro que “mi abuelo” ha experimentado varios altibajos en su vida, que son tan brillantes y llenas del sentimiento solitario. Mientras “mi abuelo” luchaba contra los invasores, existían otros destacamentos en Gaomi, sin embargo, a causa de la

⁹ Xungen: En busca de las raíces, es una corriente literaria del siglo XX en China.

desunión partidista y otras razones, solo podía liderar el equipo y luchar por la gente de Gaomi; además, porque vivía solo en las montañas salvajes de la isla de Hokkaido con un estado de soledad completamente encerrado en sí mismo, tenía problemas para comunicar con otras personas cuando regresó a su ciudad, ya “no habló mucho, cada palabra parecía una piedra expelida de su boca” (Mo Yan, 2016:135).

En *La vida y la muerte me están desgastando*, la vida del protagonista Ximen Nao está llena de soledad. Murió solo, resistió solo, y repitió el cómico renacimiento solo una y otra vez; su alma estaba guardada en varios cuerpos animales, nadie ni ningún animal pudo entenderlo. A través de la creación de estas imágenes solitarias, Mo Yan expone la inferioridad de la cultura tradicional; mientras critica las debilidades de la cultura nacional, busca las raíces espiritual de la cultura nacional. Al igual que en la novela de *El clan del sorgo rojo*, utiliza “el único tallo de sorgo rojo” como metáfora de la solitaria cultura tradicional china, espera que las generaciones futuras encuentren este “tallo del sorgo rojo”, y lo tomen para entrar en la sociedad moderna:

...un tallo de sorgo rojo puro será tu protección en el mundo de los tigres y los lobos, y en el mundo espinoso al que regresarás. Todo ello formará el tótem en honor a la gloria de nuestro clan y el símbolo del vigor y la tradición del *xiang* de Dongbei en Gaomi. (Mo Yan, 2016:603)

Mantener la individualidad sobre la cultura tradicional china y coordinar su relación con la sociedad moderna son una esperanza que Mo Yan quiere transmitir en sus novelas, espera que la cultura tradicional no sea solitaria, sino que se adapte bien a la nueva sociedad, y se convierta en la protección con respecto a la tendencia general de la globalización.

Generalmente, en las novelas de Gabriel García Márquez y Mo Yan, los temas literarios tomados son complejos y diversos, el del destino, la muerte y la soledad son los tres temas imprescindibles en el proceso de describir la realidad social. En las obras de García Márquez, el destino es algo que no se puede desobedecer, ya sea el destino de un miembro individual o el de toda la familia; en las obras de Mo Yan, resistir el destino es una acción que harán todos los personajes valientes, aunque los

resultados a menudo van en contra de sus deseos, la decadencia de las generaciones más jóvenes dentro de la familia también simboliza el destino de toda la familia.

En cuanto al tema de la muerte, la comprensión de la muerte por parte de los dos autores es de hecho más o menos similar. Ambos creen que la muerte no es el final de la vida y expresan el concepto de muerte en los conflictos culturales en forma de guerra nacional. En relación con el tema de la soledad, las obras de García Márquez no solo revelan el estado de la soledad humana, sino también describen la soledad de la gente latinoamericana y la nación entera causada por la realidad histórica de Latinoamérica y la difícil situación de supervivencia del pueblo latinoamericano. En comparación con las definiciones de soledad en las obras de Gabriel García Márquez, la sensación de soledad presentada por Mo Yan a través de repensar el desarrollo de la cultura nacional y la creación de muchas imágenes solitarias, es una reflexión única sobre la difícil situación de la cultura tradicional china en la edad moderna y la pérdida de la cultura de raíces tradicionales en las generaciones más jóvenes.

En resumen, los dos autores muestran a los lectores sus preocupaciones sobre el severo estatus social e histórico de su propio país y el estado enfermo de la sociedad humana, así como su buena esperanza de escaparse del dolor mental y buscar una vida feliz a través de su actuación sobre los temas del destino, la muerte y la soledad.

4.4. Narratología (Mieke Bal): tiempo narrativo y espacio narrativo

Es imprescindible la existencia del análisis narratológico en una tesis sobre estos textos literarios, especialmente en una investigación comparativa. En cuanto a su definición, la acepción primera que recoge el DRAE (2019), “Teoría y metodología crítica de las formas narrativas, en especial las literarias y cinematográficas.” En comparación con esta definición general, me interesa más la definición de Mieke Bal (1990).

La *Narratología* es la teoría de los textos narrativos. Una teoría se define como conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre un segmento de la realidad. Dicho segmento de la realidad, el corpus, en torno al cual intenta pronunciarse la narratología, se compone de textos narrativos. (P.11)

La narratología se ocupa del análisis de las distintas formas de relato, es decir, es el estudio de los elementos del texto narrativo y cómo las relaciones entre ellos generan significados. Los elementos del relato son actantes, acciones, tiempo y espacio, y constituyen un relato completo. Aunque la narratología funciona independientemente y tiene un significado autónomo en el relato, no debe aislarse de la estructura, porque se desarrolla el propósito estético del mensaje. Por ejemplo, en la mayoría de las obras se utilizan el tiempo no lineal, los espacios irreales, la descripción detallada a los sentimientos, la mezcla de realidad e imaginación del mundo de los vivos y los muertos, los elementos enriquecen las obras y llaman nuestra atención.

Con respecto al arte narrativo, la importancia de la focalización es justificada. Mieke Bal (1990) indica:

Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta concepción. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos reales o de acontecimientos prefabricados. (p.107)

En China, Deng Zhiyong (2012) también muestra la importancia de la focalización en la novela, “los hechos que componen la narrativa no son aislados, sino

que pertenecen a un mismo tema, o tienen cierta lógica y conexión.”¹⁰ (p.37-41) Mo Yan formó gradualmente múltiples perspectivas desde la sola focalización del ‘yo’, convirtiéndose en una perspectiva narrativa similar a García Márquez, se fusionó el método de tiempo narrativo del círculo y la reencarnación, y se construyó un espacio narrativo en el que se mezcla el mundo del mito y el real.

¹⁰ Texto original: “构成叙事的事件不是毫不相关的，而是属于同一主题、或具有某种逻辑性、关联性的事件”

4.4.1. Tiempo narrativo: ‘años después’ y ‘reencarnación’

Para García Márquez, el tiempo es un avance importante en el proceso de innovación y en el arte narrativo de sus novelas de fantasía. Está muy enfocada en la creación del tiempo narrativo de la novela, e incluso se rediseñó para obtener una línea perfecta de tiempo. Cuando miramos la novela *Cien años de soledad*, podemos observar que el tiempo es el problema más difícil al que se enfrenta el escritor. Esta obra tiene una secuencia estricta del tiempo, y esta característica produce que esta obra tenga un carácter específico. García Márquez también presta gran atención a la innovación del patrón de tiempo narrativo de la novela en el proceso de crear otras novelas. Analiza el concepto del tiempo tradicional de América Latina a través de la perspectiva de la sociedad moderna, deja que sus novelas muestran la combinación armónica de tradición y modernidad, crea un tiempo narrativo con sus propias características, y es un modo del ciclo de tiempo que muchos novelistas imitan.

El ciclo de tiempo y la reencarnación es un concepto común del tiempo en las obras de fantasía de García Márquez. Este concepto especial de tiempo rompe el orden tradicional de tiempo lineal y hereda el concepto del tiempo de la antigua cultura tradicional india. El concepto de tiempo de los indios está estrechamente vinculado a los fenómenos naturales que los rodean, como el alternado de día y noche, el ciclo de las cuatro estaciones, estas experiencias tradicionales de tiempo traen el concepto de tiempo – la reencarnación. Este concepto de la antigua reencarnación india proporciona a García Márquez el modelo de tiempo narrativo más apropiado para expresar la historia y la cultura tradicionales únicas de América Latina. Además, el ciclo de la cruel y viciosa realidad social y el trasfondo del continente latinoamericano han profundizado el concepto del tiempo de ciclo en el pensamiento del escritor. Durante cientos de años de la propia historia de América Latina, no importa cómo cambie el gobernante nacional, todavía no se puede detener la continua situación política de los disturbios, junto con el inocente saqueo de invasores extranjeros, se produce la agitación imparable causada por problemas internos y externos, y hace que la nación sea cada año más pobre, la gente no tiene esperanza de superar todas las dificultades. América Latina parece haber caído en un ciclo de tiempo que es incapaz de liberar ciclos viciosos. García Márquez utiliza la historia de la cruel

realidad social de América Latina y lo integra en su creación novelística mediante el uso del ciclo de tiempo.

En sus novelas, el uso más famoso del ciclo de tiempo narrativo es en la novela *Cien años de soledad*. La primera frase de la apertura de la obra presenta un significado filosófico, “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.” (García Márquez, 1994, p.7) Podemos decir que el comienzo ‘muchos años después’ es la parte más maravillosa de toda la novela en el manejo del tiempo narrativo. La técnica narrativa del escritor es anti-tradicional, no cuenta las historias según el orden cronológico, sino desde un momento del futuro y a través de la memoria conecta el futuro y el pasado. En este estilo narrativo convergen las tres dimensiones: el pasado, el presente y el futuro en un mismo espacio, hace que la narrativa de la obra sea libre y novedosa. La misma expresión como ‘muchos años después’ ‘años después’ se repite varias veces durante toda la novela, mezcla los cuentos de diferentes tiempos, también es capaz de mantener en vilo y deja mucho espacio para la imaginación y el pensamiento a cualquier lector.

Por otra parte, las historias de la obra también nos muestran un ciclo de tiempo. Los protagonistas de la novela pertenecen a la familia Buendía, esta familia grande tiene 7 generaciones, sin embargo, las características de la personalidad y el destino final de los descendientes de esta familia no han cambiado mucho. Este fenómeno se destaca en el primer descendiente y el último de la familia Buendía, ambos nacen por el incesto de los miembros de la familia, tienen rabo de cerdo y no escaparon del destino de la muerte. A medida que pasa el tiempo, una serie de comportamientos grotescos que han ocurrido en las vidas de los antepasados de la familia Buendía sigue apareciendo de manera repetida en las de sus descendientes. Por ejemplo, la utilización recurrente de nombres de Arcadio y Aureliano en los descendientes de la familia, el coronel Aureliano Buendía repite el círculo vicioso de hacer los pescaditos de oro en sus últimos años. Estas tramas de la obra representan que los ciudadanos de Macondo han caído en el círculo de las reencarnaciones hasta que el pueblo desaparezca para siempre en el cruel final. En cierta medida, la conciencia sobre tiempo de este ciclo de circulación simboliza que los ciudadanos de Macondo nunca pueden salir de la situación solitaria, la tragedia de Macondo e incluso de los pueblos latinoamericanos es una tragedia del tiempo en la novela.

Esta utilización específica del ciclo del tiempo, afecta a las obras de los escritores chinos, especialmente a Mo Yan. Lo más relevante es la expresión similar de la primera oración de la novela *Cien años de soledad* que es el comienzo del ciclo del tiempo. Como se muestra en el inicio de la obra *El clan del sorgo rojo* (2016):

Noveno día del octavo mes lunar de 1939. Mi padre, hijo de un bandido y con catorce años apenas, se unía a las tropas del comandante Yu Zhan'ao, un hombre destinado a convertirse en héroe legendario, para tender una emboscada a un convoy japonés en la carretera de Jiao Ping. (Mo Yan, p.7)

El narrador 'yo' describe las cosas viejas que le sucedieron al padre desde el punto de vista 'presente', usa el tiempo 'pasado' como el punto de partida para contar la historia y expresa los hechos legendarios de su abuelo Yu Zhan'ao que cuentan el proceso de convertirse en héroe en el 'futuro'. La utilización de Mo Yan del tiempo narrativo en las novelas, también combina el tiempo presente, el pasado y el futuro, eso presenta que está afectado por el modo de ciclo del tiempo de Gabriel García Márquez.

Sin embargo, la utilización del ciclo del tiempo en las obras de Mo Yan, no solo está influenciado por García Márquez, aún más lo está de la larga historia y las tradiciones culturales de la nación china. Los 5.000 años de historia china están llenos de conceptos de reencarnación y renacimiento. Mo Yan, como un escritor que tiene una profunda noción sobre las culturas tradicionales de China, es capaz de manejar este tipo de concepto: la reencarnación. Su obra *La vida y la muerte me han desgastado* explora la compleja y cambiante sociedad rural en China y la historia de sufrimiento del siglo pasado, cuenta la conciencia obsesiva sobre la vida de los campesinos chinos a través de las historias de la familia del terrateniente Ximen Nao y la del campesino Nan Jiefang durante más de 50 años.

Aunque el protagonista Ximen Nao es inocente, es ejecutado y baja al inframundo por la causa de la política y la sociedad, donde le condenan a reencarnarse en un burro. Así comienza un ciclo de vidas, muertes y transmigraciones: seis veces en un burro, un buey, un cerdo, un perro y un mono, hasta que finalmente renacer como un hombre diferente que tiene una cabeza notablemente grande. En el ciclo interminable, se da cuenta de las filosofías sobre la vida, como los hombres y los espíritus, la vida y la muerte, el sufrimiento y la compasión. Casi cada vez que ocurre

una reencarnación, Ximen Nao tiene que vivir como un animal, aunque su mente y sus recuerdos siguen siendo los mismos que antes de morir. Cada vez que nace de nuevo, tiene que pasar por innumerables sufrimientos, después de los sufrimientos tiene que enfrentarse al trágico final de su destino, finalmente termina en la reencarnación de un chico de cabeza grande con enfermedades incurables. Todas estas historias dramáticas de la novela se presentan en la forma narrativa en la que un chico cuenta sus recuerdos y eventos pasados. El relato mezcla el tiempo pasado y el futuro, rompe el concepto de novela tradicional, en que todo ocurre por el orden cronológico, y revela la sociedad cruel y el destino nacional. Todo eso presenta que Mo Yan es capaz de dominar bien el tiempo narrativo.

4.4.2. Espacio narrativo: la coexistencia de los humanos y fantasmas

En cuanto a los métodos utilizados de narrativa en las obras, García Márquez no solo abandona el concepto tradicional del tiempo lineal, crea un modo narrativo del ciclo de tiempo, también rompe los límites entre la vida y la muerte de todos los seres vivos en la naturaleza, construye un espacio narrativo particular donde coexisten los humanos y fantasmas. Es libre ya que los personajes entran y salen del mundo real y del inframundo en sus obras. La vida y la muerte de las personas se pueden repetir varias veces, mientras los humanos y los fantasmas pueden coexistir bien en un mismo espacio. El autor construye un espacio narrativo donde se mezclan las personas y fantasmas, parece que sea caótico y sin lógica en absoluto, sin embargo, es el reflejo de la intención del escritor para que revele la situación desordenada, y en la que las personas y los fantasmas son difíciles de distinguir. Por lo tanto, el escritor rompe los límites tradicionales de la estructura espacial de la novela, muestra el arte narrativo particular del autor.

En la novela *Cien años de soledad*, el muerto Prudencio Aguilar, quien fue asesinado por José Arcadio Buendía, de vez en cuando aparecía en la casa de la familia Buendía en forma de fantasma y lava sus heridas. Después que la familia Buendía se vio obligada a mudarse a Macondo para escapar de las molestias del fantasma de Prudencio Aguilar, Prudencio Aguilar venía a Macondo para encontrarla y acompañaba a José Arcadio Buendía cuando estaba en su vida posterior. Es evidente que la relación entre José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar pasa de su lugar nativo a Macondo, rompe el límite espacial entre la vida y la muerte, entre humanos y fantasmas. Nada puede evitar que los dos desarrollen su amistad, ni los límites entre el mundo y el inframundo de la versión mágica, ni la distancia larga en la realidad. El gitano Melquíades también es el hombre más misterioso de la novela, se desplaza como quiera entre los dos espacios completamente separados de humanos y fantasmas, establece una conexión inseparable e íntima con las generaciones de la familia Buendía. Sus idas y vueltas son misteriosas y extrañas, siempre aparece en la situación desinformada sin previo aviso a nadie, o desaparece inmediatamente en el pueblo de Macondo. La gente de Macondo, especialmente José Arcadio Buendía, es respetuosa y curiosa con Melquíades. Para los residentes que nunca han salido de

Macondo, el conocimiento y las noticias de Melquíades que se han recogido por el viaje de todo el mundo son atractivos y mágicos. Lo que es más sorprendente es que esta figura legendaria, que parece tener un poder misterioso, muere en silencio. Después de la muerte, vuelve al mundo real porque no puede soportar la soledad del inframundo y continúa interactuando con las siguientes generaciones de la familia Buendía como siempre.

5. Hipótesis de trabajo

Hipótesis general: Debido a la disimilitud intercultural de Gabriel García Márquez y Mo Yan, existen imponentes discrepancias de las nociones básicas sobre la naturaleza y espacio. Sin embargo, a causa de la profunda impresión de García Márquez en la escritura de Mo Yan, las obras de los dos autores presentan similitudes en muchos aspectos.

Hipótesis 1: Las diferencias culturales afectan a un concepto básico de la construcción de las representaciones: la Naturaleza

Hipótesis 2: la naturaleza es un concepto subyacente en toda representación artística, ya sea de forma implícita (como explicación subyacente y orden cósmico) o explícita (su representación simbólica a través del paisaje y los elementos naturales, por ejemplo la mariposa y el sorgo rojo)

Hipótesis 3: La influencia de García Márquez en Mo Yan no anula su propia concepción de la naturaleza y el espacio, solo los reformula en consonancia con las nociones de su propia cultura.

Hipótesis 4: Las presentaciones del espacio en las obras son diversas, no solo existe los espacios reales, como el espacio físico y social, sino también los espacios ficticios, como el espacio simbólico y mágico.

Hipótesis 5: De acuerdo con las influencias de las culturas nacionales, los espacios tienen el valor simbólico en relación con los personajes de las novelas.

6. Metodología

La metodología que sirve para la realización de este estudio es la cualitativa del análisis literario a partir de una serie de novelas que permiten conocer el contenido de cada obra y pueden mejorar mi comprensión de las obras y el marco propio de Gabriel García Márquez y Mo Yan.

El análisis literario no solo conlleva interpretar la intención del autor, sino también comprende varios aspectos desde distintos ángulos de la Literatura y los textos, como la narratología y la semiótica. Como se ha indicado en el título del estudio, esta investigación se concentra en la comparación de las obras seleccionadas de Gabriel García Márquez y Mo Yan para alcanzar la comprensión del sentido de las obras, y de su alcance semiótico y cultural, que se analiza bajo el concepto de la naturaleza y el espacio.

En esta tesis, el análisis literario se basa en el método del análisis temático y comparativo ya que el objetivo sustancial del trabajo es comparar las obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan a través del concepto de la naturaleza y el espacio. Por la singularidad del carácter cultural, tenemos que conocer las representaciones semióticas de cada cultura. Además, el método del análisis narratológico también es muy útil, para el conocimiento en profundidad del estilo de escritura y los espacios particulares de los dos autores.

6.1. El método del análisis temático y comparativo

Ante todo, nos resulta muy útil el análisis temático, porque “el análisis temático es un método para identificar, analizar y reportar patrones (temas) dentro de los datos. Como mínimo organiza y describe en detalle el conjunto de datos. Sin embargo, con frecuencia, va más allá e interpreta diversos aspectos del tema de investigación.” (Braun & Clarke, 2006: 79)

En el presente estudio, los temas de las obras que hemos elegido son la naturaleza y el espacio. Es obvio que existen diversas perspectivas para analizar las obras, sin embargo, solo nos interesan los elementos tematizados sobre la naturaleza y el espacio con el fin de que el estudio sea coherente.

Para que se interpreten correctamente las presentaciones de los temas en las obras elegidas, vamos a estudiar las nociones culturales de los dos autores en relación con la naturaleza, como las culturas (Taoísmo, confucianismo y Budismo chino) de Mo Yan y las Animistas, Cristianas y Marxistas, entre las que se mueve Gabriel García Márquez; en cuanto al tema del "espacio", analizamos otros aspectos, por ejemplo, cuáles funciones de espacio se muestran en las obras, qué simboliza los espacios determinados, y en qué relación se presenta entre el espacio y personaje, etc.

Como un análisis en el que se comparan las novelas de dos autores en términos de la Naturaleza y el Espacio, la metodología del análisis comparativo es definitivamente indispensable.

Según el criterio de G. Sartori (1984), el método comparativo tiene un objetivo la búsqueda de similitudes y disimilitudes. Dado que la comparación se basa en el criterio de homogeneidad; siendo la identidad de clase el elemento que legitima la comparación.

Para Fideli (1998) el método comparativo es un método para confrontar dos o varias propiedades enunciadas en dos o más objetos, en un momento preciso o en un arco de tiempo más o menos amplio (cit. por Graciela Tonon 2011).

En esta tesis, el objetivo de investigación son las obras literarias de dos escritores,

tratamos de presentar un análisis sistemático y completo a través de la comparación. El contenido de la comprensión incluye las similitudes y disimilitudes entre los dos en relación con los conceptos y representaciones de la naturaleza y del espacio. Por lo tanto, en las dos partes principales de la tesis, se puede encontrar que la mayor parte del análisis del sistema adopta un enfoque comparativo.

6.2. El método del análisis semiótico

En cuanto a una tesis comparativa sobre las presentaciones del concepto de Naturaleza y Espacio en los dos autores que viven en distintos países, el análisis de los signos de la cultura es imprescindible. La utilización del análisis semiótico armoniza en un todo los objetos y del significado de las obras literarias.

Para Umberto Eco (1973), la semiótica “estudia el conjunto de la cultura, descomponiendo en signos una inmensa variedad de objetos y acontecimientos... La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo.” (p.19)

Para F. de Saussure (1970), la concibe como “una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social.” (p.60)

En realidad, nos interesa la semiótica como método de análisis literario, ya que es el que presta su atención a la naturaleza formal de los signos y la naturaleza esencial de toda semiosis. Sabemos que las obras literarias son unos signos autónomos compuestos por sus autores. Por lo tanto, mediante del análisis semiótico de cultura, cada signo tiene su propio significado, interpretamos los elementos simbólicos relacionados con los conceptos y análisis de las fuentes culturales de los que proceden. Por ejemplo el análisis del uso de las imágenes como elemento simbólico, además los signos de la cultura son relevantes, como la mariposa, la rana, y los colores. Debido a la diferencia cultural, los mismos objetos tienen gran diferencia semiótica entre los dos países.

6.3. El método del análisis narratológico

En una tesis sobre textos literarios, el análisis narratológico es imprescindible; especialmente en una investigación comparativa, la importancia del análisis de los elementos y las acciones y sucesos del relato ocupa un lugar preferente. La narratología se ocupa del análisis de las distintas formas de relato, es decir, es el estudio de los elementos del texto narrativo y cómo las relaciones entre ellos generan significados. Los elementos del relatos son actantes, acciones, tiempo y espacio, y constituyen un relato completo. Aunque la narratología funciona independientemente y tiene un significado autónomo en el relato, no debe aislarse de la estructura, porque con ella se desarrolla el propósito estético del mensaje. Por ejemplo, en la mayoría de las obras seleccionadas se utilizan el tiempo no lineal, los espacios irreales, la descripción detallada a los sentimientos, la mezcla de realidad e imaginación del mundo de los vivos y los muertos, los elementos enriquecen las obras y llamar nuestra atención.

Cuando hablamos los relatos, la teoría de Roland Barthes nos ayuda mucho, para él el relato generalmente tiene cuatro elementos esenciales: actante, acción, tiempo, y espacio. En la tercera parte del espacio de este análisis, enfocamos las relaciones entre los cuatros elementos. Nos concentramos en primer lugar en los espacios reales, y en el texto se dividen en dos tipos como los espacios reales de la vida de los autores, es decir, el contexto de los autores, y los espacios ficticios de la obra (el espacio físico, el espacio social y el espacio mágico), y analizando respectivamente sus funciones. En segundo lugar tratamos de los reflejos de los espacios, las relaciones establecidas entre los espacios reales y los ficticios nos dirige a una conclusión de que los espacios ficticios de las obras son espejos de los espacios reales usando el método semiótico. Por ejemplo, Macondo y Gaomi son espacios ficticios que sirven como escenario de las dos obras, y comparten ciertas relaciones con el mundo real de los autores.

Además, en la obra *El análisis estructural de los relatos* Roland Barthes (1970) explica:

Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es

también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. (p.12)

Por eso, Barthes propone distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones*, en el que se estudia las primeras unidades narrativas y sus relaciones, el de las *acciones* en el que se clasifican las personas de acuerdo con su comportamiento, y el de la *narración* en el que se estudia la relación entre el narrador, el autor y el lector. Y los tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva. En general, el análisis estructural de la narratología de Barthes consiste en segmentar primero, encontrar las unidades del sistema y luego organizar y reconstruir la estructura para lograr una comprensión del sistema. El uso de este método permite una comprensión más clara de las obras literarias, especialmente en el desarrollo de las tramas y el análisis de las relaciones entre los elementos esenciales de las novelas.

7. Corpus

Como un trabajo de estudio comparativo, lo sustancial son las obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan. Según el registro, hasta el año 2020, los dos autores han publicado más de cincuenta obras, para formar este corpus de investigación, considerando las dos perspectivas fundamentales de esta tesis: Naturaleza y Espacio, este estudio se seleccionan principalmente las obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan como el corpus primario, al mismo tiempo se citan algunas entrevistas y diálogos relacionados con los dos autores como el corpus secundario.

7.1. Corpus primario

En cuanto al corpus primario, se seleccionan las obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan que construyen sus propias Naturalezas y Espacios. Macondo y Gaomi son los dos espacios literarios, en los que los autores construyen sus propias Naturalezas. A través de *Cien años de soledad*, García Márquez describió en detalle el mundo mágico de Macondo. Y con respecto al espacio literario de Gaomi, Mo Yan ha perfeccionado su apariencia mediante una serie de obras.

Obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan (Idioma Español)				
Título de obra	Autor	Traductor	Editorial	Año
<i>Cien años de soledad</i>	Gabriel García Márquez		RBA Editores	1994
<i>Camino a Macondo</i>	Gabriel García Márquez		Literatura Random House	2020
<i>El clan del sorgo rojo</i>	Mo Yan	Blas Piñero Martínez	Kailas Editorial, España	2016
<i>Grandes pechos, amplias caderas</i>	Mo Yan	Mariano Peyrou	Kailas Editorial, España	2013
<i>La vida y la muerte me están desgastando</i>	Mo Yan	Carlos Ossés	Kailas Editorial, España	2013

(Fuente: elaboración propia)

7.2. Corpus secundario

Evidentemente, en el análisis de los mundos construidos por los dos escritores, es imposible hacer especulaciones y juicios independientes solo a partir de las historias que se narraron. Para que sean más convincentes y verificables la comparación y el análisis, este estudio también se citaron los discursos, las entrevistas y los diálogos de los dos autores.

Primero, en cuanto a Gabriel García Márquez, *La soledad de América Latina* es su discurso en la aceptación del Premio Nobel 1982, en el que nos presentan sus esperanzas, deseos y experiencias propias. *El olor de la guayaba* es una entrevista entre Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez, en la que observamos las opiniones propias de García Márquez sobre sus obras, la relación entre los personajes construidos y sus familias reales, la conexión entre lo real y lo ficticio.

Segundo, en relación con los recursos de Mo Yan, *How I became a novelist?* es un discurso que se presenta en Hong Kong, en el que repasar su trayectoria creativa, narra el origen de su escritura y la influencia de sus experiencias infantiles en su escritura. Con relación a *Miedo y esperanza-Colección de creación de discursos*, podemos encontrar un análisis más detallado de sí mismo, las explicaciones sobre el origen de las tramas mágicas en sus novelas, y la influencia de las culturas particulares en su creación, etc.

Discursos y obras relacionadas con Gabriel García Márquez y Mo Yan			
Título de discurso o obra	Hablante / Autor	Lugar / Editorial	Año
<i>La soledad de América Latina</i>	Gabriel García Márquez	Suecia	1982
<i>El olor de la guayaba</i>	Plinio Apuleyo Mendoza y Gabriel García Márquez	Literatura Random House	2002
<i>How I became a novelist?</i>	Mo Yan	Hong Kong	2005
《恐惧与希望—演讲创作集》 <i>Miedo y esperanza-Colección de creación de discursos</i>	Mo Yan	Editorial Haitian, China de	2007

(Fuente: elaboración propia)

Parte II

Naturaleza

1. Naturaleza: aspectos preliminares

La importancia de la naturaleza es predominante en las obras literarias y en los mundos creados. La "Naturaleza" es un concepto básico tratado dentro de las principales teorías y cosmovisiones existentes desde la antigüedad hasta la época actual en todas las culturas; es uno de los conceptos que estructuran nuestro sentido del mundo y la percepción del entorno. Cuando se aborda un tema tan complejo como la naturaleza, lo primero que hay que poner de relieve es la multitud de dimensiones que presenta este concepto. Generalmente podemos decir, la naturaleza tiene dos significados: **a)** hace referencia al mundo y los objetos no artificiales ni a las intervenciones humanas (la *physis*); **b)** es equivalente al conjunto de cualidades y características que son propias de los seres humanos, como la moral, etc. A medida que pasa el tiempo, la definición de Naturaleza se ha transformado en distintas dimensiones. En esta parte, se explica el concepto desde distintos mundos para obtener unas definiciones más completas que mejoren las comparaciones y análisis desarrollados en nuestra investigación.

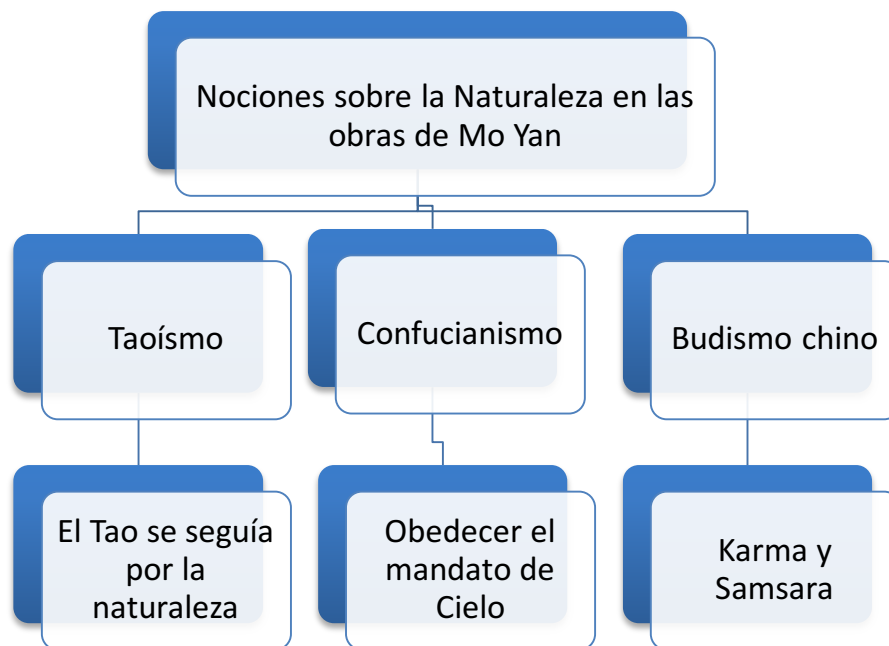
La naturaleza desempeña un papel muy clave en el desarrollo del ser humano y su cultura. Tanto las sociedades antiguas como las modernas se han valido de los recursos que la naturaleza ofrece para crear identidades sociales que las distinguan de las demás, es decir, que las distintas culturas afectan y son afectadas por las definiciones de la naturaleza en distintas épocas. Fei Xiaotong (2006) señala que "la formación de una estructura cultural está relacionada con la adaptación de un grupo, las diferentes situaciones de convivir, nutren diferentes estructuras culturales" (p.35). Además, Lluís Duch (2012) explica que la naturaleza suele quedar excluida de la investigación sobre los productos culturales. Se define al ser humano exclusivamente por mediación de la cultura sin tener en cuenta que su constitución, de una manera u otra, siempre se encuentra referida a la naturaleza. Y se afirma de forma inconsecuente: "No hay naturaleza humana aparte de la cultura" (p.48-50). Por lo tanto, podemos decir que la comprensión de las culturas propias de los dos autores es un medio que nos ayuda a explotar los entendimientos profundos de la naturaleza y nos ayuda a diferenciar mejor sus obras.

Es evidente que las obras analizadas no nos presentan solo una cultura de su propio país, que tiene una historia larga, confusa y propia. Cuando analizamos las novelas de Mo Yan, los elementos culturales son relevantes y visibles durante todos los cuentos, especialmente aspectos del Taoísmo, Confucianismo y Budismo. Al mismo tiempo, podemos ver las grandes influencias culturales en las obras de García Márquez, como el Animismo, el Cristianismo y el Marxismo. Todas estas diferentes formas ideológicas contribuyen a dar forma y sentido a lo exterior, que queda impregnado de ellas.

A continuación se presentan los fundamentos filosóficos mencionados en los propios autores.

1.1. Las definiciones culturales sobre la naturaleza en las obras de Mo Yan

A lo largo de la historia de China, han entrado en ella muchas religiones y conviven varias desde los tiempos más antiguos. En las obras de Mo Yan se presentan las tres confesiones mencionadas. Cada religión o filosofía tiene un gran impacto sobre la cultura china; en cierto sentido, la vida de los protagonistas de las novelas es el producto de la mezcla de las creencias distintas en una cultura con muchas tonalidades.



(Fuente: elaboración propia)

1.1.1. Taoísmo

En cuanto a las obras de Mo Yan, una de las filosofías fundamentales de la cultura china es el Taoísmo. El Taoísmo es una antigua filosofía de China, más tarde convertida en religión, de origen basado en el concepto del Tao. Las creencias filosóficas taoístas se encuentran principalmente en los textos: *Tao Te King* (2010), que es atribuido a la figura de Lao Zi. La *Gran Naturaleza* es un principio básico de las disciplinas Taoístas. El adepto al Taoísmo tiene como fin principal llegar a un encuentro con el Tao, a través de comprender la sintonía que establece con la realidad, a la cual llama Naturaleza. La naturaleza es concebida por el Taoísmo como movimiento que logra su plenitud al mantener la armonía, que es básicamente un equilibrio de los distintos matices que produce todo aquello que está en el movimiento. En este sentido, la naturaleza es equivalente al conjunto de cualidades y características que son propias de los seres humanos, como la moral, y lo presenta en su libro:

...En el Ser sin nombre no hay deseos. La ausencia de deseos trae la paz, y el mundo se corrige de forma espontánea (XXXVII). (Lao Zi, 2010, p.71)

En *Tao Te King* original de China, la palabra ‘naturaleza’ surge cinco veces:

...El buen gobernante es prudente, mide en extremo sus palabras. Remata con éxito su obra. Entonces el pueblo llano dice: Estamos en armonía con la Naturaleza (XVII). (p.46)

Reduce las palabras y todo irá bien. Un torbellino no dura toda una mañana. Una lluvia torrencial no dura todo un día...(XXIII) (p.54)¹¹

...El ser humano se guía por la Tierra, la Tierra se guía por el Cielo, el Cielo se guía por el Tao, el Tao se guía por sí mismo (XXV). (p.56)¹²

... Por eso de los diez mil seres no hay ninguno que no respete el Tao y aprecian la virtud. El Tao es honrado y la virtud apreciada. Es porque no intervienen manteniéndose siempre en espontánea (LI) ... (p.91)

¹¹ ídem, p. 54. El texto original es decir: 希言自然, reduce las palabras y todo es en la naturaleza. El autor utilizando la traducción libre cambia la palabra naturaleza, por lo tanto podemos decir es la segunda aparición de la palabra naturaleza

¹² ídem, p. 56. El texto original es decir: 道法自然, el Tao se guía por la Naturaleza

... Así el sabio: no tiene deseo alguno y no aprecia los bienes difíciles de alcanzar. Aprende el no conocer y regresa a aquello que la masa desprecia. Por eso fomenta el desarrollo natural de los infinitos seres, y no osa actuar (LXIV). (p.105)

Lao Zi insiste la ‘Naturaleza’, ‘Wu Wei’ quiere decir que no se hacen esfuerzos para crecer, simplemente lo hacen en una forma natural de hacer las cosas, sin forzarlas con artificios, y se opone a estar constreñidos artificialmente. En el capítulo XVII, Lao Zi considera que el buen gobernante no debe intervenir en los asuntos de la sociedad, y la forma más adecuada de gobernar es *no actuar*, dejar que los pueblos persigan su naturaleza, es decir, la naturaleza es la regla de la sociedad para vivir en armonía. El capítulo LI, mediante el concepto de Naturaleza, nos cuenta la relación entre “los diez mil seres”, el Tao y la virtud. El Tao engendra “los diez mil seres”, la virtud los nutre y los hace crecer. Es porque el Tao y la virtud no intervienen y controlan los estados de los diez mil seres y son honrados y apreciados. Además, los sabios con Tao, piensan lo que los demás no piensan, no aprecian los bienes difíciles de alcanzar; aprenden lo que los demás no conocen, y recuperan las culpas que los demás cometen. Por eso, los sabios con el Tao pueden apoyar la naturaleza de los diez mil seres y no intervienen. Aunque en el libro *Tao Te King*, la palabra ‘Naturaleza’ solamente surge cinco veces, los conceptos relacionados con Naturaleza llenan todo el libro. Para Lao Zi, la comprensión de la Naturaleza no está limitada a la letra, tiene que relacionarse con los contextos. A continuación, se explica el concepto de ‘Naturaleza’ desde las distintas perspectivas de Lao Zi en base del Tao, Wu Wei y Armonía.

1.1.1.1. El Tao de la Naturaleza

El Tao es el núcleo de la filosofía de taoísmo, es el comienzo de todo. Sin embargo surge varias veces la palabra Tao en *Tao Te King*, y cada aparición obtiene diferente significado.

Se le mira, y no se le ve: su Nombre es Yí (Esencia). Se le intenta escuchar, pero no se le oye: su Nombre es Xí (Sutil). Se le intenta coger, pero no se le siente: su Nombre es Wei (pequeño). Estos tres son inseparables, porque

mezclados son uno. En su parte superior no hay luz. En su parte inferior no hay oscuridad persistente, no se le puede nombrar. Regresa a la nada. Es la figura sin aspecto, es el dibujo sin forma. Es decir: es el oscuro caos. Al encontrártelo no le ves la cabeza, por lo tanto tampoco la espalda. Cuando te basas en el antiguo Tao, dominas el Ser de hoy. Así conoces el viejo principio. Es decir: la clave del Tao (XIV). (p.41)

El contenido de la gran virtud emana del Tao. El Tao engendra las cosas caóticas y oscuras. Caos y oscuridad son en Él formas. Oscuro y caótico son en Él cosas. La inescrutable existencia es en Él esencia. En sí está su esencia verdadera. En su esencia está la confianza (XXI)... (p.51)

Existe algo que está confusamente formado. Era antes que el Cielo y la Tierra, ¡Silencioso, ilimitado! Único y no cambiante. Autosuficiente e inmutable. Podrá llamársele la madre del mundo. No se conoce su nombre. Yo lo describo como el Tao (XXV) ... (p.56)

Al principio, el Tao no tiene figura concreta, por lo tanto, no se puede nombrarlo; pero se supera la percepción, es la esencia real. Tao existe antes del Cielo y la Tierra, y crea diez mil seres. Por otra parte, aunque Tao no tiene figura visible, es caótico y oscuro que no se puede seguir, es núcleo del todo el mundo que se presenta una regla de Tao.

... Yo lo describo como el Tao. Con gran esfuerzo por catalogarlo, le digo: 'Grande'. Grande siempre en movimiento, siempre en movimiento, lejano, lejano, regresando (XXV)... (p.56)

Retorno es el movimiento del Tao (XL)... (p.79)

La felicidad se apoya en la infelicidad. La infelicidad acecha a la felicidad (LXIII)... (p.99)

A través de las frases, observamos que todos los asuntos siguen la ley de movimiento y, al final, regresarán al inicio del asunto.

El Tao de Lao Zi es metafísico, es una ley de la vida que indica a los seres humanos cómo vivir y convivir en la sociedad.

... Por eso el sabio: Descansa en la obra sin actuar. Instruye sin hablar. Aunque todas las cosas se desarrollen, por sí mismas, sin su intervención. Él no crea ni posee nada, ni se impone, ni conservar nada. Deja la obra concluida, pero no espera recompensa. Y no vanagloriándose nunca queda excluido ni se la pueden quitar (II). (p.28)

Así el sabio: no tiene deseo alguno y no aprecia los bienes difíciles de alcanzar. Aprender el no conocer y regresa a aquello que la masa desprecia. Por eso fomenta el desarrollo natural de los infinitos seres, y no osa actuar (LXIV). (106)

... El Tao del Cielo, consiste en favorecer, y no perjudicar. El Tao del sabio siempre actúa y no contiene (LXXXI). (p.123)

Los sabios deben que obtener las características de Tao, pueden controlar el mundo sin autoridad y enseñan a los seres humanos sin palabras. El Tao del sabio es De (virtud), y el núcleo de De es Wu Wei (*Wu* significa: nada, *Wei*: hacer, pero su significado de ninguna manera es *no hacer nada*). Generalmente, lo que todo el mundo desarrolla es el espíritu del Tao, una actitud activa e individual en la que aprendemos a adaptarnos a la naturaleza.

1.1.1.2. El Wu Wei de la Naturaleza

En la obra *Tao Te King* podemos observar que Lao Zi siempre utiliza el concepto de Naturaleza y el de Wu Wei al mismo tiempo.

El cielo y la tierra no actúan con benevolencia. Para ellos los hombres son como perros de paja (V) ... (p.32)

El cielo y la tierra tratan indiferentemente a todas las cosas del mundo y el sabio trata a toda la gente imparcialmente, se deja que todas las cosas y la gente sigan su curso natural, como la Tierra que gira alrededor del Sol, siempre regida por la ley del Tao. Así es la explicación del Wu Wei de Naturaleza, en otras palabras podemos decir que el pensamiento de Wu Wei es la representación de la Naturaleza, las dos palabras están unidas. Desde la perspectiva de Tao, existe otra relación entre la Naturaleza y el Wu Wei.

El Tao es abundante, puede estar tanto en la izquierda como en la derecha. Las cosas le agradecen su existencia. Pero él no las gobierna; Deja la obra concluida, pero no la considera suya (XXXIV) ... (p.68)

El Tao es permanente, no obra y nada deja sin realizar. Si príncipes y reyes lo entendieran así, se formarían las cosas por sí solas. Si al formarse, se despertaran deseos en ellas, las reprimirá con la simpleza del Ser sin nombre. En el Ser sin nombre no hay deseos. La ausencia de deseos trae la paz, y el mundo se corrige de forma espontánea (XXXVII). (p.71)

Los dos capítulos mencionados nos muestran las funciones del Tao, el pensamiento de “no actuar (Wu Wei) es no dejar nada por hacer”. El Tao se mueve por Wu Wei, y puede realizar su Naturaleza propia; el Tao hace lo que quiere, todo puede conseguir sus deseos y mantener sus costumbres. La Naturaleza y el Wu Wei son los caracteres del Tao, la Naturaleza debe ser el Wu Wei y el Wu Wei puede ser naturalmente, en este sentido, los dos conceptos son equivalentes. Sin embargo, si el Tao no apoya en el carácter natural del Wu Wei, los caracteres de la Naturaleza no pueden realizar, todo el mundo no puede realizar la Naturaleza.

A través de las frases de Lao Zi, como “el buen gobernante es prudente, mide en extremo sus palabras” (p.46) y "la naturaleza dice pocas palabras" (p.46), observamos que Lao Zi sostiene que el modo del Wu Wei en la política es adaptar a la naturaleza del Tao y permitir que el pueblo pueda vivir en su forma natural, sin siquiera percibir que existe el gobierno y así conseguir la paz.

Conseguir el mundo y quererlo manejar, no se puede conseguir. El mundo es un recipiente sagrado que no se puede manipular. Quien lo maneja lo ensucia. Quien lo pretende retener, lo pierde (XXIX) ... (p.62)

Es decir, el papel del gobernante ni es el de gobernar sino el de apartarse, por lo que la conclusión más evidente que extraemos de ello es que no hay gobierno efectivo en la sociedad, y el pueblo sigue su carácter natural. Es inevitable que se fracase si hiciera las acciones contrarias a la naturaleza. “No se intervienen los diez mil seres y cosas, y manteniéndose siempre en la Naturaleza (LI)” y “Fomenta el desarrollo natural de los infinitos seres. (LXIV)” (p.106) obtiene un mismo significado. ‘Fomentar’ es dejar que las cosas sigan su estado natural sin intervenciones. El Wu Wei se conforma a los caracteres propios, y consigue su propia naturaleza.

1.1.1.3. La armonía de Naturaleza

La naturaleza es el estado que alcanza el Wu Wei, y este estado es la armonía. La armonía también aparece varias veces en *Tao Te King* (2010):

... Porque ‘Ser y No Ser’ se desarrollan recíprocamente. Lo fácil y lo difícil se complementan el uno con el otro. Lo largo y lo corto se desarrollan mutuamente. Alto y bajo van unidos. El sentido y el sonido se hallan unidos armónicamente (II)... (p.28)

Cuando se olvida el gran Tao, florece el deber y la moral. Olvidados el saber y la sensatez, florece la mentira. Cuando falta el entendimiento (la armonía) entre los parientes, se necesita el amor y piedad filial. Cuando caen los gobiernos en discordia, llegan los fieles empleados (XVIII). (p.47)

...Todas las cosas tienen en su espalda la oscuridad, y tienden a la luz. Y la fuerza en su abundancia, les da armonía (XLII)... (p.82)

...Puede gritar todo el día sin quedar afónico, porque está en armonía perfecta (LV) ... (p.95)

...Hay que cerrar la boca y los sentidos. Debilitar la actualidad, resolver los pensamientos confusos, atenuar los resplandores y compartir las posesiones. Esto es el misterio común (referente al Tao) (LVI)... (p.96)

Reconciliarse después de una gran injusticia y que quede algo de éste, ¿cómo podrá ser bueno? (LXXIX) ... (p.121)

En su obra, Lao Zi utiliza la dialéctica, piensa en las relaciones contrarias, y presenta más atención en la coexistencia de las relaciones contrarias. Como el pensamiento de Confucio, el de Lao Zi también busca la armonía. Sin embargo, Kong Zi enfatiza el control social del pueblo por parte del gobernante y el autocontrol del individuo para mantener el orden y conseguir la armonía en relación con los demás y con el mundo social, y Lao Zi aboga por el no intervenir, por el libre fluir de las cosas tanto a nivel social como a nivel natural siguiendo las leyes de la Naturaleza, cuya armonía es natural y sin forzarlas con artificios. La armonía de Lao Zi como la unión

de la coexistencia y cooperación, es la relación real de los seres y cosas, y es la 'Naturaleza'.

Además, la 'Naturaleza' de Lao Zi no solamente es el carácter propio de un objeto, también es el ámbito de las relaciones de los objetos.

El Tao es abundante, puede estar tanto en la izquierda como en la derecha. Las cosas le agradecen su existencia. Pero él no las gobierna; Deja la obra concluida, pero no la considera suya (XXXIV) ... (p.68)

... Por eso de los diez mil seres no hay ninguno que no respete el Tao y aprecian la virtud. El Tao es honrado y la virtud apreciada. Es porque no intervienen manteniéndose siempre en espontánea (Naturaleza) (LI)... (p.91)

...Todas las cosas tienen en su espalda la oscuridad (Yin) y tienden a la luz (Yang). Y la fuerza en su abundancia, les da armonía (XLII) ... (p.82)"

Otro concepto en el que se apoya el Taoísmo es en la existencia del Yin y Yang, aunque presentan dos fuerzas aparentemente opuestas, forman parte de una única naturaleza, pues ambas provienen del Tao, y se desarrollan en las relaciones libres, eso es el Tao y la Armonía del mundo. La relación entre Tao y el mundo es como la relación entre el sabio y el pueblo.

El cielo y la tierra no actúan con benevolencia. Para ellos los hombres son como perros de paja (V) ... (p.32)

...También el sabio es así: se posterga a sí mismo, y su yo no se manifiesta. Se excluye a sí mismo, y por eso se conserva (VII) ... (p.34)

...El buen gobernante es prudente, mide en extremo sus palabras. Remata con éxito su obra. Entonces el pueblo llano dice: Estamos en armonía con la Naturaleza (XVII). (p.46)

El sabio no tiene corazón propio. Él hace del corazón ajeno el suyo (XLIX) ... (p.89)

Según los pensamientos de Lao Zi, el sabio debe dejar que el pueblo siga su carácter natural, ni hablar ni intervenir, eso es la mejor relación entre el gobernante y el pueblo, por lo tanto el pueblo puede acudir y no sufrir daño de los demás, hasta

conseguir la igualdad y prosperidad de la sociedad. El nivel más alto de la ‘Armonía’ entre el gobernante y el pueblo es que los deseos del pueblo sean los del gobernante, así el gobernante es el sabio natural y del Wu Wei que Lao Zi considera.

Desde este punto de vista, la ‘Naturaleza’ de Lao Zi no es de calidades y características de los seres humanos, sino el estado propio del Tao, sabio y todo el mundo, y la relación entre ellos. El ‘Tao’ como núcleo de la ‘Naturaleza’, y el ‘Wu Wei’ se considera como las condiciones y métodos para realizar la ‘Armonía’, y alcanza totalmente la ‘Naturaleza’. En otras palabras, las características del Tao es el Wu Wei que dirige la Armonía, y produce la Naturaleza. Y estos conceptos básicos también tienen influencia en algunas tendencias del Confucianismo.

1.1.2. Confucianismo

Mucha gente siempre asocia el mundo chino con Confucio, hasta ahora, este maestro se ha convertido en un representante de la cultura china. De hecho, el Confucianismo ocupa un lugar de primera fila entre los movimientos filosóficos de la cultura china, porque durante la larga historia china, el confucianismo se mantuvo mezclándose e incorporando nuevas ideas que pertenecen a otras culturas o corrientes, y todos los pensamientos conviven, mejoran y enriquecen el confucianismo. Por lo tanto, el confucianismo ha convertido en una cultura madura y completa, sin renegar de los demás pensamientos.

La naturaleza siempre está en el centro del pensamiento chino. En la concepción confuciana, el mundo está sostenido por tres fundamentos (*Sanji*): el Cielo (*Tian*), la Tierra (*Di*) y los Humanos (*Ren*). Y estos tres comparten la naturaleza y funcionan juntos en el cosmos orgánico de manera que “el Cielo, la Tierra y los humanos son el origen de todas las cosas. El Cielo las genera, la Tierra las nutre y los humanos las perfeccionan. (Su Yu, 1992, p.168)

Estas tres fuerzas se relacionan estrechamente; muchos investigadores lo analizan y explican. Pedro San Ginés Aguilar (2008) es uno de estos, él propone que:

El Cielo es, igualmente, el mundo del orden, con sus planetas, sus ritmos en torno al astro sol para el día, y la luna para la noche. Su observación era, pues, fundamental, para comprender y actuar sobre la Tierra.

La Tierra es el lugar donde el hombre vive y trabaja creando riqueza que alimenta al hombre. Pero ésta depende del Cielo, de sus estaciones y sus ritmos. La agricultura será su fundamento, de la que surge la prosperidad.

El Hombre surge de esa relación Cielo-Tierra, desde la oposición yin/yang, en la que los contrarios no están en lucha, sino se complementan y se alternan: una vez yin, una vez yang.

El hombre es el mediador y responsable de sus actos. Poco a poco una idea general aparecerá en la que se subrayará la responsabilidad del hombre en las

calamidades naturales. (p.595)

Dentro del confucianismo cada pensador tiene sus propios conceptos sobre la naturaleza, el objetivo de esta parte no es analizar todas sus definiciones de cada pensador, sino para obtener una mejor comprensión de las obras de Mo Yan, sacamos unas ideas que se mencionan con más frecuencia en las lecturas analizadas sobre el autor, como el Mandato del Cielo, la Armonía unida de Cielo y Humanidad y los conceptos sobre la naturaleza humana.

1.1.2.1. El Mandato del Cielo (*Tian Ming*)

Durante la lectura de las obras de Mo Yan, se muestran varias veces un concepto de la filosofía tradicional: el Mandato del Cielo (*Tian Ming*). Este concepto es una base importante, nos expresa que los beneficios aceptados de cada hombre corresponden a sus virtudes obtenidas e implementa el principio confuciano de *Tianren heyi*: la Armonía unida de Cielo y Humanidad o podemos decir la Armonía unida de Naturaleza y Humanidad. En la cultura confuciana, el cielo está íntimamente vinculado con el hombre, muy pocos maestros confucianos los separaban y la Armonía unida de Cielo y Humanidad ocupa un lugar relevante en el pensamiento confuciano como la característica fundamental de la religiosidad tradicional china. Yao Xinzhong (2001) dice que “por medio de la unidad entre el Cielo metafísico/naturalista y la humanidad moral/social, la interpretación confuciana del universo orgánico se extiende a las esferas humanas y la perfección de las virtudes humanas ha adquirido una naturaleza espiritual. (p.178)

A continuación, vamos a ver cinco principales significados de Cielo en el Confucianismo. a) El cielo de naturaleza, es una definición más pura, el cielo no tiene su propio pensamiento, ni conciencia. b) El cielo como dios o, podemos decir, el cielo de la religión. Según lo que cumple diferente función, se puede dividir en el cielo de creación, el cielo de legislación y el cielo de juicio. Antes de la dinastía Qin, en la mayoría de los casos el cielo tiene personalidad particular, como un Señor antropomórfico o un Ser Supremo que va a castigar a los malos y premiar a las buenas personas. c) El cielo de destino, controla la pobreza y la riqueza, el desastre y la bendición, la vida y la muerte de cada hombre. d) El cielo de la metafísica, el cielo de la filosofía, se refiere al camino del cielo en forma natural y objetiva. El confucianismo le da a su visión del camino del cielo un significado moral, eso se representan el fundamento del orden moral de la sociedad y el universo, y lo esencial es el valor de la cultura humana.

El ‘cielo de naturaleza’ es un significado más primitivo y popular, así que no existe el carácter relevante del confucianismo. El ‘cielo como dios’ en la religión confuciana es una evolución del concepto de la dinastía Zhou, y su definición está en

contraste con el cielo de la metafísica que pertenece a la cultura humana. El surgimiento del concepto de ‘cielo de la metafísica’ muestra que en el período antes de la dinastía Qin se produce un cambio importante en las creencias religiosas del cielo, o es decir en la cultura humana. Por lo tanto, el ‘cielo de destino’, como una creencia en el proceso de desarrollar la cultura humana, refleja exactamente la inflexión.

La cultura humana, la secularización y moralización del cielo del confucianismo se representan en los pensamientos de Confucio, Mencio y Xunzi en una forma de curva ascendente, al mismo tiempo la proporción del concepto del ‘cielo como dios’ está disminuyendo en las obras de los tres maestros.

En *Analectas (Lun Yu)*, Confucio menciona directamente doce veces la palabra *Tian*, lo que son en los capítulos de *Ba Yi*, *Yong Ye*, *Tai Bo*, *Zi Han*, *Xian Jing*, *Xian Wen*, *Yan Yuan*, *Yang Huo*, *Zi Zhang* y *Yao Yue*. Excepto las palabras de *Tian Ming* (el Mandato del Cielo) existen 15 partes relacionadas con *Tian* (el cielo): como *Tian Xia* (todo bajo el cielo, es el conjunto de todo el mundo) en los capítulos de *Ba Yi*, *Li Ren*, *Tai Bo*, *Yan Yuan*, *Ji Shi*, *Xian Wen*, *Wei Zi* y *Zi Zhang*; *Tian Tao* (el camino del cielo) en *Gong Zhi Chang*; y *Tian Zi* (el hijo del cielo: se refiere a la persona que se adquiere el poder del mandato del cielo) en *Ji Shi*.

Así mismo, la explicación que está relacionado con *Ming* (es la vida, y el ‘Mandato’ de la expresión de Mandato del cielo o la voluntad del Cielo) surge en *Yong Ye*, *Tai Bo*, *Zi Han*, *Xian Jin*, *Xian Wen* y *Ji Shi*. Sin embargo, la expresión *Tian Ming* (el mandato del cielo) solamente aparece dos veces en la obra de las *Analectas (Lun Yu)*: “A los cincuenta conocí el Mandato del Cielo (Wei Zheng, 2-4).” (Confucio, 2020, p.32) y “El caballero tiene tres miedos respetables: teme el Mandato del Cielo, teme a los grandes hombres y teme las palabras de los genios divinos. El villano desconoce el Mandato del Cielo y por eso no le teme, desprecia a los grandes hombres y se burla de las palabras de los genios divinos. (Ji Shi, 16-8).” (p.107)

Se deben agregar cuatro fragmentos que desde mi punto de vista también están relacionados con el concepto de *Tian Ming* aunque solo se menciona la palabra *Ming* en el texto original: 1) “¡Se va a morir! ¡Qué suerte predestinada por el Cielo! (Yong

Ye, 6-10)”¹³ (p.53); 2) “Zigong no se resignó a los mandatos del Cielo, se dedicó a los negocios y a la especulación. Sus previsiones eran frecuentemente acertadas. (Xian Jin, 11-19)” (p.78)¹⁴; 3) “Si mis postulados prevalecen, será por Mandato del Cielo; si mis postulados han de ser abandonados, también será por Mandato del Cielo. ¿Qué puede hacer Gongbo Liao contra la voluntad del Cielo? (Xian Wen, 14-36)”¹⁵ (p.96); 4) “Quien desconoce el Mandato del Cielo no puede ser un caballero. (Yao Yue, 20-3)”¹⁶ (p.124).

El Maestro dijo: “A los quince años me dediqué a aprender. A los treinta me consolidé en el mundo. A los cuarenta ya no me acosaba la incertidumbre. A los cincuenta conocí el Mandato del Cielo. A los sesenta podía diferenciar la intención de las palabras que oía. A mis setenta puedo seguir todos los deseos de mi corazón sin infringir ninguna norma (Wei Zheng, 2-4).”(p.32)

Las palabras de los números no solo simbolizan la edad, sino también presentan el proceso de la evolución. Así el maestro manifiesta que el Mandato del Cielo es lo que el Cielo concede, y después de reconocer el Mandato del Cielo la gente puede controlar su propia conciencia y vida. Por lo tanto, Confucio considera conocer el Mandato del Cielo como un requisito previo para ser un *Junzi*¹⁷; es evidente que su valor ocupa un lugar importante en la teoría confuciana. Dedicar a aprender – establecerse – no tener dudas – conocer el Mandato del Cielo – el oído está sintonizado – seguir todos los deseos del corazón sin quebrantar ninguna ley, podemos decir que es un proceso de evolución de los sabios, no solamente en la parte de estudio, sino también en la de cultivar su personalidad y la mente. Conocer el Mandato del Cielo requiere bastante experiencia, es como una preparación para la próxima etapa. Transcurridos varios años de estudio, encuentra lo que ha aprendido en el corazón, distingue entre el interior y el exterior, no se confunda con objetos extraños por los principios establecidos en el corazón, hasta llegar al nivel de conocer el Mandato del Cielo. Comunicar con el Mandato del Cielo es un libre albedrío y

¹³ Texto original es 亡之,命矣夫. Para conseguir la mejor comprensión, la traducción cambia el *Ming* por el *Cielo*.

¹⁴ Texto original es 賜不受命,而貨殖焉, 亿则屢中。 Por la misma causa la traducción cambia el *Ming* por los mandatos del *Cielo*.

¹⁵ Texto original: 道之将行也与? 命也; 道之将废也与? 命也; 公伯寮其如命何! La traducción cambia el *Ming* por el *Mandato del Cielo* y la *voluntad del Cielo*.

¹⁶ Texto original: 不知命 无以为君子也。 La traducción cambia el *Ming* por el *Mandato del Cielo*.

¹⁷ *Junzi*: 君子. Es un término antiguo de China, se refiere al hombre que conoce y respeta los mandatos del Cielo, reconoce el propio y obtiene las buenas virtudes como un hombre superior.

mirar con todo el mundo. La libertad de la mente se exterioriza en la naturaleza, no hay restricción en lo que hace, eso es el resultado de conocer el Mandato del Cielo. No obstante, conocer el Mandato del Cielo no es el final, sino un hito en el viaje del alma.

El Maestro dijo: “El caballo tiene tres miedos respetables: teme el Mandato del Cielo, teme a los grandes hombres y teme las palabras de los genios divinos. (Ji Shi, 16-8)” (p.107) Tener miedo al Mandato del Cielo es tener cuidado, cuidar a sus comportamientos, por contraste, a causa de un hombre común no conoce el Mandato del Cielo, no lo teme. Según las tres cosas que *Junzi* debe temer, podemos considerar que las tres cosas pertenece a un mismo nivel, es decir, las tres cosas están relacionadas. Los grandes hombres y las palabras de los sabios son una forma de representar el Mandato del Cielo, los *Junzi* van a conocer el Mandato del Cielo a través de los grandes hombres y las palabras de los sabios. El confucianismo aboga por la Armonía unida de Cielo y Humanidad, el cielo y el humano están estrechamente relacionados. Debido a esto, la naturaleza humana y el cielo están interconectados. El Mandato del Cielo es un poder y moral supremos, y obtiene un carácter imparcial y popular, porque está en el cuerpo de los humanos, se va a formar la naturaleza humana. Podemos decir que, según la opinión de Confucio, el Mandato del Cielo es como el principio de la naturaleza humana, está dentro de la humanidad, es la garantía y el testimonio de la naturaleza humana.

Con respecto a las definiciones sobre el concepto del cielo en el libro de *Xunzi* (2014), casi desaparece el concepto del cielo como destino, solo pocos capítulos han mencionado su poder insondable. Por ejemplo, en el capítulo 16 (The Strong State) y el 17 (Discourse on Heaven) se mencionan: “...the life of the man is in heaven, the life of the country is in ritual...”(Xunzi, 2014, p.163) Habría que mencionar también en el capítulo 28 (The Right-Hand Vessel): el discípulo de Confucio pregunta al maestro que si “heaven repays those who do good with blessing and those who do bad with misfortune.” (p.324) En cuanto a esta duda, Xunzi propone la misma opinión como Confucio, una gente obtiene la virtud o no, eso depende de sus dones naturales; hacer o dejar depende del deseo de cada persona; ser apreciado o no apreciado, eso depende de la ocasión; morir o vivir, depende del destino. Así que un *Junzi* insiste en estudiar y cultivar el propio carácter con el objetivo de esperar la oportunidad a mostrarse. Es decir, los conceptos objetivos del camino de Naturaleza ocupan un lugar

nuclear en los pensamientos de Xunzi.

En lo concerniente a las relaciones entre cielo y humano, Xunzi propone distinguir los dos, y se representa la escuela del racionalismo natural con base en el realismo y empirismo. En sus nociones, el cielo no es el gobernante del mundo, por lo tanto, los hechos de las personas y el mandato del cielo son separados; el Cielo de Xunzi es un *camino natural*, durante toda su obra no es otra cosa que la Naturaleza. Los sabios saben las diferencias entre cielo y humano, por eso, los sabios no van a comprender el Cielo ni intervenir en las funciones del cielo. El camino del cielo es estable, los diez mil seres crecen y se nutren según sus propios caminos. Respecto a los humanos, ellos tienen que controlar los diez mil seres y usarlos para que apoyen a su misma clase, esto es la alimentación natural. Además, la bendición es obtener la obediencia de la misma clase, mientras que el desastre es recibir la objeción de otra gente. La bendición y el desastre son las consecuencias de acciones humanas en la Naturaleza, a causa de que la naturaleza funciona de una propia manera es diferente a los seres humanos, nunca cambia su curso, por eso los sabios deben saber cómo obedecer a las leyes del cielo, conseguir dichas y huir de las desdichas.

En cuanto a las creencias religiosas tradicionales, la actitud racionalista de Xunzi muestra el elitismo confuciano. Él señala claramente que las actividades religiosas son un medio político para que el gobernante controle a sus ciudadanos. En términos de sus funciones, no solo es creencia necesaria para las personas corrientes, débiles y ignorantes, sino también es una ideología necesaria para gobernar a la gente. Eso es un típico confuciano de la racionalidad práctica.

Lo que Xunzi distingue claramente las diferencias entre el cielo y lo humano es obvio que elimina el significado divino del cielo. El cielo pierde su misteriosa trascendencia, mientras que el espíritu del ser humano se convierte en un factor más importante de la vida, así que el maestro construye un nuevo pensamiento del mandato del cielo: la sabiduría y fuerza humana pueden vencer al Cielo, la gente es capaz de dominar las leyes de la naturaleza y utilizarlas. Desde su punto de vista, es mejor utilizar y gobernar las leyes de la naturaleza que respetar y admirarlas. El Cielo ya no es el amo del ser humano, al contrario, la gente solamente insiste en su propia fuerza, haz lo mejor que puedas, incluso puede convertirse en el amo del Cielo. Como se ha dicho, en las nociones de Xunzi, es la primera vez que el espíritu racional de los

chinos llega a una posición tan alta en la filosofía antigua.

1.1.2.2. La Armonía unida de Cielo y Humanidad (*Tian ren he yi*)

Como he mencionado en la parte del análisis del Mandato del Cielo, existen cinco principales significados de Cielo en la cultura confuciana, distintos maestros tienen diferente comprensión. El Cielo de Confucio tiene dos sentidos, el primero es el cielo de la naturaleza, la definición más pura y común. “¿Acaso habla el Cielo? Sin embargo, las cuatro estaciones se suceden y las cien criaturas continúan viviendo. (*Yang Huo*, 17-19, p.112) Al mismo tiempo, el segundo es el Cielo como divinidad, no solo tiene sus propias características y conciencia, también es el Ser Supremo, de lo que comprende toda la sociedad y naturaleza. En cuanto a la relación entre el cielo y lo humano, Confucio, desde la perspectiva de la política social y ética, propone el tema de la Armonía unida de Cielo y Humanidad. Su propósito básico es “Controlarse uno mismo y regirse por los ritos es benevolencia (*Yan Yuan*, 12-1, p.81). Esto enfatiza la idea de “haz lo que puedas y obedece el Mandato del Cielo”; establece el orden de las clases humanas como la voluntad del cielo y coordina la relación entre el hombre y la naturaleza.

Con respecto a las opiniones de Mencio respecto al Cielo, este señala “That which is done through no man’s doing is Tian (Heaven). (*Wan Zhang*, 5A-6)”¹⁸ (*Mengzi*, 2016, p.94). Eso muestra que el desarrollo de todo en el mundo es natural. Además, el Cielo de Mencio también obtiene un significado parecido con Confucio del cielo como dios, dijo: “Everything is decreed (ming): obey by receiving those commands proper to you. (*Jin Xin*, 7A-2¹⁹ p.124). En su pensamiento, se eleva la moralidad básica del mundo humano al concepto del cielo, da al mandato del cielo un atributo moral y se considera que la Armonía unida del Cielo y lo Humano es la integración de la naturaleza humana y el cielo: “he who exhausts his mind knows his nature; to know one’s nature is to know Tian. (*Jin Xin*, 7A-1)”²⁰ (p.124)

A partir de pensamientos de los dos maestros mencionados, tenemos unas conclusiones:

¹⁸ Texto original: 莫之为而为者，天也

¹⁹ Texto original: 莫非命也，顺受其正

²⁰ Texto original: 尽其心者，知其性也；知其性，则知天矣

Primeramente, la Armonía unida de Cielo y Humano del confucianismo tiene dos caracteres, el cielo de la naturaleza y el cielo como dios. En las teorías sobre las relaciones entre cielo y humano, el cielo no solo es un objeto del mundo o el origen del cosmos, sino también obtiene sus propias conciencias e ideas, es algo contrario de la tierra y lo humano. Es decir, el cosmos es la combinación de la naturaleza y la sociedad. La Armonía unida de Cielo y Humano no solo se refiere a la relación entre humano y naturaleza, la relación entre humano y sociedad, sino que también se refiere a los campos de las virtudes y normas de conducta de la gente que viven en la naturaleza y en la sociedad.

En segundo lugar, el cielo de la naturaleza en el confucianismo tiene unas características culturales. Hace hincapié en la integración del camino del cielo y la humanidad, acepta la unificación de las reglas de la naturaleza y las leyes morales humanas y establece la ética humana sobre la base de la armonía con las leyes de la naturaleza. Eso explica que las leyes de la naturaleza estén incorporadas en la humanidad; en la humanidad están las virtudes perfectas de la ética tradicional, por eso en la cultura tradicional china, se da a la naturaleza un carácter moral.

Además, el cielo de naturaleza de la humanidad es la regla general de diez mil seres humanos del mundo. En la cultura confuciana, a través de representar las partes exteriores del humano y la sociedad, podemos decir de la parte natural se muestra la importancia de la existencia de la cultura moral y la sociedad política confuciana. Hasta cierto punto, refuerza la posición superior de la existencia del cielo de la naturaleza y rechaza la existencia del cielo de naturaleza científica; esto empuja armonizar a las personas, la sociedad y la naturaleza en la cultura moral de confucianismo.

1.1.2.3. La naturaleza humana.

El concepto de naturaleza humana cuenta con una larga tradición filosófica en el confucianismo. Casi todos los maestros han expresado sus opiniones sobre la naturaleza humana, los dos más famosos son la bondad de la naturaleza humana de Mencio y la maldad de la naturaleza humana de Xun Zi.

Según las opiniones de Mencio, la bondad de la naturaleza no se refiere a que todas las personas nacidas son sabias, sino que los seres humanos son naturalmente buenos. El maestro considera que no soportar ver el sufrimiento de los demás es un carácter básico en la naturaleza, es decir, la compasión.

Durante sus obras, aporta varios ejemplos para confirmar su opinión:

Mencius said: “All people possess within them a moral sense that cannot bear the suffering of others. The former kings had such a moral sense and thus they devised means of government that would not allow people to suffer. If a ruler were to employ the moral sense that makes human suffering unendurable in order to implement such humane government, he would find bringing the entire world into order to be simple, as though he were turning the world in his hand. (*Gong Sun Chou*, 2A-6²¹ p.43)

En el párrafo mencionado, Mencio a través del núcleo de “cannot bear to see the sufferings of others”, va a analizar el corazón del ser humano y establece una visión de que la naturaleza humana es buena. Y hace hincapié en el corazón de la naturaleza moral: “all men possess a sense of commiseration. (Gao Zi, 6A-6)”²² (p.113) A continuación, analiza el carácter por naturaleza desde el opinión del corazón, de lo que resultan cuatro principios desde la opinión de que no soporta ver los sufrimientos de los demás y cuatro virtudes desde el argumento.

Los cuatros principios son:

The sense of commiseration is the seed of humanity, the sense of shame is

²¹ Texto original: 人皆有不忍人之心。先王有不忍人之心，斯有不忍人之政矣。以不忍人之心，行不忍人之政，治天下可运之掌上。

²² Texto original: 恻隐之心，人皆有之

the seed of righteousness, the sense of deference is the seed of ritual, and the sense of right and wrong is the seed of wisdom. Everyone possesses these four moral senses just as they possess their four limbs (Gong Sun Chou, 2A-6 p.44)²³

Los cuatro principio son presentaciones del carácter humano por naturaleza y las diferencias con los animales. Por eso, Mencio dice que sin los cuatro principios, la gente no es un ser humano.

By imagining this situation we can see that one who lacked a sense of dismayed commiseration in such a case simply could not be a person. Moreover, anyone who lacks the sense of shame cannot be a person; anyone who lacks a sense of deference cannot not be a person; anyone who lacks a sense of right and wrong cannot not be a person. (Gong Sun Chou, 2A-6).²⁴ (p.44)

Desde su punto de vista, la gente puede entender que su propia naturaleza humana es buena, mientras actúa con su propio corazón moral y no lucha con el corazón. Confirma que la bondad de la naturaleza humana viene del Cielo y la de fuente del valor humano obtiene un carácter de existencia objetiva.

Mencius said, “He who exhausts his mind knows his nature; to know one’s nature is to know Tian. The way to serve Tian is to preserve the mind and nourish the nature. The way to stand waiting for Tian’s commands (ming) is this: never waver for fear of death, just cultivate your person and await them (Jin Xin, 7A-1)”²⁵ (p.124)

Con relación al tema de la naturaleza humana, Confucio solo dice, “Los humanos estaban próximos los unos de los otros por naturaleza, pero por la práctica de los hábitos han quedado distanciados (Yang Huo, 17-2²⁶) (Confucio, 2020, p.110) y no la investiga más. Como el primer pensador que explica sistemáticamente la definición de la naturaleza humana, Mencio propone la teoría de que la naturaleza humana es buena. En su noción, la bondad de la naturaleza parcialmente no se refiere a las características comunes que cada gente tiene en la superficie, sino a las cuatro

²³ Texto original: 惻隱之心，仁之端也；羞惡之心，義之端也；辭讓之心，禮之端也；是非之心，智之端也。人之有是四端也，猶其有四體也。

²⁴ Tetxo original: 无惻隱之心，非人也；无羞惡之心，非人也；无辭讓之心，非人也；无是非之心，非人也。

²⁵ Texto original: 尽其心者，知其性也。知其性，则知天矣。存其心，养其性，所以事天也。夭寿不貳，修身以俟之，所以立命也

²⁶ Texto original: 性相近也，习相远也

virtudes perfectas (*Ren, yi, li, zhi*²⁷) del concepto moral: benevolencia, rectitud, ceremonia y sabiduría, que solo los *Junzi* tienen. Por lo tanto, aunque el maestro dice que todos los hombres pueden ser Yao y Shun²⁸ (Mencio, 2016, p.115), en la práctica, distingue claramente entre los *Junzi* y *Xiaoren*²⁹, y cree que solamente los *Junzi* son capaces de mantener las cuatro virtudes perfectas de la buena naturaleza humana que son la benevolencia, la rectitud, la ceremonia y la sabiduría, al contrario los *Xiaoren* no son capaces de cumplirlo.

En conclusión, la bondad de la naturaleza humana de Mencio, desde la perspectiva positiva, anima y mueve a las personas que tienen la conciencia de ser una buena persona. El maestro, desde la perspectiva de la diferente naturaleza de los humanos y animales, explica la naturaleza humana, piensa en los valores e ideas morales como una naturaleza humana innata. Así profundiza nuestra comprensión de la naturaleza de los seres humanos, y destaca la idea de la bondad natural del ser humano.

Seguidamente, en lo que toca a las teorías de Xunzi sobre la naturaleza humana, su argumento es que todas las cosas buenas y valiosas son productos obtenidos porque las personas luchan por diferentes medios, como dice que “Heaven has its seasons, earth has its proper resources, and humankind has its proper order. This is called being able to form a triad (Tian Lun, 17-2).”³⁰ (Xunzi, 2014, p.175-176)

Como he mencionado, la naturaleza humana también debe ser educada. Según su opinión, todo lo que no ha sido formalizado y educado no será bueno. Y durante la obra *Xunzi*, el maestro dedica un capítulo para explicar su argumento sobre que la naturaleza humana es mala. Al comienzo del capítulo nos dice “people’s nature is bad. Their goodness is a matter of deliberate effort. (Xing E, 23-1)”³¹ (p.249) Nos muestra que la naturaleza humana es natural y simple, el esfuerzo de los humanos es hacer que la ceremonia sea más grandiosa. Sin la naturaleza humana, no hay lugar a presentarse;

²⁷ *Ren, yi, li, zhi*: 仁义礼智 son los cuatro principios o cuatro virtudes perfectas de. Confucianismo, proviene del capítulo de Gong Sun Chou, 2A-6 de *Mencio*. *Ren*: la benevolencia; *Yi*: la rectitud o lo justo, *Li*: la ceremonia o lo ritual; *Zhi*: la sabiduría.

²⁸ Texto original: 人皆可以为尧舜 Yao y Shun son los dos emperadores perfectos e inteligentes en la historia china.

²⁹ *Xiaoren*: el antónimo de *Junzi*, en este análisis refiere a la persona común, que no comprende el valor de las virtudes y prefiere a la ganancia inmediata.

³⁰ Texto original: 天有其时，地有其财，人尽其力，夫是之谓能参

³¹ Texto original: 人之性恶，其善者伪也

y sin el esfuerzo artificial, nadie puede mejorarse a sí mismo. A través del esfuerzo artificial, se ha debilitado la maldad de la naturaleza humana.

Como Mencio dice que todos los hombre pueden ser Yao y Shun, Xunzi dice que “any man in the Street can become a Yu (Xing E, 23-17).”³² (p.253) En las palabras de Mencio solo los *Junzi* y sabios pueden mantener la bondad de la naturaleza humana; por lo contrario, en la opinión de Xun zi, solo los *Junzi* y sabios pueden quitar la maldad de la naturaleza humana. Aunque Xunzi declama que cada persona puede ser Yu, los Xiaoren no tienen ganas de convertirse en este tipo de gente.

Por eso, la maldad de la naturaleza humana de Xunzi desde la perspectiva negativa anima y promueve a las personas a que eliminen sus malos hábitos. El maestro hace énfasis en la diferencia entre la naturaleza humana y el esfuerzo humano, considera que lo que la gente no puede aprender, no se puede hacer y los atributos innatos son la naturaleza humana. Debido a la simplicidad de la naturaleza humana, debe fortalecer el aprendizaje y la transformación de cada persona. La teoría de Xunzi de que la naturaleza humana es mala es recordar a las personas que reconozcan sus defectos y deficiencias innatas de la naturaleza humana, que no dejen de perfeccionarse a sí mismo y crea una calidad de personalidad perfecta.

En resumen, las teorías del confucianismo más o menos afectan a la vida de cada chino. En las obras de Mo Yan, los conceptos mencionados casi aparecen en todas sus obras, y juegan un papel importante especialmente para mostrar la vida dura e inalterable.

³² Texto original: 涂之人可以为禹 Yu: es el emperador perfecto e inteligente en la historia china como Yao Y Shun.

1.1.3. Budismo chino

El Budismo es una cultura de importación extranjera; a partir del siglo I d.C. se introdujo en China desde India a través de la Ruta de la Seda. En China, el Budismo como una religión se difunde ampliamente en la vida de la gente común, especialmente las zonas rurales, donde es más prevalente y popular que las dos religiones mencionadas. Hasta hoy, esta cultura todavía ocupa una posición importante en las personas comunes. Como una religión que busca paliar el sufrimiento de la vida y salvar a todos los vivientes, en su misteriosa interpretación de la naturaleza y la vida, se contienen una rica filosofía. Después de ver las obras de Moyan, es obvio que la mayoría de las novelas ocurre en las zonas campesinas, por lo tanto, el análisis sobre la importancia de las presentaciones relevantes del Budismo chino es inevitable. A continuación, desde dos puntos de vista, la visión de la naturaleza y la de la vida, se va a conocer la importancia de esta religión en China.

1.1.3.1. La visión budista de la naturaleza

El Budismo persigue el completo alivio de la angustia de la vida desde la perspectiva de explorar las realidades de toda lo vivo y del universo. En esta religión, se considera que todos los fenómenos de la vida y en proceso en el universo son coexistentes por una variedad de causas y condiciones, es decir, todos los seres incluidas las personas son interdependientes, ninguno es independiente. Desde este punto de vista, todas las cosas del mundo no tienen una esencia inmutable, sino una existencia relativa, a eso se refiere la “vacuidad (Shuniata / Kong)” del Budismo.

En el concepto budista, la vacuidad pierde su significado original, no significa *nada*, lo que quiere expresar es el origen de todo, es la “transitoriedad (Anitya / Wu Chang)” que todas las cosas tienen en común y tiene un carácter de cambio eterno. A causa de la transitoriedad, la vida humana y todos los seres tienen la naturaleza del no-yo (se refiere a un estado desprovisto de la identificación con el ego / Wu Wo), esta opinión niega la existencia absoluta de toda la vida, incluidos los seres humanos, y rompe la superioridad del hombre propio y la del hombre en toda la naturaleza.

Otro pensamiento importante del Budismo sobre la comprensión de la naturaleza es considerar que todo el mundo es como una red en la que todos sus cosas y eventos están penetrados mutuamente. Como la metáfora mencionada en *Huayan Jing* (la traducción del *Sutra de la Guirnalda*) de Huayan, la Red de Indra es una red colgada de la mansión celestial que está construida por joyas. Debido a que cada joya refleja otras joyas de la red, por ello se presenta una situación confusa y surge un número infinito en el proceso de reflejos producidos. Esta metáfora viva presenta que todos los fenómenos surgen conjuntamente en una red interdependiente de causa y efecto y simboliza que todos los miembros del universo tienen relaciones mutuas repetidas infinitamente. Por eso, los seres humanos, como un miembro común de la red del universo, no tiene ningún privilegio en la Naturaleza.

Además, la naturaleza budista es un tema discutido desde las dinastías del sur y del norte. Como el maestro Zhan Ran (2002) explica en su obra *Jingang Pi (The Adamantine Scalpel)*: cuando indica que cada ser del universo tiene su propia

naturaleza humana y el mismo valor; es la idea de Gran Vehículo (Mahayana); al contrario, cuando considera que las maderas y piedras no tienen una naturaleza humana, eso pertenece al pensamiento del Vehículo Inferior (Hinayana).³³ (p.3)

En la idea del Gran Vehículo, todos los seres del mundo tienen su parte de naturaleza humana debido al karma, y aquí todos los seres no solo incluyen los animales vivos, también incluyen las plantas inanimadas. Cada ser de la naturaleza es la representación de la naturaleza humana, y concluye el *chan*. Desde la perspectiva religiosa, Zhan Ran nos expresa el valor de cada ser de la naturaleza, afirma la importancia de cada especie en el universo y la relación estable entre la gente y todos los seres del universo y demuestra que los seres humanos tienen responsabilidad para con cada especie en toda la naturaleza.

En conclusión, la visión budista de la naturaleza concluye la coexistencia de todos los seres del mundo y que todos los seres del universo tienen la naturaleza de *buda*, tiene la idea de igualdad entre la gente y todas las cosas del mundo y el pensamiento ético de que todos los seres tienen su propio valor.

³³ Texto original: 随缘不变之说,出自大教; 木石无心之语,生于小宗.

1.1.3.2. La visión budista de la vida

La comprensión del budismo sobre la naturaleza de la vida en el universo se concentra en la visión de la ley budista (Dharma) de la vida. En el Budismo chino, la ley budista es la fuente de todo el universo, también es la más alta verdad del Budismo. Según la ley budista, el mundo es un gran sistema de vida, la vida no solo existe en los seres vivos, igualmente en las cosas inanimadas. La gente, todos los seres vivos y las cosas inanimadas conviven en el sistema de la ley de vida, la vida de las personas y los seres vivos son la expresión individualizada de la vida del universo. Los seres humanos deben cumplir la ley de la vida, promover la armonía de la naturaleza y hacer más acciones buenas para que consigan el efecto bueno en el futuro, eso es la ley de causa y efecto (Karma).

En China, el Karma está estrechamente relacionado con el renacimiento, la gente cree que los efectos del Karma sobre cada hecho son vistos como experiencias activamente cambiantes en el pasado, presente y futuro. Por lo tanto, el concepto budista de causa y efecto tiene un profundo impacto en la familia china, En la obra *I Ching* (2000) dice que “The family that accumulates goodness is sure to have superabundant happiness, and the family that accumulates evil is sure to have superabundant misery (Section II: KHWAN 5).”³⁴ (p.419) Los hechos de cada persona individual le afectarán a él mismo y a toda su familia; solamente los hechos buenos pueden dar lugar a un resultado bueno. A causa de esta teoría, la mayoría de los ciudadanos cree que las buenas acciones regresan para ayudarte, y las malas acciones regresan para perseguirte, intentan hacer todos los Karmas buenos que puedan para mantener la prosperidad de su propia familia.

La preocupación del Budismo chino sobre la vida está concentrado en el *Ci* (la bondad amorosa) y el *Bei* (la compasión), el *Ci* es amar a todos los seres vivientes y darles felicidad, el *Bei* es tener misericordia del público y quitar sus dolores. Como las explicaciones del *The Treatise on the Great Virtue of Wisdom of Nāgārjuna (Da zhidu Lun)*: “Great loving-kindness (Ci) assures the happiness (sukha) of all beings; great compassion (Bei) uproots the suffering (duḥkha) of all beings. Great loving-kindness

³⁴ Texto original: 积善之家，必有馀庆；积不善之家，必有馀殃。

gives beings the causes and conditions for happiness; great compassion gives beings the causes and conditions that eliminate suffering (XLII, II-1).”³⁵ (p.1398) Esto requiere que la gente vea el dolor sufrido por todos los seres y el entorno desafortunado de todas las vidas y los considere como los propios. Sólo en este caso se podrá producir una verdadera preocupación por la vida de todos los seres del mundo y un verdadero amor para mantener la armonía entre la gente y la naturaleza.

Como estas tres formas de pensamiento han dejado influencia arraigada en cada persona china, al mismo tiempo, los pensamientos culturales afectan la conciencia de los ciudadanos. Por ejemplo, en las obras de Mo Yan podemos encontrar las ideas mencionadas en las vidas de los protagonistas, en la Armonía de Naturaleza: todos los objetos opuestos conviven y presentan los conflictos de la vida, el mandato del cielo; cada persona tiene su propia capacidad innata, tiene que luchar por conseguir la mejor vida, el concepto de renacimiento: por la ley de causas y efectos cada hecho de la persona está relacionado con su vida pasada, presente y futuro, es un ciclo imparable de movimiento, etc.

³⁵ Texto original: 大慈与一切众生乐，大悲与一切众生苦。大慈以喜乐因缘与众生，大悲以离苦因缘与众生。

1.2. Las definiciones culturales sobre la naturaleza en las obras de Gabriel García Márquez

En comparación con las influencias de múltiples culturas en Mo Yan, las obras de Gabriel García Márquez también presentan las influencias de varias culturas. Debido a la larga colonización y resistencia, la colisión entre la cultura occidental y la cultura indígena, sus obras muestran características del animismo indígena, y también hay una gran parte de la cultura cristiana.



(Fuente: elaboración propia)

1.2.1. Animismo

El término "animismo" adquirió su máximo desarrollo a partir de las exploraciones europeas del siglo XIX. La mayoría de las investigaciones consideraban animistas a las sociedades primitivas que atribuían alma a las cosas. Sigmund Freud, en *Tótem y tabú* (2011), establece la siguiente definición completa sobre el animismo:

En el sentido estricto de la palabra el animismo es la teoría de las representaciones del alma; en el sentido amplio, la teoría de los seres espirituales en general. Distínguese, además, el animismo, o sea la doctrina de la vivificación de la Naturaleza, que se nos muestra inanimada. (p.161)

Podremos decir que el animismo es un *error conceptual* sobre la naturaleza desde un punto de vista científico, pero desde el punto de vista cultural esta afirmación es correcta. Opuestamente a lo que ocurre con la gran mayoría de religiones, los orígenes del animismo son difícilmente concretos, ya que se considera que es una de las creencias más antiguas de la historia de la humanidad, como Yuval Noah Harari (2015) indica:

Anthropological and archaeological evidence indicates that archaic hunter-gatherers were probably animists: they believed that there was no essential gap separating humans from other animals. The world – i.e. the local valley and the surrounding mountain chains – belonged to all its inhabitants, and everyone followed a common set of rules. These rules involved ceaseless negotiation between all concerned beings. People talked with animals, trees and stones, as well as with fairies, demons and ghosts. Out of this web of communications emerged the values and norms that were binding on humans, elephants, oak trees and wraiths alike. (p.46)

Edward Burnett Tylor (1976) confirma esta noción en su libro *Cultura primitiva*, y define el animismo, que a menudo incluye “una idea de penetrar la vida y la voluntad en la naturaleza.” (p.260) En su teoría advierte que el animismo representaba la primera forma de religión, ya que todas las religiones se basan en la creencia en “las almas y otros seres espirituales” en general.

A lo largo de la historia, la aparición del concepto del alma ha impreso una serie de conceptos, como el concepto de que todas las cosas tienen ánimos, el concepto de fantasmas y dioses, y el concepto de destino. La gente ha extendido el concepto del alma del ser humano a todas las cosas relacionadas con su vida, imagina que todas tienen una alma que se pueden dominar sus actividades como los seres humanos. En cuanto a esta situación, Sigmund Freud (2011) tiene una explicación más concreta en su obra señalada:

... los pueblos primitivos desaparecidos o aún existentes concebían o conciben el mundo y la Naturaleza. Tales pueblos primitivos pueblan el mundo de un infinito número de seres espirituales, benéficos o maléficos, a los cuales atribuyen la causación de todos los fenómenos naturales y por los que creen animados no sólo el reino vegetal y el animal sino también el mineral, en apariencia inerte. (p.162)

Además, Sigmund Freud (2011) también explica la inmortalidad del alma, el cuerpo físico no puede limitar el movimiento del alma, y admite el concepto de que el alma existe no solo en los humanos, sino en todos seres del mundo.

Los (pueblos) primitivos creen, en efecto, en una igual animación de los seres humanos, suponiendo que las personas contienen almas que pueden abandonar su residencia y transmigrar a otros hombre. Estas almas constituyen la fuente de las actividades espirituales y son, hasta cierto punto, independientes de los cuerpos...

La mayoría de los autores se inclina a admitir que estas representaciones de las almas constituyen el nódulo primitivo del sistema animista, que los espíritus no corresponden sino a las almas que han llegado a hacerse independientes y también las almas de los animales, de las plantas y de las cosas fueron concebidas a semejanza de las almas humanas. (p.162)

El origen del animismo es misterioso. En circunstancias normales, las características culturales de la misma área cultural son similares, y los grupos culturales de diferentes áreas deben tener una cultura con características particulares. No obstante, el concepto de fantasmas o el de alma tienen sorprendentes similitudes entre diferentes civilizaciones, se halla una coincidencia de sus representaciones en

los pueblos más diversos y en las épocas más diferentes, tal vez como la explicación del filósofo empirista David Hume, en su obra *The Natural History of Religion* desde la perspectiva de la cultura humana:

There is an universal tendency among mankind to conceive all beings like themselves and to transfer to every object those qualities with which they are familiarly acquainted and of which they are intimately conscious. (p.29)

El psicólogo infantil Jean Piaget propone que los seres humanos se encuentran en un estado de pensamiento imperfecto en la infancia, y son incapaces de distinguir claramente el mundo psicológico del mundo material, lo que conlleva las características del pensamiento “egocéntrico” y “animista” de los niños. Estas características producen que la mayoría de los niños no pueden distinguir entre cosas animadas e inanimadas, también a menudo extienden el pensamiento y la conciencia de las personas a las cosas inanimadas, no obstante, estas no son malas con respecto a la educación infantil. Muchos adultos aprovechan las características y utilizan el pensamiento animista para transmitir informaciones a los niños para que logren el mejor comprensión en la educación infantil, especialmente las personas de tercera edad. Es bien sabido que Gabriel García Márquez pasó su infancia con sus abuelos, por eso no hay nada de extraño que el animismo aparezca en la obra *Cien años de soledad*.

(Melquíades) Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les habían buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. «Las cosas, tienen vida propia —pregonaba el gitano con áspero acento—, todo es cuestión de despertarles el ánimo.» (García Márquez, 1994, p.7)

Si solo se usan dos lingotes metálicos, por supuesto es imposible atraer tantos utensilios de hierro, pero si usamos el pensamiento animista para comprender, todo tiene razón. Melquíades utilizando dos lingotes metálicos va a despertar el ánimo de todas los utensilios de hierro en Macondo, ya que todas las cosas tienen su propia vida.

Durante toda la novela, ha aparecido varias veces el fenómeno del animismo. El alma no solo existe en estas herramientas de hierro, sino también en la olla que tiene sus propias ideas que quiere caerse al suelo y hacerse pedazos (p.17), en las mariposas volando alrededor de los amantes (p.222), en la llovizna de minúsculas flores amarillas (p.110), etc.

1.2.2. Cristianismo

Así como el budismo tiene una profunda impresión en China, el cristianismo ha estado profundamente arraigado en su cultura desde que se introdujo en América Latina. Es obvio que el cristianismo no eleva el poder de la Naturaleza, sino que presenta una visión desacralizada del planeta tierra y un antropocentrismo extremo con base en el *Antiguo Testamento* ya que existen varias razones en la obra:

i) Dios no habita en la tierra y, **ii)** los humanos son los únicos vivientes creados como imagen de la divinidad, son lugartenientes de ella y ejercen un dominio despótico sobre el mundo. Esta forma de entender y expresar nuestra relación con la naturaleza (y la conducta que conlleva) la encontramos también en las sociedades occidentales secularizadas ya que las ideas, imágenes y actitudes de la tradición judeo-cristiana frente a la Naturaleza sobrevivieron en el desarrollo de la ciencia y tecnología aplicadas. (Cristoffanini, 2017, 31:19-42)

1.2.2.1. Relación entre la Naturaleza y los hombres

En el *Antiguo Testamento*, Dios se establece como una existencia más allá de los límites de la naturaleza; el hombre, los seres vivientes y la naturaleza son creados por Dios. Aunque Dios crea todo el universo, la singularidad del hombre en la naturaleza se puede ver en su apariencia y la función de todo el mundo. El objetivo de la creación del mundo es servir a los humanos, que han sido creados a imagen y semejanza de Dios. En esta definición, se llega a la conclusión de que los hombres son dominadores de toda la naturaleza aunque no son dueños de la tierra.

26 Y dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y tenga dominio sobre los peces del mar, sobre las aves de los cielos, y sobre las bestias, y sobre toda la tierra y sobre todo animal que se arrastra sobre la tierra.

27 Y creó Dios al hombre a imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó.

28 Y los Bendijo Dios y les dijo Dios: Fructificad y multiplicaos; y henchid la tierra y sojuzgadla; y tened dominio sobre los peces del mar, y sobre las aves de los cielos y sobre todas las bestias que se mueven sobre la tierra (Ge 1:26-28).

15 Tomó, pues, Jehová Dios al hombre y le puso en el huerto de Edén, para que lo labrase y lo guardase (Ge 2:15).

La relación entre el hombre y la naturaleza se demuestra plenamente en estos fragmentos: la dependencia mutua, la convivencia y la igualdad.

Por una parte, el hombre vive en la naturaleza. En el Génesis se menciona que toda la tierra fue creada por Dios de la nada, incluso los seres humanos, que serán sacados del barro y se les insufla un alma. La tierra entera pertenece indudablemente a Dios; el hombre no es el amo de la tierra, tampoco tiene la propiedad de todos los seres en la naturaleza, solo habita en la tierra como los demás seres en el mundo. Por otra parte, el hombre guarda la naturaleza, después de que Dios creó el jardín del Edén y se lo confió a Adán y Eva para disfrutarlo y guardarlo. En esta parte, Dios creó el mundo para que el humano lo disfrute y, a cambio también exige que el humano lo cuide y lo ame.

Desde la perspectiva de la creación de Dios, el hombre, como todas las criaturas de la tierra, fueron creadas por Dios, la única diferencia es que se asemeja a Dios. Al igual que en el relato del Arca de Noé, solo la familia Noé y las especies de animales sobrevivieron debido al desastre natural del Diluvio. También se infiere de esto que si en la concepción de Dios el hombre perteneciera a un nivel superior que las otras criaturas, el Arca de Noé no necesitaría llevarlas. Por lo tanto, llega a la conclusión de que el cristianismo considera que en la tierra creada por Dios todas las criaturas son iguales, esto también incluye un pensamiento de autocontrol, que suprime los pensamientos egocéntricos excesivos del hombre; bajo esta conciencia las personas son guiadas a respetar la naturaleza y la vida de manera consciente, y finalmente lograr la armonía con la naturaleza.

1.2.2.2. La naturaleza humana

En el siglo IV, San Agustín, en su obra *De la naturaleza del bien contra los maniqueos*), se opuso absolutamente al dualismo del maniqueísmo e insistió en que Dios es absolutamente bueno, por lo que todo lo creado por Dios es bueno.

Dios, bien supremo e inmutable, del cual proceden todos los demás bienes espirituales y corporales.

Dios es el supremo e infinito bien, sobre el cual no hay otro: es el bien inmutable y, por tanto, esencialmente eterno e inmortal...

Por otra parte, toda naturaleza, en sí misma considerada, es siempre un bien: no puede provenir más que del supremo y verdadero Dios, porque todos los bienes, los que por su excelencia se aproximan al sumo Bien y los que por su simplicidad se alejan de él, todos tienen su principio en el Bien supremo (Cap. I). (p.773-774)

Dios está sobre todo modo de la criatura, sobre toda belleza y sobre todo orden, no con superioridad local o espacial, sino con un poder inefable y divino, porque de él procede todo modo, toda belleza, todo orden. Donde se encuentran estas tres cosas en grado alto de perfección, allí hay grandes bienes; donde la perfección de esas propiedades es inferior, inferiores son también los bienes; donde faltan, no hay bien alguno. De la misma manera, donde estas tres cosas son grandes, grandes son las naturalezas; donde son pequeñas, pequeñas o menguadas son también las naturalezas, y donde no existen, no existe tampoco la naturaleza.

De ahí se concluye que toda naturaleza es buena (Cap. III). (p.775)

Ninguna naturaleza, por lo tanto, es mala en cuanto naturaleza.(Cap. XVII). (p.784)

Estas oraciones concluyen una afirmación, la naturaleza de Dios es incontrovertiblemente buena y todos los bienes proceden de Dios, por lo tanto, todo lo creado por Dios es bueno y está operado de manera perfecta en un orden perfecto con la gran belleza, y llegamos a la conclusión de que la naturaleza humana también es

bueno ya que como una de las criaturas, Dios creó su naturaleza y cuerpo. Sin embargo, la conducta humana no se completa bajo la obligación del orden divino, sino bajo la elección de la voluntad humana. Cuando Dios crea a los hombres, pone la ley eterna en el alma racional de los hombres, la gente conoce la ley divina, pero la elección de la voluntad humana depende de si obedece la ley natural en su alma racional. En la opinión de San Agustín, Dios es el creador omnipotente de todo el universo, pero no es el manipulador de todas las voluntades. Cuando la voluntad humana elige no obedecer, ocurre la corrupción.

Dios concedió a las criaturas más excelentes, es decir, a los espíritus racionales, que, si ellos quieren, puedan permanecer inmunes de la corrupción, o sea, si se conservan en la obediencia al Señor su Dios, permanecerán unidos a su belleza incorruptible; pero, si no quieren mantenerse en esa dependencia o sumisión, voluntariamente se sujetan a la corrupción del pecado e involuntariamente sufrirán la corrupción en medio de los castigos (Cap. VII). (p.778)

Dios le dio a la gente la libertad de elegir para que pudiera obedecer voluntariamente la ley natural, pero la gente abusó de ese derecho que Dios les dio y eligió traicionar a Dios, y a partir de ese momento la gente empezó a perder el bien de la naturaleza humana.

1.2.2.3. Las representaciones en el orden natural en la *Sagrada Biblia*

En cuanto al orden natural, al principio tenemos que comprender la creación del paraíso en el *Antiguo Testamento*:

“8 Y había Jehová Dios plantado un huerto al oriente, en Edén, y puso allí al hombre que había formado. (Gen 2)” (2006, p.3) El huerto aquí significa el paraíso. En otras palabras, Dios preparó especialmente un paraíso en Edén a los humanos que creó para que la gente pudiera vivir allí. Por supuesto, el paraíso creado por Dios es perfecto. “9 Y Jehová Dios hizo de la tierra todo árbol agradable a la vista y buen para comer. (Gen 2)” (p.4) Los humanos no tuvieron que trabajar para alimentarse y todos los animales convivían armónicamente.

6 Morará el lobo con el cordero, y el leopardo con el cabrito se acostará; el becerro y el leoncillo y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará.

7 Y la vaca y la osa pacerán; sus crías se echarán juntas, y el león, como el buey, comerá paja.

8 Y el niño de pecho jugará sobre la cueva del áspid, y el recién destetado extenderá su mano sobre la caverna de la víbora.

9. No harán mal ni destruirán en todo mi santo monte, porque la tierra está llena del conocimiento de Jehová, como las aguas cubren el mar. (Isaías 11) (p.1129)

La humanidad tuvo ese paraíso desde el principio, en el que Dios construyó un orden natural para todas criaturas. Aquí no hay daño, “ni muerte, ni duelo, ni llanto ni dolor, porque lo primero ha desaparecido (Apocalipsis 21: 4)”. En relación con el orden a los hombres, el Gran Señor explicó claramente:

15 Tomó, pues, Jehová Dios al hombre y le puso en el huerto de Edén, para que lo labrase y lo guardase. (Ge 2:15)

16 Y mandó Jehová Dios al hombre, diciendo: De todo árbol del huerto podrás comer;

17 ...mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que de él comieres, de cierto morirás. (Gen 2) (2006, p.4)

En el orden creado por Dios, en primer lugar, le da a la humanidad libertad ilimitada. No solo les da a los humanos el derecho a administrar el huerto del Edén, sino que también les da el derecho a la conciencia y elección libre. Es indudable desde la perspectiva cristiana que Dios es el creador y los seres humanos son criaturas. Hay una distinción estricta e insuperable entre el Creador y las criaturas. Por lo tanto, Dios creó este orden natural, en la condición de que las creaciones obedecieran este orden, podrían sobrevivir en armonía, mantendrían su relación con Dios y cuidarían bien el huerto de Edén. No comer del árbol de la ciencia del bien y del mal es una orden dada al hombre por Dios, y también es la mejor manera de mantener el orden natural, sin embargo, los seres humanos eventualmente rompieron el orden creado por Dios y destruyeron esta utopía.

1.2.2.4. Relación entre la Naturaleza y el orden desde la teoría de San Agustín

En cuanto a la visión de San Agustín, se revela la importancia de Dios. Sólo Dios es el verdadero ser, los demás cosas del universo son las criaturas de Dios, al igual que la naturaleza y el orden. Este concepto se indica en su obra *De la naturaleza del bien contra los maniqueos*, cuando Dios creó todas las cosas del mundo, también creó el orden y la belleza. Como el mundo está en el orden, todo lo que obedece al orden es bueno, y todo lo que viola el orden es malo, sea superior o inferior.

San Agustín enfatiza la importancia del orden en su obra *El orden*, indica que “el orden es por el que se hacen todas las cosas que Dios ha establecido (Cap. X)” y Dios lo creó como el fundamento y estructura de toda la existencia y todos los movimientos del universo. Como una existencia en el universo, el hombre también tiene un orden. La diferencia entre el hombre y otras criaturas es que el hombre tiene alma, el orden del hombre está estrechamente relacionado con su alma. Desde la creación el alma humana es superior al cuerpo, mientras es inferior a Dios. Por lo tanto, el alma debe regir el cuerpo y obedecer a Dios. Dios es el supremo e infinito bien y gobierna todo el universo con las leyes inmutables. San Agustín dice: “Ley eterna es la razón y la voluntad divina que manda observar el orden natural, y prohíbe perturbarlo. (*Contra Fausto*, 22, 27) ”. Es decir, la ley eterna es la razón de Dios, todas las criaturas se crean a través de la voluntad racional de Dios, por eso, San Agustín afirma en el título del capítulo III: “La medida, la belleza y el orden, bienes generales, que se hallan en las criaturas. (*La naturaleza del bien*, Cap. III)”. Por eso, cuando todo en el universo obedece a la ley eterna de Dios, el mundo está en el orden más armonioso.

En *La ciudad de Dios*, San Agustín (2007) expresa más claramente esta visión del orden: “La paz de todas las cosas, la tranquilidad del orden; y el orden no es otra cosa que una disposición de cosas iguales y desiguales, que da cada una su propia lugar (Cap. XIII)”. (p.599) Dios creó todas las cosas, algunas de las cuales son superiores en naturaleza que otras, por ejemplo, los seres humanos son superiores a otros animales, las almas son superiores a los cuerpos, etc. Esto también refleja el orden de clases inherentes en el universo, es decir, el orden natural. Cada criatura tiene su propio lugar en el mundo creado por Dios, y todo lo que Dios creó originalmente era bueno y todo estaba en un estado de paz y armonía.

Por supuesto, como dice San Agustín “El orden lo comprende todo... Los bienes y los males están dentro del orden. (Cap. VI)” . La apariencia del pecado se debe a la corrupción, es una divina disposición. El pecado es una desviación de la ley eterna o del orden natural de las cosas. Porque la voluntad humana puede optar por obedecer el orden natural, o puede optar por desviarse del orden natural. Aunque Dios no manipula la voluntad humana, la justa ley de Dios requiere que él juzgue a los hombres que se desvían del orden natural. Por lo tanto, las personas que cometen la corrupción deben ser castigadas para que se proteja el bien que permanece en el orden natural y produzca la hermosura universal del mundo. Así como las historias de la Sagrada Biblia también prueban esta teoría: Adán y Eva comieron el fruto prohibido e interrumpieron el orden original de Dios, a partir de ese momento los seres humanos necesitaron trabajar para conseguir los alimentos y las mujeres necesitaron soportar el dolor para tener descendencia como castigos; Además, en cuanto a la historia del arca de Noé, cuando Dios vio la tierra que estaba corrompida y llena de violencia, que todas las criaturas de la tierra se habían corrompido en su proceder y estaban desordenadas, el Creador decidió castigar a las criaturas de acuerdo con el orden divino y remodelar el nuevo mundo a través del Diluvio para que la nueva tierra pudiera funcionar de acuerdo con la belleza y el orden divino. Porque Noé era un hombre justo e íntegro entre sus contemporáneos y siguió los ordenes divinas, el Señor le permitió completar sus misiones y le rescató a él y a toda su familia.

En conclusión, cuando Dios creó el universo entero, no solo creó todas las cosas y la naturaleza, sino que también creó un orden natural. Cuando todas las cosas del mundo funcionan de acuerdo con el orden divino, todas son buenas; de lo contrario, se producirá la corrupción en la tierra. El Señor debe castigar a los infractores para que mantenga la belleza del universo. Bajo esta conciencia, las continuas lluvias intensas y la diluvio en la obra Cien años de soledad tienen su lógica.

1.2.3. Marxismo

Con el rápido desarrollo de la sociedad, los humanos han aumentado gradualmente sus esfuerzos para transformar la naturaleza. Por lo que se ha traído a la vez las riquezas materiales y los daños ambientales en relación con el desequilibrio ecológico a los humanos. Esta situación también se refleja en Macondo, que se refleja principalmente en el impacto ecológico provocado por la sobreexplotación de la naturaleza durante el período de desarrollo de las empresas de capital extranjero. El tratamiento de la naturaleza también se retroalimentará a las personas que viven en esta tierra. Por lo tanto, más personas abandonan el anticuado modo del pensamiento antropocéntrico, presentan atención al impacto de los seres humanos en el medio ambiente y manejan la relación entre el hombre y la naturaleza con discreción.

En su teoría, Marx insiste en la posición de liderazgo de la naturaleza y cree que el hombre se deriva de la naturaleza y es obedecido por ella. Al mismo tiempo cree que el hombre no es pasivamente obediente a la naturaleza, el hombre puede transformar la naturaleza a través del trabajo, y el trabajo es el vínculo clave entre el hombre y la naturaleza, también permite que la humanidad se produzca y se desarrolle en la naturaleza. Tal como escribe Marx en la *Critica al Programa de Gotha*, el trabajo “no es más que la manifestación de una fuerza natural, de la fuerza de trabajo del hombre.” (Marx y Engels, 1975, p.10) Además, la naturaleza también ofrece un espacio al ser humano, aquello a lo que aplica su trabajo, como se expresa en los *Manuscritos*: “El trabajador no puede crear nada sin la naturaleza, sin el mundo exterior sensible. Esta es la materia en que su trabajo se realiza, en la que sobra, en la que y con la que produce.” (Marx, 1980, p.107)

En cuanto a la noción de Engels, también se señala que el hombre proviene de la naturaleza. Toda la existencia material del hombre es natural y pertenece a la naturaleza. “...nosotros, por nuestra carne, nuestra sangre y nuestro cerebro, pertenecemos a la naturaleza, nos encontramos en su seno, y todo nuestro dominio sobre ella consiste en que, a diferencia de los demás seres, somos capaces de conocer sus leyes y de aplicarlas adecuadamente.” (Engels, 1978, p.152)

Por eso, los seres humanos deben aceptar las limitaciones de las leyes naturales y considerar la naturaleza como las condiciones de la existencia y el desarrollo. La

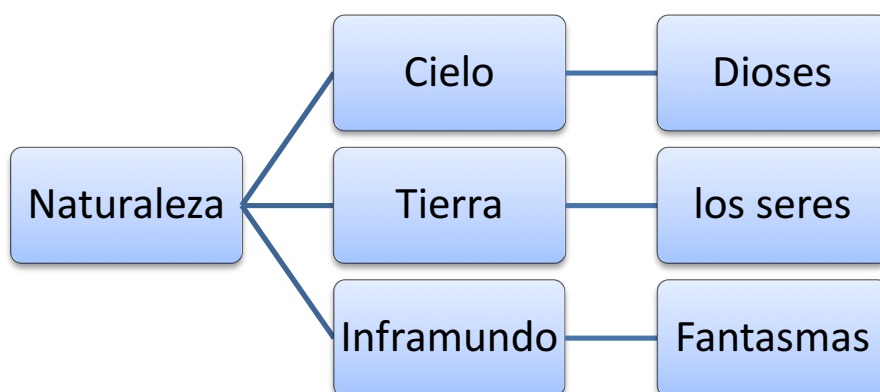
naturaleza es la fuente y la motivación para la supervivencia humana. A causa de mantener un buen entorno para sobrevivir, la gente debe confiar en la naturaleza, respetarla y cuidarla. La naturaleza no es solo una existencia natural, que es capaz de autogenerarse y desarrollarse con leyes internas y conexiones causales, sino también es una existencia teológica, que actúa como un Dios y tiene un orden jerárquico en su interior.

Cuando la producción humana no supera el nivel que puede soportar la naturaleza, el sistema ecológico de la tierra puede utilizar su propio efecto regular. Al contrario, cuando la producción humana excede la capacidad de recuperación del ecosistema de la tierra, causarán una “venganza” de la naturaleza. Como dijo Engels:

No nos dejemos llevar del entusiasmo ante nuestras victorias sobre la naturaleza. Después de cada una de estas victorias, la naturaleza toma su venganza. Bien es verdad que las primeras consecuencias de estas victorias son las previstas por nosotros, pero en segundo y en tercer lugar aparecen unas consecuencias muy distintas, totalmente imprevistas y que, a menudo, anulan las primeras. (Engels, 1978, 151)

No obstante, ninguna de estas advertencias impidió que los seres humanos siguieran explorando la naturaleza. “No cabe duda de que cada día que pasa conocemos mejor las leyes de la naturaleza y estamos en condiciones de prever las repercusiones próximas y remotas de nuestras injerencias en su marcha normal.” (Engels, 1978, 151) La gente ha comenzado a darse cuenta de que antes de aceptar los dones de la naturaleza debe que obedecer a la naturaleza. Los valores de la naturaleza no dependen de los seres humanos, sin la humanidad la naturaleza todavía existe y se desarrolla. La naturaleza tiene derecho a desarrollarse libremente, las personas deben respetarla y eliminar sus pensamientos y comportamientos en cuanto al dominio de la naturaleza. La relación entre el hombre y la naturaleza no debe ser antagónica, sino una relación igualitaria y armoniosa. De este modo, se puede realizar la armonía entre el hombre y la naturaleza.

2. La Naturaleza como un medio existencial



(Fuente: elaboración propia)

En el entendimiento más común, podemos asociar la naturaleza con el lugar donde existimos, ya sea en el entendimiento cultural de Oriente o en el de Occidente. Como se mencionó anteriormente, la naturaleza es la suma de todas las cosas del mundo y la base sobre la cual todos los seres pueden existir. Sin embargo, esto es solo naturaleza en un sentido más amplio. En las obras de los dos autores, podemos encontrar una naturaleza con la rica cultura creada por ellos.

Dado que cada escritor está profundamente influenciado por la cultura mixta de su propio país, Mo Yan se debe a la influencia del taoísmo, confucianismo y budismo chino, y Gabriel García Márquez se debe al animismo, cristianismo y la cultura tradicional de América Latina. Los dos crearon una naturaleza en la que conviven los humanos, fantasmas y dioses, e incluso podemos entenderla como tres mundos: el mundo de dioses, el de los seres y el de los fantasmas o el inframundo. Los tres mundos coexisten y no se interfieren entre sí. Excepto bajo ciertas condiciones se puede entrar en otro mundo; por ejemplo, la causa más común de muerte es que un

alma entra en el inframundo desde el mundo de los hombres. Por lo tanto, podemos concluir que las naturalezas creadas por los dos autores no solo habitadas por los seres como en nuestro mundo *real*, sino que también contiene fantasmas y dioses que nunca antes habíamos visto en ese nivel.

2.1. La existencia de los fantasmas en la Naturaleza construida por Gabriel García Márquez y Mo Yan

En cuanto a las naturalezas creadas por los dos escritores, además del rol y los protagonistas que promueven el desarrollo de la trama, lo más interesante y reflector de sus respectivas características culturales son los fantasmas que aparecen intermitentemente en el texto y conviven en armonía con los seres humanos.

Ante todo, analicemos algunos conceptos sobre el fantasma.

El concepto de "fantasmas" refleja las creencias populares desde tiempos inmemoriales por su particularidad universal, tanto en occidente como en China.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española (2019)*, el *fantasma* es entendido como la “Imagen de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos.” Desde la teoría más antigua del animismo, la gente considera que el ser humano está construido por alma y cuerpo, y eleva la importancia del alma, como Sigmund Freud (2011) indica en su obra:

Los (pueblos) primitivos creen, en efecto, en una igual animación de los seres humanos, suponiendo que las personas contienen almas que pueden abandonar su residencia y transmigrar a otros hombres. Estas almas constituyen la fuente de las actividades espirituales y son, hasta cierto punto, independientes de los cuerpos. (p.162)

Esta concepción aprecia al valor del alma, lo que coincide con el pensamiento de la cultura china. En la tradición china, los fantasmas son el alma de las personas muertas, y obtienen pocas emociones negativas, el cuerpo y el alma están separados como el animismo indica. Zhong Jingwen (2009) considera:

Las creencias iniciales de los seres humanos parten de ellos mismos, como la incompreensión de los sueños y la muerte, lo que lleva a las personas a creer que los seres humanos están compuestos de cuerpo y alma, y el alma está unida al cuerpo. Los sueños y la enfermedad reflejan la situación específica que el alma se va temporalmente. Cuando el alma abandone su cuerpo, el ser debería morir, sin embargo, aunque el cuerpo se pudriera, el alma podría convertirse en un

fantasma.³⁶ (p.189) (Trad. propia)

Obviamente, ya sea en la cultura occidental o en la china, los fantasmas y los humanos están estrechamente relacionados. Por las causas culturales, en las naturalezas construidas literariamente por Gabriel García Márquez y Mo Yan, se puede ver la coexistencia de los fantasmas y humanos.

En la naturaleza de la obra *Cien años de soledad*, a diferencia de los humanos que solo pueden vivir en el mundo de los hombres, los fantasmas pueden vivir en cualquier lugar; ellos no están limitados por el tiempo ni el espacio de la naturaleza, están más allá de la eternidad por su particularidad de inmortalidad de la naturaleza. Los fantasmas de García Márquez no necesitan obligatoriamente ir al paraíso o al infierno ni quedarse en algún espacio concreto, como se muestra en la mayoría de las regiones, sino que son una existencia eterna de otra forma de vida; pueden romper todas las leyes normales de la naturaleza, al igual que el límite entre la vida y la muerte encarnado por la repetida resurrección de Melquíades, el límite de tiempo encarnado en su rejuvenecimiento, incluso el límite espacial encarnado por la llegada del antiguo amigo Prudencio Aguilar desde su ciudad natal hasta Macondo.

Después de muchos años de muerte, era tan intensa la añoranza de los vivos, tan apremiante la necesidad de compañía, tan aterradora la proximidad de la otra muerte que existía dentro de la muerte, que Prudencio Aguilar había terminado por querer al peor de sus enemigos. (García Márquez, 1994, p.64)

Prudencia tenía mucho tiempo de estar buscando la ubicación de José Arcadio Buendía. Era un fantasma, solo “les preguntaba por él a los muertos de Riohacha, a los muertos que llegaban del Valle de Upar, a los que llegaban de la ciénaga, y nadie le daba razón, porque Macondo fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades.” (García Márquez, 1994, p.64) A través de este párrafo, se puede ver que cualquiera que muera y se convirtiera en el fantasma debería ir a un mundo de los fantasmas sin importar de dónde viniera originalmente en el mundo de los humanos. No obstante, los fantasmas no están atados en este mundo, pueden viajar libremente entre el mundo de los fantasmas y el mundo de los humanos. Por lo tanto,

³⁶ Texto original: “人类最初的信仰是从自身开始的，如对梦境和死亡的不解，导致人们相信人是由肉体 and 灵魂组成的，灵魂附在肉体上，做梦、生病则是灵魂暂时离开肉体的反映，一旦灵魂离开肉体不归，人就死了，但是肉体虽然腐烂了，灵魂却能变成鬼或鬼魂。”

después de la muerte, Prudencio entró de repente en el dormitorio de José Arcadio Buendía y Melquíades podía quedar en Macondo para señalar a José Arcadio Buendía y sus descendientes, y José Arcadio Buendía podía estar debajo de la palmera a la que estuvo atado durante su vida, hablaba consigo mismo por estímulos externos; estos fantasmas vivían como una persona viva y común en el mundo de los seres humanos. Es decir, ellos no solo no amenazan a los seres humanos, sino que incluso le dan apoyo y ayuda espiritual a la gente.

Indudablemente, en Gaomi de Dongbei, como un área con conceptos tradicionales más pesados, la naturaleza de Mo Yan presenta un medio ambiental en que se mezclan el mundo de los seres, el de los fantasmas y el de los dioses.

Desde la antigüedad, la mayoría de los chinos han creído que, después de la muerte, una persona se convierte en fantasma, pero su alma nunca muere porque el cuerpo y el alma de una persona pueden separarse. Se basa en este entendimiento de que la comprensión de las personas sobre la vida y la muerte puede ser concreta. El nacimiento es la unión del cuerpo y el alma, después de la muerte, el cuerpo decae y el alma se separa del cuerpo, y se convierte en otra nueva existencia. La creencia tradicional del taoísmo cree en la existencia del puente de Naihe y la infusión de Meng Po; y el budismo lo enriquece con los conceptos del inframundo y karma, creen en el ciclo de la vida y la muerte, en otras palabras, tantos fantasmas existen como tantas personas hay porque los dos en la realidad son iguales, lo única diferencia es la forma de existir.

A diferencia de los fantasmas en la naturaleza construida por García Márquez que son buenos, los fantasmas de Mo Yan se divide en los buenos y los malos. En cuanto a los fantasmas buenos, los chinos generalmente están relacionándolos con los fantasmas de miembros difuntos de su propia familia, la gente los venera y les agradece por su bendición; pero de los fantasmas malos, la mayoría de la gente pensará en fantasmas que vienen a vengarse u ocupan los cuerpos de los vivos para recuperar sus almas.

Con respecto a la cultura china, existen pocas dudas de que los fantasmas de miembros difuntos de su propia familia tienen poderes mágicos y protegen a toda la

estirpe. Por lo tanto, los chinos tienen un respeto extremadamente sincero por los antepasados que han fallecido, cuando se rinde homenaje a los muertos, siempre se sirve las comidas como un sacrificio, se queman billetes específicos para los muertos, y creen que los muertos podrán disfrutar de todo eso y ayudarán a los miembros de la estirpe cuando estén en apuros.

Pongamos por caso, en *El clan del sorgo rojo*, después de la muerte de Dai Fenglian, Yu Zhan'ao preparó un funeral extremadamente lujoso para ella. Esto no es solo un reflejo conductual de la noción profundamente arraigada de la inmortalidad del alma, sino también es una nostalgia por los muertos. En su concepto, los fantasmas no son misteriosos ni ilusorios, sino son un ser que coexiste con las personas vivas en este mundo, aparecerán cuando los humanos vivos los necesiten. Además, como cuando 'yo' estaba perdido en la sociedad moderna, 'mi segunda abuela' salió de la tumba y le indicó el verdadero camino, y volvió a meterse en la tumba cuando terminara de hablar, parecía como si nada hubiera pasado.

Mi segunda abuela salió de la tumba dando un salto y llevaba en su mano un espejo con un marco de oro. De entre los labios gruesos de su boca salieron unas palabras burlonas:

—Mi nieto... ¡Gracias por tu reverencia!

Mi segunda abuela llevaba una chaquetilla china larga y con faldón. Parecía más joven y bella que cuando la metieron en el ataúd de madera. Tenía un tono de voz claro e inteligente que intimidaba mis pensamientos y la profundidad que en ellos yo suponía. Esa voz me dejaba en realidad totalmente desarmado. Su manera de pensar era de una inteligencia excepcional y mostraba firmeza y serenidad en todo lo que me decía. Mis pensamientos eran, sin embargo, transparentes como la cinta de una película, y estaban vacíos de contenido...

Mi segunda abuela me habló con un tono de voz tolerante:

—Mi querido nieto, regresa a tu casa, nada. Si no regresas, no salvarás tu pellejo. (Mo Yan, 2016, p. 600)

Este párrafo nos explica una situación: los fantasmas de los predecesores también viven el mundo de los hombres en una forma oculta y vigilan a los descendientes de

su propia familia. Mientras la gente de la estirpe pide ayuda frente a la tumba, siempre saldrán a resolver los problemas. Además, los antepasados que han fallecido no continuarán envejeciendo porque no tienen restricciones físicas, y sus mentes se vuelven más sabias porque ya no tienen limitaciones seculares.

Como se menciona, también existen los fantasmas malos con relación a la cultura folclórica. A causa de que los chinos antiguos creen que el alma y el cuerpo de un mismo hombre pueden separarse y que el alma sin cuerpo es inmortal, por ello, siempre que encuentren un nuevo portador del alma como el cuerpo humano, cuerpo animal (el burro, buey, cerdo, perro y mono de *La vida y la muerte me están desgastando*) o algún tipo de objeto (el sorgo rojo de *El clan del sorgo rojo*), el alma podrá renacer otra vez, y antes de encontrar a su portador, necesita vagar por el mundo de los seres vivos. Sin embargo, no todos los portadores pueden ofrecer a cualquier fantasma una nueva oportunidad, estos asuntos solo ocurrirán en determinadas situaciones y personas.

En la obra *El clan del sorgo rojo*, la extrañeza que envolvió la vida de “mi segunda abuela” fue más allá de la muerte y caló hasta lo más profundo de las gentes de Gaomi. La experiencia de la muerte mágica de “mi segunda abuela” muestra una vez más a los lectores el modelo común de coexistencia entre humanos y fantasmas en la Naturaleza creada por Mo Yan.

En ese momento, se dio cuenta de que algo negro volvía a pasar por el techo de la habitación y eran —por lo que pudo adivinar— los pasos del gato negro. Mi padre creyó ver incluso sus dos ojos —unos ojos que eran como dos fósforos en medio de la oscuridad nocturna— y oír sus maullidos ... De repente, mi segunda abuela abrió los ojos. Sus pupilas no se movían; pero sus cejas empezaron a parpadear como si cayese lluvia sobre los ojos... Al tercer retorcimiento, salió de la boca un sonido que era más agudo y patético que el maullido triste de un gato ... Y bajo esa luz verde estaba el rostro de mi segunda abuela, que ya había perdido cualquier expresión de humanidad ...

Mi segunda abuela abrió la boca y se puso a pronunciar improprios:

—¡La puta que te parió!... No os lo perdonaré nunca. ¡Habéis matado mi cuerpo, pero no mi corazón! Os voy a despellejar y os voy a vaciar los

músculos...

Mi padre, al oír esas palabras, creyó que no eran de mi segunda abuela. Esa no era su voz, pensó. Esa era la voz de un viejo de más de cien años... (Mo Yan, 2016, p.592-593)

Después de que “la segunda abuela” se enfermó gravemente, su alma fue separada de su cuerpo. El cuerpo fue ocupado por un gato negro primero, que en ese momento había perdido cualquier expresión de humanidad, y luego por un anciano, porque hablaba en la voz de un viejo de más de cien años, maldiciendo constantemente a la gente con palabras feas. Cuando se sacó el fantasma que tenía dentro del cuerpo, ‘la segunda abuela’ finalmente podía pasar del mundo de los vivos al de los muertos, y su cuerpo exudaba un hedor insoportable, lo que también reflejaba que este cadáver había estado muerto durante mucho tiempo. Según las nociones tradicionales, los fantasmas malos siempre están vagando por el mundo de los seres vivos, porque ya no tienen cuerpo propio; cuando encuentran un cuerpo adecuado, ocuparán inmediatamente el cuerpo de una persona para expresar sus ideas y lograr sus objetivos, sin embargo, este comportamiento se acelerará la muerte del propietario original del cuerpo. Por lo que la gente viva les tendrá miedo y encontrará expertos que los expulsen de los cuerpos. La existencia de exorcistas fantasmas profesionales también confirma la coexistencia de humanos y fantasmas en la Naturaleza de Mo Yan.

2.2. La existencia de los dioses en la Naturaleza construida por Mo Yan y Gabriel García Márquez

En comparación con los seres humanos, los dioses tienen poderes mágicos en relación con las culturas tradicionales, por lo que generalmente la gente tiene siempre respetos y miedos incontrolables sobre ellos, y esa noción ha formado un concepto profundamente arraigado en la conciencia colectiva de la humanidad.

Los fantasmas y los dioses en las culturas chinas siempre están estrechamente relacionados. Como Zhang Shoujie (2006) menciona en *Shiji Zhengyi*: “El espíritu de los fantasmas también se llama Dios. El dios de los fantasmas es el dios de las montañas y los ríos.”³⁷ (Cap.I-6) (Trad. propia) Debido a la intercambiabilidad de los conceptos de fantasmas y dioses, Yanluo Wang y los funcionarios del inframundo donde viven los fantasmas se han convertido en los dioses del inframundo que pueden dominar la vida y la muerte de los seres humanos. Por lo tanto, podemos dividir los dioses de Mo Yan en dos grupos, uno es el que vive en el Cielo como se presenta la noción normal, el otro es el que vive en el mundo de los fantasmas. En circunstancias normales, las actitudes de los seres humanos hacia estos dos grupos de dioses son completamente opuestas. Afectada por los estereotipos, la gente siempre piensa que los que viven sobre el cielo son amables, bondadosos y le traen los beneficios; por lo contrario, los dioses que viven en el inframundo son crueles, groseros y le traen los desastres.

Por ejemplo, en la novela *El clan del sorgo rojo*, cuando Dai Fenglian recibió un disparo y cayó al suelo, su alma comenzó a abandonar su cuerpo. Cuando su alma estaba volando hacia el mundo del Cielo, resumió brevemente su vida y rezó para que el Cielo le diera la oportunidad de ver más el mundo que vivían sus familias.

La abuela se puso a volar y vio que del país del Cielo caía una luz multicolor que la deslumbró. Oyó que la llamaban del país del Cielo...

Todo lo que debía hacer, lo he hecho. Por eso no temo nada. Pero no pienso morir. Quiero vivir. Quiero ver este mundo con mil ojos. Oh, Cielo...

la sinceridad de mi abuela conmovió al Cielo; y de los ojos secos de la

³⁷ Texto original: “鬼之灵者曰神也。鬼神曰山川之神也。”

abuela volvió a salir un jugo fresco. Una luz brillante proveniente del país del Cielo cayó directamente en los ojos de la abuela. La abuela volvió a ver la cara dorada y ovalada de mi padre y sus ojos... (Mo, 2016, p.123-124)

La adoración y el asombro del pueblo chino por el Cielo no se pueden describir, y los dioses en el cielo siempre bendecirán y satisfarán los deseos de la gente bajo ciertas circunstancias. En este párrafo, el Cielo satisfizo el deseo de Dai Fenglian de echar otra mirada al mundo de los seres.

Además, en *Grandes pechos, amplias caderas*, la existencia del Hada-Pájaro (Shangguan Laidi) también sirve para resolver los problemas y enfermedades intratables para todos. “Nada se le escapaba al hada-pájaro, que sabía todo lo que iba a suceder, por lo que no se toleraban ni la hipocresía ni la arrogancia.” (Mo Yan, 2013, p.257) El hada-pájaro utiliza sus poderes místicos para castigar a los hombres terribles que no la respeten y ayudar a la buena gente. Tal como se explica en el artículo, “cuando Tercera Hermana se separaban del hada-pájaro, era sólo una chica más, aunque con una serie de expresiones y movimientos muy poco frecuentes.” (p.255) Aunque la tercera hermana se convirtió en un hada-pájaro, todavía vivía con su familia de Shangguan como si el hada-pájaro fuera solo un trabajo.

Sin embargo, en *La vida y la muerte me están desgastando*, casi todos los dioses del infierno son crueles y despiadados, no sienten simpatía por la trágica experiencia de Ximen Nao. Cuando el protagonista entró por primera vez en el infierno, fue torturado para obligarlo a admitir los errores que no cometió. La aparición de estos dioses parece implicar el comienzo de todas las tragedias.

Como se ha mencionado, los conceptos de fantasmas y dioses están estrechamente relacionados en la cultura china. Con relación a Yanluo Wang, como el dios de la muerte, Ximen Nao no solo le tiene miedo, sino que también lo respeta. Él trató de persuadir a Yanluo Wang para que le permitiera entenderlo y darle la oportunidad de reencarnarse en el cuerpo de Ximen Nao. Entonces, incluso si Yanluo Wang engañara a Ximen Nao más de una vez, Ximen Nao aún creería sus palabras una y otra vez, hasta que finalmente se comprometiera con la crueldad social.

En la naturaleza creada por Gabriel García Márquez, tampoco se puede ignorar la

existencia de los dioses, ya sea el concepto de Dios mencionado por la gente de Macondo todo el tiempo, o el Dios de la muerte que aparece innumerables veces en la obra *Cien años de soledad* (1994). Las creencias religiosas del cristianismo afectan a la mayoría de las personas que viven en Macondo, y este entorno contribuye a que la gente no solo respeta a Dios, sino también a los sacerdotes y en general al clero. Por lo tanto, Úrsula estaba orgullosa de que José Arcadio Segundo tocara las campanas en el torre, y le ayudara a misa al padre Antonio Isabel, e incluso dijo: “Ojalá se meta de cura, para que Dios entre por fin a esta casa” (García Márquez, p.144).

Los pueblos creen absolutamente en el poder supremo de Dios, y todo lo que es bueno y beneficioso para la vida es un regalo de Dios, también creen que Dios siempre ayudará a los creyentes cuando lo necesiten. Entonces, los siguientes escenarios aparecen en la obra: José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán “dieron gracias al cielo al comprobar que no tenía ningún órgano de animal” (p.17); cuando José Arcadio Buendía y Aureliano Buendía “habían logrado vulnerar el cascote metálico y separar el oro de Úrsula... Úrsula estaba feliz, y hasta dio gracias a Dios por la invención de la alquimia” (p.27); cuando “el cura anciano que había sustituido al padre Ángel... esperaba la piedad de Dios tendido a la bartola en una hamaca, atormentado por la artritis y el insomnio de la duda, mientras los lagartos y las ratas se disputaban la herencia del templo vecino” (García Márquez, 1994, p.306), aunque estaba gravemente enfermo no quería ir al hospital.

A diferencia de la imagen de Dios que aparece constantemente en la conversación entre las personas, el Dios de la muerte realmente aparece muchas veces en la novela. Combinado con la noción sobre la muerte, el pueblo no consideró la muerte como el término de la vida, es decir, un hecho trágico, sino sólo el final de una etapa de la vida humana, por lo que se puede decir que la muerte no es maliciosa para las personas vivas. Su aparición es solo para informar a los humanos vivos que su fecha de muerte se está acercando y ofrecerles más tiempo de preparación. La obra también explicaba la imagen de la muerte desde la perspectiva de Amaranta ya que los hombres vivos no podían verla.

(Amaranta) no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficinas de cocina.

Varias veces Fernando estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja. (García Márquez, 1994, p.212)

La muerte le deparó el privilegio de anunciar a Amaranta con varios años de anticipación, y la avisó la fecha concreta de empezar a tejar su propia mortaja. Los dioses en la naturaleza de García Márquez a la vez son misteriosos y amables, aunque la mayoría de la gente no los vea, pero están usando sus propio medios a ayudar y proteger a la gente.

3. El orden de naturaleza

Independientemente de cualquier cultura, el orden natural es un concepto universal. Incluso se puede decir que afecta el avance de toda la historia en cada momento, tanto en las novelas de Gabriel García Márquez como en las de Mo Yan. Precisamente debido a la destrucción del orden natural, se han provocado muchos finales trágicos.

3.1. Las presentaciones del orden cristiano en la obra *Cien años de soledad*

La historia de *Cien años de soledad* parece absurda, pero si la miras desde la perspectiva del cristianismo, todo se justifica, ya sea por la caída de la familia Buendía o por la catástrofe que sufrió todo Macondo, todo coincide con los órdenes culturales de la naturaleza.

En primer lugar, es innegable que Macondo tiene muchas similitudes con el huerto creado por Dios, el Edén. Este huerto se describe en el *Antiguo testamento* de la siguiente manera: “9 Y Jehová Dios hizo de la tierra todo árbol agradable a la vista y bueno para comer; también el árbol de la vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal (Gen 2:9)” (p.4). El huerto es un paraíso de paz y armonía, Dios creó todas las mejores cosas y se las dio a su pueblo, y permitió que las personas disfrutaran de todo en esta tierra de acuerdo con el orden que él creó. “15 Tomó, pues, Jehová Dios al hombre y le puso en el huerto de Edén, para que lo labrase y lo guardase (Ge 2:15)” (p.4).

Macondo, en *Cien años de soledad*, también fue una aldea feliz en un principio, fue un nuevo mundo abierto por José Arcadio Buendía y su tribu después de un largo viaje, y estableciendo lentamente el orden:

Había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. (García Márquez, 1994: 13)

Al igual que Macondo, para las personas que viven en el huerto, Dios construyó

el orden natural desde el principio, ha dado la libertad a los seres humanos que están por encima de todos los demás seres en la tierra. Ya que Dios dio a las personas el control de su propia naturaleza, y solo les pidió que no comieran los frutos del árbol de la sabiduría, por lo que no pudo evitar que rompieran el orden y la degeneración creada por ellas mismas.

En *Cien años de soledad*, debido a los continuos pecados cometidos por la familia Buendía y el pueblo de Macondo, esta aldea fue advertida por primera vez de lluvias que duraron más de cuatro años (en recuerdo del Diluvio) y finalmente fue arrasada por el viento y erradicada de la memoria del mundo. Desde la primera generación de la familia Buendía, los miembros de la estirpe han estado alterando constantemente el orden de la naturaleza. José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán ignoraron la horrible profecía y se casaron como parientes cercanos. Como castigo, abandonaron el lugar donde vivieron sus antepasados, comenzaron a encontrar un nuevo hogar y finalmente se establecieron en Macondo. Sin embargo, debido a su pecado original, el incesto, toda la familia Buendía llevaba una maldición provocada por la destrucción del orden natural. No podían deshacerse de la soledad, y también afectó el futuro de todo Macondo. Las personas que vivían en Macondo, con el fin de obtener ganancias, explotaron y abusaron excesivamente de la naturaleza, lo que también causó daños al medio natural de Macondo y destruyó la armonía de la naturaleza.

Mucha gente consideraría al viento que destruyó a Macondo un castigo de Dios. No obstante, combinando la historia bíblica del diluvio y la definición latinoamericana en relación con la muerte, tengo razones para inferir que el viento no es un castigo impuesto por Dios que las personas de Macondo violan el orden natural, sino una oportunidad para una nueva vida dada a la humanidad.

Generalmente, en la conciencia humana, la vida y la muerte son relativas, incluso se puede resumir todas las muertes que no forman parte del final de la vida como desgracia o castigo, pero la novela *Cien años de soledad*, no quiere transmitir esta noción. Con seguridad, en la naturaleza de la ficción, la oposición entre la muerte y la vida no es tan absoluta, el alma su identidad de la inmortalidad, permite que la vida continúe después de la muerte, y la muerte no es el final natural de la vida, sino solo un paso en el ciclo infinito del proceso de la vida. Por lo tanto, la mayoría de los

personajes del texto pueden enfrentar la muerte con calma, no presentan mucho miedo y pena en torno a la muerte. La vida convive con la muerte, el alma es una existencia de vida separada del cuerpo. En cuanto a esta conclusión, vale la pena mencionar un par de versos del mexicano Octavio Paz (2010) que pertenecen al poema *El cántaro roto*: “vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo con dos flores gemelas”, y su afirmación en la obra *El laberinto de soledad*:

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. (Paz, 1990, p.21)

Además, en el sentido impersonal sobre la concepción de la muerte, Octavio Paz propone que:

La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida...

El sacrificio (muerte) poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primer. (p.21)

Desde esta perspectiva, parece que vivir es sólo un proceso de la vida entera, y la muerte es el objeto eterno de la vida entera. Esta visión interpreta razonablemente las acciones intrépidas de los personajes en relación con la muerte, como no tienen el miedo sobre la muerte y pueden romper todas las leyes normales de la naturaleza. Usando esta actitud optimista, repensamos la última oración de *Cien años de soledad*:

... pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombre en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepitible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez: .315)

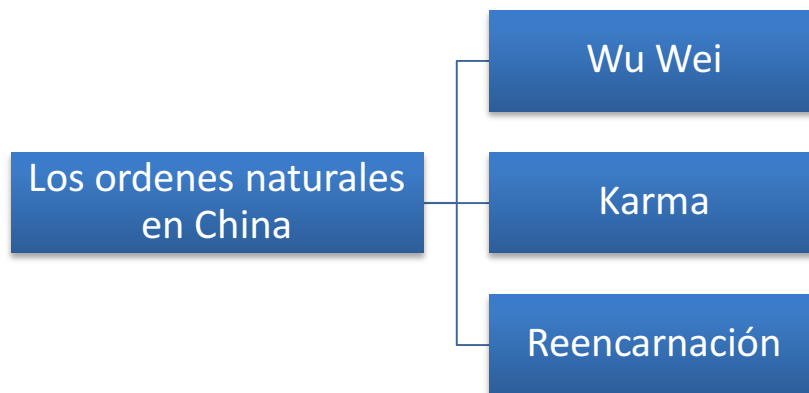
Además, el propósito de Dios del Gran Diluvio en la *Biblia* es eliminar los males

del mundo y reconstruir un nuevo orden natural, para que todas las cosas del mundo tenga un mejor ambiente de vida. La intención original de Dios no es eliminar a todos los seres vivos de la naturaleza, sino dar a todo en la naturaleza la oportunidad de renacer. Debido a que la familia Buendía quebrantaba constantemente las leyes de la naturaleza, se casaba con parientes cercanos, hizo corrupciones, se entregaba a los placeres, etc., lo que provocaba en su familia una soledad como un tótem.

Como se menciona muchas veces en la obra, la soledad ya es un símbolo del clan que existe en cada miembro de la familia como una enfermedad hereditaria. Este viento eliminó fácilmente todo esto y liberó a la familia que había estado plagada de un destino solitario durante cien años. El nuevo mundo reaparecerá después del viento, pero todo lo relacionado con la soledad y la corrupción de la familia Buendía en la nueva naturaleza no tendrá una segunda oportunidad de aparecer. Por lo tanto, se puede decir que la desaparición de Macondo no es el castigo de Dios, sino la segunda oportunidad de Dios con buena voluntad, y ya no habrá influencia de la soledad y el destino trágico. Tal como esperaba Gabriel García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel 1982 estaba lleno de expectativas con el futuro:

Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (p.3)

3.2. Las presentaciones del orden natural en las obras de Mo Yan



(Fuente: elaboración propia)

En la cultura china, la gente en la antigüedad llamaba al Dios Supremo el Emperador del Cielo, quien domina toda la naturaleza que incluye el mundo del cielo, el mundo de los seres vivos y el inframundo. Los antiguos creían que el Cielo es el regente de todas las cosas en el universo y el origen del crecimiento y desarrollo de todas las cosas, por lo tanto la gente debe obedecer el Mandato del Cielo. Con el motivo de administrar el mundo de los seres humanos, el Cielo ordena que el emperador venga al mundo para gobernar a la gente. El emperador debe conformarse al Mandato del Cielo para que el país pueda estar en paz y los ciudadanos estén seguros.

Por supuesto, el emperador obedece el Cielo, y la gente común también obedece. Dentro de los deberes del pueblo, lo más importante es Wu Wei, lo que simboliza hacer lo que puedas y obedecer el Mandato del Cielo, es la mejor forma de respetar los órdenes de la naturaleza. De acuerdo con los criterios del Mandato del Cielo, si algo no obedeciera los ordenes naturales, conllevaría a una desastre.

En las novelas de Mo Yan, hay innumerables asuntos que no se ajustan al orden de la naturaleza y, por supuesto, la mayoría de ellos terminarán en tragedia. En la obra *Grandes pechos, amplias caderas* (2013), el deseo de la familia Shangguan por el hijo

varón es enfermizo. Es esta exigencia morbosa la que hace que toda la familia caiga en la tragedia, y que todos se dediquen generosamente por la “relación sanguínea” de Shangguan. Sin embargo, el único heredero es solo un título verbal. Cualquiera que conozca la historia lo sabe, debido a que Shangguan Shouxi no tiene la capacidad de reproducirse, y la opresión de la moral feudal del patriarcado en el orden social del confucianismo tradicional, otros miembros de Shangguan obligan a Shangguan Lu a buscar otros hombres para tener hijo varón, y esta violación de la moral, la ética y el orden social termina hasta que Shangguan Lu da a la luz a un niño.

La obsesión de toda la familia Shangguan con el hijo varón puede reflejarse claramente en las oraciones de su suegra cuando Shangguan Lu dio a luz:

—Mira esa panza. Es enorme y está cubierta por unas marcas muy raras. Debe ser un niño. Buena suerte para ti, y para mí, y para toda la familia Shangguan, desde luego. Bodhisattva, acompáñala, Señor del Cielo, ven a su lado. Si no tienes un hijo varón no estarás mejor que una esclava durante el resto de tu vida, pero si tienes uno, serás una señora. Créeme o no me creas, eso es cosa tuya. (Mo Yan, 2013, p.23)

Afortunadamente, finalmente dio a luz a un hijo varón después de tener ocho hijas. Desafortunadamente, la llegada del niño no solo no trajo la prosperidad a la familia, sino que provocó además una serie de tragedias. Como Mencio indica en sus escritos: Aquellos que cumplen con el Cielo sobreviven; los que actúan en contra del Cielo perecen (2016, Cap. "Li Lou", p.74). Teniendo con los conceptos tradicionales, las cosas que se rebelan contra el Cielo inevitablemente producirán malos resultados. Ya que la familia Shangguan rompió los órdenes de la naturaleza para conseguir el hijo varón, fue castigada por no obedecer al Mandato del Cielo.

Además, debido a la influencia del concepto profundamente arraigado del karma, los chinos generalmente creen en un orden de la naturaleza: quien bien siembra, bien recoge, mientras quien mal siembra, mal recoge. Por eso, en la obras de Mo Yan, también existen palabras relacionadas con el karma para que expliquen muchos eventos que no pueden ser entendidos por el sentido común. Por ejemplo, en la novela de *El clan del sorgo rojo* (2016) después de que Sun Wu usó métodos crueles para matar al tío Luohan, se volvió mentalmente anormal y se definió que había recibido un castigo del Cielo:

Tras el incidente con el arbat, Sun Wu perdió la cabeza: las manos le bailaban y los pies dejaban su huella por donde pasaban, miraba siempre fijamente hacia delante y se le hinchaban los mofletes. No decía nada coherente y escupía constantemente una babilla blanca... Sun Wu enloqueció varios meses y a ello se le unieron varias enfermedades. Tras gritar, torció la boca y entornó los ojos. Escupía y expulsaba mocos todo el rato. Además, no se le entendía ya nada cuando hablaba. Las gentes del pueblo pensaron que todo eso se debía a una venganza del Cielo. (Mo Yan, 2016, p.92)

A causa de la presión del budismo extranjero, el concepto cultural de la reencarnación se ha enriquecido, combinado con el pensamiento taoísta “El cielo y la tierra no actúan con benevolencia. Para ellos los hombres son como perros de paja” (Lao Zi, 2010, p.32). Todas las criaturas del mundo son iguales, el alma es eterna mientras que el cuerpo es limitado en el tiempo, por lo tanto las almas necesitan reencarnarse y buscar un nuevo portador, pero cada vida conseguirá cuál portador o pertenecerá a cuál reino puede entrar en la próxima vida basándose en el karma de la vida anterior. En la cosmovisión budista, existen los seis reinos que conforman el ciclo incesante de la existencia (Samsara). Los diferentes reinos tienen diferentes portadores de almas, que pueden ser cuerpos humanos, de fantasmas, de dioses o incluso animales, lo que significa que el alma que vivía como un hombre en la vida pasada, puede vivir como un humano, un fantasma, una deidad o incluso un animal en la próxima vida.

Otra característica obvia del orden natural en las obras de Mo Yan es el ciclo interminable de todo en el mundo, ya sea personas u otros seres del mundo. El inframundo es un lugar que ofrece a las almas para que borre los recuerdos y haga que todo sea formateado. En la novela *La vida y la muerte me están desgastando* (2013), debido a la resistencia a Yanluo Wang y Meng Po en el inframundo, Ximen Nao no obedeció el orden natural del infierno y tuvo que experimentar la reencarnación en el Reino de los animales varias veces.

En el primer capítulo, Ximen Nao fue torturado en el Palacio de Yanluo Wang y finalmente se le permitió regresar al mundo. Antes de la reencarnación, el protagonista rechazó la sopa de Meng Po que podía acabar todos tus sufrimientos, tus preocupaciones y tu hostilidad (Mo Yan, 2013b, p.20), y insistió que “Quiero

conservar mi sufrimiento, mis preocupaciones y mi hostilidad. De lo contrario, no tendría sentido regresar a mi mundo” (p.20). Su decisión también es el comienzo de todas las tragedias, y los lectores que han leído la novela comprenden que es precisamente por su resistencia a borrar su memoria; cuando se reencarnó en forma de burro, llevaba los recuerdos de su vida anterior; es sumamente doloroso por la memoria de su pasado. Ya que la existencia de un alma humana en el cuerpo del animal, provoca unas historias absurdas y crueles. Cuando vivía como un burro, vio el declive de la familia Ximen; cuando era un cerdo, luchaba con perros para proteger a un niño; cuando era un buey, su propio hijo quería matarlo.

En la obra *La vida y la muerte me están desgastando* (2013), el orden de la naturaleza es la reencarnación. Un alma regresa repetidamente al lugar donde vivió debido la reencarnación, y al lugar donde su vida termina y comienza de nuevo. Ximen Nao, no está dispuesto a olvidar el pasado por alterar el orden natural, vio a su esposa siendo amable con los demás y a sus hijos siendo intimidados por otros. Su dolor proviene de la refutación de la naturaleza humana de su alma y la naturaleza animal de su cuerpo, y también es una lucha entre la memoria y el olvido. Como suelen decir los chinos, *es difícil ser hombre y es aún más difícil reencarnarse como un ser humano*. Es concebible ¿cómo un alma podrá estar dispuesta a ser una bestia si no olvida la memoria como ser humano? Ximen Nao ha experimentado, y lo ha pasado cinco veces. Este es el castigo más cruel que le ha dado el orden de la Naturaleza.

4. Las imágenes simbólicas de la Naturaleza

Las imágenes simbólicas a menudo impregnan los pensamientos de Gabriel García Márquez y Mo Yan, son la combinación dual de cultura y realidad. Es obvio que la elección de imágenes del escritor siempre incorporen sus propias emociones complejas y delicadas, y muestran una individualidad específica. En las obras *Cien años de soledad* y *El clan del sorgo rojo*, algunas imágenes se utilizan para expresar la generalización y visualización de personas y cosas para que los lectores puedan tener una sensación similar. Estas imágenes tienen una posición y una función imprescindible en las obras; no solo mejoran el interés de la narrativa, sino que hacen que los objetos sean más significativos en las novelas adquiriendo un valor simbólico.

4.1. Las implicaciones de las imágenes del color

El color es un efecto visual de la luz producido por nuestros ojos, cerebros y nuestra experiencia de vida. Los objetos del mundo reflejan las frecuencias de onda que percibimos como los colores propios de ellos. la acción del reflejo de los colores. Es una cuestión física y biológica, un proceso natural de la percepción al que nosotros podemos dar valores simbólicos dentro de cada cultura. Como señalan Li Guangyan y Deng Fuxing (2011) en su tratado sobre el color:

Con la evolución de los seres humanos a lo largo del tiempo, el instinto de percepción del color humano ha dado lugar a la creación de un arte del color caracterizado por la intuición de la vida. En el proceso de creación del arte del color, los humanos se han dado cuenta de la riqueza de todas las esencias del color que se han desarrollado desde los tiempos prehistóricos.³⁸ (p.3) (Trad. propia)

Es precisamente por esto que los humanos han mejorado las capacidades dotadas por la naturaleza y creado un arte del color que no solo puede reflejar la riqueza de la naturaleza, sino también expresar su propia subjetividad. Dentro de las novelas analizadas, es evidente que las descripciones de los colores son extremadamente ricas, sin embargo, el propósito de las representaciones de los colores no es solamente

³⁸ Texto original: “随着人类在时间里的进化，人的色彩感知本能生华为以生命直观为特征的色彩艺术创造。在色彩艺术创造过程中，人类实现了史前发展至今的全部色彩本质的丰富性。”

satisfacer los sentidos del lector. En la vida diaria, cualquier color activará directamente o indirectamente las reacciones internas y los sentimientos internos de las personas. En la realidad, el color mismo no tiene el carácter emocional, pero la capacidad perceptiva de los humanos y las culturas diferentes hacen que los colores construyan un contenido complejo con valores simbólicos. Como el crítico positivista francés Hippolyte Taine (1874) señaló:

(Color) It is to figures what the accompaniment is to vocal music; and better still, for it is sometimes the song to which the figures are simply the accompaniment; from an accessory it gets to be a principal. (p.173)

Las distintas naciones tienen diferentes culturas históricas y nociones tradicionales, por lo que las connotaciones dadas en la cultura a los colores también son muy diferentes. Cuando los autores describen algo usando algún color, no sólo modifican el color de este objeto, sino también a través de este color producen sensaciones, generan distintos estados de ánimo y transmiten una implicación.

Cualquier color hace que en el espectador se produzca una reacción psicológica correspondiente, y se desencadenen sentimientos directos o indirectos. Este sentimiento tiene características espontáneas e intuitivas, por ejemplo, al ver el color blanco se sentirá la "pureza", al ver el color naranja se sentirá algo "cálido", etc. Aunque el color en sí mismo no tiene emoción, debido a la intuición única y el trasfondo cultural de los seres humanos, la gente siempre siente que esos colores diferentes parecen tener un contenido diferente. Cuando estos colores están conectados con portadores específicos en un espacio concreto, el efecto será más prominente.

En las novelas de Mo Yan y Gabriel García Márquez, sus colores no solo son para aumentar el disfrute de la lectura de la novela, sino para obtener una función más importante: dar a la obra algunos significados más profundos, establecer un determinado clima emocional y permitir a los lectores percibir esos significados a través de la superficie de los colores. Es decir, los colores están relacionados con el tema de la novela por su significado sociocultural, y contribuyen al mejoramiento de la expresión de los temas dotándolos de matices y valores.

4.1.1. Grupo de imágenes rojas en *El clan del sorgo rojo*

En la cultura tradicional de China, el color rojo siempre ha sido considerado como un buen color en los corazones de los chinos, es decir, que a todos los chinos les gusta mucho este color, está dotado de múltiples connotaciones positivas, como la buena suerte, el estar animados y el progreso, etc. Además, porque los chinos tienen la creencia que el rojo nos traerá buena suerte, lo utilizan en las fiestas y bodas. En la novela *Sorgo rojo*, los objetos con el color rojo son ampliamente utilizados en varias partes, tanto en la representación del entorno, el retrato y la psicología, como en la descripción del desarrollo de la trama. Se puede decir que el rojo conduce toda la novela, y contiene varias implicaciones que hacen que sea necesaria su contemplación como elemento de significación que determina el sentido de la obra.

De acuerdo con la siguiente tabla estadística de frecuencia de uso de palabras de diferentes colores, es más obvio que el color rojo aparece con frecuencia en la obra de *El clan del sorgo rojo*.

Color	Rojo	Verde	Amarillo	Azul
Veces	429	211	225	68

(Fuente: elaboración propia a partir los datos de *El clan del sorgo rojo*)

4.1.1.1. Los relámpagos de rojo sangre: la potente vitalidad

Como un símbolo de la vida en la cultura tradicional, Mo Yan (2016) a través del color rojo muestra su anhelo de vitalidad:

El dosel cercano del firmamento, sombrío, miraba las caras plateadas del sorgo, sobre las que se quebraban los trazos rojo sangre de los relámpagos, por detrás de los estallidos ensordecedores de los truenos. Con una excitación creciente, mi abuela contemplaba sin temor las olas verdes que levantaban los vientos negros; el trueno giraba en torno a ella como una piedra enloquecida y el viento cambiaba sin cesar de dirección, haciendo que el sorgo se inclinara a derecha e izquierda, hasta que el caos fue total. (p.88)

Después de ser rescatado por ‘mi abuelo’ en el palanquín, ‘mi abuela’ estaba realmente emocionada. Los trazos rojo sangre de los relámpagos combinan la emoción y la alegría de la abuela y su deseo en contra del destino de futuro con los entornos complicados de aquel momento, muestran la valentía y fortaleza características de la abuela cuando encuentra dificultades. Los relámpagos rojos que rompen el cielo manifiestan que las acciones de la abuela rompen también las reglas de la sociedad. Los relámpagos también simbolizan la personalidad única y audaz de la abuela, y sus acciones son rebeldes, mientras que el color rojo sangre manifiesta su fuerte vitalidad.

4.1.1.2. Las sombras y hormigas rojas: el espíritu nacional

Los extensos campos de sorgo rojo son el trasfondo de la historia, son el sustento emocional de los pueblos que viven en Gaomi, también son un testimonio del liberar o morir de los antepasados.

A fines del otoño, a lo largo del octavo mes lunar, extensos campos de sorgo rojo se balanceaban como un mar de sangre. Alto y lozano, era una gloria; fresco y grácil, un encanto; apasionado y acogedor, un oleaje.

... Nubes blancas, densas y redondas, flotan en el cielo azul jaquelado, proyectando sombras densas y redondas, purpúreas, abajo, sobre los campos de sorgo. Durante decenios que no parecen más que un instantes en el tiempo, hileras de figuras humanas color escarlata iban y venían entre los tallos de sorgo para entretejer un enorme nido humano. Mataron, saquearon defendieron su tierra en una danza valerosa y alborotada.. (Mo Yan, 2016: 13)

La púrpura representa superficialmente las sombras de nubes blancas, sin embargo, en realidad se refiere a los héroes de la guerra en el campo de sorgo. Y a continuación, el color escarlata representa el gran espíritu nacional de persistir en el campo de sorgo con las fuerzas populares que resisten a los agresores japoneses. Las descripciones con el color púrpura y el escarlata muestran el elogio del autor hacia el tenaz espíritu nacional de la gente de su ciudad natal.

Mi padre vio una columna de oscuras hormigas rojas que transportaban barro a lo largo del terraplén. Interpuso un terrón en el camino de las hormigas, pero en lugar de sortearlo por uno de los lados, todas se esforzaron por salvar el obstáculo trepando. (Mo Yan, 2016: .105)

Lo que está escrito es la escena se produce antes de emboscar a los camiones. El autor a través de la descripción de las hormigas rojas que adelantan y atraviesan obstáculos sin miedo implica que los pueblos de Gaomi superarán las dificultades, que lograrán por la libertad. Por lo tanto, las hormigas rojas también manifiesta que los pueblos contienen el espíritu nacional que es la lucha por la libertad.

4.1.1.3. El sonido escarlata y la mariposa roja: la sangre y muerte

En cuanto al color rojo, también nos menciona el color de la sangre. Cuando Yu Zhan'ao dirigió un equipo civil contra la invasión japonesa, la escena era bastante triste porque eran atacados por los enemigos y les causaron una gran cantidad de bajas. Mo Yan utiliza el color de la sangre, el escarlata, construye el ambiente emocional triste y expresa una emoción triste y comprensiva.

El trompeta Liu avanzó sobre su rodilla, arrastrando la otra pierna, se llevó la trompeta a los labios y elevó su sonido hasta el cielo: un sonido escarlata...

El trompeta Liu tocaba otra vez con todas sus fuerzas; el sonido escarlata se estrelló en las espigas de sorgo y las agitó. (Mo Yan, 2016: 132)

Todo el mundo sabe que el sonido no tiene color, sin embargo, con el objetivo de construir un ambiente emocional triste Mo Yan utiliza la descripción del sonido: el color de sangre escarlata, nos ofrece indirectamente una escena vívida de las fuertes bajas y la triste atmósfera, el sonido escarlata es el sonido de la sangre.

Además, el rojo también simboliza la muerte presentada en este campo de sorgo rojo. El autor no explica la pena de su muerte, sino que compara su muerte con la mariposa voladora. Como hemos mencionado anteriormente en la parte de García Márquez, las mariposas siempre presentan las cosas frágiles y bellas. "...la (abuela) vio, flotando en dirección a ellos, como una espléndida mariposa roja" (Mo Yan, 2016: 109).

La abuela murió en el campo de sorgo rojo, sin embargo, para ella, la muerte ya no es el final de la vida, sino es un nuevo comienzo. De este momento, el campo de sorgo rojo es como un capullo, la muerte es el proceso de romper el capullo, finalmente la abuela se convierte en una mariposa roja y consigue una vida nueva. Y el color rojo tiene doble significado: la muerte y la alegría del renacimiento.

4.1.2. Grupo de imágenes de otros colores en las obras de Mo Yan

El verde también es un color que Mo Yan usa a menudo. Este color simboliza la vida y esperanza tanto en Oriente como en Occidente. Desde que en la *Biblia*, después el momento que la primera paloma de Noé se soltó después del Gran Diluvio regresó con una rama de olivo verde en el pico, el verde se ha convertido en un símbolo de la paz, seguridad y vida.

En las imágenes de colores tradicionales de China, el verde también es un símbolo de la vida, los cultivos verdes son la garantía material para la supervivencia de las personas y la fuente de una vida sagrada. En las novelas de Mo Yan, las imágenes del color verde tiene un significado simbólico relativamente fijo contrario a su significado tradicional. En sus novelas, la mayoría de las imágenes en color verde simbolizan la dureza de la adversidad, a menudo puede hacer que la gente sienta la maldad de la realidad y la inmundicia de la naturaleza humana para fortalecer la expresión del tema.

En la escritura de Mo Yan, el verde es el trasfondo de las actividades de personajes ignorantes. El uso de este tipo de imágenes refleja más las complejas emociones del escritor hacia su ciudad natal. El campo verde le da a los pueblos de su distrito natal todo lo que necesitan para sus vidas, pero también les seca su toda juventud. Por eso, en las obras de Mo Yan, el verde ha pasado de ser un símbolo de vida y esperanza a un valor asociado con lo feo y simboliza el mal de la adversidad, la realidad, la inmundicia y la vulgaridad de la naturaleza humana. Como las descripciones sobre el sorgo verde de la variedad nueva en *El clan del sorgo rojo*.

Yo estaba rodeado de ese sorgo nuevo con sus hojas sinuosas como las de serpientes amenazándome. Hojas de un verde oscuro cuyo veneno envenenaba mis pensamientos. A mí me costaba sacar toda la rabia que llevaba dentro e iba a explotar. No podía hacerlo y contenía la rabia a pesar de provocarme un dolor intenso y cortante en lo más profundo de mi ser. (Mo Yan, 2016, p.602)

El odio del 'yo' por el sorgo verde oscuro en la novela se basa en realidad en la insatisfacción con la degradación de la especie humana. Esta es también la reflexión del autor sobre la evolución humana, es un dolor por la vida ignorante y humilde de los sobrevivientes rurales, y también es la base del tema de esta novela.

Al mismo tiempo, la imagen de color verde también tiene un significado simbólico debido a las emociones subjetivas del autor. Como cuando el tío Luohan fue torturado, “varias moscas verdes como la cebolleta se posaron revoloteando sobre su cuerpo” (Mo Yan, 2016, p.68). Con las moscas verdes aquí el autor nos insinúa más la crueldad de la guerra y la fealdad de la naturaleza humana, y fortalece la percepción psicológica del autor de las escenas crueles y desagradables, lo que permite a los lectores experimentar la fealdad del “verde” y la crueldad de los invasores desde el impacto y el miedo intenso.

En cuanto a otros colores, en la obra *La vida y la muerte me están desgastando*, al describir la reencarnación de Ximen Nao como un burro, que pasa por el pequeño puente de piedra a la entrada del pueblo, Mo Yan (2013b) escribe:

Justo antes de que llegáramos al puente de piedra situado en los alrededores de la aldea, comencé a sentirme inquieto. Estaba a punto de volver a contemplar las piedras que había debajo del puente y que se habían manchado con mi sangre y con las vetas de mi cerebro. Los mechones de pelo sucio y los jirones de ropa que estaban pegados a las piedras desprendían un hedor a sangre. Tres perros salvajes estaban al acecho en la entrada del puente, dos tumbados y uno de pie; dos de ellos eran negros, el otro era marrón, y el pelaje de los tres brillaba con fuerza. Sus lenguas tenían un color rojo intenso, sus dientes relucían blancos como la nieve y sus ojos brillaban como punzones. (p.22)

Después de una serie de dificultades en el Infierno del señor Yama, Ximen Nao finalmente pudo regresar a su pueblo. Cuando pasó el pequeño puente de piedra donde le dispararon, su estado de ánimo debería ser extremadamente complicado. El autor usa varios colores —negro, amarillo, blanco y rojo— para presentar la mezcla del horror de tapar la muerte en el inframundo, la alegría de que Ximen Nao regresó a la aldea y el estado de ánimo triste al pasar por el lugar de su muerte. Todo eso hace un eco del tema principal de la novela: la vida es amarga, la vida y la muerte están desilusionadas al protagonista.

Además, Mo Yan también usa la apariencia superpuesta de múltiples imágenes en color en la novela para indicar desastre y muerte. Por ejemplo, en la novela *El clan de*

sorgo rojo cuando la “segunda abuela” fue devastada por los invasores y vio la muerte de su hija, “mi segunda abuela Lian’er volvió a aullar con todas sus fuerzas e intentó dar un salto, pero su cuerpo ya no reaccionó. Vio una luz amarilla, atravesada poco después por numerosos destellos verdes; y finalmente un agua negra que la cubrió” (Mo Yan, 2016, p.545). Todo tipo de colores complejos aparecen frente a los ojos, uno a uno, caóticos y mezclados, y no hay tiempo para reflexionar, sucede la tragedia.

4.1.3. Grupo de imágenes amarillas en *Cien años de soledad*

Como la obsesión de Mo Yan con las imágenes del color rojo, García Márquez también tiene la pasión por las imágenes amarillas. El uso de imágenes de colores es una característica importante de *Cien años de soledad* y las imágenes amarillas son particularmente prominentes. Desempeñan un papel insustituible en la confirmación del tema y la creación de la atmósfera.

Como he mencionado, las personas de diferentes nacionalidades tienen sus propios antecedentes culturales y conciencia estética vinculada con los valores de los colores. Un mismo color también tiene diferentes significados en distintos países. Cuando un color está asociado con un objeto específico, se ha formado una imagen de color y se convierte en un símbolo. El color amarillo suele ser un color positivo en casi en todas las culturas, excepto para los indígenas de Venezuela, donde el color amarillo representa la enfermedad, la vejez y la muerte. Como uno de los colores de la bandera de la república de Colombia, el color amarillo representa allí la abundancia y riqueza. Además, para García Márquez, el amarillo es el color de la fortuna y la buena suerte, “Mientras haya flores amarillas nada malo puede ocurrirme. Para estar seguro necesito tener flores amarillas (de preferencia rosas amarillas) o estar rodeado de mujeres” (García Márquez, 2002, p.85). Para los lectores, el amarillo es el mejor augurio durante toda la obra.

4.1.3.1. Las flores amarillas: el fin de la vida

Hay varias partes en el libro donde se escriben flores amarillas, y todos tienen el mismo significado: el augurio del fin de la vida. La primera vez es antes de la muerte de Melquíades, se descubrió que el vaso con la dentadura postiza donde habían prendido unas plantitas acuáticas de minúsculas flores amarillas; Si los flores amarillas mostraron la pista de muerte en esta parte, cuando José Arcadio Buendía murió, la llovizna de minúsculas flores amarillas del cielo es como la elegía del funeral.

Poco después, cuando el carpintero le tomaba las medidas para la ataúd, vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta. (García Márquez, 1994: 110)

Cuando murió Úrsula, Santa Sofía de la Piedad observó que “(en los patios) salieron por las grietas las mismas florecitas amarillas que casi un siglo antes había encontrado Úrsula en el vaso donde estaba la dentadura postiza de Melquíades.” (García Márquez, 1994: 272) Los tres personajes mencionados como los dos fundadores y predictor importante de la familia Buendía, cuando ellos murieron, aparecieron flores amarillas. Por lo tanto, las flores amarillas son una bendición para los muertos y una expectativa de un nuevo comienzo.

Las tres imágenes amarillas anteriores no indican qué tipo de flores, solo se enfatiza este color, eso explica que el color es el portador que el autor realmente quiere dar un significado simbólico. Cuando la bella Remedios fue proclamada reina del carnaval, el forastero la persiguió con una rosa amarilla. Aquí el autor muestra claramente el tipo de flores, le dio un significado del amor. Pero ¿por qué no era una rosa roja tradicional sino una amarilla? Como si confirmara nuestra suposición, el amarillo aludió el fin de la vida. “Cuando en efecto lo encontraron muerto junto a su ventana, Remedios, la bella, confirmó su impresión inicial” (García Márquez, 1994: 152).

4.1.3.2. Las mariposas amarillas: el amor verdadero

Como en la leyenda de Liangzhu, de China, la ópera *Madama Butterfly*, la aparición de mariposas es principalmente un símbolo de amor hermoso y frágil. En la obra *Cien años de soledad*, el autor también usa este significado implícito.

La madre de Meme, Fernanda del Carpio, es un personaje muy complejo. Por un lado, debido a la alienación de su esposo Aureliano Segundo, la forma de vivir sola la hacía psicológicamente anormal, y transmitía todo su dolor a su hija Meme; Por otro lado, como representante de la cultura colonial extranjera, Fernanda trajo su conjunto de herramientas espirituales para cambiar todos los aspectos de la vida de la familia Buendía, todo eso gradualmente penetró y destruyó a esta familia tradicional. Meme nunca refutó la opinión de su madre, soportaba la vida de la soledad sin amor familiar, así lentamente perdiéndose a sí mismo. Afortunadamente, ella encontró su amor verdadero, cada vez que veía a Mauricio Babilonia, las mariposas amarillas comenzaron a volar en el taller, en la casa y en el baño. Sin embargo, Fernanda mató mariposas amarillas con la bomba de insecticida, porque en su opinión, “Esto es una desgracia —decía—. Toda la vida me contaron que las mariposas nocturnas llaman la mala suerte” (García Márquez, 1994: 221). Esto también indica que Fernanda mataría a su amor. En la última cita:

Esa noche, la guardia derribó a Mauricio Babilonia cuando levantaba las tejas para entrar en el baño donde Meme lo esperaba, desnuda y temblando de amor entre los alacranes y las mariposas, como lo había hecho casi todas las noches de los últimos meses. Un proyectil incrustado en la columna vertebral lo redujo a cama por el resto de su vida. Murió de viejo en la soledad, sin quejido, sin una protesta, sin una sola tentativa de infidencia, atormentado por los recuerdos y por las mariposas amarillas que no le concedieron un instante de paz, públicamente repudiado como ladrón de gallinas. (García Márquez, 1994: 221-222).

Los dos jóvenes enamorados terminaron en tragedias, Mauricio Babilonia protegió a Meme con silencio y las mariposas de su alrededor simbolizan su amor indeleble hacia Meme. Esto no es solo una tragedia en la que una madre trata cruelmente a su hija, sino también es un verdadero desastre ya que el pueblo pierde su

simpatía del amor.

4.1.4. Grupo de imágenes de oro en las obras de Gabriel García Márquez

Aunque el amarillo y el oro son de color similar, tienen significados completamente diferentes para García Márquez. Como sus conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza (2002) indican:

—¿Es para ti el amarillo un color de suerte?

—El amarillo sí, pero no el oro, ni el color oro. Para mí el oro está identificado con la mierda. Es en mi caso un rechazo a la mierda, según me dijo a un psicoanalista. Desde niño.

—En *Cien años de soledad* un personaje compara el oro con la caca de perro.

—Sí, cuando *José Arcadio Buendía* descubre la fórmula para transmutar los metales en oro y muestra a su hijo el resultado de su experimento, este dice:

«Parece mierda de perro» . (p.85)

Este diálogo muestra claramente que la actitud de Gabriel García Márquez hacia el oro, también proporciona una buena explicación del desastre causado por el oro en toda la novela.

4.1.4.1. Los pescaditos de oro: el desastre del amor familiar

El pescadito de oro es la imagen de oro más importante y recurrente en toda la novela. Desde muy joven Aureliano Buendía comenzó a hacer pescaditos de oro en el taller del alquimia. En ese momento, no estaba muy obsesionado con esta actividad, porque pensaba que encontró su amor verdadero: Remedios Moscote.

... oyó la vocecita infantil, y al levantar la vista con el corazón helado de pavor, vio a la niña en la puerta con vestido de organdí rosado y bonitas blancas.

—Ahí no entres, Remedios— dijo Amparo Moscote en el corredor—. Están trabajando.

Pero Aureliano no le dio tiempo de atender. Levantó el pescadito dorado prendido de una cadenita que le salía por la boca. (García Márquez, 1994: 55)

La primera reunión entre las dos personas fue con el pescadito dorado que contenía las hermosas expectativas, sin embargo, también se hizo eco del trágico final. Amaranta envenenó accidentalmente a Remedios que estaba embarazada. Después de que su esposa murió, ya no existía un sitio para colocar su soledad interna, entonces confió su alma a la guerra y al poder, promovió 32 levantamientos armados y se convirtió en un famoso héroe. El pescadito de oro es como una muestra de heraldos en la guerra, lo que contuvo sus esperanzas de la guerra, pero a menudo trajo desastres impredecibles. “(El muerto) Tenía una frondosa cabellera de mujer enrollada en la nuca con una peineta, y en el cuello un escapulario con un pescadito de oro” (García Márquez, 1994: 94). Finalmente, envió 17 pescaditos de oro a sus 17 hijos, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, y este suceso trágico destruyó completamente el espíritu del coronel Aureliano, que pasaba todo el día en la casa como sonámbulo; más tarde, usó el resto de su vida fabricando pescaditos.

Además de las expectativas del coronel Aureliano, los pescaditos de oro también implican el tema de la soledad. No importa en qué etapa se encuentre la vida del coronel Aureliano, en lo que nunca se ha detenido es en fabricar pescaditos dorados, día tras día, año tras año, sin parar. Pienso que esta es una forma de luchar contra la soledad. Cada vez que llegaba hasta 25, los derretía y volvía a empezar, repitiendo este proceso hasta su muerte. Aureliano dijo que “Sus únicos instantes felices, desde

la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo, habían transcurrido en el taller de platería, donde se le iba el tiempo armando pescaditos de oro” (García Márquez, 1994, p.132). Aunque sabe que no hay resultado, pero aún selecciona esta forma de vivir, para él su propia existencia física es para sufrir dolores del mundo, necesita estar solo hasta que muera.

4.1.4.2. Oro y plátano: el dinero y la energía

El oro aparece en la obra del principio al final. En el inicio de la obra, José Arcadio Buendía fue un pionero familiar que es muy trabajador y valiente, pero, después de obsesionarse con la alquimia, se convirtió en una persona muy aburrida. Su hijo Aureliano mostró un raro talento para la alquimia; él y su padre estuvieron ocupados en la sala de alquimia todo el día, pero la obsesión por la alquimia no había reducido su soledad psicológica, y supo que el oro traería mala suerte a toda la familia. En las guerras los setenta y dos ladrillos de oro se convirtieron en objeto de competencia. Más tarde, algunas personas depositaron en su patio un San José de yeso lleno de monedas de oro, y estas monedas de oro se habían convertido en la riqueza que Fernando nunca olvidaría en toda su vida. Muchos años después, cuatro adoptados por José Arcadio descubrieron las monedas y planearon ahogar a José Arcadio. Hay una locura impactante en esta descripción de la muerte tranquila.

José Arcadio estaba terminando su baño diario cuando los cuatro niños que habían expulsado de la casa. Sin darle tiempo de defenderse, se metieron vestidos en la alberca, lo agarraron por el pelo y le mantuvieron la cabeza hundida, hasta que cesó en la superficie la borbotación de la agonía, y el silencioso y pálido cuerpo de delfín se deslizó hasta el fondo de las aguas fragantes. Después se llevaron los tres sacos de oro que sólo ellos y su víctima sabían dónde estaban escondidos. Fue una acción tan rápida, metódica y brutal, que pareció un asalto de militares. (García Márquez, 1994: 284-285)

Antes del siglo XX América Latina fue colonizada, una gran cantidad de compañías coloniales ingresaron a la colonia, esclavizaron a los trabajadores locales para extraer minerales, azúcar o tabaco, pero el autor seleccionó la compañía bananera. Con el motivo de ganar monedas de oro, que tiene el mismo color que las bananas, los pueblos de Macondo se unieron a la compañía bananera como trabajadores. Sin embargo, la cosecha amarilla no trajo el oro a todos los pueblos, sino una cruel presión u explotación, los colonos incluso dispararon a los huelguistas. En el segundo día de esta tragedia, la gente se comportaba como si no hubiera sucedido una tragedia importante, la indiferencia entre las líneas en las palabras del autor es aterradora.

—Deberían ser como tres mil—murmuró.

—¿Qué?

—Los muertos—aclaró él—. Deberían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. ‘Aquí no ha habido muertos —dijo—. Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.’ En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: ‘No hubo muertos.’ (García Márquez, 1994: 234)

Esto es exactamente lo mismo que la masacre real en la historia, García Márquez lo graba en el libro de otra manera. El color del plátano de esta novela presenta la energía, la compañía bananera presenta el capital, la esclavitud y la colonización, y la cosecha de plátanos presenta la pérdida de energía y la muerte.

4.2. Las implicaciones de las imágenes de los animales

Además de las imágenes del color, Gabriel García Márquez y Mo Yan también utilizaron muchas imágenes de animales en sus propias obras. El uso generalizado de imágenes de animales también está estrechamente relacionado con la cultura folclórica y tradicional de los autores, tanto como las imágenes del color. Debido a la popularización del Animismo en los tiempos antiguos, especialmente en las zonas rurales, la mayoría de las personas respeta la naturaleza y creen que todos los seres de la naturaleza tiene su propia vida. Ellos no solo tienen su propia alma y voluntad, sino que incluso puede controlar los pensamientos humanos, lo que racionaliza la aparición de imágenes animales en las obras ficticias.

4.2.1. Las imágenes de los animales en las obras de Mo Yan

Como escribió Mo Yan (2012): “Si no está fascinado por los animales, no es un pueblo local de Dongbei en Gaomi” (p.378). En esta hermosa y misteriosa tierra de Gaomi, las personas y la naturaleza viven en armonía y no se dañan deliberadamente entre sí, lo que lleva a una gran cantidad de animales. Debido a varias causas, Mo Yan fue a pastorear a una edad muy temprana y a menudo los animales le acompañaban en este periodo. Esta experiencia le permite a Mo Yan integrarse en la naturaleza y su comprensión de los animales incluso supera a la que tiene de los propios seres humanos, de los que se encuentra más alejado.

Es este modo de vida infantil y la experiencia del pastoreo, lo que ha traído un flujo constante de inspiración a las creaciones de Mo Yan, por lo que los animales se han convertido en una parte extremadamente importante de sus obras. Por ello, en la creación de la novela de Mo Yan aparecen una gran cantidad de imágenes de animales que utiliza para mostrar el destino de los personajes, los fenómenos sociales e incluso para convertirse en el protagonista de la novela.

4.2.1.1. Moscas: los espectadores indiferentes en la sociedad

En la creación de Mo Yan, a menudo hay imágenes de moscas. Aunque esta imagen no tiene contacto directo con los seres humanos, este pequeño animal disfruta de sus actividades de vida y nunca se vea afectado ni restringido por el entorno circundante.

Con respecto a *El clan del sorgo rojo*, las imágenes de moscas aparecen varias veces, el escritor nunca ha evitado la inmundicia de las moscas y su apariencia suele ir acompañada de fealdad, lo que también hace que esta imagen siempre juegue un papel para revelar la realidad cruel. Por ejemplo, cuando ‘la abuela’ se casaba, Mo Yan (2016) hizo una descripción detallada de las moscas que volaban por el palanquín:

Tres de las cinco moscas que había dentro del palanquín revoloteaban sobre la cabeza de la abuela y las otras dos se habían escondido detrás del telón. Con sus patitas, esas dos moscas se limpiaban sus pequeños ojos negros y brillantes. (p.76)

Las palabras de los portadores le parecieron todavía más insolentes... Luego insultaban a Shan Pianlang y lo trataban de leproso que supuraba un pus blanco y no paraba de mear una güita amarilla y sucia. Ellos decían esas barbaridades fuera del patio de la familia Shan y podían, por lo tanto, escrutar el olor a carne podrida. Dentro del patio de la familia Shan volaban varias decenas de moscas verdes... (p.80)

Estas moscas no solo simbolizan a los portadores que le hicieron bromas a ‘la abuela’, ellos sabían que la abuela se casaría con un leproso y se reían simplemente de este matrimonio, al que no le tenían ninguna simpatía; también simbolizan a todos los espectadores que presenciaron esta absurda boda. Las acciones de las moscas representaban la actitud de la mayoría de las personas e implicaban la indiferencia y la maldad de la sociedad en cuanto a este matrimonio absurdo.

Además, las escenas de muertos en la obra suelen ir acompañadas de las imágenes de moscas:

Al tío Luohan —tras ser pelado y haberse convertido en una bola de carne— se le removieron los intestinos de la barriga. Varias moscas verdes como la

cebolleta se posaron revoloteando sobre su cuerpo. (p.68)

El estado de la herida del brazo de mi abuelo había empeorado y olía ya a algo podrido. Las moscas verdes de cabeza roja que posaban sobre los huesos de las mulas y los muertos visitaban frecuentemente la herida de mi abuelo. (p.504)

Las imágenes de moscas no solo parecen actuar silenciosamente como los espectadores en las distintas escenas; el autor las utiliza para insinuar la muerte y el destino de los personajes. Por lo tanto, podemos encontrar que las moscas verdes aparecieron antes de la muerte del tío Luohan y antes que comenzara la cruel guerra.

4.2.1.2. Mulos negros: los traidores en la sociedad

La comprensión de Mo Yan de la realidad social y la naturaleza humana es muy clara. Muchos personajes de sus obras finalmente se han embarcado en un camino de ‘traición’ por sus propios intereses. El autor suele utilizar las imágenes animales para criticar la maldad de los seres humanos y también expone la *animalidad* de los seres humanos.

En *El clan del sorgo rojo*, el tío Luohan se ha ocupado de los dos mulos negros de la familia y les tiene un profundo afecto. Cuando el tío Luohan fue secuestrado por los invasores, podía en principio regresar a su pueblo. “El tío Luohan dio varias vueltas en torno al mulo y en su cabeza fermentó una tragedia noble y hermosa” (Mo, 2016, p.42), no obstante, los dos mulos optaron por quedarse en el campamento agresor porque querían estar cómodos, fingieron no conocer a su dueño y lo atacaron. El tío Luohan estaba enojado por la ingratitud de los mulos, los golpeaba con la pala y regañaba: “—¿Qué temes, animalucho? Y tu fuerza bruta, ¿eh? ¿Dónde te la has metido ahora? ¡Desagradecido! ¡Traidor a mi costa! ¡Pedazo de cosa informe! ¡Canalla! ¿Les haces el juego a esos hijos de putas extranjeros?” (Mo Yan, 2016: 44).

En la superficie, estas frases parecen estar maldiciendo a los mulos, sin embargo, en la realidad son una burla de aquellos traidores que no fueron firmes durante la guerra e incluso traicionaron a sus compatriotas bajo la coerción de los invasores. Al igual que el carnicero Sun Wu, bajo la amenaza del agresor, la ejecución de la tortura contra el tío Luohan es cruel y sangrienta. Por sus propios beneficios, había innumerables personas como ‘Sun Wu’ en ese período, su traición trajo grandes desastres a la gente, la nación y el país, y no escaparían del final de la muerte como los mulos.

4.2.1.3. Perros: el espejo de los personajes

En el mundo literario de Mo Yan, los humanos y los animales no tienen un límite muy claro, incluso pueden transformarse entre sí, todas las vidas están mezcladas. Esta también es la característica más relevante de las imágenes animales de Mo Yan. Como el Perro Cuatro (2013b) señala:

Después de todo, el mundo de los perros y el de las personas son un mundo y, las vidas de los perros y las de las personas inevitablemente estarán entrelazadas... de todos modos, (los perros) podemos hacer lo que ustedes (los hombres) pueden hacer.³⁹ (Mo, 2012b: 398-399) (Trad. propia)

Las imágenes de perros en la novela de Mo Yan son un espejo de los personajes. Podemos ver claramente el pensamiento y el comportamiento del personaje a través de la historia de los perros. En la obra *El clan del sorgo rojo*, al ser el entorno externo extremadamente duro y por la falta de materiales de supervivencia, la vida de los perros se ve amenazada y los animales se ven obligados a recuperar su animalidad, traicionan y atacan a los seres humanos y se vuelven sus enemigos. El perro negro, el verde y el rojo de 'mi familia' se convirtieron en los líderes de los perros, se unieron y cooperaron en el proceso de pelear con la gente, mostrando sus talentos sobresalientes, pero también se produjo ciertas desuniones internas entre ellos. Estos tres perros implican la existencia de tres fuerzas militares en Gaomi, de esta manera, los animales se utilizan para insinuar a los personajes y darles a los animales el pensamiento de seres humanos, que al tiempo que enriquece el interés de la novela, también demuestra indirectamente a los lectores la animalidad de los personajes.

La guerra entre el hombre y el perro es realmente una lucha por el derecho a sobrevivir, lleva a la gente a iluminarse y a pensar en la esencia de la vida. Los perros comen cadáveres para sobrevivir y, los humanos comen carne de perro también para sobrevivir. La oposición entre humanos y perros y la exhibición de animalidad son muy similares a la sociedad humana. Cuando estos perros han restaurado su animalidad y lo salvaje, su apariencia egoísta es similar a la de los humanos. La historia de los perros es la historia de los hombres, el objetivo de ambos es igual: sobrevivir. Como Mo Yan (2016) indica: "En la historia gloriosa y honorable de los

³⁹ Texto original: "狗与人的世界毕竟是一个世界，狗与人的生活也就必然地密切交织在一起... 反正你们人能做什么，我们就能做什么。"

hombres se han mezclado siempre perros de todos los tipos —perros legendarios y perros memorables, perros venerados y perros endemoniados, perros tímidos y perros que daban pena —” (p.275). La historia de los perros se hace eco de la de las personas en la zona de Dongbei, en Gaomi.

4.2.1.4. Dedos palmeados: el incesto y la raíz de la tradición

En la obra *El clan de los herbívoros*, los dedos palmeados no son solo una implicación de incesto, sino que trae un miedo infinito a la gente de Gaomi. Como en el prefacio de la novela, Mo Yan (2018) menciona: “Este libro... expresa también mi respeto y mi veneración por todo lo que concierne a la Gran Madre Naturaleza y revela mis más profundos miedos acerca de los seres que nacen con las manos y los pies palmeados...” (p.7). En la novela, la membrana palmeada es la etiqueta de lo heterogéneo; su aparición siempre va acompañada de humillaciones, odio y asesinatos, y es una pesadilla de la que el clan de los herbívoros no puede escapar durante generaciones. De una canción de *El sexto sueño: el potro que cruzó los humedales*, se ve la conexión entre la membrana palmeada y el incesto:

Hermanos que copulan juntos, ah, y la población no prospera... Seres que nacen con los pies y las manos palmeadas, ah, y los asnos y los hombres viven bajo el mismo techo... Se recupera el buey, pero pierde la cabra. Otra vez se muere y otra vez se recupera; de todo ello depende el lobo negro... (Mo Yan, 2018: 596-597)

La descendencia de la familia de los herbívoros tienen dedos palmeados, la razón esencial es que son descendientes heterogéneos. Su antepasada fue una potra, ella se convirtió en una figura femenina y tuvo dos hijos y dos hijas con otro antepasado. Pasaron varios años, tanto ellas como ellos vivieron una historia de amor entre ellos mismos. Evidentemente, se trata de una narrativa mitológica muy obvia, que transmite la información más primitiva del destino de la familia herbívora. Tanto la combinación heterogénea como el incesto son fenómenos que han existido en una era específica de la reproducción humana. Con el desarrollo de la sociedad, el incesto se ha convertido en un tabú; por un lado, esto refleja un gran progreso en la comprensión humana de la reproducción de la raza humana; por otro lado, también muestra el profundo miedo al incesto entre los pueblos de Gaomi. Por lo tanto, aparecieron tales regulaciones sanguíneas:

A partir de ahora, los hombres que nazcan con las manos y los pies palmeados serán, sin excepción, castrados, y el sexo de las mujeres mutilado. Los que mantengan una relación sexual adúltera entre un hombre y una mujer del

mismo clan serán, sin excepción, castigados con los hierros de fuego. (Mo Yan, 2018: 320)

Estas regulaciones, en la superficie, parece ser una negación del incesto, pero el resultado de su implementación no es aceptable para el público. Los hombres y mujeres enamorados, incluidos los fetos en el útero, fueron quemados vivos y, más de 400 niños palmeados fueron castrados durante cuatro años. Las regulaciones son aparentemente razonables, de hecho, no solo no reflejan la civilización y el progreso social, por el contrario, exponen la ferocidad de la ignorancia de las personas sobre su propia historia y naturaleza humana. Por eso, debido al tabú del incesto en lugar de la prosperidad, todo el clan de herbívoros está constantemente disminuyendo. Es decir, el incesto antiguo es la causa de la hermosa mitología, mientras el incesto moderno solo puede ser una degradación de la raíz. Los dedos palmeados son una marca primitiva antes de que los seres humanos ingresen a una sociedad civilizada, no solo simboliza el incesto, sino también la raíz de la tradición, deben ser tomados en serio por la familia herbívora. Si lo trata como una vergüenza e intenta eliminarlo, traerá un desastre más pesado.

4.2.2. Las imágenes de los animales en las obras de Gabriel García Márquez

En la obra *Cien años de soledad*, la fauna de Macondo también muestra un grupo de animales propios de América del Sur. No solo se han presentado las vacas, caballos, cerdos, etc. que se llevaron de Europa al Nuevo Mundo, sino también algunos animales típicos de América Latina. Algunos animales se revelan a través de las conversaciones de las personajes, pongamos por caso, cuando Úrsula tuvo miedo de dar a luz a una cría con una cola cartilaginosa y no se atrevía a tener relaciones sexuales con José Arcadio Buendía. También hay algunos animales nativos que se representan por descripciones, como las hormigas y bandadas de pájaros. Lo cierto es que cuando García Márquez utiliza imágenes de animales para narrar la historia, vincula ciertas características de los animales al destino del ser humano, permitiendo que los animales aparezcan en su obra con sus propias implicaciones.

4.2.2.1. Cola de cerdo: el incesto

Está justificado que la cola de cerdo sea un símbolo del incesto en la obra *Cien años de soledad* y al comienzo se introduce el origen de la cola de cerdo y el miedo de Úrsula a ella. Porque Úrsula y José Arcadio Buendía fueron primos y, existía un precedente tremendo en sus familias, una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo que “nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta” (García Márquez, 1994: 21). Úrsula permaneció en este miedo hasta que su esposo mató a Prudencio Aguilar. Debido a los rumores, ella no tuvo relación sexual con su esposo. Este miedo al incesto incluso hizo que Úrsula pensara en su propio hijo: José Arcadio Buendía, que está bien "dotado" y le parece anormal. Bajo la influencia del precedente horrible, su psicología ha cambiado y culpa al comportamiento anormal de los niños al castigo de las cosas malas hechas por los padres.

La cola de cerdo encarna un miedo profundo al incesto. Este fenómeno que nadie puede confirmar en la sociedad real proviene de la precipitación de información histórica. En cuanto a la raíz del miedo al incesto, Sigmund Freud (2011) considera que éste proviene del antiguo sistema de tótem y tabú:

Los miembros de un único y mismo tótem no deben entrar en relaciones sexuales y por tanto, no deben casarse entre sí... La violación de esta prohibición no es seguida de un castigo automático, por decirlo así, del culpable, como lo son las violaciones de otras prohibiciones totémicas (la de comer la carne de animal tótem, por ejemplo); pero es vengada por la tribu entera, como si se tratase de alejar un peligro que amenazara a la colectividad o las consecuencias de una falta que pesase sobre ella. (p.23-24)

El tótem se pierde gradualmente con el desarrollo de la civilización, pero este tipo de miedo se ha heredado de generación en generación. En la novela de García Márquez, esta visión antigua del castigo existe realmente en Macondo y afecta el destino de toda la familia de Buendía. La cola de cerdo como imagen del incesto recorre toda la obra, desde en el inicio el miedo a la cola de cerdo, hasta que la familia produzca finalmente un niño con la cola de cerdo, forma un ciclo histórico. La desaparición de Macondo es exactamente lo que Sigmund Freud indicó que fue el duro castigo para toda la tribu.

4.2.2.2. Mariposas: la pasión erótica

Como se mencionó anteriormente, el simbolismo de animales está estrechamente relacionado con el destino de los personajes. Por lo tanto, lo que las mariposas simbolizan ha pasado a transformarse en la narrativa. Las mariposas aparecen por primera vez en el Capítulo XIV y hasta que Mauricio Babilonia murió, en el Capítulo XV, la última mariposa que siguió a Meme desapareció.

Al principio, la mariposa apareció como un símbolo de Mauricio. Vio cómo las mariposas volaban en la casa de Meme; luego, las mariposas se convirtieron en un símbolo de la pasión erótica de Meme y Mauricio, volaban densamente alrededor de Meme. Esta fuerte pasión no solo hizo que Meme enloqueciera, sino que también afectó a la familia de Meme, porque nunca estuvieron de acuerdo con esta relación. Por este amor, Mauricio nunca se ha arrepentido de haber sacrificado su vida y las mariposas siempre ha estado al lado de Meme. Tras la muerte de Mauricio, la última mariposa que había volado al lado de Meme desapareció, lo que también significa que la pasión erótica y la vida de Meme se han disipado. Desde aquel momento Meme dejó de hablar y murió después de dar a luz al hijo de Mauricio, Aureliano Babilonia.

4.2.2.3. Hormigas coloradas: la guía del desastre

Nadie negará que la aparición de hormigas coloradas no es un símbolo catastrófico. Después de las épocas de lluvias, las hormigas y las lagartijas comenzaron a ingresar a Macondo. A partir del Capítulo XVII, el clima ha sido extremadamente caluroso y hay cada vez más hormigas coloradas, mientras que el ganado vacuno y ovino parece haber perdido su capacidad de reproducción. En comparación con los comejenes, las hormigas coloradas son más grandes y carnívoras, su aparición también proporcionó la condición para la profecía en los pergaminos: “al último (de la estirpe) se lo están comiendo las hormigas” (García Márquez, 1994: 314).

La penetración de las hormigas coloradas en el entorno de la familia Buendía es paso a paso, al principio las hormigas coloradas estaban socavando los cimientos de la casa, luego andaban a pleno día por el corredor, al final entraron a los cuartos. Amaranta Úrsula intentó deshacerse de las hormigas pero fue en vano, como si tratara de luchar contra la pasión de Aureliano Babilonia pero se atascó en la pasión. Entonces las hormigas siguieron invadiendo a la familia Buendía junto con la pasión entre ella y Aureliano, el amor se tragó a los dos amantes, y las hormigas se comieron al último miembro de la familia.

4.2.2.4. Pájaros: los guías de la fortuna

A diferencia de las hormigas coloradas, los pájaros son la guía de la fortuna en la novela. La imagen de pájaros aparece muchas veces en distintos capítulos, mostrando los estados de vida del pueblo en Macondo, e implicados en su evolución.

Los tiempos de la fundación, José Arcadio Buendía construyó trampas y jaulas. En poco tiempo llenó de turpiales, canarios, azulejos y petirrojos no sólo la propia casa, sino todas las de la aldea... los gitanos confesaron que se habían orientado por el canto de los pájaros. (García Márquez, 1996: 13)

Al principio, vivían varios pájaros en Macondo, y los gitanos también encontraron este pueblo por el sonido de los pájaros. Incluso se puede decir que los pájaros trajeron la nueva ciencia y tecnología a Macondo, enriqueciendo la vida del pueblo. Lo que también simbolizó que Macondo estaba lleno de fortuna en este momento. Cuando Macondo comenzó a prosperar, Úrsula quiso hacer “una pajarera abierta a los cuatro vientos para que se instalaran a su gusto los pájaros sin rumbo” (García Márquez, 1994, p.47), debido al rechazo del corregidor no se realizó. Este asunto también implicó que las fortunas comenzaron a estar fuera del control.

Como una de los fundadores de Macondo, la importancia de Úrsula es imprescindible, y su influencia es muy impactante. Cuando ella murió, innumerables pájaros murieron como suicidas, este peculiar fenómeno confirma indudablemente la pérdida de esperanza en Macondo:

Ese mediodía hubo tanto calor que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morir en los dormitorios... Las amas de casa se agotaban de tanto barrer pájaros muertos, sobre todo a la hora de la siesta, y los hombres los echaban al río por carretadas. (García Márquez, 1994: 260)

En los días que siguieron, cuando Amaranta Úrsula intentó hacer que los pájaros volaran por el cielo de Macondo, aunque se agotaron innumerables remedios, no pudieron mantenerse.

A medida que los pájaros se reproducían, Amaranta Úrsula los iba soltando por parejas, y más tardaban en sentirse libres que en fugarse del pueblo. En vano

procuró encariñarlos con la pajarera que construyó Úrsula en la primera restauración. En vano les falsificó nidos de esparto en los almendros, y regó alpiste en los techos y alborotó a los cautivos para que sus cantos disuadieran a los desertores, porque estos se remontaban a la primera tentativa y daban una vuelta en el cielo, apenas el tiempo indispensable para encontrar el rumbo de regreso a las islas Afortunadas. (p.288)

Obviamente, en esta etapa Macondo se ha convertido en lo opuesto a las islas Afortunadas, ya no es un lugar propicio para vivir. A través de la migración de los pájaros García Márquez expresa la pérdida de suerte y la situación de la desolación en Macondo.

4.2.2.5. Monstruo: La bestia apocalíptica

El domingo de Resurrección, el padre Antonio Isabel afirmó que apareció un híbrido de macho cabrío cruzado con hembra hereje y, una mujer encontró unas huellas de bípedo de pezuña hendida. Cuando captaron este monstruo, este produjo un llanto como de un becerro descomunal. No hay duda de que esta es una creación del autor, García Márquez en la novela menciona con relación a su apariencia:

Pesaba como un buey, a pesar de que su estatura no era mayor que la de una adolescente, y de sus heridas manaba una sangre verde y untuosa. Tenía el cuerpo cubierto de una pelambre áspera, plagada de garrapatas menudas, y el pellejo petrificado por una costra de rémora, pero al contrario de la descripción del párroco, sus partes humanas eran más de ángel valetudinario que el hombre, los ojos grandes y crepusculares, y tenía en los omoplatos los muñones cicatrizados y callosos de unas alas potentes. (García Márquez, 1994: 261)

Este híbrido fue llamado el Judío Errante, finalmente fue colgado por los tobillos en un almendro de Macondo y murió; los delegados curiales que habían ido a investigar este asunto no le prestaron atención. En el Levítico de la *Sagrada Biblia*, se menciona minuciosamente el método del holocausto y los tipos de animales sacrificados. El Señor dijo a Moisés que podía haber ganado mayor o menor como ofrendas a Dios. Además, al ofrecer sacrificios no se puede proporcionar un ganado con defectos, sin mencionar a este monstruo podrido del que nadie sabe su nombre. No obstante, por la ignorancia, “cuando (el monstruo) empezó a pudrirse lo incineraron en una hoguera, porque no se pudo determinar si su naturaleza bastarda era de animal para echar en el río o de cristiano para sepultar” (García Márquez, 1994: 261).

Con la aparición y muerte de este monstruo, García Márquez parece decir que todo los pueblos han cometido pecados religiosos por su ignorancia, que es irreversible y que Macondo será castigado. Aunque el padre Antonio Isabel le recordó, “no fueron muchos quienes prestaron atención a su plática apocalíptica, porque el pueblo estaba convencido de que el párroco desvariaba a causa de la edad” (García Márquez, 1994, p.260). En conclusión, si la aparición de la cola de cerdo es un destino ineludible para la familia, entonces la plática apocalíptica sobre el monstruo

es una profecía que la religión da al pueblo.

5. Las presentaciones de figuras femeninas en las naturalezas construidas por Gabriel García Márquez y Mo Yan

Indudablemente, después de la lectura, todos los lectores saben que las figuras femeninas juegan un papel importante en la creación de Mo Yan y Gabriel García Márquez, son omnipresentes y cada una tiene su significado único. Hasta cierto punto, los dos autores tienen puntos de vista similares en relación con las mujeres. García Márquez dijo: “las mujeres sostienen el orden de la especie con puño de hierro, mientras los hombres andan por el mundo empeñados en todas las locuras infinitas que empujan la historia.” (García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, 2002: 81)

Mo Yan también hizo comentarios similares. Cuando se le preguntó por qué hay tantas imágenes femeninas poderosas en sus novelas, él respondió:

Creo que probablemente esté relacionado con mi experiencia personal. Cuando era joven, la sociedad china estaba en el período de la Revolución Cultural. En la era llena de hambre y caos, descubrí la fragilidad de los hombres, y la fuerza de las mujeres. Los hombres son sabotadores, mientras las mujeres son constructoras que siempre reparan las casas construidas por los hombres. Las mujeres tienen mejor capacidad de tolerar las dificultades que los hombres. Creo que esto es una especie de poder maternal. (Ning Ming, 2011: 150trad. propia⁴⁰)

En sus obras, podemos ver que algunos hombres constantemente están degenerando tanto en lo físico como en lo psicológico, e incluso muestran un cierto estado patológico, al igual que la soledad de los miembros de la familia Buendía, la incompetencia de Shangguan Jintong y la degeneración de la nueva generación del clan del sorgo rojo. A través de la descripción de las mujeres, no solo se interpreta la adoración de los dos autores por las mujeres, sino que también se presenta la intención de despertar a los hombres perdidos.

⁴⁰ Texto original: “而莫言也有过类似的言论，当被问及为什么他的小说中会出现这么多的强大的女性形象，他回答到“我想大概与我个人的经历有关。在我的青少年时期，中国社会正是“文化大革命”时期。在那些饥饿和混乱的岁月里，我发现了男人的外强中干和脆弱，发现了女性的生存能力和坚强，男人是破坏者，女人是建设者，女人总是把男人破坏了的家园建设好，女人较之男人，更能忍受困难。我想这是一种母性的力量。” (Ning Ming, 2011, p.150)

5.1. Las madres: Úrsula Iguarán y Shangguan Lu

Tanto Gabriel García Márquez como Mo Yan han remodelado la imagen tradicional en las naturalezas creadas por ellos. Descartaron el criterio que se ha utilizado para evaluar a las mujeres desde la antigüedad y utilizaron una nueva pincelada para dar forma a la imagen de la maternidad, que reflejan la crítica de los dos escritores a los conceptos tradicionales. Una madre no solo es la portadora que engendra la vida, sino que también determina la dimensión de la reproducción de la vida humana. Por eso, en las naturalezas creadas por los dos autores, las buenas madres no solo pueden criar a sus hijos, sino también apoyar el desarrollo de toda la familia, se adhieren a sus principios y no se pierden en la sociedad.

García Márquez es tiene mejor capacidad para formar la imagen de la maternidad. En la obra *Cien años de soledad*, Úrsula Iguarán es una madre trabajadora y entusiasta. Cuando fue necesario nombrar a un niño, Úrsula se negó a darle su propio nombre con la razón de que ella había sufrido demasiado. Ella es tan amable, hace todo lo posible por criar los hijos, ya sea que tenga la relación sanguínea con ella o no.

La casa estaba llena de niños. Úrsula había recogido a Santa Sofía de la Piedad, con la hija mayor y un par de gemelos que nacieron cinco meses después del fusilamiento de Arcadio ... Colocó asientitos de madera en la sala, y estableció un parvulario con otros niños de familias vecinas. (García Márquez, 1994: 102-103)

Úrsula es la única figura femenina que ha convivido con Macondo; por más de cien años, ha sido testigo el ascenso, desarrollo, prosperidad y declive de esta ciudad. En la familia, Úrsula hizo todo lo posible por mantener la cabeza despejada. Cuando su esposo José Arcadio Buendía quedó fascinado con las ciencias modernas, ella trabajó duro para mantener la familia. Cuando su esposo quiso liderar a todos los pueblos en una migración, ella movilizó a todas las mujeres para detener este comportamiento sin sentido. Su negocio de animalitos de caramelo trajo la prosperidad económica a todo el pueblo. Cuando su hijo mayor se fue con los gitanos, Úrsula fue el único miembro de la familia que salió a buscarlo. Aunque no se encontró al hijo, descubrió accidentalmente la ruta que su marido no había encontrado muchas veces para que Macondo se comunicara con el mundo exterior. Cuando la tercera

generación Arcadio implementó una política tiránica y bárbara sobre Macondo, Úrsula lo azotó. Cuando se descubrió que muchas personas habían sido castigadas injustamente, Úrsula dio un paso al frente para evitar que las cosas empeoraran. “A partir de entonces fue ella quien mandó en el pueblo” (García Márquez, 1994: 85)

Cuando el general José Raquel Moncada fue juzgado, Úrsula se levantó valientemente para detenerlo y llevó a todas las madres de los oficiales revolucionarios que vivían en Macondo para que se hiciera justicia.

Una por una, las viejas fundadores del pueblo... exaltaron las virtudes del general Moncada. Úrsula fue la última en el desfile. Su dignidad luctuosa, el peso de su nombre, la convincente vehemencia de su declaración hicieron vacilar por un momento el equilibrio de la justicia... —dijo a los miembros del tribunal—.

«Pero no olviden que mientras Dios nos dé vida, nosotras seguiremos siendo madres, y por muy revolucionarios que sean tenemos derecho de bajarles los pantalones y darles una cueriza a la primera falta de respeto.» (García Márquez, 1994: 123-124)

A partir de esta descripción, no es difícil ver que Úrsula no solo tiene la brillantez de la maternidad, sino también un liderazgo convincente. Ella es tan fuerte, en los últimos tiempos de la vida de Úrsula, aunque estaba ciega, ocultó esta realidad con la ayuda del olor.

En la oscuridad del cuarto podía ensartar la aguja y tejer un ojal, y sabía cuándo estaba la leche a punto de hervir. Conoció con tanta seguridad el lugar en que se encontraba cada cosa, que ella misma se olvidaba a veces de que estaba ciega. (García Márquez, 1994: 189)

Ya sea como esposa, madre o abuela, la imagen de Úrsula en la novela es casi perfecta. Ella enfrentó con calma cualquier incidente y nunca fue derrotada por las dificultades, tanto por el desastre causado por los forasteros a Macondo, como las rebeliones e infidelidades de los miembros de la familia Buendía.

García Márquez dijo en *El olor de la guayaba*: “Úrsula es para mí la mujer ideal.” (García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, 2002: 18) Es ella quien sustenta el desarrollo de toda la familia Buendía. Entonces, como dijo el escritor, “ella ha debido

morir antes de la guerra civil, cuando se acercaba a los cien años de edad. Pero descubrí que si se moría, el libro se derrumbaba. Cuando muere, ya el libro tiene tanto vapor que no importa lo que ocurra después.” (García Márquez y Plinio, 2002: 59) Ella mantiene a toda la familia con su amor, y su muerte también significa el fin de toda la familia.

Mo Yan también es tan buena dando forma a la imagen de la maternidad como García Márquez. La primera novela de Mo Yan dedicada a su madre, *Grandes pechos, amplias caderas*, le trajo a la vez un gran honor y una gran controversia por el título. Sin embargo, debido a la comprensión de la obra por parte de los lectores esta situación también desapareció. El título de la novela refleja el contenido de la obra, los grandes pechos y las amplias caderas no solo representan la capacidad de la madre para nutrir la vida como la tierra desde el nivel físico, sino que también simbolizan la mente amplia de la madre desde el nivel espiritual. Ellas no solo dan a luz a la vida, sino que también pueden superar el sufrimiento y continuar avanzando en el camino del sufrimiento.

Al hablar de la motivación creativa de *Grandes pechos, amplias caderas*, Mo Yan dijo con infinito cariño:

Los grandes pechos simbolizan a la madre, y las amplias caderas simbolizan la tierra. El objetivo de gran parte de la novela es para mostrar el tema de la madre y el hijo, el de la tierra y la reproducción. Las madres como la tierra, son virtuosas y generosas. El gran tono no tiene sonido. El gran dibujo no tiene forma.⁴¹ (Mo Yan, 1995: 5) (Trad. propia)⁴²

La obra *Grandes pechos, amplias caderas* de Mo Yan presenta a los lectores una imagen una madre sufrida desde el principio. En el mismo día, Shangguan Lu y una burra de su casa dieron a luz. Dado que Shangguan Lu nunca había dado a luz a un niño, su suegra la dejó a ella para cuidar de la burra. Después de sufrir distocia en un entorno de producción tan crudo, Shangguan Lu dio a luz a Shangguan Jintong. Tan

⁴¹ Texto original: “大言希声,大象无形” (*Tao Te King*, capítulo XLI, p.81)

⁴² Texto original: “丰乳象征母亲,肥臀象征大地,小说很大成分是在表现母子、大地和生育繁衍的深厚主题。母亲具有大地般的品格,厚德载物,无私奉献,任劳任怨,大言希声,大象无形,大之至哉。”

pronto como nació el único hijo varón, comenzó una serie de sufrimientos de Shangguan Lu como madre. Mo Yan estaba escribiendo amor maternal en la resistencia de las mujeres a los sufrimientos de la vida.

El sufrimiento de Shangguan Lu fue un producto de los pensamientos feudales: debido a que su esposo era infértil, tuvo relaciones sexuales con diferentes hombres para obtener la descendencia de la familia. Irónicamente, solo nacieron varias hijas. Ya que sus comportamientos violaban la ética de la sociedad tradicional, su conciencia fue fuertemente condenada. En cuanto a este asunto, su suegra estaba insatisfecha por ella y su esposo la golpeó y la regañó porque ella no tenía un hijo varón, a nadie le importaron sus problemas psicológicos. Al final, Shangguan Lu y el Pastor Malory dieron a luz al niño Shangguan Jintong, no obstante, su nacimiento no puso fin al sufrimiento de Shangguan Lu. En la parte principal de la novela, Mo Yan usa la boca de Shangguan Jintong para contar la vida de su madre Shangguan Lu, quien ha experimentado todo el período de desastre, dolor y humillación en China. Vivió con firmeza en medio del sufrimiento insoportable de los demás, con una dedicación generosa y una fuerte resistencia a la vida, no solo crió a sus propios hijos, sino que también a los nietos. Aunque las identidades de los hijos y nietos son diferentes, Shangguan Lu trata a todo los niños por igual. En su punto de vista, todos los niños son iguales, independientemente de su identidad, ya sea el hijo del Partido Comunista, el del bandido o el del Partido Nacionalista. Mientras sea una vida, ella intentará criarla y cuidarla.

En la intrincada trama de la novela, la narrativa de Mo Yan sobre Shangguan Lu siempre se centra en cómo Shangguan Lu permite que los hijos sobrevivan. En tiempos de hambruna, protegió constantemente a los niños. En su opinión, vivir es lo más importante del mundo, ella dijo:

Durante los últimos diez años, como mínimo, muchos miembros de la familia Shangguan han caído como tallos de cebolletas y otros han nacido para ocupar sus lugares. Allí donde hay vida, la muerte es inevitable. Morir es fácil; lo difícil es vivir. Y cuanto más difícil se vuelve, más fuerte es la voluntad de seguir viviendo. Y cuanto mayor es el miedo a la muerte, mayor es el esfuerzo que se hace por conservar la vida. Yo quiero seguir aquí el día que mis hijos y mis nietos lleguen a la cumbre, así que espero que todos os comportéis. ¡Hacedlo por mí!

(Mo Yan, 2013: 599-600)

Lo que ella inculcó en los niños fue la noción de supervivencia, vivir es todo. En la era del hambre, dejarse sobrevivir a ella y a sus hijos es la única creencia de Shangguan Lu como una madre. Cuando trabajaba en el molino, ella escondió la comida en su estómago y lo vomitó para alimentar a los niños cuando regresara a casa. En cuanto a esta escena, la novela lo describe:

(Shangguan Lu) Fue directamente hacia el albaricoque, junto al cual estaba el pilón de madera lleno de agua ahí cayó de rodillas, se aferró al borde con ambas manos, estiró el cuello, abrió la boca y vomitó. Un montón de alubias, todavía secas, salió a borbotones, cosa que hizo que el agua del pilón salpicara hacia todos lados. Cuando recuperó el aliento, levantó la cabeza para mirar a su hijo y se le llenaron los ojos de lagrimas. Intentó decir algo antes de agacharse de nuevo y ponerse a vomitar un poco más... Cuando se le pasaron las arcadas, metió la mano en el agua y pescó las alubias secas con una expresión de satisfacción en el rostro. (Mo Yan, 2013: 696)

Sin duda, esta es una imagen del sufrimiento de la madre, a partir de este comportamiento, podemos sentir el profundo amor maternal de Shangguan Lu. Ella se arriesgó a perder la función digestiva debido a que le robó la comida en el estómago, soportó el hambre y las molestias físicas sin quejarse. Shangguan Lu crió a los niños de esta manera, y su acción nos permite ver la brillante gloria del instinto maternal.

Desde la gestación de la vida hasta la resistencia al orden social, las imágenes de la maternidad en las novelas de Gabriel García Márquez y Mo Yan son omnipotentes. La maternidad encarnada en ellas es el poder del amor y la supervivencia, incomparable con otros poderes. Estas figuras tienen un fuerte sentido de la vida y un alto sentido de responsabilidad social, y siempre han defendido la conciencia de la naturaleza humana. Además, estas figuras no son las imágenes individuales, sino colectivas, son portadoras de sufrimiento, rebeldes y símbolos de esperanza.

5.2. Las mujeres rebeldes: Amaranta Úrsula y Dai Fenglian

Hay otro tipo de imagen femenina en las naturalezas construidas por García Márquez y Mo Yan: las mujeres rebeldes. Estas mujeres suelen tener una vida tediosa y haber experimentado altibajos. Sin embargo, ante las dificultades y sufrimientos ellas no retrocedieron, sino que los enfrentaron directamente. Estaban llenos de espíritu rebelde y tuvieron el coraje intrépido para cambiar su situación.

En la obra *Cien años de soledad*, Amaranta Úrsula es una típica imagen femenina de la rebeldía, su aparición en la novela es así: “Amaranta Úrsula regresó con los primeros ángeles de diciembre, empujada por brisas de velero, llevando al esposo amarrado por el cuello con un cordel de seda.” (García Márquez, 1994: 286) Obviamente, esto es diferente de la imagen habitual de una buena esposa. Ella tenía mucha energía:

Ni siquiera se permitió un día de descanso al cabo del largo viaje... emprendió una nueva restauración de la casa... Nunca se vio en la casa a nadie con mejor humor a toda hora y en cualquier circunstancia, ni a nadie más dispuesto a cantar y bailar, y a tirar en la basura las cosas y las costumbres revenidas. (García Márquez, 1994: 286-287)

Además, “era tan espontánea, tan emancipada, con un espíritu tan moderno y libre.” (García Márquez, 1994: 287) En Macondo, el pueblo muerto, deprimido por el polvo y el calor, Amaranta implementó varios cambios en la casa. No solo le enseñó al coronel Aureliano Buendía los bailes de moda, sino que también se suscribió a las últimas revistas europeas de modas, información artística y música popular. Y con el motivo de repoblar el cielo de Macondo seleccionó las veinticinco parejas de canarios más finos.

En términos de amor, a pesar de que Amaranta Úrsula se dio cuenta del peligro del incesto en su relación con Aureliano Babilonia, aún se enamoró y finalmente dio a luz a un niño con cola de cerdo. En cuanto a esta trágica femenina rebelde, el autor partió del deseo sexual de la vida, no criticó moralmente el incesto del personaje, ni definió su comportamiento, pero la maldición de que la familia Buendía existió desde el principio de que el matrimonio con parientes cercanos daría a luz a niños con cola de cerdo, aludió el camino para el trágico destino de Amaranta Úrsula.

En la obra *El clan del sorgo rojo*, Dai Fenglian también es una figura femenina de la rebeldía. Como los chinos suelen decir: un matrimonio feliz es una parte imprescindible de la buena vida de una mujer, y un matrimonio infeliz es el comienzo del dolor de una mujer. Dai Fenglian es una mujer bonita, llena de vitalidad y añoranza de futuro, pero su padre la casó con un leproso por el dote. En el día de su matrimonio, cuando ella vio a su esposo, que estaba gravemente enfermo, lloró de desesperación. Odiaba a su padre y las costumbres antiguas del matrimonio chino en las que las chicas deben obedecer los dictados de los padres y los consejos de la casamentera. Por lo tanto, cuando su padre vino a pedirle dinero, ella solo le dio unas empanadas. Por varias razones, ella se convirtió en la persona, quien controla la familia. Cuando ella y Yu Zhan'ao fueron interrogados por el asesinato, Dai Fenglian adoró al magistrado del condado como un padrino, lo que les permitió escapar a ella y Yuan Zhan'ao. Para mantener su amor, ella ahuyentó a Lian'er; para apoyar la guerra contra los enemigos, no solo apoyó a su esposo Yu Zhan'ao, sino que también apoyó a su hijo Douguan para que participara en las guerras. Al final, ella murió heroicamente en la guerra.

Dai Fenglian es mujer extraña con un espíritu rebelde. Ella ignora la etiqueta feudal y se atreve a perseguir su amor y mantener su felicidad. También usa sus brazos para cargar con pesadas responsabilidades cuando el país estaba en crisis. En la novela, Dai Fenglian es una mujer tradicional con los pies vendados, que ha sido influenciada por la cultura tradicional desde que era niña, pero ha hecho muchas cosas que los hombres no pueden.

Ya sea Amaranta Úrsula en *Cien años de soledad*, o Dai Fenglian en *El clan del sorgo rojo*, ambas tienen un carácter perseverante y tenaz. No importa cuán malo sea el entorno que las rodea, estas mujeres rebeldes existen por su amor, libertad y sueños. Ambas tienen un corazón fuerte, personalidades independientes y libres, no se limitan a las convenciones, resisten llenos de deseo y tensión. La creación de las imágenes rebeldes es un estímulo de dos escritores masculinos a las mujeres, lo que inspira a las mujeres a romper los grilletes de los estereotipos y los malos hábitos, perseguir valientemente sus propias personalidades, encontrar su verdadero yo y convertirse en sus propios maestros.

5.3. Las mujeres mágicas: Remedios y Shangguan Lingdi

La mayoría de las obras de la corriente del *Realismo Mágico* reflejan la vida real de los países latinoamericanos con métodos mágicos. Esencialmente, lo que *Realismo Mágico* quiere mostrarse no es la magia, sino la realidad. La magia es solo una técnica, y su objetivo es reflejar la realidad. Por lo tanto, la imagen femenina mágica se define como la imagen tanto real como fantástica, semi-humana y semi-hada. Estas mujeres no solo tienen las características generales de la gente común, sino también algunas características que la persona no tiene, como un profeta inexplorado, una persona con el alma de pájaro, etc. Gabriel García Márquez y Mo Yan respectivamente formaron imágenes femeninas de fantasía en sus obras sobresalientes.

En su obra *Cien años de soledad*, García Márquez retrató una imagen mágica: Remedios, cuyo cuerpo y espíritu vuelan hacia el cielo. Ella es una personaje con naturaleza humana ordinaria y naturaleza mágica. La magia en ella se encarna principalmente en una letalidad primitiva que hace que los hombres sean inaccesibles y en caso de que los hombres se acercaran, morirían ineludiblemente. Al inicio, la novela posiciona a Remedios como una persona *natural*. En su mundo, toda la naturaleza es simple y pura, sin afecto humano, sin modales mundanos, y sin sospechas maliciosas. Cuando todo Macondo se vio afectado por la nueva cultura, Remedios fue la única que permaneció inmune a la peste del banano y vivió feliz en su propio mundo. Ella vio los corpiños como un carga, solo vistió un balandrán de cañamazo, se rapó su cabeza e incluso estaba desnuda de casa. Pero aun así, su atractivo por los hombres no ha disminuido. Su belleza hizo morir al joven comandante de la guardia, provocó la desesperación de un caballero venido de otras tierras. Además un forastero cayó y murió porque la miró desde el techo. “Remedios, la bella, trataba a los hombres sin la menor malicia y acababa de trastornarlos con sus inocentes complacencias. (García Márquez, 1994: 178).” “Remedios Buendía no exhalaba un aliento de amor, sino un flujo mortal (García Márquez, 1994: 179)” No hay duda de que Remedios poseía poderes de muerte. Hay una descripción tan detallada en la novela:

Los hombres que trabajaban en las zanjas se sintieron poseídos por una rara fascinación, amenazados por un peligro invisible, y muchos sucumbieron a los terribles deseos de llorar... Remedios, la bella, no le contó a nadie que uno de los

hombres, aprovechando el tumulto, le alcanzó a agredir el vientre con una mano que más bien parecía una garra de águila aferrándose al borde de un precipicio... Esa noche, el hombre se jactó de su audacia y presumió de su suerte en la Calle de los Turcos, minutos antes de que la patada de un caballo le destrozara el pecho, y una muchedumbre de forasteros lo viera agonizar en mitad de la calle, ahogándose en vómitos de sangre. (García Márquez, 1994: 180)

A partir de esta descripción, es fácil de encontrar que García Márquez ha transformado mágicamente a Remedios, y ha dotado a este personaje de atributos duales: atributos naturales y atributos mágicos. Por un lado, Remedios vive como una persona normal, y el autor la considera la persona más inteligente de Macondo. Por otro lado, ella tiene un cierto poder sobrenatural, y cualquiera que codiciara su belleza no terminaría bien. Además, el escenario de la trama en el que Remedios finalmente agarró la sábana volando hacia el cielo, indudablemente realzó mucho las características mágicas del personaje.

Shangguan Lingdi, en la obra *Grandes pechos, amplias caderas*, también es una de las representantes de la imagen mágica. Después de que se llevaran a su amante Hombre-pájaro Han, debido al dolor y la depresión ella se volvió 'loca'. Más precisamente, se convirtió en una imagen femenina parecida a un pájaro. Ella no solo tiene las características básicas de la gente común, sino también las características sobrenaturales como el hada-pájaro. La novela menciona las semejanzas de pájaro con Shangguan Lingdi:

Tercera Hermana se levantó descalza del kang, se abrió la blusa desvergonzadamente, salió al patio y trepó sobre el granado, haciendo que sus flexibles ramas se doblaran, describiendo una curva muy cerrada. Madre salió corriendo para hacerla bajar, pero ella saltó acrobáticamente del granado al árbol de parasol, y desde ahí a una altísima catalpa. Desde lo más alto de la catalpa saltó al suelo y cayó sobre la parte superior del tejado de la casa, que estaba hecho de paja y hojas de palma. Sus movimientos eran increíblemente ágiles, como si le hubiera brotado un par de alas...

Lo que hizo fue empezar a picotear su propio hombro, como si se estuviera

limpiando las plumas. No dejaba de mover la cabeza de un lado para otro, como si estuviera en un silla giratoria... No había ni un sólo lugar al que su boca no pudiera llegar si ella quería... cuando Tercera Hermana estaba ahí sentada a horcajadas en lo alto del tejido, ya había ingresado en el reino de aves: pensaba como un pájaro, se comportaba como un pájaro y tenía la expresión de un pájaro. (Mo Yan, 2013: 248)

“Nada se le escapaba al hada-pájaro, que sabía todo lo que iba a suceder, por lo que no se toleraban ni la hipocresía ni la arrogancia. ” (Mo Yan, 2013: 257) Además de la naturaleza de los pájaros, Shangguan Lingdi también tiene la naturaleza de hadas. Por ejemplo, el paciente con enfermedad ocular que se rio de que las recetas prescritas por el hada-pájaro eran las comidas para pájaros, y tan pronto como salió de la casa, el halcón le clavó las garras en su cabeza. La persona que quería espiar al hada-pájaro fue picada por un escorpión. Además, una señora noble vino a la ventana del hada-pájaro para pedir ayuda; un trozo de papel blanco que apareció por el agujerito de la ventana resolvió su problema. Sin embargo, a excepción de la mujer y el hada-pájaro, nadie conocía el contenido del papel.

A partir de los detalles de estos textos, podemos ver que la naturaleza humana de Shangguan Lingdi son reemplazados por la naturaleza de los pájaros y hadas. Su ropa, comida y comportamientos son diferentes a los de la gente común, y tiene las habilidades de profeta impredecible y la capacidad de curar las enfermedades. Mucha gente vino aquí con admiración, algunos vinieron a ver el médico, otros vinieron a ver solo el hada-pájaro. No obstante, una mujer mágica como el hada-pájaro con grandes poderes fue violada por un mudo. Y su muerte también está llena de magia, la novela menciona:

(Shangguan Lingdi) La nariz se le había convertido en un pico, los ojos se le habían vuelto de color amarillo, el cuello se le había retraído hasta quedar oculto en sus torso, el pelo se le había transformado en plumas y sus brazos ahora eran alas, que batió hacia arriba y abajo mientras trepaba por la cada vez más escarpada ladera de la montaña... y dirigiéndose directamente hacia el precipicio. (Mo Yan, 2013: 361)

En palabras de Mo Yan, ella no parece desplomando, sino simplemente está planeando por el aire como los pájaros. La imagen mágica de Shangguan Lingdi muestra las buenas expectativas del escritor para las mujeres. Él espera que las mujeres tengan tanto belleza femenina como omnipotencia. Una vez que las mujeres quedan atrapadas por la cruel realidad, el escrito les dará la oportunidad de renacer, es decir, de morir. Esta manera también refleja la conciencia de Mo Yan sobre la protección de las mujeres, fortaleciéndolas y tomando su destino en sus propias manos.

Considero que hay dos razones por las que Mo Yan retrata esta imagen mágica en sus obras. Por un lado, la creación de la novela de Mo Yan se basa en el Realismo Mágico de Gabriel García Márquez, desde el estilo de la obra hasta el lenguaje y la caracterización, el conjunto está marcado por la magia. Por otro lado, Mo Yan ha sido profundamente influenciado por los cuentos fantásticos de Pu Songling desde que era un niño. Mo Yan creció escuchando estas historias de fantasmas desde la infancia, esta experiencia enriquece su imaginación. La razón por la que Gabriel García Márquez crea la imagen mágica está influenciada por los cuentos de fantasmas y la cultura tradicional que le contaba su abuela cuando era niño.

En general, las imágenes mágicas en las obras de Mo Yan y Gabriel García Márquez reflejan su conciencia de protección a las mujeres. Shangguan Lingdi y Remedios, una está en desgracia, la otra es pura e ignorante del mundo, ambos personajes femeninos son la encarnación de la belleza y el poder. Cuando su belleza y poder estén en peligro de ser destruidos o hayan sido destruidos, ambos escritores han adoptado una descripción devastadora para protegerlas, ya sea Shangguan Lingdi o Remedios, los hombres que las espionaron o las insultaron terminaron mal.

Tanto Mo Yan como Gabriel García Márquez han creado imágenes mágicas en sus obras. En general, las dos técnicas creativas son aproximadamente las mismas, pero también existen diferencias. La imagen mágica creada por Mo Yan es más complicada, combina la naturaleza humana y la divina, es más misteriosa. La imagen mágica creada por García Márquez tiene una maldición de autoprotección, llena de misterio y da a los lectores una sensación de distancia. Desde la perspectiva del prototipo de la imagen mágica, la hembra mágica creada por Mo Yan se deriva de la imagen del hada zorro en las novelas de Pu Songling, que es una referencia a las

imágenes artísticas creadas por los predecesores. Mo Yan usó una rica imaginación para transformarlo mágicamente sobre la base de la referencia. Y la imagen mágica de la novela proviene de rumores en vida, y la trama de Remedios en Cien años de soledad volando con sus manos y la sábana proviene de lo que García Márquez ha escuchado. García Márquez agregó el elemento de la imaginación a la base de su vida, convirtiéndola en una magia. (García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, 2002: 30-31).

6. Las representaciones de la naturaleza humana en las obras de los dos autores

Como escritores literarios, ni Gabriel García Márquez ni Mo Yan hicieron una generalización completa y unificada de la naturaleza humana, sino que escribieron su pensamiento de la naturaleza humana en sus obras literarias. Al leer sus novelas, podemos entender que los autores no indicaron simplemente que la naturaleza humana es buena o mala. Los personajes de la novela no son puramente personas buenas o malas, sino tan complejas como en la vida real, con múltiples connotaciones.

En resumen, la naturaleza humana, tal como la entienden los dos autores, incluye tanto atributos de su naturaleza como sociales, es la unidad de animalidad y sociabilidad. Por un lado, la naturaleza humana contiene los atributos naturales innatos y más primitivos de los seres humanos, que se manifiestan específicamente en el deseo de vivir y la demanda de sexo; por otro lado, la naturaleza humana también contiene factores espirituales y culturales distintos de los materiales, es decir, la conciencia de vida, la conciencia ética y la conciencia de libertad que surgen bajo el efecto combinado de relaciones sociales, costumbres populares y otras costumbres.

6.1. La comprensión del deseo de alimentarse y de sexo en la naturaleza humana

Los seres humanos son entidades biológicas relativamente independientes en la naturaleza, tienen los atributos naturales como otros animales, también están en una determinada relación social que están restringidos por una variedad de símbolos culturales, al mismo tiempo, tienen un nivel de ideas más alto que otros seres. Por lo tanto, el hombre es una unidad de existencia física, existencia simbólica social y la existencia de un superyó espiritual o colectivo cultural. Teniendo con cuenta la teoría de la personalidad desarrollada por Sigmund Freud en sus estudios sobre el psicoanálisis, **el ello**, **el yo** y **el superyó** son las tres instancias psíquicas. **El ello** es primitivo, la parte subconsciente de la herencia, que es el poder interno de varios impulsos y deseos instintivos, está compuesto de instintos y está presente desde que nacemos. **El yo** es la parte de la estructura de la personalidad responsable de la

gestión de la coordinación, supervisa los comportamientos del **ello** y controla los impulsos irracionales en **el ello**. **El Superyó** consiste en la representación de los ideales y valores morales del individuo, está regulado y guiado por la ética sociocultural y es un modelo de uno mismo espiritual y una autorrealización ideal. **El ello** sigue el principio del placer, y cumple los requisitos del instinto biológico como criterio básico e ignora por completo la moralidad; **el yo** está restringido por las relaciones sociales, se ajusta a las regulaciones sociales sobre la premisa de satisfacer apropiadamente al yo, sigue los principios de la realidad y lucha por la moralidad; **el superyó** está en la cima de la personalidad, guiando el comportamiento de uno mismo y limitando el impulso de deseo del ello, es súper ético.

Como escritores realistas, las creaciones de García Márquez y Mo Yan están arraigadas en la gente, muestran la vida normal y la forma de vida de las personas mediocres, y la fuerte vitalidad que no puede ser ignorada en la naturaleza humana. Las personas mediocres no solo tienen la naturaleza animal compartida por todas las personas, que se manifiesta específicamente en la búsqueda del alimentario y el sexo, sino también la fuerza de la vida que se manifiesta en las dificultades. Los dos autores mantienen una actitud afirmativa hacia el deseo instintivo de vivir, los personajes de sus novelas perciben la vida y todas las cosas del mundo de una manera perceptiva y brillan con una fuerte vitalidad original en el proceso de sufrimiento duradero.

6.1.1. El deseo del alimento

Un refrán chino dice: la comida es la necesidad primordial de la gente. Es obvio que el deseo más básico del hombre es sobrevivir y lo más sustancial para sobrevivir es la comida. El psicólogo Abraham Maslow dividió las necesidades de las personas en cinco niveles al resumir los niveles de necesidades humanas: necesidades básicas, necesidades de seguridad y protección, necesidades sociales (afiliación), necesidades de estima y autorrealización. En circunstancias normales, cuando una persona no ha satisfecho ninguna necesidad en la vida, es más probable que las necesidades básicas se conviertan en la fuerza impulsora fundamental de su comportamiento y el primer problema que necesita resolver. “A person who is lacking food, safety, love, and esteem would most probably hunger for food more strongly than for anything else” (Abraham Maslow, 2000: 376). Mo Yan y García Márquez tienen una actitud positiva hacia el deseo de alimentación de las personas para poder sobrevivir. Hay muchas escenas relacionadas con la comida en sus obras.

En la obra *El clan del sorgo rojo*, Yu Zhan’ao comió bollos mohosos y huevos estropeados a pesar de que no tenía suficiente comida. Y *Grandes pechos, amplias caderas* es una descripción vívida del sufrimiento causado por el hambre. En una era de extrema escasez material, para criar a sus hijos, Shangguan Lu fue impulsado por el deseo instintivo de sobrevivir en la difícil situación de asumir la responsabilidad de ser madre. Probó todos los medios para obtener alimentos, y había usado su estómago como bolsillo para robar la comida. A causa de la falta del alimento, sus hijas cambiaron sus cuerpos por comida; con el motivo de que toda la familia sobreviviera. Shangguan Xiangdi se vendió a un burdel y utilizó el dinero de la venta para ayudar a sus familiares a superar las dificultades alimenticias; Shangguan Yunv decidió suicidarse para no arrastrar a su familia por la falta de comida.

Mo Yan describió con calma y objetividad los esfuerzos y las luchas de una madre y sus hijos por la supervivencia básica en condiciones extremadamente difíciles. No sublima la naturaleza humana de esta madre, que había soportado las dificultades de la vida, sino que escribe la asombrosa resistencia de las personas en el sufrimiento y la tremenda vitalidad que se puede liberar para sobrevivir. El escritor conoce la importancia de la comida para todas las personas, al igual que dijo Qian Ding en *El suplicio del aroma de sándalo*: se dice que la gente vive por un respiro, es

mejor decir que la gente vive por un bocado. Hay comida en el estómago, hay educación; no hay comida en el estómago, no hay vergüenza. (Mo Yan, 2012c: 235) El propósito principal de los escritos de Mo Yan sobre el hambre no es responder y revelar los problemas sociales que han surgido en el proceso de modernización de China, sino tratar de mostrar los instintos de supervivencia más fundamentales y primitivos de las personas sobre su deseo extremo de comida, enfrentar a los deseos razonables y normales del hombre, cambiar el enfoque anterior en el nivel espiritual de las personas a las necesidades básicas de supervivencia de las personas y prestar atención a la naturaleza y las necesidades de vida de los hombres.

A diferencia de Gaomi en las novelas de Mo Yan, en la obra de *Cien años de soledad*, Macondo no tenía un problemas de hambruna. Aquí la gente considera que comer es el acto más sencillo de la vida cotidiana; no se preocupan por la comida, la familia Buendía incluso tiene la costumbre de que comer en la cocina cuando cada uno tiene hambre. En la descripción del capítulo XIII, debido a la prosperidad de la granja, la vida del pueblo de Macondo es extravagante en términos de la comida, que es diversa y nunca escasa. “Se sacrificaban tantas reses, tantos cerdos y gallinas en las interminables parrandas, que la tierra del patio se volvió negra y lodosa de tanta sangre. Aquello era un eterno tiradero de huesos y tripas.” (García Márquez, 1994: 195) En este párrafo, García Márquez describe la actitud generosa de Aureliano Segundo en relación con la comida. En la realidad, no solo Aureliano Segundo, sino toda la familia Buendía son generosos con el público. Saben la importancia de la comida y no harán que nadie que llegue a casa sienta hambre, ya sea que Rebeca, o “cuatro monjas y sesenta y ocho compañeras de clase, a quienes invitó a pasar una semana en familia, por propia iniciativa y sin ningún anuncio.” (García Márquez, 1994: 199) Al contrario del hambre social que describe Mo Yan, en la obra de García Márquez no carecen de alimentos, y es precisamente porque la necesidad humana más básica de vivir es plenamente satisfecha y los personajes pueden pensar en el futuro, en sí mismos y no ser controlados por las necesidades más básicas de la naturaleza humana.

6.1.2. El deseo sexual

Desde la antigüedad, el deseo sexual se ha considerado como la naturaleza humana más primitiva que se encuentra en una posición relativamente igual al deseo del alimento, y ocupa un puesto importante en los deseos de vida humana. La singularidad de los escritos de Mo Yan Y García Márquez sobre el deseo sexual radica en repensar el deseo sexual en la naturaleza humana a partir de la vida que refleja la naturaleza humana, deshacerse del juicio de valor de la sociedad secular y encarna un cuidado humanista más profundo y amplio. Sus obras se centran en individuos que dominan sus propios deseos libres y sin restricciones, rompiendo los grilletes de varios tabúes sociales, morales y costumbres, y liberando múltiples deseos de la naturaleza humana. En sus novelas, refresca las limitaciones de la comprensión inherente del deseo sexual, supera el dualismo de la naturaleza humana que la gente suele categorizar e inyecta una comprensión diversa de los deseos humanos.

En los escritos de Mo Yan, el juicio del deseo sexual en la naturaleza humana rompe la limitación de la conciencia ética. En la obra *El clan del sorgo rojo*, la madre de Yu Zhan'ao había enviudado a una edad temprana y tuvo relaciones sexuales con el monje bajo la presión moral del mundo secular; y Yu Zhan'ao y Dai Fenglian fornican en el campo del sorgo rojo no es tanto una resistencia a la ética feudal, sino una catarsis natural de las necesidades básicas del hombre. En la novela *Grandes pechos, amplias caderas*, Shangguan Lu ya no es la imagen de una madre que encarna las normas éticas tradicionales. Dio a luz a ocho hijos con diferentes hombres, no obstante, nadie la condenó por este comportamiento que se desvía de la tradición, y ella misma no tuvo ningún sentido de vergüenza. Las obras de Mo Yan consideran la naturaleza humana desde las necesidades básicas de la vida, presentan la complejidad y contradicción, y refleja la naturaleza humana del deseo físico.

Y en la novela *Cien años de soledad*, el sexo que rompe tabúes trae desastres y prosperidad al mismo tiempo. Por ejemplo, el matrimonio de José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán permitió que la familia Buendía continuara, y el sexo poco ético de Aureliano Segundo con su amante hizo que sus criaderos sea más prósperos. Entre los miembros de la familia Buendía, las relaciones sexuales son caóticas, sin embargo, en gran medida es precisamente por estas relaciones caóticas que la familia Buendía puede existir. Desde la perspectiva de la vida, el hombre no es solo un miembro de la

sociedad, sino también un individuo separado. Por lo tanto, no podemos solo mirar la calidad de la naturaleza humana desde la perspectiva de la moral social, y mucho menos si la moral social está cambiando a lo largo del tiempo. Mientras García Márquez respeta los propios deseos de los hombres y señala la existencia de tabúes éticos sociales. Aunque no puede ignorar la importancia del orden social, no puede colocarlo por encima de la naturaleza humana.

6.2. La relación entre la naturaleza humana y la violencia

Los seres humanos no solo tienen atributos de naturaleza que nacen con ellos, sino también atributos sociales que se adquieren. La naturaleza social de los hombres determina que deben estar en determinadas relaciones políticas, económicas, culturales y otras relaciones sociales, y deben estar restringidas por cierta conciencia social, por eso, es imposible que las personas existan independientemente del grupo social. Para integrarse en la sociedad y ganar el reconocimiento de la ideología dominante de la sociedad, la gente definitivamente tiene que hacer algunos esfuerzos. **El yo** ayuda a los individuos a adaptarse mejor a la sociedad suprimiendo y regulando el impulso instinto del **ello**. Según la teoría de la estructura de la personalidad de Freud, **el yo** está controlado por la conciencia humana, se encuentra entre **el ello** y **el superyó**, y desempeña el papel de supervisión y regulación. **El yo** se desarrolla sobre la base de la satisfacción de las necesidades básicas del **ello** y se desarrolla gradualmente bajo la influencia de la realidad social; es la existencia real de una persona en la red social. Incluye no solo el estado de vida de las personas en la vida social, sino también el comportamiento de los hombres en las relaciones sociales y sus características de la naturaleza humana.

La literatura es considerada como una *ciencia* o conocimiento humano; las obras de Mo Yan y García Márquez siempre se han preocupado por las personas, la naturaleza humana y sus condiciones de vida. Mientras afirman las necesidades básicas de las personas, también repiensen a las personas en relaciones sociales complejas. Para adaptarse al entorno, integrarse en la sociedad y buscar sus propios intereses, algunos de los personajes de sus obras muestran algunos aspectos oscuros de la naturaleza humana. Se manifiesta específicamente en el especial escenario histórico de la violencia, donde ciertos aspectos oscuros de la naturaleza humana se liberan y magnifican porque no están regulados por la legislación moral, lo que se manifiesta en la crueldad del agresor y la insensibilidad, egoísmo e indiferencia de los espectadores.

Los dos autores no evitaron ni embellecieron deliberadamente el lado oscuro de la naturaleza humana, sino que insistieron en exponerlo con un pensamiento racional y criticar ciertas debilidades irresolubles de la naturaleza humana para guiar a los lectores hacia la bondad.

6.2.1. Las formas de expresión de la violencia

La descripción de la violencia no es ajena a las novelas de García Márquez, como la sangrienta masacre en *Cien años de soledad*, cuando el sindicato organizó una huelga general de trabajadores bananeros y el gobierno envió tropas para reprimirla. Mataron a 3.000 personas, cargaron sus cuerpos en 200 vagones. En la guerra nacional, los 17 hijos del coronel Aureliano Buendía que murieron de una noche, e incluso el traslado de la familia Buendía a Macondo, también se debió a que José Arcadio Buendía mató a Prudencio.

En las obras de Mo Yan, las escenas de violencia se han vuelto aún más aterradoras. Desde el desollado del tío Luohan en *El clan del sorgo rojo*, hasta *El clan de los herbívoros*, Cielo y Tierra son como dos demonios asesinos, que usan métodos muy ágiles para sacarle los ojos, cortarle las manos y los pies a 'la abuela', la escena es sangrienta y brutal. Como dijo Mo Yan (2007), "Solo enfrentando la maldad de los seres humanos, reconociendo la fealdad de uno mismo, y describiendo la debilidad insuperable de la humanidad y el destino causado por la personalidad mórbida, podemos tener la profundidad y fuerza de 'interrogar el alma' ”⁴³ (p. 353) (Trad. propia)

Entonces, los dos autores demuestran la violencia y la tortura a los lectores, no solo para mostrar la brutalidad de la violencia y el castigo, sino también para revelar las raíces malignas de la naturaleza humana a fin de comprender la naturaleza humana de una manera más completa precisa.

⁴³ Texto original: 只有正视人类之恶，只有认识到自我之丑，只有描写了人类不可克服的弱点和病态人格导致的命运，才可能具有‘拷问灵魂’的深度和力度。

6.2.2. El análisis de la naturaleza humana de los agresores

En las novelas de Mo Yan, ya sea Sun Wu en *El clan del sorgo rojo*, o Cielo y Tierra en *El clan de los herbívoros*, todos son verdugos del castigo. Todos estos verdugos tienen en común la fea esencia de la humanidad. Para sobrevivir, Sun Wu ayudó a los invasores a matar a innumerables personas de Gaomi y torturó al tío Luohan con crueles castigos. El tío Luohan también le pidió a Sun Wu que lo matara porque no quería soportar la tortura. No obstante, Sun Wu lo rechazó para protegerse a sí mismo. El mal egoísta en la naturaleza humana se magnifica infinitamente en el artículo. Como vengadores, Cielo y Tierra llevaron a cabo un ataque devastador contra el clan de los herbívoros que crió a su madre, desafiaron todos los estándares éticos y morales y llevaron la maldad de la naturaleza humana al extremo. En comparación con Sun Wu, Cielo y Tierra son más indiferentes. En el proceso de tomar represalias contra el clan de los herbívoros, dijeron pocas palabras, no tuvieron un momento de vacilación ni de sentido de culpa, como había sentido Sun Wu. Estos dos roles resaltan la fealdad y la crueldad de la naturaleza humana en una manera más vívida.

Los verdugos en la obra *Cien años de soledad* son más indiferentes: no solo entierran vivos a los prisioneros a menudo, sino que también tienen personalidades extrañas, como la descripción del obra menciona: "el niño tropezó por accidente con un cabo de la policía y le derramó el refresco en el uniforme, el bárbaro lo hizo picadillo a machetazos y decapitó de un tajo al abuelo que trató de impedirlo." (García Márquez, 1994, p.183) No siguen el orden social, porque ellos mismos son el orden social.

Además, la violencia más cruel es la descripción sobre la masacre, donde todo parecía una farsa. El capitán le dio al público cinco minutos para irse con una voz baja y lenta, y luego comenzó a disparar con ametralladoras. Todo parecía como si fuera un espectáculo. García Márquez utilizando este incidente revela la fealdad y brutalidad de la naturaleza humana, y al mismo tiempo critica y satiriza la irracionalidad política de la época, devela la destrucción de la naturaleza humana por un gobierno irrazonable.

6.2.3. El análisis de la naturaleza humana de los espectadores

En circunstancias generales, el propósito de la sanción no es principalmente castigar a los presos, sino disuadir a la gente corriente a través de esas escenas públicas de castigo. En cierta medida, se puede decir que los espectadores del castigo son el objetivo real de la advertencia sobre la pena, y esta función psicológica y conductual es una parte que no se puede ignorar en su desarrollo. El propósito de la descripción de la violencia de García Márquez y Mo Yan no es solo mostrar su crueldad, sino también describir las reacciones de las personas ante la violencia y revelar las características de la naturaleza humana de los espectadores.

En la obra *El clan de los herbívoros*, el "yo" era originalmente un miembro de esta familia, pero cuando presenció la matanza inhumana realizada por Cielo y Tierra, en lugar de detenerla a tiempo, observó con frialdad el dolor y la persecución que sufrían sus familiares, y se convirtió en cómplice de un hacedor violento. Se revelaron la indiferencia y la cobardía de su naturaleza humana. En *Cien años de soledad*, José Arcadio Segundo tuvo una ilusión de ver un fusilamiento, y después de escapar de la masacre encontró que todo el pueblo de Macondo ignoraba la existencia de la historia horrible y negó que hubiera muertos aquí y aceptó tres días de jolgorios públicos para celebrar el término del conflicto. Si bien la indiferencia de la naturaleza humana es terrible, lo más aterrador es el egoísmo oculto de la naturaleza humana. Por el egoísmo, se pueden negar lo que ya existe, permitir la existencia de la violencia sin razón.

Sin embargo, no todos los espectadores son tan indiferentes y despiadados; las personas que vieron la ejecución del tío Luo Han, en *El clan del sorgo rojo*, parecen ser más sentimentales y rectas. "Las mujeres que presenciaban el acto se arrodillaron sin excepción en el suelo y se pusieron a llorar abiertamente". (Mo Yan, 2016: 68) Incluso la noticia de su cuerpo desaparecido se convirtió lentamente en una leyenda bella. En este castigo, los espectadores no son insensibles e indiferentes; sienten odio por las injusticias de los agresores y admiran a los héroes contra los invasores, también tienen la conciencia nacional y el sentido de la justicia como la gente común. Estas características también muestran la bondad de la naturaleza humana. En cuanto a la obra *Cien años de soledad*, aunque la mayoría de los espectadores negaron la existencia de la masacre, José Arcadio Segundo mencionaba constantemente esta

historia horrible, calculó el número de los muertos y recordó a los que murieron. A diferencia de otros espectáculos indiferentes, él no se comprometió con el gobierno, sino que protestó y cuestionó la brutalidad de las autoridades. No obstante, su voz y comportamiento no despertó al público, sino que mostró a los lectores la bondad de la naturaleza humana.

Las descripciones de los espectadores del mal realizado que realizan los dos autores son críticas, revelan la fealdad y el entumecimiento de la naturaleza humana y, al mismo tiempo, presentan la bondad de la naturaleza humana, que se encarna en el sentido de la justicia. La naturaleza humana es intrínsecamente complicada, tal y como Mo Yan señaló en su discurso de *Mi experiencia literaria: historia y lenguaje* (2011), " Cada uno de nosotros tiene partes oscuras y negativas en nuestro corazón, y hay algo reprimido por la moralidad y ética."⁴⁴ (p.4) (Trad. propia) Estas cosas no se pueden liberar debido a las limitaciones de las leyes morales en el entorno social normal, pero se alentará a que se liberen en el entorno especial y el proceso histórico. Por lo tanto, ya sea el agresor o el espectador, en la escena especial de violencia, ciertas partes oscuras de la naturaleza humana se liberan porque no están reguladas por la etiqueta moral, e incluso los métodos autoritarios del gobernante pueden racionalizar la liberación del mal de la naturaleza humana. A través de la descripción de escenas violentas, Mo Yan y García Márquez repiensen la humillación y la fealdad de la naturaleza humana, al mismo tiempo, descubren lo bueno existente también en la naturaleza humana.

⁴⁴ Texto original: 我们每个人心里面都有阴暗不光明的地方，都有一种被这种道德和公德所压制的东西

6.3. La tentación de la naturaleza humana por la civilización

Debido al progreso de la humanidad y la búsqueda de la razón, el ser humano no solo no vuelve al estado original de ignorancia de la naturaleza, sino que también es impulsado por la civilización y la razón. La lógica y la racionalidad humana y la búsqueda de la civilización social han roto la forma primitiva de vivir como los demás seres y han impedido que las personas regresen al estado de mantener un equilibrio armonioso con los demás humanos. En cuanto a las obras de Mo Yan, *El clan de los herbívoros* demuestra evidentemente la búsqueda consciente de la civilización por parte de los seres humanos. Generalmente algunos de sus instintos primitivos están relacionados con la animalidad; el rasgo más relevante de esta búsqueda constante es la de avergonzarse por la aparición de características animales y rechazar la animalidad. En el primer sueño de la obra, "la langosta roja", la gente no duda en matar al hombre que se aparee con la burra para que se defienda la civilización. En el tercer sueño, "los ancestros que nacieron con las manos y los pies palmeados", con motivo de poner fin a la degradación de la raza humana hacia la animalidad, el jefe del regimiento prohíbe explícitamente los matrimonios de parientes directos, porque este tipo de reproducción conducirá a la degradación humana y utiliza métodos extremos:

Los hombres que nazcan con las manos y los pies palmeados serán, sin excepción, castrados, y el sexo de las mujeres mutilado. Los que mantengan una relación sexual adúltera entre un hombre y una mujer del mismo clan serán, sin excepción, castigados con los hierros de fuego. (Mo Yan, 2018: 320)

Obviamente, existe un impulso irresistible para perseguir la civilización en la naturaleza humana. Al igual que en la *Biblia*, Adán y Eva finalmente fallaron en resistir la tentación de comer del árbol de la ciencia, lo que también incluye una señal de que los seres humanos eventualmente avanzarán hacia la civilización. Y en la obra *Cien años de soledad*, casi todas las personas se sienten atraídas por la civilización: José Arcadio Buendía está obsesionado con la ciencia y la alquimia, y dice "Si no temes a Dios, témelo a los metales." (García Márquez, 1994, p.32); la gente de Macondo siente siempre curiosidad por los gitanos que traen cosas nuevas; y la propia existencia de Amaranta, que se fue a estudiar a un lugar distinto. Todos estos ejemplos muestran la tentación natural de la civilización en la naturaleza humana, donde la gente suele encontrar las cosas mejores y novedosas. Del mismo modo, los miembros

de la familia Buendía también tienen miedo a la degradación animal, temen dar a luz a niños con cola de cerdo, pero cometen errores porque no resistieron los impulsos de la naturaleza humana.

6.4. Las presentaciones de la naturaleza humana en el sufrimiento de la vida y su auto-salvación

De acuerdo con la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, **el superyó** es consecuencia de la socialización, se refiere a los pensamientos morales y éticos adquiridos y aprendidos por la cultura. Restringe los deseos instintivos del **ello** en consonancia con las reglas de la moralidad social y la civilización, y guía el comportamiento social del **yo**, de modo que el sujeto pueda realizar sus ideas. Como la parte más civilizada y moral de la personalidad, **el superyó** sigue el principio de la perfección y del bien, y se esfuerza por satisfacer al sujeto en el nivel espiritual. Los personajes de las novelas de Mo Yan y Gabriel García Márquez también muestran la parte **superyó** de la personalidad en relación con la parte espiritual, especialmente el sentimiento de arrepentimiento y vivir que muestran los personajes de sus novelas cuando aguantan y tratan de redimir los sufrimientos de sus vidas.

El sufrimiento es una experiencia común que una persona necesita experimentar en la vida. Como un ser en el mundo real, la vida siempre está inevitablemente controlada por diversas fuerzas de la naturaleza y la sociedad, por lo tanto, el sufrimiento se ha convertido en una parte imprescindible de la vida. No cabe duda de que se existen muchos escritos sobre el sufrimiento en la literatura contemporánea, ya sea el sufrimiento colectivo de países en el proceso histórico, o el sufrimiento de la vida y el espiritual de los individuos corrientes en el transcurso de los tiempos. Debido a la influencia de sus propias experiencias, los dos autores tienen un profundo conocimiento sobre el sufrimiento de la vida y el espiritual de la gente común, por eso, hay muchas descripciones sobre estos sufrimientos en sus novelas. Los personajes de las obras soportan el sufrimiento que inevitablemente sufre en los altibajos del destino, su actitud ante el sufrimiento no es evitar y resistir, sino padecer y tolerar. Consideran el sufrimiento como una etapa de la vida, aguantan el sufrimiento causado por el destino con la fuerte vitalidad y redimir el sufrimiento del espíritu con la auto-salvación del alma.

6.4.1. Las presentaciones del sufrimiento de la vida

En comparación con la mayoría de las novelas de Mo Yan, que indican claramente la época de la historia desde el comienzo del siglo XX hasta el siglo XXI, la época de la historia en *Cien años de soledad* no está expresada directamente, pero también podemos inferir el tiempo aproximado de acuerdo con los cambios sociales en América Latina. Los antecedentes de las historias son similares, incluido el caos del partido y las guerras nacionales. Cuando se producen cambios sociales, son las personas de las clases bajas las que realmente sufren los dolores. No es imposible que ellas cambien la situación o salven sus propias vidas en los tiempos de guerras. La singularidad de los escritos de Mo Yan y Gabriel García Márquez sobre el sufrimiento es que pueden ver los sufrimientos de la vida de la gente común detrás de la historia. No están volviendo a contar hechos históricos a través del sufrimiento, sino están explorando el destino de los seres humanos y el sufrimiento de la vida mediante los hechos pasados.

Los sufrimientos que sufren los personajes de sus novelas se dividen en dos tipos: uno es el sufrimiento físico, como la enfermedad, el hambre y el dolor y la muerte. Este tipo de sufrimiento es provocado mayoritariamente por factores externos como la guerra y la reforma política. El otro es el sufrimiento psicológico, este tipo de sufrimiento es causado principalmente por la condena de la conciencia del individuo por lo que el alma se sienta incómoda, o por la aislamiento del propio mundo espiritual de cada uno. Estos dos tipos de sufrimientos no están completamente separados, el sufrimiento psicológico es más profundo, más duradero y más difícil de escapar que el sufrimiento físico.

El sufrimiento físico está involucrado en muchas novelas de Mo Yan. *El clan del sorgo rojo* está basada en la guerra anti-japonesa en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo pasado, nos muestra las penurias que sufrieron los aldeanos durante las guerras. Entre ellos, el tío Luohan fue capturado por los invasores como prisionero y luego fue asesinado al no haber podido escapar. Y el equipo de partisanos dirigido por Yu Zhanao se organizó espontáneamente para resistir a los enemigos extranjeros, y fue lamentablemente derrotado en el proceso de defensa de los aldeanos, completó la resolución del sufrimiento y se dio cuenta del valor de la vida.

La obra *Cien años de soledad* también encarna el proceso social e histórico de Colombia e incluso de América Latina después de la colonización y el sufrimiento del pueblo, las guerras entre partidos opuestos en el siglo XIX y los sucesos violentos repetidos en el siglo XX, que se han retratado vívidamente, así como los treinta y dos levantamientos armados que promovió el coronel Aureliano Buendía para mejorar la calidad de vida en Macondo, la destrucción y revueltas provocadas por el ascenso y caída de la empresa bananera, y las enfermedades de la amnesia que contagió a todo Macondo.

A diferencia de la amplitud del sufrimiento físico, el sufrimiento psicológico es más profundo y concentrado. En la novela *Grande pechos, amplias caderas*, el sufrimiento psicológico de la madre Shangguan Lu proviene principalmente de su propia culpa. Debido a la infertilidad de su esposo y la influencia de los pensamientos feudales tradicionales, tuvo que tener relaciones sexuales con otros hombres para dar luz a los hijos. Shangguan Lu no es una mujer rebelde que se atreve a romper los grilletes de la ideología feudal; en la realidad sigue siendo una mujer tradicional, está profundamente influenciada por las conciencias feudales del confucianismo como “las tres obediencias y cuatro virtudes”⁴⁵, por lo tanto se siente culpable e incómoda por su comportamiento infiel y su alma está torturada.

En la novela *Cien años de soledad*, toda la familia Buendía no puede escapar de la fatídica huella de la soledad, que afecta a todos los miembros de la familia en distintos aspectos como una enfermedad genética familiar. La causa sustancial de este sufrimiento es que no hay verdadero amor en sus almas y cada miembro de la familia se aferra a su propio espacio pequeño y solitario, no se preocupa por la existencia y las ideas de los demás. Incluso los creadores de la familia, José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, no sienten amor verdadero. Como dice el texto, en verdad estaban ligados (José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán) hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia.” (García Márquez, 1994, p.20) En Macondo, donde no falta los recursos materiales, las necesidades espirituales y el dolor psicológico causado por las necesidades espirituales insatisfechas son más severos.

⁴⁵ Las tres obediencias exigen a las mujeres obedecer a su padre como hijas, a su marido como esposas y a su hijo como viudas. Las cuatro virtudes son la moral, el atractivo físico, el lenguaje correcto y la excelencia en la costura.

El sufrimiento es un estado de existencia en la vida, Gabriel García Márquez y Mo Yan tienen un profundo conocimiento en relación con este concepto. A través de su experiencia personal que se acercan a la realidad real de la gente común y su compasión humanista, muestran el sufrimiento físico y el psicológico que han sufrido en sus descripciones de la historia social. Además, prestan atención a los sufrimientos para que comprendan las situaciones de vida y el destino de la gente.

6.4.2. La auto-salvación en los sufrimientos

Ya sea el sufrimiento físico causado por factores incontrolables, o el sufrimiento psicológico que sufre el alma individual, es inevitable para las víctimas, y las víctimas solo pueden ser liberadas mediante la auto-salvación. Obviamente, la mayoría de las personas que sufren por la vida en las novelas son personas comunes, ellos no pueden controlar su propio destino, ni pueden controlar o revertir la situación con su conciencia subjetiva, sino que solo pueden verse obligados a aceptarlo. Por eso, solo pueden aceptar y soportar las dificultades, ya que no tienen otra opción, y sobrevivir a los sufrimientos de la vida.

En las novelas de Mo Yan, muchos personajes no esquivaron ni retrocedieron, sino que se enfrentaron con valentía y tomaron la iniciativa ante el sufrimiento físico. Como el tío Luohan no mostró cobardía ante la tortura, sino que fue a la muerte con una actitud inquebrantable, acepta el sufrimiento que le impuso el destino. Shangguan Lu todavía estaba viva en los turbulentos años de guerra, hambre y muerte, y crió solamente a sus nueve hijos, soportando el hambre, la pobreza y las enfermedades del sufrimiento físico.

Y en cuanto a la obra *Cien años de soledad*, la gente de Macondo respeta la vida, soporta el dolor y trabaja duro para vivir, ninguno de los miembros de la familia Buendía opta por suicidarse, incluso el discapacitado Mauricio Babilonia, quien solo puede pasar el resto de su vida en la cama, nunca pensó a renunciar a su vida. El coronel Aureliano Buendía promovió 32 levantamientos armados para darle una vida mejor al pueblo de Macondo, y “escapó a catorce atentados, a sesenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento” (García Márquez, 1994, p.83). Sin embargo, ninguno de estos sufrimientos físicos hizo que se rindiera. Todos estos personajes están usando su fe en la vida y su tenacidad para soportar el sufrimiento físico, que no solo refleja su conciencia vital, sino que también demuestra su respeto por lo viviente y su personalidad firme.

El sufrimiento psicológico está más formado por la confesión del alma y su ansiedad para el personaje. Por ejemplo, la figura de Shangguan Lu de *Grande pechos y amplias caderas*, estaba utilizando su propia manera de salvar el sufrimiento psicológico para que aliviara su culpa y ganara la tranquilidad espiritual. Su vida

estuvo llena de muerte, hambre y culpa, experimentó demasiado sufrimiento. Después de conocer al pastor Malory, ella comenzó a creer en el cristianismo y finalmente se convirtió en una cristiana fiel. Intentó obtener la gracia de Dios al creer en el cristianismo, perdonar su propia culpa y realizar la auto-salvación psicológica. Este comportamiento también encarna una lógica fija de los chinos, quienes a menudo encuentran su sustento espiritual para convencerse a sí mismos de enfrentar la vida cuando son impotentes en la realidad, y encontrar una base teórica para sus acciones. Shangguan Lu, que creyó en el cristianismo toda su vida, trató de realizar el deseo de lavar el alma y aliviar los pecados buscando el sustento espiritual y, al mismo tiempo, perdonarse a sí misma y a los demás. Solo las personas con conciencia moral sentirán remordimiento y culpa a enfrentar sus errores pasados; tendrán un sentido de arrepentimiento y trabajarán duro para redimir el sufrimiento, los comportamientos de Shangguan Lu también refleja el bien sincero de su naturaleza humana.

En la obra *Cien años de soledad*, la familia Buendía se encuentra en una ruptura espiritual causada por la colisión de la ignorancia cerrada y la civilización extranjera. Casi todos los miembros de la familia permanecen en su propio mundo solitario y no tienen contacto con los demás, carecen de confianza el uno en el otro, no se entienden ni tienen los mismos pensamientos y sentimientos, son indiferentes y desesperados el uno con el otro, entierran sus emociones en su corazón y no las comparten con los demás para que logren el consuelo. Cada uno de ellos es incapaz de obtener la estabilidad del alma por falta de amor y atención, se puede decir que casi todas las almas están solas. José Arcadio Buendía es un explorador solitario de la sabiduría científica, Úrsula Iguarán es la solitaria más extrovertida de toda la familia, José Arcadio es el solitario de la ignorancia, el coronel Aureliano Buendía es el reflector solitario de la guerra. Sus imágenes de soportar el sufrimiento psicológico despiertan la resonancia y producen el respeto y la ilusión de los lectores. La vida es soledad y la muerte es soledad. Quizás la mejor salvación para toda la familia Buendía es la soledad. Ellos soportaron la tortura psicológica debido a la soledad, sin embargo, también lograron el superyó más singular debido a la soledad de cada individuo.

En conclusión, si el análisis de los dos autores de los problemas sociales es una manifestación del sentido de responsabilidad del escritor, entonces su escritura sobre el sufrimiento se debe a la preocupación por el destino de la vida y la naturaleza humana real. Ya sea el sufrimiento físico o psicológico, los diversos comportamientos

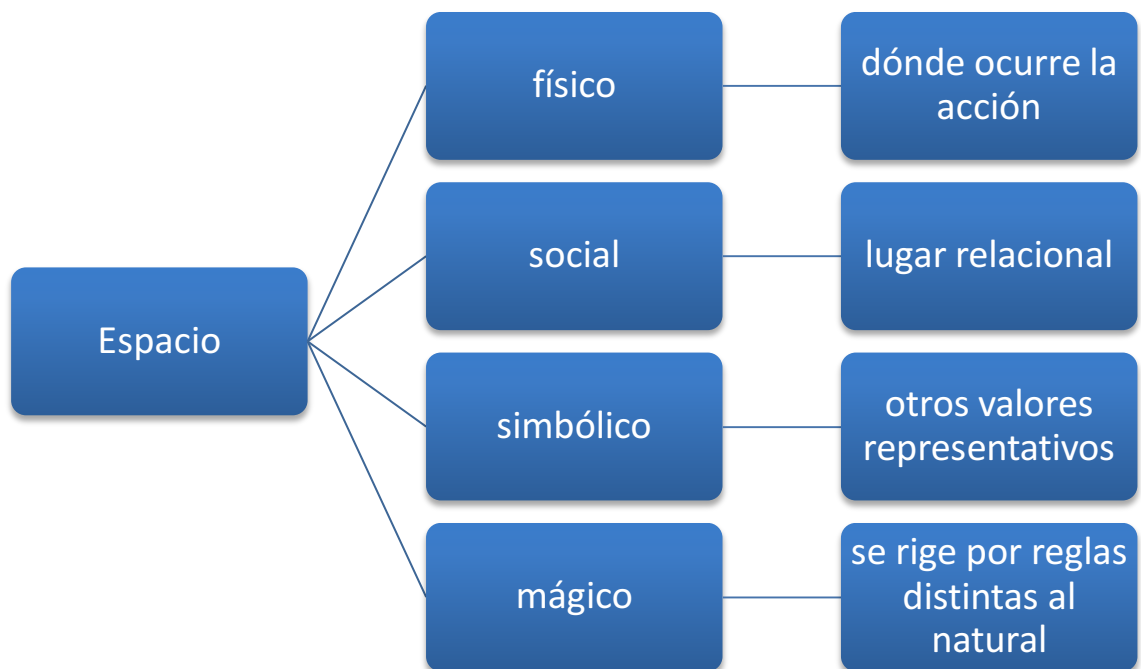
que realizan las víctimas para redimir el dolor son sus esfuerzos por adaptarse mejor a los órdenes de la supervivencia social, también reflejan la tenacidad y el bien sincero de su naturaleza humana.

Parte III

Espacio

1. Espacio

Indudablemente, el concepto del espacio, como la perspectiva principal de este estudio comparado, ya que “está ligado lo mental, lo cultural, lo social y lo histórico”, (Lefebvre, 2013, p.56) tenemos que analizarlo desde distintos ángulos. En cuanto a la teoría de narratología, el espacio es un lugar dónde ocurre los relatos. Cuando se relaciona con las diferentes culturas, su significado se verá enriquecido. El espacio puede ser creado, recreado, personal, todo lo que depende de su propia cultura, y esta característica es inconsciente. El autor o el propietario del espacio a menudo agregan sus propias características culturales y nacionales al crear y mejorar el espacio, e incluso tienen un color religioso o tradicional. Ya que estos factores resonarán con personas específicas en un entorno social, y esta resonancia también refleja la importancia de la existencia del espacio social y del simbólico.



(Fuente: elaboración propia)

1.1. Las definiciones generales sobre el espacio de la novela

Es obvio que el término Espacio se presenta más fácil de comprender que de definir, a causa de que es un concepto amplio, cada persona generalmente tiene una idea propia del significado de este vocablo dependiendo de su nivel de educación, tipo de trabajo, sexo, edad, etc.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el *espacio* es entendido en su primera acepción, como “Extensión que contiene toda la materia existente” (DRAE, 2019). Es una definición de gran amplitud.

Ya que este estudio presta atención a las representaciones y funciones del espacio en las obras, por ello, resulta imprescindible una definición del *espacio narrativo*. En los estudios actuales sobre la novela, el espacio ha ido ocupando un lugar importante a lo largo de los últimos años. Cada vez más autores e investigadores van reconociendo su importancia.

Como Janusz Slawinski (1989) comenta:

El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética: resulta que no es ya simplemente uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. (p.268)

Además, puede que el espacio desarrollado por los autores no siempre sea comprendido por los lectores en el sentido que ellos le quieren y los lectores no pueden comprender completamente lo que los autores quieren transmitir a través de sus obras. Puede incluso que los autores no puedan mostrar exactamente lo que quieren presentar y no quede evidente el sentido del espacio narrativo.

Gabriel Zoran (1984) también advierte esta idea sobre el problema de la interpretación del sentido del espacio en su artículo:

The term *space* is used here to mean specifically the spatial aspects of the reconstructed world. This seems natural and rather obvious, but the term can be

applied to the literary text in various ways and is, itself, far from unambiguous.
(p. 309)

Con respecto a la aseveración del espacio, Mieke Bal (1990) enfatiza su complejidad, que es la conexión con los demás elementos en la novela: “La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio” (p.101).

En la parte del ‘lugar y espacio’ de su *Teoría de la narrativa*, Mieke Bal (1990) compara estas relaciones en distintas épocas a causa de la forma en que se combinan y presentan, nos muestra la importancia del contexto de la historia y las experiencias propias del autor, lo que mejora el entendimiento de los espacios usados en las novelas analizadas:

Las relaciones entre espacio y acontecimiento se aclaran si pensamos en combinaciones conocidas y estereotipadas: declaraciones de amor a la luz de la luna en una terraza, en sueños de alto vuelo en una taberna, apariciones fantasmales entre ruinas, alborotos en bares. En gran parte de la literatura medieval, las escenas de amor tienen lugar en un espacio concreto, adecuado a la ocasión, el llamado *locus amoenus*, que consiste en un valle, un árbol y un arroyo cantarín... En la literatura de periodos posteriores también se dan ciertas combinaciones, a veces características de un escritor, a veces de movimientos, a veces incluso de una sola novela. (Bal, 1990: 104)

En comparación con las definiciones complejas, María del Carmen Bobes Naves (1993) describe la naturaleza abstracta de espacio con su claridad y orden, no le falta explicar la relación con los objetos y personajes de la novela:

En principio consideramos el espacio como un lugar físico donde están los objetos y las personas, y de la misma manera que cualquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato, el espacio puede constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada ‘novela espacial’. (p.174)

Además, para Yuri Lotman, el espacio también se convierte en un modelo del mundo en relación con otros sectores del relato. El lenguaje del espacio revela los

signos implícitos y expresiones de la realidad, ya que obtiene el valor cultural cuando sea creado. Como menciona Lotman:

Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una “imagen del mundo”, un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. (Lotman, 1973: 272).

1.2. La presentación del espacio

Antes de utilizar el concepto de espacio para interpretar las obras, debemos identificar la estructuración del espacio que se presenta en las novelas analizadas. El profesor chino Long Diyong considera que el espacio es una forma estructurante de la novela, que no persigue la secuencia y la causalidad del tiempo del cuento como las novelas tradicionales; en cambio, se reemplaza por la simultaneidad del espacio y la contingencia del evento, por lo tanto, surge una estructuración espacial de yuxtaposición y cruces. (Long, 2006:10) Esta idea destruye el estereotipo tradicional de la relación entre tiempo y espacio en las novelas, enriquece el interés y la profundidad de obras literarias.

Henri Lefebvre (2013) destaca el concepto de 'espacio social' en su obra de *la producción del espacio*, discutiendo sobre la relación entre el espacio y la vida social y su importancia. Se divide la forma del espacio en el espacio físico (la naturaleza), el espacio mental (las lógicas y las abstracciones formales) y el espacio social (los supuestos lugares con las interacciones humanas). Y propone que el espacio:

[...] es el resultado de la acción social, de las prácticas, las relaciones, las experiencias sociales, pero a su vez es parte de ellas. Es soporte, pero también es campo de acción. No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales. (p.221)

En su noción, el "espacio social" es esencialmente un producto de cada sociedad o que cada modo de producción produce su propio espacio, lo que construye la particularidad de cada espacio. Debido a la individualidad de cada espacio, durante el proceso de comparar las obras de Mo Yan y Gabriel García Márquez, identificar el espacio social de cada obra es una parte substancial en la parte del espacio físico.

Con consonancia con los aportes de Henri Lefebvre, en la obra *Third space: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Edward Soja (1997) propone reconstruir el pensamiento espacial tradicional que históricamente se utilizaban en los estudios literarios. El geógrafo consideró que el *primer espacio* es un espacio físico y material, proviene de la comprensión intuitiva del espacio por parte de los humanos. Por esta característica, incluye principalmente dos aspectos: la naturaleza y la sociedad. El *segundo espacio* se deriva de la forma conceptual, es un

ámbito de las ideas y las representaciones mentales y subjetivas. Y el *tercer espacio* es el espacio de reproducción, es una reconstrucción de los dos espacios anteriores, que el autor plantea como una nueva modelo de repensar sobre el espacio y la espacialidad social. (Soja, 1997: 75)

Con respecto al espacio de los relatos, el profesor chino Jin Jianren propone que se incluyan tres aspectos:

El primero es el contenido de la región, que lleva las actividades de los personajes, al mismo tiempo que limita el alcance de las actividades; el segundo es el contenido de la sociedad, que abarca las relaciones interpersonales; el último es el contenido de la escena, que es la concretización y visualización del contenido de la región y sociedad en la obra. (Jin, 1982: 2) (Trad. propia)⁴⁶

En este párrafo, ‘la región’ debe ser la latitud física del espacio; ‘el contenido social’ se refiere naturalmente a la dimensión social del espacio; y ‘el contenido de la escena’ se refiere a las escenas, es decir, la estructuración específica del espacio en la novela.

Se divide la estructuración del espacio por diferentes estándares a través de distintas perspectivas, se llegará a diferentes conclusiones. Mediante analizar las teorías de la estructuración espacial relacionadas, no es difícil encontrar que muchos estudiosos proponen la diferencia entre el espacio físico y el social. Por lo tanto, esta tesis también se compara desde las mismas clasificaciones.

Además, en términos de singularidad, las obras seleccionadas en este análisis pertenecen al movimiento de *la realidad mágica*, cuyos contenidos son profundos y caracterizados por el colorido, el impactante arte mágico y la cultura folklórica, lo que es la condensación de la cultura geográfica y la conciencia espiritual particular del autor. Y con motivo de enriquecer la imagen de los personajes y la descripción del proceso del crecimiento, también se agrega el análisis del espacio mental. Por eso, en el análisis posterior de este trabajo, además del espacio físico y el social, también se existe el espacio mágico y el simbólico. La combinación de los cinco tipos de espacios enriquece la trama de la novela y crea la singularidad de la novela.

⁴⁶Texto original: “一是地域的内容，它承担着人物的活动，同时又限制着活动的范围；二是社会的内容，它将人物与人物的关系系统统网罗于内；三是景物的内容，是地域的内容与社会的内容在作品中的具体化和形象化。”

1.3. El cronotopo de Bajtín

En el principio del trabajo “*Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*”, M. Bajtín (1991) delimita el concepto del cronotopo, e indica la imposibilidad de separar las coordenadas espaciales y temporales en la obra narrativa.

... Se han asimilado ciertos aspectos del tiempo y del espacio, accesibles en el respectivo estado de evolución histórica de la humanidad; se han elaborado, también, los correspondientes métodos de los géneros de reflexión y realización artística de los aspectos asimilados de la realidad.

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura... Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura. (p.237)

Según el entendimiento de Bajtín, a lo largo de la historia los seres humanos tienen una diferente forma de comprender y captar el arte en cada etapa del desarrollo de la sociedad. Como uno de los métodos para captar artísticamente la realidad, la literatura produce significado para la humanidad a través de la comprensión de la relación temporal y espacial. En su pensamiento el tiempo y el espacio tienen un carácter indisoluble y se apoyan mutuamente.

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (Bajtín, 1991: 237-238)

Partiendo del cronotopo de M. Bajtín, existen dos entendimientos sobre las novelas de Mo Yan y Gabriel García Márquez que suceden en su “ciudad natal”: por una parte, la “ciudad natal” de la novela existe como un espacio geográfico concreto y visible. Ya que este espacio sirve como un portador del encuentro y reorganización de los recuerdos de los autores, es un concepto espacial que contiene la experiencia emocional y el valor estético de los escritos; por la otra parte, la “ciudad natal” en la

novela también puede entenderse como el espacio psicológico de los autores para que exprese las nostalgias, que no solo tiene la identidad imaginaria de la infancia y el tiempo pasado, sino también la existencia virtual y la función portadora de las nostalgias en el sentido del espacio. Es decir, aunque es un espacio ficticio, también tiene un significado histórico y temporal y contiene toda la infancia y el tiempo histórico en forma de espacio. Como el comentario de Fang Guowu (2006):

El tiempo y el espacio en el cronotopo son la percepción y la experiencia concretas que las personas construyen sobre la base de la vida real, se combinan con las personas existentes y se mezclan con los factores de evolución de las emociones humanas. En ese momento, el tiempo y el espacio ya no son un mundo abstracto que es dado conocimientos, sino un mundo de experiencia que afecta a cada valor emocional.⁴⁷ (p.115) (Trad. propia)

Además, Bajtín menciona el carácter de indivisibilidad del cronotopo en las novelas, da máxima importancia a las relaciones y vinculaciones que la novela mantiene con el contexto histórico en el que se desarrolla depende de la estabilidad del cronotopo:

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Como es natural, ese proceso de cambio es él mismo, cronotópico: se produce, primeramente, en un mundo social, que evoluciona históricamente, pero sin alejarse del cambiante espacio histórico. (Bajtín, 1991: 404)

Este párrafo explica concretamente la relación entre la historia y novela, y mejora la comprensión del cronotopo en las novela de Mo Yan y Gabriel García Márquez, indica la causa del cronotopo que va cambiando con el paso del tiempo en sus novelas, lo que es la evolución de la sociedad.

⁴⁷ *Texto original:* 时空体中的时间和空间是人建立在现实生活基础上的具体感知、体验，他们和存在着的人结合在一起，融进了人的情感评价因素。这里的时空便不再是被给予的抽象的认识世界，而是牵动着每一个独特的情感价值的体验世界。

2. El espacio físico y el declive y caída de la familia Buendía y el clan del sorgo rojo.

2.1. Las representaciones del espacio físico en *El clan del sorgo rojo*

El espacio físico en la literatura es un espacio exterior al sujeto, que lo ocupa o ve, representado a través de signos lingüísticos que los lectores pueden recibir a través del texto. En la novela, el espacio físico es el espacio geográfico que se representa con frecuencia. No sólo se refiere a la geografía regional, sino también a los lugares pequeños, como un patio, casa, calle, habitación, etc.

García Márquez y Mo Yan siempre utilizan un espacio que conocen y recrean, un espacio específico para representar sus obras. Si miramos los periodos de sus infancias, los dos escritores tienen características comunes, vivían en pueblos y han sido influidos mucho por sus lugares natales. Mo Yan estuvo en Gaomi hasta los 18 años. Cuando García Márquez era niño vivía en Aracataca con sus abuelos. Como Mo Yan (2000) dijo que “Cuando estaba tumbado en el pasto, hablaba con la vaca, la nube, el árbol y los pájaros. Luego, los escribí intactos en mis novelas” (p.20).

Por su propia cultura especial y lugar natal, se dan a luz a personajes vívidos, como los miembros de la obra *El clan del sorgo Rojo*, y se presentan en Dongbei de Gaomi que es sin duda:

El lugar más bello y el más feo de la Tierra; el más original y el más ordinario; el más sagrado y el más profano; el que posee más héroes de la etnia Han y el que posee más hijos de putas; el que posee más gente que bebe alcohol y el que posee más gente que ama su tierra. (Mo Yan, 2016: 13)

A través de la construcción de Mo Yan, Dongbei de Gaomi se convierte en un símbolo cultural permanente y un espacio geográfico propio. Mo Yan (2002) dice que “casi se pueden encontrar todos los prototipos reales y ejemplares originales de los personajes y historias de sus novelas en Gaomi” (p.187). Depende de esta explicación, Mo Yan se describe sí mismo como un narrador, va a contar muchas historias que suceden en la vida real: los héroes populares lideraron la rebelión contra el gobierno tradicional, las guerras nacionales y contra la colocación del ferrocarril Jiaoji.

De igual forma, podemos ver las historias reales de Colombia en las obras de García Márquez, cómo todos los pueblos emigran para tener una vida mejor, las guerras permanentes mundiales y la época colonial. A modo de la transformación y la adaptación, los dos maestros mueven las historias reales a Macondo y Macondo, estos dos espacios físicos también enriquecen a los personajes de las obras.

Sin embargo, estos espacios físicos no son puramente objetivos. Lo que leemos es lo que construyen los autores a través de las historias de su comprensión. “La literatura siempre puede reproducir las diferentes experiencias de vida que se traen por el espacio de manera muy directa e intuitiva por primera vez” (Wu, 2008: 49). Las novelas se desarrollan en el espacio que crean, mezclando los lugares originales con aportaciones nuevas, dando como resultado los Macondo y Macondo.

El espacio no solo tiene propiedades físicas que las personas pueden ver y tocar, lo más importante es que puede producir las relaciones sociales, la operación del poder e incluso el contenido ideológico de las personas que son invisibles pero se impregnan en cada rincón del espacio. (Yu, 2008: .2)

La configuración del espacio físico refleja las condiciones de vida y el mundo espiritual de las personas de aquella época, y amplía enormemente el espacio estético y simbólico de la novela.

El espacio físico en las novelas analizadas incluye dos aspectos: micro y macro, y estos espacios geoespaciales son muy metafóricos. El espacio en el texto literario proviene del espacio de la realidad, sin embargo, el texto literario también participa en la configuración del espacio literario.

Como Mike Crang (1998) indica en su obra *Cultural geography*:

The text does not simply reflect an outside world. It is misleading to look at how ‘accurately’ or otherwise it corresponds to the world. This sort of naive approach misses the most useful and interesting elements of literary landscapes. Literary landscapes are best thought of as a combination of literature and landscape, not with literature as a separate lens or mirror reflecting or distorting an outside world. Equally literature does more than simply provide an emotional counterpart to an objective knowledge in geography. Rather literature offers ways of looking at the world that show a range of landscapes of taste, experience

and knowledge. (p.57)

La novela *El clan del sorgo rojo* transcurre en la ciudad natal de Mo Yan — un distrito rural de Dongbei en Gaomi. Dentro del relato, existen muchas explicaciones sobre esta ciudad natal, baste como muestra:

En lo más profundo del otoño, durante la octava luna, los inconmensurables campos de sorgo se ponen rojos como la sangre fresca. El sorgo de Gaomi es esplendoroso; es dulce y triste, y a la gente le gusta; es adorable y furioso. El viento del otoño es frío y verde oscuro, la luz del sol brilla con fuerza e intensidad, el techo azul del cielo se llena de nubes blancas y densas, las cuales proyectan unas sombras anchas y de color púrpura sobre los campos de sorgo. (Mo Yan, 2016: 13)

Estas oraciones son una representación viva de alta densidad en el período tradicional, el sorgo rojo se convierte en el símbolo más distintivo de esta tierra. Debido a la ubicación de Gaomi, que es terreno llano y con abundante agua, el sorgo sustenta la supervivencia de la población local y enriquece a la cultura y el carácter del pueblo.

2.2. Las representaciones del espacio físico en *Cien años de soledad*

En cuanto al espacio geográfico de las novelas de García Márquez, Macondo presta un papel particular. Como un pueblo ficticio descrito, Macondo se presenta varias veces en sus diferentes obras, como en *Cien años de soledad*, *La hojarasca*, *La mala hora*, etc. “Es como si el mundo estuviera dando vueltas” (García Márquez, 1994: 226), tiene un mismo lugar en diferentes obras y diferentes historias.

En el inicio de la novela *Cien años de soledad*, García Márquez (1994) indica que:

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (p.7)

Macondo ofrece un espacio totalmente nuevo al pueblo, quien quiere una vida nueva. Con el desarrollo de la economía, entraron los gitanos y los capitalistas extranjeros, ellos no solo traen la nueva civilización, también traen la opresión y brutalidad al pueblo. En la superficie, Macondo es un pueblo abierto a todo el mundo, esencialmente, rechaza a los forasteros.

Además de los espacios macro-geográficos mencionados, también existe una gran cantidad de espacios micro-geográficos en las obras analizadas. Así como en la novela *El clan del sorgo rojo*, el lugar construido para el entierro de la abuela:

En el medio de la cabaña había veinticuatro velas rojas que eran como los cuernos retorcidos de una cabra. Sus llamas se movían con nerviosismo... El féretro estaba rodeado de hojas blancas de sauces... Delante de la tableta funeraria había un incensario marrón y, junto a él, se quemaban papelitos amarillos como sacrificio para el muerto y figurillas de papel delicadas. Todo ello se consumía en llamas rojas y se convertía enseguida en cenizas. (Mo Yan, 2016: 388-389)

Este espacio tranquilo es extremadamente lujoso y la producción de los artículos presentes es muy delicada. “Para el funeral de mi abuela, la soledad del Hierro Negro

se gastó una fortuna”(Mo, 2016, p. 390). Las descripciones nos muestran indirectamente las características de “mi abuelo”. En este momento, el espacio no sólo nos presenta el lugar o contexto en el que se desarrolla la historia, sino también es como un método de la narrativa. El espacio se adapta a las características del personaje, promueve el desarrollo de la trama.

En la obra *Cien años de soledad* también existen muchas explicaciones sin intervención humana:

...(los gringos) hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas. (García Márquez, 1994: 174)

Estas oraciones describe la escena de la llegada de los estadounidenses. Después de construir el ferrocarril de Macondo, los forasteros construyeron una casa moderna. Sin embargo, las golondrinas muertas del suelo mostraron sus pecados, y también presagiaron que los estadounidenses traerían un desastre al pueblo de Macondo. En este espacio físico aunque no cuenta ninguna acción o persona, muestra las características de los forasteros y escribe un presagio para el final.

2.3. Las representaciones del espacio social en *Cien años de soledad*

Según la definición de Henri Lefebvre (2013), el *espacio social* es de una existencia objetiva; en general, el espacio social es natural y se refiere al lugar donde se mueven las personas; pero el espacio social también es abstracto, es el espacio inmaterial que las personas reflejan en la comunicación. Se basa en la existencia, las actividades y la interacción humana como contenido principal.

El espacio social de Macondo ha experimentado un proceso de cambio de la tranquilidad primitiva a la prosperidad superficial, y finalmente llega al declive y a la extinción. Macondo fue creado por la primera generación de la familia Buendía. Al principio, todo el pueblo vive en un estilo de vida pastoral primitiva y pacífica; más tarde, fuerzas externas rompieron su paz. Después de que Úrsula encontró un camino al mundo exterior, llegaron grupos de hombres y cosas nuevas; los gitanos mostraron varios tipos de nuevos inventos; luego, habría trenes, carros, barcos, luces, teléfonos, películas y distintas etnias de todo el mundo; más tarde, aparecieron las empresas multinacionales. Macondo finalmente perdió su independencia y su estado original, su orden original se rompió sin piedad, la sociedad se volvió turbulenta. La prolongada guerra civil, las disputas interminables entre partidos, la destrucción y los disturbios extranjeros y el terror del gobierno autocrático se convirtieron en la pesadilla de Macondo.

Frente a los tremendos cambios de la sociedad, el pueblo de Macondo también llevó a cabo alguna exploración y resistencia. En cuanto a las actividades de exploración, el personaje más representativo es José Arcadio Buendía, este joven patriarca de Macondo es tan trabajador y generoso, tiene ganas de beneficiar a todo el pueblo. Una vez llevó a los aldeanos a explorar el camino al mundo exterior, pero al final falló. Bajo la tentación de la civilización extranjera, estaba obsesionado con los imanes y la exploración astronómica y fantaseaba con extraer oro y descubrir las maravillas del mundo. Estudió alquimia día y noche, observó el astrolabio, incluso llegó a la conclusión de que “la tierra es redonda como una naranja” (García Márquez, 1994, p.9). De hecho, su exploración refleja su anhelo de civilización avanzada, también es una manifestación de sus esfuerzos por beneficiar a la sociedad de Macondo. Sin embargo, nadie lo entendía, incluida su esposa que vivía con él todos los días; los aldeanos se resistieron a todo lo que hizo. Más tarde, cuando el entorno

social de Macondo cambió, su mente pasó del entusiasmo del deseo por los inventos nuevos a la distorsión del espíritu; finalmente estaba completamente desesperado y amarrado en un árbol hasta la muerte.

Con respecto a las actividades de resistencia, el personaje más típico es el coronel Aureliano Buendía. Frente a las malas acciones del Partido Conservador, ha lanzado 32 levantamientos armados y se convierte en la persona más temida del gobierno. No obstante, el poder perdió lentamente su camino, debido a la guerra perenne; el coronel descubrió que la sociedad de Macondo no había logrado el progreso como lo imaginaba. La desilusión le dejó en la soledad, no podía ver la esperanza. Solo hizo pescaditos de oro todos los días para pasar el tiempo. Sin embargo, la lastima no se detuvo ahí, ya que a causa de la amnesia innata del pueblo de Macondo sus esfuerzos y sacrificios para transformar la sociedad fue rápidamente olvidado. Posteriormente, cuando el funcionario de las autoridades vino a entregarle la medalla, nadie en el pueblo sabía su paradero aunque era una persona tan famosa. A través de esta escena, se puede ver que sus esfuerzos no dejaron un impacto sustancial en las generaciones futuras de Macondo. Como Gabriel García Márquez (2002) dice, “la parte del olvido existe también entre nosotros. Pasado el tiempo, nadie reconoce por cierta la masacre de los trabajadores de la compañía bananera, ni se acuerda del coronel Aureliano Buendía” (p.56).

Sin duda, la familia Buendía es el centro y el núcleo de la narrativa de toda la novela. El punto de partida de esta enorme narración familiar es el matrimonio familiar cercano entre José Arcadio Buendía y su prima Úrsula Iguarán, por eso, a toda la familia le preocupa dar a luz niños con colas de cerdo. Esta preocupación tiene cierta conexión fatídica con el declive de la familia y la destrucción de Macondo, está destinado a que la familia Buendía sufra innumerables desastres y golpes durante las vicisitudes del siglo.

La similitud de los miembros de la familia es obvia en el texto:

En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. (García Márquez y Plinio, 2002: 141)

En términos generales, los miembros de la familia Buendía se pueden dividir en tres categorías: los hombres que se llaman José Arcadio, los que se llaman Aureliano y las mujeres. Siete generaciones de las tres series tienen sus propias características. La gente llamada "José Arcadio" hereda la fuerte energía de José Arcadio Buendía, tiene un físico fuerte y comportamiento desenfrenado, falta de racionalidad y moralidad, no está dispuesta a asumir la responsabilidad de su familia. El primer José Arcadio de la familia Buendía tiene un físico fuerte; cuando era joven se escapó con una extraña gitana para satisfacer su lujuria sin notificar a nadie. Después de mucho tiempo volvió a Macondo. Se mudó de la casa después de casarse con Rebeca, murió accidentalmente bajo el arma de Rebeca, la sangre fluyó increíblemente desde la habitación de su casa hasta el frente de su madre Úrsula. El último José Arcadio de la familia estudió en Roma, fue un estudiante de seminario y adicto al sexo; cuando era adolescente, quería tener un incesto con Amaranta, quien era unas docenas de años mayor que él. Destruyó la casa construida por sus predecesores, se sacaron tres bolsas de monedas de oro. Finalmente, debido a estas monedas de oro, fue ahogado en el agua por cuatro compañeros. Los José Arcadio son salvajes y codiciosos, casi no hay razón, ni siguen ninguna ética, entonces siempre dejan que otros arreglen su propia forma de morir. Su papel más importante es hacer que la familia Buendía continúe. Los Aureliano se extinguen en la tercera generación, los miembros de la familia son todos descendientes de los José Arcadio.

En comparación con los José Arcadio, los "Aureliano" son más racionales, les encanta buscar sabiduría y tienen un sentido de responsabilidad familiar. Ellos heredan el carácter de persecución y racionalidad de José Arcadio Buendía, sin embargo, no importa lo que hayan hecho, al final, sin excepción, todos cayeron en la soledad. El coronel Aureliano Buendía es la experiencia más complicada de la familia, el personaje más legendario, pero en sus últimos años se esconde en el taller, hace los pescaditos de oro para aliviar la soledad. El último Aureliano es el descifrador del epígrafe de los pergaminos, y el último hombre solitario de la familia Buendía. Cuando llegó el huracán que destruyó a Macondo, fue el único que quedaba en la familia y miraba toda la destrucción de Macondo. "Todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra" (García Márquez, 1994: 315).

Las mujeres son las defensoras más fuertes y firmes de la familia, incluyen personas que pertenecen originalmente a la familia Buendía y aquellas que ingresan a la familia a través del matrimonio. Ellas son muy pragmáticas y se apegan al orden y trabajan mucho. Mientras los hombres trastocan el orden social de Macondo, las mujeres mantienen desesperadamente este orden. Úrsula vive más de cien años, personalmente ha experimentado diferentes etapas de Macondo: la creación, el desarrollo, la prosperidad y el declive. Ella ha dedicado toda su vida a la familia, incluso espera restaurar la prosperidad y la gloria de la familia en el período de la decadencia de Macondo. Sin embargo, ella no puede lidiar con el destino con su fuerza personal, no importa cuánto tiempo viva Úrsula, no puede cambiar el destino de Macondo y la familia Buendía.

A causa de que las intenciones de escritura del autor son diferentes, cada obra tiene su singularidad, sus respectivos espacios de actividad de personajes y procesos narrativos son muy diferentes. En cuanto a *Cien años de soledad*, ¿por qué elige un espacio como Macondo para construir una narrativa? Por supuesto, está cuidadosamente organizado por el autor. El punto de partida de esta obra es la intención de escritura del autor.

América Latina es una mezcla de muchas razas y civilizaciones. Originalmente fue un paraíso para los indígenas, antes de ser descubierto, los indígenas que vivieron aquí utilizaron su sabiduría para crear una espléndida civilización antigua. Al comienzo del establecimiento de Macondo es un símbolo de este período. No obstante, con la profundización de la expedición, el continente de América del Sur está atrapado en el torbellino de la historia. Varias razas y civilizaciones heterogéneas se han vertido en esta tierra una tras otra, la opresión, la explotación, el saqueo, la discriminación e incluso la guerra se han convertido en enfermedades latinoamericanas.

Mientras tanto 20 millones de niños latinoamericanos morían antes de cumplir dos años, que son más de cuantos han nacido en Europa occidental desde 1970. Los desaparecidos por motivos de la represión son casi los 120 mil, que es como si hoy no se supiera dónde están todos los habitantes de la ciudad de Upsala... El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América Latina, tendría una población más numerosa que Noruega. (García Márquez, 1982: 2)

La reacción en la novela es que el estado natural de Macondo está roto, hay varias cosas raras de los gitanos, trenes, teléfonos, barcos, películas; más tarde hay gobiernos reaccionarios, disputas partidistas, masacres en la guerra civil, etc. Por lo tanto, la gente de Macondo debería ser como los latinoamericanos, que están confundidos. Están confundidos por el conflicto entre su cultura original y la civilización extranjera. Este espacio social tiene una fuerte metáfora simbólica.

Los conflictos entre las distintas clases de la sociedad latinoamericana son extremadamente feroces. Debido a las enormes diferencias entre culturas, el grado de homogeneidad entre los miembros de la sociedad sudamericana es muy bajo, es difícil formar un consenso social unificado.

Cien años de soledad muestra un sentimiento nacional duradero. Los altibajos de Macondo durante cien años son el epítome de la historia centenaria de América del Sur, la experiencia de la familia Buendía es un retrato de las condiciones de vida del pueblo sudamericano durante un siglo. García Márquez quiere explorar la nueva vitalidad de Sudamérica, promover el desarrollo de la unidad e independencia de los pueblos latinoamericanos mediante la observación de la historia y la realidad latinoamericana y las reflexiones sobre la enfermedad mental de los sudamericanos, y proporciona un base cultural.

Sin embargo, frente a la opresión, el saqueo y el abandono, nuestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte. (García Márquez, 1982: 3)

Las palabras de García Márquez están llenas de confianza y esperanza para el futuro de América Latina, esta también es la motivación más fundamental para su creación de la novela *Cien años de soledad*.

Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra. (García Márquez, 1982: 3)

Por supuesto, es imposible que el autor escriba todos los detalles de los cien años

de historia de América Latina, eso no se ajusta al principio de creación literaria. Entonces, el escritor solo puede enfocarse en los objetos que reflejan mejor la realidad de América del Sur y las características de Latinoamérica a través de una metáfora simbólica, muestra las vicisitudes de la historia. Por lo tanto, el autor cuenta el ascenso y caída de una familia a lo largo de un siglo, y lo utiliza para que hacer una metáfora del ascenso y caída de la región.

2.4. Las representaciones del espacio social en *El clan del sorgo rojo*

El espacio social de un distrito rural de Dongbei en Gaomi, comienza con el tiempo de pionero de Yu Zhan'ao y Dai Fenglian hasta la década de los ochenta en la obra de *El clan del sorgo rojo*. Al principio, la zona de Dongbei en Gaomi era un escenario armonioso, todo el mundo estaba preocupado por su comida y pescaba en el Río Negro. Acompañando la ocupación japonesa, los antepasados liderados por el comandante Yu Zhan'ao y Dai'Fenglian protagonizaron una serie de cuentos históricos durante la Guerra de Resistencia contra Japón. En otra novela *La vida y la muerte me están desgastando*, la historia también se refleja a través del destino familiar de Shanguan y participa en la narración histórica con la ayuda de los mitos y el folclore.

La familia Ximen de la novela ha experimentado varios altibajos enormes: deterioro—prosperidad—nuevo declive—renacimiento. Hasta seis veces en Samsara, en más de cincuenta años, hay una tormenta de cruel lucha de clases; la profunda nostalgia de los campesinos por la tierra, la trágica experiencia de varios tipos de ganado en que se reencarnan, la desintegración final de la propiedad colectiva rural, la destrucción total de los ideales utópicos chinos, las personas de todas las clases se enfrentan a otro nivel de dilema después del período de la Reforma y Apertura, así como la confusión y el lamento de la generación más joven. Esta novela describe el estilo de vida y el estado de ánimo confuso de las tres generaciones de chinos bajo la influencia de la época, y refleja la historia del desarrollo del campo chino a través del destino de la familia Ximen.

Al poner en contacto comparativo las dos obras de Mo Yan, podemos ver que la tierra de Gaomi es una interpretación casi perfecta de la historia del siglo XX de China. Después de la historia de humillación semicolonial y semifeudal, China finalmente marcó el comienzo de la gran liberación de la nación. Sin embargo, el desastre no se detuvo en este momento- posteriormente, los chinos continuaron experimentando diversas tribulaciones, como la gran hambre y la crisis económica, etc. La consecuencia más grave fue la 'Revolución Cultural' que duró diez años, desembocó en la dificultad de la vida a los chinos.

Frente a los tremendos cambios de la sociedad, la gente de Gaomi también llevó

a cabo una serie de resistencias. En *El clan del sorgo rojo*, se formaron varios equipos durante la lucha, y cada equipo tenía sus propias ideas. El capitán JiaoGao, el capitán Leng y el equipo liderado por Yu Zhan'ao. Estos tres equipos luchaban constantemente por diferentes tendencias políticas, y solían pelear mutuamente para fortalecer sus respectivas fuerzas revolucionarias. No obstante, una vez que llegaron los japoneses, todos se unieron para luchar juntos contra la brutalidad y la matanza de los invasores. La espontaneidad y el desorden similares al movimiento campesino en la revolución de guerra, trajeron a los lectores un sentido de la realidad sin precedentes.

En la obra *El clan del sorgo rojo*, casi todos los protagonistas del sorgo rojo poseen un fuerte espíritu de resistencia. Los hombres, especialmente el protagonista Yu Zhan'ao, proceden en justicia, se atreven a hacer lo que la mayoría de la gente no pueda. Sin embargo, sus motivos no son basarse en la rectitud de la nación para resistir a los invasores, sino defender su patria, proteger la propiedad y sobrevivir. Los hombres como Dou Guan y Wang Wenyi, aunque son tímidos y temerosos, se unen a la guerra de resistencia en aras de la supervivencia y la venganza.

En cuanto a la imagen femenina, en concreto Dai Fenglian, muestra en la novela las características sabias y trabajadoras; tanto ella como la esposa de Wang Wenyi murieron en el camino para entregar comidas a los soldados.

Los 'abuelos' tienen unas experiencias de luchar por su vida, tienen un carácter fuerte y anhelan la libertad. Su 'padre' se muestra insensible frente a todo debido al peso de la dura vida. En 'mi generación', ha soportado la pesada carga de la vida de 'mi padre' y está confundido acerca de la vida:

(los abuelos) Ellos mataban a la gente y se apropiaban de sus bienes, eran patriotas hasta dar sus vidas por su país, e interpretaban unos dramas trágicos y solemnes, con héroes valientes y gallardos; eran unas obras que nos hacían sentir a todos nosotros como unos descendientes miserables y sin valor alguno. Y mientras yo avanzaba paso a paso en la vida, sentía que iba a menos, que degeneraba. (Mo Yan, 2016: 13)

Esta es una manifestación concreta de la familia en declive y también expresa la importancia del autor hacia la sociedad.

Globalmente, en el proceso creativo del espacio social, tanto Gabriel García Márquez como Mo Yan prestan gran atención a la descripción de la relación entre su historia nacional y la realidad social, adjuntan su propio sentido de lo político, y forman una confirmación de la historia nacional, y repiensen profundamente sobre el destino de la nación. Estas obras vuelven a convencernos, el espacio social es un producto de los seres humanos, el espacio social depende de los seres humanos que viven en este espacio. Por lo que diferentes humanos, culturas, países, idiomas, etc. generarán la particularidad de cada espacio social.

3. Las funciones del espacio

En cuanto a las funciones del espacio, esta parte comienza la investigación basando principalmente en los pensamientos teóricos narratológicos de Mieke Bal, que nos sirven de marco conceptual:

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado sólo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se *tematiza*, se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un *lugar de actuación* y no el lugar de la acción. Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio.

El hecho de que *esto está sucediendo aquí* es tan importante como *el cómo es aquí*, el cual permite que sucedan esos acontecimientos. En ambos, en los que están implicadas tanto el espacio marco como el tematizado, el espacio puede operar de forma *estable* o *dinámica*. Un espacio consiste en un marco fijo, esté o no tematizado, dentro del cual tienen lugar los acontecimientos. Un espacio de funcionamiento dinámico es un factor que permite el movimiento de personajes. (Mieke Bal, 1990: 103-104)

En estos dos párrafos, Mieke Bal propone varios conjuntos de conceptos relativos y afirma el significado de cada concepto. En el sentido tradicional, la gente piensa en la mayoría del espacio físico de las novelas como '*el lugar de la acción*'. Con el desarrollo de la teoría de la narrativa espacial, las personas se han dado cuenta gradualmente de que el espacio físico no existe solo como '*un lugar de acción*', sino también como '*un lugar de actuación*'.

3.1. Macondo como el lugar de la acción

En la definición de Mieke Bal, *el lugar de la acción* se refiere al espacio como el trasfondo del comportamiento, se convierte en una escena espacial. La función básica de este tipo de espacio es proporcionar un lugar para las acciones. No obstante, diferentes espacios se combinan con diferentes acciones para que formen diferentes imágenes, también lo llamamos la escena. Como Robert McKee (2002) indica, “una escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje. (P.56)

En este término, el autor destaca la palabra “continuo”, es decir, el tiempo de la historia en la escena y el tiempo narrativo son aproximadamente el mismo. De esta manera, los lectores no sienten fácilmente el cambio del tiempo en la historia y el desarrollo de los sucesos, lo que contribuye a una sensación de espacio. Todas las obras seleccionadas tienen una característica muy destacada que es la escenificación de la actuación espacial. Como lo mencionado, la escena está estrechamente relacionada con el tiempo, espacio y las acciones, entonces, en realidad la escena es un proceso dinámico acompañando el desarrollo del tiempo y la continuación de los sucesos, por eso, el espacio muestra las características dinámicas. En las novelas, el espacio presentado a menudo no es estático, siempre está lleno de personajes y sus diversos comportamientos.

Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. (García

Márquez, 1994: 7)

Esta escena describe que Macondo se acaba de fundar y se encuentra la civilización moderna; García Márquez no describe en detalle los antecedentes, pero los lectores pueden agregarlos completamente basándose en la imaginación y la experiencia de la vida, construyen la imagen completa en el cerebro. Y la exageración utilizada hace que la imagen de la historia sea muy vívida.

Desde el punto de vista de la función, aquí está el estado original y atrasado de Macondo que acaba de establecerse, es la base y referencia en relación con los cambios posteriores en esta ciudad. A través de la comparación antes y después, se nota la tristeza del estancamiento en Macondo tras cien años.

En muchas descripciones de Macondo, no se existen personas ni acciones para que se muestren el estado original y tranquilo de la creación de este pueblo; era pequeño y con el edificio rudimentario, todo seguía sin modificar. Este estado simboliza a Sudamérica antes de que fuera descubierta, aunque estaba original y atrasada, pero la gente de esta época vivía en paz. En la superficie, esto parece tener poco que ver con el tema de la novela, sin embargo, encontrará que esta es una escena muy importante en relación con el estado posterior de Macondo con el motivo de reflejar los crímenes de los colonos y el dolor del pueblo.

...(los gringos) hicieron un pueblo aparte al otro lado de la línea del tren, con calles bordeadas de palmeras, casas con ventanas de redes metálicas, mesitas blancas en las terrazas y ventiladores de aspas colgados en el cielorraso, y extensos prados azules con pavorreales y codornices. El sector estaba cercado por una malla metálica, como un gigantesco gallinero electrificado que en los frescos meses del verano amanecía negro de golondrinas achicharradas. (García Márquez, 1994: 174)

Estas frases describe la escena de la llegada de los estadounidenses. Después de construir el ferrocarril de Macondo, los forasteros construyeron unas casas modernas. Sin embargo, las golondrinas muertas del suelo mostraron sus pecados, y también presagiaron que los estadounidenses traerían un desastre al pueblo de Macondo. En esta escena aunque no cuenta ninguna acción o persona, se muestran las características de los forasteros y describe un presagio para el final.

La elección del espacio de García Márquez presta gran atención a la interpretación de las condiciones de vida y la perspectiva mental de los personajes. Considero que lo que presenta refleja su propósito de crear esta novela, es para reflexionar sobre la historia y situación actual de América Latina. Describir el estado mental de los latinoamericanos es la muestra de que el autor presta atención a la encarnación del espíritu de la realidad.

En la novela *Cien años de soledad*, Macondo es solo un espacio independiente, pero se aparece en tantas escenas debido a las características dinámicas de la escena. Una escena es una parte corta de la historia y construye su propia narrativa, además, el cambio de escenas también construye la nueva escena. La descripción del estado original de Macondo en el primer capítulo es una escena. En el cuarto capítulo hay una escena de la celebración de la finalización de la nueva casa blanca como una paloma; en el capítulo XII hay una escena en que la gente de Macondo está deslumbrada por todos los tipos de inventos mágicos; en el XV, la masacre es una escena horrible; en el XVII, la ruina de la muerte de Úrsula es una escena también; finalmente, el horror del desciframiento del epígrafe de los pergaminos de Aureliano Babilonio sigue siendo una escena. En general, si se vinculan estas escenas, se convierte en la trayectoria de los cambios de Macondo, forma un siglo de vicisitudes de toda la familia Buendía.

3.2. Gaomi como el lugar de la acción

En cuanto a *El clan del sorgo rojo*, la mayoría de las acciones suceden en el río o en el campo de sorgo rojo de Gaomi desde el inicio hasta el final de la obra.

“Sobre la orilla humedecida del río, estaban los tallos recién nacidos del junco —esos tallos verdes y del color de la ceniza— y las plantas de zaragatona verde. Habían crecido además muchas malas hierbas que se elevaban tan tiesas que parecían huesos. Sobre el barro encharcado se podían observar las huellas finas de las patas de los cangrejos. Se había levantado el viento del otoño y la temperatura se había enfriado. Una manada de gansos salvajes se dirigía volando hacia el sur y por un momento se alinearon todos formando una sola línea recta como ‘—’⁴⁸. Luego formaron ‘人’⁴⁹, que es como un triángulo sin su base. El sorgo se había enrojecido, el viento de oeste soplabla con fuerza y las patas de los cangrejos hacían cosquillas en los pies. Una mirada de cangrejos de todos los tamaños aparecía en las orillas del río cuando caía la noche con la intención de alimentarse con las hierbas... Mi padre escuchaba el rumor del río y se puso a pensar en las antiguas noches de otoño. Un antiguo empleado de mi familia —el tío Liu Luohan— se iba a un lado del río para capturar la escena de los cangrejos. (Mo Yan, 2016: 17-18)

Este párrafo describe una escena armónica entre la naturaleza y lo humano en Gaomi antes de que lleguen los invasores. Los animales y los personajes de la novela están buscando comida fresca. Esta narración monótona muestra una escena que contrasta con todo el ruido y el caos de la guerra posterior.

Por otra parte, Mo Yan describe muchas escenas solo con el paisaje, sin personas ni animales, pero resulta bien para la explicación de los cambios que Gaomi ha experimentado.

El ‘yo’ narrador estuvo en Gaomi durante diez años, cuando regresa a esta ciudad natal, descubre que el sorgo rojo ha cambiado:

Yo admiraba nuestro sorgo, que era rojo como la sangre, bello y majestuoso,

⁴⁸— es el carácter chino del número uno.

⁴⁹人 es el carácter chino de la persona.

impetuoso como el diluvio desbocado de la revolución. El sorgo que lo substituyó tenía los tallos cortos y gruesos y las hojas largas como las colas de los perros...

Ese sorgo tenía cierta reputación, pero no crecía tan alto como el que teníamos antiguamente, ni tenía el mismo color. Pero sobre todo, no tenía su esbeltez cuando se balanceaba con el viento, ni su elegancia. No tenía, en definitiva, su alma. Para plantarlo, utilizaron unos fertilizantes y luego unos insecticidas que contaminaron las tierras y el aire del xiang de Dongbei en Gaomi. (Mo Yan, 2016: 601-602)

Frente al sorgo nuevo, aunque no hay personajes ni eventos específicos en estas descripciones, claramente podemos sentir la desesperación y el dolor de 'Yo'. Él odia al sorgo nuevo, pero no puede hacer nada ni cambiar nada. A través de la escena del sorgo tradicional siendo reemplazado por el sorgo nuevo, el autor nos muestra los cambios de la sociedad y la impotencia de la gente por estos cambios, y enfatiza las características de búsqueda de las raíces de la cultura.

3.3. Macondo como el lugar de la actuación

Si se dice que un espacio como es *el lugar de la acción* determina dónde sucede este cuento, un espacio como *el lugar de actuación* determina cómo existen las cosas en la historia; esto se puede entender desde su dimensión social. Como Henri Lefebvre dice (2013) “... el espacio sea un producto social. Él mismo es el resultado de la acción social, de las prácticas, las relaciones, las experiencias sociales, pero a su vez es parte de ellas. Es soporte, pero también es campo de acción” (p.221). Esto muestra que el espacio tiene fuertes atributos sociales. Debido a la existencia de los espacios específicos como Macondo y Gaomi, se hizo posible que sucedieran las historias; en otras palabras, estas lugares específicas *predicen* lo que sucederá.

José Arcadio Segundo estaba entre la muchedumbre que se concentró en la estación desde la mañana del viernes... No se sentía bien, y amasaba una pasta salitrosa en el paladar, desde que advirtió que el ejército había emplazado nidos de ametralladoras alrededor de la plazoleta, y que la ciudad alambrada de la compañía bananera estaba protegida con piezas de artillería. Hace las doce, esperando un tren que no llegaba, más de tres mil personas, entre trabajadores, mujeres y niños, habían desbordado el espacio descubierto frente a la estación y se apretujaban en las calles adyacentes que el ejército cerró con filas de ametralladoras... Un teniente del ejército se subió entonces en el techo de la estación, donde había cuatro nidos de ametralladoras enfiladas hacia la multitud, y se dio un toque de silencio... el teniente estaba leyendo con una bocina de gramófono el Decreto Número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia. Estaba firmado por el general Carlos Cortés Vargas, y por su secretario, el mayor Enrique García Isaza, y en tres artículos de ochenta palabras declaraba a los huelguistas *cuadrilla de malhechores* y facultaba al ejército para matarlos a bala...

El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras hubieran estado cargadas con engañifas de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro, entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una

invulnerabilidad instantánea. De pronto, a un lado de la estación, un grito de muerte desgarró el encantamiento: ‘Aaaay, mi madre.’ Una fuerza sísmica, un aliento volcánico, un rugido de cataclismo, estallaron en el centro de la muchedumbre con una descomunal potencia expansiva... (García Márquez, 1994: 231-232)

La masacre ocurrió en el espacio descubierto de la estación de tren de Macondo. Al principio, “los autoridades hicieron un llamado a los trabajadores para que se concentraran en Macondo. El llamado anunciaba que el Jefe Civil y Militar de la provincia llegaría el viernes siguiente, dispuesto a interceder en el conflicto” (Gabriel, 1994, p.231). Obviamente, es fue un asesinato premeditado. ¿Por qué se elige Macondo? Por una parte, ya que su área es pequeña, la multitud debe estar concentrada; por otra parte, Macondo es remoto y está bloqueado, no produce gran impacto en el mundo; además, la gente de aquí es olvidadiza, no tiene memoria sobre lo que pasó en su pueblo, a las autoridades no les hace falta asumir la responsabilidades sobre sus hechos. Cuando la gente llega a la estación de tren, están esperando las ametralladoras; hay una orden de búsqueda que declara que los huelguistas son una cuadrilla de malhechores. Esto acabará en muertes. En estas párrafos, el espacio no es solo una participación poderosa en la formación de la escena, en la narrativa y concluye algunos significados profundos.

Macondo tiene su propia latitud social. Es esta latitud social la que determina la forma en que suceden las cosas en este espacio. Como se escribe en la novela, Macondo es un pequeño pueblo construido por la familia Buendía. Este lugar estaba originalmente en un estado de utopía cerrado y pacífico, sin embargo, la civilización extranjera rompió la tranquilidad. Los inventos mágicos traídos por los gitanos deslumbraban a las gentes de Macondo. Así, el pueblo de Macondo, especialmente la familia Buendía realizó una serie de explotaciones y luchas.

«En el mundo están ocurriendo cosas increíbles —le decía a Úrsula—. Ahí mismo, al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como los burros.» (García Márquez, 1994: 12)

Esto es lo que le dijo José Arcadio Buendía a su esposa Úrsula. A través de estas palabras, no es difícil ver cuánto anhela el mundo exterior. Por lo que estaba fascinado

por los imanes, los cálculos astronómicos, la alquimia y las ganas de conocer las maravillas del mundo; incluso tenía la ambición de abrir un camino a la civilización moderna. No hay duda de que su deseo es mejorar la vida de la gente de Macondo con la ayuda de la civilización llegada del exterior.

Como su padre, el Coronel Aureliano Buendía es racional y perseverante. La experiencia de su vida es bastante rica y accidentada: ha lanzado treinta y dos levantamientos armados fallidos, escapó de catorce asesinatos y setenta y tres emboscadas. ¿Para qué es el arduo trabajo de su vida? “—Ahí te dejamos a Macondo —fue todo cuanto le dijo a Arcadio antes de irse—. Te lo dejamos bien, procura que lo encontremos mejor” (García Márquez, 1994: 83).

Esto es lo que le dijo el coronel Aureliano Buendía a José Arcadio. Cuando salió de Macondo por primera vez, estuvo extrañando a Macondo. Salió a luchar por transformar la sociedad y mejorar su ciudad natal. Con este fin, hizo grandes esfuerzos y soportó sufrimientos inimaginables, es obvio que el deseo del coronel Aureliano es muy fuerte.

Sin embargo existe una brecha entre los ideales y la realidad. Con el paso del tiempo, Macondo se fue integrando paulatinamente al entorno general del mundo capitalista. A causa de que el estado original de libertad está roto, la sociedad de Macondo se está volviendo caótica. Después de la difícil exploración de José Arcadio Buendía, la resistencia y la reforma del coronel Aureliano Buendía también terminaron en un fracaso. Posteriormente, la huelga general de los trabajadores de la empresa bananera también terminó en tragedia. Los nuevos y viejos colonos, la brutal opresión y saqueo del gobierno nacional, la invasión de cultura extranjera, las innumerables peleas, guerras civiles, tiroteos y revelaciones han llegado a la tierra asolada por el desastre de Macondo. Macondo se dirigió a regañadientes hacia la destrucción del destino.

Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano, habían sido abandonadas. La compañía bananera desmanteló sus instalaciones. De la antigua ciudad alambrada sólo

quedaban los escombros. Las casas de madera, las frescas terrazas donde transcurrían las serenas tardes de naipes, parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que años después habían de borrar a Macondo de la faz de la tierra. El único rastro humano que dejó aquel soplo voraz, fue un guante de Patricia Brown en el automóvil sofocado por las trinitarias. (García Márquez, 1994: 251)

Pasó la fuerte lluvia de cuatro años, diez meses y dos días, la fiebre del banano, y Macondo también ha experimentado del bullicio al declive. Este cambio, de hecho, es una metáfora del status de América Latina. Después del colonialismo, la dictadura y las guerras frecuentes, lo que queda es meramente el declive y la soledad. En esta escena no existe los personajes ni acciones, solo muestra una pantalla plana, la que hace que la gente se sienta muy pesada y desolada.

El espacio social suele estar estrechamente vinculado al espacio regional, cualquier región se encuentra en un determinado estado social mientras hay gente. Macondo ha experimentado varios estados: el cierre primitivo, los casos y sufrimientos y la decadencia y muerte, estos procesos son la evolución del imperialismo, y la represión y saqueo frenético de la dictadura interna.

El autor muestra las emocionantes escenas en un estilo misterioso y absurdo con el motivo de promover todo el proceso narrativo. Recordando las escenas cuando se acabó de crear Macondo, las de los gitanos mostraban imanes, lupas y hielo, la escena en que los diecisiete hijos del coronel Aureliano Buendía fueron asesinados durante una noche, las que se suprimió a los trabajadores del banano, incluso las del declive y la desaparición de Macondo, no es difícil comprender cómo el espacio social promueve paso a paso el desarrollo narrativo. García Márquez utiliza este tipo de espacio en lugar del orden cronológico para describir los siglos de vicisitudes de la sociedad de Macondo.

En cuanto a los miembros de la familia Buendía, cada persona lucha subjetivamente u objetivamente por el desarrollo de la familia. Esas personas llamadas José Arcadio casi no han contribuido a la familia subjetivamente, sin embargo, fueron ellos quienes dejaron la descendencia para toda la familia; las llamadas Aureliano no tuvieron más descendencia después de la tercera generación, ellos usan su razón y sabiduría subjetivamente para asumir la misión y

responsabilidad. Las mujeres de la familia Buendía utilizan su paciencia y pragmatismo con el fin de mantener la familia. No obstante, no importa cuánto lo intenten, toda la familia no puede escapar al arreglo del destino. Al igual que el epígrafe de los pergaminos: “El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (García Márquez, 1994: 314). *Cien años de soledad* es una narrativa de opresión y revolución, destino y resistencia que promueven el desarrollo de la historia.

3.4. Gaomi como el lugar de la actuación

También la profecía tienen una función unificadora en Mo Yan. En la obra *Grandes pechos, amplias caderas*, los pensamientos patriarcales están profundamente arraigados en el corazón de los personajes como profecías que sugieren un final trágico desde el principio.

—Mira esa panza. Es enorme y está cubierta por unas marcas muy raras. Debe ser un niño. Buena suerte para ti, y para mí, y para toda la familia Shangguan, desde luego. Bodhisattva, acompáñala, Señor del Cielo, ven a su lado. Si no tienes un hijo varón no estarás mejor que una esclava durante el resto de tu vida, pero si tienes uno, serás una señora. Créeme o no me creas, eso es cosa tuya. En realidad, no es...

—¡Te creo, Madre, te creo!—dijo Shangguan Lu reverentemente. Su mirada se pasó en las oscuras manchas de la pared, y su corazón se llenó de tristeza cuando afloraron los recuerdos de lo que había pasado tres años antes. Acaba de parir a su séptima hija, Shangguan Qiudi, y su marido, Shangguan Shouxi, estaba tan cegado por la rabia que había cogido un martillo y la había golpeado en la cabeza, manchando la pared con su sangre...

—El bebé que hay dentro de mí es niño, un pequeño príncipe.—Tengo dentro de mí un príncipe... es mi hijo...

Su suegra le puso unos cacahuetes en la mano y le dijo que exclamara: «Cacahuetes, cacahuetes, cacahuetes, niños y niñas, el equilibrio entre el yin y yang» ...

Shangguan Lü se agachó; las lágrimas que caían de sus ojos pasaron desapercibidas.

—Bodhisattva, acompáñala, Señor del Cielo, ven a su lado. ¡Una gran alegría colmará pronto a la familia Shangguan! Madre de Laidi, acuéstate aquí y pela cacahuetes hasta que llegue el momento. Nuestra burra está a punto de parir, y es su primera cría, así que no puedo quedarme aquí contigo.

—Ve, Madre —dijo Shangguan Lu, emocionada—. Señor del Cielo, protege

a la burra negra de la familia Shangguan, haz que alumbre sin problemas... (Mo Yan, 2013: 23-24)

Para que la familia Shangguan perpetúe la estirpe (en la cultura tradicional de China, solo los hijos varones pertenecen a las generaciones futuras de una familia). Shangguan Lu sufrió muchos tipos de humillaciones para dar a luz a niños porque su esposo es estéril. Sin embargo. ¿cómo la tratan los miembros de la familia Shangguan? Cuando dio a luz a la séptima niña, su esposo la golpeó inmediatamente; cuando estaba dando la luz por octava vez, la burra de la familia también tuvo que parir, su suegra se negó a cuidarla porque era la primera vez que paría la burra.

Gaomi ofrece un espacio tradicional y feudal, todos los tratos crueles que se han producido aquí tienen motivos justificados: la tradición. Gaomi proporciona una condición poderosa para la formación de los hechos, y también refleja la profunda ironía de la sociedad feudal.

Shangguan Lu, después de dar a luz a ocho hijas, finalmente consiguió el único hijo, Shangguan Jintong, y le dio todo su amor. Sin embargo, Shangguan Jintong, como único heredero de la familia Shangguan, es un “niño mayor” que siente un atracción “fetiche por los senos”, y no quiere desconectarse de su madre. Cuando era niño, fue intimidado y no pudo defenderse. Cuando su madre fue torturada, él estaba indefenso. Al salir de la cárcel a los cuarenta, estaba temblando cuando mató a una liebre. Al ser una persona consentida, Jintong degenera a un estado de “bebé”; es tímido e inútil. Enfrentado a la presión de la supervivencia, su personalidad débil no lo hace capaz de hacer nada. A causa de su pasión, fantasía y ansiedad por los senos, pierde el coraje y a sí mismo, ni siquiera puede protegerse, y mucho menos asumir la responsabilidad de revitalizar a toda la familia. El deseo de toda la vida de Shangguan Lu, todas las esperanzas de la familia de Shangguan no pueden hacerse realidad.

Él es el producto particular de Gaomi en relación con la cultura tradicional, época única y los personajes de este espacio. Esto también confirmó la importancia del espacio de Gaomi. Es precisamente por su existencia que todos los hechos se vuelven justificados. Por otra parte, podemos decir que este espacio está impulsando el desarrollo de la novela paso a paso.

Además, en la obra *El clan del sorgo rojo*, Mo Yan explica las razones

sustanciales de las acciones que han sucedido en el Dongbei de Gaomi. A causa de existir tantas contradicciones en este espacio, sus pueblos pueden ser complejos y vívidos, y los comportamientos de los personajes son complicados.

El *xiang* de Dongbei en Gaomi es sin duda el lugar más bello y el más feo de la Tierra; el más original y el más ordinario; el más grado y el más profano; el que posee más héroes de la etnia Han y el que posee más hijos de puta; el que posee más gente que bebe alcohol y el que posee más gente que ama su tierra. Esa es la tierra que vio nacer a mis padres y a los padres de mis padres... Las gentes de tez roja oscura tejen sus telas con las bobinas y sacan las redes entre las plantas del sorgo, y diez años pasaron como un día. Ellos mataban a la gente y se apropiaban de sus bienes, eran patriotas hasta dar sus vidas por su país e interpretaban unos dramas trágicos y solemnes, con héroes valientes y gallardos; eran unas obras que nos hacían sentir a todos nosotros como unos descendientes miserables y sin valor alguno. Y mientras yo avanzaba paso a paso en la vida, sentía que iba a menos, que degeneraba. (Mo Yan, 2016: 13)

Dai Fenglian y Yu Zhan'ao son los protagonistas de la novela. Hay muchas contradicciones en las acciones y comportamientos de estos dos personajes. Muchas de las cosas que le sucedieron a la vida de 'mi abuela' en Dongbei de Gaomi han aumentado de manera invisible su sentido de resistencia. Cuando estalló su venganza y empezó a participar en la guerra de resistencia, pasó de ser una mujer corriente del pueblo a ser una heroína nacional. "La Dai Fenglian de la célebre cancioncilla que la vieja canturreaba todo el rato fue la que sirvió de nombre a mi abuela paterna... ello tiene una explicación: esos rastrillos de metal obstruían el paso de los camiones de los diablos japoneses y fue mi abuela paterna quien tuvo la idea de ponerlos en medio de la vía pública"(Mo, 2016, p.28). Desafortunadamente, fue asesinada a tiros en la guerra.

En aquella época, "las tierras de Dongbei en Gaomi eran sin embargo las tierras salvajes donde crecían y pululaban los bandidos. La materia con la que estaba hecha esa pandilla de bandidos era una mezcla compleja y disparatada de varios elementos" (Mo, 2016, p.173-174). Yu Zhan'ao es un hombre poderoso y un bandido. Cuando vio que la gente estaba siendo intimidada por los invasores, decidió vengar a las víctimas. Este distrito rural de Dongbei en Gaomi tiene gran importancia para su vida, por las

acciones de resistir a los invasores para proteger Gaomi y vengar a los pueblos que fueron intimidadas, él pasó de ser un bandido a un héroe nacional.

4. La simbología del espacio

Generalmente, la mayoría de los espacios se convierten en símbolos cuando su significado representa una idea abstracta en relación con un personaje o una cultura. En las obras analizadas, los espacios simbólicos establecen una relación con los personajes de la novela a causa de la opinión propia de cada autor. Entonces, muchos espacios construidos de las obras por ambos autores tienen diferentes significados simbólicos para los lectores:

Los espacios se hacen símbolo de los personajes que se identifican o contrastan con ellos; adquieren un significado propio, por oposiciones con otros espacios, y actúan como unidades de un código espacial cuya validez se reconoce en los límites del texto. (Bobes Naves, 1993: 213)

Además, los dos autores no solo utilizan espacios simbólicos concretos en sus obras para mantener la atención de los lectores y transmitir mejor la información, como el Rio Negro y el taller, sino también los abstractos espacios simbólicos, como las *ciudades espejos*, Macondo y Gaomi. Los dos espacios simbólicos son las ciudades como espejos en que se reflejan América de Sur y China, por lo que tienen un significado simbólico más estable por su cultura y son más aceptados por su popularidad: "...espacios comunes, que disfrutan o padecen todos, y que están en relación con sistemas de creencias, de costumbres, de prejuicios y de ideas de la sociedad, adquieren un significado simbólico más o menos difundido y aceptado. (Bobes Naves, 1993: 203)

Por supuesto, el simbolismo es una idea muy subjetiva, pero también es un método de escritura más utilizado por los autores para enriquecer el contenido de sus obras.

4.1. Los espacios simbólicos de *El clan del sorgo rojo*

En las novelas analizadas, la creación de algunos lugares propuestos no es solo para proporcionar un espacio para desarrollar las tramas, también tiene el significado simbólico creado por los autores.

En la cultura china, el agua ha sido comparada con la madre por su capacidad de nutrir las vidas. Desde la antigüedad, el agua como la fuente de la vida y tiene una estrecha relación con el origen de las civilizaciones. En la obra *El clan del sorgo rojo*, muchas acciones ocurren en las orillas del Río Negro. como muchas guerras con los invasores. Es el lugar donde murió la ‘abuela’ y el campo del sorgo también está al lado del río. Los pueblos de Gaomi viven alrededor del Río Negro y los pescados y cangrejos del río enriquecen a las comidas de cada pueblo. Ríos como este ocupan un lugar muy importante en el corazón de cada pueblo, porque muchos pueblos tienen la experiencia de jugar con el río desde la infancia.

Mi padre jugaba con esas aguas negras, las cuales parecían nacidas del mismísimo Cielo. Mi abuela materna decía que mi padre se daba más prisa por ver el agua del río que por ver a su propia madre. Cuando mi padre cumplió cinco años, era igual que un patito nadando siempre sobre las aguas, con el culito rosa encarando el Cielo y las dos patas levantadas. Mi padre lo sabía: los pájaros que se restregaban en el barro de las aguas negras del río salían teñidos de negro y brillaban como si hubiera sido untadas en aceite. Sobre la orilla humedecida del río, estaban los tallos recién nacidos del junco –esos tallos verdes y del color de la ceniza- y las plantas de la zaragatona verde. Habían crecido además muchas malas hierbas que se elevaban tan tiesas que parecían huesos. (Mo Yan, 2016: 17)

Mo Yan muestra un espacio de la armonía unida entre la naturaleza y lo humano a través de las descripciones del Río Negro; compara este río con una mujer con el pelo largo que ‘salían teñidos de negro y brillaban como si hubiera sido untadas en aceite’. El río, como una buena mujer, tiene muy buena paciencia que puede tolerar a ‘mi padre’ y todos los seres a su alrededor. La relación entre ‘el padre’ y el río es cercana, como está escrito en la obra: ‘el padre’ se da más prisa por ver el agua del río que por ver a su propia madre. Como dijo Lao Tsé en su obra de *Tao Te King*, “la más alta bondad del hombre superior es como el agua. La bondad del agua consiste en

beneficiar todas las cosas, sin preferencia” (Lao Zi, 2016, p.35). De este momento, el Río Negro no solo es un espacio físico simple, sino es como una mujer, quien cuida, nutre y tolera a todos los seres de Gaomi, y mantiene una buena relación con ellos.

Además, el autor también nos presenta la función mágica del río: la purificación:

Tú, niño, que nos das pena, que eres débil y celoso, y que alimentas de fantasías tu alma para vivir en este mundo y que te sirves de narcóticos y venenos para poder soportarlo, ve al río de las aguas negras y limpia tu cuerpo en sus aguas durante tres días y tres noches. Recuérdalo. Ni un día más ni un día menos. Lava tu cuerpo y tu alma, y luego regresas al mundo de los hombres. (Mo Yan, 2016: 362)

El Río Negro no solo nutre a todos los seres de Goami, cuando las personas de Gaomi se confunden o se pierden a sí mismas, solo necesitan escuchar las instrucciones del Río Negro, ven al río para quitar todas las inmundicias, y pueden renacer y conseguir una vida nueva. Este río es como un espacio puro, donde puede limpiar tanto el cuerpo como el alma. Sin embargo, como Mo Yan dice, después de lavar el cuerpo y el alma, tiene que regresar al mundo de los hombres, en otras palabras, podemos decir que el Río Negro no pertenece al mundo de los hombres, sino que es un espacio simbólico que se presenta algo más puro, más profundo de los pueblos de Gaomi, es un espacio para purificar las almas de todo el pueblo.

Hablando del clan del sorgo rojo, podemos decir es el espacio simbólico del campo de sorgo. En la obra, el campo de sorgo no solo es el fondo principal de las actividades de los personajes, sino que también inspira a los personajes a liberar valientemente su poder natural. En este espacio, se coquetean y luchan contra los enemigos. Este tipo de entorno de vida primitiva brinda a los lectores una sensación de novedad y, en cierta medida, les permite olvidar temporalmente las diversas reglas de la vida real, las intrigas interpersonales y las normas sociales. Los lectores incluso consideran el campo de sorgo como un paraíso ideal para la libertad espiritual.

En general, el paisaje natural solo se utiliza como una barrera o un papel de fondo en la obra, sin embargo, en la novela analizada el campo de sorgo no es solo un lugar de las acciones, también se combina con los personajes en la obra, y se

convierte en un espacio simbólico que promueve las emociones de los personajes, y la mayoría de los momentos destacados del texto ocurren aquí. El campo de sorgo es un área protegida para todo el pueblo Gaomi, ya sea para bandidos o héroes. Esta tierra acepta todo y dará cobijo a todos los ciudadanos, incluso los bandidos que acababan empeorando las cosas.

En el condado de Dongbei en Gaomi, crecían los bandidos y asaltacaminos como crecen los pelos en la cabeza y se movían en los campos de sorgo como peces en el agua. Se ayudaban entre ellos, robaban juntos sus mulas, y acababan empeorando las cosas. (Mo Yan, 2016: 83-84)

En cuanto a los héroes de Gaomi, cuando se ven amenazados, lo primero en lo que piensan es en esconderse en el campo de sorgo. Al igual que cuando el tío Luohan fue capturado por los enemigos, “un pensamiento apareció súbitamente en su cabeza: salir corriendo. Huir ...; si entraba en los campos de sorgo, esos perros japoneses no lo encontrarían.” (Mo Yan, 2016: 39) Cuando los aldeanos necesitaban emboscar a los enemigos, también se escondían en este campo de sorgo. El campos de sorgo, como el Río Negro, protege a las personas de Gaomi con su propio cuerpo.

Para los amantes que se aman, la tierra del sorgo es el mejor refugio, rompiendo el orden social y liberando a su naturaleza humana. Según el orden social, el amor entre ‘mis abuelos’ va en contra de la ética y la moral, solo en este campo de sorgo pueden liberar su naturaleza.

Mi abuela y mi abuelo se amaron en los ondulantes y vigorosos campos de sorgo. Los dos odiaban las leyes sin alma ni control de las gentes de este mundo. Los dos gozaron de sus carnes sin poderes despegar el uno del otro y como si obedeciesen a una urgencia. (Mo Yan, 2016: 122)

Además, el campo de sorgo es el alma suprema del pueblo de Gaomi. Cuando murió ‘mi abuela’, su alma y conciencia aterrizaron en este espacio como los antepasados.

El último hilo que la unía al mundo de los hombres había estado a punto de romperse; pero toda su ansiedad, su dolor, su tensión y sus desmayos habían quedado atrás, en los campos de sorgo. Todo ello se había petrificado en los tallos de sorgo y había sido enterrado en la tierra negra. (Mo Yan, 2016: 126)

Al igual que el Río Negro, el campo de sorgo también tiene un efecto purificador. Sin embargo, este tipo de purificación es para deshacerse del dolor y la tristeza, y para absorber todas las cosas malas en sus almas. De esta manera, el alma que lleva la felicidad y la alegría puede entrar al infierno sin resentimiento y reencarnarse feliz.

4.2. Los espacios simbólicos de *Cien años de soledad*

En cuanto a la obra *Cien años de soledad*, el taller ocupa un puesto muy importante para los miembros de la familia Buendía, especialmente Coronel Aureliano Buendía. Durante la novela, el Taller no es solo una habitación de la casa, en donde se realizan las acciones, sino un espacio para encerrar y consolar el alma solitaria del coronel Aureliano Buendía. Como un gran revolucionario, Aureliano Buendía indudablemente tiene muchos comportamientos particulares, lo que había llorado en el vientre de su madre implica su vida llena de soledad y dolores, y el nacer con los ojos abiertos alude a que él tiene la capacidad de prever cosas desde su infancia. No obstante, un hombre tan específico y con esta capacidad curiosa estaba tranquilo y solo casi toda su vida, se enterró en el taller todos los días e hizo los pescaditos de oro para pasar el tiempo y apaciguar su soledad. A continuación, cuando se enamoró de Remedios, y se casaron, él salió del taller y disfrutaba de un tiempo sin soledad.

Aquella tarde perdió Aureliano la recóndita paciencia con que había esperado la ocasión de verla. Descuidó el trabajo (del taller). La llamó muchas veces, en desesperados esfuerzos de concentración, pero Remedios no respondió. La buscó en el taller de sus hermanas, en los visillos de su casa, en la oficina de su padre, pero solamente la encontró en la imagen que saturaba su propia y terrible soledad.... La casa se llenó de amor... (García Márquez, 1994: 55)

Aureliano, por su parte, había descuidado el taller para enseñar a leer y escribir a la pequeña Remedios. (García Márquez, 1994: 62)

En este periodo, Aureliano Buendía salió del taller, dedicó grandes esfuerzos a atravesar el corazón de Remedios y todo lo relacionado con Remedios sustituye la soledad profunda de Aureliano Buendía por el amor. La acción de salir del taller refleja la decisión del coronel, que abandona a la soledad acompañada desde su infancia y quiere buscar una nueva forma de vida llena de amor, y Remedios le lleva a su vida un soplo de alegría. Sin embargo, Remedios fue envenenada después de su boda, por la pérdida de su amante Aureliano Buendía se perdió en la realidad, otra vez entró en el taller solitario y continuaba haciendo pescaditos de oro.

El taller no solo es un lugar para gastar el tiempo y ganar el dinero, sino también es un espacio para bloquear el corazón y renunciar a las emociones, definitivamente, el taller es una habitación en la que solo viven los solitarios. Entonces, después que Aureliano Buendía se retiró, reabrió el taller y lo consideraba como una buena selección para disfrutar el tiempo de la vejez. Aureliano Segundo quería sobrevivir en forma de vender pescaditos de oro; la conclusión era obvia, a causa de que no podía soportar la soledad y el aburrido trabajo, se abandonó.

Cuando el coronel Aureliano Buendía volvió a abrir el taller, seducido al fin por los encantos pacíficos de la vejez, Aureliano Segundo pensó que sería un buen negocio dedicarse a la fabricación de pescaditos de oro. Pasó muchas horas en el cuartito caluroso viendo cómo las duras láminas de metal, trabajadas por el coronel con la paciencia inconcebible del desengaño, se iban convirtiendo poco a poco en escamas doradas. El oficio le pareció tan laborioso, y era tan persistente y apremiante el recuerdo de Petra Cotes, que al cabo de tres semanas desapareció del taller. (García Márquez, 1994: 148)

En comparación con Aureliano Segundo, al chico le falta de paciencia y soledad, al coronel Aureliano Buendía le encanta el trabajo del taller.

... el coronel Aureliano Buendía poco a poco había ido perdiendo todo contacto con la realidad de la nación. Encerrado en su taller, su única relación con el resto del mundo era el comercio de pescaditos de oro... (García Márquez, 1994: 153)

Su acción nadie la entiende, incluso su propia madre. No entiende su trabajo como no entiende su soledad profunda.

... provocó las risas de Úrsula cuando llegó a sus oídos. Con su terrible sentido práctico, ella no podía entender el negocio del coronel, que cambiaba los pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que más vendía, para satisfacer un círculo vicioso exasperante. En verdad, lo que le interesaba a él no es el negocio sino el trabajo. Le hacía falta tanta concentración para engarzar escamas, incrustar minúsculos rubíes en los ojos, laminar agallas y montar timones, que no le quedaba un solo vacío para llenarlo con la desilusión de la guerra. Tan absorbente era la atención que

le exigía el preciosismo de su artesanía, que en poco tiempo envejeció más que en todos los años de guerra, y la posición le torció la espina dorsal y la milimetría le desgastó la vista, pero la concentración implacable lo premió con la paz del espíritu... Taciturno, silencioso, insensible al nuevo soplo de vitalidad que estremecía la casa, el coronel Aureliano Buendía apenas si comprendió que el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto honrado con la soledad.(García Márquez, 1994: 154)

Y el lugar de realizar el pacto honrado con la soledad es el taller. En conclusión, el taller juega un papel imprescindible durante toda la obra. No es una simple habitación que ofrece un espacio para trabajar y mantener su vida, sino que es un espacio simbólico que apacigua su alma y donde coloca su soledad, es *su propio espacio*.

Cada personaje participa de la acción por medio de su propio espacio y de relaciones con los otros: salen de su círculo para establecer relaciones, realizar acciones, y vuelven a él cuando termina su participación. (Bobes Naves, 1985: 203)

Además del taller, también hay otro lugar especial en *Cien años de soledad*, que lleva a los lectores a comprender el panorama ecológico en América Latina, es el burdel zoológico llamado *El Niño de Oro*. Su creadora es la prostituta Pilar Ternera, y es el único personaje que recorre casi toda la novela. Ella y los dos hijos de José Arcadio Buendía dieron a luz hijos. Por lo tanto, también jugó un cierto papel en la continuación de la familia Buendía.

La singularidad del burdel zoológico es que no tiene separación entre especies, y todos los seres viven en armonía como si lo acabaran de inventar.

Se llamaba *El Niño de Oro*, y era un inmenso salón al aire libre, por donde se paseaban a voluntad no menos de doscientos alcaravanes que daban la hora con un cacareo ensordecedor. En los corrales de alambre que rodeaban la pista de baile, y entre grandes camelias amazónicas, había garzas de colores, caimanes cebados como cerdos, serpientes de doce cascabeles, y una tortuga de concha dorada que se zambullía en un minúsculo océano artificial. Había un perrazo

blanco, manso y pederasta, que sin embargo prestaba servicios de padrote para que le dieran de comer. El aire tenía una densidad ingenua, como si lo acabaran de inventar, y las bellas mulatas que esperaban sin esperanza entre pétalos sangrientos y discos pasados de moda, conocían oficios de amor que el hombre había dejado olvidados en el paraíso terrenal. (García Márquez, 1994: 299)

Los alcaravanes son un tipo de ave que vive en terrenos baldíos arenosos, las garzas viven en lagos y pantanos, y los serpientes de doce cascabeles y caimanes cebados solo viven en las zonas trópicas. De hecho, Macondo se ha convertido en una tierra cálida y seca después de llover cuatro años, once meses y dos días, mientras que las plantaciones de banano se han convertido en los pantanos, además, se quedan muy pocas especies del pasado.

El burdel de Pilar condensa completamente los animales nativos de Macondo en este momento, y este espacio presenta un pasado y un presente completos como deber ser la naturaleza de Macondo. En aquel momento, debido a la prevalencia de las prostitutas francesas, su gusto ha llevado la visión de los hombres de Macondo sobre las mujeres. Esto se puede ver en el hecho de que Aureliano Segundo arregló la habitación de su hija y amante de acuerdo con la de las prostitutas francesas. Las multas son diferentes de las prostitutas francesas que llegaron a Macondo, son la raza nacida de la pura cultura colonial, y la singularidad racial de las prostitutas también refleja la resistencia del brutal zoológico.

Bajo el trasfondo de la influencia colonial, cuando pensamos en el burdel que surgió repentinamente al final de la novela, nos daremos cuenta de la importancia de este espacio simbólico. García Márquez intenta restaurar una verdadera ecología latinoamericana a través de este espacio. Pilar Ternera casi ha pasado por todo el proceso de Macondo desde su establecimiento hasta su decadencia, como persona marginal (fue discriminada por José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán), también vivió el periodo colonial. El burdel que construyó, está lleno de tolerancia y comprensión, es tanto una rebelión contra los nativos como una reconciliación con los nativos.

4.3. La simbología del espacio de los muertos en las obras analizadas

Desde una perspectiva materialista, una persona desaparecerá después de la muerte, ya sea de su cuerpo o de su alma. En las obras de García Márquez y Mo Yan, existe un tipo de espacio especial para los muertos, que es una encarnación de la cultura y de la imaginación de los dos autores. Ya que “lo imaginario excede cuanto de él pueda decirse pues es a partir de él que pueda decirse lo que se dice.” (Lizcano E., 2006:54) Y es la influencia inconsciente de la propia cultura de los escritores lo que le da a estos espacios imaginarios un significado simbólico, convirtiéndolo en algo más que fantasía.

Como se mencionó en la parte de Naturaleza, existe un espacio dedicado a la supervivencia de los muertos en la naturaleza construida por Mo Yan y García Márquez. La muerte no significa que una persona desaparezca para siempre, solo cambia una forma de vida. Y estos espacios imaginarios de los muertos en el texto no solo simbolizan la nostalgia de la gente por los muertos, sino que también encarnan una sensación de impotencia ante la realidad. La vida de una persona no puede terminar con la muerte, la gente se reencarnará constantemente en la obra *La vida y la muerte me están desgastando*, y no puede deshacerse de la soledad debido a la muerte en la obra *Cien años de soledad*.

4.3.1. Las representaciones del espacio de los muertos en las obras de Mo Yan

En las novelas de Mo Yan, hay dos tipos de espacios para los muertos: uno es el “infierno” que todos chinos generalmente comprenden, es decir, el lugar donde las personas están a punto de reencarnarse; el otro espacio es muy ilusorio, no tiene una ubicación fija, solo existe en la imaginación de algunas personas y puede conectarse con el mundo de los vivos.

Con respecto al primer tipo de espacio de los muertos, se puede ver un ejemplo específico en *La vida y la muerte me están desgastando*. Ximen Nao tenía que ir al inframundo cada vez que murió, y solo podía reencarnarse después de ser juzgado por su karma en la vida anterior. Esta regla de reencarnación aparentemente justa, en realidad, está llena de ironía. El infierno es un espacio controlado por el poder y todavía simboliza la falta de libertad y la injusticia. Al igual que lo que dijo Ximen Nao en la novela: “(Toda la gente del Infierno) sabían que yo era inocente, que me habían acusado en falso, pero por alguna razón que no podía imaginar fingían ignorarlo.” (Mo Yan, 2013b: 17) Y la razón es solo el miedo a la autoridad y la injusticia social, o el llamado “mandato de Cielo”, de acuerdo con la noción del Confucianismo.

De hecho, el protagonista estaba agraviado, y tal vez alguien del inframundo realmente simpatizaba con él, pero nadie estaba dispuesto a luchar contra la autoridad. Ximen Nao tuvo que padecer en las entrañas del Infierno la tortura más cruel que un hombre pueda imaginar en los dos años para que pruebe su inocencia. Él pensó que “me gané el respeto tácito de muchos de los habitantes del inframundo, pero también soy consciente de que el señor Yama comenzaba a estar harto de mí” (Mo Yan, 2013b: 15)

Lo más irónico es que, a partir de la conversación entre el señor Yama y Ximen Nao, podemos saber que el señor Yama sabía que Ximen Nao había sido agraviado, pero no tenía poder para cambiar el resultado de este asunto. Al contactar los folclores tradicionales de China, podemos saber que el señor Yama es solo uno de los reyes del inframundo, uno de sus gobernante supremos. Tal como se dijo en el confucianismo,

la vida de una persona está gobernada por ‘el mandato de Cielo’, por eso el señor Yama dijo:

—Muy bien, Ximen Nao, aceptamos tu proclamación de inocencia. Hay muchas personas en este mundo que merecen morir y sin embargo, de alguna manera, se las arreglan para seguir viviendo, mientras que muchos de los que merecen vivir acaban pereciendo sin remedios. Ésa es una realidad contra la que este trono nada puede hacer. (Mo Yan, 2013b: 18)

Sin embargo, sabemos el resultado de su recurso, se reencarna en un burro de pezuñas albinas. El espacio de los muertos (el inframundo) también simboliza una sociedad controlada por la burocracia y se satiriza la autocracia de la situación política. Aunque las víctimas tienen sus razones, no pueden resistir el poder del gobierno.

En cuanto al segundo tipo de espacio de los muertos, está principalmente relacionado con la autoconciencia de los personajes de las obras. Como la ‘segunda abuela’, que de repente salta de la tumba en la obra *El clan del sorgo rojo*. Aunque ella está muerta, todavía existe en la naturaleza construida de Mo Yan. Hay una puerta que conecta el espacio de los vivos y el de los muertos, ella puede saltar de la tumba para ayudar a las generaciones más jóvenes cuando se pierden. Este espacio del muerto simboliza la pertenencia psicológica del autor y su añoranza por los difuntos.

En la novela *Grandes pechos, amplias caderas*, con el motivo de salvar a la hija que fue maltratada por Shangguan Lü (su suegra), Shuang Lu la mató. Y debido a este homicidio, soñó que su suegra estaba parada en casa con la cabeza cubierta de sangre durante tres noches consecutivas (Mo Yan, 2012c: 596). Su culpa se convirtió en un código de acceso para que ella viera el espacio del muerto, e imaginó que Shangguan Lü dañaría a sus hijos como antes. La existencia del difunto fue completamente imaginada por su miedo, y este temor vincula el espacio de los vivos y el de los muertos, y la aparición de este tipo de espacio también simboliza la bondad de su naturaleza humana.

4.3.2. Las representaciones del espacio de los muertos en *Cien años de soledad*

En la obra *Cien años de soledad*, las descripciones sobre el espacio de los muertos principalmente giran en torno a tres personajes: Prudencio Aguilar, José Arcadio Buendía y Melquíades. Simbolizan respectivamente la nostalgia de la amistad, la de la familia y la de la sociedad.

Como se mencionó en la parte sobre la Naturaleza, en la naturaleza construida por García Márquez, el espacio de los muertos y el de los vivos están conectados, por lo que el espacio donde los muertos suelen aparecer es también el espacio de los seres vivos.

Debido a los humores, José Arcadio Buendía mató a Prudencio Aguilar, pero después de morir, Prudencio no fue al espacio de los muertos, sino se quedó en la casa de la familia Buendía. Cuando toda la familia de Buendía fue reubicada, él estaba buscando noticias sobre José Arcadio Buendía en el espacio de los Muertos, y finalmente apareció en Macondo con la información de Melquíades y se reunió con su viejo amigo. Su llegada también emocionó a José Arcadio Buendía:

Una madrugada no pudo reconocer al anciano de cabeza blanca y ademanes inciertos que entró en su dormitorio. Era Prudencio Aguilar. Cuando por fin lo identificó, asombrado de que también envejecieran los muertos, José Arcadio Buendía se sintió sacudido por la nostalgia ... José Arcadio Buendía conversó con Prudencio Aguilar hasta el amanecer. (García Márquez, 1994: 64)

Esta descripción del espacio donde conviven muerto y vivo es un símbolo de la amistad inseparable entre José Arcadio Buendía y Prudencio Aguilar, quienes por extrañarse pueden encontrarse y apaciguar las almas solitarias entre ellos.

José Arcadio Buendía, como un fundador de Macondo, ha estado intentando su propio camino para llevar a toda la familia a una vida mejor, aunque el resultado es satisfactorio. Cuando murió, él no salió de la casa, sino que yacía debajo del árbol al que estuvo atado como si no hubiera muerto, aunque nadie podía verlo ni escuchar lo que decía. Como menciona la novela, el coronel Aureliano incluso le hizo cosas groseras porque no podía verlo.

José Arcadio Buendía dormitaba todavía bajo el cobertizo de palmas podridas por la llovizna. Él (coronel Aureliano) no lo vio, como no lo había visto nunca, ni oyó la frase incomprensible que le dirigió el espectro de su padre cuando despertó sobresaltado por el chorro de orín caliente que le salpicaba los zapatos. (García Márquez, 1994: 202)

Por la experiencia de Prudencio, sabemos que hay un espacio específico para reunir todos los muertos, donde los difuntos pueden comunicarse, sin embargo José Arcadio Buendía desistió de dejar Macondo. Él no puede compartir espacio con las personas vivas, aunque es el mismo lugar, parece que hay diferentes dimensiones, y él no puede ser visto por otras personas y ni comunicarse con otras personas vivas.

La existencia de su espacio solitario es testimonio de su amor por la familia, incluso si ya no puede comunicarse con ningún miembro de la familia, quiere que quedarse en esta casa y vigilar en silencio donde nadie puede ver.

Melquíades es un personaje muy especial en toda la novela, rompe las fronteras entre la vida y la muerte, viaje libremente en la naturaleza creada por García Márquez. Fue él quien le dijo a Prudencio Aguilar la dirección concreta de Macondo en el espacio de los muertos, como menciona en la obra:

(Prudencio Aguilar) Les preguntaba por él a los muertos de Riohacha, a los muertos de que llegaban del Valle de Upar, a los que llegaban de la ciénaga, y nadie le daba razón, porque Macondo fue un pueblo desconocido para los muertos hasta que llegó Melquíades. (García Márquez, 1994: 64)

Se preocupa por la vida del pueblo de Macondo, les trae la ciencia y tecnología avanzadas y le enseña a José Arcadio Buendía los conocimientos modernos. Tras la muerte de José Arcadio Buendía, también aparecerá varias veces en Macondo para dar consejos a los descendientes de la familia Buendía. El espacio que aparece suele ir acompañado de una correcta orientación, ya sea para los muertos o para los vivos, por lo que se puede decir que este espacio relacionado con Melquíades simboliza su ayuda y extrañeza para la sociedad y las personas de Macondo.

4.4. El espacio como un espejo de historias nacionales

En el presente análisis se resalta la importancia de dos lugares: Macondo y Gaomi. Estos dos espacios físicos no son solo un escenario para mostrar a los protagonistas de sus cuentos, actúan también como los espejos de historias nacionales. García Márquez describe la evolución de Latinoamérica mediante la historia de Macondo, mientras Mo Yan fusiona el desarrollo de la nación china en Gaomi. Los dos espacios no son fabricados por sus autores, sino que se basan en sus pueblos natales, reflejan las historias nacionales y las diferentes visiones de los dos escritores.

Para los seres humanos, la nostalgia de su pueblo natal es una trama eterna y pertenece a la naturaleza humana. Y podemos considerar que el proceso del autor al escribir una obra es el camino de volver al espíritu del inicio. Así que para el novelista, las descripciones de la ciudad natal es muy importante. Porque la ciudad natal no es solo la cuna de crecimiento de los autores, también es su fuente de inspiraciones, y este lugar proporciona generalmente un sinfín de temas literarios e imaginación para la creación de las obras. Los novelistas prefieren elegir su patria como espacio para el desarrollo de las historias de la novela, llevando a cabo innovaciones, y finalmente crean un espacio literario propio. En el campo literario, muchos novelistas inventan obras literarias a través de explorar el significado cultural de su ciudad natal, como Macondo de *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez y Gaomi de la serie de obras de Mo Yan.

En sus novelas, no solo se representan el paisaje natural y las costumbres de la ciudad natal de los escritores, sino que también se muestran el estatus social y las características espirituales; además, se reflejan también el origen histórico y el proceso de desarrollo de la nación. El espacio literario que los escritores construyen posee fuertes características regionales respecto a su ciudad natal, también presentan la cultura tradicional y el desarrollo histórico de la nación. Por esto lo hemos considerado como un espejo de la historia y realidad de la nación.

La obra *Cien años de Soledad* cuenta una historia secular del cambio en el pueblo Macondo, que simboliza Aracataca, el pueblo natal de García Márquez. Al mismo tiempo, simboliza el proceso histórico de la transición durada casi un siglo de Colombia e incluso de Sudamérica. La descripción de García Márquez sobre la

historia secular del pueblo de Macondo es como una gran obra que presenta el panorama de la historia y sociedad del subcontinente sudamericano. El cambio secular del pueblo Macondo en la novela se entrelaza con la historia de un siglo de estas tierras y ambos constituyen el desarrollo de los acontecimientos de toda la novela.

En el comienzo de la novela, Macondo es como una isla que estaba rodeada de mar, a la que José Arcadio Buendía condujo a los compañeros en la fundación del pueblo; después de una guerra civil de larga duración, bajo la liderazgo del Coronel Aureliano Buendía, todo el pueblo experimentó innumerables guerras y muertes, todavía no se pudieron parar las interminables disputas partidarias; a continuación, 'la fiebre del banano' no trajo beneficios financieros a Macondo, sino que llevó al saqueo brutal del imperialismo; también experimentó una huelga de los trabajadores en las plantaciones de plátano, y como consecuencia de la represión sangrienta del dominio autocrático, los cadáveres se cargaron en un tren que tiene 200 vagones y se transportaron al mar y se tiraron. Desde entonces, en Macondo llovió durante cuatro años, once meses y dos días, todo el pueblo estaba inmerso en las inundaciones. Después de la fuerte lluvia, Macondo volvió a la pobreza y el atraso de la construcción inicial y el aislamiento del mundo; finalmente, Macondo fue arrastrada por un huracán como si no hubiera existido en el mundo y no tuvo una segunda oportunidad de aparecer en la tierra. Dentro de cien años, el pueblo Macondo después de pintar un gran círculo, volvió a cero, al inicio. Este ciclo tiene un significado fatal, no solo está hablado las historias de Macondo, sino que también apunta al continente latinoamericano en la realidad. En *Cien años de Soledad* García Márquez refleja las contradicciones reales en Colombia e incluso las en todo el continente latinoamericano, presenta la situación cruel, que la historia centenaria de América Latina no se deshace de la pobreza, el atraso y la ignorancia; nos muestra la profunda preocupación del escritor por el destino de la nación y por toda la humanidad y su pensamiento doloroso sobre buscar una nueva salida para el rejuvenecimiento nacional.

En la obra de García Márquez, Macondo es un símbolo de la región atrasada, cerrada y marginada que ha sido olvidada por la historia moderna, como el epítome de la historia latinoamericana, y su significado está mucho más allá de un pueblo geográfico. Zhao Deming (1982) comenta que:

Cien años de Soledad es una obra que combina la historia y el mito, la tragedia y el humor, la realidad e imaginación, y refleja el proceso desde el ascenso hasta la caída de toda la familia, el pueblo y el país. (N.11) ⁵⁰

García Márquez a través de las descripciones de la evolución del pueblo Macondo, interpreta la experiencia histórica de América Latina en los últimos cien años, al mismo tiempo, se presentan las preocupaciones por las condiciones de la vida y el destino de los seres humanos y el pensamiento sobre el estado mental de las personas modernas, todo esto hace que la novela tenga una fuerte identidad nacional, pero también más allá del nivel de la literatura nacional, por lo que consiguió ejercer una influencia importante en el campo literario mundialmente.

En lo que respecta a los escritores chinos contemporáneos, hay muchas inspiraciones en sus obras del Macondo de García Márquez. Entre ellos, la imagen literaria y geográfica típica que también se construye sobre la base de la propia patria y es comparable con Macondo, la más famosa es el Gaomi de China. Mo Yan es definitivamente un novelista que insiste en crear su propia obra en la tierra de su pueblo natal, la mayoría de sus temas se basan en la imaginación infinita de su pueblo natal de Gaomi del noreste de Shandong.

A los ojos de Mo Yan, Gaomi está conectado con toda su vida. Una vez Mo Yan (2003) dijo: “Si mi novela tiene un punto de partida, es el pueblo de Dongbei en Gaomi, por supuesto este lugar también es el punto de partida de mi vida. Crecí aquí, y después de convertirme en un joven, salí de mi pueblo natal.⁵¹” (p.125) (Trad. propia) Gaomi de Mo Yan, como el Macondo de García Márquez, no solo es un símbolo histórico con características nacionales distintivas, también es una indicación geográfica literaria realista. Estos lugares, como dos espacios complicados, nos muestran su cultura, identidad, nacionalidad y naturalezas propias.

La primera aparición de Gaomi en la obra de Mo Yan comenzó con su cuento *El perro blanco y el columpio*, que se publicó en 1984. Esta es la primera vez que se

⁵⁰ Texto original: 《百年孤独》将历史与神话、悲剧与幽默、现实与想象融为一体，反映出—个家族、—个村庄、—个国家的兴衰荣辱。

⁵¹ Texto original: 如果说我的小说有一个出发点的话，那就是高密东北乡，当然它也是我的人生出发点。我在这个地方生长，成长为青年，然后离开家乡。

identifica conscientemente con su pueblo natal. Desde entonces, ha comenzado una serie de cuentos en los que su espacio literario es Gaomi: *El clan del sorgo rojo*, de la historia de Gaomi en la época de la guerra anti-japonesa; *El clan de los herbívoros*, que entrelaza el pasado y el presente de Gaomi; *Grandes pechos, amplias caderas*, cuya historia ocurre desde la última dinastía Qing hasta la fundación de China, después del período especial de Reforma y Apertura; *La vida y la muerte me están desgastando*, que cuenta los cambios históricos de Gaomi y las tristezas y alegrías de los personajes desde 1950 hasta 2001; luego habla de *Rana*, una historia sobre la política de planificación familiar; también es la historia de ‘mi tía’, que es una asistente de parto del pueblo Gaomi. Muchas obras de Mo Yan utilizan Gaomi como espacio literario para contar la historia de la novela.

Según la opinión de Mo Yan, Gaomi es a la vez conservador y cerrado, hermoso y mágico, está lleno de historias impredecibles, misteriosas y extrañas. En las obras de Mo Yan, Gaomi no solo es un paisaje pastoral hermoso, tranquilo y armonioso, también es un espacio que está lleno con la pobreza, la ignorancia, el sufrimiento y la desgracia de la vida real. Se puede decir que el Gaomi Noreste es un mundo rural y lleno de sufrimiento y tragedia. Los desastres naturales de langostas, en *El clan de los herbívoros*, barren todo el pueblo Gaomi y la raza se degrada durante el proceso de derivación; en la obra *Grandes pechos, amplias caderas*, bajo la presión de la guerra, el hambre, las enfermedades, etc., la madre ha criado a un gran grupo de niños con dolor y tristeza, y sufre el dolor de los fallecimientos varias veces.

En las novelas, Mo Yan no evade todas las trágicas condiciones de vida en el mundo rural, presenta al desnudo todas las desgracias a los lectores y expone implacablemente el sufrimiento y la pesada vida de las personas rurales. Sin embargo, el dolor y la pena de Mo Yan no representan las desesperaciones completas de sufrir la vida; en sus novelas todavía podemos ver el brillo de las naturalezas humanas, como el brillo de la humanidad y la resistencia de la vida. Los personajes superan gradualmente el sufrimiento en el proceso de la lucha constante contra el destino, y eso refleja la vitalidad tenaz y el espíritu de lucha de toda la nación china. En este sentido, el distrito rural de Dongbei en Gaomi es un espejo del campo chino y un espejo de la historia de la nación china. Como Mo Yan (2010) dice:

El distrito rural de Dongbei en Gaomi es una ilusión literaria que imagino

basándome en la experiencia de mi infancia. Me esfuerzo por convertirlo en un microcosmos de China. Intento con todas mis fuerzas alinear el dolor y la felicidad de este espacio con el dolor y la felicidad de toda la humanidad, trabajo mucho para hacer que mi historia de Dongbei en Gaomi impresione a los lectores de varios países, eso será el objetivo de toda mi vida. (p.231) (Trad. propia)

5. El espacio mágico

El término *realismo mágico* fue acuñado por primera vez en 1925 por Franz Roh, un crítico de arte alemán... Unos años más tarde, en la década de 1940, el concepto cruzó el océano hacia América del Sur. Allí se adaptó al ámbito de la literatura y fue popularizado por autores latinoamericanos. (Castillo, 2020:1)

A causa de las características históricas y culturas únicas del continente en América Latina, este género literario puede estar en auge y dejar una gran influencia. La literatura del *realismo mágico* tiene sus raíces en la vida real del gobierno oscuro de América Latina, es un tipo de literatura que implica la fusión de lo real insatisfactorio y lo fantástico. Absorbe la útil experiencia de la literatura indígena antigua, la literatura del realismo y la modernista occidental, mezcla la fantasía, mito y realidad. Se centra en la realidad, está emparentada con la literatura realista tradicional y refleja la vida real. Sin embargo, la literatura del *realismo mágico* siempre lleva un color de fantasía. En la realidad, el *realismo mágico* es una estrategia narrativa; el autor utiliza la metáfora, exageración, fantasía, sátira, simbolismo, etc. e incorpora el surrealismo, el expresionismo y otras técnicas artísticas de las novelas modernistas, las obras literarias se vuelven extrañas, con mundos inconcebibles pero con las características latinoamericanas distintivas y particulares. Cuando se extendió a China más tarde, esta característica compleja también se puede ver claramente en las obras de Mo Yan.

5.1. La magia no misteriosa

El espacio mágico de *Cien años de soledad*, *El clan del sorgo rojo*, y *Grandes pechos amplias caderas*, de hecho, es la presentación de la cultura particular y la psicología nacional del país propio, es un espacio que está lleno de la fantasía del folclore, como las indicaciones de Bajtín:

La fantasía del folclore es por eso una fantasía realista: no sobrepasa en nada los límites del mundo real, material; no llena las lagunas con ningún tipo de momentos ideales, del otro mundo; trabaja en las inmensidades del espacio y del tiempo, es capaz de percibir esas inmensidades y utilizarlas ampliamente. Tal fantasía se basa en las posibilidades reales del desarrollo humano: posibilidades no en el sentido de un programa de acción práctica inmediata, sino en el sentido de posibilidades-necesidades del hombre, de exigencias eternas, imposibles de separar de la naturaleza humana real. (Bajtín. 1991: 303)

En cuanto a las obras de Mo Yan, el autor insiste en reinterpretar la historia con los espíritus populares, y refleja plenamente la cultura tradicional china y la psicología nacional en el proceso de contar cuentos.

En la cultura tradicional china, a causa de que la mayoría de sus pueblos creen en el budismo, confían en la relación entre la causa y el efecto y la reencarnación; esa creencia contribuye a la conciencia sobre que las personas que hacen acciones buenas tienen buenas recompensas, mientras que las personas que hacen acciones malas tienen malas recompensas en el mundo de los hombres. El tipo de recompensa determina a dónde van después de la muerte; generalmente las buenas personas entran en el país del cielo, solo las malas personas entran al infierno. Por lo tanto, en *La vida y la muerte me están desgastando*, el protagonista Ximen Nao tiene la oportunidad de ser castigado con el infierno y puede experimentar seis veces la reencarnación como burro, buey, cerdo, perro, mono y el niño de cabeza grande Lan Qiansui. Esta experiencia mágica corresponde a los seis reinos del *samsara* del budismo.

Además, los chinos creen en la voluntad del Cielo y el destino, y confían en que el Cielo trata a todas las personas de una manera razonable y justa, por esta causa la ‘abuela’ puede resucitar después de la muerte aunque en su vida realizó unas acciones malas.

Cielos, ¿a qué se le llama castidad y virginidad en una mujer? ¿A qué se le llama el camino correcto? ¿A qué se le llama la honestidad y tener buen corazón? ¿Y a qué se llama la honestidad y tener buen corazón? ¿Y a qué se llama ser una depravada y tener el corazón de un diablo? Nunca me lo habéis dicho. Yo solo me guío por lo que creo que es la solución. Yo amo la felicidad, yo amo la fuerza, yo amo la belleza, y mi cuerpo es mío. Yo soy mi propio amo. No temo al crimen, ni al castigo. Ni temo entrar en la sala dieciocho del infierno —la que aguarda a los peores criminales—. Todo lo que debía hacer, lo he hecho. Por eso no temo nada. Pero no pienso morir. Quiero vivir. Quiero ver este mundo con mil ojos. Oj, Cielos...

La sinceridad de mi abuela conmovió al Cielo; y de los ojos secos de la abuela volvió a salir un jugo fresco. Una luz brillante proveniente del país del Cielo cayó directamente en los ojos de la abuela. (Mo Yan, 2016: 124)

Los fragmentos parecen tan absurdos y poco confiables, sin embargo, cuando se basan en la cultura y la religión propia, todo se vuelven más razonable. Desde una perspectiva religiosa, ‘mi abuela’ no ha hecho nada malo en su vida, no es una persona malvada, por lo que Cielo obedece sus deseos y le da la oportunidad de renacer.

En la novela *Grandes pechos, amplias caderas*, hay más tramas mágicas.

...estaban las patas heridas de los caballos, caballos con cuchillos clavados en la cabeza, hombres desnudos con unos miembros enormes colgándoles entre las piernas, cabezas humanas rodando por el suelo cloqueando como gallinas y pequeños peces con patitas esqueléticas saltando sobre las plantas de marihuana que había a su alrededor. Pero lo que más la aterrorizó fue el comandante, que ella pensaba que había muerto hacía ya mucho rato; poniéndose lentamente de rodillas, se arrastró hasta el pedazo de carne que le habían cortado del hombro, lo alisó un poco y lo colocó en el sitio del que había sido arrancado. Pero el trozo de carne dio un saltito inmediatamente y se escondió entre unas hierbas, así que lo recogió y lo golpeó contra el suelo hasta que estuvo dentro. Entonces arrancó un trozo de tela de su ropa y envolvió la carne en ella. (Mo Yan, 2013: 72)

Mo Yan da vida a todas las cosas para que cada una de ellas pueda pensar,

moverse y estar llena de emociones como los seres humanos, el comandante puede renacer y el trozo de su carne que le han cortado tiene su propia vida e idea. Todas estas peculiares descripciones mágicas añaden un color mágico a la obra, también hacen que los detalles sean más vívidos.

Anciano del Cielo, Señor Amado, Virgen María Bendita, Guanyin Bodhisattva del Mar del Sur, por favor, protegéd a nuestra Niandi y a todos los niños. Descargad toda la miseria, todo el dolor, todas las enfermedades del Cielo y de la Tierra sobre mi cabeza, pero mantened a mis niños sanos y salvos... (Mo Yan, 2013: 447)

Estas oraciones reflejan la superstición de la brujería en China. Además, la tercera hermana de la familia Shangguan: Lingdi se enamora de Hombre-pájaro Han, quien es experto en la captura de aves. Debido a que su amante fue capturado, Lingdi eventualmente se convirtió en una hada-pájaro. A partir de entonces, solo bebe agua y no come nada como un pájaro, lo cual es más extraño que muchos aldeanos vienen de todas partes y le piden a ‘hada-pájaro’ que lo trate, y ‘hada-pájaro’ le receta todos los tipos de insectos que a los pájaros les encanta comer.

Las obras de Mo Yan están llenas de características nacionales y de los milagros y bromas, en un sentido moderno; casi todas sus novelas no tienen finales fijos, solo existen hombres y mujeres que tienen las características de dioses y humanos. Él narra la crueldad de la realidad y de la sociedad con expresiones exageradas, y nos muestra varios espacios mágicos que no son misteriosos. Como él mismo indica en su discurso:

La literatura y el arte nunca son una herramienta para cantar himnos, sino deben exponer la oscuridad, revelar la oscuridad de la sociedad, la injusticia de la sociedad, incluso el lado oscuro de la psique humana y los elementos malvados en la naturaleza humana.⁵² (Mo Yan, 2005) (Trad. propia)

Con respecto a la obra *Cien años de soledad*, García Márquez utiliza las palabras de los gitanos para expresar su cultura; todo está vivo, ya sean animales, plantas u otras plantas. “Las cosas, tienen vida propia —pregonaba el gitano con áspero acento

⁵² Texto original: 文学艺术它永远不是唱赞歌的工具，文学艺术就是应该暴露黑暗，揭示社会的黑暗，揭示社会的不公正，也包括揭示人类心理深处的黑暗面，揭示人性中恶的成分。

—, todo es cuestión de despertarles el ánima” (García Márquez, 1994: 7). José Arcadio fue asesinado a tiros por Rebeca, su sangre corrió por la esquina hacia el frente de la madre Úrsula.

Meses después de la partida de Úrsula, empezaron a suceder cosas extrañas. Un frasco vacío que durante mucho tiempo estuvo olvidado en un armario se hizo tan pesado que fue imposible moverlo. Una cazuela de agua colocada en la mesa de trabajo hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por completo. (García Márquez, 1994: 32)

Además, en la obra también se muestra otra cultura, todo tiene su propia ley de desarrollo, y hay una cierta inducción entre varias cosas o entre cosas y personajes, por eso, la gente puede sentir las leyes cambiantes de las cosas y predice el futuro. Aureliano Buendía, de tres años, pudo prever que la olla de la mesa se caería al suelo; más tarde, previó con éxito la llegada de Rebeca; incluso cuando estaba lejos de Macondo, pudo prever la muerte de su padre, antes de la muerte de Úrsula:

Santa Sofía de la Piedad tuvo certeza de que la encontraría muerta de un momento a otro, porque observaba por esos días un cierto aturdimiento de la naturaleza: que las rosas olían a quenopodio, que se le cayó una totuma de garbanzos y los granos quedaron en el suelo en un orden geométrico perfecto y en forma de estrella de mar, y que una noche vio pasar por el cielo una fila de luminosos discos anaranjados. (García Márquez, 1994: 260)

Lo más extraño es que Melquíades escribió el destino de Macondo en los pergaminos hace cien años, “El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.” (García Márquez, 1994: 314)

El límite de la muerte en la obra también es muy vago, la muerte en el texto no significa la desaparición absoluta de personas, la vida es la muerte y viceversa. Por esta cultura, Melquíades murió y resucitó varias veces, Amaranta Buendía pudo encontrarse con la muerte, antes de morir pudo entregar recado a los muertos; después de que José Arcadio Buendía mató a Prudencio Aguilar, porque el muerto siguió a Úrsula y él, José Arcadio Buendía alejó a su estirpe del lugar donde vivían y creó Macondo.

A causa de la sociedad colonial y de la tribal antigua en América del Sur, a los

ciudadanos se les han inculcado la superstición primitiva y las creencias religiosas, por lo que existe una tendencia generalizada a deificar a los gobernantes, el pueblo puede aceptar la tiranía y la dictadura. Ha habido muchas masacres a gran escala en Macondo, sin embargo, la gente de aquí está acostumbrada a la masacre y hace la vista gorda, ni siquiera lo menciona, es la representación del servilismo causado por el dominio colonial a largo plazo. Todo esto parece un poco incomprensible, de hecho, ¿la gente de Macondo realmente no sabía de las masacres? Por supuesto, no. No obstante, el miedo psicológico tradicional mantiene todo en silencio con respecto a este asunto.

El autor agrega varias habilidades de interpretación, hace que esta obra sea más extraña, misteriosa e irreal. Por otra parte, en este espacio se entrelazan la realidad y la ilusión, los cambios de tiempo y espacio. El más increíble es la matanza de huelguistas, José Arcadio Segundo presenció la masacre.

El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto. Pero todo parecía una farsa. Era como si las ametralladoras hubieran estado cargadas con engañifas de pirotecnia, porque se escuchaba su anhelante tableteo, y se veían sus escupitajos incandescentes, pero no se percibía la más leve reacción, ni una voz, ni siquiera un suspiro, entre la muchedumbre compacta que parecía petrificada por una invulnerabilidad instantánea... un grito de muerte desgarró el encantamiento. (García Márquez, 1994: 232)

Sin embargo, cuando José Arcadio Segundo escapó y regresó a Macondo, las tres familias le dijeron que ‘aquí no ha habido muertos’, ‘no ha pasado nada en Macondo’ (García Márquez, 1994: 234). Una masacre tan terrible, en solo unos días, parecía que no había pasado nada. ¿Es la realidad o la ilusión? Cada locutor tiene su propia idea.

Final, García Márquez dota a ciertos personajes o cosas de poderes mágicos sobrenaturales. Por ejemplo, dos hijos del coronel Aureliano Buendía.

Uno, demasiado grande para su edad, que hizo añicos los floreros y varias piezas de la vajilla, porque sus manos parecían tener la propiedad de despedazar todo lo que tocaban... (El otro) entró a la casa con directamente a un arcón del dormitorio de Úrsula, y exigió: <Quiero la bailarina de cuerda.> Úrsula se asustó.

Abrió el arcón, rebuscó entre los anticuados y polvorientos objetos de los tiempos de Melquíades y encontró envuelta en un par de medias la bailarina de cuerda que alguna vez llevó Pietro Crespi a la casa, y de la cual nadie había vuelto a acordarse. (García Márquez y Plinio, 2002: 118)

En otras palabras, *Cien años de soledad* es el recuerdo de la vida de García Márquez. Macondo está estrechamente relacionado con la propia experiencia en la vida del autor; es un espacio ficticio basado en la ciudad natal del escritor, Aracataca. Cuando era niño, vivía con sus abuelos, ellos dejaron una huella muy profunda en su vida. Su abuela es una anciana, capaz de contar historias de fantasmas; y el hermoso paisaje del jardín de plátanos, es la casa donde vivían los miembros de la familia y ha tenido un gran impacto en la creación de obras.

En primer término, mi abuela. Me contaba las cosas más atroces sin conmoverse, como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y era riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método de mi abuela, escribí *Cien años de soledad*. (García Márquez y Plinio, 2002: 26)

La tía Francisca, la tía Petra, la tía Elvira: todas ellas mujeres, fantásticas, instaladas en sus recuerdos remotos, todas con sorprendentes aptitudes premonitorias y a veces tan supersticiosas como las indias goajiras que componían la servidumbre de la casa. También ellas tomaban lo extraordinario como algo natural. La tía Francisca Simonosea, por ejemplo, que era una mujer fuerte e infatigable, se sentó un día a tejar su mortaja. <¿Por qué estás haciendo una mortaja?>, le preguntó Gabriel. <Niño; porque me voy a morir>, respondió ella. Y en efecto, cuando terminó la mortaja se acostó en su cama y se murió. (García Márquez y Plinio, 2002: 11)

El autor agrega este aspecto mágico a la novela, Amaranta Buendía también posee la misma aptitud premonitoria que su tía; es capaz de predecir la muerte, podía hacer una mortaja con anticipación y murió en su cama. Debido a basarse en la existencia de arquetipos e historias reales, la presentación de Amaranta Buendía de la novela parece más vívida y fantástica. En muchos casos, muchas tramas son mágicas desde el punto de vista de la mayoría de los lectores; al contrario, en opinión de García Márquez, todas son completamente reales y realistas, esto se puede ver

directamente en su conversación con Plinio Apuleyo Mendoza (2002):

A.M—Entonces, ¿todo lo que pones en tus libros tiene una base real?

G.M—No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad.

A.M—¿Estás seguro? En *Cien años de soledad* ocurren cosas bastante extraordinarias. Remedios la Bella sube al cielo. Mariposas amarillas revolotean en torno a Mauricio Babilonia...

G.M—Todo ello tiene una base real. (p.30)

Este dialogo muestra que el *realismo mágico* solo representa la realidad mágica de América del Sur, estos fenómenos o cosas sobrenaturales no son imaginados por García Márquez sino hechos reales, el autor simplemente los exagera. Sin embargo, desde la perspectiva del lector, este espacio revela un estado misterioso e incognoscible.

5.2. La influencia del espacio mágico en el proceso narrativo de las obras analizadas

El espacio mágico de la obra *Cien años de soledad* demuestra plenamente sus características ‘mágicas’; es una característica importante de la novela. Si bien, la influencia del espacio mágico en el proceso narrativo de la novela no es tan grande como el espacio físico. En la mayoría de los casos, el espacio mágico básicamente no construye un relato por sí mismo, solo participa en determinados acontecimientos e influye en el efecto general de la narración. Es claro que se existen algunas excepciones. Por ejemplo, José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán y, como son primos, la esposa tuvo miedo de dar a luz niños con cola de cerdo, por lo que no quería hacer el amor con su esposo. Después de mucho tiempo, esta situación fue descubierta por los vecinos. El ridículo de Prudencio Aguilar hizo que José Arcadio Buendía se enojara mucho y acabó matando a Prudencio.

El asunto fue clasificado como un duelo de honor, pero a ambos les quedó un malestar en la conciencia. Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, con una expresión muy triste, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta... Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. José Arcadio Buendía, fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste.

—Vete al carajo —le gritó José Arcadio Buendía—. Cuantas veces regreses volveré a matarte.

Prudencio Aguilar no se fue, ni José Arcadio Buendía se atrevió a arrojar la lanza. Desde entonces no pudo dormir bien... Una noche en que lo encontró lavándose las heridas en su propio cuarto, José Arcadio Buendía no pudo resistir más.

—Está bien, Prudencio —le dijo—. Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo.

... después de casi dos años de travesía... después de varios meses de andar perdidos por entre los pantanos... acamparon a la orilla de un río pedregoso cuyas aguas parecían un torrente de vidrio helado. (García Márquez, 1994: 22-23)

Obviamente, esta es la razón directa por la que José Arcadio Buendía dejó su pueblo natal y creó el nuevo pueblo Macondo. Desde un punto de vista narrativo, aquí hay una relación directa de causa y efecto, por lo tanto, proporciona una motivación narrativa para el proceso de toda la novela. Aunque este no es el núcleo de la novela, solo es una trama secundaria, su presencia es imprescindible, porque esta trama lleva a la creación de Macondo, por lo que su participación en la narrativa ha tenido un impacto sustancial en el proceso de desarrollo de toda la novela.

Sin embargo, en la mayoría de los casos, el espacio mágico no proporciona motivación narrativa, simplemente afecta el efecto creado respecto a los acontecimientos. Pongamos por caso, todos los asuntos sobre Melquíades. Él mismo es un gitano que no tiene edad ni ciudad natal, murió y resucitó muchas veces en la novela, su figura acompaña las vicisitudes de Macondo durante cien años; se puede decir que él es el patrón de Macondo. Hace cien años, él escribió el destino de Macondo en pergaminos a través del sánscrito y codificado. Los pergaminos profetizaban por todas partes, pero ninguno del pueblo podía entenderlos, hasta el momento de la destrucción de Macondo. Aureliano Babilonia —la sexta generación— lo descifró: “el primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas” (García Márquez, 1994: 313). Finalmente, Macondo fue arrasado por el viento y “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (García Márquez, 1994: 315). Los pergaminos no solo predicen el destino de Macondo, sino que también predijo el momento que el pueblo de Macondo lo descifró, todo esto es muy increíble.

Este es el destino de Macondo, aunque la gente de Macondo no conoce su destino; sus cien años de vicisitudes en realidad siguen inconscientemente este destino. La profecía de los pergaminos es como un círculo extraño. No pueden salir de este círculo, no importa cuánto trabajen estas personas. Incluso si sale, volverá inexplicablemente como Amaranta Úrsula.

Por supuesto, las misteriosas profecías en los pergaminos y la experiencia de cien años de Macondo no tienen una conexión causal lógica, naturalmente no pueden

formar contradicciones, por lo tanto, no puede motivar la narrativa. Sin embargo, participa en la narración recorriendo toda la novela, despertando especialmente las expectativas del lector, por lo que influyó en el proceso de desarrollo de la novela.

Así pues, las escenas mágicas de la novela son muchas más que las mencionadas, como, por ejemplo, la capacidad de predicción del coronel Aureliano Buendía, la muerte de José Arcadio, Prudencio Aguilar vino a Macondo para hablar con su viejo amigo José Arcadio Buendía porque no quería estar solo, y la fuerte lluvia que duró sucesivamente cuatro años, un mes y dos días. Básicamente no constituyen actos narrativos, solo participan e influyen en el proceso narrativo. Su valor narrativo es principalmente doble: uno es poner una sensación de fantasía a la narración, enriquecer a la expresividad y legibilidad de la novela y dejar una profunda impresión y espacio de pensamientos a los lectores; el otro es amplificar el efecto artístico de la narración, aumentar en gran medida la ironía y sentido trágico de la obra.

Con respecto al espacio mágico en las obras de Mo Yan, lo más memorable son las descripciones relacionadas con el inframundo y sus funcionarios en *La vida y la muerte me están desgastando*. El espacio mágico del inframundo, que se mezcla con los conceptos de la cultura folclórica, hace que toda la historia y los innumerables eventos de reencarnación sean razonables. A causa de la existencia de este espacio mágico se unen las diversas reencarnaciones experimentadas por Ximen Nao.

Cuando Ximen Nao se reencarnó por primera vez, se describió en la novela que fueron dos funcionarios del inframundo quienes lo llevaron de regreso a su casa. Y debido a que los dos eran funcionarios del inframundo y Ximen Nao no tenía cuerpo, su existencia no sería descubierta por las personas vivas, por lo que los tres formaron un espacio mágico único en ese momento. Entonces, cuando caminaran por la aldea y mientras Ximen Nao estuviera controlado y no hiciera ningún sonido, no serían descubiertos. Como se señala en la obra:

Atravesamos una docena de aldeas o más mientras avanzábamos por la carretera que transcurre junto a la ribera del río y nos encontramos con varias personas que venían en dirección contraria. Entre ellas se encontraban mis amigos y vecinos, pero cada vez que trataba de saludarlos, uno de mis sirvientes

apretaba su mano alrededor de mi garganta y me impedía hablar... La mano que me apretaba el cuello sólo se aflojó cuando nos volvimos a quedar solos. (Mo Yan, 2013: 21)

El espacio en el que se encuentran los tres es mágico, ellos mismos pueden mirar a la gente en el mundo real, pero la gente viva no puede verlos. Por este motivo, Ximen Nao no pudo comunicarse con los pueblos de antemano, y no conocía la situación real de su familia, y finalmente fue controlado por los dos funcionarios del inframundo, permitiendo que su alma se reencarnara en el cuerpo del burro. Desde la perspectiva de toda la historia, esta trama no es el núcleo, pero completa la toda historia, porque nadie se reencarnará voluntariamente en el cuerpo de burro, y esta trama justifica el avance de toda la historia.

Los espacios mágicos enriquecen al efecto narrativo de la novela, especialmente los espacios mágicos sobre la muerte de los personajes en *El clan del sorgo rojo*, por ejemplo, la muerte los tres hijos de la familia Wang, “los tres niños se convirtieron en pedacitos que quedaron esparcidos por toda la casa, colgados en los árboles y pegados en los muros” (Mo Yan, 2016: 114); la abuela tiene la imagen de una mariposa roja volando sobre los campos antes de su muerte y su sangre del cuerpo perfumó el aroma de vino de sorgo; después de la muerte de la segunda abuela, resucitó con odio por los japoneses. El autor utiliza descripciones extremadamente exageradas en la novela, deja una impresión indeleble a los lectores.

Por otro lado, la descripción de escenas mágicas aporta la vitalidad a muchos espacios, como el Rio Negro que tiene una gran tolerancia y capacidad sobrenatural para purificar tanto el cuerpo como el alma y los campos de sorgo rojo que simbolizan las generaciones del pueblo de Gaomi. Estas narraciones mágicas antropomórficas hacen que la novela sea más vívida y atraen el deseo de leer de los lectores.

Generalmente, los espacios mágicos de *Sorgo rojo* como los de *Cien años de soledad*, no construyen la esencia narrativa, solo participan y enriquecen el contenido en el proceso narrativo. Su valor narrativo es principalmente doble: uno es aportar una sensación de fantasía a la narración, enriquecer a la expresividad y legibilidad de la novela y dejar una profunda impresión y espacio de pensamientos a los lectores; otro es amplificar el efecto artístico de la narración, aumentar en gran medida la ironía y sentido trágico de la obra.

6. La relación entre espacio y personaje

Cuando se trata del concepto de espacio, es necesario hablar de la relación entre el espacio y los personajes. “Space plays an important role in narrative as the environment in which characters move and live in which the action takes place” (Dennerlein, 2010: 1). Esta relación obtiene un carácter inevitable, como un elemento imprescindible para la constitución de la narrativa, ya que los personajes hacen acciones en el espacio con el motivo de presentar su naturaleza y conseguir su objetivo, estos hechos hacen que el espacio cobre significado durante el proceso de la narración. Existen muchos autores que afirman la relación entre el espacio y personajes:

“El espacio literario ... es un lugar donde se vive y donde el personaje queda integrado o rechazado” (Bobes Naves, 1985: 203).

“El espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización” (Garrido Dominguez, 1993:87).

Por supuesto, la mayoría de los autores suele centrarse en los personajes en la obra, como Ralf Scheneider indica: “Readers focus their interest in the fictional world on the characters rather than, for instance, fictional time o space or narrative situations” (Scheneider, 2001: 628). Las acciones, comportamientos, apariencias, lenguaje y nombres de los personajes brindan a los lectores una escena narrativa en un espacio centrado en los personajes.

Una historia que funcione requiere cuatro elementos: actantes, acciones, tiempo y espacio. Estos cuatros elementos están vinculados entre sí para permitir que los lectores comprendan la historia. Es bien sabido que el carácter y la imagen de los personajes están influenciados por el espacio o el lugar. Una buena forma de describir a un personaje es contar una historia suya para que se le conozca con ella. Si un escritor describe a una persona, entonces describirá cómo se viste esta persona y luego simplemente le contará al lector algo sobre los eventos que han sucedido en un espacio; describirá los gestos o expresiones faciales de la persona, y dejará que la persona diga directamente sus propias palabras en el proceso narrativo, lo que indica dónde y a cuál clase social pertenece el personaje.

En las obras *El clan del sorgo rojo* de Mo Yan y *Cien años de soledad* de García Márquez, hay varios aspectos para vincular el espacio y la imagen del personaje: la acción del personaje; la apariencia del personaje; el nombre del personaje y el lenguaje del personaje. En este capítulo, se comparan las dos novelas desde estos cuatro aspectos y se explica cómo el espacio afecta a la imagen de los personajes de las novelas.

6.1. La relación entre el espacio y las acciones de los personajes

Como he mencionado anteriormente, el espacio determina que alguien hará algo o algo sucederá en algún espacio. Al describir las acciones de los personajes, los lectores pueden ver qué tipo de persona es, las acciones de todas las personas no pueden ser exactamente iguales. Las acciones de los jóvenes son diferentes a las de los ancianos; las de los pobres y los ricos son diferentes; y las de los campesinos y los ciudadanos también son diferentes. A través del análisis de las dos obras, la relación entre las acciones del personaje y el espacio se puede ver. A través de las descripciones de acciones, los dos autores nos muestran las culturas, las vidas sociales y a qué clase social pertenecen los personajes.

Mo Yan refleja la relación entre hombres y mujeres en las zonas rurales de esa época a través de la descripción de las acciones de Lingzi. Debido a la impresión del pensamiento feudal tradicional, cuando una mujer se enamora de un hombre, no se atreve a decir nada, solo puede mirarlo en secreto.

Cuando Lingzi oyó la trompeta, salió corriendo de su casa con la rapidez del viento y se subió al muro de la explanada polvorienta, esperando así poder ver a Ren Fuguan, el cual se encargaba de enseñar la gimnasia a los otros...

A Lingzi le gustaba ver a Ren Fuguan zurrar a la gente y le gustaba oír cómo insultaba a los demás y abusaba de ellos. La apariencia relajada y natural de Ren Fuguan la encandilaba. Cuando el asistente no tenía nada que hacer, se dedicaba a pasear por la explanada de la casa de mi familia y la luz del jade subida en la pared pero detrás de ella, no le quitaba los ojos de encima a pesar de que no quería que él se diese cuenta. (Mo Yan, 2016: 95-96)

Dai Fenglian es la mujer más hermosa en Dongbei de Gaomi cuando era niña y por su belleza Shan Yanxiu la eligió como su nuera. Debido a la promesa de Shan Yanxiu de darle una mula y mucho dinero, el padre de Dai Fenglian la casó con un hombre con la enfermedad de lepra. Tal comportamiento de vender a su hija por dinero dejó una impresión extremadamente mala y repugnante en la psique de Dai Fenglian, por lo que se había resistido a su padre durante un largo tiempo. Sin embargo, en cuanto a este matrimonio, su padre tenía una evaluación completamente opuesta. Él sentía que “si mi abuela pudo casarse con Shan Pianlang, fue debido al

honor y la gloria de mi bisabuelo paterno. En esa época, eran muchos los miembros de la familia de mi abuela que querían emparentar con la familia Shan.” (Mo Yan, 2016: 71-72)

Al principio, Dai Fenglian no sabía que su futuro esposo era leproso. Cuando oyó esta noticia, se asustó. Cuando pidió respuestas a sus padres, ellos volvieron a mentirle para su propio beneficio. Este matrimonio, nacido del engaño, estaba destinado a ser una tragedia desde el principio.

Mi abuela expresó su preocupación a sus padres, pero mis bisabuelos no tenían preparada una respuesta para darle. Mi bisabuela no hizo otra cosa que maldecir amargamente al chaperón que le había soplado ese rumor. Se comentó entonces lo de la zorra y las uvas: al no poder hacerse con ellas, pensó que no debían de ser buenas. El bisabuelo lo dijo después que el hijo honorable de la familia Shan tenía, como se suele decir, la barriga llena de libros de poesía, le gustaba quedarse tranquilamente en casa y tener en su casa las cosas siempre en su sitio. (Mo Yan, 2016: 74)

Cuando Dai Fenglian regresó a casa de su propia madre, no quería comer porque estaba desesperada por casarse, pero frente a esta situación, su padre no se arrepintió, y gritó airado. Cuando Dai Fenglian expresó su resistencia en silencio, su padre alzó la mano y abofeteó a ella. Esto nos presenta una buena descripción de la terquedad e impotencia de Dai Fenglian, y las características egoístas de su padre, también muestra un fenómeno espacial, las hijas no podían decidir su matrimonio por sí mismas y debían obedecer los deseos de sus padres, no le importaría que tuviera razón o no.

En la obra *Cien años de soledad*, todas las relaciones entre hombre y mujeres son bastante caóticas. Los padres pueden interferir en sus selecciones, pero no pueden tomar decisiones directamente por sus hijos sin razón. Al igual que cuando Úrsula monitoreaba los momentos solitarios de Pietro Crespi con sus hijas, aunque fue una clase de baile.

Pero ella no desistió de la vigilancia mientras no terminó el aprendizaje y el italiano se marchó de Macondo. Entonces empezó la organización de la fiesta.

Úrsula hizo una lista severa de los invitados, en la (lista) cual los únicos escogidos fueron los descendientes de los fundadores, salvo la familia de Pilar Ternera, que ya había tenido otros dos hijos de padres desconocidos. Era en realidad una selección de clase, sólo que determinada por sentimientos de amistad. (García Márquez, 1994: 52)

Este párrafo refleja la meticulosa atención de Úrsula a sus hijas. Aunque Macondo no es un lugar con un pensamiento tan tradicional y anticuado sobre la relación entre hombres y mujeres con relación en el distrito rural de Dongbei en Gaomi, también presenta el cuidado de Úrsula por el nivel de la clase, después de todo, los únicos escogidos son los descendientes de los fundadores de Macondo en la lista.

Sin embargo, todo contrario a lo esperado de Úrsula, ambas dos hijas se enamoraron de Pietro Crespi. Cuando él seleccionó a Rebecca como pareja de matrimonio, Amaranta quiso hacer todo lo posible para evitar la boda.

Amaranta se sintió humillada y le dijo a Pietro Crespi con un rencor virulento, que estaba dispuesta a impedir la boda de su hermana aunque tuviera que atravesar en la puerta su propio cadáver. Se impresionó tanto el italiano con el dramatismo de la amenaza, que no resistió la tentación de comentarla con Rebeca. Fue así como el viaje de Amaranta, siempre aplazado por las ocupaciones de Úrsula, se arregló en menos de una semana. Amaranta no opuso resistencia, pero cuando le dio a Rebeca el beso de despedida, le susurró al oído:

—No te hagas ilusiones. Aunque me llevan al fin del mundo encontraré la manera de impedir que te cases, así tenga que matarte. (García Márquez, 1994: 65)

El amor de Amaranta es sencillo y egoísta, esto muestra que Macondo ha ofrecido más espacio libre para que todos puedan ejercer sus derechos de amar y seleccionar.

A través de estos párrafos, Mo Yan y Gabriel García Márquez nos representan la influencia de su propia tradición cultural. Las acciones y la psicología de los personajes han cambiado con los cambios de tiempo y espacio en la novela.

6.2. La relación entre el espacio y la apariencia de los personajes

En la novela, describir la apariencia de los personajes es una parte esencial en la narrativa. Esta parte no solo describe las características de un personaje, sino también expresa un espacio y muestra la relación entre el personaje y este espacio, ya que todos los personajes se ven afectados por el espacio en que se sitúan.

En *El clan del sorgo rojo*, Mo Yan cuenta que Dai Fenglian es la mujer más hermosa del pueblo en la novela, luego comienza a describir su apariencia y signos físicos en detalle.

La abuela había crecido ese años hasta alcanzar un metro y sesenta centímetros de altura y pesaba ya unos sesenta kilos. Llevaba en la parte superior de su cuerpo una chaquetilla usada, estampada con flores, y, en la inferior, unos pantalones verdes. Llevaba un cinturón rojo de seda. Y debido a esa lluvia fina que caía, la abuela llevaba unas zapatillas con flores bordadas, de las que colgaban unos metales que estaban cosidos en ellas. Esas zapatillas estaban además protegidas en la superficie de su tela con aceite de madera de China. las zapatillas hacían *clang, clang* cuando mi abuela caminaba. De la nuca de la abuela colgaba una cola larga y brillante. De su cuello colgaba como adorno un candado de plata muy pesado... Mis bisabuela era la hija de un terrateniente venido a menos que había perdido gran parte de sus tierras. Mi bisabuela era consciente de que tener unos pies pequeños era lo que más debía preocupar a una mujer... El año que cumplió sus dieciséis años, mi abuela podía ya mostrar con orgullo sus pies bien formados y bellos. Recorriendo el camino, agitaba los brazos y movía la cintura. Parecía la rama de un sauce sacudiéndose por el efecto del viento. (Mo Yan, 2016: 72-73)

Este párrafo permite a los lectores comprender los estándares de belleza de las mujeres en el distrito rural de Dongbei de Gaomi. Al mismo tiempo, introduce una costumbre tradicional china en la era feudal, lo que llamamos los pies vendados o los pies de 'flor de loto'. Cuando una niña tiene más o menos cinco años, su madre comienza a vendar sus pies, día tras día, los pies reciben la presión de las telas que deben oprimirlos de por vida y obstaculizar su crecimiento. En aquella época, los hombres pensaban que las mujeres con pies vendados eran de familias nobles, por lo

que las deseaban.

En otra escena, el autor nos refleja las costumbres de la boda en el municipio de Dongbei en Gaomi. “Mi abuela seguía los ritos al uso de una ceremonia de maridaje y llevaba puestos, a pesar del calor sofocante que hacía en la cabina del palanquín, una chaquetilla y unos pantalones de tres capas recién estrenados” (Mo Yan, 2016: 75). También usaba una tela que cubría su cara para evitar que nadie más que su esposo viera su rostro. Este detalle pertenece a costumbre en la cultura nupcial de Dongbei en Gaomi.

Al mismo tiempo, Mo Yan tomó prestados los ojos de ‘la abuela’ para describir las características físicas de los porteadores:

...vio las piernas largas y bien formadas de los porteadores, que se adivinaban entre los pantalones de seda negra casi transparentes. Mi abuela también vio las zapatillas que les cubrían los pies grandes. Los pies de los porteadores levantaban polvo a su paso. La abuela hizo sus conjeturas y llegó a la conclusión de que la parte superior —y musculosa— del cuerpo de los porteadores sería incapaz de moverse con unos pies puntiagudos y se caerían hacia delante. Mi abuela se fijó entonces en las barras de madera de acacia púrpura del palanquín y los hombros anchos de los porteadores. (Mo Yan, 2016: 76)

Esta serie de descripciones refleja la apariencia y la vestimenta de las personas que ejercen esta profesión. Como miembro de los porteadores, Yu Zhan’ao es fuerte y saludable, lo que también contrasta fuertemente con la fragilidad y apariencia fea de Shan Bianlang.

Como el único hijo de una familia rica, aunque Shan Bianlang es leproso, su habitación definitivamente no es oscura ni sucia. Pero a través de la descripción de su apariencia por parte de ‘la abuela’, podemos sentir claramente la impresión que ha dejado el personaje en el espacio.

Vio que sobre el *kang*⁵³ había puesta una sillita en la que estaba incrustado un hombre al que le daban espasmos en la cara. Ese hombre había nacido con la

⁵³ *Kang* es una cama específica en Dongbe de Gaomi.

cara larga y plana, y tenía las bolsas de sus ojos enrojecidas y pansidas. Se levantó y le extendió sus manos a mi abuela —esas manos eran como las garras de un pollo—. (Mo Yan, 2016: 117-118)

En la obra *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez también usa la apariencia y el vestuario para dar forma al personaje y describe el estado ambiental del personaje, por ejemplo, la descripción de la apariencia con que Rebeca llegó a la familia Buendía refleja su incompatibilidad con esta nueva casa:

A través de la niña fue imposible obtener ninguna información complementaria. Desde el momento en que llegó se sentó a chuparse el dedo en el mecedor y a observar a todos con sus grandes ojos espantados, sin que diera señal alguna de entender lo que le preguntaban. Llevaba un traje de diagonal teñido de negro, gastado por el uso, y unos desconchados botines de charol. Tenía el cabello sostenido detrás de las orejas con moños de cintas negras. Usaba un escapulario con las imágenes borradas por el sudor y en la muñeca derecha un colmillo de animal carnívoro montado en un soporte de cobre como amuleto contra el mal de ojo. Su piel verde, su vientre redondo y tenso como un tambor, revelaban una mala salud y un hambre más viejas que ella misma, pero cuando le dieron de comer se quedó con el plato en las piernas sin probarlo. (García Márquez, 1994: 37)

La descripción de la apariencia de Rebeca en este párrafo insinúa los eventos que ha vivido y también refleja la brillantez y prosperidad de Macondo a través de su ropa raída, y decoración misteriosa. Aunque ella ni dice ni una palabra, podemos comprender completamente su antiguo entorno de vida a través de la descripción de su apariencia.

De la misma manera, el autor describe detalladamente la apariencia y vestimenta de Pietro Crespi, para demostrar que este joven no pertenece a Macondo por su buena educación y modales.

Pietro Crespi era joven y rubio, el hombre más hermoso y mejor educado que se había visto en Macondo, tan escrupuloso en el vestir que a pesar del calor sofocante trabajaba con la almilla brocada y el grueso saco de paño oscuro.

(García Márquez, 1994: 51)

García Márquez también usa descripciones de apariencia para transmitir las características de este personaje a todos la singularidad de este personaje, por ejemplo, cuando describe a los gitanos, no solo mediante de su lenguaje y comportamientos, sino también sus características de apariencia, todo representa que ellos no pertenecen a Macondo.

...una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea... un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades. (García Márquez, 1994: 1)

En cuanto a la descripción de la apariencia de Melquíades, podemos ver el misterio de esta persona y su singularidad a partir de su apariencia, todas sus características son bastante extrañas para los lugareños de Macondo, lo que también refleja indirectamente que él no es un nativo de Macondo, sino del espacio exterior.

Para el miembro de la familia Buendía, Gabriel García Márquez no brinda una gran descripción concreta de su apariencia y características, sino solo algunas palabras, o ofrece un concepto muy general y presta atención a sus personalidades. Como una de los fundadores de Macondo, Úrsula es sin duda un papel muy importante, pero en la novela solo menciona:

La laboriosidad de Úrsula andaba a la par con la de su marido. Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán. (García Márquez, 1994: 13)

Este párrafo no hay muchas descripciones directas de la aparición de Úrsula, pero a partir de su metáfora indirecta, se puede sentir el amor de esta gran mujer por esta familia, e incluso por todo Macondo.

Con respecto a la descripción de la apariencia de José Arcadio Buendía, el autor a través de una comparación de su apariencia muestra un cambio de su actitud para presentar su relación con Macondo:

Aquel espíritu de iniciativa social desapareció en poco tiempo, arrastrado

por la fiebre de los imanes, los cálculos astronómicos, los sueños de transmutación y las ansias de conocer las maravillas del mundo. De emprendedor y limpio, José Arcadio Buendía se convirtió en un hombre de aspecto holgazán, descuidado en el vestir, con una barba salvaje que Úrsula lograba cuadrar a duras penas con un cuchillo de cocina. (García Márquez, 1994: 13)

A los dos autores les gusta usar la apariencia de los personajes en la novela. Mediante las descripciones de la apariencia de los personajes. Mo Yan prefiere explicar el espacio en el que los personajes existen, mientras Gabriel García Márquez quiere expresar la relación y actitud entre los personajes y Macondo. En la parte de descripción de la apariencia, ambos escritores describen el vestuario que usan los personajes, que conecta profundamente al personaje con su familia u ocupación. Aunque esto simplifica la descripción del evento, aumenta la legibilidad y visibilidad de los lectores.

6.3. La relación entre el espacio y el nombre de los personajes

Por lo general, en una novela, el nombre de un personaje puede reflejar muchas características del personaje, como género, trabajo, nacionalidad, raza y clase de la sociedad. Además el nombre del personaje también es un representante de la identidad del personaje, es una parte que el autor debe considerar detenidamente durante el proceso de creación.

En la mayoría de las novelas, el nombre del personaje está estrechamente relacionado con el espacio en el que se desarrolla la novela, los lectores pueden adivinar su país, creencia, etc. por su nombre. Por otra parte, un nombre específico también puede construir una imagen del personaje y determinar el espacio en el que se encuentra.

Con respecto al nombre, Mo Yan explica directamente la relación entre el nombre y el espacio en su novela *Rana*:

Señor, en mi pueblo, teníamos la antigua tradición de bautizar a los niños recién nacidos con los nombres de los órganos o de las partes del cuerpo importantes. Por ejemplo, Chen Bi (鼻: la nariz), el *Narizón*; Zhao Yan (眼: los ojos), el *Ojitos*; Wu Dachang (大肠: el intestino grueso), la *Tripa*; Sun Jian (肩), *los hombros*... Sin embargo, aunque no he estudiado el origen de esta tradición, supongo que debe provenir del convencimiento de que «los nombres humildes dan longevidad», o posiblemente se hiciera porque las madres consideraban que los hijos eran carne que se separaba de sus cuerpos. Hoy en día, esta tradición está ya obsoleta; los padres jóvenes no quieren llamar a su hijos de una manera extraña. (Mo Yan, 2013: 5)

Desde estas oraciones, se puede concluir que en el espacio de la era fija, por las costumbres y tradiciones de la gente de esa época, los nombres de niños siempre contenían órganos humanos, pero en los tiempos modernos se ha perdido este viejo hábito. Ya que a muchas personas les disgustan estos nombres, “los muchachos que recibieron los nombres según la vieja tradición han dejado de usarlos” (Mo Yan, 2013: 5).

Además de la explicación directa como lo mencionado, también existen muchos

ejemplos implícitos. Por ejemplo, los nombres de los protagonistas en *El clan del sorgo rojo*. La protagonista se llama Dai Fenglian (戴凤莲), en el diccionario oficial *Xinhua Zidian*, la palabra Dai (戴) en chino significa principalmente “respeto y estimación⁵⁴”, como la mujer más hermosa de la novela, todos los pueblos respetan y apoyan toda su resistencia para proteger el municipio de Dongbei en Gaomi; la Feng (凤) es “el fénix, el rey pájaro en las leyendas.⁵⁵” Los chinos lo suelen utilizar como metáfora de una mujer talentosa, lo que también implica que ella es la chica más bella y con muchas capacidades de la novela; la Lian (莲) es “el loto, una hierba perenne⁵⁶”, también es un nombre que se usa a menudo para expresar las expectativas de los padres sobre la hermosa apariencia de una niña, también implica indirectamente sus pies de loto. A través de la elección del nombre del personaje, los lectores pueden inferir el tiempo y el espacio de la historia.

En cuanto al protagonista Yu Zhan’ao (余占鳌), la palabra Yu (余) significa “quedar y restar⁵⁷”, en esa era caótica, Yu Zhan’ao es uno de los héroes que quedan en Gaomi; la Zhan (占) es “obtener con fuerza, ocupar⁵⁸”, esta palabra destaca su carácter de bandido dominante y poderoso; la Ao (鳌) es “la tortuga grande en el mar de las leyendas⁵⁹”, también simboliza su fuerte vitalidad, el sobrevive después de tantos accidentes y guerras. Es decir, él y Dai Fenglian, dos personajes con la imagen de historias legendarias, llevan a los pueblos de Gaomi a unirse y luchar en esa época caótica, y construyeron un pasado legendario en un espacio.

El tío Liu Luohan, Luohan (罗汉) es arhat, “en el budismo, se llama monje que ha cortado todos los deseos y está libre de todos los problemas; o un monje que ha alcanzado el Nirvana.⁶⁰” Este personaje simplemente trabaja para la familia Shan sin ningún egoísmo, trata a Douguan como a su abuelo, a Dai Fenglian como su padre. Cuando actuó en representación de Dai Fenglian, nunca pensó en acaparar la propiedad de la familia Shan, aunque tenía suficientes condiciones; cuando su abuela quiso acostarse con él para quedarse a cargo de las cosas, se negó y seguía trabajar la

⁵⁴ Texto original: 尊奉, 推崇。

⁵⁵ Texto original: 凤凰, 传说中的鸟王。

⁵⁶ Texto original: 多年生草本植物。

⁵⁷ Texto original: 剩下或剩余。

⁵⁸ Texto original: 据有, 用强力取得, 占据。

⁵⁹ Texto original: 传说中海里的大龟或大鳌

⁶⁰ Texto original: 佛教称断绝一切欲念, 解脱一切烦恼的僧人; 或已达到涅槃的佛教和尚。

familia Shan. Su existencia hace que todos se sientan seguros y confiados, y es totalmente un altruista. Desde este punto, podemos ver la fusión del nombre y la cultura religiosa en este espacio.

En relación con la familia Buendía, los nombres parece haber destinado a cómo estos personajes pasarán su vida desde el principio, como dice Úrsula:

En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. (García Márquez, 1994: 141)

Estos nombres parecidos son como círculos extraños, atrapándonos en el espacio de Macondo, no podemos salir. En otra parte, los nombres similares también constituyen una serie de pistas relacionadas, completan todas las decoraciones en este espacio como la cultura y religión, hacen que este espacio sea más vívido y particular.

Desde el libro de *Diccionario de los nombres*, encontramos los significados de los nombres comunes en *Cien años de soledad*. Aureliano es un nombre que proviene del latín. “Tan valioso como el oro. Variante de Aurelio” (G.M.Z, 2010: 15). Los Aurelianos siempre han sido tan bueno explorando y estudiando. Cada Aureliano está haciendo todo lo posible para mejorar a Macondo. El coronel Aureliano Buendía lanza los levantamientos para hacer que la gente de Macondo tenga una mejor vida. Mientras Aureliano Babilonio descifra los pergaminos para buscar el futuro de Macondo.

Arcadio es un nombre que proviene del griego. “Natural de Arcadia (región de la antigua Grecia que debe su fama a las fábulas y leyendas que tuvieron su origen allí)” (G.M.Z, 2010: 12). Del griego Arcadio es la “región de los osos”. Como sugiere su nombre, todos los Arcadios de la novela tienen un cuerpo fuerte como un oso.

El personaje más misterioso de toda la novela es Melquíades, que es un nombre del hebreo. “El rey de Dios” (G.M.Z, 2010: 62). Como su nombre indica, Melquíades es una existencia única en toda la novela, que ha renacido muchas veces, él dejó los

pergaminos con el destino de la familia Buendía, como si estuviera viendo toda la historia con antelación. Observó toda la historia, pero no intervino ni dio indicaciones directas a ningún miembro de la familia Buendía.

El nombre José también pertenece al hebreo. “Aquél a quien Dios ayuda” (G.M.Z, 2010: 52). Gracias a los personajes vinculados a la religión cristiana y a la judía, José es uno de los nombres más populares en los países de habla hispana. Este nombre y el de Melquíades al igual que la Biblia que ha aparecido innumerables veces en la novela nos presenta su espacio religioso directamente.

Además de los nombres mencionados que están estrechamente relacionados con los espacios religiosos y culturales complejos, también hay un nombre que expresa el ciclo del espacio fatídico de Macondo. En toda la novela, los nombre de los personajes femeninos no son infinitamente reciclables como los nombres de hombres, pero la primera creadora de la familia Buendía y la última que da a luz a la única séptima generación – Aureliano con cola de cerdo, se llama Úrsula. Esta repetición especial obviamente tiene una pista, es un indicio del destino, al igual que la profecía en los pergaminos, no se puede resistir, también confirma el destino de Macondo en esa época.

Los nombres de las mujeres en las novelas son básicamente diferentes, como García Márquez dice en la entrevista de *El olor de la guayaba*:

—¿Hasta qué punto han sido importantes las mujeres en tu vida?

—No podría entender mi vida, tal como es, sin la importancia que han tenido en ella las mujeres... Me producen un sentimiento de seguridad sin el cual no hubiera podido hacer ninguna de las cosas buenas que he hecho en la vida. (García Márquez y Plinio, 2002: 80-81)

Como el autor dice, prefiere a las mujeres y reconoce plenamente la importancia de la mujer en su vida, lo cual también se puede ver en la obra de *Cien años de soledad*, mientras los Aureliano y Arcadio están buscando y explorando, las mujeres sostienen a toda la familia, es decir, diferentes métodos de nombrar también muestra de manera indirecta la importancia de las mujeres en el espacio de Macondo.

Obviamente, ambos escritores utilizaron las características de los nombres de los

personajes para representar su espacio. Sin embargo, sus formas de nombrar son diferentes. La cultura y tradición china de Mo Yan determinan los nombres de los personajes en sus novelas. La mayoría de los chinos toman: “el nombre a menudo transmite ciertas expectativas y deseos de los mayores a las generaciones más jóvenes, por lo que un buen nombre no solo debe ser fácil de justificar, sino que también debe estar lleno de connotaciones culturales” (Li, 2009, p.7).⁶¹ Especialmente en el siglo pasado, el nombre se eligió a menudo de proverbios o personajes de la mitología tradicional china, en cuanto a las áreas rurales, la gente está dispuesta a tomar los nombres de plantas u órganos humanos y usar el nombre más popular para expresar los sinceros deseos de los padres que quieren sus hijos crezcan de manera saludable. Por lo tanto, en las novelas de Mo Yan, podemos ver que los nombres de los personajes están relacionados con animales, partes del cuerpo o personajes mitológicos, lo que también muestra el espacio en el que se desarrolla la historia. En comparación con los nombres de las obras de Mo Yan, porque Colombia es un país que contiene varias culturas por su propia historia específica; los de Gabriel García Márquez están relacionados con muchas culturas, las políticas, las religiones, etc. Por lo tanto, muchos nombres usados se derivan de diferentes idiomas y sus religiones como el latín, el hebreo y el griego. Además, en sus obras, la familia Buendía lleva generaciones utilizando los mismo nombres, lo que también expresa la teoría de la circulación local y el destino irresistible, construye un espacio único. En conclusión, los dos autores han utilizado con éxito los nombres de los personajes para mostrar las características culturales y personalizadas únicas de “Dongbei en Gaomi” y “Macondo”.

⁶¹ Texto original: 名字往往寄寓着长辈对晚辈的某种期望与祝愿.因此, 一个好的名字不仅要符合易理, 更要饱含文化意蕴.

6.4. La relación entre el espacio y el lenguaje de los personajes

Evidentemente, no se puede ignorar la importancia del lenguaje para las novelas, como M. Bajtín indica:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros... a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela, todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. (1991: 81)

En comparación con el nombre del personaje, el lenguaje del personaje le da a los lectores una imagen más concreta. En circunstancias normales, podemos determinar la nacionalidad, ubicación, género, edad, personalidad, nivel de educación, incluso algunos detalles ocultos, etc. En otras palabras, el lenguaje puede constituir directamente una experiencia de espacio fijo para los lectores y perfeccionar este espacio privado a través de diferentes personas e idiomas. Para los autores, la forma más imprescindible de crear retratos es el lenguaje de sus personajes, porque el lenguaje contiene su significado y concepción.

Tal como Mo Yan mencionó en el libro *Conversación con el reportero de Art News Liu Ting*:

“En cuanto a la llamada restricción de la ciudad natal, creo que es una especie de restricción del idioma. La lengua de un escritor ha adquirido factores de formación, pero el núcleo y el espíritu de la lengua probablemente estén determinados por influencias anteriores. Considero que mi idioma es heredado del folk, y de las leyendas orales de los artistas folclóricos. El primer tipo de lenguaje es exagerado y fluido, y el segundo tipo de lenguaje es vívido y rústico.” (Mo Yan, 2012c: 232-233)⁶² (trad. propia)

⁶² Texto original: “所谓故乡的限制，我觉得更是一种语言的限制。一个作家的语言有后天训练的因素，但他的语言的内核、语言的精气神，恐怕还是更早时候的影响决定的。我觉得我的语言就是继承了民间的，和民间艺术家的口头传说是一脉相承的。第一这种语言是夸张的流畅的滔滔不绝的，第二这种语言是生动

En el proceso de leer las novelas de Mo Yan, los diálogos de los personajes siempre están mezclando unos dialectos y palabrotas vulgares que representan obviamente las características del distrito rural de Dongbei en Gaomi.

El papel del lenguaje de los personajes en las novelas no es solo transmitir información y desarrollar los eventos, sino también retratar vívidamente el personaje, su actitud, características y muchas cosas que no se pueden decir directamente. Al igual que en la vía pública Ping-Jiao, Wang Wenyi, que gritó debido a su lesión, no recibió la simpatía de Yu Zhan'ao, en cambio, “el comandante Yu se enfadó y le dio una patada a Wang Wenyi:

—¡La madre que te parió, gilipollas! ¿Qué haces? —le dijo—. ¡No tienes cabeza, pero tienes lengua!” (Mo Yan, 2016: 23)

Yu Zhan'ao se sintió irritado por los lamentos de Wang Wenyi, y expresó su desaprobación con medios exagerados:

—¡Estás lleno de vida, amigo!

.....

—¡Y una mierda! Hasta una picadura de mosquito te serviría de excusa. ¡Olvídate de tus tres hijos!

Wang Wenyi bajó la cabeza y le habló como un palurdo:

—Pero no puedo olvidarlos. No, no puedo... (Mo Yan, 2016: 25)

Estas oraciones expresan completamente el carácter y la personalidad del personaje a través de los diálogos en un espacio específico. La utilización de palabrotas ha mejorado la expresión de localismo. Aunque la gente de Gaomi es honesta y amable, pocas veces calumnian y maldicen a los demás, debido a su personalidad abierta y simpática, a menudo tienen malas expresiones en su discurso. Y estos contenidos no son maliciosos, sino una forma de expresar sus emociones intensas. Por ejemplo, las palabrotas mencionadas ‘La madre que te parió, gilipollas 你娘个蛋’, ‘Estás lleno de vida 你好大的命’, ‘una mierda 屁’, y otras palabrotas aparecen muchas veces en la novela, y estas palabras son las palabrotas más utilizadas

的有乡土气息的。”

en el dialecto de Dongbei. Es precisamente por el uso de gran cantidad de palabras vívidas y locales que sus obras tienen un fuerte color y sabor del espacio de Gaomi. Los dialectos no existen fuera del espacio cultural, y sus citas en la obra reflejan el carácter simpática de la gente de Dongbei. El contenido del diálogo produce un fuerte contraste entre los personajes de Yu Zhan'ao y Wang Wenyi, uno es fuerte e impaciente, y el otro es tímido y no se atreve a decir lo que quiere.

Además, los proverbios, dialectos y llamadas también son un buen método de llevar a los lectores a un espacio concreto, y diferentes tipos de lenguaje pueden enriquecer la 'vida' de este espacio.

Mi bisabuela preguntó con ansiedad:

—Vieja cosa, la hija no come, ¿Qué piensas hacer?

Mi bisabuelo la miró con ojos entornados debido a su ebriedad pasada y le respondió:

—¡Quémala! ¡Quémala y no a la ligera! ¿Qué música está tocando esta niña?
—El bisabuelo quedó plantado delante de la abuela y gritó airado—: *Yatou*⁶³, ¿qué diablos quieres hacer? La vida de casada es un viaje de mil *li*⁶⁴. No debe haber odio entre marido y mujer. Las gallinas se casan con los gallos y las perras con los perros. ¿Lo entiendes ahora? Tu padre no es un funcionario y letrado del más alto rango, ni un ministerio del imperio. Haberte encontrado a ese ricachón como marido ha sido una suerte para ti y para mí. Un auténtico regalo caído del Cielo. Tu suegro abrió la boca y me dijo que me iba a dar una mula negra, y eso es hacer las cosas con estilo...

Mi abuela estaba sentada y no se movía. Había cerrado los ojos y tenía las cejas rectas como raíces gruesas que salen de la tierra y humedecidas como si les hubiese puesto cera encima. Esas cejas salían de sus ojos como las alas desplegadas de una golondrina. Mi bisabuelo miró las cejas de mi abuela y le dijo, indignado:

—¡No utilices tus cejas para protegerte y no te hagas la muda conmigo!

⁶⁴ Un *li* corresponde aproximadamente a medio kilómetro.

Incluso si te mueres, tu espíritu pertenecerá a la familia Shan. ¡Ni siquiera la tumba donde te enterraremos será tuya! (Mo Yan, 2016: 146)

Primero que nada, en este párrafo podemos ver un nombre peculiar para las niñas en Dongbei de China, es decir, *Yatou*. Esta palabra originalmente se refiere a una niña de 13 o 14 años, pero ahora es el apodo de las mayores a las menores, que también muestra cariño.

Cuando Dai Fenglian después de ver a su esposo leproso, regresó desesperadamente a su casa, su padre aún se mostraba complaciente debido a sus propios intereses. Esto se puede ver en el hecho de que todavía usa el apodo de *Yatou* y se lo explica en términos coloquiales, como “Las gallinas se casan con los gallos y las perras con los perros.” Este padre trató de usar estos dichos para persuadir a su hija, pero Dai Fenglian ya estaba desesperada. Este párrafo crea una atmósfera represiva y conflictiva, la preocupación de su madre, la satisfacción de su padre y su desesperación, estas tres emociones se expresan a través de estos apodos, coloquialismo y refranes, también muestran las características de cada personaje y proceden de un espacio específico, de un lugar concreto.

En el proceso de traducción, inevitablemente se perderá mucho significado, especialmente para las obras de Mo Yan. Muchas de sus obras tienen características culturales regionales y populares, y es posible que muchos chinos no comprendan de inmediato el uso de las palabras. Por ejemplo, cuando la palabra ‘caoji 草鸡’ se usa como sustantivo en mandarín, es un verbo o adjetivo en dialecto de Dongbei. Generalmente se usa como predicado o complemento, lo que significa que se ha rendido y no puede soportarlo. Como se traduce en el texto, “El perro rojo lo sabía: si se colapsaba, todos los demás sucumbirían a su lado.” (Mo Yan, 2012: 353) A la hora de traducir, el traductor conservó el significado y abandonó el uso de dialecto en la obra, lo que facilitó la comprensión de los lectores, pero perdió sus características regionales.

Desde la perspectiva de la función expresiva, las muchas palabras del dialecto utilizadas en las novelas de Mo Yan condensan los significados culturales de los hábitos lingüísticos, el amor, el odio y la aversión de la gente de Dongbei. Esto no solo se enriquece el encanto literario de la obra, sino que también agrega

características culturales populares a la novela como fenómeno regional de la cultura. Es por eso que las obras de Mo Yan nos aportan un sentido de la realidad, su lenguaje mantiene una verdadera postura y perspectiva folk, sin ser modificado por los intelectuales en depuraciones o lavados de coloquialismos. Aunque Gaomi de Dongbei que creó es un espacio geográfico literario, su raíz es la ciudad natal de su memoria. El proceso de recuerdo es el proceso de su creación, que todos podemos encontrar en el lenguaje del personaje.

En cuanto a los pueblos de Macondo, las palabras de José Arcadio Buendía parecen ‘locas e ilógicas’, nadie lo entiende. Por ejemplo, él indica que “la tierra es redonda como una naranja” (García Márquez, 1994: 9), “en el mundo están ocurriendo cosas increíbles —le decía a Úrsula—. Ahí mismo al otro lado del río, hay toda clase de aparatos mágicos, mientras nosotros seguimos viviendo como los burros” (García Márquez, 1994: 12). Estas palabras aparentemente absurdas, no lograron la comprensión de ningún aldeano o incluso miembros de la familia. “Quienes lo conocían desde los tiempos de la fundación de Macondo, se asombraban de cuánto había cambiado bajo la influencia de Melquíades” (García Márquez, 1994: 12). De hecho, el conocimiento avanzado y las conclusiones en relación con el mundo que José Arcadio Buendía ha conseguido utilizando herramientas sencillas, para los lectores del siglo XXI, todos son fantásticos y dignos de admiración. Sin embargo, debido a la obstrucción de Macondo, que estaba subdesarrollado en ciencia y tecnología en aquel momento, todo se volvió mágico e increíble. Por lo tanto, nos muestra plenamente la situación histórica de este espacio a través del lenguaje, que encarna la relación más directa entre el lenguaje del personaje y el espacio.

Además en la obra *Cien años de soledad*, se utilizan varios idiomas a la vez, como el castellano, guajira, latín, etc. Generalmente, todos los aldeanos hablan el idioma castellano, los indígenas hablan el guajira, solo las personas con ciertos conocimientos y un estatus especial pueden hablar latín, como Melquíades, José Arcadio Buendía, el padre Nicanor, etc. Personas de diferentes identidades y roles usan diferentes lenguajes para describir este espacio culturalmente entrelazado. Por tanto, el autor también expresa los cambios en ciertos aspectos de la información a través de la conversión del lenguaje.

Por ejemplo, José Arcadio Buendía sabe hablar latín, sobre todo cuando quiere expresar algún contenido que sabe que, aunque lo digas, los demás no lo creerán. No le importa que los demás sepan de lo que está hablando, y no lo explica, por lo que todos pensaron que estaba diciendo tonterías. Cuando el padre Nicanor usó la excusa del infinito poder de Dios para recaudar dinero de todos, nadie puso en duda el origen divino de la demostración, salvo José Arcadio Buendía...

—Hoc est simplicissimum —dijo José Arcadio Buendía—: homo iste statum quartum materiae invenit.

El padre Nicanor levantó la mano y las cuatro patas de la silla se posaron en tierra al mismo tiempo.

—Nego —dijo—. Factum hoc existentiam Dei probat sine dubio. (García Márquez, 1994: 68)

Entonces, antes de que el padre Nicanor señalara que José Arcadio Buendía estaba hablando en latín, todos todavía pensaban que estaba diciendo la endiablada jerga. Cuando el padre Nicanor intentó infundir la fe en “el cerebro trastornado” de José Arcadio Buendía, después de unas conversaciones, estaba “cada vez más asombrado de la lucidez de José Arcadio Buendía, le preguntó cómo era posible que lo tuvieran amarrado a un árbol.

—Hoc est simplicissimum—contestó él—: porque estoy loco” (García Márquez, 1994: 69).

El lenguaje de José Arcadio Buendía ha creado un entorno social cerrado, de convicciones religiosas y no tener confianza en la tecnología avanzada. Sin duda, este creador de Macondo es muy amable; con el motivo de evitar que las creencias de los aldeanos se hicieran añicos, usó palabras latinas que no entendían para explicar el infinito poder de Dios, y usó el lenguaje castellano que podían entender para decir lo que querían escuchar, pongamos por caso, estaba amarrado a un árbol porque estaba loco. Latín, lengua muerta, pero espacio interior del personaje, como un refugio y la lengua marca una frontera espacial entre los personajes que se refleja como incompreensión.

En general, al analizar el lenguaje de los personajes, se encuentra que Mo Yan y

Gabriel García Márquez tienen el mismo método, utilizan el lenguaje de los personajes en la obra para dar forma a la imagen de estos y reflejar su respectiva singularidad, también mostrar directamente el espacio y el entorno social donde se ubica la historia.

En las obras de los dos escritores, el lenguaje no es solo una forma de comunicación, sino una responsabilidad importante para encarnar la imagen de los personajes. Al leer las novelas de los dos autores, los lectores experimentarán las condiciones y costumbres particulares de Macondo a partir del lenguaje de los personajes, y apreciarán su vitalidad y cultura regional. Lo que transmiten a través del lenguaje no es solo la cuestión del espacio físico, sino también la elaboración del espacio espiritual.

7. Las representaciones del cronotopo de Bajtín en las obras analizadas

7.1. El cronotopo de Macondo en las novelas de García Márquez

Gabriel García Márquez analiza el concepto del tiempo tradicional de América Latina a través de la perspectiva de la sociedad moderna, deja que sus novelas muestran la combinación armónica de tradición y modernidad, creando un cronotopo específico con sus propias características; es la mezcla de un modo cíclico del tiempo y el espacio y de la coexistencia de humanos y fantasmas.

El ciclo de tiempo y la reencarnación son un concepto común del tiempo en las obras de García Márquez. Este concepto especial de tiempo rompe el orden tradicional de tiempo lineal y hereda el concepto del tiempo de la antigua cultura tradicional india. El concepto de tiempo de los indios está estrechamente vinculado a los fenómenos naturales que los rodean, como la alternancia de día y noche o el ciclo de las cuatro estaciones anuales, estas experiencias tradicionales de tiempo traen el concepto de tiempo de la reencarnación y la repetición cíclica. Este concepto de la antigua reencarnación india proporciona a García Márquez el modelo de tiempo narrativo más apropiado para expresar la historia y la cultura tradicionales específicas de América Latina. Además, el ciclo de la cruel y viciosa realidad social y el trasfondo del continente latinoamericano han profundizado el concepto del tiempo de ciclo en el pensamiento del escritor. Durante cientos años de la propia historia de América Latina, no importa cómo cambie el gobernante nacional, todavía no puede detener la continua situación política de los disturbios, junto con el inocente saqueo de invasores extranjeros, se produce la agitación imparable causada por problemas internos y externos, y hace que la nación sea cada año más pobre, la gente no tenga esperanza de superar todas dificultades. América Latina parece haber caído en un ciclo de tiempo que es incapaz de liberarse de los círculos viciosos. García Márquez utiliza la historia de la cruel realidad social de América Latina y lo integra en su creación novelística mediante el cronotopo de Macondo.

En sus novelas, el uso más famoso del ciclo de tiempo es en la novela *Cien años*

de soledad. La primera frase de esta obra presenta: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (Gabriel, 1994, p.7). Gabriel García Márquez no cuenta las historias según el orden cronológico, el cronotopo de Macondo siempre está desordenado, convergen las tres dimensiones del tiempo: el pasado, el presente y el futuro en un mismo espacio, hace que la obra presente un carácter libre y novedoso. Las expresiones parecidas como “muchos años después”, “años después” repiten varias veces durante toda la novela, y mezclan los cuentos de diferentes tiempos. Sin embargo, el tiempo es intangible e irreversible, como las indicaciones de M. Bajtín (1991):

Todo lo que está separado en la tierra por el tiempo, se reúne en la eternidad en la simultaneidad pura de la coexistencia. Esas diversiones, esos «antes» y «después» introducidos por el tiempo, no tienen importancia; para entender el mundo, han de ser desechados; todo debe ser comparado *al mismo tiempo*, es decir, en la porción de un solo momento; el mundo entero debe ser visto como *simultáneo*. Sólo en la simultaneidad pura o, lo que es lo mismo, en la atemporalidad, puede revelarse el sentido auténtico de lo que ha sido, lo que es y lo que será; porque lo que los separaba—el tiempo— carece de auténtica realidad y de fuerza interpretativa. Hacer simultáneo lo no simultáneo, y sustituir todas las divisiones y relaciones temporales-históricas por divisiones y relaciones puramente semánticas, atemporales-jerárquicas, fue la aspiración constructiva. (p.237-238)

En el tiempo de “hace muchos años” y “muchos años después”, el espacio de Macondo es esencialmente el mismo. Lo único distinto es la diferencia en el tiempo y el cambio del rostro de Macondo causado por el tiempo. Esto también explica el significado del tiempo pasado y presente de Macondo en el espacio psicológico del personaje. ¿Cómo ha cambiado Macondo en el transcurso de muchos años? El escritor da sentido al tiempo mediante la comparación del espacio. El tiempo se considera una categoría de valor en la teoría de Bajtín, en comparación con el tiempo natural y el histórico, el futuro es superior. El valor del tiempo futuro está incorporado en la guía del “presente” y en la llamada del “pasado”, por lo tanto, el tiempo que no puede apuntar al futuro no tiene sentido. Sin embargo, como todos los lectores saben, el

futuro de Macondo está escrito en los pergaminos.

El cronotopo de Macondo también refleja una sensación de fatalismo. Los protagonistas de *Cien años de soledad* pertenecen a la familia Buendía, esta familia grande tiene 7 generaciones, sin embargo, las características de la personalidad y el destino final de los descendientes de esta familia no han cambiado mucho. Este fenómeno se destaca en el primer descendiente y el último de la familia Buendía, ambos nacen por el incesto de los miembros de la familia, tienen rabo de cerdo y no escaparon del destino de la muerte fatídico. A medida que pasa el tiempo, una serie de comportamientos grotescos que ha ocurrido en las vidas de los antepasados de la familia Buendía sigue apareciendo de manera repetida en las de sus descendientes. Por ejemplo, la utilización recurrente de nombres de Arcadio y Aureliano en los descendientes de la familia, el coronel Aureliano Buendía repite el círculo vicioso de hacer los pescaditos de oro en sus últimos años, estas tramas de la obra representan que los ciudadanos de Macondo han caído en el círculo de reencarnaciones hasta que el pueblo desaparezca para siempre en la cruel final.

7.2. El cronotopo de Gaomi en las novelas de Mo Yan

Mo Yan tiene un sentimiento especial por su ciudad natal. Las palabras de sus obras siempre están expresando su amor al distrito rural de Dongbei en Gaomi. Esta tierra misteriosa lleva demasiadas esperanzas y decepciones, dolores y alegrías del escritor. Toda la imaginación y la realidad se manifiestan totalmente en el cronotopo de Gaomi. En cuanto al cronotopo, según la teoría de M. Bajtín, el principio rector del cronotopo es el tiempo, porque éste guía toda perspectiva evolutiva:

Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos). (Bajtin, 1982: 216)

En las obras de Mo Yan, se expresa su ansiedad ante la pérdida del tiempo, un carácter incierto del tiempo moderno está envuelto en el cronotopo de Gaomi. Además, la característica más relevante es la mezcla del tiempo pasado, el tiempo presente y el tiempo futuro en el espacio de la mente humana, coexisten en las reminiscencias del tiempo pasado, las ridiculizaciones del tiempo presente y las imaginaciones mágicas del tiempo futuro. A menudo hay un papel en primera persona “yo” en la narración; este papel misterioso puede ser el narrador de la novela, el protagonista de la novela o el espectador. Existe la distancia y el contraste entre el tiempo de la vida diaria de este “yo” y el tiempo de la narración, pero este contraste también señala concretamente la precisión del tiempo y espacio. En *El clan del sorgo rojo* “yo” es el descendiente indigno del clan, vino de una gran ciudad y sintió el dolor de la degeneración del espíritu de la familia, en comparación con los grandes logros de “mis abuelos y mis padres”, “yo” es un pecador de la historia. En *El suplicio del aroma de sándalo*, “yo” sigue siendo un espectador viendo el suplicio del aroma de sándalo, y ha visto el destino de la vida desde el ascenso y caída histórica del país. En *La vida y la muerte me están desgastando*, ese “yo” es un terrateniente que fue ejecutado, comprendió el significado de la vida en las seis reencarnaciones y finalmente abandonó la búsqueda de la vida. “yo” está narrando diferentes tiempos y

apuntando el significado final al futuro.

Hay una indescriptible nostalgia en el cronotopo de Gaomi, que es una sensación vacío que no se puede captar frente al tiempo moderno. El espacio de Gaomi no es una categoría espacial real, sino la ciudad natal del escritor en su ficción, donde coexisten la realidad y las ficciones. Sin embargo, el tiempo moderno es confuso, mientras siempre vale la pena el tiempo pasado. “Yo” es el descendiente indigno de la familia, no tiene valor personal como los antepasados, solo vive como un cuerpo vacío. La magnificencia del pasado y la imaginación fantástica constituyen conjuntamente la base fuerte del cronotopo de Gaomi. Esta base prueba la falta de fiabilidad del presente y la incertidumbre del futuro, porque las entidades basadas en recuerdos e imaginaciones no existen y son infundadas. Con respecto a la nostalgia, es solo un espacio virtual para que el autor exprese su comprensión del tiempo.

El cronotopo de Gaomi también impregna la soledad, esta sensación de soledad proviene de una sensación de impotencia en el tiempo y el espacio. En la obra *Grandes pechos, amplias caderas*, Shangguan Lu dio a luz a 9 hijos en su vida, pasó toda su vida para tener un hijo. El futuro no es solo el tiempo de la salvación, sino también es el espacio lleno de pesadez y resistencia. Ella espera el nacimiento de su hijo varón, sin embargo, la contradicción es que es esposo no es fértil y la única forma posible es tener relaciones clandestinas ilícitas. En esa época que la tecnología no podía investigar el sexo de los bebés, todo estaba en la incertidumbre del futuro, ella había desesperado, acompañada de la soledad y el vacío que traía el tiempo. Dio a luz a ocho hijas y al tiempo le engañó ocho veces. No hay nada más intolerable que las expectativas destrozadas. En cuanto a la novela *La vida y la muerte me están desgastando*, Ximen Nao ha pasado por seis reencarnaciones, ¿qué consiguió al final? Reencarnado como burro, buey, cerdo, perro y mono y, finalmente, como el niño Lan Qiansui. Al igual que Shangguan Lu, él estaba lleno de expectativas por todo desde el principio, hasta la desesperación al final. De la experiencia de Ximen Nao también podemos ver la imposibilidad de captar el tiempo, su espacio propio no puede unirse con los demás, por lo que solo puede observar los cambios sociales en su espacio de soledad.

En conclusión, el cronotopo de Gaomi lleno de características impredecibles por su complejidad, apunta al futuro y tiene una incógnita fascinante, al mismo tiempo,

también es solitario e incierto.

Conclusiones

Esta investigación nos permite comprender las similitudes y discrepancias de las nociones básicas sobre la naturaleza y espacio en las obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan, mediante un corpus de 8 obras y discursos (3 de Gabriel García Márquez y 5 de Mo Yan).

La investigación ha adoptado como marco teórico la teoría narratológica de R. Barthes y Lotman sobre la semiótica de la cultura, que nos ayuda a comprender los universos simbólicos de la idea de Naturaleza y Espacio según las diferencias culturales. En cuanto a la parte del Espacio, ha elegido la teoría de Bajtín sobre el cronotopo para el mejor entendimiento sobre el sentido del espacio narrativo. Además, la teoría de la Narratología de Mieke Bal nos ha sido útil, ya que nos explica los elementos del texto narrativo y cómo las relaciones entre ellos generan significados.

En relación con la metodología, la realización de este estudio es la cualitativa del análisis literario, y este análisis se basa en el método del análisis comparativo temático ya que su objetivo principal es comparar las novelas de Mo Yan y Gabriel García Márquez mediante el concepto de la naturaleza y el espacio. Luego, con el objetivo de encontrar las discrepancias culturales de las obras, tenemos que conocer las representaciones semióticas de los dos autores. Además, el método del análisis narratológico es imprescindible en una tesis sobre textos literarios, su importancia no solo presenta en el entendimiento del estilo de escritura, sino también en los espacios particulares de los dos autores.

Existen pocas dudas de que la "naturaleza" es un concepto complejo que no es fácil de resumir desde distintas perspectivas; está en todas partes, pero no se puede explicar simplemente. Como un análisis comparado, esta tesis analiza primero las definiciones culturales sobre la naturaleza en las obras de Mo Yan y Gabriel García Márquez. El trasfondo cultural complejo y diverso de los dos autores hace que la investigación del concepto de naturaleza en las obras sea más valiosa.

En primer lugar, la naturaleza como un medio existencial, que no solo implica las criaturas visibles o perceptibles. En las naturalezas construidas por Mo Yan y García

Márquez, los humanos, dioses y fantasmas conviven, lo cual es inseparable de la respectiva cultura tradicional e influencia religiosa del autor.

En segundo lugar, en estas naturalezas estructuradas, la existencia de un orden es imprescindible. Sin embargo, debido a la influencia de las diferentes culturas de los dos autores, sus respectivos órdenes naturales también son distintos. El orden natural de Mo Yan enfatiza principalmente la relación de causa y efecto, y la armonía unida de Cielo y Humanidad, mientras que el orden natural de García Márquez se trata más de creer que todas las criaturas coexisten en armonía y los humanos son más elevados que otras criaturas, lo que refleja bien las diferencias culturales básicas, las formas de entender el mundo de cada cultura.

En las naturalezas construidas, los seres animados no son animales puros o independientes, sino que reciben significados simbólicos. A causa de la influencia del concepto de reencarnación, en la naturaleza de Mo Yan todos los seres vivos son iguales, e incluso en *La vida y la muerte me están desgastando* hay eventos mágicos en los que el alma humana está en el cuerpo animal.

En cuanto al color, también se ha vuelto simbólico debido a la influencia cultural. Mo Yan y Gabriel García Márquez son los *dioses* de la naturaleza que construyen, usan su propia cultura para llenar el mundo ficticio para que todo sea absurdo y razonable a la vez, por eso las naturalezas que los dos autores construyen son particulares y encantadas.

En relación con las descripciones sobre la naturaleza humana, las obras de Mo Yan y García Márquez no solo tienen la primitividad de la vida, sino que también retienen los males de su existencia. Ante problemas sensibles de la sociedad, los autores no critican nada desde las perspectivas morales dominantes; su propósito fundamental es prestar atención a las personas y la naturaleza humana. Por eso, la naturaleza humana que muestran los personajes de sus novelas es rica, concreta y vívida, mostrando los atributos naturaleza del deseo del alimento y lo sexual, el miedo a la violencia y el culto a la civilización en las complejas relaciones sociales. La escritura en las novelas no solo presenta y expresa la naturaleza humana, sino que también expresa el pensamiento de los escritores sobre la realidad social, la ideología y la cultura, e impregna la conciencia de vida de los autores y el concepto de creación de cuidado humanista. Cada sociedad continúa progresando; creo que con el

enriquecimiento de la experiencia de los escritores y los cambios en la cultura nacional, los escritores tendrán una nueva comprensión del concepto de la naturaleza.

Además, en esta tesis se analiza en detalle el papel del concepto de espacio en los escritos de Gabriel García Márquez y Mo Yan, y su relación con la conformación de los personajes y el tiempo. En las naturalezas construidas por los dos autores, el espacio no es solo un espacio geográfico, también puede ser el espacio social, el simbólico y el mágico, y sus funciones son diversas. Como miembros de la sociedad, las personas, por supuesto, deben actuar en el espacio social. Y en cuanto a las presentaciones de los espacios simbólicos, la cultura y el folclore respectivos del autor se integran en la novelas para dar vida al concepto geográfico del espacio. Este análisis enfatiza la *autenticidad* de las novelas; detrás de los colores mágicos de las obras, los dos autores expresan una profunda reflexión y cuidado por su respectiva sociedad, historia y realidad. A través de la configuración de los espacios de la novela, recuerdan constantemente a los lectores la historia que se olvida fácilmente.

En la obra *Cien años de soledad*, García Márquez muestra las vicisitudes de la historia de América Latina y su dura y compleja realidad. El trágico final, aparentemente fatalista de la novela, es en realidad un rechazo a la ciudad ignorante, conservadora y atrasada de Macondo. Por lo tanto, Macondo es como el espejismo de América Latina y su destrucción es el nuevo nacimiento de este continente. En relación con la obra de *El clan del sorgo rojo*, Mo Yan muestra la desordenada historia de los problemas internos y externos de China. La mayoría de los asuntos absurdos han sucedido realmente, y aquellas personas que lucharon por sobrevivir también han existido. Al final de la novela, el deseo por el sorgo puro es el deseo por la naturaleza humana más verdadera y benevolente, y la búsqueda de la raíz nacional. Ambos autores están usando sus métodos para darle su país las mejores bendiciones.

En cuanto a la influencia de las obras de Gabriel García Márquez en las obras de Mo Yan, no hay duda de que desde las habilidades narrativas hasta los conceptos profundos, desde las construcciones de imágenes hasta el establecimiento de la naturaleza y los espacios literarios, la influencia es enorme desde esos diferentes ángulos. Obviamente, Mo Yan se basa en el *realismo mágico*, rompe las limitaciones del tiempo y el espacio, trasciende la realidad social para expresar la vida social y los sentimientos temáticos de una manera que parece increíble, pero en realidad se ajusta

a la verdad. La inspiración de García Márquez proviene más de la *Biblia* y las leyendas indígenas, mientras que Mo Yan se une al folclore chino, el confucianismo, el budismo y el taoísmo, etc. En el proceso de imitación, Mo Yan fusiona las tradiciones culturales de su país y forma su propio estilo particular. La herencia y el desarrollo son una parte imprescindible de la creación literaria, y también es un proceso interminable de lo viejo a lo nuevo. Y la creación de la literatura es una parte precisa de los intercambios culturales internacionales en la nueva era.

La relación entre los dos autores es, como dijo Mo Yan (2015) en un discurso en el Seminario Internacional entre China y América Latina:

Lo primero que quise decir cuando vi a Gabriel García Márquez fue: Señor, una vez tomé café con usted en mi sueño, pero el café colombiano tiene un poco de sabor a té verde chino.⁶⁵ (p.1) (Trad. propia)

Al final, a través de la investigación, podemos encontrar que la etiqueta de realismo mágico es como una espada de doble filo, que no solo ayuda a los lectores a aceptar todas las tramas de las obras que aparentemente son irrazonables en condición de sin comprender los antecedentes culturales de los autores. Sin embargo, esta noción también es un obstáculo como un estereotipo para los lectores, afecta su cognición y dificulta su comprensión en relación con las particularidades culturales de los autores. La definición de *realismo mágico* se centra en la realidad, los dos autores nos explican cómo es la realidad en su propia forma, el ‘mágico’ es la descripción que les damos. Como García Márquez dijo con Plinio Apuleyo Mendoza (2002):

A.M—Entonces, ¿todo lo que pones en tus libros tiene una base real?

G.M—No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad.

A.M—¿Estás seguro? En *Cien años de soledad* ocurren cosas bastante extraordinarias. Remedios la Bella sube al cielo. Mariposas amarillas revolotean en torno a Mauricio Babilonia...

G.M—Todo ello tiene una base real. (p.30)

Este dialogo muestra que el *realismo mágico* solo representa la realidad mágica

⁶⁵ Texto original: 我当年想好的见到马尔克斯时要说的第一句话就是：先生，我在梦中曾经与你一起喝过咖啡，但哥伦比亚的咖啡里面，有点中国绿茶的味道。

de América del Sur, estos fenómenos o cosas sobrenaturales no son imaginados por García Márquez sino hechos reales, el autor simplemente los exagera. Sin embargo, desde la perspectiva del lector, este espacio revela un estado misterioso e incognoscible. Lo que no sabemos sobre los autores hace que mucha gente le interesen más sus obras.

En cuanto a nuestras hipótesis planteadas, nuestras respuestas tras la investigación son las siguientes:

- Hipótesis general: Debido a la disimilitud intercultural de Gabriel García Márquez y Mo Yan, existen importantes discrepancias de las nociones básicas sobre la naturaleza y espacio. Sin embargo, a causa de la profunda impresión de García Márquez en la escritura de Mo Yan, las obras de los dos autores presentan similitudes en muchos aspectos.

Creemos, después del análisis, que se puede considerar validada. Lo que une y separa a ambos autores es importante en niveles distintos. Mo Yan no pierde su carácter cultural chino y lo que busca es utilizar la fórmula desarrollada por García Márquez. Esta forma de realismo mágico permite a Mo Yan desarrollar su propia línea de trabajo y estilo, adaptando a sus raíces culturales lo que ha visto en el autor latinoamericano. Lo cultural es diferente, pero lo que caracteriza a las obras es una similitud basada en la admiración por el modelo, por un lado, y especialmente por la creencia firme de que aplicándolo no va a perder su finalidad creativa y analítica de la realidad china.

- Hipótesis 1: Las diferencias culturales afectan a un concepto básico de la construcción de las representaciones: la Naturaleza

Validada. Al comienzo de la segunda parte, analizamos la definición de naturaleza desde la perspectiva de las culturas respectivas de los dos autores. Con respecto a la definición de naturaleza en las obras de Mo Yan, prestamos atención al taoísmo, confucianismo y budismo chino. Al mismo tiempo, en relación con la definición en las novelas de Gabriel García Márquez, nos centramos en el animismo,

cristianismo y marxismo.

Estas diferencias profundas en la base de la cultura, tal como hemos podido ver, se transforman en percepciones diferentes del mundo y sus relaciones. La Naturaleza no es un concepto físico, sino cultural, una construcción en la que participan las diferentes fuerzas que han dado forma a esa cultura específicamente. Las fuentes señaladas en ambos autores han modelado sus mentes y sus producciones, en este caso, literarias.

- Hipótesis 2: La naturaleza es un concepto subyacente en toda representación artística, ya sea de forma implícita (como explicación subyacente y orden cósmico) o explícita (su representación simbólica a través del paisaje y los elementos naturales, por ejemplo la mariposa y el sorgo rojo)

Sin duda, la naturaleza es un concepto muy complejo. En esta investigación, analizamos no sólo en términos de la naturaleza como un medio existencial en el que existen los fantasmas y dioses, sino también explicamos las imágenes simbólicas de la Naturaleza en las obras, como las implicaciones de las imágenes del color y los animales, etc. Por lo tanto, esta hipótesis es validada.

Como aprendemos en la Semiótica de la Cultura, la semiosfera en cada caso tiene su propio repertorio de símbolos para construir los universos semióticos. A este repertorio cultural dado, se añaden los símbolos personales con los que los autores crean sus propios universos naturales, algo que hemos comprobado en casos como el uso específico de los colores, el valor otorgado a los animales, etc. Todo ello constituye una naturaleza específica en cada caso, al combinarse de forma textual. En el texto escrito subyace un universo imaginativo que se crea partiendo de lo existente y es modelado conforme a una nuevas reglas, como ocurre con los aspectos del realismo mágico en cada autor.

- Hipótesis 3: La influencia de García Márquez en Mo Yan no anula su propia concepción de la naturaleza y el espacio, solo los reformula en consonancia con las nociones de su propia cultura.

Como hemos señalado en la hipótesis general, esta puede ser considerada como validada. La influencia de Gabriel García Márquez en las obras de Mo Yan es incuestionable, lo que proporciona un nuevo modo de escritura para la creación de Mo

Yan. En sus obras, se incorporan las culturas locales, como el taoísmo, confucianismo y budismo chino, lo que hace que las novelas estén llenas de características nacionales.

Frente a las culturas distantes y cerradas, las obras analizadas nos permiten la comunicación textual y las influencias marcadas. La influencia de García Márquez sobre Mo Yan no es una cuestión meramente estilísticas, sino una ampliación de su universo cultural a través de nuevas fórmulas que conectan con las propias. Mo Yan introduce principios en la escritura, no necesita adentrarse en la simbología o la estética literarias, que se mantienen como objetivos propios, dentro del ámbito cultural.

- Hipótesis 4: Las presentaciones del espacio en las obras son diversas, no solo existe los espacios reales, como el espacio físico y social, sino también los espacios ficticios, como el espacio simbólico y mágico.

En cuanto a la tercera parte de esta investigación, nos centramos en la representación del espacio en las obras analizadas. La representación del espacio en las obras de los dos autores tiene las características de la diversidad, no sólo existen los espacios reales que entendemos en el sentido convencional como el espacio físico y social para realizar las acciones, sino también los espacios ficticios combinados con su cultura propia, como la existencia del espacio de los muertos. Por eso, esta hipótesis también es validada.

Si el concepto de Naturaleza ha sido definido como complejo, el de espacio tiene su propia complejidad, la de la acción, que forma también parte de lo posible culturalmente hablando y ofrece nuevas formas imaginativas. Esa imaginación está relacionada con la propia cultura, que ofrece una oferta posible desde sus tradiciones. Lo mágico, el espacio fantasmal, etc. forman parte de las diferencias.

- Hipótesis 5: De acuerdo con las influencias de las culturas nacionales, los espacios tienen el valor simbólico en relación con los personajes de las novelas.

Validada. La relación del personaje con su espacio es determinante, como establece la propia teoría narratológica. Ese espacio es diverso y forma parte del universo propio creado por la novela y percibido, en diferentes niveles, por los propios personajes. En última instancia, es la mirada del lector la que fusiona a

personaje y espacio.

El espacio de la acción, funcional, tiene también una versión como local, un mundo posible, que conecta al lector con su propia realidad. Desde ese vínculo se hace posible establecer la presencia de lo mágico, que cobra un significado propio en cada caso. Ambos autores describen espacios reales e imaginados, lógicos y mágicos, cada uno con su propio sentido, posibilitando que los personajes actúen. De esta forma, personaje, acción, tiempo y espacio —los cuatro elementos básicos narratológicamente hablando— pasan a integrarse en el texto, donde los autores los expresan con sus propias formas y sentidos.

Finalmente, espero que esta investigación pueda ser útil para las personas que lo necesitan. Desde un punto de vista cultural, las representaciones de naturaleza y espacio en las obras de Gabriel García Márquez y Mo Yan aún son muy investigables, por lo que continuaré realizando investigaciones relacionadas.

Referencias bibliográficas

I. Obras de Mo Yan y Gabriel García Márquez. (Ediciones utilizadas)

Obras de Gabriel García Márquez:

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982). *La soledad de América Latina*. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982. Disponible en https://e00-elmundo.uecdn.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/pdf/discurso_gabriel_garcia_marquez.pdf (Última visita: 20/06/2020)
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1994). *Cien años de soledad*. España: Editorial de RBA Editores.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2020). *Camino a Macondo*. España: Literatura Random House.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2021). *El amor en los tiempos del cólera*. España: Debolsillo.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel & MENDOZA, Plinio Apuleyo (2002). *El olor de la guayaba*. España: Literatura Random House.

Obras de Mo Yan:

- MO, Yan (1995). *Colección de Mo Yan*. China: Editorial de escritores.
- MO, Yan (2000). *Old rifle • sword*. Shanghai, China: Editorial de Shanghai Art, China.

- MO, Yan (2002). *Cuál sabor es mejor*. Hainan, China: Editorial Nanhai.
- MO, Yan (2003). *El sabor de las novelas*. China: Editorial de Arte y Literatura de Chunfeng.
- MO, Yan (2005). *Dicurso: How I became a novelist?* Hong Kong, China.
Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=nbPRy6agHjs&ab_channel=%E6%96%B0%E9%97%BB%E8%81%94%E6%92%AD%E9%A2%91%E9%81%93
(Última visita: 16/05/2020)
- MO, Yan (2007). *Miedo y esperanza-Colección de creación de discursos*. China: Editorial de Haitian.
- MO, Yan (2011). *Mi experiencia literario: historia y lenguaje*. Shanxi, China: Editorial de Shanxi.
- MO, Yan (2012). *El suplicio del aroma de sándalo*. China: Editorial de Arte y Literatura de Shanghai.
- MO, Yan (2012b). *Muro de canto*. Beijing, China: Editorial de escritores, China.
- MO, Yan (2012c). *Literatura de fragmentos*. Beijing, China: Editorial de escritores.
- MO, Yan (2013). *Grandes pechos, Amplias caderas* (Traducción de Mariano Peyrou). Madrid, España: Kailas Editorial, S.L.
- MO, Yan (2013a). *Rana* (Traducción de Li Yifan). Madrid, España: Kailas Editorial, S.L.
- MO, Yan (2013b). *La vida y la muerte me están desgastando* (Traducción de

Carlos Ossés). Madrid, España: Kailas Editorial, S.L.

— MO, Yan (2016). *El clan del sorgo rojo* (Traducción de Blas Piñero Martínez). Madrid, España: Kailas Editorial, S.L.

— MO, Yan (2018). *El clan de los herbívoros* (Traducción de Blas Piñero Martínez). Madrid, España: Kailas Editorial, S.L.

II. Referencias bibliográficas

- AGUSTÍN S. (1947). *Obras de San Agustín*. Madrid, España: Editorial Católica, S. A.
- AGUSTÍN S. (2007). *La ciudad de Dios*. Madrid, España: Editorial Gredos, D. L.
- AGUSTÍN S. (s/f) *El orden*, (Traductor: P. Victorino Capánaga, OAR). Disponible en: https://www.augustinus.it/spagnolo/ordine/ordine_1.htm, (Última visita: 06/10/2020)
- ÁLVAREZ FALCÓN, Luis (2014). *El lugar en el espacio. Fenomenología y arquitectura*. Zaragoza, España: Universidad de Zaragoza.
- ARISTÓTELES (2008). *Metafísica*. España: Editorial de Gredos.
- BACHELARD, Gaston (2002). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal* (Traducción de Tatiana Bubnova). México: Siglo Veintiuno Ediciones.
- BAJTÍN, Mijaíl (1991). *Teoría y estética de la novela* (Traducción de H.S Kriúkova y V. Cazcarra). Madrid, España: Taurus.
- BAL, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.
- BARTHES, Roland (1970). *Análisis estructural del relato*. España: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BERNABÉ, Alberto & PÉREZ DE TUDELA, Jorge (2011). *Mitos sobre el origen del hombre*. Madrid, España: Ed. Círculo de Bellas Artes 2011.

- BERNAL, D. (2013). Semiótica de la comunicación Simbólica con los difuntos. *Revista Comunicación*, (30), p25-31.
- BERNAL HERRERA, Montero (1978). *La soledad y el tiempo en Gabriel García Márquez*. Madrid, España: Filolo, y Lingüís.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid, España: Gredos.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1993). *La novela*. Madrid, España: Editorial Síntesis, S. A.
- Bodhisattva Nāgārjuna, Tripitakadharmācārya Kumārajīva: *The Treatise on the Great Virtue of Wisdom of Nāgārjuna*, disponible en <https://daitangkinh.net/Books/T25n1509/The%20Treatise%20On%20The%20Great%20Virtue%20of%20Wisdom%20of%20Nagarjuna%20%28Lamotte%29/Volume%205.pdf> (Consultado 03/03/2022)
- BRAUN, Virginia & CLARKE, Victoria (2006). "Utilización del análisis temático en psicología" . *Investigación cualitativa en psicología*, (2), p77–101.
- CABALLERO GARCÍA, Ángeles (2002). Desarrollo de la representación espacial. *EduPsykhé. Revista de Psicología y Psicopedagogía*, (1), p41-67.
- CHEN, Zhongyi (1999). *Biografía de Gabriel García Márquez*. Zhejiang, China: Editorial de Arte y Literatura de Zhejiang.
- CONFUCIO (2020). *Analectas (Lun Yü)* (Traducción de Simon Leys). Barcelona, España: Herder Editorial, S.L.
- CRANG, Mike (1998). *Cultural Geography*. London, New York: Routledge.

- CRISTOFFANINI, Pablo Rolando (2017). Cristianismo y naturaleza: de ideología legitimadora a evangelios verdes. *Sociedad y Discurso*, (31), p19-42.
- CRUZ CRUZ, Juan: *El concepto de "Naturaleza"*. Disponible en: <http://leynatural.es/wp-content/uploads/2011/08/0-Naturaleza.pdf> (Última visita: 15/05/2020)
- DENNERLEIN, Katrin: *Theorizing Space in Narrative*, Disponible en: <https://www.germanistik.uni-wuerzburg.de/fileadmin/05010200/TheorizingSpaceinNarrative.pdf> (Última visita: 05/06/2020)
- DENG, Zhiyong (2012). Paradigma y razón narrativa: un estudio retórico de la narrativa. *Enseñanza de lenguas extranjeras*, (4), p37-41.
- *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española* (2019). Madrid. Disponible en: <https://dle.rae.es> (Última visita: 02/03/2020)
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1999). *Estudios de métrica*. Madrid, España: UNED.
- DUCH, L. (2012). *Religión y comunicación*. Barcelona, España: Fragmenta Editorial.
- ECO, U. (1973). *Signo*. Madrid, España: Editorial Labor.
- ENGELS, Federico (1978). *Dialéctica de la naturaleza*. España: Akal, D.L.
- FANG, Guowu (2006). Un análisis de las características poéticas del cronotopo de Bajtín en las novelas. *Revista de la Universidad Agrícola de Anhui*, (13), p28-30.

- FEI, Xiaotong (2006). *From the Soil*. Shanghai, China: Editorial Shanghai pública.
- FIDELI, Roberto (1998). *La comparazione*. Milán, Italia: Agnelli.
- FREUD, Sigmund (2011). *Tótem y tabú* (Traducción de Luis López-Ballesteros y Torres). España: Alianza Editorial.
- GAÍNZA, G. (2010). Pespuntes semióticos II. *Entretextos – Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, (14), p11-30.
- GAO, Weiqian (2017). *El realismo mágico en la literatura china contemporánea. Gabriel García Márquez y Mo Yan*. [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. TDX. <https://www.tdx.cat/handle/10803/458762#page=1>
- GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid, España: Síntesis.
- G. M. Z. (2010). *Diccionario de los nombres*, Buenos Aires, Argentina.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1970). *García Márquez: Ahora doscientos años de soledad*, Disponible en: <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/43624/RTXXV~N441~P12-18.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Última visita: 20/10/2020)
- GUO, Jinchao: *Mo Yan: El café colombiano tiene un poco de sabor a té verde chino*. China: China News. Disponible en: <http://www.chinanews.com/cul/2015/05-23/7296241.shtml> (Última visita: 18/05/2021)
- HARARI, Yuval Noah (2015). *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*.

London, Reino Unido: Harvill Secker.

- HUME, David (1957). *The Natural History of Religion* (Edited by H. E.). Stanford, California: University Press.
- *I Ching, Or, The Book of Changes (Traducción de Legge, James)* (1962). Estado Unidos: Editorial Library of Alexandria.
- ISER, Wolfgang (1984). *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Estados Unidos: Editorial de The John Hopkins University Press.
- JIN, Jianren (1982). La composición espacial de la novela. *Revistas de la Universidad de Hangzhou*, (2), p12-13.
- LAO ZI (2010). *Tao Te King* (Traducción de Benjamin Briggent). España: Plutón Ediciones X, s. l.
- LAMPIS, M. (2010). La semiótica de la cultura: hacia una modelización sistémica de los procesos semióticos. *Entretextos Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, (14), p31-53. https://www.researchgate.net/publication/49587294_La_semiotica_de_la_cultura_hacia_una_modelizacion_sistemica_de_los_procesos_semiosicos. (Última visita: 22/10/2021)
- LEFEBVRE, Henri (2013). *La producción de espacio* (Traducción de Emilio Martínez). España: Capitán Swing.
- LI, Kunfei (2017). *Confluencias entre el mundo de Mo Yan y el de Gabriel García Márquez*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Gredos. <https://gredos.usal.es/handle/10366/133079>
- LI, Guangyuan & DENG, Fuxing (2011). *Arte del color*. China: Editorial de Bellas Artes de Heilongjiang.

- LI, Yan (2009). La idea lingüística de los nombre chinos. *Journal of Anqing Normal University*, (28), p125-128.

- LIZCANO, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

- LONG, Diyong (2006). El giro espacial de los estudios narrativo. *Ciencias Sociales de Jiangxi*, (10), p83-86.

- LOTMAN, Yuri M. (1973). *Estructura del texto artístico*. Madrid, España: Istmo.

- LOTMAN, Yuri M. (1979). *Semiótica de la cultura*. España: Editorial Cátedra.

- LOTMAN, Yuri M. (1998). *La semiosfera, semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, España: Edición de Desiderio Navarro.

- MAGARIÑOS, J. (2007). *Archivo de Semiótica. Manual de Estudios Semióticos*. Disponible en <http://www.magarininos.com.ar/ManualSemioticians-1999-2007.pdf> (Última visita: 15/09/2020)

- MARX, Karl & ENGELS, Federico (1975). *Obras Escogidas I*. Madrid, España: Akal.

- MARX, Karl (1980). *Manuscritos: Economía y filosofía*. Madrid, España: Alianza.

- MASLOW, Abraham H., (1943). *A Theory of Human Motivation*.

Psychological Review, (50), p.370-396. Disponible en <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.318.2317&rep=rep1&type=pdf>

- MAY, Eduard (1966). *Filosofía natural*. México: Editorial de Fondo de Cultura Económica.
- MAYORAL, José Antonio (1987). *Estética de la recepción*. España: Editorial de Arco Libros.
- MCKEE, Robert (2002). *El guion*. Barcelona, España: Alba.
- MENCIO (2016): *Mencius: An online teaching translation* (Traducción de Robert Eno). Disponible en <https://chinatxt.sitehost.iu.edu/Resources.html> (Última visita: 15/09/2019)
- MEZCUA LÓPEZ, Antonio José (2007). *El concepto de paisaje en China*. España: Editorial de la Universidad de Granada.
- MONTERO, Bernal Herrera (2006). La soledad y el tiempo en Gabriel García Márquez. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, (2), p1-15.
- MORLINO, L. (2005). *Introduzione alla ricerca comparata*. Bologna, Italia: Il Mulino.
- NAVARRO, L. (2010). La cultura como la humana facultad de construir símbolos: una propuesta para pensar la ciudad como texto. *Revista Amauta*, (15), p21-31.
- NAVARRO DÍAZ, Luis Ricardo & ORTIZ RUBIO, Johan Andrés (2015). Una propuesta teórica para el análisis semiótico de los cementerios de Barranquilla (Colombia). *Comunicación*, (33), p61-71. Recuperado a partir

de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/1990>
(Última visita: 10/03/2020)

- NIETZSCHE, Friedrich (1973). *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie (Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual)*. España: Madrid Alianza Editorial.
- NING, Ming (2011). La combinación de la crítica racional y la identidad perceptiva sobre la visión de la castidad de Mo Yan. *Revista de Universidad de Shandong, Edición de Filosofía y Ciencias Sociales*, (1), p32-39.
- PAZ, Octavio (1990). *El laberinto de la soledad*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (2010). *El cántaro roto*, Disponible en: <https://www.poemas-del-alma.com/el-cantaro-roto.htm> (Última visita: 03/04/2020)
- PIERNAS, Alberto (2011). *Gabriel García Márquez y el color Amarillo*, disponible en <https://www.actualidadliteratura.com/gabriel-garcia-marquez-y-el-color-amarillo/>. (Última visita: 03/04/2020)
- REISZ DE RIVAROLA, S. (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- RICHIR, Marc & OBARRI, Roberto (2006). *Naturaleza, cuerpo y espacio en fenomenología*. España: Universidad de Granada.
- RIGO CARRATALÁ, Eduardo (1982). La representación del espacio en el niño en la obra de J, Piaget. *Educació i cultura: Revista mallorquina de pedagogia*, (4), p145-170. Disponible en: [http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/educacio/index/assoc/Educacio/ i_Cultu/ra_1982v/4p145.dir/Educacio_i_Cultura_1982v4p145.pdf](http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/educacio/index/assoc/Educacio/i_Cultu/ra_1982v/4p145.dir/Educacio_i_Cultura_1982v4p145.pdf) (Última visita: 25/07/2020)

- *Sagrada Biblia* (2011). Versión oficial de la conferencia Episcopal Española. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (2008). *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia pacífico*. España: Editorial Universidad de Granada.
- SARTORI, Giovanni (1984). *La política, lógica y método en las ciencias sociales*. México: Fondo de Cultura Económico.
- SCHENEIDER, Ralf (2001). *Toward cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction*. Penn State University Press.
- SLAWINSKI, Janusz (1989). El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias. *Textos y contextos*, (2), p265-287. Disponible en: <https://studylib.es/doc/8172153/el-espacio-en-la-literatura> (Última visita: 12/6/2021)
- SOJA, Edward W. (1997). El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica. *Geographikós*, (8), p71-77. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/12591925/Soja-Edward-El-Tercer-Espacio> (Última visita: 21/3/2020)
- SU, Yu, (1992). *Chunqiu Fanlu Yizheng*. China: Editorial China.
- TAINE, Hippolyte Adolphe (1874). *The ideal in art* (traducción de John Durand). New York: Henry Holt.
- TONON, Graciela (2011). La utilización del método comparativo en estudios cualitativos en ciencia política y ciencias sociales: diseños y desarrollo de una tesis doctoral. *KAIROS*, (27), p1-12. Disponible en: [file:///Users/Ileana/Downloads/Dialnet-LaUtilizacionDelMetodoComparativoEnEstudiosCualita-3702607%20\(1\).pdf](file:///Users/Ileana/Downloads/Dialnet-LaUtilizacionDelMetodoComparativoEnEstudiosCualita-3702607%20(1).pdf) (Última visita: 21/3/2020)

- TYLOR, Edward Burnett (1976). *Cultura primitiva: Los orígenes de la cultura*. Madrid, España: Ayuso, D.L.

- UÑA JUAREZ, Agustín (2000). *Así nació la filosofía: sobre el texto de Aristóteles (Metafísica, 1,3) en torno a Tales de Mileto*. Madrid, España: A. UÑA.

- VITALE, A. (2004). *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba.

- WEIZSÄCKER, Carl Friedrich von (1962). *Historia de la naturaleza*. España: Editorial Rialp.

- WU, Zhiping (2008). *La teoría espacial y representación literal*. Gansu, China: Editorial Gansu.

- XIN, Yan (2014). *Transformation of Marquez's Magic Realismo in Mo Yan's Works*. China: Editorial de Universidad Normal de Shandong.

- Xunzi (2014). *Xunzi* (Traducción de Eric L. Hutton). Estados Unidos: Editorial Princeton University Press.

- YAO, Xinzhong (2001). *Confucianismo*. Inglaterra: Editorial Cambridge.

- YU, Xinming (2008). Nueva perspectiva sobre el estudio de la narrativa - La narrativa espacial. *Journal of Shenyang University*, (3),71-75.

- ZHAN, Ran (2002). *The Adamantine Scalpel*, China: Editorial de CBETA.
 Disponible en http://buddhism.lib.ntu.edu.tw/BDLM/sutra/chi_pdf/sutra19/T46n1932.pdf,
 (Última visita: 03/09/2019)

- ZHAO, Deming (2006). Un estudio preliminar de novelas latinoamericanas, *Compilación y referencia*, (11), p82-93.

- ZHANG, Shoujie (2006). *Shiji Zhengyi*. China: Editorial de Libros Zhonghua, China.

- ZHONG, Jingwen (2009). *Introducción al folklore*. China: Editorial de arte y literatura de Shanghái.

- ZHOU, Yangjingzi (2020). *Realismo mágico y realismo social en la literatura de mo yan y de gabriel garcía márquez. Análisis de las influencias del periodismo y de los medios en la creatividad literaria*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/64421/>

- ZORAN; Gabriel (1984). Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, (5), p309-335.

- ZUBIRI, Xavier (1978). *Naturaleza, Historia, Dios*. España: Editora Nacional.