

NINGÚN LUGAR ES UN LUGAR

BORGES EN LA POESÍA CHINA CONTEMPORÁNEA

NO PLACE IS A PLACE

Borges in Contemporary Chinese poetry

NENHUM LUGAR É UM LUGAR

Borges na poesia chinesa contemporânea

Miguel Ángel Petrecca

(Beijing Language and Culture University, China)

miguelangelpetrecca@gmail.com

Recibido: 25/01/2023

Aprobado: 28/02/2023

RESUMEN

El presente trabajo analiza la relación entre Borges y la poesía china contemporánea, y más concretamente la poesía de la llamada “tercera generación”, partir de una serie de poemas centrados sobre la figura del escritor argentino. Insertos dentro de lo que ha sido descrito como una especie de subgénero en la poesía contemporánea, el de los “poemas conmemorativos de los grandes maestros occidentales”, estos ofrecen una buena perspectiva desde la cual analizar la construcción de la imagen de Borges y la relación que los poetas chinos establecen con esa imagen. Tras una breve introducción y un segundo punto en el cual introduciremos brevemente algunas características de la poesía china contemporánea, en el tercer apartado presentaremos sucintamente la recepción de la obra de Borges en China y entre los poetas chinos, antes de pasar, en el último punto, al análisis de cuatro poemas que vehiculizan, entre otras, cuestiones sobre el rol del poeta y de la poesía y sobre la oposición entre lo local y lo universal.

Palabras clave: Borges. poesía china contemporánea. tercera generación. World Poetry. poemas conmemorativos.

ABSTRACT

This paper analyzes the relationship between Borges and contemporary Chinese poetry, and more specifically the poetry of the so-called "third generation", based on a series of poems which focus on the figure of the Argentine writer. Inscribed within what has been described as a kind of subgenre in contemporary poetry, that of "poems commemorating the great Western masters", they offer a good perspective to analyze the construction of the image of Borges and the relationship that Chinese poets establish with that image. After a brief introduction and a second point in which we will briefly introduce some characteristics of contemporary Chinese poetry, in the third section we will present the reception of Borges' work in China and among Chinese poets, before moving on, in the last point, to the analysis of four poems which raise, among others, questions about the role of the poet and of poetry and about the opposition between the local and the universal.

Keywords: Borges. chinese contemporary poetry. third generation. World Poetry. commemorative poems.

RESUMO

Este artigo analisa a relação de Borges com a poesia chinesa contemporânea, mais especificamente a poesia da chamada “terceira geração”, a partir de uma série de poemas centrados na figura do escritor argentino. Inseridos no que tem sido descrito como uma espécie de subgênero da poesia contemporânea, o dos “poemas comemorativos dos grandes mestres ocidentais”, estes oferecem uma boa perspectiva para analisar a construção da imagem de Borges e a relação que os poetas chineses estabeleceram com essa imagem. Após uma breve introdução e um segundo ponto em que apresentaremos brevemente algumas características da poesia chinesa contemporânea, na terceira seção apresentaremos brevemente a recepção da obra de Borges na China e entre os poetas chineses, antes de passar para o último ponto, para a análise de quatro poemas que trazem, entre outras, questões sobre o papel do poeta e da poesia e sobre a oposição entre o local e o universal.

Palavras-chave: Borges. poesia chinesa contemporânea. terceira geração. Poesia do Mundo. poemas comemorativos.

1. Introducción

El presente trabajo se propone estudiar la relación entre Borges y la poesía china contemporánea a partir del relevamiento y análisis de una serie de poemas que tienen como tema la figura del escritor argentino. No es nuestro objetivo, en ese sentido, evaluar concretamente la influencia de su literatura en la poesía china contemporánea, sino más bien analizar la imagen que surge de la lectura de estos poemas y la relación que los poetas mismos establecen con esa imagen, o la forma en que la insertan en su discurso poético. En su artículo “Transcultural Translation/Transference in Contemporary Poetry”, Yang Xiaobin ha mostrado cómo la escritura de poemas acerca de o en memoria de los “maestros literarios occidentales” es un tópico común de la poesía china contemporánea, un subgénero en sí mismo, dentro del cual es posible encontrar poemas dedicados a una larga lista de poetas que incluyen, entre otros, Marina Tsvetaeva, Ossip Mandelstam, Holderlin, Sylvia Plath, Charles Baudelaire o Ezra Pound. Borges es, junto con Neruda y en menor medida Lorca, tal vez el único escritor de lengua hispana que figura dentro de esta lista, y la cantidad de poemas que le han sido dedicados lo coloca entre las figuras más recurrentes. Yang Xiaobin apunta que, dado el desequilibrio en la relación entre China y Occidente desde el siglo XIX, esta conexión poética debe ser entendida menos como un diálogo equilibrado que como un intento de traducción del imaginario artístico occidental en el contexto chino. Los poetas chinos, señala, no están simplemente homenajando a sus maestros literarios o intentando emular su estatus cultural:

They are also expressing their own experiences of contemporary China, experiences that are to some degree comparable to those of their foreign counterparts. In other words, this poetic genre represents a desire for cultural translation that converts the non-native authoritative voices into distinctive indigenous voices with Chinese accents (Yang, 2009: 43).

Yang Xiabin analiza este fenómeno a la vez como traducción y como transferencia (en el sentido psicoanalítico) cultural y lo relaciona con el proceso de occidentalización iniciado a partir del fin del maoísmo y el comienzo del proceso de apertura y reforma. En la década del ochenta, explica, la cultura occidental, y especialmente la cultura occidental moderna, era considerada como una suerte de cura para la enfermedad china, en la estela de los traumas dejados por la Revolución Cultural. Los poemas dedicados a Borges que veremos aquí fueron escritos y publicados durante la década del noventa, en un contexto ligeramente distinto, marcado, entre otras cosas, por la aceleración del proceso de modernización y el ingreso a la economía de mercado de la sociedad china, el auge de la cultura de masas y la consecuente crisis del rol del poeta y de la poesía. La persistencia de este género de poemas

conmemorativos, incluso en la actualidad, muestra, sin embargo, que las premisas que facilitaron su surgimiento siguen en pie.

Vale la pena aclarar de entrada que nuestro corpus no sólo estará limitado a la poesía china escrita en China continental (dejando de lado por tanto, principalmente, Taiwán), sino que además se restringirá fundamentalmente, dentro de la poesía china continental, a los poemas escritos por poetas de la llamada “tercera generación” (*di san dai shiren* 第三代诗人) o “poetas post-menglong”, es decir, aquellos que empezaron a escribir a comienzos de los ochenta en la estela de los poetas “menglong” (朦胧) u “oscuros”. Las razones para esta limitación tienen que ver con la búsqueda de cierta perspectiva y unidad. Se trata, en efecto, de una generación en actividad de manera continua desde hace ya más de cuarenta años, y es también aquella cuyos comienzos coinciden en gran medida con los comienzos del proceso de apertura en China y, concretamente, la introducción de Borges en el país asiático. Asimismo, esta generación ha estado atravesada por debates intensos sobre el vínculo de la poesía china y la poesía occidental, sobre la tradición o sobre el lugar de la poesía china en sistema de la poesía mundial, cuestiones muy presentes también en la reflexión de Borges sobre la literatura, y a la luz de las cuales es posible también pensar la relación entre el escrito argentino y la poesía china contemporánea.

Nos concentraremos sobre cuatro poemas, todos ellos escritos durante la década de los noventa, a sabiendas sin embargo de que esta selección está lejos de agotar la lista de poemas “a Borges” o “sobre Borges” escritos por los poetas de esta generación. Por este motivo, en anexo daremos una lista ampliada que permita tener también una visión más cabal de este fenómeno.

2. La poesía china contemporánea

La poesía china contemporánea tiene su punto de partida en la década del setenta y sus orígenes remontan a los años turbulentos de la Revolución Cultural. Si los diversos movimientos que sacudieron el campo intelectual y artístico chino durante el periodo maoísta, desde la campaña de rectificación de 1942 o el movimiento antiderechista de 1957 hasta el Gran Salto Adelante de 1958, contribuyeron a reducir cada vez más el espacio autónomo del arte y la literatura, el inicio de la Revolución Cultural en 1966 supuso no sólo la desaparición de cualquier resto de autonomía, sino también el cierre de lo que podía considerarse un campo literario. En otras palabras, durante este periodo, y más concretamente durante los años 1967-1971, como observó Fokkema en 1973, la escena literaria y poética china se encontró completamente desierta (Fokkema, 2003: 602). Y, sin embargo, fue entonces, en un momento en que las condiciones para la producción literaria eran más desfavorables que nunca, cuando la reconstrucción del mundo poético chino comenzó a insinuarse a través del advenimiento de una literatura subterránea (*dixia wenxue* 地下文学), o más precisamente, un espacio para la producción y circulación de textos literarios más allá de la esfera pública y oficial.

Como explica Maghiel Van Crevel, esta escena subterránea había empezado a surgir alrededor de los primeros años de la década de 1960, vinculada estrechamente a los cambios en el clima político a finales de la década de 1950. En primer lugar, las catastróficas consecuencias del Gran Salto Adelante habían socavado el poder de Mao y sacudido la confianza de los intelectuales y escritores, haciéndolos más receptivos a las influencias heterodoxas; en segundo lugar, la pérdida de parte del poder de la facción maoísta a favor de la facción pragmática había llevado a una relajación del control político sobre la esfera intelectual y cultural. El caos de la Revolución Cultural no hizo sino reforzar las condiciones para el desarrollo de esta escena clandestina, profundizando el escepticismo hacia el Partido y relajando aún más el control sobre los “jóvenes instruidos” (*zhiqing* 知青) que eran su epicentro. El acceso a los “libros de tapas amarillas” (*huangpishu* 黄皮书) también contribuyó a que la poesía madurada en este espacio alternativo se desarrollara al mismo tiempo en una dirección que se apartaba radicalmente de las líneas impuestas por la estética ortodoxa (Van Crevel, 1996). Estos libros eran en su mayoría obras occidentales que habían sido traducidas a partir de la década de 1960 como “material de referencia interna” (*neibu cailiao* 内部材料), es decir, material originalmente destinado a circular dentro del ámbito restringido de los funcionarios del partido. El caos de la Revolución Cultural había contribuido a la dispersión y

circulación de esta literatura prohibida entre los “jóvenes instruidos”, que la aprovecharía para crear poesía al margen de la oficial. En este sentido, como señala Yu Yang (2009), la escritura clandestina de la época de la Revolución Cultural está muy vinculada a la influencia de la literatura modernista occidental tal y como aparecía en estos “materiales de consulta interna.” Vale la pena señalar, sin embargo, que todo indica que la literatura de Borges, todavía sin traducir en ese entonces, no formaba parte de esa bibliografía clandestina.

El fin del periodo maoísta y la relativa apertura que siguió a la llegada al poder de Deng Xiaoping crearon posteriormente las condiciones para que esta producción heterodoxa saliera a la luz. La aparición de la revista *Jintian* 今天 (Hoy) en diciembre de 1978 marcó la transición a esta nueva etapa. Lanzada por jóvenes poetas que habían participado activamente en los primeros momentos de la Revolución Cultural y que luego habían sido enviados de vuelta al campo como “jóvenes instruidos”, la revista fue la primera publicación literaria no oficial que apareció en China. Representa, pues, un momento emblemático en la historia no sólo de la poesía china, sino también de la literatura china del nuevo período. *Jintian* fue efectivamente, como señala Van Crevel, la pieza fundamental en la formación de un espacio literario no oficial. Para los jóvenes poetas significó, en primer lugar, el paso de un modo de circulación a pequeña escala, con manuscritos distribuidos de mano en mano, a otro en el que los textos se reproducían ahora mecánicamente y se distribuían sólo fuera de los círculos de conocidos (Van Crevel, 1996). Después de 1983, estos poetas, tachados de “*menglong*” u “oscuros” por sus detractores, dejaron de existir como grupo y la novedad de su poesía tendió a disminuir. En parte porque sus rasgos más distintivos habían empezado a ser imitados en todas partes, y en parte porque, aunque había sido uno de los blancos de la “Campaña contra la contaminación espiritual” (*Qingchu jingshen wuran* 清除精神污染) que recorrió el país entre 1983 y 1984, la poesía *menglong* se estaba institucionalizando.

Más importante aún fue la aparición de toda una nueva generación para la que los poetas *menglong*, en virtud de su institucionalización y su posición emergente en el centro del campo literario, se habían convertido en el adversario a combatir y vencer. Estos poetas, a menudo denominados “la nueva ola de la poesía” (*xin shichao* 新诗潮), “los poetas post*menglong*” (*houmenglong shiren* 后朦胧诗人), o “los poetas de la tercera generación” (*di san dai shiren* 第三代诗人) eran, en cuanto a su experiencia generacional, bastante distintos de sus predecesores inmediatos, ya que, en general, habían nacido en la década de 1960 y, por tanto, no habían vivido realmente los años de la Revolución Cultural, que habían sido una experiencia decisiva para aquellos. El humanismo y el heroísmo característicos de la poesía de los poetas *menglong*, así como su antagonismo con el poder (la alteridad política), ya no estaban a la orden del día. Los jóvenes poetas que surgieron en forma de grupos y sociedades de poesía en los campus universitarios de todo el país exploraban un modo de expresión más poético en sentido formal y más cercano a la vitalidad de la experiencia individual tanto en sus motivos como en su sensibilidad. La idea de la poesía pura (*chunshi* 纯诗) se convierte así en el principal objetivo y fuerza de esta nueva generación, que toma como consignas el llamamiento al “retorno a la poesía misma” (*huidao shige benshen* 回到诗歌自身) y el llamamiento a “volver a la lengua” (*huidao yuyan* 回到语言).

La poesía post-*menglong*, a diferencia de la de sus predecesores, no puede reducirse a una escuela o poética concreta. Las diversas etiquetas utilizadas (post-Menglong, “poetas de tercera generación”, etc.) incluyen un amplio abanico de grupos, tendencias y voces individuales que, en conjunto, constituyen una nueva multiplicidad. Los 65 grupos que figuran en la “Gran Exposición de Grupos Poéticos Modernistas Chinos de 1986” (*Zhongguo shitan 1986 xiandai shi qunti dazhan* 中国诗坛1986现代诗群体大展), organizada por el poeta y crítico Xu Jingya 徐敬亚, hablan a las claras de esta multiplicidad. No obstante, en medio de esta gran diversidad se aprecian dos tendencias principales, hacia 1985-1986: por un lado, lo que los críticos llamaron “la corriente de la vida” (*shenghuo liu* 生活流); por otro, la de los poetas influidos por la “escuela de la búsqueda de las raíces” (*xungen pai* 寻根派).

A partir de 1987, el campo poético inicia un proceso de reestructuración que anticipa algunos de los desarrollos de los años 90. A medida que la tendencia *xungen* desaparece, surge en escena otro grupo de

poetas con énfasis en ciertos principios estéticos (“orden” 秩序, “control” 节制) y la reivindicación del carácter intelectual del poeta. Reunidos primero en torno a la revista *Tendencia* (*Qingxiang* 倾向), fundada por los poetas Xi Chuan 西川, Chen Dongdong 陈东东 y Laomu 老木, estos poetas forman el primer núcleo de lo que en la década de 1990 se convertiría en el campo de la poesía intelectual (*zhishifenzi shiren* 知识分子诗人). Su aparición anticipa la reconstitución del campo de la poesía a partir de la oposición entre dos bandos opuestos: el de los “poetas intelectuales” antes mencionados y el de los “poetas *minjian*” (民间诗人) o “populares”. El enfrentamiento entre estos dos grupos llegará a su clímax a fines de la década del noventa, con el estallido de una polémica violenta que girará, entre otras cuestiones, en torno a la acusación lanzada por los poetas *minjian* a los poetas “intelectuales” sobre su dependencia de la poesía occidental. Los cuatro poetas cuyos poemas leeremos más adelante en este artículo se encuentran, en mayor o menor medida, asociados a la tendencia “intelectual.”

3. Borges en China

Lo dicho para la evolución de la poesía en el período maoísta se aplica naturalmente, en términos generales, para la traducción. Como explica Lou Yu, en el período que va de 1949 a 1979, y especialmente a partir del estallido de la Revolución Cultural, la traducción estuvo dominada por factores ajenos al campo literario, y la elección de la casi la totalidad de las obras traducidas estuvo determinada por afinidades políticas e ideológicas.

Es recién a partir del comienzo del proceso de apertura y reforma, en 1979, cuando se produce la entrada masiva de la literatura extranjera en China, basada esta vez en criterios no ideológicos, lo que cambiará radicalmente la faz de la escena literatura china. En ese marco, las primeras traducciones de Borges, más específicamente de su narrativa, empiezan a circular rápidamente en China. Así, en febrero de 1979, cuatro cuentos traducidos por Wang Yangle 王央乐 (“El jardín de senderos que se bifurcan”, “El Sur”, “El evangelio según San Marcos” y “Tigres azules”¹) son publicados en la revista *Literatura y Arte extranjero* (*Waiguo wenyi* 外国文艺).

La aparición de las primeras traducciones de su poesía tiene lugar dos años más tarde, con la publicación de un puñado de poemas en la revista *Literatura mundial* (*Shijie wenxue* 世界文学). Se trata de “Despedida”, “Arte poética”, “Oda escrita en 1966”, “El oro de los tigres” y “El ciego”. Mientras que habrá que esperar hasta mediados de los noventa para la recopilación en libro de una parte de su poesía, una antología de sus cuentos, traducidos por Wang Yangle, ve la luz ya en 1984.

Más allá de la influencia visible que la narrativa de Borges tendrá sobre la emergente narrativa china de vanguardia, influencia que la crítica ha analizado abundantemente y que los mismos narradores se han ocupado de reivindicar, un poema de Wang Ziliang, “La lluvia de julio en Pekín” (*Beijing qiyu zhi yu* 北京七月之雨), publicado en 1985 en el tercer número del *Periódico de poesía* (*Shikan* 诗刊) sirve como indicio de la circulación y lectura de este libro, en forma muy temprana, más allá del círculo restringido de los narradores.

*El colectivo 19 me salpica agua de lluvia
mojándome el bolso
en cuyo interior guardo un ejemplar de los cuentos de Borges*

十九路车溅起一片雨水
湿了我的挎包
里面有博尔赫斯的小说集

¹No incluimos aquí las traducciones publicadas en Taiwán y Hong Kong.

Según el poeta Xi Chuan, de hecho, entre mediados o fines de los ochenta y comienzos de los noventa una pequeña fiebre de lectura de Borges habría atravesado el mundo intelectual chino, incluyendo el ambiente poético. “Las tres grandes influencias de ese momento en China”, recuerda Xi Chuan, “eran Borges, Joyce y García Márquez. Varios escritores chinos, como Ma Yuan y Ge Fei, recibieron la influencia de Borges.”

当时对中国影响非常大的人，号称“三斯”，博尔赫斯、乔伊斯和马尔克斯。一些中国的作家，像马原、格非，都受到博尔赫斯的影响。

Wang Jiaxin es el primero, entre los poetas, en discutir en un ensayo la poesía de Borges. En su texto “Waiguo xiandai shi zhaji 外国现代诗札记” [Poesía extranjera moderna. Notas de lectura], de 1989, dedica una breve sección al poema de Borges “El otro tigre”, como punto de partida para una reflexión sobre la creación poética. El poeta, dice Wang Jiaxin, muestra ahí la búsqueda de un “tercer tigre”, diferente al tigre de carne y hueso y al tigre de palabras, pues estos dos no pueden satisfacer del todo el deseo profundo del hombre. Este tercer tigre “existe sólo en la fantasía del corazón” (只存在于心灵梦想中的) y “está casi al margen de cualquier posibilidad de expresión” (几乎是不可表达的) (Wang Jiaxin, 1989: 69).

Otros poetas, como Xi Chuan, Ouyang Jianghe, Ge Mai, escribirán sobre Borges en sucesivos ensayos, y las huellas de su lectura están presentes también en los poemas de la época. Ejemplo de esto es el poema “Entre el chino y el español” (*Hanying zhi jian* 汉英之间) de Ouyang Jianghe, de 1989

En la pronunciación del habla local,

en el dialecto unido como un cristal,

en la fusión entre lengua moderna y antigua

mi boca era una ruina circular,

mis dientes se hundían en el vacío

sin encontrar el hueso.

在本地口音中，在团结如一个晶体的方言

在古代和现代汉语的混为一谈中，

我的嘴唇像是圆形废墟，

牙齿陷入空旷

没碰到一根骨头。(Ouyang Jianghe, 2013: 20)

Si se trata de una simple alusión al cuento “Las ruinas circulares”, y no puede tomarse por tanto como señal de una influencia profunda, sí que se sugiere cierta confianza en un conocimiento compartido, que les permitiría a los lectores detectar el guiño intertextual. La aparición también de los primeros poemas dedicados a Borges, sobre los que hablaremos en la siguiente sección, sugieren lo mismo. Sin embargo, según Xi Chuan, para mediados y finales de la década de los noventa la fiebre borgeana había pasado.

Si seguías leyendo a Borges los demás podían pensar que estabas fuera de moda. El período de la lectura de Borges ya había quedado atrás. Que a un autor se le ocurriera mencionar delante de otro autor el nombre de Borges podía ser un motivo de “pérdida de imagen.” *Nosotros estamos leyendo a tal y tal. ¿Cómo puede ser que sigas leyendo a Borges?*

你再说博尔赫斯的话别人会觉得你已经过时了，这一段对博尔赫斯的阅读已经过去了。一个作家如果跟别人谈博尔赫斯，都变成一件丢脸的事，我们都读谁谁谁了，你怎么还在读博尔赫斯？(Xi Chuan, 2014)

Más allá de la afirmación de Xi Chuan, es innegable que entre mediados y fines de la década de los noventa la circulación de la obra de Borges en China, lejos de detenerse, se acelera y se amplía. Un año clave, en ese sentido, es el de 1999, cuando tiene lugar la publicación de las *Obras completas* en cinco tomos (uno de cuentos, dos de poesía, dos de ensayos), proyecto que sólo se verá superado con el vasto plan de publicación de sus obras completas en cuarenta volúmenes, lanzado en 2015 por la editorial Shanghai Translation Publishing House.

Como señala Wu Hao (2015), la discusión sobre el impacto de Borges en la literatura china se ha centrado mayormente en la cuestión de su influencia sobre la narrativa china, mientras que casi no se ha prestado atención a la importancia que puede haber tenido para los poetas chinos. Esto puede estar relacionado, en primer lugar, con la cuestión de la circulación de la poesía de Borges durante los primeros años de su entrada en China, ya que la primera publicación en libro de sus poemas, como ya hemos dicho, tuvo que esperar hasta 1996².

Antes de esa fecha, el conocimiento de la poesía de Borges estaría limitado al que pudieran obtener a partir de poemas sueltos publicados en diferentes revistas, lo cual implica que, para muchos, su imagen como narrador primaba sobre su imagen como poeta.³ Xi Chuan también señala en el texto ya citado la diferencia entre la recepción de Borges entre los poetas y los narradores. Para Xi Chuan Los narradores chinos influenciados por Borges se habrían limitado simplemente a adoptar los “trucos” del autor argentino, es decir, lo que Xi Chuan llama ahí “la estructura de cajas chinas” de los cuentos de Borges, entendido como una alternativa a la forma de narración lineal.

Leyendo a Borges, dice Xi Chuan, los narradores chinos habrían descubierto de golpe una alternativa a la narrativa realista, decimonónica, que había constituido hasta ese momento el modelo principal. Para los poetas, en cambio, la lectura de Borges ofrecía otra cosa.

Los poetas entendieron a Borges más desde un nivel espiritual, la relación de Borges con la civilización, su relación con la cultura, con las cosas del pasado, y asimismo la actitud de Borges hacia el trabajo literario, por ejemplo el hecho de que fuera “una persona que cuenta sílabas.” En la poesía china las sílabas no importan, porque para empezar el chino no es una lengua fonética (拼音文字), lo cual no quiere decir que carezca de musicalidad; pero esa actitud de Borges hacia el trabajo, quizás resulta una gran inspiración para los poetas. Asimismo, su forma de observar la realidad, su interés por el misticismo, su interés por el universo, su comprensión del continente americano, cómo entendía finalmente la literatura.

诗人可能更多地从精神层面上理解博尔赫斯，博尔赫斯跟文明之间的关系，他跟文化的关系，跟过去的东西，还有博尔赫斯的工作态度，比如他说自己是一个“计算音节的人”。中国人写诗无所谓音节不音节——首先汉语也不是拼音文字，虽然它有音乐性——但博尔赫斯的那种工作态度本身，对于诗人或许就很有启发。而且博尔赫斯观照实际的方式，他对于神秘主义的兴趣，对于宇宙的兴趣，他理解的南北美洲，他究竟怎么理解文学，这些事情可能诗人会更感兴趣。如果一个人并不明确认为自己是诗人或者是小说家，他也可能两者都接受，但是如果你有明确的身份感，可能对博尔赫斯接受上就会有这样的不同。(Xi Chuan, 2014)

Sobre esta cuestión volveremos en el punto siguiente.

²De nuevo, vale la pena señalar que en Taiwán se publicó ya en 1984 un libro que incluía también poemas de Borges (波赫士诗文集), pero según Wu Hao este libro durante mucho tiempo no estuvo accesible en China.

³Según el poeta He Xiaozhu: “En aquel entonces sabíamos que Borges era también poeta, pero durante muchos años sólo pudimos leer de manera dispersa algunos poemas en revistas, por lo cual naturalmente la impresión que nos daban no alcanzaba a la de sus cuentos.”那时候我们也知道博尔赫斯同时还是一个诗人，但很多年来，我们只是从杂志上零星地读到一些他的诗歌，其印象当然不及他的短篇小说。这种翻译和出版上的疏忽使得我们在很长时期，都将博尔赫斯当成以为小说家看待 (Citado en Wu Hao, 2015: 117).

5. Identificación y distancia

En su artículo “Borges como héroe cultural” (作为“文化英雄”的博尔赫斯) Teng Wei señala que el proceso de recepción de Borges en China estuvo marcado por una cierta descontextualización y deshistorización de su figura, concomitante con la construcción de la imagen del escritor como un “sabio ciego” (*mangsheng* 盲圣) aislado de todo marco concreto. En cierto sentido, según Teng Wei, esta sacralización (*shenhua shi shuxie* 神话式书写) de la figura de Borges está estrechamente vinculada a la forma en que los intelectuales han tendido a imaginarse y autoconstruirse a sí mismos a partir de la década del noventa. Si, frente a la realidad social de comienzos de la década de esa década, la ostentación del ideal de la “literatura pura” (*chun wenxue* 纯文学) y “no oficial” (*fei guanfang* 非官方) era antes que nada un mecanismo de defensa, en el proceso de despolitización que marcó los años siguientes, la “literatura pura” y “no oficial” se convirtieron en “un criterio de valor superior, una profunda expresión de narcisismo moral colectivo” (超越性的价值标准, 并催生出浓郁的、集体性的道德自恋) mientras que “todo lo no oficial, lo antisistema, todo lo que sostiene el arte puro, la literatura pura, es heroico, todo lo que se opone es vulgar.” (非官方、反体制、坚持纯学术、纯文学的就是英雄, 反之就是小人). (Teng Wei, 2006: 61).

En el caso de la poesía, la década del noventa, como hemos sugerido antes, estuvo marcada por una puesta en crisis de la figura y el rol de la poesía, en el contexto de una sociedad que se modernizaba y entraba en la economía de mercado a pasos agigantados. La “despolitización” mencionada por Teng Wei, en la medida en que suponía la relajación del control ejercido sobre la esfera del arte y la literatura y la recuperación de un espacio autónomo, no era necesariamente vista como algo negativo. La crisis del rol del poeta está, en ese sentido, más estrechamente vinculada con la cuestión de la emergencia de una sociedad que parecía condenar el discurso poético a la obsolescencia y la intrascendencia. Como señala Maghiel Van Crevel, en contraste con la década del ochenta, caracterizada a veces como una época de oro de la poesía, la década siguiente

has seen poetry keeping afloat in a maelstrom of consumerism, entertainment, new media and popular culture, as marketization, commodification, commercialization and indeed moneyfication (...) sweep through all the spheres of life, including elite practices in literature and art.” (Van Crevel, 2008: 14).

Las observaciones de Teng Wei acerca de la imagen de Borges como héroe cultural pueden relacionarse asimismo con la existencia en la poesía china contemporánea de un “culto de la poesía”, para usar la expresión de Michelle Yeh, quien lo define como

the phenomenon and the concomitant discourse in the 1980s and 1990s that bestows poetry with religious significance and cultivates the image of the poet as a high priest of poetry (Yeh, 1996: 52-53).

También Yeh relaciona la existencia de este culto de la poesía con la marginalización de la poesía, acentuada en la década del noventa, y el hecho de que

the avant-garde is increasingly read only by a small audience, including poets themselves, aspiring poets (often college students), and a select group of sinologists and China watchers (Yeh, 1996: 59).

La imagen que surge de ese “culto a la poesía” evoca la idea de martirio, sacrificio, el destierro, y se encarna en una serie de figuras que funcionan como una especie de genealogía o panteón poético en cuyo centro se puede ubicar la figura de Haizi, un poeta de la “tercera generación” cuyo suicidio en 1989 fue vivido como un emblema y cuya figura fue cobrando a partir de ese fin trágico una estatura simbólica y legendaria.

Los poemas conmemorativos de los “maestros occidentales”, de los que hemos hablado ya al comienzo de este artículo, funcionan también dentro de esta lógica de panteón asociada al culto de la poesía. De los poemas a Borges que hemos seleccionado hay al menos dos que funcionan claramente dentro de esta lógica. Se trata de los poemas de Zhang Shuguang y Huang Canran, ambos escritos durante la década

del noventa, y en los cuales se esboza una misma imagen de Borges cuyo punto central es la ceguera como emblema de un destino trágico y a la vez excepcional.

Veamos primero el poema de Zhang Shuguang.

博尔赫斯

张曙光

无法知道你的手杖，镌刻着
怎样的话，当漫步在花园的交叉小径
或伫立凝听玫瑰永恒的秘密
梦见老虎，在一片石上寻觅神迹
白昼在你的眼中消逝，而夜晚闪烁
像不死鸟的毛羽——
哦，荷马，但丁，弥尔顿或你
为着你们说出了某种神谕
一种惩罚，抑或一种无上的奖励——
夺取眼中的光明，以使另一种火更加明亮地
燃在心里？当周围的幻景远远逃遁，那些书
飞旋的沙子，那架旋转的楼梯，将引你到
哪一个梦里？起风了，你的手平静地垂下
手杖像一块墓碑，在你生命的尽头竖起。

Borges

Zhang Shuguang

No tengo forma de saber qué palabras
se encuentran grabadas en tu bastón,
cuando paseás por el jardín de senderos que se bifurcan,
o te parás a escuchar el misterio eterno
de un rosa. Soñas con tigres, buscás el milagro en una piedra
El día se esfuma de tus ojos, y la noche
brilla como las plumas de un pájaro inmortal
Ah, Homero, Dante, Milton o vos,
para ustedes un decreto divino fue pronunciado,
una forma de castigo, o premio inigualable tal vez-
que la luz de los ojos te fuera arrebatada
para que otro fuego brillara de manera aun más brillante
en el corazón? Cuando los espejismos alrededor retroceden,
la arena arremolinada de esos libros, el torbellino de esa escalera
hacia qué libros te lleva? Sopla viento, tu mano cuelga tranquila
El bastón, igual que una lápida, se yergue al término de tu vida.

El poema está incluido dentro de una serie titulada “Retratos a mano alzada de los grandes maestros” (*Dashi de sumiao* 大师的素描), que incluye poemas dedicados a W.B. Yeats, R.M. Rilke, Ezra Pound, W.H. Auden, T.S. Eliot, Robert Lowell, Boris Pasternak, John Ashbery y Joseph Brodsky, una lista donde se constata la fuerte presencia de autores del canon poético angloamericano y la ausencia de cualquier figura china, lo que habla a las claras de la identificación del poeta con la tradición occidental.

También vale la pena notar que se trata de poetas, lo que sugiere que también Borges se inserta en calidad de poeta dentro de este pequeño panteón personal. El poema comienza con una mención al bastón de Borges en la que vale la pena detenerse. Nos tomaremos aquí la licencia de suponer que no se trata de cualquier bastón, sino de aquel bastón de origen chino que Borges habría adquirido en Nueva York, y que es también el objeto del poema de Borges “El bastón de laca”, incluido en el poema *La cifra* (1981)⁴. Funcionaría, en ese sentido, como un vínculo implícito entre el poeta chino y Borges, y utilizo adrede la palabra “vínculo” porque es también la que aparece en el poema de Borges, en la reflexión acerca del significado para él de ese bastón, y concretamente en el vínculo misterioso que el escritor establece a través suyo con su creador. A través del bastón, Borges imagina no sólo el artesano sino también China misma, de la misma forma que, a través del bastón, o del vínculo imaginario que el bastón permite establecer entre Borges y China, el poeta chino puede legítimamente imaginar a Borges. El vínculo en ambos casos funciona sobre la base del desconocimiento: el de Borges, que en su poema dice no saber “si (el artesano) vive aun o si ha muerto”, y el de Zhang Shuguang que declara no poder saber “qué palabras están grabadas en tu bastón.” Atravesado por una serie de alusiones explícitas a cuentos (“el jardín de los senderos que se bifurcan”, “el libro de arena”), poemas o símbolos propios de la literatura de Borges (la rosa, el tigre, el sueño), el poema coloca a Borges en un serie que evoca un linaje distinto del que esbozan los nombres de poetas modernos y contemporáneos de la serie de “Retratos” en la que se inserta su poema. En efecto, dentro del poema, Borges es colocado en una genealogía casi atemporal, con Milton, Homero y Dante, donde sólo el nombre de Dante, el único no aquejado por la ceguera, desentona ligeramente. La genealogía en sí es borgesiana, en la medida en que son nombres frecuentemente citados por Borges, por lo cual puede sumarse a la lista de alusiones que atraviesan el poema, junto con la mención al “decreto divino” y la ceguera, que recuerda en cierta forma el “Poema de los dones”, aunque el tono más bien trágico o exaltado contrasta con la ironía del poema de Borges y con el llamado de este a no rebajar “a lágrima o reproche.” Mientras que en el poema de Borges el contraste, una ecuación de suma cero, es entre “los libros” y “la noche”, en el de Zhang Shuguang, entre la genialidad creativa y la ceguera (la noche), entendida esta como el precio a pagar por la primera. La interrogación en el centro del poema de Zhang Shuguang es claramente retórica y disfraza apenas la certeza del poeta acerca de la validez de esa ecuación trágica.

Más allá de estas diferencias, el texto de Zhang Shuguang puede entenderse como un poema no sólo sobre Borges sino también “a la manera de.” Algo similar puede verse en el otro poema, “La ceguera de Borges”, de Huang Canran, donde lo primero que llama la atención, sin embargo, es el paso de la tercera a la primera persona.

博尔赫斯的失明

这是上帝的考验，还是玩笑？

他赋予我黑暗和四壁的书本，是因为

我不理解吗？还是知道得太多了？

我被劫持在两个答案之间，在黑暗

和书本之间，惟有阅读黑暗之书-

这也许就是答案，只是幽默得有点过分。

耶稣弯身在沙上写字，没有人知道内容，

但有人因此而醒悟，良心得以不被泯灭。

我却越老越糊涂，始终解不开这个死结；

⁴La anécdota del bastón era conocida a través del diplomático chino Huang Zhiliang, quien había visitado a Borges en su casa en Buenos Aires en 1981.

我自己布置迷宫，自己设计交叉小径，
自己却进不去- 文字在黑暗中放亮，
触手可摸，却不为触摸它们的手所理解。

La ceguera de Borges *Huang Canran*

¿Es una prueba de Dios o una broma?
Si me dio a la vez la oscuridad y los libros,
¿es por qué no entiendo? ¿O por saber demasiado?
He quedado bloqueado entre estas dos respuestas, entre
la noche y los libros, apto sólo para leer el libro de la oscuridad.
Tal vez esta sea la respuesta, sólo que la broma es demasiado pesada.
Nadie sabe qué escribió Jesús inclinado sobre la arena,
pero algunos, gracias a esto, despertaron a la verdad,
y así la conciencia no fue aniquilada.
Yo, sin embargo, cada vez más viejo y más confundido,
me encuentro incapaz de desatar este nudo.
Yo mismo creé el laberinto, yo mismo esos senderos que se bifurcan,
pero no puedo entrar: las letras brillan en la oscuridad,
al alcance de la mano, ilegibles para la mano que las toca.

Aquí la referencia al “Poema de los dones” es mucho más explícita, y el poema mismo funciona como una reescritura a partir del dilema planteado al comienzo del texto de Borges, del cual Huang Canran toma casi literalmente el verso “me dio a la vez los libros y la noche”. En el poema de Huang Canran la figura de Borges es en cierto sentido más trágica, porque la pregunta no es ya, como en Zhang Shuguang, la máscara retórica detrás de la cual se esconde una certidumbre exaltada acerca del sufrimiento como precio a pagar por la creación poética, sino algo que atraviesa todo el poema sin encontrar ninguna salida afirmativa, y que está asociada en definitiva, simbólicamente, a la oscuridad en la que se encuentra el poeta.

En el poema de Huang Canran, la figura trágica de Borges aparece investida de un carácter casi bíblico, como sugiere de entrada la pregunta del primer verso, donde a la broma, que puede remitir a la “ironía” del Dios del “Poema de los dones”, se le suma la idea de la “prueba”, que sugiere, menos que un Dios irónico, uno cercano al del *Antiguo testamento*. Esta pregunta, que, como decimos, no se responde explícitamente, es también una pregunta sobre el sentido, pues si se trata de una “prueba” puede postularse que existe un sentido (si es “una broma”, en cambio, el sufrimiento es absurdo).

La segunda pregunta que aparece en la primera estrofa (“¿es por qué no entiendo? ¿O por saber demasiado?”) sugiere la idea de “castigo”, más cercana por tanto a “la prueba” bíblica que a la “broma”, y por eso parece decantarse por la posibilidad de darle un sentido a la ceguera: el castigo, como en el contrapaso dantesco, estaría asociada estrechamente al tipo de culpa, quedando nada más por determinar si la oscuridad que implica la ceguera sería un símbolo de la imposibilidad de acceder al conocimiento (“¿es por qué no entiendo?”) o, por lo contrario, de su demasía (“o por saber demasiado”). Tampoco esa segunda pregunta, a su vez, recibe una respuesta certera, pues está condicionada por la duda (“tal vez”) y por el intento de reunir los contrarios, implícito en la idea de “leer el libro de la oscuridad”: la “lectura”, asociada inicialmente al conocimiento, se aplica a “la oscuridad”. De ahí que en seguida esta respuesta sea descartada como una broma, volviendo de esa manera a la pregunta inicial. La temática del conocimiento y la lectura es continuada en seguida, en otra referencia bíblica, aunque aquí pasamos del dios del *Antiguo Testamento* (propio de “la prueba”) al Jesús del *Nuevo Testamento*.

Como en el poema de Zhang Shuguang, donde el poeta comenzaba interrogándose acerca de las palabras grabadas en el bastón de Borges, es aquí cuestión también de un texto que se nos señala y a la vez se nos

escamotea. Volviendo entonces brevemente al poema de Zhang Shuguang, vale la pena señalar ahora que, aunque nuestra traducción asigna literalmente al yo poético el desconocimiento sobre lo que está escrito en el bastón, el texto chino, por la ausencia de un sujeto explícito, admite las dos lecturas. Es decir, es también Borges el que no puede saber lo que está grabado en su bastón, imposibilidad que podría entenderse en relación con su ceguera o su desconocimiento del chino. Visto desde este punto de vista, y teniendo en cuenta que el bastón es comparado, al final del poema, con la lápida, el desconocimiento se vuelve más significativo: es su propio epitafio lo que el escritor ignora.

En el poema de Huang Canran, la alusión, naturalmente, es a la escena del evangelio de Juan en el cual, colocado por los fariseos frente a la obligación de emitir un juicio respecto de una mujer adúltera, Jesús se inclina sobre la arena para escribir unas palabras, antes de responder: “el que esté libre de pecado que tire la primera piedra.” El desconocimiento, la imposibilidad de saber qué dicen esas palabras escritas está ligado en el poema a la cuestión de la fe, o de la salvación por la fe, ya que se nos dice que “algunos”, gracias a estas palabras no leídas, “despertaron a la verdad”, sugiriendo una vía de redención totalmente ajena al conocimiento o a la lectura que sería su vehículo. Esta fe, sin embargo, está fuera del alcance del Borges del poema, quien no puede de ninguna forma resignarse a quedar afuera del “laberinto” creado por él mismo, es decir, de la literatura.

Estos dos poemas que venimos de analizar pueden ponerse en serie con uno de Xi Chuan, poeta de la misma generación, al que ya hemos hecho alusión en el punto anterior. Lo primero que debe señalarse es que, a diferencia de lo que sucede en los dos textos ya analizados, Borges aparece aquí exclusiva e indudablemente en calidad poeta. Esto es lo que se desprende del título, pero nótese además que en el poema de Xi Chuan, a diferencia de lo que ocurre en los de los otros dos, no hay alusiones a la narrativa de Borges, algo que incluso, aunque en menor medida, estaba presente en el poema de Huang Canran, con la referencia a “los senderos que se bifurcan” de la última estrofa. Esto apunta, por un lado, a la propia autoafirmación de Xi Chuan como poeta y a un mejor conocimiento de la obra de Borges, ya que Xi Chuan había traducido años atrás, del inglés, un libro de entrevistas y, como sugiere el título (“releyendo”), tenía un trato con la poesía de Borges más intenso que el habitual entre los otros poetas chinos de su generación; por el otro lado, nos recuerda también la diferencia que aquél marcaba en cuanto a la recepción de Borges entre los poetas y los narradores. Mientras que para estos, Borges había funcionado esencialmente como una fuente de trucos y técnicas literarias, los poetas habían sobre todo asimilado de él su “espíritu”. El ejemplo dado por Xi Chuan para explicar lo que entendía como “espíritu” o “actitud” remitía a la relación de Borges con la métrica y subrayaba la rigurosidad en el manejo de los materiales. Una rigurosidad que corresponde bien, por otro lado, a la figura del “poeta intelectual” con la que se identifica Xi Chuan.

重读博尔赫斯诗歌

——给Anne

这精确的陈述出自全部混乱的过去

这纯净的力量，像水笼头滴水的节奏

注释出历史的缺失

我因触及星光而将黑夜留给大地

黑夜舔着大地的裂纹：那分岔的记忆

无人是一个人，乌有之乡是一个地方

一个无人在乌有之乡写下这些

需要我在阴影中辨认的诗句

我放弃在尘世中寻找作者，抬头望见

一个图书管理员，懒散地，仅仅为了生计
而维护着书籍和宇宙的秩序

Releyendo la poesía de Borges

Xi Chuan

A Anne

Esta afirmación precisa sale de la totalidad del pasado caótico
Esta fuerza pura, como el ritmo de la canilla que gotea
va anotando los hiatos de la historia
Por haber tocado la luz de las estrellas dejé la noche a la tierra
La noche lame las grietas de la tierra: esa memoria bifurcada
Nadie es una persona, Ningún Lugar es un lugar
Alguien que es Nadie escribe en Ningún Lugar
estos versos que debo descifrar en la sombra
Abandono la búsqueda del autor en el mundo de polvo, levanto la cabeza
Negligentemente, un empleado de la biblioteca, por un simple salario
protege los libros y el orden del universo.

El poema comparte con los otros la presencia de imágenes relacionadas con la luz y la sombra (oscuridad), aunque la cuestión de la ceguera está, por lo menos a primera vista, ausente, o al menos en un segundo plano.

Debemos observar, en primer lugar, que el texto de Xi Chuan se sitúa en un espacio intermedio entre los otros dos, en lo que respecta al funcionamiento de los pronombres y su relación con la figura de Borges. Si el poema de Zhang Shuguang era un retrato en tercera persona y el de Huang Canran un monólogo donde el poema asumía la voz del escritor argentino, en este caso tenemos una indecisión deliberada. El título nos hace pensar que se trata de las reflexiones de Xi Chuan sobre o a partir de la poesía de Borges, algo que confirman los primeros tres versos, donde las imágenes giran en torno a la oposición entre caos y orden (precisión) para definir, según parece, esa poesía. Sin embargo, en el verso siguiente, que supone la aparición explícita de la primera persona en el poema (“Por haber tocado la luz de las estrellas dejé la noche a la tierra”), las cosas son menos claras. Si la ausencia de marcas de discurso indirecto nos induce a pensar que no hay un cambio de persona, el contenido mismo del verso sugiere la irrupción de otra voz que identificaríamos con la de Borges. La misma indecisión o indeterminación se aplica a la segunda aparición de la primera persona, en el segundo verso de la segunda estrofa. ¿Quién lee y quién escribe ahí? ¿Se trata de Xi Chuan leyendo en la penumbra la poesía de Borges o, como sugeriría la idea misma de penumbra, entendida como ceguera, de la voz de Borges lector? ¿Y quién, a continuación, levanta la cabeza (abandonando, se entiende, la lectura), para mirar la escena de alrededor, en lo que resulta ser una biblioteca?

Ninguna respuesta es totalmente satisfactoria. La indeterminación es, en realidad, explicitada y tematizada en esa segunda estrofa, desde el momento en que se nos dice que quien escribe es “Nadie”, en “Ningún Lugar”. Hay que señalar, asimismo, que los términos utilizados por Xi Chuan aquí (“Nadie” “无人”, literalmente “ninguna persona”, y, especialmente, “ningún lugar” *wu you zhi xiang* 乌有之乡) pueden leerse en clave taoísta. El primero de ellos, es cierto, podría apuntar también a la figura de Odiseo, tan cara a Borges, y al episodio de Polifemo, pero el segundo tiene un origen concreto en el primer capítulo del *Zhuangzi*, libro, no está de más recordarlo, bien conocido por Borges, que más de una vez hace referencia en su obra al episodio en que Zhuangzi sueña ser una mariposa y al despertarse no sabe si fue un sueño que tuvo o si es una mariposa que sueña ser Zhuangzi. “*Wu you zhi xiang*”, la

expresión usada por Xi Chuan y traducida como “Ningún Lugar”, deriva así de “*wu he you zhi xiang* 无何有之乡”, expresión que, en dicho capítulo del Zhuangzi, hace referencia a un lugar inexistente⁵.

Propongo que se entienda, en este contexto, de la misma manera que el “Nadie”, en el sentido de una búsqueda de lo universal que tiende a borrar la distancia entre el autor y el lector, entre el lugar de producción y el lugar de recepción, entre el centro y la periferia, es decir, como una representación idealizada del espacio de la literatura mundial. Cuando en seguida leemos que el “yo” abandona “la búsqueda del autor en el mundo de polvo”, debemos entender, en ese sentido, que el autor permanece fuera del mundo, en una especie de *no man’s land* arquetípico. De hecho, podemos decir que esta universalización de la figura de Borges no es exclusiva del poema de Xi Chuan sino que forma parte también de las premisas que subyacen a la construcción de la imagen de Borges en los otros poemas, según una lógica que nos recuerda la observación de Teng Wei sobre la recepción descontextualizada de Borges y la figura del “sabio ciego”.

En el poema de Xi Chuan, sin embargo, una tensión se establece entre ese impulso universalizador y el anclaje del poema en una tradición local, sugerido por la mediación del léxico taoísta y la referencia a Zhuangzi. Asimismo, este anclaje está dado por la escenificación del acto de lectura, donde, después de “abandonar la búsqueda del autor en el mundo de polvo”, el lector del poema levanta la cabeza para mirar alrededor, es decir, al mundo que lo rodea (el mundo de polvo), y encuentra en la figura banal del empleado un extraño paralelo de la figura de Borges. El final del poema, de hecho, vuelve a la idea del comienzo, pues el empleado de la biblioteca funciona, sin saberlo él mismo, como un garante del orden del universo, de la misma forma en que la “afirmación precisa” surge del “caos del pasado”, “anotando”, es decir, explicando, glosando, los hiatos de la historia. La figura del empleado puede verse no sólo en paralelo sino también en contraste con la de Borges, último eslabón en la cadena de oposiciones que atraviesa el poema: orden y caos, luz y oscuridad, alto (estrellas) y bajo (tierra), el “Ningún lugar” vs. el mundo de polvo, lo puro (“fuerza pura”) y lo impuro (“por un salario”).

El último poema que me gustaría analizar se diferencia de los tres ya vistos pues lo que en él se enfatiza y se tematiza es la distancia y contradicción entre los contextos, que impide la identificación con la figura de Borges. En oposición tajante al “Ningún Lugar es un lugar” del poema de Xi Chuan, Sun Wenbo sugiere más bien aquí que el lugar importa.

博尔赫斯

和我骑着自行车在我的城市的街道上行驶，
望着那些大大小小的店铺招牌，拥挤的行人，
我想到这里的一切和博尔赫斯的阿根廷
是不一样的。我知道我永远不可能像他写诗。
他的职业决定了他对丰富的隐喻的热爱。
他只要坐来，在幽暗的办公室里翻开书，
就能发现虚构在时间中的位置，他懂得
在对阅读的持续讨论中，找到事物的钥匙。
把肉体的根基建立在书籍上，并对它的神秘

⁵Estos dos términos encuentran un relevo, en seguida, en “mundo de polvo” (尘世), que, en la terminología budista y taoísta, alude al “mundo de los hombres” o la “realidad mundana.”

给予词汇的限制，使一座城市在文字中
比在时间中更热情。没有人能像博尔赫斯，
他走在布宜诺斯艾利斯，其实是走在书页上。
我想象着模仿他的模样，但我的城市
以对物质的坚定的信任拒绝了书籍，
我行走在大街上，找不到进入书页的门，
而时间在流逝，在店铺招牌和行人的脸上。

1993

Borges

Sun Wenbo

Borges y yo avanzamos en bicicleta por las calles de mi ciudad,
mirando los carteles, de diferentes tamaños, de las tiendas, la multitud,
se me ocurre que todo esto no tiene nada que ver con la Argentina
de Borges. Sé que nunca podré escribir poesía como él.
Su vocación decidió su pasión por la riqueza metafórica.
Basta que se siente, que hojee un libro al azar en la oficina a oscuras,
para que descubra el lugar de la ficción dentro del tiempo, sabe
encontrar la clave de las cosas en la discusión continua sobre la lectura.
Sentar las bases de lo viviente en los libros, y darle a su misterio
la restricción de las palabras, hacer que una ciudad se vuelva
más ardiente en las letras que en el tiempo. Nadie como Borges.
Cuando él anda por Buenos Aires de hecho anda sobre las páginas de un libro.
Imagino imitar su manera, pero mi ciudad, con su confianza
sólida en las cosas materiales rechaza los libros.
Andando por la calle no encuentro una puerta que permita entrar a los libros.
Y el tiempo se escurre, sobre las caras en la multitud y los carteles de las tiendas.

De la misma manera que Huang Canran en su poema reescribe en cierta forma el “Poema de los dones”, Sun Wenbo toma también como punto de partida un texto de Borges, “Borges y yo” en este caso, retomándolo con fines ligeramente paródicos. Vale la pena recordar que ese texto también comienza, aunque en seguida derive hacia otra parte, con una perspectiva urbana y la imagen del autor paseando por una Buenos Aires antigua. El poema de Sun Wenbo funciona como un vaivén permanente entre la figura imaginada (anclada aquí, cosa ausente en los otros poemas, a un contexto específico: Buenos Aires, Argentina) y el contexto real en el que se mueve el poeta chino, y sobre el que todo intento de proyección de la figura borgesiana resulta fallido.

La incompatibilidad entre los dos contextos es, en parte, imaginaria, ya que su conocimiento del contexto borgeano es también de ese orden. En otras palabras, su imagen de ese otro contexto es una proyección de su lectura de Borges, y en ese sentido se trata también, se puede decir, de “ningún lugar”, o, en todo caso, es un lugar antes que nada literario. Sun Wenbo sugiere que esa Buenos Aires imaginada, ese

“ningún lugar”, tiene también un correlato real, y que se trata, por tanto, de una proyección, el fruto de una alquimia literaria por la cual “una ciudad” se vuelve “más real en las letras” que en la realidad. El problema, entonces, es que el lugar en el que se mueve cotidianamente el poeta chino, a diferencia de ese “ningún lugar” imaginario, es no sólo tenazmente real sino también antitético con respecto a su contraparte borgeana.

Sun Wenbo se declara incapaz de realizar la transmutación literaria que le adjudica a Borges, es decir, de hacer que “una ciudad se vuelva más ardiente en las letras que en el tiempo”, achacando la culpa de esta incapacidad a la “confianza sólida en las cosas materiales” de su ciudad, es decir, a su materialismo a ultranza. “Tiendas”, “carteles”, “multitudes”: decir que los elementos que destaca Sun Wenbo en su paseo urbano son ferozmente antipoéticos, sin embargo, es menos adecuado que decir que son ferozmente antiborgesianos.

Por eso, si el poema de Sun Wenbo puede leerse, por un lado, como registro de la transformación acelerada que tiene lugar en China a comienzos de los noventa, y concretamente, como ya hemos señalado en un punto anterior, del ingreso a la economía de mercado en la vida social, que pone en crisis el rol del poeta y de la poesía, por el otro también supone un posicionamiento y un llamado a escribir a partir del propio contexto.

Hay que notar, en ese sentido, que Borges aparece en el poema, luego de la imagen inicial del paseo en bicicleta, encerrado en “una oficina oscura”, hojeando “un libro al azar”, y que, se nos dice en seguida, cuando “anda por Buenos Aires de hecho anda sobre las páginas de un libro.” Que Sun Wenbo declare, por lo tanto, renunciar a “imitar la manera de Borges” es, antes que la confesión de un fracaso, una declaración de principios y el esbozo de una poética.

Conclusión

Tal como se planteó en la introducción, nuestro objetivo en este trabajo era analizar la imagen de Borges en la poesía china contemporánea a partir de una serie de poemas que tienen como centro la figura del escritor argentino, y que forman parte, como hemos visto, de una especie de subgénero de la poesía china contemporánea, el de los “poemas conmemorativos a los grandes maestros occidentales.” Nos hemos concentrado, por las razones ya expuestas, en los poetas de la “tercera generación”, y concretamente en cuatro poemas escritos durante la década de los noventa, momento bisagra en la historia de la poesía china reciente, marcado por cambios importantes en el campo poético y por una puesta en crisis del rol del poeta y la poesía en el marco más amplio de la sociedad.

Los cuatro poemas que hemos elegido suponen modulaciones diferentes y a la vez relacionadas de la obra y la figura de Borges.

El primero de ellos encarna de manera cabal esa imagen de Borges como el “sabio ciego” que ya fuera señalada críticamente por Teng Wei en su artículo sobre la recepción de Borges en China, y se inserta a la vez, de manera muy clara, dentro de lo que Michelle Yeh ha llamado el “culto a la poesía” característico de la escena poética china desde mediados y fines de la década del ochenta. La figura de Borges funciona, en ese sentido, como un símbolo de la relación necesaria entre creación y sufrimiento que a su vez supone un mecanismo tácito de legitimación de la propia voz poética. Hemos hecho notar, por otro lado, que el poema en cuestión se inserta, en el libro de donde proviene, dentro de una serie de poemas conmemorativos cuyos nombres esbozan un canon enteramente occidental, lo que habla las claras del deseo de identificación e inserción dentro de una cierta tradición global.

En los dos poemas que hemos analizado a continuación estos temas están presentes todavía pero de una manera más sutil. Así, en el primer caso, en el poema de Huang Canran, donde aparece igualmente el motivo de la ceguera, el tono interrogativo que atraviesa todo el poema puede leerse también como una puesta en crisis del discurso religioso sobre la poesía. En el caso del poema de Xi Chuan, en cambio, se pone en juego y en tensión el tema de la identificación con la figura de Borges, entendido como

encarnación de una cierta tradición deseada y deslocalizada. Este juego y esta tensión, por un lado, se encuentran escenificadas en el juego con las voces del poema, esto es, en el paso entre la primera y la tercera persona y la imposibilidad de determinar quién habla en el poema; por el otro, son tematizadas a través de la idea según la cual “Ningún Lugar es un Lugar” y “Nadie (ninguna persona) es una persona”, que pueden leerse como una explicitación de las condiciones de recepción de la poesía de Borges en China.

Finalmente, en el polo opuesto del primer poema de la serie nos encontramos con el de Sun Wenbo, en donde se pone en escena la dificultad o incluso imposibilidad del proceso de identificación y de traducción, a partir, fundamentalmente, del peso y los límites impuestos por el contexto propio. La figura de Borges funciona ahí, entonces, no como un polo deseado sino como un emblema que permite esbozar, antitéticamente, una poética propia fundada en la aceptación en las condiciones de producción y en el anclaje en lo local.

Referencias

- Borges, J. L. (2011). *Obra poética*. Sudamericana. Buenos Aires.
- Fokkema, D.W. (1973). The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature. *New Literary History*. 4(3), 591-603.
- Huang Canran 黄灿然 (1998). Boerhesi de shiming 博尔赫斯的失明” [La ceguera de Borges]. En *Shijie de Yinyu 世界的隐喻* [Las metáforas del mundo]. Beijing, Wenhua yishu chubanshe, p. 56.
- Lou Yu (2018). Borges en China (1949-2017). *Variaciones Borges*. 45. 5-22.
- Ouyang Jianghe (2013). Ruci boxue de ji'e 如此博学的饥饿 . Beijing,. Zuoja chubanshe.
- Sun Wenbo 孙文波 (2013) Boerhesi 博尔赫斯 [Borges]. En: Hong Zicheng & Cheng Guangwei (ed.) *Zhongguo xinshi bainian dadian 19 juan 中国新诗百年大典 第19 卷* [Colección de textos clásicos de los cien años de la poesía china. Volumen 19]. Wuhan. Changjiang wenyi chubanshe.
- Teng Wei 滕威 (2006). Zuowei “wenhua yingxiong” de Boerhesi 作为 “文化英雄”的博尔赫斯 [Borges como héroe cultural]. *Dushu*. 11. 57-62.
- Van Crevel, M. (1996). Underground Poetry in the 1960's and 1970's. *Modern Chinese Literature*. 9(2), °2, 1996, 169-219.
- Van Crevel, M. (2008). *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*. Brill. Leiden.
- Xi Chuan 西川 (2009) Chongdu Boerhesi shige 重读博尔赫斯诗歌 [Releyendo la poesía de Borges]. En: Xie Mian 谢冕 (comp.), *Zhongguo xinshi zongxi 1989-2000 中国新诗总系 1989-2000* [Compendio general de la poesía nueva 1989-2000]. Renmin wenxue chubanshe, 2009. Beijing.
- Xi Chuan (2014). Boerhesi gei women yi ge yanguang 博尔赫斯给我们一个眼光 [Borges nos proporciona una perspectiva]. Conferencia dictada el 12 de diciembre de 2014 en la cátedra de Weiming de la Universidad de Pekín. Recuperado de <https://new.qq.com/rain/a/20220623A0BXX700>
- Wang Jiaxin 王家新 (1989) Waiguo xiandai shi zhaji 外国现代诗札记 [Poesía extranjera moderna. Notas de lectura]. *Waiguo wenxue*. 3. 67-70.

Wu hao 吴昊 (2015). Shirenmen de shiren. Lun Zhongguo dangdai shiren dui Boerhesi de jieshou 诗人们的诗人。论中国当代诗人对博尔赫斯的接受 [El poeta de los poetas. Acerca de la recepción de Borges entre los poetas chinos contemporáneos]. *Han yuyuan wenxue yanjiu*. 4. 116-125.

Yang Xiaobin (2009). Transcultural Translation/Transference in Contemporary Poetry. *Modern Chinese Literature and Culture*. 2. 42-85.

Yeh, M. (1996). The ‘Cult of Poetry’ in Contemporary China. *The Journal of Asian Studies*. 55(1). 51-80.

Yu Yang 余旻 (2009). “Menglong shi” lunzheng – “Zhongguoshi” xiandaizhuyi shige de jiannan xushu “朦胧诗”论争--“中国式”现代主义诗歌的艰难叙述 [El debate de la poesía de Menglong: el difícil relato de la poesía modernista con características chinas], *Yangzi jiang pinglun*. 6.14-24

Zhang Shuguang 张曙光. (2011). Wuhou de jiangxue 午后的降雪》[La nevada de la tarde]. Beijing. Chongqing daxue chubanshe.

Anexo. Lista no exhaustiva de poemas sobre Borges en la poesía china contemporánea

Bai Hua 柏桦. “Boerhesi, ta de guannian yu gongzuo 博尔赫斯，他的观念与工作” [Borges, su idea y su trabajo] (2011).

Bai Hua 柏桦. “Boerhesi, rensheng ru meng —— yin du Boerhesi 《zuihou de duihua》er zuo 人生如梦。——因读博尔赫斯《最后的对话》而作” [Borges, la vida es sueño— A partir de la lectura de sus *Últimos diálogos*] (2019).

Bai Hua 柏桦. “Faxian shengin—— Boerhesi zai riben de huiyi 发现声音。——博尔赫斯在日本的回忆” [El descubrimiento del sonido. Un recuerdo de Borges en Japón] (2022).

Duo Duo 多多. “Boerhesi” 博尔赫斯 [Borges].

Huang Canran 黄灿然. “Boerhesi de shiming 博尔赫斯的失明” [La ceguera de Borges]. (1998)

Li Sen 李森. “Boerhesi” 博尔赫斯 [Borges] (2008)

Ma Yan 马雁. “Boerhesi zai Chengdu de yinmi shenghuo 博尔赫斯在成都的隐秘生活” [La vida secreta de Borges en Chengdu] (2001).

Ouyang Jianghe 欧阳江河. “Boerhesi de laohu 博尔赫斯的老虎” [El tigre de Borges] (2019).

Sun Wenbo 孙文波. “Boerhesi 博尔赫斯” [Borges].

Yu Jian. “Du 《Boerhesi shixuan》 读《博尔赫斯诗选》” [Leyendo una *Antología poética* de Borges]

Xi Chuan 西川. “Chongdu Boerhesi shige 重读博尔赫斯诗歌” [Releyendo la poesía de Borges] (1997).

Zhou Zan 周瓚 盲诗人博尔赫斯如是说 [El poeta ciego] (2006).

Zhu Yongliang 朱永良. “Boerhesi dui ziji yisheng de zongjie 博尔赫斯对自己一生的总结” [Borges hace un resumen de su vida].