

¿REALIDAD O FICCIÓN?: LA ESCRITORA CHINA, SANMAO (1943-1991), EN SU JUEGO DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Estela Belén Peinado Sánchez
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Sanmao¹ (1943-1991) es una de las autoras más conocidas en la literatura contemporánea de China y de Taiwán². La obra que la llevó a la fama fue *Cuentos del Sáhara* (*Sahala de gushi*, 1976)³, una antología de relatos en la que narra sus vivencias en el desierto africano, y tras la cual aparecerían una serie de escritos en los que relató distintas experiencias y episodios de su vida, principalmente en España y otros países hispanohablantes. Sin embargo, su figura se convirtió en mito más allá de su producción literaria, precisamente por su biografía: Una joven taiwanesa, que viaja a una tierra extraña donde conoce al amor de su vida, el joven José, fallecido en un accidente a los pocos años de matrimonio; a esta trágica historia de amor se añadirá la propia muerte de la autora en oscuras circunstancias (¿suicidio?) que la convirtieron en la heroína romántica de generaciones de lectores, especialmente mujeres, al mismo tiempo que iba creando una determinada visión idealizada de los países hispanohablantes que visitaba,

¹ Dependiendo del autor, el nombre Sanmao puede aparecer como tal o como San Mao. Nosotros optamos por la primera opción, pero en las referencias mantenemos la elección del autor en cuestión.

² Frente a las denominaciones oficiales de «República Popular China» y «República de China», aquí utilizaremos las formas popularizadas de China y Taiwán, respectivamente.

³ Para las obras de Sanmao, como no existe una equivalencia directa de los títulos a las traducciones en español, proponemos nuestra propia traducción. Tras la primera aparición de las diferentes obras, utilizaremos solo la traducción española del título.

retroalimentando el mito «Sanmao», un personaje que ella misma ha estimulado —junto a algunos de sus biógrafos— y construido a través de su propia obra.

Este mito no ha cesado de romantizar su vida, gracias, en parte, a que su producción literaria adopta principalmente la forma de diario personal/reportaje de viajes, pero que al contener un gran número de incoherencias y contradicciones, así como sucesos procedentes de la imaginación, nos llevan al terreno de la especulación y, por tanto, de la ficción. Esta indefinición de géneros nos impide enmarcar su producción literaria dentro de uno concreto.

El capítulo presenta una revisión de los elementos narrativos que emplea la autora para ver hasta qué punto saca partido de las borrosas fronteras entre los hechos autobiográficos y la ficción. En concreto, utilizaremos la antología de relatos titulada *Más allá de los ríos y las montañas* (*Wanshui qianshan zoubian*), publicada en 1982⁴.

2. ¿QUIÉN FUE SANMAO?: UNA BREVE BIOGRAFÍA

Comencemos con los datos: Chen Maoping nace el 26 de marzo de 1943 en la ciudad de Chongqing⁵, China. Sus padres le dan el nombre de Maoping (traducible como «paz exuberante»).

En 1946, la familia se traslada a Nankín, lugar de residencia del abuelo paterno (Sanmao, 2011a, p. 213), y sede del gobierno nacionalista por aquel entonces (Jin, 2017, p. 12, 263). Como ella misma recuerda en uno de sus relatos⁶ en la casa de Nankín había dos lugares que siendo niña adoraba. El primero, el estudio, donde estaban «los cuatro tesoros»⁷ con los que se divertía. El otro lugar que le encantaba era la biblioteca del segundo piso. Allí es donde comienza a adentrarse en el mundo de los libros y donde lee por primera vez un cómic del dibujante Zhang Leping (1910-1992) (*Ibid.*, p. 218-220). El protagonista de sus historias es un niño huérfano llamado «Sanmao»⁸, que recorre como un vagabundo las calles de Shanghái enfrentándose a la guerra y a sus consecuencias; un retrato de la pobreza, el sufrimiento y las dificultades que el autor había sufrido en su infancia y adolescencia (Rosen et al, 1987, p. 122-125). Estos cuentos permiten comprender a Chen Ping muchas de las alegrías y tristezas de este mundo (Jin, 2017, p. 20). Durante su infancia descubre el clásico *Sueño en el Pabellón Rojo* (*Hongloumeng*) (Yang, 2019, p. 13), obra a la que hará posteriormente numerosas referencias en sus escritos⁹.

⁴ La antología no ha sido traducida a español, el título que aquí damos es nuestra propia propuesta. En este trabajo utilizaremos la reedición de 2011 publicada por la editorial Beijing shiyue wenyi chubanshe. En adelante, al referirnos a la obra la abreviaremos como *Más allá...*

⁵ Esta provincia permaneció bajo la administración de la provincia de Sichuan desde 1954 hasta 1997.

⁶ *Pero hay antiguas felicidades y nuevas tristezas* perteneciente a *Más allá...* (1982).

⁷ Son los objetos imprescindibles para la práctica de la caligrafía: El pincel, la tinta, el papel y el tintero.

⁸ *San mao* significa «tres pelos», pues es con esos tres pelos como lo dibuja su autor.

⁹ Novela, que le servirá para fantasear sobre sí misma.

La situación política en Nankín empieza a cambiar, desembocando en la guerra civil entre el Ejército Popular de Liberación y el Kuomintang que finalizaría en 1949 con el triunfo de Mao Zedong (1893-1976) y la toma de Nankín, lo que obligaría a Chiang Kai-Shek (1887-1975) a huir a Taiwán con sus fuerzas militares (Eastman et al., 1991, p. 351-352). Por esta razón, la familia, que apoya al Kuomintang, en 1948 se traslada a Taipéi, capital de Taiwán.

Es en Taipéi donde Chen Ping crece. Allí, a los doce años asiste a un colegio femenino, pero no consigue adaptarse al sistema educativo. Se aburre con los libros de texto, no hace los deberes, presta poca atención en clase y les da escasa importancia a sus estudios (Bai, 2013, p. 29). Detestaba las matemáticas, como ella misma confirma en una entrevista que mantiene con el profesor Manuel Bayo: «En el colegio siempre tenía el primer puesto en redacción y el último en matemáticas» (Bayo, 2020, p. 283). No obstante, la lectura sí que le interesaba, se enfrascaba en libros tanto de la literatura clásica como contemporánea, chinos y extranjeros: *A la orilla del agua* (*Shuihu zhuan*), *Maravillas del presente y del pasado* (*Jin gu qiguan*), *Los mandarines* (*Rulin waishi*), *Almas muertas*, *Los hermanos Karamazov*, *Crimen y castigo*, *Guerra y Paz*, *Resurrección*, *Anna Karenina*, o *Diario de un loco* (*Kuangren riji*)¹⁰.

En una ocasión tiene un altercado con una profesora que la avergüenza dibujándole unos ceros en la cara. Este hecho le causará un trauma que acrecentará su personalidad introvertida, aumentando su inseguridad (Capehart, 2017, p. 726) y según recuerda la autora esto le afectó psicológicamente haciendo que se encerrara en sí misma (Bayo, 2020, p. 283).

Finalmente, sus padres deciden educarla en casa. Su padre le enseña inglés, literatura y poesía china clásica (Bai, 2013, p. 36). También despierta su interés por la pintura y recibe clases del artista Gu Fusheng (1935-2017)¹¹, que la anima a utilizar la creatividad en sus narraciones (Lang, 2003, p. 98). La pintura, según ella nos cuenta en la entrevista con Bayo, influirá en sus obras literarias, hasta el punto de que los lectores verán en ellas cuadros, olvidando las palabras (Bayo, 2020, p. 284-285).

En 1962, a los diecinueve años, publica su primera narración corta, *Confusión* (*Huo*), en la revista de Taiwán, *Literatura Contemporánea* (*Xiandai wenxue*) (Lang, 2003, p. 171). Dos años más tarde, se matricula en la Chinese Culture University, en Taipéi, y comienza sus estudios en filosofía. En 1967 abandona por primera vez Taiwán con

¹⁰ *A la orilla del agua*: Su autoría se atribuye a Shi Nai'an (1296-1370) y a Luo Guanzhong (1330-1400); *Maravillas del presente y del pasado* es un conjunto de historias atribuidas a Baoweng Laoren (s. XVI); *Los mandarines* obra de Wu Jingzi (1701-1754); *Almas muertas*: Nikolái Gógol (1809-1852); *Los hermanos Karamazov*, *Crimen y castigo*: Fiódor Dostoyevski (1821-1881) *Guerra y paz*, *Resurrección*, *Anna Karenina*: León Tolstói (1828-1910); *Diario de un loco*: Lu Xun (1881-1936).

¹¹ Nacido en Shanghái, estudió en Taiwán y vivió entre Estados Unidos y Francia. Formó parte del Movimiento de la Quinta Luna que revolucionó el arte moderno en Taiwán y China. Destaca por sus pinturas al óleo de temática abstracta.

destino a Madrid, donde continúa estudiando. Es en esta época, a los veinticuatro años, cuando conoce a un joven llamado José María Quero Ruiz —el que más tarde será su marido— una noche de Navidad (Jin, 2017, p. 78).

En 1969 prosigue viajando por Europa. Se traslada a Alemania donde estudia alemán (Xiao, 2021, p. 156) en la Freie Universität de Berlín (o al menos es lo que ella afirma), financiada por su padre (Sanmao, 2017, p. 122-123). Posteriormente, se traslada a Estados Unidos y consigue un trabajo en la biblioteca de la Illinois State University clasificando libros de derecho (Bai, 2013, p. 87-90). En 1971 regresa a Taiwán para trabajar en la Chinese Culture University, donde tiene la oportunidad de impartir clases de alemán (Jin, 2017, p. 265). Ese mismo año conoce a un profesor de alemán, mucho mayor que ella, del que se enamora. Poco tiempo después deciden casarse, pero justo el día antes de la boda, su prometido fallece de un infarto al corazón (Bai, 2013, p. 87-90).

Tras este luctuoso acontecimiento, en 1972, decide regresar a España donde se reencuentra con José María, con quien contrae matrimonio en una sencilla ceremonia al año siguiente, en el Registro Civil de El Aaiún (Capehart, 2017, p. 727). ¿Quién siguió a quién al Sáhara? Según una versión, Sanmao, hechizada por el desierto arrastra a José hacia allí, pero según expone en su estudio Liu (2020, p. 252), tras finalizar el servicio militar, a José lo destina a El Aaiún la empresa de fosfatos para la que trabaja como buzo, y más tarde, la autora se trasladará allí obligada por las circunstancias, hecho que confiesa en *Restaurante en el desierto* (*Shamo zhong de fandian*)¹², uno de sus escritos más conocidos. Precisamente, consigue publicarlo en octubre de 1974, utilizando por primera vez el pseudónimo de Sanmao¹³ encarnando así a aquel pequeño vagabundo de los cómics que de niña leía. Un año después, en 1975, publica otro de sus trabajos más conocidos, *El llanto de los camellos* (*Kuqi de luotuo*) (Chen, 2018, p. 91, 93).

En 1976 tienen lugar los levantamientos de El Aaiún por la ocupación marroquí del territorio saharauí y los españoles que viven allí se ven obligados a abandonar el lugar (Barona Castañeda, 2015, párr. 11, 13). Sanmao y José María se marchan a las Canarias donde él consigue trabajo en varios proyectos de las islas. En mayo del mismo año se publica con gran éxito en Taiwán la primera antología de sus narraciones en el desierto, *Cuentos del Sáhara*, éxito del que tiene noticias a través de las cartas de su madre (Bai, 2013, p. 156). En ese momento, en España o en otras partes de Europa y Latinoamérica es una total desconocida, pero en su país ya se ha convertido en una estrella, con un éxito arrollador, del que no es demasiado consciente. Solo cuando regresa a Taiwán se da cuenta de ello pero, como escribe su hermano pequeño, Henry, en su carta *Acerca de mi hermana Sanmao*: «Esa fama le traía sin cuidado» (como se citó en Sanmao, 2016). En algunos de sus manuscritos ella misma confirma cierta aversión

¹² Este escrito también aparece bajo el título de *Restaurante chino* (*Zhongguo fandian*).

¹³ A partir de este momento siempre firmará bajo ese *nom de plume* (Chen, 2018, p. 80).

hacia el personaje en el que se está convirtiendo: «Lo que pasa es que en Taiwán me ven como a Sanmao, y lo detesto»¹⁴ (Sanmao, 2019, p. 143)¹⁵.

La pareja sigue viviendo en las Canarias hasta 1979, año en el que se trasladan a la Palma pues José consigue un nuevo trabajo en el puerto de Santa Cruz. En septiembre de ese mismo año, José sufre un fatídico accidente de submarinismo y tardarán varios días en encontrar su cuerpo sin vida (Liu, 2020, p. 241). Sanmao decide entonces abandonar Europa y volver a Taiwán junto con su familia (Chen, 2018, p. 180). Por esta época (1980) la editorial Huangguang Crown comienza a publicar en chino las tiras cómicas de *Mafalda* (Crown Reading Website, 2024), —del dibujante argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón (1932-2020), conocido bajo su pseudónimo, Quino—, que la autora había traducido durante su residencia en las Canarias (Lee, 2017, p. 115)¹⁶. A principios de los años ochenta también empiezan a publicarse en Taiwán algunas de las obras de la escritora de suspense Agatha Christie (1890-1976), de las que Sanmao será editora.

En varias ocasiones, viaja fuera de Taiwán, y en 1981 el *United Daily News* (*Lianhe bao*), un periódico de Taiwán, le financia un viaje de medio año por América central y del sur. Las narraciones que escribirá a lo largo de ese viaje se compilarán bajo el título de *Más allá...* (Chen, 2018, p. 120-121) que puede considerarse su primera obra de literatura de viajes. Tras regresar a Taiwán, un año después, en 1982, comienza a impartir clases de escritura de ficción y prosa en la Chinese Culture University (Bai, 2013, p. 180-181). En 1984, a causa de unos problemas de salud (la patología exacta no se especifica en ningún estudio), deja las clases y regresa una temporada a Estados Unidos de vacaciones (Xiao, 2021, p. 225). Las experiencias allí vividas las recogerá en *Memorias de unos estudios alborotados* (*Nao xue ji*, 1988) (Jin, 2017, p. 266).

En sus últimos seis años, su salud tanto física como mental empieza a deteriorarse, pero también es una época de tranquilidad, ya que en 1986 se establece definitivamente en Taipéi, y ese mismo año es reconocida por varias revistas como «la escritora más querida entre los lectores» (*Ibid.*). Alrededor de 1989 se dedica a viajar¹⁷,

¹⁴ Trad. Tor-Carroggio, 2019.

¹⁵ En el mismo sentido, otra cita: «En aquel momento, la noticia de que Sanmao volvía a China ya estaba circulando, pero ella no podía ser ella misma, Sanmao era Sanmao» (Sanmao, 2011a, p. 201).

¹⁶ Aquí encontramos divergencias entre biógrafos e investigadores de la autora. Algunos como Jin (2019, p. 164) mencionan que la traducción se realizó en el desierto, pero Lee (2017, p.114) presenta la hipótesis de que esto fue una estrategia comercial de la editorial taiwanesa Yuanliu, encargada de realizar las primeras traducciones de *Mafalda* a lengua china. En las portadas de estas ediciones, y aprovechando la popularidad de la autora, no solo su nombre aparece con un tamaño mayor que el del propio Quino, sino que también se incorpora la anotación: «Traducido por Sanmao desde el desierto del Sáhara», contribuyendo a la exotización de su figura.

¹⁷ Xiao, 2021; Chen, 2018 y Capehart, 2017 mencionan con precisión el año 1989, algunos especificando el mes de abril y otros afirmando «durante la primavera». Hemos de recordar que en la primavera de 1989 tuvieron lugar los acontecimientos de la plaza de Tian'anmen, en Pekín, un periodo que mantuvo a China

pero esta vez exclusivamente por China dando conferencias y charlas, así como centrándose en la escritura, y comienza a trabajar en el guion de una película, *Red Dust* (*Gungun hong chen*, 1990), del director Yim Ho.

El 2 de enero de 1991, la autora ingresa en el hospital por una hiperplasia endometrial (Jin, 2017, p. 267 y Chen, 2018, p. 186). Es sometida con éxito a una intervención quirúrgica, pero, mientras se recupera, la madrugada del día 4 es encontrada ahorcada con unas medias en los baños del hospital. Según las fuentes oficiales, Sanmao se había suicidado. Tenía cuarenta y ocho años.

Su muerte sigue siendo fuente de especulaciones: Sus hermanos Jenny y Henry afirman rotundamente que había sido un accidente y rechazan la idea de que se suicidara pues consideran que «[Eco¹⁸] era una mujer que peleaba por aquello que quería; que no se dejaba afectar fácilmente por los golpes del destino» (Liu, 2020, p. 260) además de ser alguien que amaba profundamente a sus padres y se preocupaba por ellos (Liu, 2021, p. 132). Según los hermanos, lo más probable es que estuviera experimentando, no tanto con el suicidio, como con la sensación provocada por el ahorcamiento, y que accidentalmente se habría producido su muerte (*Ibid.*). Aunque lo cierto es que, en el periodo en el que padecía un proceso de depresión, había mostrado interés sobre las formas de morir que causarían un menor sufrimiento físico (*Ibid.*), e incluso llega a manifestar cómo «Sanmao» llega a convertirse en una carga para ella misma, expresando así el deseo de matar al personaje y volver al anonimato (Lang, 2016, p. 283). En *Pájaro inmortal* (*Bu si niao*)¹⁹, había escrito:

Una de las formas en las que me gustaría terminar mi vida sería sabiendo la fecha de mi muerte, pero sigo empeñada en eludirla. [...] Es que... No puedo morir todavía, ni siquiera Dios podría llevarme, es algo que yo no estoy dispuesta a aceptar, y esto, Él debe de entenderlo. (2011b, p. 101)

Pero luego, contradiciéndose a sí misma y poniendo en duda que se preocupara por sus padres, muestra una faceta más fría y egoísta, y les confiesa: «Si decidiera ponerle fin a mi vida, tendríais que entenderlo, pues sería un final feliz para mí» (*Ibid.*). Sanmao se siente muy culpable y se arrepiente de haber dicho aquellas palabras demostrando su remordimiento y la falta de compasión hacia aquellas personas que la quieren (*Ibid.*, 101-103).

cerrada por un tiempo y parece improbable que Sanmao hubiera viajado por el país en una situación política tan compleja (y sin dejar constancia de aquello por escrito). Otros biógrafos afirman, sencillamente, que viajó a finales de los 80. Parece razonable suponer que, si fue en 1989, sería antes de dichos acontecimientos.

¹⁸ Otro de los pseudónimos con el que sería reconocida la autora, aunque no se puede precisar con exactitud el momento en el que comenzó a utilizarlo ni el porqué.

¹⁹ Perteneciente a la antología *¿Cuántas flores cayeron en sueños?* (*Meng li hua luo zhi duoshao*, 1981).

En la carta de su hermano, antes mencionada, él la describe como «una persona sensible y apasionada, de alma infantil y fiel a sí misma. Compasiva, valiente y de corazón rebelde» (como se citó en Sanmao, 2016). Pero añade:

[Era] una mujer con miles de facetas misteriosas, que nadie realmente llegó a conocer bien ni a verlas todas. Viajó a muchos lugares y acumuló un gran número de experiencias, pero fueron estas vivencias, junto con el sufrimiento y la distancia, los que la convirtieron en un alma errante. (*Ibid.*)

Este periplo por su biografía ya nos permite observar cómo la autora —y los que la rodean— va construyendo a su propia Sanmao, mostrándonos distintas facetas de la misma, a veces contradictorias, ofreciendo en ocasiones una imagen atractiva, como modelo a seguir, pero otras, con una personalidad más egocéntrica e insensible.

Mucho de lo escrito sobre ella sigue alimentando el mito que se creó en torno a su nombre tendiendo a la romantización e idealización de su vida. Como apunta Lang (2016, p. 283), Sanmao/Chen Maoping afirmó que aquello que escribió estaba basado en su vida, y de hecho, la mayoría de sus historias se pueden encontrar narradas en primera persona por un personaje de nombre «Sanmao». El resultado de este proceso ha llevado a los lectores a creer que conocen quién es la persona real en estas historias, una tendencia además que se ha visto exacerbada, especialmente por los biógrafos.

Esta mitologización del personaje ha creado una especie de espectro a lo largo del cual se despliegan una serie de identidades, confundiéndolas, no solo para los lectores, sino para la propia escritora en el que se desdibujan las fronteras entre la persona, Chen Ping, y la autora, Sanmao. Lang (1999, p. 1) ya menciona la posibilidad de que la autora desdoble su identidad al adoptar el pseudónimo de Eco, que lo usa en su vida privada y en Europa (España y Alemania) aludiendo así a la ninfa griega de la mitología y a su trágico destino²⁰.

Todavía hoy fragmentos de su vida personal siguen despertando dudas, pues existe una gran discrepancia entre sus biógrafos y lo que ella misma desvela en sus manuscritos. A esto se le añade la incoherencia de los hechos narrados que se presentan como un «juego» en donde la realidad objetiva se mezcla con situaciones extraordinarias más propias de la ficción y que nos hace cuestionarnos los límites entre la realidad y la imaginación en su obra. De hecho, ella misma así lo confiesa; su objetivo al escribir no es publicar grandes obras literarias —ni siquiera se consideraba una gran escritora—; pues para ella, la literatura es simplemente un juego:

²⁰ Según Capehart, fue una forma de la autora de recrearse en su propio narcisismo y ego (2017, p.726). Por su parte, Lang (1999, p. 1) sugiere que existe una relación entre la pareja Narciso-Eco, y la persona Chen Ping con el personaje de Sanmao, creando una alternancia y sustitución de sí misma. Cuanto más desvela de la figura ilusoria, la imagen de Chen Ping se hace más borrosa.

Mis escritos, en esencia, son una especie de juego con el que me he sentado a divertirme, siendo totalmente libre, sin ataduras de ningún tipo. Con toda esa libertad y sin importarme nada, he escrito todo lo que he querido. [...] Cuando hago esto, realmente no tengo ningún objetivo; y siendo sincera, ¡es como un juego de niños para mí! Cuando me enfrasco dentro de los textos soy tan feliz... [...] Llegados a este punto, ni yo misma soy capaz de explicarlo, siempre ha sido así. ¡Después de todo, soy una persona sin grandes argumentos!. (Sanmao, 2003b, p. 49)

A continuación, vamos a echar una mirada a este «juego» literario que crea la autora en su obra, donde se presenta esa dificultad para diferenciar lo real de la ficción, especialmente reflexionamos sobre cómo la técnica narrativa empleada contribuye a crear una indefinición de géneros literarios que nos llevan a plantearnos si estamos ante literatura de viajes, autobiografía o ficción.

3. MÁS ALLÁ DE LOS RÍOS Y LAS MONTAÑAS

3.1 *La gestación*

La antología en la que nos vamos a centrar se gesta como un encargo: El periódico de Taiwán, *United Daily News*, financia a Sanmao un viaje de medio año que se inicia en noviembre de 1981 (Chen, 2018, p. 120). En esos meses la autora va a recorrer América central y del sur²¹, y la finalidad del viaje es buscar historias para su publicación. Mas tarde, la editorial Crown las reunirá en la antología que verá la luz al año siguiente (Crown Reading Website, 2024)²². Personalmente, Sanmao no la considera una de sus mejores obras y confiesa en una ocasión:

A Latinoamérica fui medio año, enviada por un periódico. De cada país visitado tenía que sacar un artículo. Hice mal, no puedo forzarme a escribir una postal de cada uno de los diecisiete países. Salió un libro de encargo, no un trabajo vivo. (Bayo, 2020, p. 286)

A pesar de su propia apreciación, consideramos que es una antología paradigmática, en la que se concentran todas las características formales y de contenido de su producción literaria, y por otra parte, será la que nos permita desvelar aspectos fundamentales de su escritura.

²¹ Los países que recorre son México, Honduras, Costa Rica, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil.

²² En ninguno de los estudios que mencionan la obra hemos encontrado información sobre si los relatos fueron publicados independientemente por el periódico antes de su aparición como antología.

3.2 Los tres pretextos retóricos de *Más allá...*

Con «pretextos retóricos» nos vamos a referir aquí a los tres ejes en torno a los que se van construyendo las diferentes narrativas de *Más allá...* Es cierto que los encontramos en otras de sus obras, pero en la que nos ocupa es donde saca el mayor partido de ellos. Dichos pretextos son: La incertidumbre, el gran número de descripciones y la reflexión personal.

1) *La incertidumbre*: Sanmao, a lo largo de sus distintas narraciones introduce acontecimientos y personajes que nos crean ciertas dudas incluso sobre su propia existencia. El hecho de que utilice casi siempre la narración en primera persona condiciona al lector para que este no llegue a cuestionarlos en ningún momento, ni a considerarlos como ficción.

2) *El gran número de descripciones*: La obra carece de una estructura estricta con introducción, nudo y desenlace, como si de una novela se tratara²³. Realmente no existe acción narrativa, sino que es el mismo viaje el que va haciendo avanzar el relato, y en él se van entremezclando digresiones, recuerdos del pasado, entradas y salidas de personajes (de su propio personaje), etc... Por esta razón, dichas descripciones resultan imprescindibles, pues son el elemento unificador de la obra, el que le da consistencia, y el que más explota la autora.

3) *La reflexión personal*: Conectando con lo anterior, otro aspecto central en su narrativa se centra en las cavilaciones sobre determinados temas (como la muerte), acontecimientos de su vida, personas, a veces mezclados con referencias a creencias religiosas, como el budismo o el cristianismo, y el mundo de los sueños y las ilusiones.

Estos tres ejes que se entrecruzan provocan en el lector cierta confusión entre la realidad y aquello que ve, cree ver, o incluso inventa la voz narrativa; en último término, lo que se hace es desdibujar los límites entre la realidad y la ilusión, algo de lo que se servirá Sanmao para «construirse» como escritora y como personaje de ficción.

4. ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

4.1 El problema del género literario

Es complicado clasificar la producción narrativa de Sanmao en un género literario concreto y lo mismo ocurre con *Más allá...* Partimos de los planteamientos de Paul de Man (1991, p.113); autor que apunta que en la autobiografía aparece una ilusión referencial que genera una ficción. Luque Amo (2018, p. 100-101), siguiendo estos argumentos, señala el problema para considerar el diario personal, o cualquier otro texto autobiográfico como ficción, debido precisamente a la indefinición de los géneros

²³ Hay apartados diferentes —sin la palabra capítulo— que contienen relatos/narraciones que, a su vez, contienen otros relatos o reflexiones de la autora.

literarios. Sugiere también que en el diario es frecuente que el «yo» se narre a sí mismo y acabe desdoblándose, brotando así otra personalidad que el autor contempla desde lejos, al mismo tiempo que está escribiendo (*Ibid.*, p. 97-98).

A primera vista, parece que el género literario al que corresponde *Más allá...* es «literatura de viajes». Para ello, conviene empezar definiendo qué se entiende por tal: Según Mewshaw (2005, p. 4-5), es un tipo de literatura que puede considerarse como el texto base sobre el que se construyen el resto de temas literarios que normalmente no se asocian con la literatura de viajes. Es decir, en cualquier género literario los personajes entran y salen, emprenden viajes, tanto físicos como metafísicos, y muchos vuelven para contar la experiencia vivida; todo esto pertenecería a la «literatura de viajes». Asimismo, las digresiones, divagaciones y reflexiones de un personaje en cualquier texto también son lenguaje del viaje, pues son una forma (aunque sea psicológica) de acercarse a diferentes destinos o circunstancias.

Ortega Román (2006, p. 213) afirma que, en los relatos de viajes, la trama es el viaje *per se*, incluyendo con mucha frecuencia distintos elementos procedentes de diferentes géneros literarios que ayudan a crear la acción narrativa (por ej., comentarios pseudo-filosóficos con distintos personajes, pasajes con anécdotas, cuentos del pasado —en los que incluso el protagonista ya no es el viajero, sino un personaje histórico/legendario—, reflexiones, discursos sociales o políticos, o descripciones). Todos estos elementos añaden consistencia al relato. Ortega Román en su estudio menciona tres tópicos principales que se repiten en la literatura de viajes, y que vemos aparecer también en la obra de Sanmao:

1) *Paradas y posadas*: Suelen ser los lugares que marcan las distintas etapas de la aventura. Con frecuencia aquí es donde se producen muchas de las reflexiones personales, recapitulación de los sucesos acontecidos y conversaciones con otras personas (*Ibid.*, p. 213). En *Más allá...* aparecen lugares que representan las «paradas o posadas», en concreto, son hoteles, moteles y residencias de conocidos de la autora. En estos espacios se producen muchas de sus reflexiones personales, en los que se detiene a escribir sus historias, recapitulando los sucesos vividos. Veamos un ejemplo:

Ya llevábamos cinco días en ese precioso apartamento. [...] Tenía que terminar un borrador de un manuscrito para enviarlo a Taipéi. Por este motivo, a pesar de que mi viaje ya había comenzado, por la tarde seguí concentrada en mi trabajo. (Sanmao, 2011a, p. 8)

2) *Pueblos y ciudades*: «Aquí es donde el escritor acrecienta el elemento descriptivo y donde, paradójicamente, el libro adquiere consistencia. [...] El relato describe mucho más precisamente cuando el viajero se detiene, cuando ha llegado a un lugar» (Ortega Román, 2006, p. 214). Efectivamente, cuando Sanmao llega a su «núcleo narrativo» es cuando la acción cobra fuerza y donde el personaje vive las «aventuras». Por ejemplo,

Sanmao describe los excesos y el ambiente sofocante de una fiesta que tiene lugar por la noche en el apartamento de un amigo (La noche de la iguana); o en el interior de las cuevas de Mogao entabla una conversación con una escultura de Maitreya (La medianoche cruza la ciudad). No obstante, los «núcleos narrativos» que usa Sanmao no son necesariamente los destinos, sino que en el transcurso de los viajes también se producen las acciones. Cuando llega a las ciudades, la autora inserta a veces referencias a la historia, monumentos, situación geográfica, tradiciones, religión, entre otros aspectos culturales del lugar en cuestión. Esto, lo podemos comprobar en el siguiente fragmento:

En 1805, Costa Rica introdujo el café desde Cuba, y el gobierno otorgó las tierras para su plantación sin coste alguno con el objetivo de incentivar el cultivo. Cuarenta años después, este café ya se estaba proveyendo al mercado de ultramar. (Sanmao, 2011a, p. 42-43)

3) *Contratiempos*: Son inconvenientes o dificultades de la travesía, a veces incluso relacionados con la meteorología. En Sanmao, en la mayoría de los casos estos contratiempos son «estados anímicos interiores [más] que de aventuras en sí mismas. [...] Uno de los recursos del viajero es suplir con su imaginación las carencias de aquellos pasajes o momentos donde la realidad no pudo llegar» (Ortega Román, 2006, p. 216). Este recurso lo utiliza constantemente la autora, y el lector puede preguntarse si los sucesos vividos son verdad o fruto del artificio narrativo. La escritora hace reflexiones personales, o preguntas de carácter trascendental que representan partes interesantes de la historia. Como también afirma Ortega Román (Ibid.), el autor tiende con frecuencia a exagerar estos contratiempos hasta el punto de convertirse en pesadilla, pero no dejan de ser parte del artificio narrativo:

Michael no había aparecido. Nadie dijo nada, a todos les faltaba el aire como si estuvieran cociéndose. De hecho, la atmósfera permanecía maligna y hermosa al mismo tiempo, como si fuera un gran reptil, la iguana endémica de México, que nos echaba su apestoso aliento mientras chasqueaba la lengua. El tiempo pasaba sin que yo fuera consciente. (Sanmao, 2011a, p. 13)

Teniendo en cuenta estos tres tópicos principales, más la afirmación de Mewshaw de que toda escritura es escritura de viajes, incluso si se trata de un viaje interior (2005, p. 9)²⁴, podemos concluir que *Más allá...* encaja perfectamente dentro del género de literatura de viajes.

²⁴ «All writing is travel writing, even if the journey is entirely inward through the obscure bends and elbows of the mind, or even if it's an intimate exploration of a body».

Por su parte, matiza Zhu (2017, p. 71) que la literatura de viajes no constituye un género literario en sí mismo o un tema específico dentro de la literatura, sino que con frecuencia tiene una naturaleza ligada al viaje de fantasía que acompaña a la mitología. Ejemplos de ello son *La Odisea* (s. VIII a. C) de Homero; el *Clásico de las montañas y los mares* (*Shanhaijing*), una obra clásica china (s. V a. C), que recoge datos geográficos y sobre mitología; *Sueño en el Pabellón Rojo* (s. XVIII) atribuida a Cao Xueqin (1715-1763), o *Los cuentos de Navidad* (1843) de Charles Dickens (1812-1870). A pesar de que no se encuentran dentro de la categoría de obras de literatura de viaje, uno de sus atractivos principales y núcleos narrativos esenciales se encuentran en las idas y venidas de los personajes, de un sitio a otro (*Ibid.*, 76) forjando sus experiencias y madurez. Así, parte de los sistemas mitológicos de las distintas culturas a través de sus respectivos textos clásicos construyen su narrativa con el viaje de fantasía (*Ibid.*, p. 71).

En la obra *Más allá...* el viaje se construye con ese divagar y deambular del personaje, Sanmao, mientras se enfrenta a una serie de obstáculos, tanto físicos como psicológicos tendiendo hacia lugares distantes y fascinantes. Es similar a ese «peregrino errante» definido por Peat: «The wandering pilgrim is not an aimless, nostalgic or despairing drifter but rather a spiritual seeker embarked upon an ongoing journey» (2010, p. 97); es un viaje carente de una meta concreta delimitada por el espacio y el tiempo.

Por ello, y dado que *Más allá...* se presenta en forma de notas de viaje, como memorias, incorporando ese carácter autobiográfico, pero a la vez juega con elementos pertenecientes a la fantasía, la imaginación y la ficción, debemos plantearnos también su relación con la autoficción.

4.2 El relato autobiográfico y el control de la narración

Estas narraciones de *Más allá...*, que recordamos, se presentan como notas de viaje o diario personal (encontramos cartas dirigidas a un sacerdote, a un alcalde o a sus amigos), la mayoría están narradas en primera persona, pero a veces la protagonista o narradora no es Sanmao, como en *La nieta del curandero* y *Sobrevolando las líneas de Nazca*. Rubio (2003) estudia el uso de la primera persona y el carácter autobiográfico en la novela *Kokoro* de Natsume Sōseki (1867-1916), una técnica que no usa el autor de forma casual y que Sanmao emplea de forma similar:

El recurso de la primera persona y los destellos autobiográficos dotan a las obras del carácter confesional y profundamente íntimo, [que las convierten en unos] testimonios sinceros. [...] La marca de autenticidad confesional en primera persona se consigue gracias a un hábil recurso: El carácter epistolar. (p.47)

El estilo que usa Sanmao en forma de diario personal recuerda a los apuntes rápidos de un diarista y acentúa ese carácter epistolar y fidedigno de la narración.

También, juega con un fenómeno en la forma narrativa que años más tarde se analiza en la obra de Margaret Atwood, *Alias Grace* (1996), conocido como *the middle voice* o «la voz intermedia». Se aproximaría al concepto de «instante narrativo» definido por Genette (1930-2018), en el que la voz narradora, que puede estar presente o ausente, cuenta una historia, lo que nos impide conocer quién es ese «quien» que habla. Aparece así el discurso doble entre la «voz» (quien habla) y el «punto de vista» (quien ve) (Hutchison, 2003, p. 40-41).

Es importante también recordar las teorías desarrolladas por Doubrovsky en (1928-2017) *Fils* (1977) —novela del «yo»—. Este trabajo explora la relación de la autobiografía con la ficción, generándose así esta autoficción, que a su vez está estrictamente ligada a la creación de la identidad —la verdad del «yo»— permeada en todo momento por la contradicción que se muestra en las distintas facetas de la complejidad del ser humano.

5. EL JUEGO DEL ESPEJO

Este recorrido y meticuloso rastreo que hemos realizado a lo largo de *Más allá...*, en el que hemos expuesto los elementos de su narración, nos lleva a afirmar que el género literario empleado por Sanmao se mueve entre las fronteras de la autobiografía y la ficción, sin que un género sea excluyente del otro y que al hacer uso de ciertos recursos, como el carácter epistolar, y la voz narradora en primera persona, consigue «confundir» al lector sin que este se cuestione lo que se está narrando.

Sanmao juega con el lector creando un mundo a través del espejo en donde lo ficticio, los sueños y la imaginación se mezclan con la realidad. Esta ambigüedad se crea porque la autora al presentar sus escritos en forma de diarios (como notas de viaje), en cierto sentido, se compromete a contar la «verdad» de su historia personal y de los hechos objetivos que contempla. Pero cuando los referentes externos se interpretan, adquieren un carácter subjetivo, ya que es en el interior del ser donde se acumulan las experiencias vitales, que al ser expresadas en los textos se convierten en símbolos, con dobles significados, de la verdadera realidad, a veces, actuando como filtros para poder gestionar el trauma personal o justificar el «yo», enmascarando el sujeto literario.

De la mano de la ecuación que proyectó Genette; Sanmao es la autora y cuenta su historia en la que la protagonista es ella misma, pero es una historia que nunca le ha sucedido. Se liga así la autobiografía con la ficción, generándose una autoficción, donde emplea su propia vida reconstruyéndola y manipulándola, creando una ambigüedad y una contradicción, pero coherentes con la complejidad que se muestra en la psicología del ser humano. Ese deambular entre los géneros literarios quizás tan solo sea otra forma de la autora de ver la propia existencia y de manifestar/expresar el propio «yo» en toda su intensidad en el acto mismo de entenderlo.

OBRAS CITADAS

- Bai, LM 白落梅. (2013). *Ni shi jinse wo wei liunian: Sanmao de wanshui qianshan* 你是锦瑟 我为流年: 三毛的万水千山 [Eres mi cítara que hace al tiempo efímero: Los ríos y las montañas de Sanmao]. The Chinese Overseas Publishing House 中国华侨出版社.
- Barona Castañeda, C. (2015). Memorias de una resistencia. La otra historia del Sáhara Occidental. *Les Cahiers d'EMAM*, 24-25. <https://doi.org/10.4000/emam.859>
- Bayo, M. (2020). Entrevista con Sanmao. *Encuentros En Catay*, 33 (33), 281–287. <https://ec.catayacademica.com/index.php/ec/article/view/108>
- Capehart, C. (2017). A Modern Taiwanese Innocents Abroad. En D. DW. Chang (Ed.), *A New Literary History of Modern China*, (pp. 725-731). University Press.
- Chen, N 沈念. (2018). *Sanmao zhuan: Huozhe jiushi yao zongqing zhanfan* 三毛传: 活着就是要纵情绽放 [*Sanmao, una biografía: La vida es una flor que abre el corazón*]. Taihai chubanshe 台海出版社.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, (29), 113-118.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Gallimard.
- Eastman, L. et al. (1991). *The Nationalist Era in China 1927-1949*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Editorial Lumen.
- Hutchison, L. (2003). The Book Reads Well: Atwood's «Alias Grace» and the Middle Voice. *Pacific Coast Philology*, 38, 40–59. <http://www.jstor.org/stable/30037160>
- Jin, W 金文. (2017). *Sanmao zhuan: Liulang shi zuihao de liaoshang* 三毛传: 流浪是最好的疗伤 [*Sanmao, una biografía: Una vida errante es la mejor cura*]. Herbin: Beifang wenyi chubanshe 北方文艺出版社.
- Lang, M. (2016). Taiwan Romance: Qiong Yao and San Mao. En K. A. Denton (Ed.) *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature* (pp. 280-285). Columbia University Press.
- Lang, M. (2003). San Mao and Qiong Yao, a «Popular» Pair. *Modern Chinese Literature and Culture*, 15(2), 76–120. <http://www.jstor.org/stable/41490905>
- Lang, M. (1999). *Sanmao and the unknown world* [Tesis de doctorado, Australian National University]. <http://hdl.handle.net/1885/10954>
- Lee Lee, X. L. T. (2017). San Mao y la traducción de Mafalda al chino en las islas Canarias. En M. Sarmiento Pérez (Ed.) *Historia de la traducción y de la interpretación*

en *Canarias* (pp. 107-124). Síntesis.

- Liu, HF. (2021). Treinta años sin Sanmao. *Encuentros en Catay*, 34(34), 130-152. <https://ec.catayacademica.com/index.php/ec/article/view/34>
- Liu, HF. (2020). Sanmao desde la mirada española. *Encuentros en Catay*, 33(33), 230-267. <https://ec.catayacademica.com/index.php/ec/article/view/106>
- Luque Amo, Á. (2018). El Yo del diario literario: apuntes para una fundamentación teórica. Imposibilia. *Revista Internacional de Estudios Literarios*, (16), 93-114. <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2018.252>.
- Mewshaw, M. (2005). Travel, Travel Writing, and the Literature of Travel. *South Central Review*, 22(2), 2–10. <https://doi.org/10.1353/scr.2005.0042>
- Ortega Román, J. J. (2006). La descripción en el relato de viajes: los tópicos. *Revista de filología románica*, (4), 207-232. <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0606220207A>
- Peat, A. (2022). *Travel and Modernist Literature: Sacred and Ethical Journeys*. Taylor & Francis Group, 2010. ProQuest Ebook Central.
- Rosen, B., et al. (1987). The Wandering Life of Sanmao. *Children's Literature*, 15, 120-138. <https://doi.org/10.1353/chl.0.0471>
- Rubio, C. (2003). Kokoro: introducción. En N. Sōseki (Autor), *Kokoro* (pp. 9-54). Gredos.
- Sanmao. (2019). *Diarios de ninguna parte* (I. Tor-Carroggio, Trans.). Rata.
- Sanmao. (2017). *Diarios de las Canarias*. (I. Tor-Carroggio, Trans.). Rata.
- Sanmao. (2016). *Diarios del Sáhara*. (I. Tor-Carroggio, Trans.). Rata.
- Sanmao 三毛. (2011a). *Wanshui qianshan zoubian* 万水千山走遍 [Más allá...]. Beijing shi yue wenyi chubanshe 北京十月文艺出版社.
- Sanmao 三毛. (2011b). *Mengli hua luo zhi duoshao* 梦里花落知多少 [¿Cuántas flores cayeron en sueños?]. Beijing shi yue wenyi chubanshe 北京十月文艺出版社.
- Sanmao 三毛. (2003a). *Sanmao quanji 18: Gaoyuan de baihehua* 三毛全集18: 高原的百合花 [Colección completa de Sanmao 18: El lirio de la meseta]. Ha'erbin chubanshe 哈尔滨出版社.
- Sanmao 三毛. (2003b). *Sanmao quanji 6: Beijing* 北影 [Colección completa de Sanmao 6: De espaldas]. Ha'erbin chubanshe 哈尔滨出版社.
- Tian, XF. (2019). Chinese Travel Writing. En N. Das y T. Youngs (Eds.), *The Cambridge*

History of Travel Writing (pp. 175-190). Cambridge University Press.

Yang, ZP 杨祯萍. (2019). *Sanmao zhuan: Gei liulang de xin xunzhao guishu* 三毛传：给流浪的心寻找归属 [*Sanmao, una biografía: Un lugar para el corazón errante*]. Haixia wenyi chubanshe 海峡文艺出版社.

Xiao, Q 肖全. (2021). *Yongyuan de Sanmao* 永远的三毛 [*La eterna Sanmao*]. Beijing United Publishing Co., Ltd. 北京联合出版公司出版.

Zhu, ST. (2017). The Essence of Literature as the Symbol of Life Pain: Comparative Analysis of Travel Literature in Chinese. *Comparative Literature Studies*, 54(1), 70–88. <https://doi.org/10.5325/complitstudies.54.1.0070>

BASES DE DATOS

Huangguan dule wang 皇冠讀樂網 [Crown Reading Website]. (5 de febrero, 2024). <https://www.crown.com.tw/inmadredex.aspx>