

Una geografía compartida: Citas sinológicas e imaginarios chinos en dos cuentos de Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo

Salvador Marinaro¹ | Junio 2024

RESUMEN

Este artículo explora las representaciones de China en dos cuentos de Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Publicados en la década de 1940, ambos relatos ofrecen una relectura y apropiación de textos clásicos, fuentes sinológicas y un catálogo de objetos de inspiración asiática. A través del análisis de sus fuentes y referencias, se observa cómo el interés sobre el país asiático tenía como telón de fondo los sucesos de la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra que contribuyó a la formación de una geografía compartida entre los miembros de la revista *Sur*. Así, esta investigación se inscribe en los estudios que buscan reubicar la obra borgeana en su contexto regional de producción, al tiempo que indaga en los significados que el Extremo Oriente tuvo en la literatura latinoamericana del siglo XX.

PALABRAS CLAVE

Borges | Silvina Ocampo | Orientalismo latinoamericano | Revista *Sur* | China y América Latina

¹ Salvador Marinaro (Salta, 1988) es doctor en Estudios Globales y magíster en Escritura Creativa. Sus crónicas y ensayos fueron publicados en *Ñ*, *Anfibia*, *Altair*, *Brando* y la revista de *elDiarioAR*. Por sus artículos y cuentos, obtuvo el premio Azucena Villaflor (otorgado por las Madres de Plaza de Mayo), Filosofía Sub-40 al mejor ensayo escrito por un autor menor de cuarenta años en Argentina, entre otras distinciones. En el 2016, obtuvo una beca para continuar sus estudios doctorales en la Universidad de Shanghái (China). Actualmente, trabaja como profesor asociado en la Universidad de Fudan y coedita junto a Lucila Carzoglio la revista *Chopsuey*, sobre cultura china contemporánea. Email: salvadormarinaro@gmail.com.

1. Introducción

En el libro de poemas *La cifra*, publicado cinco años antes de su muerte, Borges menciona un bastón de bambú que le compró María Kodama. Los versos que componen “El bastón de laca” de 1981 parecen un catálogo de los motivos asiáticos que se repiten a lo largo de su obra. Desde la visión de un “imperio infinito en el tiempo, que erigió su muralla para construir un recinto mágico” (Borges, 1989, p. 330) hasta reflexiones sobre el pensamiento de Zhuangzi (*Zhuāngzǐ* 庄子, “Chuang Tzu”)² y el taoísmo, las menciones orientales se van sucediendo como si el tacto del bastón desencadenara su propia historia. Por último, el poema reflexiona sobre el artesano que lo fabricó y ahora está “perdido entre novecientos treinta millones” de personas (p. 330). Borges –el yo poético– afirma que existe una unión secreta entre el artífice de su bastón y él, una conexión que remite a las simetrías y los universos paralelos que forman parte de los tópicos clásicos de su obra.

De alguna manera, estos versos ofrecen una pauta de lectura que puede ser aplicada a la imagen de China entre otros miembros de la revista *Sur*, como Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Precisamente, el objetivo de este trabajo es analizar los imaginarios de inspiración china en cuentos de dos de los exponentes más relevantes de la literatura argentina del siglo XX. Al analizar el cuento “El jardín de senderos que se bifurcan” del canon borgeano y “La red” de Silvina Ocampo, se observará cómo las citas orientalistas, los objetos chinos y las menciones al país asiático se vinculaban no solo a un horizonte fantástico, sino también a un país real, reconocible en el mapa. Problemáticas como el colonialismo, la guerra y la migración se encuentran cifradas entre sus páginas y permiten conectar dos imaginaciones: China como el “recinto mágico” y la China del artesano. Esta interpretación es deudora de los estudios que inició Daniel Balderston (1993) con un análisis sobre las citas históricas en la obra del autor argentino, y se relaciona con el reciente libro publicado por Rosario Hubert (2023) que reflexiona sobre la adopción de la cultura china en América Latina. Hubert, a través de un trabajo exhaustivo que rastrea publicaciones y proyectos editoriales, concluye que las tramas de circulación de ideas, objetos y personas sirvieron como marco de sentido para las escrituras sobre China en el continente.

En los últimos años, el vínculo del autor argentino y el país asiático ha sido analizado desde diversas perspectivas. En gran medida, la masiva recepción de sus libros motivó el repentino interés académico, ya que Borges es el autor hispanoamericano más

² Cuando se mencione a un autor u obra de origen chino hemos optado por transcribir en caracteres en chino simplificado y pinyin, el sistema utilizado en la República Popular China de forma oficial. Cuando sea pertinente, se agregará la transcripción que figura en la obra de Silvina Ocampo o Jorge Luis Borges, que generalmente provienen de la romanización de Wade-Giles.

traducido al mandarín (Lou, 2018). Entre los múltiples trabajos que evalúan su relación con el País del Centro, se deben destacar los ensayos de Enrique Larreta (2012), quien señaló la influencia de la literatura fantástica china en sus obras. Otras investigaciones sobre la influencia de la filosofía y el pensamiento tradicional chinos, realizadas por Xiao Xuyu (2017) y Zhu Jinyu (2020), reflejan la amplia difusión del problema entre investigadores de ambas costas del océano Pacífico.

Sin embargo, estos trabajos tienden a recortar la obra de Borges del contexto de producción latinoamericano, donde el conocimiento sobre China llegó a través de retazos, citas y referencias de segunda mano. Como afirma Axel Gasquet (2009, 2017), el orientalismo en América Latina surge a partir de las lecturas de fuentes europeas que eran leídas a la luz de los debates nacionales. Ya a principios del siglo XX, las representaciones de las culturas no-europeas se habían diversificado en gran medida por el impacto que representó la Primera Guerra Mundial en el campo cultural nacional. Borges y el grupo de la revista *Sur* pertenecen a un período de transformación en el imaginario orientalista latinoamericano y un momento de recepción/reinterpretación de las tradiciones literarias mundiales.

Por eso, este artículo propone dos hipótesis de interpretación. La primera se refiere a la apropiación colectiva de las culturas orientales por parte de los miembros de la revista *Sur*. El país asiático no solo aparece en ficciones y relatos, sino también en una serie de reseñas bibliográficas, ensayos, antologías y conferencias de Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, entre otros miembros de su generación. En este sentido, China emerge como parte del proyecto colectivo de la revista *Sur*, que apelaba a la literatura global desde las antípodas. Esta extensión de motivos orientales se enmarca con particular interés entre fines de la década de 1930 y principios de los años 40. En esos años, Borges publicó cinco reseñas de literatura china en la revista *El Hogar*, algunas páginas versan sobre el *Sueño en el pabellón rojo* (*Hóng Lóu Mèng* 红楼梦) o la novela *Bandidos del pantano* (*Shuǐhǔ Zhuàn* 水浒传) de Shi Nai'an. Durante esta etapa, compiló junto a Silvina Ocampo y Bioy Casares la *Antología de la literatura fantástica* (1940), que cuenta con seis textos de autores chinos, más otros cuatro relatos escritos por sinólogos ingleses y alemanes (es decir, que se trata de textos de inspiración “sinográfica”). Precisamente, los dos cuentos que se analizan a continuación pertenecen a este lapso.

La segunda hipótesis reconoce que la visión del país asiático tenía elementos no solo del pensamiento clásico chino, sino también cuestiones que apelaban al momento histórico en el que vivían sus autores. De hecho, si desproveemos a estos relatos del aparato fantástico y metafísico, nos encontraremos con tramas de militares, diplomáticos e inmigrantes. Estas figuras reflejaban una visión del estado del mundo

durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra. De hecho, la protagonista del cuento de Silvina Ocampo es una joven de origen chino, nacida en América, que rememora los libros y tradiciones de su familia.

Como sugiere Beatriz Sarlo (1995), Borges supo construir un lugar de enunciación que apelaba desde la “orilla” porteña a la cultura mundial. A través del diseño de un lector en los márgenes, “Borges pone en acción algo que seguirá haciendo toda su vida: leer de manera desviada” (Sarlo, 1995, p. 67). Los tópicos del taoísmo, budismo, las meditaciones sobre la muralla y el Emperador Amarillo, responden a la construcción de una tradición universal propia. Su China es una construcción imaginaria de “las orillas” porteñas, que sueña con la mariposa de Zhuangzi y que se transforma en un tópico compartido con otros autores.

2. De Zhuangzi a los horrores de la guerra: las citas y objetos chinos en “El jardín de senderos que se bifurcan”

En la primera página del prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares (que firma la introducción por los tres compiladores) señala que los primeros maestros del género fueron los chinos. Sin embargo, los autores argentinos no eran capaces de leer esta tradición directamente: “debemos alegrarnos con lo que la suerte (profesores muy sabios, comités de acercamiento cultural, la señora Pearl S. Buck), nos depara” (1940, p. 4).

En efecto, este primer párrafo trama una conexión con la literatura china a la que, por un lado, los autores afirman desconocer y, por otro, reconocen como el origen del género que practican. En el margen porteño, la información llega a través de retazos, fragmentos desordenados de la circulación cultural mundial, compuesta por cátedras, asociaciones informales y la figura de Pearl Buck, que ganó el premio Nobel en 1938. Hija de misioneros norteamericanos y criada en la provincia de Zhejiang, la autora de *La buena tierra* fue una de las principales voces públicas que denunciaron en Occidente los crímenes cometidos por los japoneses durante la ocupación de China en la década de 1930.

En este sentido, el libro que marca el intento del grupo *Sur* de establecer un canon para su proyecto de una literatura fantástica en el Río de la Plata plantea una red de complejidades históricas. Esta perspectiva se ve con mayor detalle en el cuento que publica Borges al año siguiente de la *Antología*. Publicado por primera vez en el libro homónimo de 1941 (y reeditado posteriormente, en 1944, como la primera parte de *Ficciones*), “El jardín de senderos que se bifurcan” se ubica en el centro del corpus borgeano. La comprensión de la temporalidad relativa, la multiplicidad de universos que se suceden y la descripción de laberintos donde confluyen espacio y tiempo son

tópicos convertidos casi en el sentido común del adjetivo “borgeano”.

La narración se inicia con un primer párrafo que cita la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, “la narración más importante sobre la Primera Guerra Mundial en ese momento”, según apunta Daniel Balderston (1993, p. 54). El cuento se presenta como una segunda versión sobre el retraso de las tropas franco-inglesas en la Batalla del Somme, uno de los enfrentamientos más sangrientos de la Primera Guerra Mundial. La razón que esgrime el capitán Hart es la lluvia del verano boreal. Sin embargo, a través de la confesión del “doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao” (Borges, 1984, p. 472), se descubre una segunda hipótesis que involucra la narración de un espía chino.

Más adelante, se descubre que Yu trabaja a las órdenes del Imperio alemán. De hecho, la presentación del protagonista refiere a la concesión de Qingdao, en la provincia de Shandong. Como principal enclave germánico en el extremo asiático, el territorio de ultramar disponía de una Escuela Superior (o *Hochschule*) que, desde 1909, servía para la educación de funcionarios coloniales (la mayoría de ellos serían traductores). La *Hochschule* de Qingdao se había transformado para el momento del relato en una de las escuelas médicas más significativas durante los enfrentamientos en Asia.

Al mismo tiempo, el narrador anuncia “haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng”, un condado de la provincia del Cantón (p. 473). La dispersión de la geografía china se vuelve cada vez más intrincada: el protagonista creció en el delta del río Perla, el origen de su familia está en la provincia de Yunnan (donde su ancestro fue gobernador) y él trabajaba como catedrático en Qingdao. Yu es perseguido por otro espía cuya identidad es igualmente compleja: el capitán Richard Madden, “un irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición” (p. 472). Es decir, un irlandés que sirve a las órdenes de un imperio que oprime su patria. Como señala Balderston (1993), perseguidor y perseguido estaban emparentados por el colonialismo.

En tono confesional, el protagonista afirma haber respondido al deber que le imponía Alemania por los siguientes motivos:

No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. [...] Lo hice porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. (Borges, 1984, p. 473)

En estas líneas, el protagonista actúa para reivindicar su estirpe, informando el lugar preciso de la artillería británica sobre el río Acre. Sin embargo, las comunicaciones están cortadas; como no hay posibilidad de enviar el mensaje para comunicarle al jefe

de la guarnición dónde se encontraba la artillería, diseña un elaborado plan que lo lleva de Staffordshire al suburbio de Fenton. Allí vive “la única persona capaz de llevar el mensaje” (p. 474). Yu Tsun decide matar a una persona que tuviera el mismo nombre que la ciudad donde se encontraba la artillería.

Al momento de bajar del tren, el cuento cambia de tono. El ritmo dominado por la persecución empieza a desacelerarse. La idea de laberinto aparece de un modo casual, casi anecdótico, gracias a las indicaciones de dos niños para llegar a casa del doctor Stephen Albert: “*La casa queda lejos de aquí, pero Ud. no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada dobla a la izquierda*” (p. 475, las cursivas son del original). Este elemento recuerda a Yu el procedimiento para llegar al centro de los laberintos. Así, el narrador remite a su bisabuelo, un funcionario del gobierno que abandonó la vida mundana para dedicarse a la escritura de una novela y a la construcción de un laberinto:

Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto. (p. 475)

Como señaló Murillo (1959), el laberinto no es propio de la cultura china, lo es de la cultura islámica: superposición que tiene resabios del orientalismo modernista, donde los elementos de las distintas culturas asiáticas confluían en un solo arquetipo del “Oriente”.

Además, es necesario hacer una salvedad sobre el antepasado del narrador. Ts'ui Pên parece provenir de un juego de palabras vinculado con la figura mítica del ancestro Peng (*Péng Zǔ* 彭祖). Se trata de una figura mítica, frecuente en los textos taoístas, que gracias a la medicina tradicional vivió más de 400 años durante la dinastía Shang (en el segundo milenio antes de nuestra era). En la versión de Herbert Allen Giles (1899) del libro *Zhuangzi*, esta figura se transcribe como *P'êng Tsu*. Es utilizado por *Zhuangzi* para cuestionar la linealidad del tiempo:

The mushroom of a morning knows not the alternation of day and night. The chrysalis knows not the alternation of spring and autumn. Theirs are short years.

But in the State of Ch'u there is a tortoise whose spring and autumn are each of five hundred years' duration. And in former days there was a large tree which had a spring and autumn each of eight thousand years' duration. Yet, P'êng Tsu is still, alas! an object of envy to all. [El hongo de una mañana no conoce las alteraciones del día y

la noche. La crisálida no conoce la diferencia entre la primavera y el otoño. Sus años son cortos. En el estado de Ch'u hay una tortuga cuyas primaveras y otoños tienen quinientos años de duración cada uno. Y en los tiempos antiguos, hubo un árbol alto para el que las primaveras e inviernos tenían cinco mil años de duración. Y más aún, P'êng Tsu es, ¡ay!, objeto de la envidia de todos]. (Giles, 1899, p. 3, la traducción es nuestra)

En efecto, las similitudes entre los nombres se repiten a lo largo del libro y, luego, cuando Stephen Albert abre la puerta ante el llamado de Yu, se da un falso reconocimiento. El doctor habla en chino: “Veo que el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted sin duda querrá ver el jardín?” (Borges, 1984, p. 476).

En la versión de Giles del libro *Zhuangzi*, hay dos apartados con el hombre de Hsi P'êng. En el lecho de muerte del administrador Kuan Chung del estado de Qi, uno de los duques que lo rodeaban le preguntó quién debía ser su sucesor, en una escena típica de las enseñanzas de la filosofía tradicional china: “‘There is no alternative,’ replied Kuan Chung; ‘it must be His P'êng. He is a man who forgets the authority of those above him, and makes those below him forget his’” [“No hay alternativa”, respondió Kuan Chung; “debe ser Hsi P'êng. Él es un hombre que se olvida de la autoridad de sus superiores y hace olvidar la suya ante sus inferiores”] (Giles, 1899, p. 322, la traducción es nuestra).

Esta referencia puede aludir al modo en el que el narrador es caracterizado desde un principio, es decir, que se siente emparentado con su perseguidor y con el hombre que planea asesinar. La posición de Hsi P'êng, que olvida y hace olvidar la autoridad de sus superiores, se compara con el narrador del cuento de Borges que olvida la gran obra de su antecesor.

El falso reconocimiento inaugura el diálogo místico que está por venir. La serie de objetos que rodean al sinólogo predispone al lector. Una música lejana, la biblioteca y el jardín median entre el tono policial y la parte metafísica del relato.

Entre las rejas descifré una alameda y una especie de pabellón. Comprendí, de pronto, dos cosas, la primera trivial, la segunda casi increíble: la música venía del pabellón, la música era china. Por eso, yo la había aceptado con plenitud, sin prestarle atención. (Borges, 1984, p. 475)

El cuento sugiere que Stephen Albert construyó una réplica de un jardín chino e invita a pasar al forastero, al que confunde con uno de los funcionarios del gobierno chino que viene a visitarlo. Yu pronuncia la identidad de su bisabuelo y menciona el “jardín de senderos que se bifurcan”. Con esta estrategia el cuento relaciona jardín con laberinto, unión que predispone a los dos personajes a una conversación más íntima. Al entrar, la casa de Albert parece un catálogo de objetos chinos: “El disco del gramófono

giraba junto a un fénix de bronce. Recuerdo también un jarrón de la familia rosa y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros artífices copiaron de los alfareros de Persia” (p. 476).

La “familia rosa” era el nombre con el que se designaba en Europa a un tipo de porcelana china comercializada entre los siglos XVIII y XIX. El color rosado era desconocido en el Extremo Oriente, donde clásicamente se usaban decoraciones azules, rojas y amarillas. De hecho, la utilización de las pátinas rosadas y otros colores pasteles era conocida como “colores extranjeros” (Sullivan, 2008). El jarrón azul, en cambio, parece pertenecer a la época Ming, a la que se refiere el texto como la dinastía “Luminosa” (una traducción literal del carácter *míng* 明). El pigmento azul distingue este período artístico en la porcelana china, que ya era conocida en Europa desde el Renacimiento.

A estos objetos se suma el fénix, ave legendaria en distintas culturas, pero que representaba a la emperatriz en el Imperio del Centro. Esta clase de colecciones era una práctica habitual entre los sinólogos del siglo XIX y principios del XX, que devinieron las bases de los museos de arte oriental en Occidente. En América Latina no era extraño que las élites locales tuvieran interés por los objetos chinos, dado que era una moda que provenía de Europa. El decorado de la mansión Errazuriz-Alvear (adquirida por el Estado argentino en 1937 para alojar las academias nacionales, entre ellas la Academia Argentina de Letras) y la Casa de Manuel Mujica Lainez, en la localidad cordobesa de La Cumbre, permiten observar la circulación de objetos orientales entre la aristocracia argentina.

Una vez más las descripciones y los motivos están en sintonía con el orientalismo latinoamericano de su generación, que ofrece una plataforma para la figuración del Oriente borgeano. La estructura, que sostiene las múltiples menciones y las redes de citas, se construye a partir de la recepción de las religiones y filosofías asiáticas en los años 20 y 30, que tuvo una particular importancia entre los miembros de *Sur* o en figuras cercanas como Xul Solar (Quereilhac, 2016). De hecho, el cuento está dedicado a Victoria Ocampo, la directora de *Sur* y la mayor propulsora del pensamiento filosófico y religioso de la India, China y Japón durante la primera parte del siglo XX (Gasquet, 2007).

Uno de los objetos de la casa de Albert merece una mención aparte: “Llegamos a una biblioteca de libros orientales y occidentales. Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta” (Borges, 1984, p. 476). Se refiere a la *Enciclopedia Yongle* (*Yǒnglè Dàdiǎn* 永乐大典), que fue encargada por

el emperador del mismo nombre, el tercer regente de la dinastía Ming. Se dice que el objetivo de la enciclopedia era recopilar la totalidad de la cultura escrita en China hasta ese momento y que en la tarea intervinieron casi dos mil eruditos. Se calcula que el resultado tuvo casi 23.000 volúmenes y que nunca fue llevado a la imprenta por su extensión. Dos copias manuscritas se hicieron de la enciclopedia, una que se alojaba en la Universidad de Nanjing y otra en la Ciudad Prohibida. No se sabe el destino histórico de los tomos, aunque se supone que se quemaron en el incendio de Nanjing de 1449 y que fueron saqueados durante la Rebelión de los *Boxers* (1899-1901). Se cree que muchos volúmenes terminaron en colecciones privadas.

Algunos de los tomos de la enciclopedia brillaban en la biblioteca del sinólogo, mientras sonaba una música china a través del tocadiscos. Incluso la descripción de Albert remite a otras fuentes borgeanas del Oriente: el alemán Richard Wilhelm. El narrador señala que su interlocutor era alto, de rasgos finos y barba gris, para luego rematar: “algo de sacerdote había en él y también de marino; después me refirió que había sido misionero en Tientsin ‘antes de aspirar a sinólogo’” (Borges, 1984, p. 476, el entrecomillado está en el original). De hecho, antes de convertirse en especialista de la cultura china y traductor de libros clásicos, Wilhelm fue uno de los misioneros alemanes que entraron al país luego de los *Tratados de Tientsin* (antigua transcripción de la ciudad de Tianjin).

A la espera de su captor, el espía chino dialoga con el sinólogo sobre el significado de la obra de su antepasado, sobre las bifurcaciones del tiempo y la superposición de los universos posibles. El elemento fantástico emerge no tanto de la percepción del tiempo o de la novela laberíntica de Ts’ui Pên (al fin y al cabo, todo es posible en una novela), sino en la casualidad de que aquel hombre elegido para enviar un mensaje al ejército alemán sea quien descubrió el secreto de su bisabuelo.

El significado metafísico y filosófico de este relato ha sido largamente atendido por la crítica. Algunos elementos de la percepción de la cronología del taoísmo (sobre todo, la obra de Zhuangzi) pueden estar relacionados con el argumento del relato. Para los creyentes del Tao, lo viviente modifica el tiempo, es decir, tienen una visión mutable de la temporalidad opuesta a la visión unidireccional de Occidente (Hui, 2023). Sin embargo, ese no es el foco de este trabajo, sino más bien señalar cómo este cuento remite no solo a la filosofía tradicional china, sino también a las situaciones históricas que se vivían en el país asiático en el momento de la escritura.

Conviene señalar que, precisamente, un inglés es quien descubre los misterios de la cultura del otro. Mientras tanto, el espía espera que se dé vuelta para asesinarlo y así enviar un mensaje al ejército alemán: los dos personajes del relato encarnan los

mecanismos del orientalismo y el sujeto colonial. Yu descubre la verdad sobre su antepasado, pero eso no lo detiene. El personaje chino asesina al sinólogo: metáfora que puede ser pensada como una propuesta de lectura de todo el relato (Hubert, 2023).

El texto dialoga con los saberes sobre China disponibles en América del Sur. A través de la sedimentación de elementos que provienen de distintas fuentes, Borges construye una geografía imaginaria que responde a la construcción de un territorio literario. Como veremos a continuación, este imaginario también era frecuentado por otros miembros de su generación.

3. Migraciones y desvíos en el cuento “La red” de Silvina Ocampo

La aparición de Zhuangzi en la *Antología de la literatura fantástica* ya es de por sí una sugerencia, una muestra de las lecturas desviadas que apelaba desde el margen latinoamericano a las tradiciones de pensamiento más diversas. Uno de los filósofos clásicos del pensamiento taoísta es recortado de su propia tradición e incorporado a una selección de relatos fantásticos. La anécdota de Zhuangzi de que al despertar no puede distinguir si era una mariposa o un hombre que sueña aparece mencionada desde la introducción como un ejemplo de “fantasía metafísica”.

Si la interpretación que figura en el volumen colectivo parece un juego de identidades falsas, máscaras y confusión entre realidad y fantasía, el cuento “La red” de Silvina Ocampo introduce un elemento del horror al sueño de la mariposa. Un giro que se complementa con otros elementos típicos de la narrativa ocampeana: el universo doméstico, las costuras y bordados teñidos por lo macabro.

El cuento “La red” fue publicado en la segunda colección de relatos de Silvina Ocampo *Autobiografía de Irene*, de 1948, es decir, ocho años después de la *Antología de la literatura fantástica* y siete años después de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Como vimos anteriormente, pertenece a la misma etapa de mayor difusión de la literatura china entre los tres autores mencionados.

El relato se enmarca en el diálogo entre dos mujeres, la narradora, que solo participa en tres ocasiones, y la costurera Kêng-Su, cuya identidad se vuelve difusa desde el primer momento. Kêng-Su le cuenta a su amiga que luego de atrapar a una mariposa “con un alfiler de oro con una turquesa” empieza a tener visiones (Ocampo, 1999, p. 52). La mariposa vuelve en forma fantasmal, uno de los motivos clásicos del cuento fantástico y que se repite en otros textos breves de la autora. El insecto se posa en pasajes de libros clásicos de la filosofía moral china que sugiere castigos fulminantes para quienes dañen a otros seres vivos, aparece de nuevo entre las costuras y bordados hasta que la imagen se vuelve tan intensa que produce el suicidio de la protagonista. Kêng-Su, luego de atarse el pelo con una tira de papel, se arroja al mar para rogarle piedad a la mariposa

proyectada sobre la luna. En el final la narradora intenta buscar a su amiga sin resultado.

La desaparición de Kêng-Su se refuerza con la frase final que cierra el relato y vuelve sobre la interpretación borgeana de la mariposa de Zhuangzi: “Cuando pienso en Kêng-Su, me parece que la conocí en un sueño” (Ocampo, 1999, p. 53). Es decir, aquello que se presenta como realidad podría ser desde un principio un sueño de la narradora; o quizás hay una continuidad entre sueño y vigilia tal que las acciones y los personajes transitan entre ambos estados. Este gesto recuerda los actos cometidos mientras el protagonista está durmiendo, frecuentes en las novelas clásicas chinas como el *Sueño en el pabellón rojo* o el *Viaje al Oeste*. En ambos textos, los crímenes cometidos durante una pesadilla pueden generar represalias reales.

Desde la grafía del nombre del personaje, la relación del texto con el orientalismo se complejiza. Kêng-Su no es un nombre que puede rastrearse como Ts’ui Pên ni que remita a una romanización del chino como el sistema Wades-Giles. Al contrario, el acento circunflejo, el guion y la escritura misma sugieren que se trata de una invención de la autora, una invención con reminiscencias asiáticas.

Esta lectura orientalista sugiere desde un primer momento, junto con la presentación de la protagonista, un orientalismo en tensión, casi paródico:

Mi amiga Kêng-Su me decía:

—En la ventana del hotel brillaba esa luz diáfana que a veces y de un modo fugaz anticipa, en diciembre, el mes de marzo. Sientes como yo la presencia del mar: se extiende, penetra en todos los objetos, en los follajes, en los troncos de los árboles de todos los jardines, en nuestros rostros y en nuestras cabelleras. Esta sonoridad, esta frescura [...] trajo una mariposa amarilla con nervaduras anaranjadas y negras. La mariposa se posó en la flor de un vaso: reflejada en el espejo agregaba pétalos a la flor sobre la cual abría y cerraba las alas. (Ocampo, 1999, p. 48)

Desde la contemplación de la naturaleza hasta los elementos de su tocador (espejos, alfileres, peinetas), la visión enfatiza los motivos asiáticos del modernismo. Los objetos ornamentales se repetían en las *chinoiseries* de Leopoldo Lugones y Rubén Darío (Gasquet, 2007). Sin embargo, el relato pone en discusión estos discursos. Tanto la pertenencia de clase como el origen nacional de la protagonista generan una superposición de elementos que cuestionan la mirada esencialista y remiten a una ambivalencia: china y americana, trabajadora con gesto de clase alta, la protagonista habita en un borde entre distintas tradiciones.

Luego del episodio de la mariposa y el catálogo de objetos, Kêng-Su revela que trabaja como costurera para la dueña del hotel (donde el lector ha de suponer que se encontraron las dos amigas):

Durante muchos días no vine a la playa —continuó Kêng-Su anudando su cabellera negra—, tenía que terminar de bordar una tapicería para *Miss Eldington*, la dueña del hotel. Sabes cómo es de exigente. Además yo necesitaba dinero para pagar los gastos. (Ocampo, 1999, p. 49)

A partir de esa mención, la protagonista se transforma en una figura intersticial. Sus bordados son, justamente, motivos orientales (dragones, flores, mariposas), aunque ella habla inglés y afirma más tarde que nació en Estados Unidos. De hecho, la identidad migrante de la protagonista está sugerida a lo largo del relato, a través de la mención de los tesoros paternos como el alfiler hasta la herencia cultural otorgada por su madre. Esta identidad difusa y compuesta de diversos orígenes le da una riqueza interpretativa al relato.

De hecho, la biblioteca de Kêng-Su se compone de una serie de libros de la filosofía moral y la literatura clásica chinas. En un diálogo con la narradora, ella recita de memoria una serie de pasajes:

Mi biblioteca se compone de cuatro o cinco libros que siempre llevo a veranear conmigo. [...] Siempre mi madre me aconsejaba, para que mis sueños fueran agradables, la lectura de estos libros: *El Libro de Mencius*, *La Fiesta de las Linternas*, *Hoei-Lan-Ki* (Historia del círculo de tiza) y *El Libro de las Recompensas y de las Penas*. (Ocampo, 1999, p. 49)

Los libros que menciona pertenecen a distintas etapas y escuelas del pensamiento chino, por ejemplo un clásico del confucianismo (*Mencio*) y del legalismo (*Recompensas y Penas*). Llama la atención la escritura del tercer ejemplar, el *Círculo de Tiza* (*Huī Lán Jì* 灰阑记), una obra de teatro de la dinastía Yuan (1259-1368). La transcripción fonética de la escritura de este libro hace suponer que la autora lo tomó de la versión francesa del sinólogo Stanislas Julien (1835/2011). De la misma manera, las citas que corresponden al libro de las *Recompensas y las penas* parecen provenir de la versión francesa.

Después de muerto, el insecto vuelve para marcar las páginas de los libros de la protagonista. A continuación, se transcribe la primera cita que la protagonista repite de memoria:

Si deseamos sinceramente acumular virtudes y atesorar méritos tenemos que amar no sólo a los hombres, sino a los animales, pájaros, peces, insectos, y en general a todos los seres diferentes de los hombres, que vuelan, corren y se mueven. (p. 49)

La versión francesa de Stanislas Julien dice lo siguiente:

Accumulez des vertus, et entassez des mérites. Montrez-vous humains envers les

animaux. Pratiquez la droiture et la piété filiale, ayez de l'affection pour vos frères cadets et du respect pour vos aînés. Rectifiez votre cœur, afin de convertir les autres. Ayez pitié des orphelins, et montrez de la compassion pour les veuves. Respectez les vieillards et chérissez les jeunes enfants. Ne faites pas de mal, même aux insectes, aux plantes et aux arbres. [Acumula virtudes y acumula méritos. Sé humano con los animales. Practica la rectitud y la piedad filial, ten cariño a tus hermanos menores y respeto a tus mayores. Corrige tu corazón para convertir a los demás. Ten piedad de los huérfanos y ten compasión de las viudas. Respeta a los mayores y valora a los niños pequeños. No dañes ni siquiera insectos, plantas y árboles]. (Julien, 1835/2011, p. 5, la traducción es nuestra)

A continuación, Kêng-Su repite otros párrafos del libro que sugieren que las personas que sean crueles con los animales serán castigadas. Las citas funcionan como una premonición, como un anuncio del final del relato y la constatación de la presencia fantasmal de la mariposa. De un total de cinco citas, una no tiene una relación con el libro de las *Recompensas y de las penas*:

Song-Kiao, que vivió bajo la dinastía de los Song, un día construyó un puente con pequeñas cañas para que unas hormigas cruzaran un arroyo, y obtuvo el primer grado de Tchoang-Youen (primer doctor entre los doctores). Kêng-Su, ¿qué obtendrás por tu oscuro crimen? (Ocampo, 1999, p. 49)

Probablemente, se trata de una reescritura o una falsa traducción, en la cual se incorpora el nombre de la protagonista en el párrafo citado. Sin embargo, la historia que narra tiene una reminiscencia a la leyenda de Yang Pao que se menciona en la versión de Julien del *Círculo de Tiza*. Yang Pao, una doncella que vivió bajo la dinastía Han, era tan misericordiosa con los animales que, un día, una de las aves que había rescatado se transformó en un joven que le regaló cuatro brazaletes de jade.

Las citas se interrumpen cuando las dos amigas contemplan el mar a oscuras. Kêng-Su le muestra a la narradora qué lleva escondido entre las peinetas que sostienen su pelo, un papel amarillo con un ídolo dibujado en tinta roja. Este ídolo tiene una función: “me preserva ahora de todo mal” (Ocampo, 1999, p. 51), dice la protagonista.

En ese momento, Kêng-Su le revela a la narradora que ella nació en Estados Unidos y, por eso, le gusta nadar: “Yo he nacido en América y me gustan los mares” (p. 51). Esta aclaración sobre su lugar de origen complejiza las referencias previas. Las citas de la literatura clásica pueden ser interpretadas como la recuperación de la herencia cultural de una hija de migrantes, los objetos ornamentales adquieren el peso del patrimonio familiar y el cuento en su conjunto construye una voz que recuerda los flujos de personas a través del Pacífico durante esa etapa. Los códigos culturales que remiten a

la China clásica son reinterpretados como los sueños y las referencias familiares de una costurera en un hotel de la costa norteamericana.

Antes de desaparecer, la narradora escucha a Kêng-Su que suplicaba en inglés. Bajo la luz de la luna, intenta buscar a su amiga que se perdió en el mar sin suerte y lo único que encuentra es el papel amarillo con el símbolo del ídolo sobre la arena.

4. Conclusiones

En las páginas anteriores se llamó la atención sobre las citas sinológicas, las menciones a la cultura china y los objetos de inspiración asiática en dos autores clásicos de la literatura argentina. Al poner en relación estos dos cuentos de Borges y Silvina Ocampo, se puede observar una práctica común que tomaba las fuentes y los motivos tradicionales del orientalismo poniendo en tensión los sentidos previos. De esta manera, se observa cómo China emerge como un país particularmente significativo en la geografía imaginaria de los escritores de *Sur*. No solo a través de relatos metafísicos, recuperados por sinólogos alemanes, franceses e ingleses, sino también por los sucesos históricos que ocurrían en el momento de la escritura. De esta manera, la lectura que propone este artículo interpreta cómo la guerra y la inmigración se encuentran cifrados a pesar de que se trata de dos relatos “fantásticos”.

La estrategia de lecturas desviadas, que menciona Sarlo (1995), es especialmente aplicable en los textos sinológicos. Quizás la única lectura posible en su tiempo y lugar. Al tratarse de una cultura milenaria, con antiguas tradiciones propias, escuelas de pensamiento y un complejo corpus de textos clásicos, el acceso a los saberes de China estuvo restringido para los latinoamericanos hasta bien entrado el siglo XX. De esta manera, el significante *China* implicaba la extensión más extrema del proyecto de los miembros de la revista *Sur* que buscaban apelar a la cultura mundial desde los confines.

© Todos los derechos reservados.

Se prohíbe cualquier forma de reproducción no autorizada.

Fundación Hanaq no se responsabiliza por el contenido volcado en el presente artículo que pertenece exclusivamente al autor.

Referencias bibliográficas

- Balderston, D. (1993). *Out of context: Historical reference and the representation of reality in Borges*. Duke University Press.
- Gasquet, A. (2007). *Oriente al sur: El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Eudeba.

- Gasquet, A. (2009). El orientalismo argentino (1900-1940). De la revista *Nosotros al Grupo Sur. Latin American Studies Center Working Paper*, 22, 1-24.
- Gasquet, A. (2017). *El llamado de oriente: Historia cultural del orientalismo argentino (1900–1950)*. Eudeba.
- Hubert, R. (2023). *Disoriented Disciplines: China, Latin America, and the Shape of World Literature*. Northwestern University Press.
- Hui, Y. (2023). *La pregunta por la técnica en China*. Caja Negra.
- Larreta, E. (2012). Borges y la China: Cuando la vida imita el arte. *Dangdai*, 6(8), 20-25.
- Murillo, L. (1959) Los laberintos de Jorge Luis Borges: Una introducción a los cuentos de El Aleph. *Modern Language Quarterly*, 20, 259-266.
- Quereilhac, S. (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías: Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Siglo XXI.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel.
- Sullivan, M. (2008). *The Arts of China, Revised and Expanded*. University of California Press.
- Xiao X. (2017). *Boerhesi yu Zhongguo [Borges y China]*. China's Social Sciences Press.
- Yu, L. (2018). Borges en China (1949-2017). *Variaciones Borges*, 45, 5-22.
- Zhu, J. (2020). *Definición y recepción de la imagen china de Jorge Luis Borges a través de la traducción al chino de cuatro textos* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/62935>

Fuentes

- Bioy Casares, A., Borges, J. L., & Ocampo, S. (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana.
- Borges, J. L. (1984). *Obras completas* (Vol. 1). Emecé.
- Borges, J. L. (1989). *Obras completas* (Vol. 2). Emecé.
- Giles, H. A. (1899). *Chuang Tzū: Mystic, Moralist, and Social Reformer*. B. Quaritch.
- Julien, S. (2011). *Le livre des récompenses et des peines*. The Oriental Translation Fund. (Obra original publicada en 1835)
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos* (Vol. 1). Emecé.