

**Un país mental.
100 poemas chinos contemporáneos**



kriller71 ediciones

kriller71 ediciones / colección poesía

director de la colección

aníbal cristobo

consejo editorial

carlito azevedo, edgardo dobry, ezequiel zaidenweg
y veronika paulics

imagen de portada

« In The Silver Visage of the Star », 2013,

fotografía de Clara Feder.

Cortesía de Noeli Gallery, Shanghai.

isbn

978-84-946203-8-6

depósito legal

B 24195-2017

kriller71 ediciones

kriller71ediciones.com

info@kriller71ediciones.com

© de la traducción, miguel ángel petrecca, 2017

© de esta edición, aníbal cristobo, 2017

Todos los derechos reservados.

Un país mental.

100 poemas chinos contemporáneos

Traducción, selección y prólogo
de miguel ángel petrecca



kriller71 poesía #31

La fábrica del lenguaje

1

Hace mucho tiempo, cuando todavía no había empezado a estudiar chino ni se me había ocurrido la idea de hacerlo, un amigo me invitó a participar de un grupo de lectura y traducción de Tu Fu. Todos los participantes nos encontrábamos en pie de igualdad en cuanto al conocimiento de la lengua: ninguno sabía nada. Lo único que teníamos eran vagas nociones, provenientes de la lectura de Fenollosa/ Pound, sobre la naturaleza del chino y de los caracteres. El grupo estaba formado por Daniel Durand, Darío Rojo y Jorge Salvetti. El primero (que era quien me había invitado) había publicado, en Ediciones del Diego, su traducción al castellano de los 35 poemas de Tu Fu que Kenneth Rexroth había traducido al inglés. En la biblioteca de su casa había una buena porción dedicada a la poesía china: libros de Tu Fu, Li Po y Wang Wei, más una serie de antologías, varias de ellas bilingües. Darío Rojo había viajado a China y traído de ese viaje un grueso botín de libros y objetos, por lo que su casa, sujeta un misterioso sistema rotativo que regía los cambios en la decoración, se parecía por momentos a un camaleón chino. Jorge Salvetti, traductor de media docena de lenguas era el más calificado a priori para el proyecto. Autodidacta genial, dotado de memoria y erudición legendarias, estuvo implícito desde el principio que Salvetti sería el líder del grupo. Por mi parte, mi conocimiento de la poesía china se limitaba a un libro de traducciones de poemas de la época Tang de Raul Ruy, el libro traducido y editado por Durand, las traducciones de Rexroth, la lectura de *Cathay* de Pound, de *La escritura poética china* de Fenollosa, y poco más.

Visto en perspectiva, cuesta imaginar otra empresa que estuviera tan predestinada al fracaso desde su misma concepción. Partiendo casi de cero íbamos a intentar traducir, leer y comprender

una poesía que hasta para los expertos o los hablantes nativos presenta dificultades insolubles de interpretación. Sabíamos que era difícil: lo que no sabíamos era hasta qué punto. O tal vez lo sabíamos y no nos importaba. La historia argentina, al fin y al cabo, en una de sus vertientes, tal vez no sea más que eso: una larga lista de ilustres autodidactas fracasados. Provistos con un par de diccionarios, comenzamos a reunirnos los viernes en la casa de Durand en la calle La Rioja. Elegimos un poema al azar de uno de los libros de Tu Fu que tenía Durand en su biblioteca, y nos sumergimos en él. Quiero decir, básicamente, que nos dedicamos a buscar en el diccionario el primer ideograma o carácter. No es una tarea nada sencilla, para quien no tiene una base mínima. El procedimiento es muy distinto del que se utiliza en las lenguas alfabéticas para buscar una palabra. Hay que identificar el radical o clave semántica dentro del carácter, y luego, según la cantidad de trazos, buscar entre los caracteres/ ideogramas clasificados con ese radical. Para nosotros era parecido a buscar una aguja en un pajar.

Nuestro avance, según recuerdo, era lento e insignificante. Al final de una reunión creíamos haber identificado el primer carácter. Luego de dos reuniones teníamos dos de los cinco caracteres de un verso, y eso era sólo el comienzo del problema. A partir de ahí comenzaba la parte, mucho más difícil todavía, de barajar y combinar entre sí, en una serie vertiginosa de posibilidades, los significados de los caracteres. El tiempo de una reunión entera se agotó en esa sola tarea, sin llegar a un resultado satisfactorio. El proceso no conducía, claramente, a ningún lado, pero era entretenido. Luego de varios viernes seguidos de reunirnos, un viernes se produjeron varios faltazos y se suspendió la reunión. Retomamos al siguiente, pero en estas situaciones cualquier pausa, por más insignificante que sea, alcanza para romper el hechizo y quebrar la disciplina; por lo cual, poco después el grupo se desbandó, sin haber pasado del tercer verso.

Desde ese intento de leer a Tu Fu hasta el momento en que empecé a estudiar chino pasaron años. Lo que me interesó,

entonces, ya no fue tanto Tu Fu como la poesía contemporánea, que descubrí casi por azar en internet. Con todo, y a pesar de la distancia, esta antología es un resultado de aquella primera aventura, y a ella va dedicada.

2

Aunque el término contemporáneo, en sentido estricto, designa a la literatura posterior a la fundación de la República Popular China en 1949, la contemporaneidad a la que hace alusión el título de esta antología remite al llamado “nuevo periodo”, asociado a la apertura y a las reformas que Deng Xiaoping puso en marcha a partir de fines de la década del 70. La casi totalidad de los autores (salvo una excepción) son nacidos al menos una década después de la fundación de la República, entre comienzos de los 50 y fines de los 70; muchos, sino la mayoría, empezaron a escribir entre finales de los 70 y comienzos los 80. Hay razones más que sobradas para este recorte. Debido a las condiciones restrictivas que rigieron la producción literaria bajo el maoísmo, la experimentación, la búsqueda y la multiplicidad que habían caracterizado a la literatura modernas en sus cortas pero intensas décadas de historia, dieron paso rápidamente, luego de 1949, a una uniformización fundada en los principios que Mao delineara en 1942 en sus Conferencias sobre el arte y la literatura de Yan’An. Esto es, una visión instrumental de la literatura, al servicio del proletariado y del partido; el rechazo del modernismo occidental, en favor de un realismo “proletario”; la favorización de una lengua y un estilo accesibles; el rechazo de la expresión individual. Después de 1949, y especialmente tras la fuerte represalia que sucedió a la apertura de 1977 (la de la campaña de las Cien Flores), la mayoría de los poetas que habían estado en actividad desde la década del veinte dejaron de escribir, prefiriendo dedicarse a la enseñanza, la investigación académica o la traducción; otros, como Ai Qing, más algunos poetas más jóvenes, como Chang Yao, se vieron purgados y despojados de la posibilidad de publicar, cuando no directamente presos. Teniendo en cuenta los efectos negativos que estas condiciones tuvieron sobre la escritura literaria y poética, no debe sorprender por lo tanto que en esta antología

el término contemporáneo sea sinónimo, en cierta manera, de la poesía escrita a partir de finales de la década del setenta. Tomar el nuevo periodo como sinónimo de contemporaneidad es menos una elección que el resultado de constatar el abismo que separa ambas épocas.

Al igual que había sucedido con la revolución literaria de 1917, también fue la poesía la que se encontró a la vanguardia de los hechos en la década del setenta. La aparición de *Jintian* (Hoy), una pequeña revista literaria realizada por un puñado de jóvenes poetas chinos, en diciembre de 1978, es habitualmente señalada como el hito fundacional de la nueva literatura. *Jintian* marcaba la emergencia a la superficie de una generación que había comenzado a escribir y a formarse subterráneamente durante los largos años de la revolución Cultural. El período de máxima uniformización de la literatura había sido también, paradójicamente, el momento de incubación de toda una nueva estética. La revolución cultural había sentado las bases para la formación de una generación estética y políticamente disidente. La circulación, de mano en mano, de los famosos “libros de tapa amarilla” (traducciones de literatura occidental que habían estado hasta entonces reservados a la lectura de los cuadros del partido), el surgimiento de salones literarios clandestinos a principios de los 70, y la decepción que sucedió al fervor inicial de la revolución cultural, son algunos de los factores que contribuyeron a la emergencia y desarrollo de esta generación. Los jóvenes de *Jintian*, como Bei Dao y Mang Ke, habían estado leyendo y leyéndose durante años para el momento en que, a fines de 1978, entraron abruptamente en escena con su revista. Su poesía se separaba absolutamente de la estética dominante, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido: poemas en verso libre, con un lenguaje altamente metafórico y alusivo, lírico pero también crítico, con una retórica y una imaginería que no disimulaba la influencia de tradiciones poéticas ajenas. Aunque *Jintian* duró sólo nueve números antes de ser censurada a comienzos de 1980, su impacto era irreversible y la influencia de estos nuevos poetas, a los que la crítica oficial bautizó despectivamente como “oscuros”,

siguió aumentando inexorablemente en los años siguientes. Ya en 1979 algunos poemas de *Jintian* habían comenzado a aparecer en las revistas oficiales, cuya circulación masiva y a nivel nacional aseguraba una difusión y un lectorado incomparablemente mayor, y siguió siendo así después del cierre de la revista. A partir de 1984, tras el fin de “campaña de limpieza de la polución espiritual” que el gobierno había lanzado en 1983 para combatir la influencia de la cultura occidental entre los intelectuales, la ascendencia de los poetas oscuros se afirmó todavía más.

Salvo por Duo Duo y Wang Xiaoni, la mayoría de los poetas que integran esta antología forman parte de lo que suele llamarse “poesía post-oscura”, y una buena parte de ellos pertenece a la llamada “tercerageneración”, esto es, la de los poetas que empezaron a escribir en la estela de los poetas oscuros, frecuentemente en su contra. Siguiendo el ejemplo de *Jintian*, a partir de comienzos de los ochenta una avalancha de revistas de poesía fundadas por estos poetas jóvenes empezaron a surgir en diferentes partes de China. El mundo de la poesía china había quedado definitivamente partido en dos esferas: una oficial y otra “independiente”, o no oficial, y era por esta última por donde pasaba la poesía. Estas revistas, y la poesía que publicaban, partían de diferentes búsquedas pero compartían la distancia con respecto a los poetas oscuros, de quienes los separaba no sólo una cuestión de experiencia generacional, sino también un lenguaje distinto y un abandono de la pulsión crítica, o de la enunciación generacional, colectiva, por momentos heroica, típicas de buena parte de la poesía oscura. Uno de los casos más conspicuos es el de Han Dong y Yu Jian, fundadores de la revista *Tamen* y promotores de la llamada “poesía coloquial”, que promovía la escritura de una poesía basada en la experiencia cotidiana, en un lenguaje coloquial. “Acerca de la Gran Pagoda”, un poema de Han Dong incluido en esta antología, que dialoga explícitamente con un poema de título similar de Yang Lian, se deja leer en clave de esta distancia. Ambos poemas tienen un referente concreto: la llamada “Gran Pagoda del Ganso Salvaje”, de Xi’An, construida durante la dinastía Tang para guardar las escrituras budistas traídas por el

monje Xuan Zong desde la India. Sin embargo, donde Yang Lian, poeta oscuro y a la vez asociado al movimiento de “búsqueda de las raíces”, veía un símbolo de la tradición y de la larga historia, Han Dong se limita a describir movimientos: la gente sube a la pagoda y luego baja, y en el medio no hay ninguna epifanía. Han Dong podría hacer suya, en ese sentido, la divisa de un poeta argentino casi contemporáneo suyo: “No me conviene interpretar”. La poesía de Yu Jian, compañero de Han Dong en *Tamen*, y una de las voces más importantes de la poesía contemporánea, también puede leerse en esta clave, como una bajada a tierra con respecto a la grandilocuencia dominante en mucha de la poesía precedente. “Luo Jiasheng”, uno de los poemas de Yu Jian incluidos en esta antología, es un ejemplo típico de su poesía de la época. Narra, con una emoción contenida y un lenguaje directo, que rehuye de la metáfora, la historia común de una persona común. Luo Jiasheng no es un héroe, y si en el poema aparece también como víctima de la revolución cultural, el foco del poema está puesto más bien en narrar desde afuera algunos hechos de su vida. Lo que no se sabe de Luo Jiasheng es tan importante o más que lo que se sabe. “Luo Jiasheng” y “La Gran Pagoda” comparten en ese sentido la vocación del poema por ocuparse de la superficie: por reivindicar, en cierta forma, la densidad significante de las cosas.

Si la poesía coloquial de Yu Jian y de Han Dong representa una de las tendencias fundamentales de la poesía de la tercera generación, la poesía de Xi Chuan, otro de los poetas ampliamente antologados en este libro, se encuentra en el extremo opuesto. En el contexto de emergencia de los poetas de la tercera generación, Xi Chuan representa una voz singular, que reniega tanto de la entonación heroica y humanista de los poetas oscuros como de las tendencias antipoéticas o vulgarizantes que priman en buena parte de la poesía de la tercera generación. Su búsqueda original se identifica con la de una poesía pura, tal como sugiere en un breve manifiesto de 1986, en donde afirma la idea de “la poesía como una religión”. Sin embargo, desde comienzos de los 90, y especialmente a partir de la publicación de “Saludo” en 1992, su

poesía muestra un cambio radical. La adopción del poema en prosa, el gusto por la paradoja, la contradicción y la ironía, la creación de atmósferas oníricas, casi surrealistas, pero fríamente descriptas, el coqueteo con el lenguaje filosófico, la opción por una lengua culta con incrustaciones coloquiales, son algunas de las características de una poesía que trata de dar respuesta, como él mismo Xi Chuan ha sugerido, a la condición oximorónica que constituye la característica fundamental de la cultura china contemporánea. Cerca de Xi Chuan puede ubicarse también a Ouyang Jianghe, un poeta de la provincia de Sichuan, editor, junto con Xi Chuan, de *Tendencia*, una de las revistas independientes más influyentes de la fines de los ochenta y principios de los noventa. Originalmente ligado a una tendencia neotradicionalista dentro de la poesía de la tercera generación, Ouyang Jianghe fue girando hacia una escritura técnicamente cada vez más compleja y opaca, hecha de alusiones, montajes. Tanto Ouyang Jianghe como Xi Chuan suelen ser situados dentro de la llamada “poesía intelectual”, término que ellos mismos lanzaron por primera vez desde las páginas de *Tendencia*, a fines de los ochenta, en abierto desafío a las corrientes más vulgarizantes de la época. Aunque el término “intelectual”, asociado a la poesía, asumió más tarde connotaciones peyorativas, como sinónimo de una poesía abstracta y occidentalizante, la idea era enfatizar la complejidad y la exigencia de la práctica poética.

Xi Chuan no es el único cuya poesía dio un giro a comienzos de la década del 90. Es más bien la escena poética misma la que se vio fuertemente transfigurada a partir de las rápidas transformaciones económicas y culturales a las que dio lugar la consolidación del proceso de apertura y mercantilización iniciado a fines de los setenta. El suicidio de Haizi (un poeta importante de la tercera generación) en marzo de 1989 y la derrota del movimiento democrático en junio de ese mismo año, habían marcado ya el fin de lo que retrospectivamente fue visto por algunos, con nostalgia, como una época dorada. Si la década del ochenta está identificada con lo que se ha llamado una “fiebre cultural”, esto es, la discusión a escala nacional de las nociones de cultura, nación, modernidad, tradición,

así como de diferentes teorías occidentales, la década del noventa es más bien una época de “ansiedad cultural”. Concretamente, en el caso de la poesía, la sensación de fin de una época y de fin de una forma de escritura fue acompañada de una crisis de la función de la poesía y del poeta. La hostilidad del contexto estaba dada no sólo por la mercantilización de la sociedad, la emergencia de una cultura de masas y de un discurso nacionalista y conservador, sino también por la reaparición de las críticas que ponían en cuestión, una vez más, la existencia misma de la tradición poética moderna. La producción poética, sin embargo, pareció salir fortalecida de esta situación. Luego de un breve impasse posterior a la represión de 1989, las revistas independientes volvieron a aparecer en el panorama poético y los poetas dieron muestra, a pesar de o gracias a la sensación de crisis y de marginalización, de una creciente inventiva y originalidad. La introducción de elementos narrativos o el desarrollo de una poesía descrita directamente como “narrativa” (asociada frecuentemente con Zhang Shuguang, Sun Wenbo, y el primer Xiao Kaiyu); la aparición del poema largo, como en el caso de Yu Jian con su “Archivo 0”, de Xiao Kaiyu con su “A Tu Fu” o de Xi Chuan con “Saludo”; la reflexión sobre las características específicas de la lengua, sobre la cuestión de la tradición y la lengua clásica, como en Zhang Zao y Baihua, son elementos que sugieren la vitalidad y la inquietud creativa de esta poesía. La polarización, incipientemente anunciada a fines de los ochenta, entre el campo “intelectual” y el autodenominado “popular” (minjian), se hizo cada vez más acentuada a lo largo de la década, concluyendo en una agresiva polémica hacia 1999. El hecho de que esta polémica desbordara el ámbito estrecho de la poesía para llegar a los medios masivos de comunicación sugiere, por sí solo, la distancia entre la situación de la poesía a comienzos del periodo nuevo y al final del siglo.

Para fines de los noventa, una nueva oleada de poetas había empezado a sumarse a la de los de la tercera generación. Yi Sha, con su escritura humorística e iconoclasta, e Yin Lichuan, miembro de la llamada “poesía de la mitad inferior del cuerpo”,

podrían ser ubicados en la tradición de la poesía coloquial, o en lo que podría llamarse una poesía “post coloquial”; Hu Xudong y Yu Yang, en cambio, más cerca de la línea de la poesía intelectual. Yang Jian, por su parte, escribe una poesía de inspiración budista, sobre el fondo de una China rural, degradada y despoblada, por la que pululan viejos campesinos y trabadores migrantes. En un campo dominado aun por los hombres, las voces de las mujeres han comenzado a multiplicarse a partir de los ochenta. La de Zhai Yongming, una poeta sichuanesa de la tercera generación, es sin duda una de las más conspicuas, tanto por la calidad de su poesía, que no cede en nada a la de sus coetáneos, como por su capacidad para articular un lúcido discurso de género. Aparte de las cuatro incluidas en esta antología (Wang Xiaoni, Lan Lan, Yin Lichuan, y la misma Zhai) otras merecerían seguramente formar de este libro.

3

La presente es una reedición aumentada y corregida de la antología publicada en 2011 en Buenos Aires por Gog y Magog y en Santiago de Chile por LOM. La selección incluye algunos de los poetas más representativos de las últimas décadas pero está lejos de ser exhaustiva. Es caprichosa, al menos en el sentido de que, más que a representar una literatura, aspiraría a reunir lo que, a mí entender, es un conjunto de buenos poemas.

Para la transcripción de los nombres de personas y lugares se ha elegido el sistema Pinyin (sistema oficial de transcripción chino moderno), excepto en algunos casos en los que el nombre tiene una forma corriente en otro sistema (así, por ejemplo, en el caso de los poetas Li Po y Tu Fu, o de Pekín).

El orden de aparición de los poetas sigue, sin apegarse del todo a ninguno, varios criterios: el criterio cronológico, pero también un criterio de agrupación, por momentos, a través de bloques de afinidad (el caso de Xiao Kaiyu, Sun Wenbo y Zhang Shuguang, por un lado: y de Yu Jian y Han Dong por el otro); y, por último, el criterio, más subjetivo, de la percepción del conjunto

como un todo orgánico. Luo Fu, que abre la antología, es un poeta taiwanés nacido en China en 1928, generacional, histórica y geográficamente separado, por lo tanto, del resto de los poetas de la antología. Su inclusión es, no hace falta decirlo, arbitraria. Se justifica solamente por el contenido del poema y por el deseo de hacer de él una especie de portal o pasaje hacia el mundo de la poesía china contemporánea.

Miguel Ángel Petrecca, septiembre de 2017

Luo Fu

Nacido en Henyang, en la provincia de Hunan, en 1928, Lo Fu (洛夫) se enroló en el ejército durante la guerra sino-japonesa y en 1949 emigró a Taiwán con el gobierno nacionalista. Su poesía se inscribe dentro del modernismo taiwanés y recibe en un comienzo la influencia del surrealismo, para ir virando después hacia un interés cada vez mayor por la tradición poética china. Desde 1998 vive en Vancouver.

Compartiendo un trago con Li He

Las piedras se rajan
Tiembla el cielo
La lluvia del otoño asustada se congela en el aire
En ese momento, veo de golpe por la ventana
a un viajero montado en un asno
que viene desde Chang An
con su bolso repleto de imágenes horripilantes
Antes de su llegada
versos como granizo cayeron
en medio de la lluvia fría
Detrás de la ventana escucho otra vez
el ruido metálico del sol golpeado por Yihe
Ah! Un estudiante flaco flaco
tan flaco
como un pincel de fino pelo
tu ancha camisa azul
flameando al viento en miles de olas

Mascando cuartetos
igual que habas. Cuartetos. Cuartetos.
En tus ojos ardientes
hay una copa de vino nuevo
de la dinastía Tang a la dinastía Song a la dinastía Yuan y Ming y Qing

por último vertido
dentro de este pequeñísimo vaso mío
Coloco en un cántaro
el poema que más te gusta
Lo sacudo y veo subir una niebla
Las palabras bailan borrachas, los acentos chocan entre sí
el cántaro se rompe y tu carne estalla
Llanto y chillido de fantasmas en la estepa
Aullidos de lobos por todas partes

Siéntate, bebe conmigo
en esta la noche más oscura de la historia
Nosotros no somos dos personajes del montón
¿Qué nos importa no figurar
en la Antología de los 300 poemas Tang?
¿Y qué sentido tiene el escalafón oficial?
Todo eso no tiene ninguna importancia
Aquel día aún no habías vomitado tus versos
borracho sobre las escalera de jade de los ricos.
Vamos, bebe
La luna esta noche no va a brillar
para este nuestro encuentro único en la eternidad
Quiero aprovechar la oscuridad para escribirte un poema oscuro
Y si ellos no entienden que no entiendan.
Que no entiendan
por qué después de leerlo
nos miramos y estallamos de risa.

Duo Duo

Duo Duo (多多) nació en Pekín en 1951. Durante la revolución cultural, en el marco de la campaña de reeducación de los jóvenes urbanos impulsada por Mao, pasó seis años en la zona rural de Baiyangdian, en la provincia de Hebei. Allí, junto con Mang Ke, que más tarde sería uno de los fundadores de la revista Jintian, comenzó a escribir poesía, influenciado por los poemas de sus amigos y por la lectura de los “libros de tapa amarilla”, traducciones prohibidas que circulaban de mano en mano entre los jóvenes ilustrados. Tras la masacre de la plaza Tiananmen y la derrota del movimiento democrático, en junio de 1989, Duo Duo, que había viajado a Europa para participar de unas lecturas, decidió exiliarse. Volvió a China en 2004. Actualmente vive y enseña en la isla de Hainan, la misma donde Su Dongpo pasó varios años desterrado.