

Algunas cuestiones en torno a las traducciones chinas de Juan Laurentino Ortiz

MIGUEL ÁNGEL PETRECCA
INALCO, PARÍS

Resumen

Las traducciones chinas de Juanele Ortiz (Juan Laurentino Ortiz), publicadas por primera vez en un número de *Cuadernos de cultura* de 1959, continúan generando hoy un cúmulo de preguntas en torno tanto a su estatuto como a las mediaciones implicadas en el proceso de traducción. ¿Se trata más bien de versiones que de traducciones? ¿Más bien de poemas que de versiones? En la recepción de estas traducciones en Argentina, se ha tendido a enfatizar su carácter de traducciones sin origen y su proximidad con las coordenadas estéticas de la obra de Juan L. Ortiz. Contra esa visión, tal vez válida como metáfora de un proceso, nuestro trabajo intenta ir en busca de ese origen, el que ubicamos en el texto chino al que corresponde la traducción y en las mediaciones que funcionan de puente entre ambos. A través del acercamiento a los textos y a los autores elegidos por Juanele, podemos recuperar la experiencia del viaje y, a la vez, esa experiencia del viaje explica no solo la elección de los autores, sino que también el proceso mismo de traducción—en algunos (nuestra hipótesis) corresponde a textos que son el producto mismo del viaje—.

Palabras clave: traducción, viaje, Juan Laurentino Ortiz, China, 1957

Abstract

Juanele Ortiz's (Juan Laurentino Ortiz) Chinese translations, first published in a volume of *Cuadernos de cultura* in 1959, still generate today a number of questions regarding their nature as well as the mediations involved in the translation process. Are they versions or translations? Poems or versions? In the reception of these translations in Argentina, there has been a tendency to overemphasize their being translations unrelated to the aesthetic of Juan L. Ortiz' works. In contrast with this vision, which may be valid as a metaphor for a process, our work attempts to search their origin, which we locate in the Chinese text to which the translation corresponds, and in the mediations that work as a bridge between the two. Approaching these texts and authors chosen by Juanele, we recover the experience of the trip and, at the same time, this experience of the trip explains not only the choice of the authors translated but also of the process of translation itself—some (our hypothesis) correspond to texts that are the outcome of the trip itself.

Keywords: translation, travel, Juan Laurentino Ortiz, China, 1957

Las traducciones chinas de Juan L. Ortiz

Publicadas por primera vez, de manera parcial, en un número de *Cuadernos de cultura* de 1959, exhumadas décadas más tarde por la revista *Xul* en su número de octubre de 1997, las traducciones chinas de Juanele Ortiz continúan generando hoy un cúmulo de preguntas. Tal como aparecieron en la edición de *Xul*, se trata de catorce poemas de diez poetas, reconstruidos, según explican los editores, a partir de cuatro versiones diferentes y completados por una serie de referencias biográficas (muy generales) sobre seis de los poetas.¹ Las traducciones fueron reeditadas por la editorial Abeja Reina en el año 2011, al cuidado de Guadalupe Wernicke, y luego de manera parcial

en 2013, en un anexo a la edición de *El junco y la corriente* de la Universidad Nacional del Litoral, a cargo de Francisco Bitar. Estos anexos incluían otros materiales fundamentales para indagar sobre la experiencia china de Juanele, sobre todo el “diario de viaje”, una especie de agenda donde Juanele anota escuetamente, pero día a día, sus visitas y encuentros.²

Algunos de los interrogantes que plantean estos textos se encarnan en la cuestión acerca de cómo nombrarlos y qué estatuto asignarles: ¿Se trata más bien de versiones que de traducciones? ¿Más bien de poemas que de versiones? Y por lo tanto en la cuestión acerca del vínculo entre los poemas y un hipotético original. La simple lectura de los “poemas”, “versiones” o “traducciones” permite constatar ya la evidente alineación con las coordenadas estéticas de la obra de Juanele. En otras palabras, salta a la vista, como señala Wernicke, la “extraña concordancia con el cuerpo de su propia obra” (7). Es esta fuerte impronta personal, sumada a nuestra ignorancia de los poemas originales, la que lleva a Wernicke a considerar los poemas chinos como el resultado de una “traducción sin origen” (5). Esta definición no apunta tanto a negar la existencia de un eventual origen como a nombrar un proceso en el que la distancia entre el texto de origen y su traducción vuelve borrosa la relación entre ambos extremos. En otras palabras, decir que son “traducciones sin origen” remite menos a la pregunta sobre la existencia del original que a las condiciones en las que Juanele llevó adelante su trabajo y a nuestras condiciones de lectura. Válida de manera general como metáfora de un proceso, la idea no debe hacernos perder de vista las diferencias que podrían existir entre los poemas del corpus, y específicamente entre los casos que permiten vislumbrar un origen (un original chino), y los que no. Dentro del primer grupo, deberemos a su vez distinguir entre los casos en los que existe una traducción, es decir, un texto que podría haber funcionado eventualmente como origen intermedio de la traducción de Juanele, y los casos en los que no existe (o no conocemos) esta traducción. Dentro del segundo grupo, tendríamos que distinguir entre los casos en los que no solo no conocemos el texto sino tampoco el autor, lo cual abre una serie de interrogantes acerca de la identidad de estos poetas.

También es importante señalar que estos poemas que identificamos globalmente como “chinos” corresponden a tipos muy diferentes de poemas. Hay una distancia muy grande entre un poema como “Nieve”, de Mao Zedong, que responde a las convenciones formales de un género específico de la poesía clásica (el *ci*), y un poema en verso libre y lengua vernácula como “Año nuevo” de Ai Qing, o el poema “La flor del ciruelo”, de Emi Siao, una especie de *shi* heptasilábico (género de la poesía clásica), escrito sin embargo en lengua vernácula. Estas diferencias hablan más de la historia y las tensiones de la poesía china moderna, y tal vez no fueran esenciales para el trabajo de Juanele, pero permiten ponerlo en contexto.³ Otra distinción, no menos pertinente, podría prestar atención a la diversidad de autores seleccionados, y permitiría reconocer cuatro grupos. Un primer

grupo, conformado por figuras políticas o militares, incluye tres personalidades mayores (Mao Zedong, Zhu De, Zhou Enlai) y una menor (Emi Siao); un segundo grupo de autores que forman parte del canon de la poesía china moderna (Guo Moruo, Ai Qing); un tercer grupo, conformado por poetas menores (Sa-Ou y Sa-Chin), que integraban la estructura de recepción de las comitivas de escritores extranjeros;⁴ y un último grupo en el que entrarían las figuras cuya identidad no está definida (Die-Chen, Chuen-Chan y Quo-Ing). A esto se podría superponer una segunda clasificación que permitiría partir el conjunto en dos grupos: aquellos a quienes Juanele no conoció personalmente (o conoció de manera muy superficial), entre los cuales está la mayoría de las figuras de los primeros dos grupos, y aquellos con los que sí trató: Sa-Ou, Sa-Chin, Emi-Siao y el misterioso Guo-Ing. No es un elemento menor para la lectura de las traducciones, como sugiere de entrada el hecho de que las fechas de algunos poemas coincidan con las fechas del viaje de Juanele.

Una última clasificación, especialmente importante, tiene que ver con la cuestión de la lengua. Sabemos que, de manera general, la relación de Juanele con la literatura extranjera pasaba por el francés, lengua de la que tradujo abundantemente, y es claro que en algunos casos las versiones chinas están basadas en una traducción francesa preexistente. Existe la posibilidad de que se comunicara con Ai Qing en francés, si es que llegaron a encontrarse, y también con Emi Siao, si este todavía conservaba los rudimentos que debió de haber aprendido en su paso por París en la década del veinte. Pero su experiencia lingüística en China no se limitó al francés, pues sabemos que Juanele estuvo acompañado durante una parte o la totalidad de su viaje por uno o más intérpretes de español. Uno de ellos, muy probablemente, fuera el destinatario de una carta de 1958 incluida en la edición de las obras completas: “Chi”. ¿Quién era este “Chi” al que Juanele escribe un año después de su regreso de China, para informarle sobre sus acciones en torno a China y pedirle noticias? Una posible pista sobre su identidad se encuentra en *600 millones y uno* de Bernardo Kordon, publicado en 1958. En este libro, crónica de la que sería apenas la primera de una serie de visitas a China, Kordon se refiere muchas veces a los intérpretes que lo acompañan en su viaje por el país: “Li-Yun-chi” (Li Yunxi 李云溪) y “Chang Chi-ya” (Zhang Zhiya 张治亚), dos egresados de la primera promoción de español de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Pekín. Zhang Zhiya, antiguo funcionario del área de relaciones exteriores del Ministerio de Cultura (文化部外联局), vive desde hace años en la isla de Hainan en el sur de China. Cuando lo contacté por primera vez, a mediados de 2017, Zhang recordaba perfectamente a Kordon, a quien había tratado además en Buenos Aires años después en el marco de una misión diplomática, pero el nombre de Ortiz no pareció suscitarle ningún recuerdo. Esto sugería, naturalmente, que Zhang Zhiya no era el “Chi” destinatario de la carta. En conversaciones posteriores, sin embargo, meses después del primer contacto, Zhang se desdijo. Sí había conocido a Ortiz durante ese viaje. “Un hombre muy flaco”, se acordaba, y “más bien

viejo”—Juanele había llegado ya a los 60, Zhang tenía poco más de veinte. Que Zhang Zhiya se acordara de haber conocido a Juanele en 1957 no prueba, sin embargo, que se trate del mismo “Chi” de la carta. Más bien sugiere que Juanele interactuó con al menos dos intérpretes de español durante su viaje en China. Lamentablemente, no hubo manera de contactar al otro intérprete, Li Yunxi, debido a su avanzada edad.

Sea como fuere, la existencia de estos intérpretes es clave para la comprensión de las traducciones chinas porque permite proponer la hipótesis de que el trabajo de traducción realizado por Juanele no descansa solamente sobre eventuales originales franceses, sino sobre la interacción con estos intérpretes. Esto confirma en parte Perednik en su nota a los poemas de la edición de *Xu*: “Por lo que contaba Ortiz a quien quisiera escucharlo, estas traducciones fueron hechas durante su viaje a China con los mismos poetas chinos, aprovechando sus conocimientos del castellano o más frecuentemente del francés, y trabajadas después” (36). Digo en parte porque en algunos casos habría también una traducción intermedia. La hipótesis de los intérpretes tiene dos derivaciones posibles. Una, que los poemas probablemente traducidos del francés, donde la interacción con un intérprete español podría añadir una dimensión extra explicaría algunas de las opciones de traducción; otra, que la única fuente de aquellos poemas para los que no se sabe de un intermediario francés sería la interacción con el intérprete.

	Autor	Edición <i>Revista Cultura</i> (1959)	<i>Revista Xul</i> (1993)	Existencia de original chino	
				Traducción	No traducción
La nieve	Mao Zedong		X	X (varias)	
En todo el cielo	Emi Siao/Xiao San	X	X		
La flor del ciruelo	Emi Siao/Xiao San	X	X		X
El año nuevo	Ai Qing	X	X	X	
El ruido de la batalla	Guo Moruo	X	X	X	
Algo que es un aparecido	Sha Jin	X			
Desde el puerto Hu-son	Sha Jin	X			
En la colina del Níspero	Sha Ou	X			
Bienvenidos	Sha Ou	X			
Paso por tres vados	Guo Moruo	X			
Sí, hoy los vi	Zhou Enlai	X			
Pájaro de paz	Die Chen		X		
A Rafael Alberti	Chuen Chan		X		
Memoria del 1º de agosto	Chu-Té		X		X
Despedida a Ortiz	Quo-Ing		X		

1

Como puede verse en el cuadro, hay tres casos en los que tenemos no soloamente el poema chino sino también una traducción francesa que podría haber funcionado como original intermedio. Se trata de “Nieve” de Mao Zedong, “Año nuevo” de Ai Qing y “El ruido de la batalla” de Guo Moruo.

En el caso de “Nieve”,⁵ que encabeza la serie de poemas chinos en la edición de *Xu*, tal vez la incógnita principal tiene que ver con la versión en la que se habría basado Juanele para su traducción, si es que efectivamente hubo una versión intermedia y no una simple transacción oral. Haroldo De Campos, refiriéndose a la posibilidad que Juanele haya tomado de un poema de Mao el topos del “Pabellón de la grulla amarilla”, presente en uno de sus poemas de *El junco y la corriente*, dice: “No me parece que Juanele, durante su estadía en China, haya tenido la oportunidad de conocer, en su traducción, el texto de Mao, ya que, como se sabe, solo en enero de 1957 el líder chino permitió la publicación en la revista de una serie de poemas de su cosecha” (46). La publicación a la que se refiere De Campos es *Shikan* (Diario de Poesía), la principal revista de poesía de la época, cuya importancia se refleja en los nombres del consejo editorial, todos poetas de primera línea. El primer número de la revista, de enero 1957, incluía 18 *ci* Mao Zedong. Esta era la primera vez que la poesía de Mao aparecía publicada en la China con su autorización explícita, pero no es del todo cierto, como dice De Campos, que Mao haya dado a conocer su poesía recién en enero de 1957. En lo que respecta a su circulación en traducciones, por ejemplo, Edgar Snow ya había incluido un poema suyo en *Red Star over China* (1937). Delgado tiene razón al suponer que Ortiz podría haber conocido el poema en alguna traducción francesa. *Mao Tsé Toung*, de Robert Payne, publicado por Pierre Seghers en 1949, incluye tres poemas de Mao, traducidos del inglés por Janine Mitaud, entre los cuales uno es justamente “Neige”. Juanele podría haber conocido esa versión, o la versión de Patricia Guillermaz incluida en *La poésie chinoise. Anthologie des origines à nos jours*, publicada por Pierre Seghers en 1957, o la de G.G. Stephen Chow y Robert Desmond, traductores de Mao Tse Toung—este también se encuentra en *Dix-huit poèmes*, publicado por Seghers en 1958.⁶ Una cuarta versión francesa, a cargo de Ho Ru, profesor de la Universidad de Nankín y traductor oficial de Mao al francés, aparecería recién en 1960, por lo cual no puede ser la fuente de la traducción de Juanele, si suponemos que esta fue realizada durante o después del viaje pero, en todo caso, no mucho después. Comparando las versiones de Mitaud/Payne y la de Guillermaz con el poema de Juanele tendemos a pensar que la versión en la que se basó el entrerriano es la de 1949. Encontramos un indicio ya en el primer verso :

Tout le paysage dans le Nord (Mitaud/Payne, 1949)

Les campagnes du Nord. (Guillermaz, 1957)

Paysage du nord.

des kilomètres et des kilomètres de sol scellés par la glace (GG. Stephen Chow et Robert Desmond)

Todo el paisaje del norte es de cortinas (Juan L. Ortiz)

Tout le paysage dans le Nord (Mitaud/Payne, 1949)

Les campagnes du Nord. (Guillermaz, 1957)

Todo el paisaje del norte es de cortinas (Juan L. Ortiz)

La mayor dificultad de interpretación de este poema se encuentra en una expresión al final.

惜秦皇汉武，略输文采；

唐宗宋祖，稍逊风骚。

一代天骄，成吉思汗，只识弯弓射大雕。

俱往矣，数风流人物，还看今朝。

Esta es la traducción de Robert Payne

The emperors Shih Huang and Wu Ti were barely cultured,

The emperors Tai Tsung and Tai Tsu were lacking in feeling

Genghis Khan knew only how to bend his bow at the eagles.

These all belong to the past

only today are the men of feeling!

La idea es sencilla: un contraste entre los héroes del pasado y los del presente. Estos “héroes del presente” son los “men of feeling” con los que Robert Payne da cuenta de la expresión “风流人物” (*fengliu renwu*), tomada por Mao de un famoso poema de Su Dongpo. El problema, sin embargo, reside en la opción por el singular o el plural. ¿Se trata de un hombre o de varios hombres? El “shu” (数) que antecede a “fengliu renwu” admite ambas lecturas, según se interprete en el sentido de “varios” o de “que puede ser considerado”. Esta divergencia de interpretación es esencial porque, entendido en el segundo sentido, puede implicar que Mao hace referencia a sí mismo como nuevo emperador. Así, en medio de la polémica desatada por la difusión del poema en 1945, los críticos del Kuomintang enfatizaron este sentido y acusaron a Mao de anhelar un regreso al feudalismo y al imperio. El poema se leía como la expresión de la ambición personal de Mao (Wang).

These all belong to the past-

only today are men of feeling!

Tout ceux-ci appartiennent au passé
- aujourd’hui seulement il y a des hommes de coeur.

Ellos son el ayer. Y únicamente hoy,
en el aire de los llamados, hasta aquél que, se creería, aún no es,
las briznas del corazón . . .

El uso de “corazón” por parte de Juanele parece reflejar el “hommes de coeur” con que el traductor francés da cuenta de la “men of feeling” de Payne y apoya la hipótesis de que Juanele construyó su traducción a partir de esta versión francesa. Sin embargo, lo más interesante de la versión de Juanele no es esto, sino más bien cómo se desvía de ese original intermedio y cómo reproduce, aunque tal vez con un signo distinto, la ambigüedad del original. Pues la traducción de Juanele restituye la oscilación entre el singular y el plural que forma parte del poema original. Los “hommes de coeurs” de la versión francesa se bifurcan en la traducción de Juanele: son a la vez las “briznas del corazón” y ese “aquél que, se creería, aún no es”. Ese “aquél” que “aún no es”, sin embargo, hace menos referencia a Mao que a un hombre futuro. Al contraste entre pasado y presente que estructura el poema de Mao se agrega, en la traducción de Juanele, una dimensión de futuro.

Por último, cabe decir algo sobre “en aire de los llamados”. Visiblemente, se trata de un sintagma que está ausente de las traducciones y que no tiene asidero concreto en el original. Sin embargo, no es imposible que ese “aire” sea indicio de que, junto con la traducción francesa, Juanele se apoyó también en los comentarios de un intérprete o mediador que le suministró una versión carácter por carácter. “Aire”, en ese sentido, podría estar inspirado en el “*feng*” (viento, aire, estilo), o incluso en el “*fenglin*” (corriente de aire) de la ya citada expresión “*fenglin rennu*”.

Leyendo la traducción de Juanele, se encuentran otros indicios que sugieren la posibilidad de una combinación entre un original-intermedio (francés) y una lectura literal mediada por un intérprete. Así, por ejemplo, en los versos:

望长城内外， 惟余莽莽

observar gran muralla adentro afuera, sólo vasto / denso / ilimitado / indistinto

Donde la traducción francesa da “Regarde des deux côtés de la Grande Muraille. . . / Il ne reste plus qu’un vaste bouleversement”, Juanele propone:

De un lado a otro de la gran muralla,
sólo, sólo, una locura de mar . . .

Comparados con los de la versión francesa, sus versos llegan más cerca del original, tanto por su concisión como por lo que parece ser un intento de restablecer en castellano algunas de las

características materiales del texto chino. Así, la elección de ese “sólo, sólo” parece querer remedar la duplicación en el sintagma “mang mang” (莽莽), que a su vez resuena fonéticamente en el “mar” de la traducción. “Mar”, en ese sentido, traduce “mang”, tanto en términos semánticos (lo “vasto”) como fonéticos.

También en otros versos se encuentran indicios que sugieren que Juanele se inspiró en una lectura literal de los caracteres para incorporar algunos elementos a su traducción. Así, el verso 须晴日, 看红装素裹, 分外妖娆 que, en la traducción francesa, aparece como “Par temps clair/la terre est si charmante,/comme une jeune fille au visage rouge, aux vêtements blancs”.

Juanele traduce:

Cuando los **días** parecen **mirarse**
y ser ya, se diría, unas ideas de flores,
la gracia de la tierra es el pudor que sorprende al **alba** misma

Hay aquí varias palabras, ausentes en la traducción francesa, que tienen un referente concreto en el original. Es el caso de “días”, que remite a 日 (día, sol), “mirarse”, que remite a 看 (mirar), y también “alba”, donde uno puede sospechar una falsa lectura etimológica a partir del carácter 娆 (rao). El carácter 娆 significa “encantador, delicado, etc.”, y es gráficamente similar al carácter “晓” (“alba”), con el que comparten el componente principal 堯. A su vez, sin embargo, la traducción de Juanele conserva la “tierra” (terre) y el “visage rouge” (pudor) del francés, sugiriendo una vez más que en la traducción se combina tanto el original intermedio francés como ciertos rasgos del original obtenidos a partir de un informante intérprete.

2

El segundo y el tercero de los poemas chinos en la edición de la revista *Xul* pertenecen a Emi-Siao,⁸ un nombre que tal vez nos diga poco, pero que fue un protagonista relevante de la política y la cultura china del siglo XX, además de desempeñar un papel en la relaciones con América Latina. Merece que le dediquemos un pequeño espacio, no solo por estas razones, sino porque pertenece al grupo de los poetas con los que Juanele tuvo contacto en China, tal como surge de la carta a “Chi”. Emi-Siao es el nombre de pluma de un poeta y activista conocido en China como Xiaosan (萧三). Su nombre de nacimiento es Xiao Chunsan (萧莼三), su nombre de cortesía Xiao Zizhang (萧子璋). Se rebautizó como Xiao Zhifan (萧植藩) al iniciar sus estudios y publicó sus primeros textos bajo el nombre de pluma de Tianguang (天光) antes de adoptar finalmente, en honor a Émile Zola, el seudónimo por el que se lo conocería en el exterior, “Emi Xiao” o “Emi Siao”. Siao nació en la provincia de Hunan en 1896, hijo de un profesor rural que había llegado a rendir el nivel provincial de los exámenes imperiales. A la edad de trece años, entra a estudiar en la

Dongshan xuetang (东山学堂), una escuela con una formación “occidental”, en la línea de las escuelas nuevas que surgieron durante los últimos años de la dinastía Qing. Ahí Emi Siao se cruzaría con Mao Zedong, oriundo de la misma zona y tres años mayor. En 1911 la revolución nacionalista termina con la dinastía Qing y el imperio, marcando el comienzo de la era republicana. Emi Siao entra en la universidad normal de Changsha, donde se encuentra de nuevo con Mao y entablan una relación de amistad. Junto con Mao, su hermano mayor Xiao Zisheng y otros fundan en 1918 una “Academia del pueblo nuevo” (新民学会) y, en 1919, Emi Siao participa de las protestas del movimiento antiimperialista en el marco del movimiento del 4 de mayo. Luego en 1920 se va a Francia, donde funda un grupo de estudio y trabajo, edita un periódico obrero, adquiere una formación marxista y se une al partido comunista. Deja París en 1922, pasa ocho meses en Berlín y de ahí viaja a Moscú para estudiar en la Universidad de Trabajadores del Este (东方劳动者大学). Se queda en la Unión Soviética (URSS) hasta 1924, tiempo suficiente para aprender ruso y presenciar el impresionante cortejo que acompaña el cadáver de Lenin a través de la ciudad. De vuelta en China, se convierte en presidente del comité central de la Liga de la Juventud Comunista y participa en las insurrecciones obreras de Shanghai. En 1928 viaja a Vladivostok a tratarse por una enfermedad y se queda en la Unión Soviética, enseñando en la Universidad de Moscú y actuando como representante de la liga de escritores de izquierda. La década soviética de Emi Siao, hasta su regreso a China en 1939, es clave dentro de su vida. Como representante de los escritores de izquierda chinos, ocupa diferentes puestos que le dan cierto renombre y le permiten hacer contactos relevantes. Sin duda, son estos años y los contactos que entonces hace, los que van a determinar el trabajo que se le asignará tras la fundación de la República Popular China en 1949. Emi Siao regresa a China en mayo de 1939, después de más de diez años de ausencia, y se instala en la base de los comunistas en Yan’an, donde se dedica, entre otras cosas, a escribir una biografía de Mao.

Tras el fin de la guerra civil y la fundación de la República Popular China en 1949, ocupa sobre todo un rol como representante chino en el movimiento por la paz y en la relación con los intelectuales de izquierda de otros países. Así, en 1950 viaja a Varsovia, vía Moscú y Praga, para participar de la segunda asamblea general del Movimiento Mundial por la Paz (世界和平运动大会). Durante esa asamblea, es elegido representante chino del consejo (世界和平理事会中华人民共和国理事) y, poco después, se muda con la familia a Praga. En esta ciudad, extiende sus contactos internacionales y entra en relación también con escritores y artistas latinoamericanos de izquierda, entre los cuales, Pablo Neruda, Jorge Amado y José Venturelli. De vuelta en China en 1954, entra a trabajar en el Departamento de Relaciones Extranjeras de la Asociación de Escritores (作家协会对外联络处). Es en esa función que evidentemente sucede el

cruce con Juanele, ya que la asociación estaba encargada de recibir a las comitivas de escritores que visitaban China.

De los dos poemas de Emi Siao que tradujo Juanele, pude rastrear uno solo, “La flor del ciruelo”, uno de sus poemas más conocidos que el propio Mao elogió y que compuso en 1934, es decir, durante su estadía en la Unión Soviética. La imagen de la flor del ciruelo le da al poema un tono clásico que se corrobora al prestar atención a su forma. “La flor del ciruelo” es una sucesión de versos de siete caracteres, con una cesura en el medio y rima irregular, lo cual permite clasificarlo como un *gūtsīshī* o “poesía de estilo antiguo”, una de las formas prevalentes antes de las innovaciones de la época Tang. Solo que, a pesar de esta forma, el poema no está escrito en lengua clásica, sino en un mandarín moderno, transparente y sencillo.

Una traducción literal de este poema permite ver mejor el trabajo que hace Juanele.

过年时节看梅花
 año nuevo mirar flores del ciruelo
 折下一枝带回家
 cortar una rama traerla a casa
 梅花插在花瓶里
 flor del ciruelo meter en florero
 不怕冰雪再冻它
 no temer helada nieve de nuevo congelarla
 热酒一壶客满座
 vino caliente una jarra huéspedes asientos llenos
 对梅痛饮作诗歌
 frente ciruelo beber contento componer poemas
 梅花心里暗满足
 flor del ciruelo corazón secretamente satisfecho
 冷笑姊妹无幸福
 sonríe con desdén hermanas mayores y menores sin felicidad
 春天过后雪尽消
 después de la primavera la nieve se termina
 颗颗青梅挂树梢
 una tras otra frutos verdes colgar ramas
 回头来看花瓶里
 volver la cabeza mirar dentro del florero

那枝梅花全枯了

la rama del ciruelo toda marchita

(《梅花》, 1934年)

“La flor del ciruelo” (Emi Siao)

En el umbral del nuevo año

admirad la flor del ciruelo.

Corté una rama del árbol, la traje a mi casa,

y la flor puse en un vaso.

La flor no teme, ya, ni a la nieve ni a la helada.

Para los invitados reunidos alrededor de la mesa

preparé una garrafa de vino.

Juntos bebemos el vino, enteramente a nuestro gusto.

Y leemos poemas contemplando la flor del ciruelo,

la flor que en secreto se regocija y se burla

de sus hermanas infortunadas.

En la primavera, cuando la nieve se derrite,

los frutos nacidos de sus hermanas curvan ya todas sus ramas.

Volved entonces la cabeza para mirar el vaso:

la flor del ciruelo está completamente, completamente, muerta.

No es imposible que este poema, a pesar de la escena intimista que describe y de su tono de fábula ejemplar, pueda leerse en clave política. En eso también se alinearía con la tradición de la poesía clásica que admite, con frecuencia, esa doble lectura. El contraste entre las flores de vaso y las que crecen en el árbol podría ser una contraposición entre dos tipos de “cuadro político”, uno alejado de la realidad del proletariado y otro que crece y echa raíces entre las masas. Sin embargo, si se trata de leerlo en alguna clave alegórica, prefiero pensar que este poema habla de la experiencia personal del autor. Hay que tener en cuenta que otro de los seudónimos del autor era “Aimei”, un juego de palabras con el “Emi” de su nombre extranjero, pero escrito con los caracteres “爱梅” que pueden traducirse como “el que ama las flores del ciruelo”. Esta identificación de Emi Siao con la flor del ciruelo me hace pensar que tal vez el poema puede leerse como un reflejo de su propia experiencia del exilio en la Unión Soviética. La flor arrancada, en ese sentido, sería el propio Siao que, para entonces y según su esposa Eva, pensaba desde hacía tiempo volver a China.

En cuanto a la traducción de Jualele, algo llama la atención de inmediato cuando se la compara con la traducción del poema de Mao: el grado mucho menor de intervención. No hay,

como en “Nieve”, sintagmas agregados o que hayan podido surgir (hipotéticamente) de una interpretación de los caracteres, sino una versión que se apega bastante al original, limitándose a reponer los pronombres ausentes y a hacer una ligera reorganización sintáctica. Podríamos decir en ese sentido que “La flor del ciruelo” es más Emi Siao que Juanele mientras que “Nieve” es, por momentos, más Juanele que Mao.

No he encontrado una traducción al francés de este poema, pero el uso de la palabra “garrafa”, que remite inmediatamente a la “carafe” francesa, sugiere ya sea la existencia de un original intermedio francés, ya sea la intervención de un intérprete informante.⁹ Puesto que Juanele y Emi Siao se conocieron en el viaje, y como además Emi Siao había vivido un tiempo en Francia, es posible que el informante fuera el poeta mismo. Es decir, que la traducción sea el fruto de un trabajo directo entre los dos poetas, comunicándose por medio del francés. Si se tiene en cuenta la relación entre Juanele y Emi Siao que surge de la carta a “Chi”, la hipótesis parece sensata.

3

A Sa-Ou y a Sa-Chin es preciso tratarlos juntos, aun si, contra lo que podrían sugerir sus nombres, no hay relación de parentesco entre los dos. A diferencia de Ai Qing y de Guo Moruo, quienes ocupan un lugar importante en la historia de la poesía china moderna, Sa-Chin y Sa-Ou son dos figuras menores, conocidas solamente por especialistas en la literatura de la época. A su vez, hay mucha distancia entre los dos. Sa-Ou vivía en Pekín y ocupaba un lugar central en el momento de la llegada de Juanele a China. Formaba parte del consejo editor de la revista *Shikan*, junto a nombres como Ai Qing y Zang Kejia, y cumplía un rol en la asociación nacional de escritores. Incluso hoy, aunque su poesía no es muy valorada, su nombre no ha caído del todo en el olvido y su etapa “dialectal” despierta el interés de ciertos investigadores. Sa-chin, en cambio, era miembro de la asociación de escritores de Shanghai (una rama de la asociación nacional) y aparece en la revista desde un lugar mucho más modesto, contribuyendo con poemas en un par de números de 1957.

Sa-Ou, en realidad “Sha Ou” (沙鸥¹⁰), es el nombre de pluma de Wang Shida, nacido en la ciudad de Chongqing en 1922. En un viaje a Pekín en noviembre del 2017, tuve la oportunidad posibilidad de conocer a su hijo, un escritor y biógrafo que me contó bastante acerca de su padre. Sa-Ou, según su hijo Zhi An, llegó a ser muy conocido en la década dell 50. En 1938, con solo dieciséis¹⁶ años de edad, ingresó al Partido Comunista y empezó a publicar poemas en los periódicos de Chongqing, entonces bajo el control del dominada en ese momento por el partido nacionalista. Más tarde se hizo famoso porque a partir de 1944/1945 decidió escribir utilizando el dialecto de Sichuan. Escribía sobre la vida de los campesinos y solía ir al campo a leerles los poemas y preguntarles sus impresiones. Esta poesía tuvo gran repercusión en su momento y algunos libros

fueron incluso traducidos al ruso. De Chongqing se fue a Shanghai, donde empezó a trabajar clandestinamente para el partido. Se dedicaba a escribir poesía y a dirigir una revista, *Xin shige* (Nueva poesía), en la que seguía publicando sus poemas en dialecto. Paralelamente, sin embargo, también había abierto un negocio de venta de tejidos cuyas ganancias eran enviadas a Chongqing para contribuir a la compra de armamento destinado a la guerrilla. Sa-chin, el otro poeta en cuestión, estaba también en esa empresa. En 1947 fueron descubiertos y Sa-Ou escapó a Hong Kong, donde conoció a la madre de Zhi An, que se había refugiado ahí con su familia. Permaneció en esa colonia británica hasta el final de la guerra civil y la victoria comunista en 1949, cuando entra en Pekín con el partido. Trabajó primero en una oficina encargada de administrar la relación del Partido Comunista con los otros partidos, y luego en lo que más tarde se convertiría en el museo dedicado a Lu Xun, que Juanele visitó durante su viaje. Finalmente, en 1957 entró a formar parte del consejo editor de *Shikan*, que acababa de ser fundada. Al mismo tiempo, Sa-Ou trabajaba en la Asociación de Escritores, ocupándose de acompañar a las visitas extranjeras. En Pekín, por ejemplo, vio a Neruda, y en 1957, según Zhi An, acompañó a varios escritores extranjeros. Zhi An no sabe a quiénes acompañó, pero sí sabe que, por causa de uno de esos viajes, estuvo lejos de Pekín en el momento en que comenzó el movimiento antiderechista entre junio y julio de 1957. Por esa razón no participó del movimiento, es decir, se salvó de ser etiquetado como derechista.

Después de 1949, Sa-Ou dejó de escribir en dialecto y empezó a experimentar con una forma de poesía que buscaba reciclar la tradición y las formas clásicas. Su forma preferida eran los *jueju*, es decir, las cuartetos, la forma en la cual Wang Wei y Li Po escribieron algunos de sus mejores poemas. Sa-Ou se sabía cientos de *jueju* de memoria, y por la época del *Shikan* empezó a pensar en cómo de trasladar el *jueju* a la poesía moderna. Había llegado a una solución, que consistía en tomar cada uno de los cuatro versos de la cuarteta como una unidad que, al pasar a la lengua y al poema modernos, se convertía en una unidad mayor, en una estrofa de dos o tres versos. Cuando le mostré al hijo “En la colina del níspero”, el primer poema de Sa-Ou que aparece entre las traducciones chinas de Juanele, me dijo que, por la disposición de los versos en la página, y aun sin saber nada de castellano, podía asegurar que era un poema de su padre. El poema efectivamente concuerda con la descripción que había hecho Zhi An sobre los experimentos de su padre en esa época, es decir, con la búsqueda de una recreación del *jueju*.

En la colina del níspero

Milenarias lámparas,
milenarios pares de ojos

me cuentan la leyenda de mi ciudad natal

con la voz del alma...

Qué gracia, qué maravilla

la de la voz...

Dónde está, dónde, el par de ojos de ella?

En la ciudad está o en el campo?

Cuando le traduje (o le retraduje) el título, Zhi An me dijo que la colina del níspero (pipashan) era un sitio conocido de Chongqing. Es una colina que ofrece la mejor vista panorámica de la ciudad, y a donde la gente va al atardecer a mirar cómo la ciudad se enciende a medida que cae la noche. Esta escena de la colina quizá se sugiere en el poema a través de la imagen de las “milenarias lámparas, / milenarios pares de ojos”. Juanele llega el 20 de octubre a Chongqing (“Chun-King”) desde Nanjing, vía Wuhan e Yichang. Permanece cuatro días en esa ciudad, antes de seguir viaje hacia “Anchow” el día 25. Aunque en su diario no menciona una visita al mirador, es difícil creer que, en cuatro días de paseos por la ciudad, no haya sido llevado al que es considerado el mejor punto panorámico de la ciudad. Es posible que, en ese sentido, el poema “En la colonia del níspero” haya sido compuesto por el día de la visita y obsequiado a Juanele como un souvenir del viaje. En primer lugar, porque la composición de poemas *in situ* y el intercambio de los mismos como souvenir es una costumbre de larga tradición entre los poetas y letrados chinos. En segundo lugar, porque el otro poema de Sa-Ou, “Bienvenidos”, explicita este gesto en su mismo contenido. “Bienvenidos” es un poema dedicado a estos “amigos” (Juanele incluido) que han viajado desde tan lejos.

Bienvenidos

Vienen de lejos, atravesando los mares o las nubes de los mares

los amigos queridos...

En el jardín nos encontramos,

nunca olvidaremos, nunca, estas manos y estos ojos.

Otra luz con otras líneas,

encendiendo y mojando, a la vez, el mismo aire.

El poema lleva la anotación: “Nanking, 18 de octubre de 1957”. Era el momento en el que, según el diario de viaje, Juanele se encontraba en esa ciudad. Sa-Ou debe haber acompañado a Juanele y al resto de la comitiva en su viaje a través de China. No resulta nada aventurado imaginar que Sa-Ou escribió “Bienvenidos” durante el viaje, tal vez en medio de una comida, como un

obsequio para Juanele y los demás invitados. Y que Juanele tuvo en seguida, gracias a un intérprete, una traducción aproximada del contenido. ¿Qué fue del original? Se trataba, casi seguro, de una poesía efímera, no destinada a la publicación.

El caso de Sa-chin (Sha Jin, 沙金), nacido en Chongqing en 1912, es similar. Según Zhi An, Sa-chin y Sa-ou tenían una relación muy cercana. Eran como hermanos, porque Sa-chin, que era un poco mayor, lo había ayudado cuando ambos eran jóvenes. Como mencioné antes, Sa-chin formaba parte de la rama de Shanghai de la Asociación de Escritores, y así como Sa-ou se ocupaba de acompañar a los escritores extranjeros en Pekín y en otras partes de China en general, debe haber tenido algún rol en el agasajo de estos visitantes en su paso por Shanghai, a donde Juanele llega el 11 de octubre. El segundo poema de Sa-chin, “Desde el puerto de Hu-son”, al igual que “En la colina del níspero”, de Sa-ou, es un poema situado geográficamente, y que remite por lo tanto al itinerario del viaje. El “puerto de Hu-song” es el puerto de “Wusong” (吴淞), zona conocida de Shanghai que Juanele no menciona concretamente en su diario, pero que al menos debe haber visitado de paso. Tal vez fue también un poema escrito en el momento y obsequiado como recuerdo.

Sa-chin o Sha Jin murió en Shanghai en febrero de 1988. El destino de Sha Ou, más tarde, fue similar al de Emi Siao, Ai Qing y muchos otros escritores e intelectuales. En 1959 cayó en desgracia, en medio de uno de los tantos movimientos antiderechistas, fue enviado a un campo de reeducación en la provincia de Hebei y, de ahí, a Heilongjiang. La familia se quedó en Pekín y Zhi An nació poco después de la partida del padre. Sa-Ou seguía escribiendo pero sin posibilidad de publicar. Durante la Revolución Cultural siguió en Heilongjiang hasta que, jubilándose a principios de los años ochenta, volvió a su lugar natal, a Chongqing. En 1993, se enfermó y, en 1994, murió en Pekín. Este es uno de sus últimos poemas.

Andar toda una vida
y no encontrar camino

Tus rostros, uno tras otro
se apilan en una negra
noche sin luna ni estrellas

Por sendas de montaña
Callejones
Puentes
con un bastón por ojos

buscar sin pausa

El limón ya está seco
Hay que tirar la cáscara

走了一生的路
没有走在路上

一张张的你
叠成一块黑
无星无月的夜啊

山道
窄巷
桥头
我以竹杖代眼
寻觅得好苦

柠檬干了
剩下的皮扔了



Una de las pocas fotos de Sha Ou. Circa 1958.¹¹

En China en general, y en la revista *Shikan* en particular en 1957, la poesía mundial se resume en un puñado de nombres entre los cuales aparece en primer plano Neruda, no solo como representante de la poesía latinoamericana, sino también como la figura icónica del poeta comunista. El número inaugural de enero de 1957 incluye dos poemas de Neruda, y el hecho de que sea el primer poeta extranjero en incluirse en la principal revista china de poesía es ultra significativo. La relación entre Neruda y China estaba basada en el prestigio internacional de Neruda como poeta, en el rol que este jugaba dentro el movimiento por la paz mundial y en un entramado de relaciones personales construidas al calor de ese movimiento. La más importante y significativa era su amistad con Ai Qing.

Ai Qing y Neruda se conocieron en 1951, durante el segundo viaje de Neruda a China. Habían transcurrido apenas dos años desde la fundación de la República Popular China y el país se encontraba en un estado de aislamiento. Neruda viajó con Ilya Ehrenburg con la misión de otorgarle a Song Qingling, la viuda de Sun Yatsen, el premio Stalin de la Paz. A Ai Qing le tocó la tarea de recibirlo y acompañarlo; los dos poetas se pasaron una semana visitando diferentes sitios de Pekín y los alrededores, conversando e intercambiando poemas y regalos. Conversaban en francés sin necesidad de intérpretes, ya que Ai Qing había vivido un tiempo en Francia en la década del 20. Ai Qing recuerda en un texto que un día, mientras caminaban por el parque del Palacio de Verano, le preguntó a Neruda: “你姓聂, 按汉字写, 聂字由三个耳朵构成, 而你只有两个耳朵, 多了一个耳朵, 放在哪里?” (396).¹² Neruda, según Ai Qing, le contestó: “一个耳朵放在前额上, 可以倾听未来” (396).¹³ Ese primer encuentro y la buena sintonía entre ambos motivaron el segundo encuentro tres años después, en ocasión del festejo del cincuentenario de Neruda. Más que de una fiesta de cumpleaños se trataba de una apoteosis cuyos preparativos ocuparon, durante meses, la atención de la prensa chilena cercana al Partido Comunista. La lista de invitados resulta impresionante. Incluía, entre otros, a Salvatore Quasimodo, por Italia; a Jean Paul Sartre, Elsa Triolet, Jean Marcenac, por Francia; a James Aldridge por Inglaterra; a Miguel Ángel Asturias por Guatemala; a Ilya Ehrenbourg, por la Unión Soviética; a Oliverio Girondo y Nora Lange, por la Argentina (Schidlowsky 909). La comitiva china, además de Ai Qing, incluía también a Xiao San, a quien Neruda había conocido antes a partir del rol ocupado por aquel como representante chino en el Consejo Mundial por la Paz, y se completaba con una especie de comisario político (el vicepresidente del *zhongjianbu*) y un intérprete. El viaje fue largo, pues no existían los vuelos directos. La comitiva llegó a Santiago después de ocho días de vuelo y de escalas en Praga, Ginebra, Lisboa, Dahkar, Río de Janeiro y Buenos Aires. La dificultad no tenía que ver solo con la distancia, sino también con la política internacional, pues en el medio había varios

países con los que China todavía no había establecido relaciones diplomáticas. Uno de ellos era Argentina y, en Buenos Aires, la policía quiso impedir el desembarque de la comitiva china. Solo la intervención de una comitiva de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores) y de miembros del partido logró que los dejaran esperar en la confitería de Ezeiza mientras reparaban el avión.¹⁴ Ilya Ehrenbourg sufrió un destrato aun peor en el aeropuerto de Santiago. Le revisaron las valijas y le confiscaron unos papeles en ruso sospechados de ser “instrucciones de Moscú”. Fue necesaria la mediación del Ministro del Interior, motivada por las protestas de los comunistas que además exigían la devolución de los papeles, para disuadir a Ehrenbourg de su intención de regresar de inmediato a la URSS. Ai Qing, Xiao San y compañía se quedaron un mes en Chile. Visitaron Valparaíso, pasaron unos días en la casa de Isla Negra y, durante el viaje, Ai Qing escribió varios poemas sobre Chile. Uno de estos también aparece en el primer número de *Shikan*, haciendo eco a los dos poemas de Neruda. Ai Qing recuerda que la casa de Neruda estaba dentro de un jardín, y que adentro había una habitación para beber, con una vitrina llena de botellas vacías y un cartel en la puerta donde se leía: “Hoy no se cobra. Mañana puede pagar”. En el centro de esa habitación había una gran mesa redonda y, debajo del vidrio de la mesa, una cantidad de postales de todas partes del mundo. La comitiva china había llevado de regalo dientes de elefante tallado, un jarrón esmaltado y unos bordados artesanales de Hunan. Una valija con regalos se perdió en el camino, en Brasil o Argentina. A su vez, Neruda le regaló a Ai Qing un libro de fotos de las ruinas de Machu Pichu, una vieja edición de uno de sus primeros libros y un cuerno de buey.

El tercer encuentro con Neruda es en 1957, el año en que Juanele viaja por primera y única vez a China. Neruda hacía entonces su tercera y última visita, esta vez acompañado por Jorge Amado. Ambos venían del congreso del Consejo Mundial de la Paz, en Ceylán, e ingresan a China desde el sudoeste, por la provincia de Yunnan. “En Kunming, la primera ciudad después de la frontera”, recuerda Neruda, “nos esperaba mi viejo amigo, el poeta Ai Ching” (323). Pasan un par de días en Kunming, visitan el jardín botánico de la ciudad, el bosque de piedra y unas termas, y luego toman un avión para Chongqing, donde Ai Qing le organiza una lectura. Desde Chongqing se suben a un barco y emprenden un viaje de varios días por el Yangtzé a través de las tres gargantas. En el medio de este viaje, que está contado en cierto detalle en las memorias de Neruda, este cumple años. Otro día, el barco hace escala en un pueblo, los pasajeros desembarcan y, después de subir unas escaleras por la montaña, llegan a una casa de té donde ven a los lugareños tocar el *erhu* y cantar. Era ya junio de 1957, el movimiento antiderechista que siguió a la apertura inicial de las “Cien flores” ya había comenzado. En Pekín, Ai Qing debía hacer frente a los cargos que lo denunciaban como reaccionario (Ai Qing).

En toda la obra de Ai-Tchin (Ai Qing, 艾青) hay un solo poema llamado “Año nuevo”,¹⁵ pero no es este el poema que corresponde al “Año nuevo” de Juanele. La fuente, casi con certeza, es una antología publicada en París en 1958, una vez más por la editorial Pierre Seghers. Con el título de *Vers le soleil*, el libro reúne una treintena de poemas de Ai-Ts’ing (Ai Qing) traducidos por Li Tche-Houa (1915-2015) y adaptados por Alice Ahrweiler (1914-). El poema en cuestión se llama “L’année nouvelle” y corresponde a un poema de Ai Qing del libro *Estrellas de rubís* de 1953: *Desafiando el viento y la nieve ha llegado la nueva época* (新的年代冒着风雪来了). La adaptadora, Alice Ahrweiler, autora también de un prólogo que acompaña la antología, era una poeta francesa, traductora del *Canto general* y amiga de Neruda, de Paul Eluard y de otros poetas. La portadilla lleva una dedicatoria caligrafiada en chino de Ai Qing, acompañada por su correspondiente traducción: “Pour Alice Ahrweiler en lui demandant de donner son avis et de faire des critiques”. (Ai Ts’ing a Pékin, 3 de marzo de 1955). Ese año Ahrweiler había viajado a China con toda una delegación de intelectuales franceses que incluía a Félix Guattari, a Lucien Bianco y a Louis Bazin.

5

Tres poetas restan por identificar, y son justamente aquellos sobre los que Juanele no suministra información biográfica. Se trata de Die-Chen, Chuen-Chan y Quo-Ing. De esta tríada de desconocidos, sin duda Quo-Ing es el más misterioso, ya que funciona de alguna manera como el puente entre estos poemas chinos de Juanele y los poemas chinos de *El junco y la corriente*. Si bien no es el único de los poetas chinos que hace una aparición en los poemas de *El junco . . .* (Emi Siao aparece en “Luna de Pekín”), es el único que aparece como destinatario de la voz lírica, y no solo en uno, sino en dos poemas: brevemente primero en “En Chun-King” (“Salud, pues, hermano mío, / Oh, Quo-Ing . . . / hermano en el sauce que para todos cantará”) y luego como destinatario del poema “Fue en la orilla del Chia-Ling . . .”. Quo-Ing aparece ahí como un personaje un poco triste (“una sombra, él, de fiebre”) con el que Juanele traba una amistad silenciosa: “No requería Quo-Ing para llegar a mí, evidentemente / sino su silencio”. A su vez, el poema atribuido a Quo-Ing, “Despedida a Ortiz”, es uno de los más hermosos de los “poemas chinos”, y da también cuenta de esta relación de amistad que Juanele sugiere en los dos poemas de *El junco y la corriente*. Haciendo eco a los poemas que Juanele le dedica en *El junco . . .* a Quo-Ing, “Despedida a Ortiz” podría ser un poema “de ocasión”, consignado como obsequio de despedida al poeta viajero—es probable que Juanele lo haya recibido en mano, en una de sus últimas noches en Chung-king. Por supuesto, podemos optar también por pensar que Quo-Ing es un *alter ego* de Juanele, una especie de heterónimo chino con el que Juanele se saluda a sí mismo desde la otra orilla del mundo. La cuestión queda abierta.

Notas

¹ En el paso de la edición de *Cuadernos de cultura* a la de Xul se suman tres poemas y se pierde uno, el de Zhou Enlai, de quienes sin embargo los editores conservan la nota biográfica. La omisión del poema de Zhou se trata probablemente de un descuido, aunque no habría que descartar la existencia de un manuscrito diferente.

² El diario de viaje va desde el 24 de septiembre hasta el 12 de noviembre de 1957. Juanele sale el 24 de septiembre de Ezeiza y llega el 25 a Zúrich, vía Río de Janeiro y Dakar. El 27 llega a Praga, donde hay apenas tiempo para dar un paseo por la ciudad y visitar la embajada china antes de partir para Moscú ese mismo día. El 28 sale para Moscú y, después de un largo viaje que incluye un pernocte en Krasnoyarsk, llega a Pekín el 29. Juanele estará en China hasta el 3 de noviembre, es decir, poco más de un mes, tiempo que se va a repartir entre Pekín (del 29 de septiembre al 10 de octubre), Shanghai (11 al 16 de octubre), Nanjing (16 al 20 de octubre), Chongqing (20 al 25 de octubre), Anchow (?) (25 al 28 de octubre) y Pekín de vuelta.

³ Para entender mejor estas diferencias, hay que decir que la poesía china, y la literatura china, en general, atraviesa una transformación radical entre finales del siglo XIX y principios del XX. Esta transformación tiene que ver fundamentalmente con el abandono de la lengua clásica y la creación de una literatura moderna en lengua vernácula, que, a su vez, condujo a una reorganización de las jerarquías dentro del campo literario. La poesía había gozado durante más de mil años de una centralidad absoluta, sustentada en gran medida en el papel que ocupaba dentro de los exámenes imperiales, paso obligatorio para el acceso a la carrera de funcionario. Conocer el canon poético y escribir poesía era indispensable para cualquiera que deseara ascender dentro de la burocracia imperial. Esta poesía empleaba una lengua altamente codificada que había ido separándose de la lengua vernácula a lo largo de los siglos. Existía también una literatura en lengua vernácula, sobre todo a partir de la dinastía Ming, con la aparición de las grandes novelas, pero la ficción no era considerada “literatura” en el mismo sentido o al mismo nivel que la poesía o, incluso, que el ensayo. Para el siglo XIX esta tradición poética había comenzado a entrar en crisis por distintas razones. En primer lugar, porque la extrema codificación de esta lengua había terminado por ahogar la creatividad y generar una poesía que giraba dentro de un círculo restringido de variantes y alusiones. En segundo lugar, como consecuencia de la crisis generada por el choque

con Occidente a partir sobre todo de la derrota en la guerra del opio. En la segunda mitad del siglo XIX aparecen poetas que, a pesar de estar profundamente arraigados en esta tradición, formulan de manera explícita un deseo de renovación de la tradición y de la lengua. Con la eliminación de los exámenes imperiales en 1905, la poesía pierde, de un día para otro, su rol central en la educación de la clase letrada y, pocos años después, la promoción de la lengua vernácula por parte de los intelectuales de la nueva cultura tiene como resultado el abandono de la lengua clásica y el surgimiento de una poesía moderna. Para la poesía, esta transformación fue muchísimo más dramática que para el resto de las formas literarias; en primer lugar, porque no había antecedentes en la propia tradición, y en segundo lugar, porque el paso de la lengua clásica a la vernácula implicó el abandono de las formas tradicionales. El chino moderno, mucho más “largo” que el chino clásico (polisilábico en lugar de monosilábico), reventaba las costuras de la camisa de fuerza clásica. La poesía china moderna nace en verso libre, como un intento de deshacerse de las restricciones formales. Recién unos años después aparecen algunos poetas que buscan inventar una nueva prosodia, ya sea a partir de la métrica occidental o de la reinterpretación de la métrica tradicional.

⁴ Las fronteras entre estos grupos son, obviamente, maleables: Emi Siao y Ai Qing, por ejemplo, también formaban parte de la estructura de recepción de los escritores visitantes.

⁵ “Nieve” (雪) es tal vez el poema más conocido de Mao y también uno de los más controvertidos. Fue escrito en 1936, al encontrarse Mao ya en Yan’an donde los comunistas habían establecido su base luego de la larga marcha. El contexto político e histórico del poema es el inicio de la invasión japonesa. El poema forma parte de los dieciocho poemas publicados en *Shikan* en 1957, pero su primera publicación es anterior. Aparece por primera vez en 1945, en una revista de la ciudad de Chongqing, entonces sede del gobierno del Kuomintang. Como el poema no estaba fechado, por mucho tiempo se pensó que había sido escrito por la época de su publicación, y se leyó en ese contexto. Mao mismo había dado a entender en un reportaje que lo había escrito en el avión que lo llevaba a Chongqing en agosto de 1945. La historia de su primera publicación es bastante peculiar. Mao viaja en ese momento a Chongqing para juntarse con Chiang Kaishek, jefe del Kuomintang, con el supuesto objetivo de firmar un acuerdo que evite el estallido de una guerra civil. Una vez en Chongqing, Mao le regala una copia caligrafiada de este poema a un amigo y poeta, Liu Yazhi, que escribe a su vez una respuesta y muestra el poema de Mao en el contexto de una exposición de poemas y pinturas en octubre de 1945. Una copia de la copia del poema llega a manos del editor de un periódico local, que lo publica en noviembre de 1945. El poema circula entonces rápidamente, reimpresso en otros periódicos de la capital y copiado de mano en mano, y su celebridad inmediata da lugar también a una campaña por parte de los intelectuales del Kuomintang, que publican comentarios y críticas. Es en ese momento que Robert Payne, entonces en Yunnan, conoce el poema. “Un año antes”, recuerda Payne desde Yan’an, a donde va para entrevistar a Mao, “leí cerca de la frontera tibetana un poema de Mao Zedong llamado ‘La nieve’. Pregunté si existían otros poemas del mismo poeta y me dijeron que no se conocían otros, que la única manera de obtener otros poemas de este poeta tan singular era visitarlo personalmente”. En Yan’an, Payne le pregunta a Mao si puede conseguir un ejemplar de su conjunto de poemas, del que se dice que hay solo tres o cuatro ejemplares dando vueltas entre manos amigas. Mao le responde: “Son poemas estúpidos, escritos sólo para los amigos. Tal vez hablaremos más tarde”. “No era muy alentador”, comenta Payne. En China “tal vez” significa casi siempre “no”. La relación de Mao con la poesía, y con la poesía nueva en particular, es ambigua, marcada por una tensión permanente que se refleja en parte en el hecho de que Mao, como poeta, haya elegido seguir utilizando las formas tradicionales para expresarse. Desde el punto de vista de Mao, la poesía nueva es doblemente criticable: por un lado, por su carácter abstruso que la hace inaccesible a las masas y, por el otro, por su carácter no-nacional u “occidentalizado”, ya que la modernidad poética china es deudora de la poesía occidental. A su vez sin embargo, Mao reconoce la inadecuación de la poesía “clásica” para la experiencia de la china moderna y es esa una de las razones por las que tarda tanto en mostrar su poesía. En el primer número de la revista *Shikan* (enero de 1957), que incluye, como ya dijimos, 18 poemas suyos, hay también una carta de Mao, dirigida al editor, en la que se expresa esta actitud hacia su propia poesía:

“Estas cosas nunca quise publicarlas de manera oficial, porque se trata de poemas en estilo antiguo. Tenía miedo de que resultaran absurdas y que llevaran a la juventud por el mal camino. Además de que su valor poético es mínimo y no tienen nada de particular. Pero puesto que ustedes consideran que son publicables, y como además varios poemas copiados de mano en mano circulan ya con varias erratas, finalmente pensé que es mejor dejarlos hacer. La aparición de esta revista es algo bueno y espero que crezca y se desarrolle. La poesía, por supuesto, debe ser principalmente la poesía de estilo nuevo. Es posible escribir un poco de poesía de estilo viejo, pero no debe recomendársela a los jóvenes, ya que este estilo restringe el pensamiento y además requiere un estudio muy prolongado . . .”.

Mao expresará más adelante la idea según la cual la poesía nueva deberá brotar de la combinación entre el folklore y la poesía clásica. Pero en todo caso, en términos generales, a partir de comienzos de la década del 50 la actitud hacia la poesía clásica es mucho más tolerante, y muchos poetas e intelectuales, a semejanza de Mao, escriben y publican poemas en forma clásica. Uno de ellos es Guo Moruo, también traducido por Juanele.

⁶ En el momento de terminar este artículo, acaban de salir a la luz nuevos manuscritos con traducciones de Juanele de cuatro poemas de Mao, entre los cuales se encuentra “Nieve”. Esta vez, Juanele especifica el libro en el que basa sus versiones: se trata de la antología de Chow y Desmond mencionada aquí. Esto no resuelve, sin embargo, la pregunta sobre la traducción en la que estaría basada la versión de “Nieve” incluida en la revista *Xul*. Ambas versiones (la de *Xul* y de los nuevos manuscritos) son lo suficientemente distintas como para sugerir una proveniencia diversa.

⁷ 风流人物 (fengliu renwu) es una expresión de cuatro caracteres, típica de la lengua china. La expresión se lee en dos partes: la primera “fengliu”, formada por “feng” (viento, estilo, costumbre, entre otros) y “liu” (corriente, orden, circular, etc.), puede significar, según el diccionario Ricci, entre otros sentidos: “influencia durable”, “distinción, elegancia, encanto”, “nobleza de carácter”, “espíritu libre”, “libertino, galante”, “alma” y, por último, “una corriente taoísta del siglo III que pregona una vida de acuerdo a la espontaneidad de la naturaleza profunda”. La segunda parte de la expresión es más fácil: “renwu” significa “figura” o “personaje”. Según Jacques Pimpaneau, dos tipos de personajes fueron considerados históricamente como “personajes fengliu”. Unos eran hombres que, para realizar su ambición, osaron liberarse de toda atadura, de todo escrúpulo, a menudo con una gran dosis de cinismo. Los otros eran contemporáneos del renacimiento de la filosofía taoísta entre el siglo III y el siglo V y se inspiraron en Laozi. Son figuras que prefirieron no mostrar su sabiduría, que evitaron brillar y que ejercieron influencia sobre los otros, no a partir de las palabras, sino de los actos. Eran, por lo tanto, excéntricos que ignoraban las convenciones de la sociedad (Pimpaneau).

⁸ Tomo gran parte de la información sobre Emi Siao de un libro Eva Sandberg (su esposa): *Amor a primera vista: Xiao San y yo* (我们一见钟情——我与萧三). Zhongguo Qingnian chubanshe, 2011.

⁹ La relación “garrafa”/ “carafe” se la debo a Sergio Delgado.

¹⁰ “Sha’ou” (沙鸥) significa “gaviota”. También hace pensar en un verso famoso de Tu Fu (天地一沙鸥) que puede traducirse como “una gaviota sola entre el cielo y la tierra”.

¹¹ Foto suministrada por el hijo de Sha Ou. El autor de la foto es desconocido.

¹² “Su apellido, en chino, se escribe con un carácter que tiene tres orejas, pero por lo que veo usted tiene sólo dos orejas. ¿Dónde está la otra oreja?”.

¹³ “La otra oreja la tengo en la frente, me sirve para escuchar el futuro”.

¹⁴ Para más información acerca de este viaje, véase el artículo de Zhu en este monográfico.

¹⁵ “Parece que va a nevar, / el cielo luce pesado y oscuro / y los pastos amarillos / tiemblan al viento en el camino. / Los pantanos secos / como los ojos ciegos de la tierra / esperan absortos / la llegada de la nieve. / Un caballo escuálido / se saca del lomo la carga, / junto a una cerca negrísima, / y larga un aliento blanco. . . . / Los soldados, como autómatas, / suben en silencio la cuesta, / los cascos de acero / brillando con una luz fría. / El último día del año ah. . . . / Los ríos ya se han congelado / y un sin fin de personas sin hogar / se balancea al borde de la tierra. . . . / Años de guerra / por caminos donde sopla un viento terrible. / Hacia la primavera triunfal / avanzan penosamente los días”.

Bibliografía

- AAVV. *La poésie chinoise* (Guillermaz, Patricia, traducción y selección). Pierre Seghers éditeur, 1957.
- Ai Ts'ing (Ai Qing). *Vers le soleil* (Li Che-Houa, trad.; adaptación y prefacio de Alice Ahrweiler). Pierre Seghers éditeur, 1958.
- Ai Qing. “我与聂鲁达的交往” [Mi amistad con Neruda]. Ai Qing, *艾青诗文名篇* [Poemas y prosas célebres de Ai Qing]. Shidai wenyi chubanshe, 2001.
- De Campos, Haroldo. “Juan L. Ortiz: la retórica seca de un poeta fluvial”. *Poesía y poética*, no. 18, 1995, pp. 40–48.
- Ehrlich, Avrum (ed.). *The Jewish-Chinese Nexus: A Meeting of Civilizations*. Routledge, 2008.
- Kordon, Bernardo. *600 millones y uno*. Leviatán, 1958.
- Mao Zedong. “Carta a Zang Kejia”. *Shikan* 诗刊 [Diario de poesía], no. 1, enero 1957.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Seix Barral, 1974.
- Ortiz, Juan L. *El junco y la corriente*. Ed. Francisco Bitar. Eduner, 2013.
- . *Poemas chinos*. Ed. Guadalupe Wernicke. Abeja Reina, 2011.
- . “Poemas chinos”. Ed. Jorge Perednik. *Revista Xul*, no. 12, octubre 1997, pp. 33–36.
- Payne, Robert. *Mao Tsé Toung, avec trois poèmes par Mao Tsé Toung*. Trad. Janine Mitaud. Pierre Seghers éditeur, 1949.
- Perednik, Jorge Santiago. “Nota a los *Poemas chinos* de Juan L. Ortiz”. *Xul*, no. 12, 1997, p. 36.
- Pimpaneau, Jacques. *Le tour de Chine en 80 ans*. Paris, L'insomniaque, 2017.
- Rothwell, Matthew D. “Secret Agent for International Maoism: José Venturelli, Chinese Informal Diplomacy and Latin American Maoism”. *Radical Americas*, vol 1, no. 1, 2016, pp. 44–62. <DOI 10.14324/111.444.ra.2016.v1.1.005>.
- Siao-yu. *Mao Tse-tung and I were Beggars*. Hutchinson, 1961.
- Schidlowsky, David. *Neruda y su tiempo. Las furias y las penas*. Tomo 2. Ril editores, 2003.
- S/N. “Homenaje al dr. Siao-Yu” (16/02/1977). Disponible en <<https://noticias.nat.gov.tw/news.php?unit=101,106,115&post=95319>>.
- Wang, Céline. “Controverse autour d'un poème de Mao Zedong. Neige, sur l'air de “Printemps au jardin de Qin””. *Études chinoises*, vol. 27, 2008, p. 11–40.
- Wernicke, Guadalupe. “La traducción sin idioma”. En Ortiz, Juan L. *Poemas chinos*. Abeja Reina, 2011, pp. 5–10.
- Yang Tao 杨涛. “故宫盗宝案中的萧子升” [Xiao Zisheng y el caso del robo del patrimonio del Palacio Prohibido]. Disponible en <<http://www.xzbu.com/1/view-294453.htm>>.
- Ye Hua 叶华 (Eva Sandberg). 《我们一见钟情——我与萧三》 [Amor a primera vista: Xiao San y yo]. Zhongguo Qingnian chubanshe, 2011.