

## Regreso a Chang'an. Una polémica en el seno del campo “popular” (*minjian*) a comienzos del siglo XXI

**Petrecca, Miguel Ángel**

Regreso a Chang'an. Una polémica en el seno del campo “popular” (*minjian*) a comienzos del siglo XXI

PSOCIAL, vol. 8, núm. 2, 2022

Universidad de Buenos Aires, Argentina

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672373384013>

## Regreso a Chang'an. Una polémica en el seno del campo “popular” (*minjian*) a comienzos del siglo XXI

Back to Chang'an. A polemic within the “popular” (*minjian*) camp at the beginning of the 21st century

回到长安。21世纪初民间诗歌内的一场论战

Miguel Ángel Petrecca  
Beijing Language and Culture University, China  
mppetrecca@blcu.cn

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672373384013>

Recepción: 25 Octubre 2022  
Aprobación: 15 Noviembre 2022

### RESUMEN:

Este artículo está enfocado en el análisis de una polémica que tuvo lugar en el campo de la poesía china en el año 2002 a partir de la aparición en el sitio de internet *Shi jianghu* 诗江湖 de una serie de poemas del poeta Yu Jian 于坚 (1954-), figura clave de la llamada “poesía de la lengua hablada” (*kouyu shige* 口语诗歌). *Shi jianghu* (literalmente “Ríos y lagos de la Poesía”) era el nombre de un sitio y foro de internet creado en el año 2000 por poetas del grupo de poesía “de las partes bajas del cuerpo” (*xiabanshen* 下半身). Ciertos participantes de este sitio vieron estos poemas como una traición y denunciaron un giro conservador en la obra de Yu Jian. Es en el marco de esta polémica que Yu Jian publica sobre el mismo sitio una carta dirigida a otra figura central de la escena poética, Yi Sha 伊沙, donde declara haber “abandonado la camiseta vanguardista” (*wo diudiao le xianfeng pai limao* 我丢掉了先锋派礼帽). Nos centraremos entonces sobre esta polémica e intentaremos comprender las reacciones suscitadas y las cuestiones en juego. Para eso será también necesario hacer un breve repaso de la evolución del pensamiento poético de Yu Jian.

**PALABRAS CLAVE:** Yu Jian, *minjian*, poesía china.

### ABSTRACT:

This article analyzes a controversy that took place in the field of Chinese poetry in 2002, as a consequence of the appearance on the internet site *Shi jianghu* (诗江湖) of a series of poems by the poet Yu Jian 于坚, a key figure of the so-called “spoken language poetry” (口语诗歌). *Shi jianghu* (literally “Poetry Rivers and Lakes”) was the name of an Internet site and forum created in 2000 by poets of the “lower body” (*xiabanshen* 下半身) poetry group. Certain participants of this site saw these poems as a betrayal and denounced a conservative turn in Yu Jian's work. It is in the context of this controversy that Yu Jian publishes on the same site a letter addressed to another central figure of the poetry scene, Yi Sha 伊沙, where he declares “to have taken off the avant-garde T-shirt” (*wo diudiao le xianfeng pai limao* 我丢掉了先锋派礼帽). We will then focus on this polemic and try to understand the reactions aroused and the issues at stake. To do so, it will also be necessary to make a brief review of the evolution of Yu Jian's poetic thought.

**KEYWORDS:** Yu Jian, *minjian*, Chinese Poetry.

### 摘要:

本文分析了2002年发生在中国诗歌领域的一场争论，起源于被誉为“口语诗歌写作”领军人物于坚在“诗江湖”网站上发表的一系列诗作。诗江湖是“下半身”写作诗群的诗人在2000年创建的网站和论坛。这个网站的某些参与者认为于坚的诗作是一种背叛，并谴责他的作品中的保守转向。正是在这一争论的背景下，于坚在同一网站上发表了一封写给诗坛另一核心人物伊沙的信，在信中宣称“我丢掉了先锋派礼帽”。我们将关注和分析这场论战，从而试图理解它所引起的反应和所涉及的问题。为此，我们也需要对于坚诗歌思想的演变进行一个简单的回顾。

**關鍵詞:** 于坚, 民间, 中国诗歌.

## INTRODUCCIÓN

Este artículo está enfocado en el análisis de una polémica que tuvo lugar hace unos años en el campo de la poesía china, a partir de la publicación de una serie de poemas de Yu Jian 于坚 (1954-), figura clave de la llamada “poesía de la lengua hablada” (*kouyu shige* 口语诗歌). Nuestro objetivo es comprender

las reacciones suscitadas por el poema y analizar la polémica como signo de una serie de tensiones y desplazamientos existentes dentro del llamado “campo minjian” –que explicaré a continuación– de la poesía china contemporánea a comienzos de los 2000.

Algunas precisiones relacionadas con la especificidad del funcionamiento de la literatura china contemporánea son necesarias antes de entrar de lleno en nuestro tema. El campo literario chino y, más específicamente, lo que podríamos llamar el campo de la poesía, está estructurado a partir de dos esferas opuestas. Una esfera oficial (*guanfang* 官方) u ortodoxa, y otra no oficial (*fei guanfang* 非官方) o *minjian* 民间 (traducido a veces como “popular” o “entre la gente”). La esfera *guanfang* consiste en publicaciones oficiales, elaboradas por editoriales con rango oficial y distribuidas a través de canales oficiales; la esfera *fei guanfang*, por su parte, está compuesta por publicaciones no oficiales, a menudo realizadas manualmente o financiadas por los mismos poetas (Van Crevel, 2008). La aparición de esta esfera no oficial tiene sus raíces en la literatura clandestina de los años de la Revolución Cultural (1966-1976), que emerge a la superficie y adquiere visibilidad en el período posterior a la muerte de Mao, como ilustra el caso emblemático de los llamados “poetas oscuros” (*menglong shiren* 朦胧诗人), asociados a la revista *Jintian* 今天, uno de los hitos fundantes de la esfera “no oficial.” La diferencia entre ambos espacios es de orden no sólo material sino también estético. Mientras que en la esfera oficial, controlada más o menos estrictamente por el Estado, la poesía seguiría estando sujeta a las limitaciones de la política, en la esfera no oficial el ideal estético estaría libre de toda limitación externa. En la práctica, pese a esta oposición, la frontera entre estas dos esferas se fue borrando con el tiempo, en la medida en que, a partir de determinado momento, los poetas surgidos de la esfera no oficial accedían también a las publicaciones de la esfera oficial (Van Crevel, 2008).

La década del ochenta fue testigo de la expansión explosiva de la esfera “no oficial”, a partir del surgimiento de una cantidad innumerable de revistas y publicaciones autogestionadas, alrededor de las cuales se nuclearon los poetas de la llamada “tercera generación” (*di san dai shiren* 第三代诗人), dentro de la cual se sitúan Yu Jian y otros poetas de la escuela de la “poesía de la lengua hablada”. Durante los años 90, la esfera de la poesía “no oficial”, a su vez, tendió a estructurarse a partir de dos bandos antagónicos (los “poetas intelectuales” o *zhishifenzi shiren* 知识分子诗人, y los “poetas populares” o *minjian shiren* [1], cuya tensión terminó por hegemonizar la discusión del campo a partir del estallido, a fines de la década del noventa, de una virulenta polémica entre ambos espacios. Estos bandos representaban la continuación y cristalización de las dos tendencias principales que podían identificarse en la poesía china en la década del ochenta, y que pueden entenderse a partir de un eje en cuyos extremos se encuentran, respectivamente, un polo “bajo”, “vulgar” o “terrenal”, y un polo “elevado”. Desde sus primeros poemas y a partir de su emergencia como una de las figuras de la “tercera generación” a comienzos de los años 80, Yu Jian se encuentra claramente identificado con el polo “vulgar”, dentro del cual ocupa un lugar absolutamente central, no sólo por sus poemas sino también por sus numerosos ensayos que contribuyen a definir las coordenadas de ese espacio. En su texto *Shige jingshen de chongjian* 诗歌精神的重建 (Reconstruir el espíritu de la poesía) de 1988, por ejemplo, Yu Jian opone esta poesía que hunde sus raíces en la experiencia vital del poeta a toda una poesía hecha por poetas que “reniegan de su propia vida” (*beiqi ziji de shengming* 背弃自己的生命) y que creen que “solamente el pasado, lo distante, lo misterioso, lo primitivo, lo clásico o lo occidental, todo aquello que no puede alcanzarse es bello, poético. Ya que la vida cotidiana [para estos poetas] resulta en general gris, fea, no poética.” (Yu Jian, 1989, p. 103). Estos otros poetas que reniegan de su vida serían, por tanto, incapaces de enfrentarse a lo cotidiano, a la realidad plana e inmediata que constituye su contexto vital. Y esta negación se traduciría en una poesía y un lenguaje alejados de la palabra y de la realidad cotidiana. A diferencia de estos poetas, Yu Jian aboga por una poesía que se enfrente a la cotidianeidad, y que por lo tanto se aproxime al lenguaje hablado.

A partir de principios de los años 90, Yu Jian dedica un gran número de ensayos a la cuestión del lenguaje y de la creación poética. A través de estos textos, primero desarrolla una visión del lenguaje y de la poesía que enfatiza su distancia respecto de la tradición y su “rechazo de la metáfora” (título este de uno de sus ensayos más famosos). Luego, a partir de la segunda mitad de los años 90, en el marco de la confrontación con el

campo de los poetas “intelectuales”, adopta un tono crecientemente polémico, que da cuenta también de un giro en su pensamiento. En *Chuanyue hanyu de shige zhi guang* 穿越汉语的诗歌之光 (La luz de la poesía atravesando la lengua china) de 1999, Yu Jian denuncia la escritura intelectual de los años 90 como “una traición total al espíritu de la poesía” (*dui shige jingshen de chedi beipan* 对诗歌精神的彻底背叛), que pretende convertir la poesía china en un apéndice de los “recursos lingüísticos” (*yuyan ziyuan* 语言资源) y del “sistema de conocimiento de Occidente” (*xifang zhishe tishi* 西方知识体系) (Yu Jian, 1999). Para Yu Jian, la visión pesimista de los lectores sobre la poesía contemporánea se debe a que las revistas de poesía marginan a los buenos poetas, es decir, a los del campo minjian, en favor de los poetas “intelectuales”. De este modo, los lectores son inducidos a creer que la poesía china contemporánea es, o bien la poesía ortodoxa publicada por *Shikan* 诗刊 (una famosa revista oficial de poesía), o bien aquellos “productos de segunda mano que se nutren, en su opinión, de los “recursos poéticos” de la poesía occidental” (*shengcheng qi “shi yan ziyuan” laizi xifang shige de ershouhuo* 声称其 “诗言资源” 来自西方诗歌的二手货) (Yu Jian, 1999). Puede observarse entonces que, en la confrontación con los intelectuales, aparece un nuevo eje ligado a la oposición entre China y Occidente, al que Yu Jian recurre para denunciar la supuesta falta de originalidad de los poetas “intelectuales”, dependientes de los “recursos lingüísticos” de Occidente, identificándose él mismo, por defecto, con el polo opuesto, nacional.

La controversia en la que se centra este artículo estalló apenas tres años después de la polémica entre los “intelectuales” y los “populares” (minjian), pero, a diferencia de esta, tuvo lugar dentro de uno solo de esos bandos, el minjian, marcando una fractura interna dentro de un frente hasta entonces unido.

## ESTALLIDO DE LAS POLÉMICAS Y REACCIONES

En agosto de 2002, la publicación del poema “Viaje a Chang’an” (*Chang’an xing* 长安行) de Yu Jian sobre el sitio Shi jianghu produjo de inmediato una intensa discusión entre los poetas y lectores de este sitio. *Shi jianghu* (literalmente “Ríos y lagos de la Poesía”) era el nombre de un sitio y foro de internet creado en el año 2000 por poetas del grupo de poesía “de las partes bajas del cuerpo” (*xiabanshen* 下半身). El sitio desapareció a finales de la década del 2010 por lo cual todas las citas relacionadas con este debate han sido extraídas de la página [www.writermagazine.cn](http://www.writermagazine.cn), donde se puede encontrar una selección de intervenciones (Ma Ji, 2002). Vale la pena aclarar que contacté asimismo a varios de los poetas que participaron de la polémica, pero ninguno había guardado copias de los intercambios del foro. Jianghu, es decir “ríos y lagos”, es un término popularizado por las novelas de artes marciales para indicar un mundo habitado por caballeros andantes (*xiake* 侠客) (Inwood, 2002). Para Maghiel Van Crevel, que traduce *Shi jianghu* como “poetry vagabonds”, el término remite a la idea de un mundo de vagabundos que habitan en la periferia del poder y del orden (prostitutas, adivinos, actores, caballeros, etc.). (Van Crevel, 2008). En cualquiera de estos sentidos, el nombre supone un imaginario que permite adivinar fácilmente su asociación al campo minjian.

Los principales actores de esta polémica, que monopolizó la atención de los participantes del sitio durante varios días, fueron figuras – además de Yu Jian – del bando *minjian* como Yi Sha (伊沙), Shen Haobo (沈浩波) y Yang Li (杨黎), quienes habían participado juntos tres años antes en la violenta polémica contra el bando de los “poetas intelectuales”. Yi Sha (Chengdu, 1966) es el seudónimo del poeta y escritor Wu Wenjian (吴文健), uno de los nombres más importantes de la “generación media” (*zhongjian dai* 中间代) y del campo minjian. Shen Haobo es una de las figuras más conocidas de la generación de poetas nacidos en la década del setenta. Asociado a la escuela de la lengua hablada y al campo minjian, participante muy activo, tres años atrás, en la polémica contra los intelectuales, consolidó su reputación en la escena poética con la fundación del grupo de poesía “de las partes bajas del cuerpo” (*xiabanshen*), que abogaba por una poesía caracterizada por su contenido sexualmente explícito. Por último, Yang Li (Chengdu, 1962), poeta y ensayista, es uno de los fundadores del grupo *Fei fei*. A diferencia de Yi Sha y Shen Haobo, más jóvenes, Yang Li pertenece, como Yu Jian, a la llamada “tercera generación.”

“Viaje a Chang'an” comprende una serie de siete poemas, cuyos títulos son de por sí bastante elocuentes respecto de la naturaleza del conjunto: “La tumba del emperador Qin Shihuang” (*Deng Qing Shihuang ling* 登秦始皇陵), “Cosas vistas en la tumba del emperador Qin Shihuang” (*Qing Shihuang ling shang suo jian* 秦始皇陵上所见), “La gran pagoda” (*Dayan ta* 大雁塔), “Mango” (*Babing* 把柄), “Vino de arroz” (*Choujiu* 稠酒), “Templo ancestral de Du Fu” (*Du gongsi* 杜公祠), “El bolso de Yi Sha” (*Yi Sha de pibao* 伊沙的皮包), “El Museo del Ejército de Terracota” (*Bingmayong bowuguan* 兵马俑博物馆). Como podemos ver, todos los títulos hacen referencia a lugares de Xi'an y sus alrededores que son histórica y culturalmente muy significativos, o a figuras u objetos de Xi'an. La única excepción es “el bolso de Yi Sha”, que hace referencia a este poeta más joven, que acompañó a Yu Jian en su viaje a Xi'an.

Para mostrar el tono de los poemas, traduciré aquí “La gran pagoda”. Hay varias razones para esta elección. En primer lugar, junto con el último poema, es el más largo de la serie; en segundo lugar, es el más citado por los poetas que participan en la polémica. Por último, para un lector de poesía china contemporánea, el poema remite a “Sobre la gran pagoda” de Han Dong (*Guanyu dayan ta* 关于大雁塔), una pieza seminal de la poesía de “tercera generación”, que se analiza más adelante.

### La gran pagoda

En Chang'an  
 el aire es púrpura  
 Se entra en fila india, se paga la entrada  
 Ingresamos en la pagoda  
 Vamos a ver qué es lo que hay  
 allá arriba muy alto en el aire  
 en el vientre de la gran dinastía Tang  
 Se sube por la escalera  
 hasta el sexto piso  
 se desciende de golpe  
 aun si uno es el emperador  
 no hay excepción  
 ahí está la cima  
 Gran recipiente  
 cubierto de polvo, de desgracia  
 mil años han transcurrido  
 Inmóvil  
 Respeto  
 Tras la subida y la bajada  
 un vacío  
 sentimos el cuerpo demasiado liviano  
 todo lo que temimos siempre  
 pierde peso todo lo que perseguimos  
 pierde peso solidez  
 Olvida tus plumas extravagantes  
 Siguiendo al pueblo antiguo  
 siguiendo al emperador  
 siguiendo a los monjes y a los emperadores  
 siguiendo a Li Bai  
 siguiendo a Chang'an  
 silenciosamente  
 me arrodillo.

大雁塔  
在长安  
天气就是紫气  
鱼贯而入 买了票  
我们钻进雁塔  
要看看大唐朝的肚子里  
凌空高蹈的都是什么  
顺着楼梯爬上去  
到第七层 又滚滚下来  
就是帝王也不能例外  
那里是顶  
伟大的容器  
蒙尘纳垢  
千年过去了  
不动  
尊重  
上窜下跳之后  
空虚  
感到自己的肉太轻  
一向恐惧的那些  
太轻 一向重视的那些  
太轻 不足为凭  
收起乖戾的羽毛  
我跟着古代的老百姓  
跟着皇帝  
跟着僧人和使者  
跟着李白  
跟着长安  
默默地跪下来  
(Yu Jian, 2003, pp.78-79)

El poema de Yu Jian aparece en el sitio el 6 de agosto de 2002 y al día siguiente varios colaboradores, entre ellos Yi Sha y Yang Li, se enfrentan en una discusión en torno a su valor. Yang Li lanza un ataque franco contra el poema, mientras que Yi Sha se coloca en defensor de Yu Jian. "Al principio," escribe Yi Sha, "al ver la avalancha de críticas, llegué a pensar incluso que había escuchado mal los poemas que me habías leído por teléfono la noche anterior, y que me habían parecido tan buenos. Ahora, después de releerlos tres veces, quiero decir: ¡no hay ningún problema! Son buenos poemas" (先看众语喧哗的非议, 我甚至有点怀疑昨晚我在电话中误听了这些好诗, 现在重读三遍, 我想说: 一点问题没有! 好诗的又!) (Ma Ji, 2012). Tampoco duda en llamar a Yu Jian "gran maestro" (*dashi* 大师) y "Buda" (*Foye* 佛爷). La respuesta de Yang Li es virulenta:

1. En primer lugar, hay que decir que, obviamente, no son "buenos poemas". Son poemas muy malos. Tú y Yu Jian pueden hablar bien, pero no importa lo que digan, no pueden hacer que estos poemas sean buenos.
2. Lo importante, como dijo Shen Haobo, es el sabor: si el sabor no encaja, ¿cómo podemos hablar de bueno o malo? Hay que oponerse al "aliento de letrado", y en Yu Jian, este aliento parece ya más fuerte que su sangre. Este o aquel occidental es ridículo (Yu Jian lo sigue diciendo en su texto), así que ¿no podría serlo también este o aquel anciano?



3. Por último, hablemos de los “grandes maestros”. Creo que la idea de los grandes maestros es un producto del pasado, un símbolo de una cultura pasada. Nuestra época, una época de publicación gratuita, la época de internet, no tiene “grandes maestros”, y no tiene necesidad de producirlos. (Ma Ji, 2012)

El 7 de agosto, tras una intervención de Yu Jian, es Shen Haobo quien ataca a Yu Jian. Primero habla del asombro que experimentó cuando, al entrar al sitio “a la una de la madrugada”, leyó los poemas: “Al ver que habías puesto poemas, me alegré mucho, pero cuando llegué a casa y les eché un vistazo, me quedé realmente atónito” (看到你贴的诗, 很高兴, 打开一看, 确实傻了 (Ma Ji, 2012). Para Shen Haobo, si bien hay varios poetas y lectores que reaccionaron contra los poemas de Yu Jian, sus razones no son necesariamente las mismas que las suyas. Entre los que atacan a Yu Jian, también hay algunos que tienen “juicios superficiales” (*fuqian de panduan* 肤浅的判断). Aunque subraya su amistad con Yu Jian y se ofrece a hablar con él “más profundamente” cuando aquel se encuentre en Pekín, se apresura a responder al calificativo de “evolucionistas” (*jinhua lun de lichang* 进化论的立场[2]) que Yu Jian reserva para sus críticos. Detrás de los buenos modales, hay un sentimiento de irritación: “Pero hay un punto en el que me gustaría corregirte: al oponerme a que escribas esa poesía, no parto en absoluto de una perspectiva evolucionista” (但有一点我想纠正你的是: 我决不是站在什么进化论的立场上反对你写出这样的诗的) (Ma Ji, 2012). A pesar de su oferta de discutir más tarde cara a cara, a la mañana siguiente Shen Haobo publica una crítica más detallada de los poemas en el sitio web. El tono no es nada amistoso. Sobre los versos “La alta montaña, la profunda tierra/ el brillo púrpura floreciente” (*gaoshan houtu xi, ziqi cangcang* 高山厚土兮/, 紫气苍苍) del poema “Visita a la tumba del emperador Qin Shihuang”, dice: “¡Muy bajo! Si no viste un brillo púrpura, no deberías haberte visto forzado a añadirlo. Es un poema pretencioso, acartonado y poco original.” (庸俗啊! 如果你没有看到紫气, 就不要强加上。这是一首矫情的诗, 生硬的诗, 毫无新意的诗) (Ma Ji, 2012). Sobre el poema “La gran pagoda”, escribe:

A pesar de que aquí vuelves a sacar no sé qué “brillo púrpura”, si el poema terminara con la primera parte, no estaría mal después de todo. Es una pena que haya esta segunda parte incoherente, y luego esta tercera parte con el arrodillamiento. Viejo Yu, es sólo una pagoda. ¿Qué sentido tiene arrodillarse? ¿Realmente te arrodillaste? ¿En ese momento? ¿Ahí mismo? ¿Si no lo hiciste, no deberías haber añadido a posteriori este exagerado arrodillamiento cultural! (Ma Ji, 2012)

En la crítica a estos poemas de Yu Jian se pueden distinguir dos aspectos que están entrelazados. Contra lo que reaccionan es, en primer lugar, la actitud de Yu Jian hacia los símbolos de la cultura y la historia tradicionales (incluida la gran pagoda) que Yang Li resume con la expresión “aliento letrado” (*wenren qixi* 文人气息). Esta actitud es especialmente visible en el poema traducido, y se ve encarnada en el “arrodillamiento” de la última línea, que Shen Haobo denomina “arrodillamiento cultural”. Por otra parte, hay una cuestión de lenguaje y estilo que se pone de manifiesto en el uso de la palabra “sabor” (*wei* 味) en la crítica de Yang Li. Pues el tono del poema se construye a partir del uso de ciertas palabras o expresiones que remiten a la tradición poética y a la historia. Es el caso, en particular, de “brillo púrpura” (*ziqi* 紫气), una expresión que Shen Haobo destaca irónicamente, y que remite con fuerza a la poesía clásica. Al utilizar esta expresión, y en un sentido para nada paródico, Yu Jian ya está tocando una cuerda sensible: es una cuestión tanto de estilo como de actitud. Es, además, una de las palabras clave del conjunto, ya que Yu Jian la utiliza en tres poemas diferentes. En primer lugar, en el que abre la serie, donde forma parte de una frase de cuatro caracteres “*ziqi cangcang* 紫气苍苍”, que puede traducirse como “el brillo púrpura floreciente”. En segundo lugar, en “La Gran Pagoda”, ya citado. Y, por último, en un breve poema, “Brillo púrpura”, que citamos a continuación:

En las noches de Chang'an  
algo flota entre la tierra y el cielo  
Yo digo es el “brillo púrpura”  
Otra persona dice  
es la bruma  
长安之夜

天地之间依旧弥漫着什么  
我说 是紫气  
另一个人说  
是雾  
(Yu Jian, 2003, p. 88)

Hay en este poema, como producto de la oposición entre “bruma” y “brillo púrpura”, un ligero efecto cómico que contrasta con la seriedad implícita en el gesto de “arrodillarse” en el poema citado anteriormente. Incluso se podría decir que, en esta oposición entre “bruma” y “brillo púrpura” (en realidad una oposición de miradas y perspectivas), Yu Jian ya anticipa las críticas de los lectores. Muestra que, en última instancia, se trata de una cuestión de puntos de vista. De hecho, esto es lo que dirá en una carta abierta dirigida a Yi Sha, publicada unos días más tarde, en la que el poeta proclama su intención de “sacarse la camiseta vanguardista” (*wo diudiao le xianfeng pai limao* 我丢掉了先锋派礼帽) y “volver a caminar solo, como treinta años antes, hasta el final” (*wo zai ci xiang sanshi nian qian nayang, yi ge ren, yiyi guxing* 我再次象三十年前那样, 一个人, 一意孤行). En la carta, Yu Jian no busca, en realidad, defenderse de las acusaciones lanzadas por sus amigos poetas. Es el primero en hablar de una transformación en su concepción cultural y en la visión de su misión como poeta. Y esta transformación es, en primer lugar, un cambio en la forma de ver.

Ya te dije que en 1986 fui a Xi'an, me alojé en casa de Ding Dang y tuve la impresión de que Xi'an era una gran fábrica. En 1991, cuando volví del Tíbet y nos reunimos por primera vez, la impresión que me llevé de Xi'an fue que era un barrio muy sucio. No escribí nada entonces, pero fui a visitar la Gran Pagoda. El 27 de julio de este año, fui a Xi'an por tercera vez, y finalmente vi Chang'an. Tengo suerte, no crecí bebiendo leche de lobo, mi abuela era analfabeta, pero sabía adorar a Li Bai. (Ma Ji, 2012)

## EL SIGNIFICADO DE UNA PAGODA

Si leemos con atención el poema de Yu Jian, notamos que hay una especie de vacilación en el lenguaje y en el tono. Esto es lo que lleva a Shen Haobo a señalar que “si se hubiera detenido en la primera estrofa, seguiría siendo un buen poema”. El contraste entre el principio y el final del poema es marcado. Yu Jian comienza su visita a la Gran Pagoda con un tono a la vez cómico y neutral, incluso escéptico. Lo que destacan estas primeras líneas son las acciones que sugieren la banalidad de una visita turística: pagar la entrada, caminar en fila, subir y bajar. Pero entonces ocurre algo: la visita banal se convierte en una epifanía y el tono cambia de repente.

Para comprender mejor la reacción de los lectores ante esta epifanía, hay que remontarse a uno de los poemas fundadores de la poesía de la “tercera generación.” Se trata de “Acerca de la Gran Pagoda” (*Guanyu Dayan Ta* 关于大雁塔) de Han Dong 韩东. Publicado por primera vez en 1982, “Acerca de la Gran Pagoda” es uno de los textos más conocidos de este poeta, y es a la vez un poema emblemático de la poesía de la “escuela de la lengua hablada” (*kouyu shige pai* 口语诗歌派). Se trata de un poema que establece una relación dialógica (crítica) con un otro de 1981 de Yang Lian (杨炼), “La gran pagoda” (*Dayan ta* 大雁塔). Este último es un largo poema de aliento épico que se centra en la importancia histórica del monumento en cuestión. Como testigo de la historia centenaria de China, la pagoda se convierte en un personaje y cuenta en primera persona todo lo que ha visto. Se trata de un poema que aborda cuestiones de tradición, historia e identidad, temas muy caros a Yang Lian, cuya obra también se ha vinculado a la escuela de “búsqueda de las raíces” (*xungen pai* 寻根派). El de Han Dong, sin embargo, adopta una perspectiva completamente opuesta al de Yang Lian. Según Han Dong, que vivía en Xi'an en aquella época, la génesis de su poema se vio influenciado tanto por la lectura del de Yang Lian como por la visión de la pagoda situada junto a la universidad en la que trabajaba a diario. Es decir, marca un contraste entre la visión del poema y la visión cotidiana.

De 1982 a 1984 enseñé en el Instituto de Finanzas y Economía de Shaanxi. Nuestra escuela estaba justo al lado de la gran pagoda. Vista desde la gran pagoda, nuestra escuela parecía el patio de un hombre rico. Asimismo, vista desde la universidad, la



gran pagoda era realmente decepcionante. En aquella época yo era “poeta” y acababa de leer el poema épico de Yang Lian “La gran pagoda” antes de venir a Xi'an. En este poema grandilocuente, la pagoda era espléndida y hermosa. Mi decepción recayó primero en la Gran Pagoda, y sólo después, poco a poco, en el poema de Yang Lian. En el simple horizonte del momento, la gran pagoda era sólo una figura gris y aislada en el horizonte, en el lado norte del instituto. Su forma sobria y su espíritu discreto me fueron contaminando. Este fue un periodo importante en la formación de mi perspectiva estética (Chen Dawei, 2013, p. 31).

Tanto en el relato de Han Dong como en la carta de Yu Jian a Yi Sha mencionada anteriormente, la cuestión de la mirada es central. Es la historia de una decepción generada por el contraste entre la expectativa (el imaginario) y lo que el poeta efectivamente encuentra sobre el terreno. Pero esta decepción se vive como un descubrimiento o, más exactamente, como una “educación de la mirada” que le permite afirmar una visión estética opuesta a la del poema de Yang Lian. Esta educación de la mirada implica un esfuerzo por deshacerse de preconcepciones e imágenes para volver a la literalidad del paisaje tal y como es. A continuación, mi traducción de este poema:

### **Acerca de la Gran Pagoda**

Sobre la Gran Pagoda  
 qué más podemos saber  
 Gente viene desde lejos  
 para escalar hasta la cima  
 juegan a ser héroes por una vez  
 algunos dos veces  
 o muchas veces más  
 Los insatisfechos  
 los demasiado satisfechos  
 todos suben  
 juegan a ser héroes una vez  
 luego bajan  
 caminan por esta calle  
 y desaparecen  
 Hay quienes bajan saltando  
 se abren en una flor roja sobre los escalones  
 esos realmente se convierten en héroes  
 héroes de nuestro tiempo  
 Sobre la Gran Pagoda  
 qué más podemos saber  
 Subimos a la cima  
 miramos el paisaje alrededor  
 después bajamos  
 有关大雁塔  
 有关大雁塔  
 我们又知道些什么  
 有很多人从远方赶来  
 为了爬上去  
 做一次英雄  
 也有的还来做第二次  
 或者更多  
 那些得意的人们  
 那些发福的人们  
 统统爬上去

做一做英雄  
 然后下来  
 走进这条大街  
 转眼不见了  
 也有有种的往下跳  
 在台阶上开一朵红花  
 那就真的成了英雄  
 当代英雄  
 有关大雁塔  
 我们又能知道什么  
 我们爬上去  
 看看四周的风景  
 然后再下来

(Han Dong, 2002, pp. 10-11)

Como señalan Twitchell y Huang, el poema de Han Dong responde tanto al poema de Yang Lian como a toda una tradición china de poemas en los que el poeta asciende a alturas famosas para meditar sobre asuntos importantes. La subida, tradicionalmente un acto de reverencia hacia el pasado, se reduce aquí a “nada más que una banal parada turística, que refleja la falta de conciencia histórica o incluso de interés del ciudadano de a pie” (Twitchell & Huang, 1997, p. 31). Estos autores señalan también el sarcasmo subyacente en la imagen de los suicidas abriéndose como una “flor roja” en el suelo, imagen que hace referencia al lenguaje del Partido Comunista de China, remitiendo irónicamente a las “cien flores” maoístas (*bai hua* 百花). Las principales características de “En la Gran Pagoda” de Han Dong son, pues, su antiheroísmo, su actitud anticultural y su tono escéptico. Su “antiheroísmo” se manifiesta en el tratamiento irónico de esos “héroes” que suben a la pagoda para “jugar a ser héroes” (es decir, para “mirarse” en el majestuoso escenario de la gran historia), cuando en realidad son simples turistas “mirando a su alrededor” o gente común, sin interés desde el punto de vista de la historia y del significado de la pagoda. Se trata de un rasgo que puede considerarse como una respuesta polémica tanto al poema de Yang Lian como a toda la generación de poetas del grupo menglong, mencionado más arriba, cuya poesía estaba en gran medida marcada por un impulso heroico y un espíritu humanista. Han Dong responde a este impulso con un tono que, más que antiheroico, podría calificarse de apático, antisentimental o escéptico. En cuanto a la actitud anticultural del poema, opera por “omisión”, es decir, por todo lo que se niega a introducir en el poema. Han Dong se niega a ver la pagoda como un símbolo o como un objeto histórico que nos permita leer la historia y la cultura. Para Han Dong, la pagoda no es un signo y, por lo tanto, no es legible: desprovista de todo significado cultural e histórico, permanece anclada en la banal literalidad del presente. El pasado se vuelve así no-significante.

Hemos visto anteriormente cómo Shen Haobo, en una de sus críticas al poema “La gran pagoda” de Yu Jian, le sugirió que terminara el poema en la primera estrofa. Pero, de hecho, el poema de Han Dong, tal como lo leemos hoy, es el resultado de un corte similar al que Shen Haobo le aconsejó a Yu Jian, ya que se trataba originalmente de un texto más largo: las partes recortadas posteriormente por Han Dong mostraban la influencia inicial del poema de Yang Lian sobre el propio. Fue necesario que Han Dong cortara la segunda parte del poema para invertir el sentido y convertir esta influencia en un comentario crítico sobre el de Yang Lian. La operación de Yu Jian es precisamente la opuesta a la de Han Dong. Mientras que Han Dong pretendía eliminar la carga simbólica del paisaje para devolverle su literalidad, Yu Jian pretende restituirle esa misma carga. Para ello, primero debe escenificar o representar la transformación que ha experimentado, que es sobre todo una transformación en su mirada. Arrodiarse es el gesto que condensa esta transformación; es el gesto por el que el viaje banal se convierte en peregrinación sagrada. El poema tiene, sin embargo, una dimensión ambigua, ya que la perspectiva cultural coexiste con la mirada “literal”, y el tono irónico del principio del poema precede al gesto “religioso”. Estas dos miradas, estas dos formas de “leer” el paisaje,

que son también dos formas de desplegar el cuerpo en el paisaje (el ascenso automático de la masa frente al arrodillamiento del peregrino) coexisten así en el poema. Esto también es evidente en el breve poema que tradujimos más arriba, en el contraste, que llega a ser cómico, entre la visión de la niebla como niebla o como “resplandor púrpura”.

Para evaluar mejor este gesto, es interesante compararlo con otro poema de Yu Jian: “Visita a la Ciudad Prohibida” (*Canguan gugong* 参观故宫), de 1994. Al igual que en “La gran pagoda”, también se trata de un encuentro con un monumento cultural o histórico. Pero a diferencia del poema en cuestión, en “Visita a la Ciudad Prohibida” la actitud del yo poético hacia el monumento es la de una distancia crítica que subraya, por un lado, el significado de la Ciudad Prohibida como símbolo de poder y dominación y, por el otro, la banalidad de este monumento como objeto turístico.

(...)

No es para construir un nido donde descansar, sino para simbolizar la majestuosidad  
/del poder

Más de diez mil cámaras secretas sólo para ocultar el verdadero rostro de un hombre  
y sugerir que el imperio chino es el centro del mundo

(...)

Desde la puerta principal hasta la sala del trono los turistas tienen que caminar una  
/hora

a través de muchas grandes puertas rojas muchos pilares rojos muchas ventanas  
/rojas

Entre los visitantes rojos no hay ninguno que se atreva a adoptar la actitud de un  
/caminante

En la habitación del emperador ya no hay emperador, la puerta está abierta y  
/cualquiera puede entrar

No están frente a su majestad sino a la almohada que usaba para dormir en su manta  
Todavía hay algunos que sienten que sus rodillas se debilitan no pueden soportar más  
/van a doblar sus rodillas (...)

不是为了筑巢栖居 而是隐喻权力的尊严  
上万间密室 只为了遮蔽一个人的真相  
并且暗示 中华帝国 作为世界中央

(...)

从大门进到金銮殿前 游客要步行一小时之久  
要经过许多朱红色大门 许多朱红色圆柱 许多朱红色的窗格  
朱红色的游客 没有一个 敢于采用 散步的姿势  
皇帝的卧室 已经没有皇帝 门户大开 任闲人参观  
大家面对的不是朕 而是他睡觉的枕头 被窝  
许多人仍然觉得双膝在发软 忍不住要下跪  
(Yu Jian, 2000, p. 271)

Sobre todo, es la cuestión del poder y la fuerza de los símbolos del poder lo que se juega en este poema. El palacio es ante todo un símbolo de China como “imperio” y “centro del mundo”, y este símbolo se basa en la figura del emperador, cuyo poder parece provenir de estar oculto, de ser inaccesible. Pero lo que Yu Jian hace aquí, al centrarse en la actitud seria de los turistas, es señalar con cierta distancia e ironía la perseverancia de estos símbolos de poder. En un contraste irónico con la actitud del poeta hacia la Gran Pagoda unos años más tarde, aquí vemos al poeta mirando con ironía a estos visitantes que, ante los símbolos vacíos de este antiguo poder, tienen incluso el reflejo de ponerse de rodillas.

En “Viaje a Chang’an” también encontramos la figura del emperador. Dos poemas están dedicados a la visita del poeta a la tumba de Qin Shihuang, el primer emperador de China. Y, en “La gran pagoda”, ya

habíamos observado al poeta arrodillado ante la pagoda “con el emperador” (*gen zhe huangdi* 跟着皇帝) y con “el pueblo” (*gen baixing* 跟百姓). Este es uno de los poemas dedicados a la tumba de Qin Shihuang. Es el primer poema de la serie.

### Visita a la tumba del emperador Qin Shihuang

No muy lejos de Chang'an  
la tumba se levanta  
A su alrededor están los campos  
y los terraplenes entre los campos  
El cielo alto, la tierra vasta  
el brillo púrpura floreciente  
y en el centro al pie de una colina  
el gran emperador está enterrado  
con el pueblo  
rostros vueltos hacia el cielo  
huesos dispersos  
Eliminó los seis reinos  
estableció la escritura  
fundó China.

登秦始皇陵  
长安附近  
丘陵凸起  
周围是阡陌和田园  
高天厚土兮  
紫气苍苍  
其中一座山包下  
埋葬着大帝  
秦始皇  
和百姓一道  
仰面朝天  
骨骼四散  
他曾经扫六合  
立文字  
创造中国  
(Yu Jian, 2003, p. 76)

Por supuesto, aquí no hay arrodillamiento, pero tampoco hay ironía. En primer lugar, en el poema, la tumba imperial no es un pretexto para reflexionar sobre los símbolos del poder, sino sobre la condición igualitaria de la muerte. El emperador es enterrado “con el pueblo”: “rostros vueltos al cielo”, “huesos esparcidos”. Hay entonces un contraste entre esta condición igualitaria de la muerte y los acontecimientos históricos y grandiosos que marcan la “biografía” del emperador: la derrota de los reinos rivales, la unificación de la escritura y la fundación del imperio. Pero la conclusión que se extrae de este contraste no es evidente. No se trata de un contraste irónico, ni pretende presentar una moraleja sobre la vanidad del poder, en primer lugar porque en el poema la condición igualitaria de la muerte no sigue, sino que precede a los “hechos históricos” y, en segundo lugar, porque los acontecimientos elegidos son duraderos. Lo que perdura en el poema no es sólo la condición igualitaria de la muerte que une al emperador y al pueblo, sino también la escritura y la entidad “China”. Yu Jian no dice “el imperio” sino “China”, borrando así de un plumazo la distancia entre los orígenes imperiales y el Estado-nación. El poema se convierte así en una sobria meditación histórica sobre la continuidad de la historia y de la cultura de China.

Esto también se refleja en el lenguaje. Aunque el poema está escrito en un lenguaje “hablado” sencillo y legible, hay varios rasgos que apuntan a un estilo “clásico” o más “literario”. En primer lugar, de los catorce versos del poema, la mitad son de cuatro caracteres y solo dos tienen tres caracteres, lo que remite al Libro de la Poesía (*Shijing* 诗经) y a las cualidades condensadoras de la lengua clásica. Algunos de estos versos son incluso frases hechas, como en el caso de “rostros vueltos al cielo” (*yangmian chaotian* 仰面朝天), o citas, como es el caso de “eliminados los seis reinos” (*sao liu he* 扫六合), que hace referencia a un poema de Li Bai, el gran poeta de la dinastía Tang 唐. En segundo lugar, este estilo “clásico” se refleja en la elección de ciertas palabras como “brillo púrpura”, ya señalada en relación con “La Gran Pagoda”, el uso de *xi* 兮, interjección lírica que remite a *Chu ci* 楚辞 (Cantos de Chu), una célebre antología de poesía de la época de los Reinos Combatientes (siglo III a.c.), y la expresión *yidao* 一道, en el sentido de “juntos”.

## CONCLUSIÓN

El presente artículo propuso describir y analizar las reacciones suscitadas por la publicación de los poemas de Yu Jian en el sitio Shi Jianghu, como signo de las tensiones en el campo minjian y como marca de la evolución en el pensamiento del poeta. Tanto desde el punto de vista del lenguaje como del contenido, los poemas dan cuenta de una conversión de Yu Jian, puesta literalmente en escena en uno de los poemas más importantes de la serie “Viaje a Chang’an”, aquí traducido por primera vez al castellano, en el cual el poeta se describe a sí mismo como arrodillándose frente a la pagoda. Los poemas exponen un énfasis en los símbolos de la cultura y en la identidad cultural que marca una distancia considerable respecto a ciertos lineamientos centrales del campo minjian, dentro del cual Yu Jian había ocupado desde comienzos de los 80 un lugar preponderante. Como sugerimos al principio, el giro que muestran estos poemas se alinea con ciertas tendencias en la evolución de su pensamiento a fines de la década del noventa, en el contexto de la polémica con los “poetas intelectuales” y la denuncia de la dependencia de estos poetas de los “recursos occidentales.” Vale la pena señalar que esta evolución tiene lugar en un contexto, como es el de los años noventa, muy favorable a la aparición de cuestiones identitarias. Desde finales de la década del ochenta y principios de la década del noventa, empiezan a surgir brotes de un nuevo nacionalismo entre los escombros de la China maoísta. A diferencia del nacionalismo de principios del siglo XX, que se basaba en una visión antitradicionalista e incluso en una cierta iconoclasia cultural, este nuevo nacionalismo iba de la mano de una revalorización de la tradición cultural. El fenómeno estaba estrechamente vinculado con la crisis de las estructuras políticas y económicas comunistas como consecuencia de las reformas económicas llevadas adelante desde fines de los años setenta. El nacionalismo, los valores tradicionales y la cultura sustituían así el vacío dejado por la desintegración del gran relato revolucionario. Al mismo tiempo, el progreso económico de China y su rápido ascenso como potencia mundial crearon las condiciones estructurales para la aparición de un orgullo nacionalista, como señala Tong Qingsheng (2011), que se expresa en el deseo de construir y desarrollar un poder blando acorde con la creciente estatura internacional de China. En este marco podemos ver, por ejemplo, el retorno del *guoxue* 国学 (estudios nacionales) y el interés creciente por la poesía clásica, que se refleja en la proliferación de revistas y asociaciones dedicadas al estudio y a la escritura de este tipo de poemas, cuya popularidad entre una gran parte de la población sigue siendo incuestionable. Como señala Tian Xiaofei (2009), cien años después de la reforma literaria que supuestamente había derrotado a y acabado con la poesía en lengua clásica, ésta sigue viva y goza de un gran número de lectores en China, Hong Kong, Taiwán y en las comunidades chinas del extranjero. Esta creciente popularidad de la poesía clásica contrasta con la sensación de marginación que sienten los poetas contemporáneos, sobre todo a partir de la década del noventa, en una sociedad cada vez más mercantilizada e invadida por nuevas formas de entretenimiento.

Aunque la elaboración de esta hipótesis excede los límites de este artículo, es posible pensar asimismo que el giro dado por Yu Jian pueda relacionarse también con la experiencia inquietante de un proceso de modernización que, al acelerarse a partir de mediados de la década del noventa, produjo una transformación



vertiginosa del paisaje urbano. En los poemas de Yu Jian de esos años, comienza a aparecer el tópico de la ciudad como paisaje sometido a una transformación inquietante. Ya en un poema de 1990 como *Shijian: pulu* 事件: 铺路 (Incidente: asfaltado de una calle), el avance de la modernización urbana es visto con escepticismo, ironía y desencanto. El asfaltado de “la última calle mala” (*zuihou yi jie huailu* 最后一截坏路) de la ciudad marca ahí un proceso de normalización y borrado de la fisonomía natural del territorio. La urbanización se convierte en un proceso de desertización del espacio, implementado bajo el pretexto de valores como la “higiene” (*weisheng* 卫生) y la “tranquilidad” (*anjing* 安静). En muchos poemas, la visión de la transformación urbana pone el acento en la demolición de los antiguos barrios históricos y la consiguiente pérdida de identidad, que se resume bajo el tópico de la pérdida de la “tierra natal” (*guxiang* 故乡). La velocidad de la transformación de esta “tierra natal” se vive como un elemento desestabilizador y traumático. Como señala en su ensayo *Guanyu weilai de shenhua* 关于未来的神话 (El mito del futuro):

Cuando se demuele un barrio antiguo, no sólo se derriban unos cuantos edificios, tejas, ladrillos, madera. En realidad, usted derriba el tiempo, los olores, los colores, la luz, las huellas, la vida cotidiana creada por este tiempo. Estos son los materiales que dan origen a los artistas. Destruimos los fantasmas, las historias, los incidentes, los recuerdos creados por el tiempo y unidos a la ciudad... El nacimiento de poetas y autores depende de estos elementos. (Yu Jian, 2001, p. 111)

En ese sentido, se puede aducir que, en el momento en que todo lo sólido parece desvanecerse de golpe en el aire, el poeta tiene un incentivo suplementario para replantear su relación con el pasado y la tradición.

## REFERENCIAS

- Chen, D. (2013). *You guan “da yan da” de mingming xu wan* 有关“大雁塔”的命名或续完 [À propos du nom et de la composition de «La grande pagode» ou suite et fin]. *Huawen wenxue*, 118, 31-36.
- Han, D. (2002). *Baba zai tian shang kan wo* 爸爸在天上看我 [Papa me regarde du ciel]. Hebei jiaoyu chubanshe.
- Inwood, H. (2014). *Verse Going Viral: New Chinese Media Scenes*. University of Washington Press.
- Ma, J. (2002). 《*Shi jianghu.wangzhan: Yu Jian xin zuo#Chang'an xing#ji qi taolun*》网站: 于坚新作《长安行》及其讨论 » [Site web « Shi jianghu » : le nouvel ouvrage de Yu Jian « Voyage à Chang'an » et son débat]. *Zuojia zazhi*, 10.
- Tian, X. (2009). Muffled Dialect Spoken by Green Fruit: An Alternative History of Modern Chinese Poetry. *Modern Chinese Literature and Culture*, 21(1), 1-45.
- Tong, Q. (2011). Savoir national, littérature nationale et langue nationale. *Perspectives chinoises*, 1, 34-41.
- Twitchell, J. & Huang, F. (1997). Avant-Garde Poetry in China: The Nanjing Scene 1981-1992. *World Literature Today*, 71(1), 29-35.
- Van Creveld, M. (2008). *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*. Brill.
- Yu, J. (1989). Shige jingshen de chongjian 诗歌精神的重建 [Reconstruire l'esprit de la poésie]. En Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji • pinglun • fangtan. Yu Jian ji juan 5* 拒绝隐喻。棕皮手记•评论•访谈。于坚集卷 [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Œuvres de Yu Jian Vol. 5]. Yunnan renmin chubanshe.
- Yu, J. (1999). *Chuanyue hanyu de shige zhi guang* 穿越汉语的诗歌之光 [La lumière de La poésie Traversant la langue Chinoise]. En Yang Ke (ed.). *Zhongguo Xinshi Nianqian 1998* 中国新诗年鉴 [Annuaire de Poésie Nouvelle de 1998]. Huacheng Chubanshe (versión digital suministrada por el autor).
- Yu, J. (2000). *Yu Jian de shi* 于坚的诗 [Poésie de Yu Jian]. Renmin wenxue chubanshe.
- Yu, J. (2001). *Guanyu weilai de shenhua* 关于未来的神话 [El mito del futuro]. En Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji • pinglun • fangtan. Yu Jian ji juan 5* 拒绝隐喻。棕皮手记•评论•访谈。于坚集卷5 [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Œuvres de Yu Jian Vol. 5]. Yunnan renmin chubanshe.
- Yu, J. (2003). *Shiji yu tuxiang* 诗集与图像 [Choix de poèmes et images]. Qinghai renmin chubanshe.

## NOTAS

- 1 Es importante destacar que el término minjian tiene aquí dos usos diferentes. Por un lado refiere a la “esfera minjian” o no oficial, opuesta a la esfera oficial o guanfang. Por el otro, hace referencia al bando opuesto al de los poetas “intelectuales.
- 2 El uso de la palabra “Evolucionistas” remite a la historia y a las características del surgimiento de la poesía china moderna, que nace, en la segunda década del siglo XX, impulsada por los intelectuales del movimiento de la Nueva Cultura, en ruptura abrupta con la tradición y la lengua clásica. “Evolucionista” sería, entonces, para Yu Jian, una manera de referirse críticamente a quienes consideran la tradición como algo obsoleto.