

## SHAN SA, EJEMPLO DE XENOGRAFÍAS FRANCÓFONAS

*Beatriz Mangada Cañas*

(Universidad Autónoma de Madrid)

### RESUMEN:

Las reflexiones teóricas en torno a la presencia y significado de un número creciente de autores de origen extranjero que escriben en francés como consecuencia de experiencias de exilio distintas a las motivadas por las descolonizaciones, han permitido abrir el debate en torno a la literatura intercultural francesa del siglo XXI. Con el estudio de la primera novela de la escritora de origen chino Shan Sa, pretendemos ejemplificar de manera particular ciertos parámetros formales y temáticos comunes a gran parte del nutrido conjunto de escritores interculturales de la literatura francesa y más concretamente a un corpus de autores de origen oriental.

Palabras clave: Literatura francesa; interculturalidad; exilio; escritores de origen chino; Shan Sa.

### ABSTRACT:

The theoretical reflections about the presence and significance of a growing number of foreign authors who write in French as a result of experiences of exile different from post-colonial process, have opened up the debate on intercultural French literature in the XXI century. The study of the first novel of the French writer coming from China, Shan Sa, will allow us to illustrate formal and thematic parameters common to the rich set of intercultural French writers and specially writers coming from Eastern origin that are part of modern French literature.

Keywords: French literature; intercultural; exile; writers coming from China; Shan Sa.

## 1. EN TORNO A LA NOCIÓN DE XENOGRAFÍAS FRANCÓFONAS

La publicación en 2005 de la adaptación de la tesis de Anne-Rosine Delbart, dirigida por Michel Beniamino y titulada *Les exilés de la langue. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, supuso en su momento el descubrimiento por parte del lectorado europeo interesado por las literaturas de expresión francesa de un conjunto amplio y variado de autores de orígenes extranjeros no-postcoloniales muy diversos que al elegir el francés como lengua de expresión y Francia como tierra de acogida entraban a formar parte necesariamente de la literatura francesa. El inventario descriptivo propuesto por Delbart se cuestionaba en su momento sobre lo que han aportado *les parfums, les couleurs et les sons nouveaux des œuvres d'auteurs venus d'ailleurs* (Delbart, 2005: 17). Seis años más tarde, Véronique Porra retoma esta cuestión en su obra *Langue française, langue d'adoption. Une littérature "invitée" entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, apostando por la designación de "escritores alófonos de expresión francesa" para referirse a los escritores de origen extranjero que escriben en francés y publican sus obras en Francia. El análisis propuesto se lleva a cabo desde una perspectiva colectiva y supranacional que incide en el hecho de que gracias al exilio, estos autores no sólo encuentran una realización personal sino que responden a las expectativas de un lector occidental deseoso, en numerosas ocasiones, de nuevos universos ficcionales. No obstante, para esta autora estos escritores alófonos de expresión francesa deberían ser considerados desde una perspectiva global, al margen de intentos clasificatorios y que no sólo tuviese en cuenta su exotismo condicionado por los horizontes de espera de un lectorado ávido de testimonios exóticos (Porra, 2011: 263-264). Constataciones que encontramos en cuatro estudios sobre un corpus de cuatro autores de origen chino, tres hombres – François Cheng (1929), Ya Ding (1956), Dai Sijie (1954) y una mujer, Wei-Wei (1957) – (Mangada, 2007, 2010, 2011a, 2011b). El acercamiento crítico a la primera novela publicada por cada uno de estos escritores mostró cómo en todos ellos, la instancia narrativa se construía en torno a un personaje principal, a menudo alter ego del autor, cuyo discurso ficcional de marcado trasfondo autobiográfico en primera o tercera persona se construía entorno a China

como contexto espacial y el período de la Revolución cultural como decorado histórico en el que se desarrollaba la acción. Hemos querido completar este corpus literario compuesto por *Le Dit de Tianyi* (1998) de François Cheng, en *Le Sorgho rouge* (1987) de Ya Ding, en *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* (2000) de Dai Sijie, en *La couleur du bonheur* (1996) de Wei-Wei, con el análisis de *Porte de la Paix céleste* (1997) primera novela de la escritora de origen chino Shan Sa (1972) y, de este modo, confirmar la presencia de ciertos elementos formales y temáticos, comunes a este colectivo de escritores francófonos no postcoloniales y en los que Delbart había ya reparado con acierto en su obra cuando argumentaba que *les similitudes diégétiques, thématiques, structurelles et stylistiques* [de ces] *œuvres définissent les obsessions communes des écrivains français venus d'ailleurs* (Delbart, 2005: 20).

Por otra parte, la idea de Delbart, *s'exiler de sa langue natale, c'est rompre avec sa cultura et son lien primitif* (Delbart, 2005: 17), no parece encontrar validez en todos los autores extranjeros de la literatura francesa; de hecho en el caso de los escritores de origen chino analizados, incluida Shan Sa, la ruptura no llega nunca a producirse ya que la evocación espacio-temporal del país natal es compartida por todos ellos. En cuanto a la designación de estos nuevos escritores de la literatura francesa (Peras, 2005), esta cuestión parece preocupar tanto a Porra, defendiendo el concepto de escritores alófonos de expresión francesa, como a Delbart, para quién, habría que hablar simplemente de escritores franceses, puesto que *un écrivain français sera ici un écrivain qui écrit en français, qu'il soit de nationalité française ou non* (Delbart, 2005: 20). En el caso que nos ocupa, hemos optado por el neologismo *xenografías francesas*, ya que el acto de escritura sobre y a través la condición de extranjero, mediante una mirada retrospectiva sobre los orígenes, convierte estas obras en *xenografías*, es decir, en escrituras de lo extranjero, de lo exótico, de lo ectópico. El hecho de que recurrir al francés como medio de expresión de sus testimonios, y a Francia como lugar de publicación y recepción de sus obras explica el calificativo "francesas" referido a las *xenografías*.

## 2. Parámetros formales y temáticos en torno a la experiencia del exilio en los escritores chinos de expresión francesa

En Mangada y Ruiz 2006 se establecían siete parámetros de observación para el eje de representación artística en torno a la identidad en un corpus de cinco autores de exilio, constituido por François Cheng, Agota Kristof, Jorge Semprún, Heinrich Mann e Irena Brezna. En él encontrábamos:

*La experiencia de desterritorialización, la pérdida de la lengua, la imagen del país de origen/acogida, las dimensiones de la identidad (personal – colectiva), conflictos con la sociedad de acogida, la (im)posibilidad de retorno, y las reivindicaciones político-ideológicas. La propuesta de trabajo consistía en, una vez realizado el análisis filológico de cada una de las obras, aplicar dichos indicadores de observación (extraídos de la migración económica) a un corpus de exilio, de manera que se pudiera validar (o no) la pertinencia de su aplicación, y completar un posible instrumental de observación útil para la literatura (que era lo que nuestro interés filológico perseguía) y válido para el análisis sobre autopercepciones de identidad en población desterritorializada (Mangada, Ruiz, 2006: 458)*

La presencia de gran parte de estos indicadores, tanto en la primera novela de Shan Sa que analizaremos a continuación, como en los restantes escritores de origen chino mencionados, nos lleva a enunciar tres parámetros temáticos y formales como elementos comunes, singulares y definidores de la experiencia de exilio en los escritores de origen chino, a saber:

- La creación literaria en el exilio como proyecto testimonial y liberador y su proyección en las instancias narrativas.
- La recreación del país natal como coordenada espacial recurrente.
- La imposibilidad del retorno y las reivindicaciones políticas e ideológicas: la reconstrucción del tiempo histórico como eje fundamental de la coordenada temporal.

### *1.1 La creación literaria en el exilio como proyecto testimonial y liberador y su proyección en las instancias narrativas.*

El acercamiento al corpus de escritores de origen chino que recurre al francés como lengua de creación literaria y que publica el conjunto de sus

obras en Francia, nos desvela que son todos ellos de primera generación, que vivieron el exilio a edades muy similares y que en ninguno de ellos se puede hablar de pérdida de la lengua, sino de cambio en la vivencia de las lenguas implicadas, en este caso el francés, el chino o los dialectos correspondientes, según la región natal de cada uno de los escritores<sup>1</sup>. La experiencia de un exilio impuesto por las circunstancias políticas del país de origen, explica la posibilidad de la creación en la distancia. El exilio se convierte en experiencia liberadora que permite la escritura testimonial, la denuncia de lo que queda atrás y la consumación de vocaciones artísticas que habrían quedado silenciadas de haber permanecido en el país. En este sentido, recordemos que la Revolución cultural china envió a campos de reeducación a numerosos artistas e intelectuales chinos, obligándoles a trabajar duramente en los campos del norte de China e imposibilitando y alienando toda creación. Ya Ding y Dai Sijie recrearán ficcionalmente sus propias experiencias en estos campos de reeducación, mientras que Shan Sa, Wei-Wei y François Cheng, al margen de estas reeducaciones pero sí exiliados a la fuerza, evocarán en sus escritos de manera recurrente la causa de este distanciamiento de su tierra natal. La necesidad de volver ficcionalmente a la cultura y en ocasiones a la lengua de origen, es una constante para todos ellos y casi siempre a través de instancias narrativas que giran en torno a una constelación de pronombres en donde el binomio yo/él-tú, nos remite de manera constante, por un lado a un yo, alter-ego ficcional del autor y en ocasiones un narrador omnisciente que narra las peripecias de un actante principal cuyas vivencias a menudo coinciden con las del autor del relato; tal es el caso de Tianyi, el personaje de *Le Dit de Tianyi* de François Cheng y que nos permite entender de qué modo el Yo-Autor actúa como pulsión creativa; otro ejemplo lo encontraríamos en *Une fille Zhuang* de Wei-Wei. Y por otro, a un tú, lector que a menudo se convierte en intercultural en el proceso mismo de lectura al descubrir al Otro como fuente de conocimiento de una nueva cultura que desconoce, de

---

<sup>1</sup> La latencia lingüística de la lengua china es especialmente reseñable en el caso de François Cheng, poeta, novelista, ensayista y calígrafo, en constante búsqueda de trasponer la plasticidad de la caligrafía china a la lengua francesa a través de una interesante elaboración fonética de los textos (Cheng, 2002).

ahí el concepto de “passeur de culture” que se atribuye a autores como François Cheng (Porra, 2011: 147 ).

El encuentro forzado con el Otro, en este caso Francia, la lengua y la cultura francesa, se lleva a cabo a través de experiencias literarias previas al exilio, lo que explica la importancia en todos ellos de la intertextualidad. Sobresale, en este sentido, la primera novela de Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*.

### 1.2. La recreación del país natal como coordenada espacial recurrente.

La recreación del país natal en todas las novelas analizadas constituye una constante que caracteriza la coordenada espacial en una dimensión variada y rica de elementos topográficos que abarcan tanto los espacios íntimos del hogar como los espacios públicos mediante referencias a la escuela o las calles y plazas; son lugares en los que se puede contemplar, oír y oler la cultura china; pensemos en las calles de las pequeñas aldeas por las que transcurre la acción de *Le Dit de Tianyi*, de *Le sorgho rouge* o de *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*; en *La couleur du bonheur* de Wei-Wei, pero también en *Porte de la Paix céleste* de Shan Sa, donde, cómo veremos, encontraremos numerosas alusiones a Pekín como ciudad milenaria en constante transformación. Una configuración topográfica que no puede obviar la relevancia del entorno natural, elemento fundador de la cosmogonía oriental y en la que el agua a través de sus diferentes manifestaciones, así como las montañas actúan como refugio para la meditación; en este sentido hay que citar la importancia del Yangtsé en *Le Dit de Tianyi* o en *Le Yangtsé sacrifié* (1997), último relato de Wei-Wei en el que el gran río azul se convierte en actante mítico de un discurso de denuncia; un relato de recuerdos sobre paisajes que las aguas engullirán para siempre tras la construcción de la gran presa de las Tres Gargantas.

La mirada contemplativa sobre el país natal repara, a su vez, en elementos acústicos como el característico sonido de las cigalas, símbolo del calor del verano, que encontramos en *Porte de la Paix céleste* (Sa, 1997: 55), así como en otros autores como Ya Ding con *Le sorgho rouge*. Cabe

resaltar asimismo, las constantes alusiones a la fiesta de la Luna presentes en todos los autores analizados o a las canciones y poemas tan relevantes para la sociedad china y a las que se refieren igualmente en sus novelas tanto Cheng en *L'éternité n'est pas de trop* (2002) como Ya Ding en *Le sorgho rouge*.

### *1.3. La imposibilidad del retorno y las reivindicaciones políticas e ideológicas: la reconstrucción del tiempo histórico como eje fundamental de la coordenada temporal.*

La experiencia de la desterritorialización, como consecuencia de un retorno imposible favorece el acto de creación artística. Se produce entonces la posibilidad de tomar la palabra para decir en la distancia lo que en China no era posible y contar así al lector francófono lo que sucedió con mucho de los intelectuales chinos de aquella época. Por esta razón, a la llegada al país de acogida, se impone anclar temporalmente la primera novela publicada en el período histórico que desencadenó la partida, a saber la Revolución cultural china. La recurrencia al binomio supervivencia-escritura se confirma en el conjunto de escritores del corpus estudiado, a pesar de que no todos ellos sufrieron la deportación a campos de reeducación. En el caso de Ya Ding y Dai Sijie, como ya ha sido señalado, la experiencia en primera persona del silencio impuesto y del destierro en zonas rurales donde la creación literaria era imposible desencadena, una vez en el exilio liberador, la necesidad y la obligación de escribir para narrar de manera catártica el sufrimiento de todos aquellos que quedaron atrás, lo que explica el contexto y las referencias históricas. La distancia con respecto al país de origen se traduce en libertad para denunciar los horrores del paroxismo humano, independientemente de que se haya vivido o no dicha experiencia, tal es el caso de François Cheng, quien también sitúa la última de las tres partes de *Le Dit de Tianyi* en el contexto histórico de la Revolución cultural mediante la figura ficcional de Tianyi que, como catalizador del autor, vivirá y luchará por narrar la degradación y la humillación a la que fueron sometidos muchos intelectuales chinos durante este período histórico, lo que explica a su vez el verdadero significado del título de la novela. Cómo veremos a continuación, en el caso de Shan Sa,

su juventud la llevará a participar en las revueltas más recientes contra un régimen en decadencia, a finales de los años 80, hecho que desencadenará su partida de China y servirá de marco temporal y de referencia histórica para enmarcar su primera novela.

En el caso de Wei-Wei, tanto su primera novela, *La couleur du bonheur*, como las dos siguientes, reenvían al lector al contexto histórico ya mencionado y que la escritora vivió muy de cerca.

## 2. SHAN SA, EJEMPLO DE XENOGRAFÍAS FRANCÓFONAS

De manera a mostrar de qué modo se proyectan y verifican de manera particular estos parámetros en Shan Sa, proponemos a continuación el estudio de su primera novela, completando además, de este modo, el corpus de autores de origen chino que escriben en francés y publican sus obras en Francia.

A modo de reseña bio-bibliográfica, señalemos que Shan Sa es la más joven de este colectivo. Nace en Pekín en 1972 y desde 1990 reside en París. Su trayectoria como escritora empieza muy joven, ya que a los 8 años aparece publicado su primer libro de poesías en chino, *Poèmes de Yan Ni* – que es su verdadero nombre –; a éste le siguen otro poemario y un libro de relatos breves, todos ellos reconocidos por la crítica. La vivencia y participación en las sublevaciones estudiantiles de Tian An Men, en junio de 1989, determinan el cambio que habrá de producirse en su vida, ya que en 1990 obtiene una beca del gobierno francés y viaja a París. Tras cuatro años de estudio intenso de la lengua francesa, encuentra un trabajo como secretaria del pintor Baltus. Siete años después de su llegada a Francia, publica su primera novela en francés, *Porte de la Paix céleste*, que cómo ya hemos señalado con anterioridad, evoca ficcionalmente acontecimientos históricos vividos por la propia autora. Este primer libro es galardonado con la *Bourse Goncourt du premier roman* en 1998. En 1999, publica su segunda novela, *Les quatre vies du saule*, ambientada igualmente en su China natal. En el 2000, aparece *Le Vent vif et le glaive rapide*, primer poemario en francés y dos años después un nuevo libro de poesías, en esta ocasión acompañadas de pinturas de la propia Shan Sa, que titula *Le Miroir*



*du Calligraphe*. Su tercera novela, *La joueuse de go*, de 2001 obtiene el premio *Goncourt des Lycéens*; en esta ocasión, la región china de Manchuria aparece como decorado de una partida de *go* que enfrentará a un soldado japonés y a una estudiante china, en plena ocupación japonesa en los años 40. En 2003, con *Impératrice*, Shan Sa rememora la vida de una emperatriz china del siglo VIII y ofrece al lector europeo un variado fresco de las costumbres de la sociedad china de la época. En 2005, Shan Sa recurre de nuevo a los eventos que condicionaron su vida en el exilio para enmarcar su quinta novela, *Les Conspirateurs*, que le permitirá confrontar tres civilizaciones, la americana, la francesa y la china a través de la figura de una joven de origen chino exiliada en Francia tras los acontecimientos de 1989 – resonancias, pues, autobiográficas una vez más –. Un año más tarde aparece *Alexandre et Alestria*, interpretación novelada de la vida de Alejandro el Grande, no exenta de críticas con respecto a la verdadera autoría de la novela. Mientras que su última novela, *La cithare nue* (2010), sitúa al lector en la China del siglo V, sumida en guerras internas tras la invasión de los bárbaros y en la que se enmarca la historia de una joven virtuosa de la cítara. La profanación de su tumba, unos siglos después, despertará su espíritu y dará lugar a una nueva historia marcada por el exotismo, el onirismo y con el arte de la cítara como trasfondo temático.

### *2.1. Porte de la Paix céleste, el paso hacia una nueva vida*

El acercamiento al título de la primera novela de Shan Sa, nos anuncia desde un primer momento la relevancia en el devenir del relato de la Plaza pekinesa de Tian An Men – Porte de la Paix céleste en francés—. Tras la muerte de Mao en 1976, la represión del régimen comunista durará aún muchos años y por ello, los estudiantes universitarios de la capital china deciden el 4 de junio de 1989 manifestarse pacíficamente en demanda de una paulatina democratización del poder, acciones que serán reprimidas duramente por el ejército, provocando miles de muertos. La foto de un joven frente a un tanque de combate dará la vuelta al mundo

evocando lo que supuso aquella lucha entre David y Goliat<sup>2</sup>. Aunque el verdadero significado de este topónimo – Puerta de la Paz celeste –, lo descubrirá el lector al final del relato cuando Ayamei, cansada de su huida decide reunirse con su amado cruzando simbólicamente la puerta celeste que la unirá para siempre a Min.

El relato arranca, pues, con un claro anclaje temporal y se estructura en torno a nueve capítulos en los cuales la instancia narrativa confirma el recurso a una tercera persona, tal y como habíamos expuesto en el primer parámetro enunciado como “creación literaria en el exilio como proyecto testimonial y liberador y su proyección en las instancias narrativas”. Esta figura enunciativa narrará parte de la vida de un personaje, Ayamei, proyección ficcional del autor y cuyos sustratos autobiográficos se entremezclan con las capas ficcionales del relato. Gracias a este narrador omnisciente, asistimos a la evolución personal de esta joven estudiante china de derecho, que encabeza las revueltas estudiantiles que están teniendo lugar en la plaza más importante de Pekín. Su idealismo parece guiarla hacia una muerte segura de no ser por la aparición repentina de un viejo amigo que la rescata de la muchedumbre; se produce entonces el primer acto de huida de una larga persecución por parte de las tropas del lugarteniente Zhao, el segundo actante principal de *Porte de la Paix céleste*; su vida es evocada a través de un largo pasaje retrospectivo que ocupará el capítulo II, lo que nos permite conocer desde su nacimiento hasta su actual puesto ante el ejército rojo que ha logrado no sin dificultades ya que tuvo que vencer todo sentimentalismo en pro de una dedicación total al ejército. Una nueva misión pone fin a los largos meses de destacamento en un lejano puesto y permite acercar a los dos personajes principales. Zhao tendrá que detener a una joven criminal, cabecilla de las revueltas, llamada Ayamei. El viaje en tren que le condujo desde los paisajes de la infancia al sórdido campamento en el norte de China se realiza ahora en sentido inverso, favoreciendo los pasajes descriptivos y reflexivos. La llegada de

---

<sup>2</sup> En uno de los últimos días de estas protestas fue tomada la foto ganadora del *World Press Photo* de 1989, en la cual se muestra a un joven opositor parado en medio de una avenida deteniendo a una columna de tanques que circulaba por ésta.

Zhao a Pekín permite acercar a los dos personajes principales en un mismo tiempo y espacio; pero en el encuentro será aparente, puesto que no lograrán nunca estar el uno frente al otro.

En el capítulo IV se produce el primer encuentro simbólico entre Zhao y Ayamei; al registrar el piso de los padres de ésta, Zhao descubre el diario de Ayamei; su lectura permite al lector conocer un año de la adolescencia de Ayamei, de agosto de 1975 a septiembre de 1976. Se produce de este modo la inserción en la dinámica enunciativa del relato de una nueva instancia narrativa con la introducción de pasajes de un diario redactado en primera persona por Ayamei. Seducido por la autora del diario, Zhao no puede dejar de leer los pensamientos de ésta y la lectura prosigue del 1º de septiembre de 1982 al 18 de septiembre de 1983; a lo largo de este año, Ayamei conoce a Min, un joven que la inicia a la literatura y del cual se enamora. Su amor inocente es perseguido por profesores y padres y Min acaba suicidándose (capítulo V). Entretanto, Wang, el transportista que había conducido Ayamei hasta un pueblo de pescadores, en su huida de las tropas de Zhao, es denunciado por un familiar, lo que permite a Zhao descubrir el nuevo paradero de Ayamei. Pero cuando las tropas llegan al pueblo de pescadores donde se ha refugiado, ésta ha huido dejando olvidados unos viejos papeles que le han servido de diario. Zhao descubre de este modo que Ayamei ha cambiado; sus impresiones desvelan su madurez y despiertan en Zhao sentimientos que había reprimido durante largos años (capítulo VI).

La velada junto a los pescadores nos invita a conocer la percepción que los lugareños tienen de las montañas, nuevo refugio para Ayamei, pero sobre todo símbolo de lo mágico, de lo misterioso y de lo místico para la cultura china (capítulo VII). Se produce entonces un cambio de espacio; el sonido y colorido de las olas y del mar dejan paso a una vegetación frondosa, a brumas y a nuevos sonidos desconocidos para Ayamei. Gracias a un joven mudo que en ocasiones había visto en el pueblo, Ayamei logra sobrevivir en un templo abandonado. El tiempo transcurre en medio de una vida salvaje en la que la imposibilidad de escribir transforma el acto de escritura en un canto a la vida (capítulo VIII).

Zhao y su tropa ya cansada prosiguen su búsqueda; un viejo cazador se adentra con ellos en las montañas e intenta ayudarles en vano; si bien el cazador asocia la foto de Ayamei con la estatua que en su día descubrió en un viejo templo, la búsqueda no prospera. Un buen día, Zhao divisa con sus prismáticos una extraña figura femenina que por un instante lo observa; se trata de Ayamei que ha decidido seguir el camino de su amado Min, *Viens, viens me rejoindre jusqu'à la Porte céleste* (Sa, 1997: 145) y encontrar así la paz, cruzando la mítica puerta celeste.

## *2.2. La coordenada espacial, lugar para la recreación de espacios emblemáticos*

En cuanto al parámetro relacionado con la recreación del país natal como coordenada espacial recurrente, éste encuentra en *Porte de la Paix céleste* un espacio de proyección privilegiado que pasamos a analizar.

En efecto, los lugares en los que se desarrolla esta historia tienen cada uno su relevancia y significado particular. El mundo urbano queda representado mediante las constantes referencias a la gran capital Pekinesa, milenaria por su historia, pero no ajena a los cambios de la modernidad, excepto la Puerta de la Paz celeste, que parece permanecer inalterable frente al paso del tiempo; citemos como ejemplo, el siguiente pasaje:

- *C'est incroyable ce que Pékin a changé, dit un soldat doté d'un fort accent mandchou. Il y a huit ans, quand j'ai été blessé au Viêt Nam, on m'a soigné à Pékin. De la fenêtre de l'hôpital, je voyais partout des saules pleureurs, des petits restaurants, des maisons basses avec une cour carrée et un puits. Après l'orage, on entendait coasser les grenouilles. Les gens parlaient, les bicyclettes glissaient silencieusement sur les flaques d'eau. Aujourd'hui, avec les autoroutes, les buildings, les grands magasins, tout cela a disparu! Avez-vous vu que, la nuit, on ne voit même pas la Voie Lactée? Si vous aviez-vous comme ce ciel pur d'autrefois à l'automne! La ville a tellement changé! Je n'ai reconnu que la Porte de la Paix Céleste (Sa, 1997 : 89).*

El mundo rural encuentra en el pequeño pueblo de pescadores un espacio para el recogimiento y para la escritura y en él, la naturaleza se manifiesta de manera particular:

*À l'horizon, ils aperçurent d'énormes vagues qui, pareilles à des milliers de chevaux blancs, venaient se jeter avec impétuosité sur la grève (Sa, 1997: 92)*

*Ici, les gens vivent dans un calme éternel; le futur et le passé sont à jamais absents. Pourtant les jours se différencient: par la couleur de la mer, par l'éclat du soleil, par le mouvement des astres; par l'éclosion et la fin des fleurs (Sa, 1997: 94-95).*

En cualquier caso, tanto en uno como en otro encontramos espacios abiertos como la plaza, la playa o las montañas en las que se refugia Ayamei; pero también espacios cerrados que invitan a la escritura o a la reflexión como el dormitorio de Ayamei en casa de sus padres, la cabaña de pescadores o el templo en las montañas. En cualquier caso, tanto desde unos como desde otros, los paisajes son siempre contemplados desde distintas perspectivas. La pequeña cabaña, en lo alto de la colina, refugio de Ayamei y de Min, y que más tarde será substituido por un cine, es un lugar perfecto para contemplar la ciudad, su ritmo, sus colores y sentirse así en libertad:

*8 octobre 1984. Soleil.*

*Nous avons séché le cours de gymnastique pour venir sur la colline. Min a décidé de faire mon portrait: assise sur le seuil, les jambes allongées, je contemple le paysage :*

*D'ici nous avons une panoramique de la ville. Plus bas, les rues tissent une gigantesque toile d'araignée qui semble flotter dans le vent. On distingue à l'ouest la Cité interdite et ses tuiles dorées ; à l'est, le Palais du Printemps dont les ruines sont ensevelies dans un bois de mélèzes. À l'horizon, des montagnes bleues et des arbres flamboyants qui se découpent sur le ciel.*

*Parmi les maisons et les jardins, j'ai retrouvé notre lycée. Aujourd'hui, nos camarades de classe, petits comme des fourmis noires, courent sur le terrain de football. Ils se sont sûrement aperçus de notre absence, mais aucun ne peut imaginer que je suis en train de les observer. Cette idée m'enchanté. (Sa, 1997: 69-70)*

Desde las alturas, en esta ocasión, un precipicio, los dos jóvenes enamorados se quitan la vida traspassando una puerta abierta, transición celeste hacia su libertad:

*18 septembre 1983. Soleil.*

*Il faisait beau cet après-midi-là, nous étions au bord de la falaise, la main dans la main. Le lac était bleu, bleu saphir.[...] Min m'a trainée ver le vide. J'ai crié: "Non, Min, arrête..."*

*Trop tard. Sa main s'est détachée de la mienne. Son corps s'est envolé. Le vent gonflé ses vêtements, ses mains battaient l'air, ses*

*cheveux se dressaient. Comme une étoile filante, il est tombé dans les eaux tourbillonnantes. (Sa, 1997 : 84)*

*Il régla ses jumelles et découvrit une étendue infinie et rousse. D'énormes pierres se détachaient de la montagne et roulaient dans le vide. Soudain, une forme apparut. Il vit une femme, dans une longue robe de feu. Il distingua nettement les mains et les pieds nus, marqués de sang. Il vit l'interminable chevelure et la traîne de soie rouge en lambeaux. Elle se retourna.[...] Elle le dévisagea. Et, les yeux dans les yeux, il oublia soudain toute sa vie passée. Le regard était noir, intense. Les lèvres rouges. (Sa, 1997: 146-147).*

Mientras que los desplazamientos de Zhao en tren o en jeep favorecen una mirada que avanza deprisa ante los amplios paisajes de la China central:

*Le train à destination du nord-ouest roula pendant trois jours et deux nuits. Le paysage se transformait, passait de la rizière au champ de blé, du champ de blé au champ de sorgho rouge. Le troisième jour, la verdure avait disparu et ciel se chargeait de nuées au-dessus d'une terre aride, couverte de cailloux. Le vent hurlait, secouait le train et semblait vouloir l'arracher des rails. [...] La garnison était située au milieu d'un bassin désertique (Sa, 1997 : 23).*

Ciertos lugares sobresalen por su significado; es el caso de la Plaza de Tian An Men, lugar emblemático de la ciudad de Pekín, pero también elemento desencadenante de la unión celeste entre los dos amados: *Zhao fut surpris. Il n'aurait jamais cru que des troubles puissent éclater dans la capitale. Surtout place de la Paix céleste! Lieu sacré pour les Chinois (SA, 1997: 28).*

La habitación de Ayamei, pequeña jaula para un pájaro en cautividad a juzgar por los barrotes que en su día cerraban el paso hacia el encuentro con el amado, favorece el recogimiento y la escritura:

*La chambre était petite et confortable. Entre deux étagères de livres, se dressait un lit à baldaquin. [...] Contre la fenêtre, ils découvrirent un secrétaire en bois laqué : plusieurs livres s'entassaient : Rêve du pavillon rouge, Les Trois Royaumes, Droit international, Recueil de poèmes de la dynastie Tang... Les pages, usées, aux coins cornés, portaient de nombreuses annotations. Zhao réussit à ouvrir deux tiroirs du secrétaire mais le troisième restait obstinément fermé (Sa, 1997: 49-50).*

Y al igual que la habitación, la cabaña actuará de refugio para el amor, para compartir emociones y para sentirse en libertad:

*Je regarde ma ville. Je vois des silhouettes traverser les rues, sortir, entrer dans des immeubles, se promener dans les bois ou flâner dans des marchés-*

*- Je vais te dire mon secret, m'a dit Min qui avait posé son crayon et s'était approché de moi. Vois-tu, à l'ouest, cet homme à bicyclette? Regarde maintenant, à l'est, ce paysan qui conduit sa charrette. Ils ne se sont jamais rencontrés, l'un n'existera jamais sans l'autre. Mais, d'ici, nous voyons tout, et le monde s'ouvre à nous comme un livre. C'est ici que j'oublie mes chagrins. Je me sens libre. Parce que la vie est là en bas, et que nous sommes plus haut, très haut, près du ciel (Sa, 1997 : 69-70).*

Por último, el templo abandonado en medio de las montañas se describe como un lugar iniciático en el que Ayamei finaliza su evolución personal y donde se afianza su deseo de libertad:

*Ayamei s'agenouilla devant l'autel et s'adressa à la déesse:*

*-Je m'en vais! Mon sang bouillonne. Je dois repartir. J'ai compris que je ne dois jamais m'arrêter. J'irai jusqu'au plus haut des sommets, jusqu'à la Porte céleste. De là, je verrai la terre, les montagnes, les fleuves et l'océan. Je le verrai, lui, marcher sur un sentier et chanter. Je crierai: «Viens, viens me joindre jusqu'à la Porte céleste!» (Sa, 1997: 144-145).*

Junto a la conjunción de espacios tan variados, la coordenada espacial de *Porte de la Paix céleste* actúa de espacio privilegiado para la recreación de otras facetas del país natal, como son las principales costumbres de la China de finales de los años 80, factor por otra parte habitual en los escritores de origen chino que escriben en francés. Entre los elementos culturales más destacables, aparecen las referencias a la fiesta de la Luna (Sa, 1997: 90) o las constantes alusiones al color rojo, símbolo de la alegría para los chinos, pero también emblema cromático del comunismo; la importancia de este color en la cultura oriental explica que el vestido de Ayamei, las pinturas del templo o los muebles más valiosos sean de color rojo (Sa, 1997: 93, 94, 98, 117). Y frente al rojo, luce simbólico, el celeste de la Puerta de la Paz, el azul índigo del mar, el color zafiro del lago donde se suicida Min o el azul intenso del cielo de Pekín (Sa, 1997; 11, 84, 92).

### *2.3. La escritura como referente temporal*

Frente a esta red de lugares significativos por los que avanza el relato, la impresión de que el tiempo no transcurre homogéneo a lo largo de la narración se logra mediante una alternancia narrativa y temporal; en cada capítulo, el relato se detiene en Ayamei o en Zhao, y tan sólo en dos ocasiones los dos relatos se encuentran en el mismo capítulo. El alejamiento entre estos dos personajes se acentúa a medida que Zhao va conociendo a Ayamei a través de la lectura de su diario.

La temporalidad en torno a Zhao cuenta con referencias temporales que permiten valorar la evolución del tiempo en función de los días que transcurren, pero la narración no ofrece fechas concretas a no ser la de su nacimiento que queda bien referenciado, el 6 de junio de 1968. Su entrada en escena tiene lugar la noche de los disturbios los cuales tampoco quedan datados, aunque al lector no le resulta difícil ubicar los mismos por su cercanía en el tiempo y porque los medios de comunicación se hicieron eco de esta revuelta. Se trata, pues, de junio de 1989; a partir de este momento, los días van transcurriendo a medida que Zhao va reconstruyendo la vida de Ayamei, y sigue el rastro de ésta a lo largo de los capítulos II, IV, V, VI, VII y IX.

Frente a esta cronología diluida, la temporalidad del personaje femenino queda marcada por las fechas que aparecen en su diario; la lectura que de éste hace el comandante Zhao permite revivir y dar a conocer al lector determinados momentos de la vida de Ayamei como recuerdos de infancia entre 1975 y 1976, o su primer amor que tiene lugar entre 1982 y 1983. Los datos recogidos en la portada de un periódico presentan a Ayamei como una de las criminales más buscadas del país y recuerda que nació el 23 de diciembre de 1968. Un personaje para quién la escritura se convierte en una tabla de flotación: «*Il faut que je consigne les événements; jour après jour*» (Sa, 1997: 97); escribir para recordar, para dejar constancia de sus impresiones acerca de los acontecimientos que está viviendo; y cuando, refugiada en las montañas, ya no puede escribir decide hablar en voz alta y cantar. Esta sensibilidad artística es compartida por otros personajes ficticiales de otras *xenografías francesas*; pensemos en Tianyi, el personaje de la primera novela de François Cheng para quien el acto de escritura es igualmente un acto de supervivencia:



*Je le vois s'accrocher, comme à une planche de salut, à de gros rouleaux de papier qui servent à tous les usages. Sur ces papiers grossiers, qui sentent la terre et l'herbe, il se met à écrire nuit et jour, laissant le rouleau se dérouler indéfiniment sous sa main, pareil à un long fleuve qui n'en finit plus de s'écouler, à une de ces peintures anciennes sur rouleaux qui portent le titre: Le Fleuve Yangzi sur dix mille li. Il consigne par écrit tout ce qu'il a vécu et vu sur terre, une terre inouïe de dénuement, inouïe de richesse (Cheng, 1998 : 441).*

Al margen de los pasajes retrospectivos que permiten recuperar fragmentos de la vida de los dos personajes principales, la reconstrucción de un eje temporal que marque el inicio y el fin de este relato es posible gracias a las diferentes alusiones a elementos temporales de la acción. Desde los acontecimientos de la Plaza hasta la llegada de Ayamei al pueblo de pescadores tan sólo transcurre un día y medio, correspondientes a los capítulos I y III; su estancia en el pueblo de pescadores carece de marcadores temporales; las hojas que sirven de diario en la aldea de los pescadores no están fechadas, de modo que el tiempo parece diluirse en la cotidianidad de la vida de los pescadores. La búsqueda de Ayamei en las montañas – capítulo VIII y IX – también queda referenciada con expresiones como, *nous sommes à la recherche du temple depuis trois jours...* (Sa, 1997: 136); es un período que parece dilatarse más en el tiempo a juzgar por las referencias al paso de las estaciones, *l'été touchait à sa fin...* (Sa, 1997: 127); *par un bel après-midi d'automne...* (Sa, 1997: 128). Sin embargo, si se tiene en cuenta que las sublevaciones tuvieron lugar el 4 de junio de 1989 y que la última referencia temporal sitúa el relato a mediados de octubre: *La recherche monotone continuait. C'était la mi-octobre* (Sa, 1997: 143), el espacio de tiempo transcurrido entre el inicio y el final del relato abarca unos cuatro meses y medio.

En lo que al tiempo histórico se refiere, ya hemos recordado en numerosas ocasiones como la Revolución cultural sirve de decorado común para ubicar los primeros testimonios en el exilio. En *Porte de la Paix céleste*, encontramos igualmente referencias a un contexto histórico que nos remiten a las diferentes actuaciones del régimen comunista de los años 80; pensemos en las numerosas referencias a la revuelta estudiantil en la Plaza más conocida de Pekín o al libro rojo (Sa, 1997: 55, 59, 61). Sin olvidar a

Zhao, representante del ejército rojo y responsable de la persecución de Ayamei. La presencia en el relato de sus sentimientos hacia la joven retrasa involuntariamente su captura y ofrece una visión más humana de este período histórico con frustraciones humanas y pequeños dramas que sucedían paralelos al devenir de la Historia del gran país asiático. Finalmente, el relato concluye con un cruce de miradas entre Zhao y Ayamei, más allá de todo tiempo y espacio.

### 3. VALORACIONES FINALES

Del análisis llevado a cabo de la primera novela de Shan Sa, así como de las numerosas referencias a las coincidencias temáticas y formales con los restantes escritores, se confirma que el acto de escritura se convierte para estos autores en un espacio de retrospectiva hacia el pasado para recuperar sustratos vitales que se diluyen en una ficción a menudo situada en una coordenada espacial y temporal que remiten al lector a momentos históricos y a espacios de la infancia o adolescencia en el país natal. Estas *xenografías francesas* que comparten estrategias narrativas y temáticas no parecen encontrar un espacio propio dentro de las literaturas francófonas.

Las obras de Delbart y de Porra muestran la amplitud de este colectivo heterogéneo por sus orígenes y en aumento permanente como consecuencia de los cambios políticos y económicos en los países de origen, al mismo tiempo que ponen de manifiesto el hecho de que a diferencia de lo que sucede en Canadá donde la "littérature migrante" goza de un amplio reconocimiento, el caso de los escritores extranjeros dentro la literatura francesa continúa sin contar con una designación adecuada que garantice su reconocimiento en el ámbito de las letras francesas. Lo que permite explicar, por ejemplo, que Ying Chen aparezca como uno de los ejemplos más representativos de la «littérature migrante» francocanadiense, mientras que escritoras compatriotas y coetáneas como Wei-Wei o Shan Sa, suelen ser consideradas como escritoras extranjeras dentro del ámbito literario francés. Parece, pues, necesario seguir trabajando en la flexibilización del canon literario francés para lograr de este modo una mayor visibilidad para estos escritores que viven y se expresan marcados por la vivencia entre dos o más lenguas, entre dos o más culturas y que por

el exotismo de sus xenografías renuevan y refrescan las expectativas del lectorado francófono.

## BIBLIOGRAFÍA

Alfaro, M., García, Y., Mangada, B., Pérez, A., Ruiz, A. (2007). *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Madrid: Calambur.

Alfaro, M., García, Y., Mangada, B., Pérez, A., Ruiz, A. (ed.) (2010). *Interculturalidad y creación artística: espacios poéticos para una nueva Europa*. Madrid: Calambur.

Cheng, F. (1998). *Le Dit de Tianyi*. Paris: Albin Michel.

Delbart, A.-R. (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Presses Université de Limoges, Limoges.

Ding, Y. (1986): *Le sorgho rouge*. Paris: Stock.

Mangada, B., Ruiz, A. (2006). «Análisis comparado de la representación literaria de identidades desterritorializadas en Europa» in *Estudios Filológicos Alemanes*, 2006: 455-467.

Mangada, B. (2011a). Dai Sijie: écrire en français pour évoquer dans la distance le pays quitté. *Cédille*, 7, 190-203.

Mangada, B. (2011b). Nuevas identidades francófonas: recorrido por una de las voces de la interculturalidad literaria de expresión francesa. En M. Sanz, J. Verdegal (Ed.), *Construcción de identidades y cultura al debate en los estudios de lengua francesa* (pp. 693-702). Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universidad de Jaume I.

Peras, D. (2005). «1975-2005. Ces étrangers qui écrivent en français», *Lire*, novembre, 94.

Porra, V. (2011). *Langue française, langue d'adoption. Une littérature invitée entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim/Zurich/New York: Georg Olms Verlag,.

Sa, S. (1997). *Porte de la Paix céleste*. Paris: Gallimard.

Dai, S. (2000). *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. Paris: Gallimard, Coll. Folio.

Wei-Wei (2008). *La couleur du bonheur*. La Tour d'Aigues: L'Aube.