

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**La traducción de poesías de Li Bai
según las traducciones de Anne Hélène Suárez Girard y
Chen Guojian**

TESIS DOCTORAL

Tong Wu

DIRECTOR: OVIDI CARBONELL I CORTÉS

Universidad de Salamanca

2023

AGRADECIMIENTO

Han pasado cuatro años y por fin ha llegado el momento de poner punto final a la Tesis. Han sido cuatro años intensos; debido a la pandemia, todos tuvimos que alterar nuestros planes, y esta investigación no ha sido una excepción, aunque finalmente he conseguido completarla en mi cuarto año. El proceso de escribir y revisar mi tesis doctoral fue difícil, pero felizmente pude terminarla con la ayuda y el acompañamiento de todos.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi director, Ovidi. Ha sido paciente a la hora de ayudarme a revisar mi tesis y siempre me ha animado. Sin su esfuerzo y orientación, no habría podido completar esta tesis. Es un modelo para mí.

A continuación, me gustaría expresar mi gratitud a mi familia. Sobre todo a mis padres, por su apoyo financiero y emocional, y por sus ánimos, y a mi abuela por confiar en mí.

Por último, me gustaría dar las gracias a mis amigos que estudiaron conmigo en Salamanca y que hicieron que mi viaje para estudiar en un país extranjero fuera menos solitario.

Desde la primera vez que vine a Salamanca a estudiar español en el año 2016, hasta volver a la Universidad de Salamanca para cursar estudios de máster en el 2019, y luego continuar para solicitar mi doctorado, creo que siempre recordaré esta ciudad y las preciosas experiencias que me ha aportado.

¡Muchas gracias!

Índice

INTRODUCCIÓN	7
1. Motivación.....	7
2. Objetivos.....	12
3. Hipótesis.....	13
4. Metodología.....	14
5. Estructuración.....	15
CAPÍTULO I - MARCO TEÓRICO	18
1.1 Introducción.....	18
1.2 Marco traductológico.....	22
1.2.1 Antecedentes de las teorías occidentales y chinas de traducción.....	22
1.2.1.1 La traducción occidental.....	22
1.2.1.2 La traducción china.....	43
1.2.2 Postcolonialismo y orientalismo.....	49
1.2.2.1 Postcolonialismo.....	49
1.2.2.2 Orientalismo.....	56
1.2.2.3 Traducción postcolonial.....	60
1.2.3 Teoría del <i>skopos</i>	67
1.2.4 Domesticación y extranjerización.....	71
1.2.5 Traducibilidad e intraducibilidad.....	94
CAPÍTULO II - LI BAI Y SUS POEMAS	112
2.1 Acerca de Li Bai.....	112
2.2 Poemas de Li Bai.....	115
2.3 Símbolos en los poemas.....	123
2.3.1 Introducción sobre el símbolo poético.....	123
2.3.2 Símbolos relevantes.....	133
2.3.2.1 <i>Shuǐ</i> 水 (Río).....	133
2.3.2.2 <i>Shān</i> 山 (Montaña).....	137
2.3.2.3 <i>Yuè</i> 月 (Luna).....	139

2.3.2.4 <i>Jiǔ</i> 酒 (Vino).....	147
2.3.2.5 <i>Jiàn</i> 剑 (Espada).....	152
2.3.2.6 <i>Niǎo</i> 鸟 (Ave).....	156
2.3.2.7 <i>Péng</i> 鹏 (Rocho).....	160
2.3.2.8 <i>Fèng huáng</i> 凤凰 (Fénix).....	167
2.3.2.9 <i>Dù juān</i> 杜鹃 (Cuco).....	176
2.3.2.10 <i>Qín</i> 琴 (Cítara).....	179
2.3.2.11 <i>Sōng</i> 松 (Pino).....	185
2.3.2.12 <i>Yún</i> 云 (Nube).....	190
CAPÍTULO III - FUENTES RECURRIDAS	196
3.1 Procedencia de las fuentes.....	196
3.2 Proceso del análisis.....	209
CAPÍTULO IV - COMPARACIÓN DE LAS TRADUCCIONES CHINAS Y ESPAÑOLAS	213
4.1 Análisis lingüístico.....	213
4.1.1 Introducción.....	213
4.1.2 Cambio de significado.....	217
4.1.3 Composición de palabras.....	229
4.1.4 Uso de reduplicación.....	235
4.2 Métodos y técnicas de traducción.....	250
4.2.1 Métodos de traducción.....	250
4.2.2 Técnicas de traducción.....	253
4.3 Análisis de casos.....	257
4.3.1 <i>Xià zhōng nán shān guò hú sī shān rén sù zhì jiǔ</i> 下终南山过斛斯山人宿置酒 (Descender de la montaña Zhongnan visitando a Husi a beber).....	257
4.3.2 <i>Shān zhōng wèn dá</i> 山中问答 (Pregunta y respuesta en la montaña).....	267
4.3.3 <i>Sòng yǒu rén</i> 送友人 (Despedida a un amigo).....	276
4.3.4 <i>Sòng mèng hào rán zhī guǎng líng</i> 送孟浩然之广陵 (Despedir a Men Haoran, que parte a Guangling).....	281

4.3.5	<i>É méi shān yuè gē</i> 峨眉山月歌 (Canto a la luna del monte Emei).....	286
4.3.6	<i>Yuè zhōng lǎn gǔ</i> 越中览古 (Visitar al pasado en Yue).....	290
4.3.7	<i>Jìng yè sī</i> 静夜思 (Nostalgia en una noche silenciosa).....	294
4.3.8	<i>Cháng gān xíng qí yī</i> 长干行其一 (Canto de Chang'gan I).....	298
4.3.9	<i>Yù jiē yuàn</i> 玉阶怨 (Quejas en escalera de jade).....	313
4.3.10	<i>Chūn sī</i> 春思 (Añoranzas en la primavera).....	319
4.3.11	<i>Chūn yuàn</i> 春怨 (Quejas en la primavera).....	325
4.3.12	<i>Cháng xiāng sī</i> 长相思 (Larga añoranza).....	329
4.3.13	<i>Qiū pǔ gē qí shí wǔ</i> 秋浦歌其十五 (Canto de Qiupu XV).....	336
4.3.14	<i>Wàng lú shān pù bù qí èr</i> 望庐山瀑布其二 (Contemplar la cascada del monte Lu II).....	340
4.3.15	<i>Zǎo fā bái dì chéng</i> 早发白帝城 (Partida matinal de la ciudad Baidi).....	345
4.3.16	<i>Yuè xià dú zhuó qí yī</i> 月下独酌其一 (Beber solo bajo la luna).....	348
4.3.17	<i>Dú zuò jìng tíng shān</i> 独坐敬亭山 (Sentarme solo en la montaña Jingting).....	355
4.3.18	<i>Qiū pǔ gē qí wǔ</i> 秋浦歌其五 (Canto de Qiupu V).....	359
4.3.19	<i>Qiū pǔ gē qí shí sì</i> 秋浦歌其十四 (Canto de Qiupu XIV).....	361
4.3.20	<i>Xì zèng dù fǔ</i> 戏赠杜甫 (Bromear a Du Fu).....	365
CAPÍTULO V - CONCLUSIONES Y EL TRABAJO FUTURO		368
5.1	Conclusiones.....	368
5.2	Perspectivas para el futuro.....	400
BIBLIOGRAFÍA		402
ANEXOS		431

INTRODUCCIÓN

1. Motivación

El tema elegido es el estudio comparativo de la traducción chino-español de los poemas en lengua china de Li Bai (701-762), poeta de la dinastía Tang, entre traductores chinos y españoles. La poesía es un arte en el que el lenguaje puede llegar a ser muy sintético y conciso, y con la combinación de pocas palabras y símbolos se pueden recrear escenas muy evocadoras y sugestivas, pero también indeterminadas y hasta ambiguas, que transmiten los sentimientos del poeta. Aunque en la mayoría de las ocasiones los poemas clásicos chinos son cortos, generalmente reducidos a cuatro o siete versos, la estructura resultante está bien establecida según determinadas reglas de composición poética, que son distintas a las que pueden darse en otras lenguas. A la dificultad de la creación poética se añade la dificultad de su traducción.

En nuestra Tesis Doctoral haremos un repaso sobre los poemas de Li Bai y sus traducciones del chino al español en el mundo hispánico. Además de centrarnos primero en los fundamentos teóricos de Occidente y Oriente, desde enfoques como el del poscolonialismo, la crítica del orientalismo y la historia del desarrollo de la traducción, intentaremos tener presente la posición marginada de las traducciones de textos chinos y el largo camino de desarrollo de la traducción del chino a la lengua meta. Luego analizaremos la historia de los símbolos en china y los principales significados que transmiten en la cultura tradicional china y en los poemas de Li Bai, para concluir con algunos símbolos representativos utilizados por el poeta en el proceso de elaboración de sus poemas. A continuación, completaremos el estudio con una introducción a las fuentes utilizadas en esta tesis, un análisis de las estrategias de traducción de domesticación y extranjerización, y un debate sobre la traducibilidad del poema. A través de ejemplos concretos, se analizarán los factores que contribuyen a las dificultades de traducción, como las razones culturales y lingüísticas. Por último, compararemos veinte casos de traducciones de los poemas de Li Bai realizadas por

dos importantes traductores al español, Marie Hélène Suárez y Chen Guojiang, y analizaremos las técnicas empleadas por los dos traductores en cada verso en relación con el significado y la emoción que transmite cada poema.

Un vistazo a las publicaciones de colecciones de poemas traducidos chinos en el mundo hispano revela que, históricamente –como veremos–, la poesía china ha sido traducida más bien por traductores que no son hablantes nativos de chino. Las traducciones de poemas chinos no se dieron a conocer al mundo hispanohablante hasta la década de 1920, cuando fueron traducidos al español por traductores hispanohablantes. Pero con el paso del tiempo, cada vez más traductores chinos han comenzado a traducir poemas en su lengua, y se han publicado colecciones de poesía china en España y América Latina, entre las que destacan las llevadas a cabo por el traductor Chen Guojian. En estas ocasiones, la ventaja es el profundo conocimiento que tienen los traductores chinos de la lengua de origen. En este sentido, no es difícil descubrir que, dentro del mismo poema, o de mismo tipo de poema, los traductores chinos e hispanohablantes llegan a veces a versiones divergentes en el proceso de la traducción. Descubrir y analizar esas divergencias es el objeto de esta Tesis. Veremos que las razones están estrechamente relacionadas con las características de ambos idiomas, pero también con el contexto cultural, los fundamentos históricos, y otros motivos.

En la bibliografía podemos identificar libros sobre el estudio de poemas de Li Bai y de la dinastía Tang, tales como: *Poesías Completas de Tang* (1960), *Colección Completa de Li Taibai* (1977), *Interpretación de Poesías Completas de Li Bai* (1997), *Enciclopedia de Apreciación de las Poesías de Tang* (1999), *Revisión de Comentarios de la Colección Completa de Li Taibai* (2005), etc., que constituyen una base de estudio para esta tesis. Sobre las obras de traducción de Li Bai, podemos mencionar *Cincuenta Poemas de Li Bo* (1988), y *A Punto de Partir. 100 Poemas de Li Bai* (2005) de Suárez; *Poesía China (Siglo XI a. C.- Siglo XX)* (2013), *Trescientos Poemas de la Dinastía Tang* (2016) de Chen Guojian: *Manantial de Vino: Poemas de Li Tai Po*

(1998) de Guillermo Dañino; *Ciento Cincuenta Poemas de Tang* (1984) en inglés y chino; *Poemas Seleccionados de Li Bai* (2007) de Xu Yuanchong, etc. Puesto que se trata de textos clásicos de la cultura tradicional china, existe un debate sobre quiénes deben encargarse de traducirlos, los extranjeros o los chinos mismos.

Está generalmente aceptado que los traductores pueden traducir obras extranjeras a su propia lengua; según el traductor Wang Rongpei (2018), la condición de partida de esta postura es la aceptabilidad del texto resultante. Dos son los criterios que la determinan, según este autor: el primero es no desviarse demasiado del significado original; el segundo es estar muy familiarizado con ambas lenguas y culturas. Diferentes traductores tendrán distintas percepciones de la traducción, y tanto los traductores locales como los extranjeros interpretarán la obra original a su manera. Es relativamente más probable que los traductores locales estén más cerca de interpretar correctamente los conceptos transmitidos por los textos originales, pero la expresión puede no ser tan fluida como la de los traductores occidentales y habrá diferencias de aceptabilidad.

Sobre esta cuestión, algunos estudiosos han defendido que los traductores deberían ser sinólogos. Por ejemplo, Hu (2010) está de acuerdo con las aportaciones ofrecidas por los sinólogos como Howard Goldblatt; Xie (2013) sostiene que se debe prestar atención a los trabajos de los sinólogos sobre la traducción de las obras clásicas literarias. Como están disponibles las traducciones publicadas de varios sinólogos tales como James Legge, David Hawkes, Herbert Allen Giles, Joseph Needham, etc., Graham comparte la idea de que, por lo que respecta a las traducciones, la regla general es que se hagan de una lengua extranjera a la lengua materna, no de la lengua materna a una lengua extranjera, y hay pocas excepciones a esta regla, según el citado Pan (Pan, 2004: 40). De un modo similar, Stephen Owen, un sinólogo y traductor, en la revista *The Word of English* (海外英语) (2015: 105), mantiene el punto de vista de que, aunque China invierta fondos por medio de subvenciones para traducir textos chinos a las lenguas extranjeras (menciona la serie en inglés *Greater China Library*, financiada por el gobierno chino y traducida y

publicada por traductores chinos), “nadie va a leer estas traducciones”, se supone que por deficiencias en la forma y falta de aceptabilidad del texto de destino. Los traductores siempre deben traducir de una lengua extranjera a su lengua materna, y nunca de su lengua materna a una lengua extranjera, según el citado Chen (Chen, 2010: 210).

Según Pan (2004), hay tres niveles teóricos de “traducción hacia fuera” sobre los textos clásicos chinos: un nivel lingüístico, un nivel literario y un nivel cultural. En los primeros dos niveles, es evidente la ventaja de los sinólogos occidentales, ya que es complicado para las personas aprender y dominar un segundo idioma al mismo nivel que su lengua materna. Sin embargo, muchos eruditos chinos en el campo de la traducción creen que la literatura china debe ser traducida por los propios chinos, y que hay muchos errores en la comprensión de los textos originales por parte de los extranjeros. Por su parte, según Zhao (2014), los traductores occidentales han conseguido muchos logros, pero debido a las limitaciones de literatura, historia y filosofía, así como de la propia traducción, con frecuencia se llega a traducciones inexactas de palabras y frases por deficiencias en la comprensión de su significado exacto. De acuerdo con esta opinión, Ma (2012) añade que, debido a las enormes diferencias entre la escritura cuadrada china y la escritura alfabética de las lenguas occidentales, así como a factores sociales y geográficos, la traducción de diversas obras chinas depende en gran medida de traductores locales. Aparte de eso, Ma (2007) indica desde un punto de vista postcolonial que los agentes principales de la exportación cultural china deberían ser eruditos chinos, etc.

Según la opinión de Huo, los traductores de origen chino serían la mejor opción, pero en un equipo en el que los traductores chinos traducirían una obra clásica completa, mientras que los traductores extranjeros revisarían la traducción (Huo, 2005: 53). Esto se corresponde con la opinión de otros eruditos que abogan por un modelo de cooperación en la traducción, que se puede entender como una comunicación de la cultura de China y otros países, como sostiene Huang (2010) en un artículo en el que reflexiona sobre las cuestiones de la traducción de los textos clásicos chinos, Wang

(2015) presta atención a la importancia de la traducción cooperativa y está a favor de este método de traducción. Basándose en la cooperación, Zhang (2017) complementa la idea de que la traducción de los textos clásicos chinos debería ser realizada principalmente por sinólogos y luego revisada por traductores chinos versados en la cultura china clásica. De ahí que las traducciones cooperativas puedan compensar los defectos de la traducción solamente por los traductores chinos o extranjeros, y la cooperación llegue a tener una importancia crucial como indica Damrosch:

Collaborative work can help bridge the divide between amateurism and specialization, mitigating both the global generalist's besetting hubris and the national specialist's deeply ingrained caution (Damrosch, 2003: 286).

Estos y otros puntos de vista constituyen un debate apasionante en un momento en el que la literatura china está abriéndose a otras culturas y empezando a ser conocida en el mundo, entre otros, también en el mundo hispánico, por medio de la traducción. A través de esta tesis, esperamos conocer con más profundidad y desde un enfoque traductológico las diferencias de los métodos de traducir de los chinos y los hispanos y los motivos con los que han realizado la traducción. De este modo, se pueden encontrar las ventajas de cada tipo de versiones de los traductores de ambos países, y cómo se pueden traducir los poemas sin distorsionar u omitir las referencias culturales que constituyen buena parte del universo poético de estas obras.

Hemos escogido a Li Bai porque se trata de un representante relevante de los poemas chinos a lo largo de la historia poética china. Poeta de la dinastía Tang, él es “el más importante de los poetas de esta dinastía y de toda la historia literaria de China” (Dañino, 1998: 12). Con una amplia temática en sus obras, estilos audaces de expresión, gran cantidad de uso de símbolos, escenas creadas llenas de recursos imaginativos, Li Bai y sus obras son componentes imprescindibles de la historia literaria china. Aunque la traducción de los poemas de Li Bai hizo su entrada en el mundo hispánico hace solamente un siglo aproximadamente, debido al aumento de traductores hispanos y chinos, cada vez más lectores de la lengua meta conocen a este

poeta, que se convierte así en una puerta para el conocimiento de la cultura china en general.

2. Objetivos

Los objetivos relevantes de esta tesis son los siguientes:

1. Analizar la configuración general de las traducciones de poemas chinos, realizadas por los traductores españoles y los chinos tomando como textos principales varias versiones de los poemas de Li Bai con el objetivo de que los lectores tengan una visión general de la situación actual de la traducción de estos poemas.

2. Aplicar las teorías de traducción de textos literarios y poéticos, sobre todo, las de traducción de poemas chino-español. Comparar las teorías de traducción aplicadas a las traducciones realizadas por chinos y por traductores cuya lengua materna es el español.

3. Analizar las técnicas de traducción de poemas chinos de los traductores cuya lengua materna es el español y cuya lengua materna es el chino, así como identificar las razones de la existencia de diferencias entre las traducciones seleccionadas.

En lo que se refiere al primer objetivo, recopilaremos información concreta sobre los números de versiones de colecciones de poemas chinos publicadas en el mundo hispánico e identificaremos los traductores más comunes y conocidos en el área de traducción para el público hispano. Asimismo, analizaremos las dificultades en el proceso de traducción chino-español para los poemas chinos y a su vez, propondremos nuestras propias sugerencias.

Antes de analizar y comparar las distintas teorías de la traducción, es importante comenzar por contextualizarlas dentro de la evolución histórica de las teorías de la traducción tanto en Oriente como en Occidente. Además, se presentarán por separado las teorías fundamentales de la traducción relacionadas con esta tesis. La introducción de estas secciones se encuentra en el capítulo de metodología.

Un objetivo muy importante será distinguir las diferencias de traducción entre

los chinos y españoles/hispanoamericanos (en adelante, *nativos en lengua española*)¹, y las razones de la aparición de semejantes diferencias, y propondremos unas sugerencias que tomarán de ambas tradiciones traductoras, para llegar a unas traducciones más concretas y claras.

3. Hipótesis

La primera hipótesis propuesta consiste en que la divergencia de la forma y habilidad de traducir los poemas entre los traductores chinos e hispanos se debe a la diferencia del hábito de uso diario y a la estructura del idioma nativo, puesto que, con respecto a este tema, siempre se debe tener en cuenta los motivos que han ocasionado semejantes diferencias, y no solo tenemos que prestar atención a los hábitos del uso del idioma nativo de los traductores, y sus maneras de traducir que se han formado durante años de evolución, sino que también es menester explicar con qué manera se selecciona su uso en el proceso de traducción de los poemas. Como, generalmente, los traductores chinos y españoles/hispanoamericanos siempre traducen los poemas concentrándose en su propia forma de expresión relacionada con la estética de traducción que se ha formado en su país o contexto cultural a lo largo de la historia, de aquí se deriva una segunda hipótesis: que las versiones traducidas por parte de los chinos frente a las traducidas por traductores cuya lengua materna es el español se diferencian en la estética y expresión implícita. Para confirmar o rechazar esta hipótesis, llevaremos a cabo una investigación relativa a las palabras o imágenes representativas que cuentan con significados implícitos.

Aparte de eso, como el objeto que se estudia es un conjunto de textos de trece siglos de antigüedad, la lengua china estudiada difiere de la actual y es muy probable que los significados de algunas palabras o frases dificulten la traducción. Teniendo en

¹ Puesto que ciertamente los traductores chinos que dominan la lengua española pueden considerarse hispanohablantes, hemos preferido *nativos en lengua española* a “hispanohablantes” o “traductores hispanos”, término este último que puede resultar confuso, ya que puede implicar una cualificación que se confunde con una identidad *hispana* que se asocia más bien a Hispanoamérica y con la que los traductores procedentes de España no se identifican necesariamente.

cuentas las hipótesis mencionadas anteriores, a mi modo de ver, es imprescindible realizar una lectura concienzuda y crítica de diversas obras traducidas por traductores de lengua china o española, y efectuar una comparación analítica para las versiones distintas, con el objetivo de llegar a una sistematización de las características de sus traducciones y encontrar las relaciones entre su traducción y su trasfondo cultural.

A lo largo de esta tesis, comprobaremos las hipótesis planteadas anteriores, y se explicará de forma muy clara la diferencia de las versiones de los traductores chinos e hispanos, y los motivos que han causado tales divergencias, así como por qué se producen esos motivos. En general, con esta tesis se espera que, a largo plazo, sea factible y útil para quienes estén confusos sobre cómo reflejar la cultura en sus traducciones de poesía. Además de esto, también esperamos que los traductores de chino y de lenguas hispánicas presten más atención a cómo mejorar la traducción de poesía, o a cómo preservar el contexto cultural de la lengua origen en el proceso de traducción. Con ello queremos contribuir a que cada vez más traductores se interesen por la poesía china y quieran traducirla al español, a través de lo cual las dos culturas diferentes puedan conocerse más profundamente.

4. Metodología

En esta tesis, el punto de partida investigador es la historia del proceso de desarrollo de la traducción de los poemas chinos en el mundo hispano; por lo tanto, deberemos acudir los registros históricos para conocer de manera profunda la situación pasada y actual. Solo de esta forma, podremos llegar a proponer reflexiones propias, que estarán basadas en la información obtenida.

Para realizar esta investigación, comenzaremos con un análisis de libros y artículos profesionales sobre poesía china traducidos por traductores de lengua china y traductores de lengua española. Compararemos ambos tipos de traducciones a través de un estudio comparativo. Para llevar a cabo este estudio, utilizaremos libros y artículos que se encuentran en las bibliotecas de Salamanca, así como versiones

electrónicas disponibles para préstamo directo a corto plazo en otras bibliotecas e instituciones universitarias. También revisaremos traducciones chinas y occidentales de poesía china disponibles en bibliotecas o en el mercado editorial. Además, no dejaremos de lado las traducciones de poesía china que se encuentran en diversas páginas web en el mundo hispanohablante. Todos estos materiales serán fundamentales en el proceso de análisis comparativo.

5. Estructuración

En función del contenido previsto y de la investigación de la tesis, la Tesis Doctoral constará de los siguientes capítulos.

En el capítulo I trataremos del marco teórico al que hemos recurrido durante el proceso de la investigación de la tesis. Aparte de ofrecer una explicación sobre los conocimientos fundamentales de la traducción en la parte de introducción de metodología, presentaremos los enfoques teóricos del postcolonialismo y orientalismo, así como la traducción postcolonial, etc. A continuación, nos centraremos en la historia del desarrollo de la traducción occidental y china. Por el lado occidental, la larga historia de la traducción en Occidente, desde la antigüedad hasta nuestros días, se remonta a la época del Imperio Romano. Aunque en la Antigüedad no existía una teoría muy sistemática de la traducción, después del Renacimiento, tanto poetas y teóricos como traductores desarrollaron sus propias teorías y principios de la traducción. Dryden y Tytler, por ejemplo, expusieron sus principios de traducción en el s. XVII, Schleiermacher señaló distintos enfoques de la traducción a principios del siglo XIX y Humboldt sostuvo sus teorías lingüísticas con implicaciones para la traducción en el mismo siglo.

En los años 50 y 60 del siglo XX, las teorías de la traducción se centraron principalmente en la lingüística, representada por Jakobson, Catford, Newmark, etc. A partir de los años setenta, han aparecido muchos más teóricos o traductores, por ejemplo, Basnett, Lefevere, Hermans, Niranjana, Spivak, Even Zohar, etc. Desde

diferentes puntos de vista de los estudios de teorías de traducción, se forman diversas escuelas de teorías de traducción. En el sentido de la comunicación cultural de China y Occidente, consideraremos al poeta estadounidense, Ezra Pound, por sus aportaciones de la traducción de poemas clásicos chinos, aunque sus traducciones-adaptaciones realmente se asemejan más bien a obras creativas originales.

En China, sin embargo, la primera idea del proceso de traducción se originó hace dos mil años. Similar al uso religioso del Occidente, la temprana actividad de traducción de las escrituras budistas fue una de las principales actividades que comenzó con un gran número de traducciones. Con la aceleración de la comunicación con el mundo exterior provocada por las guerras del siglo XIX y la influencia de la cultura occidental, se ampliaron los tipos de traducción de textos extranjeros. Además, a partir de la práctica, los eruditos chinos idearon sus propias teorías, como la de Yan Fu de “Xin, Da y Ya”. Al entrar en la era moderna, se propusieron cada vez más teorías de la traducción, y emergen debates sobre métodos de traducción, tales como los de Lu Xun, Fu Lei, Qian Zhongshu, etc., y se trata de una época que se forman las teorías de la “Sublimación” de Qian Zhongshu y de las “Tres Bellezas” de Xu Yuanchong. Desde el siglo XX, se encuentran estudios de traducción desde diferentes puntos de vista como la estética, la cultura, la lingüística, y la eco-traducción, etc. Una introducción a estos destacados teóricos y un estudio de las teorías occidentales y orientales que se han propuesto nos permitirán comprender el desarrollo de la teoría de la traducción en China y Occidente y ayudar al entendimiento de los análisis posteriores.

El capítulo II comienza con una introducción a la figura histórica principal de esta tesis, Li Bai, y a su poesía. En concreto, se hace una introducción general a toda la vida del poeta para que el lector tenga una idea general de algunos de sus fundamentos y comprenda mejor sus razones para componer poesía. Además, se presentan los poemas del poeta específicamente al hilo de su biografía, así como una clasificación de los distintos estilos que desarrolla. A continuación, nos centraremos en la recepción de Li Bai y su poesía en China y en el mundo hispánico. Por último,

abordaremos un aspecto importante de su creación poética, a saber, el uso de símbolos, examinando el contenido de su bagaje cultural a partir de un estudio de los símbolos que aparecen con más frecuencia, ofreciendo una perspectiva más amplia a los lectores de los países a los que va destinada la traducción mediante una introducción detallada.

El capítulo III consistirá en un resumen de los métodos utilizados en los siguientes análisis de esta tesis, que abarcará los métodos y el proceso de selección de materiales, los procedimientos utilizados para analizar las distintas secciones de esta tesis y, por último, la clasificación de los materiales seleccionados.

En el capítulo IV se presenta una comparación específica de las traducciones de la poesía de Li Bai, y se analizarán específicamente las diferencias a través de una selección de versiones de varios traductores chinos y españoles de renombre. Además de presentar las características de la poesía china y española relativamente, centrándose en la gramática, la estructura y el vocabulario, haremos un repaso y un resumen de los tipos de poesía más relevantes en la historia de este género literario. A continuación, compararemos las formas de pensar de unos y otros a la hora de traducir textos del chino al español o viceversa, seguidos de un resumen con los métodos de traducción y nuestra propia propuesta.

El último capítulo, el V, será un capítulo de conclusión en el que repasaremos la importancia de las diversas traducciones y la transmisión cultural de los distintos países de origen. A continuación, haremos algunas sugerencias para el desarrollo de la traducción de poesía china y propondremos líneas de investigación futuras en este campo. Se incluirá después una bibliografía actualizada y unos apéndices como referencia.

CAPÍTULO I - MARCO TEÓRICO

1.1 Introducción

En términos generales, la traducción es una forma de traducir un texto original (TO) en un idioma a un texto meta (TM) en otro idioma. Cuando se traduce una frase, un artículo, o una obra, se intercambian dos textos: lengua origen y lengua meta. En este procedimiento, se presentan disparidades inclusive entre dos idiomas similares; estas disparidades pueden ser aún mayores si se trata de idiomas estructuralmente muy distintos, con convenciones retóricas y usos diferentes. Por ejemplo, la lengua china utilizada en los poemas de Li Bai de la dinastía Tang, que datan del siglo VIII, difiere un poco del chino actual. Esto plantea un desafío para los intentos de traducción, ya sea al chino actual o a una lengua tan distante en términos lingüísticos y culturales como el español. Durante este procedimiento, hemos descubierto que, según Nida y Taber (1969), los primeros enfoques de la traducción se basaban en encontrar correspondencias cercanas en significado y estilo:

Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style (Nida & Taber, 1969: 13).

Si nos fijamos en los aspectos estilísticos de la traducción, según Huang (2009), dependiendo de la diferencia de puntos de vista, generalmente se pueden distinguir estudios sobre género, variedad lingüística y tipo textual. El *género*, desde la perspectiva de los estudios literarios, puede dividirse en dos categorías según la expresión lingüística, la no literaria, que incluye el comentario político, la biografía, el periodismo, etc., y la literaria, que incluye el drama, la ficción, la prosa, o la poesía, que esta última está relacionada con el objeto de esta tesis. En la traducción de estos textos, existen unos debates que se centran en el uso de maneras de la traducción literal o la traducción libre, o la selección de las estrategias de traducción, la

domesticación o la extranjerización.

Como sostiene Sun (2002), la capacidad del texto original para traducirse directa o libremente a la lengua de destino dependerá en gran medida del estilo del texto original, y ningún texto puede traducirse de forma estrictamente directa o libre. En este sentido, Wu (2018) aboga por que la traducción literal se utilice generalmente para traducir términos, expresiones idiomáticas, frases sencillas y términos científicos. En el proceso de traducción, hay muchas ocasiones en las que no se puede utilizar una traducción literal, por lo que tenemos que adoptar la traducción libre, especialmente en las obras literarias. Aparte de eso, en el terreno de traducción en China, se encuentran diferentes estudios sobre estas maneras de traducción, así como el estudio de las personas representantes de la época moderna de Gong (2015), la investigación de su unidad dialéctica de Deng (2020), la presentación de la combinación de estas dos maneras de Li (2016), etc.

En lo que se refiere a los estudios de las estrategias de la domesticación y la extranjerización, aparte de los estudios fundamentales de Venuti (1995), podemos encontrar que esta cuestión ha suscitado debate en la bibliografía especializada china, como por ejemplo en el artículo “Domesticación y extranjerización: el choque de la lanza y el escudo”, de Wang (2002) quien describe la combinación e inclinación de las estrategias en el procedimiento de las prácticas de traducción, mientras Sun (1999) se centra en la práctica de la traducción de la literatura china desde los puntos de vista de domesticación a extranjerización, y, por su parte, Li (2004) resume los aspectos más generales sobre las aplicaciones de estas dos estrategias de traducción, etc. En la parte sobre la domesticación y extranjerización se pueden encontrar ejemplos y sus explicaciones.

Si existe una disciplina traductológica, esto es debido a que no es posible recurrir al significado literal y traducirlo de forma automática; la traducción adecuada y eficaz requiere, por un lado, un conocimiento muy profundo de las lenguas de partida y de llegada, así como unas destrezas metodológicas y estratégicas que varían según el tema, género, tipo de texto o propósito comunicativo tanto del texto de origen como el

de destino. En esta Tesis nos centraremos en cuestiones de traducción poética, que serían bien distintas si se tratara de textos políticos, tecnológicos, económicos o de otra índole.

La disciplina traductológica ha ido aprovechando tanto la experiencia de los propios traductores que en ocasiones han reflexionado sobre su propia labor, como de eruditos que han visto en la traducción un modo de reflexión sobre la creación literaria, las técnicas empleadas para transmitir efectos literarios o estéticos a través de lenguas y culturas, y los problemas o dificultades que se presentan al traductor. En la bibliografía presentamos estudios de los mismos traductores que, aparte de realizar trabajos de traducción, también sostienen ideas propias sobre la traducción y las técnicas empleadas. Por ejemplo, en los conocimientos fundamentales de la traducción, se hace mención a eruditos como Jakobson (1959), que relata la relación entre lengua y traducción o los problemas existentes en traducción, desde la perspectiva de los estudios lingüísticos; sobre la crítica de teorías de traducción, se encuentran estudios como el del especialista en traducción poética Chen Guojian (2011), quien expresa sus criterios sobre las teorías del traductor Xu Yuanchong. También se existen estudios de investigación sobre la traducción de los sinólogos, como el estudio de Liao (2000) sobre Arthur Waley y su traducción, así como las maneras de traducción propuestas por expertos en el terreno de la traducción, como el famoso teórico y traductor Liu Chongde (1991) quien muestra sus discursos sobre la traducción explicando las maneras existentes de la traducción literaria, etc.

Tras experimentar los estudios de traducción un gran desarrollo de en China durante los últimos 40 años, el famoso traductor chino Tan Zaixi opina que los estudios de traducción chinos aún no están a la vanguardia mundial. La brecha entre China y los demás todavía existe en muchos aspectos, especialmente en términos de amplitud, profundidad e innovación del pensamiento y la percepción teórica de la traducción (Tan, 2018: 8). En lo que se refiere a la teoría de la traducción, China tampoco es una potencia de la traducción en el nuevo siglo, por varias razones posibles, por ejemplo, Ding (2017) sostiene que las teorías presentadas por los

defensores de la teoría tradicional china de la traducción se basan en su mayoría en su propia práctica de la traducción y no se han convertido en un sistema; carecen de un sistema unificado de categorías y terminología; carecen de la innovación y la lógica requeridas por el espíritu moderno; el análisis y la investigación no parten del aspecto del pluralismo; los objetos a los que se hace referencia son los resultados de la práctica de la traducción en lugar de la traducción; el objeto al que se hace referencia es el resultado de la práctica de la traducción y no el proceso de la práctica de la traducción, etc.

Según Liu Jingguo (2015), de la Universidad de Fudan, la teoría china de la traducción está fragmentada y no es sistemática en su estructura general, y es específica y vertical en su configuración teórica. Es decir, en la teoría tradicional china de la traducción, existe un consenso no declarado entre los comentaristas de que la discusión sobre la traducción es, por norma, una discusión sobre cómo traducir. Partiendo de este consenso, los comentaristas plantean nuevas ideas y propuestas desde sus propias perspectivas y experiencias sobre la base de las teorías existentes de sus predecesores, enriqueciendo y profundizando así el debate sobre esta cuestión. La teoría occidental de la traducción, por su parte, prefiere establecer un ámbito más claro para el tema en discusión y desarrollar continuamente nuevas categorías y áreas de relevancia. Por lo tanto, en el proceso de desarrollo a lo largo de diferentes direcciones, la brecha entre las teorías de traducción chinas y las teorías de traducción occidentales sigue siendo muy obvia. En consecuencia, con el fin de crear y desarrollar sus propias teorías de traducción únicas, según Song y Lan, China puede partir también de las metodologías teóricas sobre la traducción extranjeras, ampliar el alcance y refinar los contenidos de las teorías de traducción, lo que puede proporcionar una base teórica que no soslaye el valor académico y los orígenes culturales y filosóficos de las teorías de traducción chinas, y ayudar a mejorar la confianza teórica de las “características chinas”, la confianza disciplinaria de la “escuela china” y la confianza cultural (Song & Lan, 2022: 103-104). Aparte de eso, Wang y Liu (2002) sostienen que en los tiempos modernos es importante transformar

las teorías tradicionales de la traducción y tratar de desarrollarlas en consonancia con el presente. De lo que se trata es de desarrollar una “teoría de la traducción” basada en principios traductológicos universales, pero con características propiamente chinas.

Para desarrollar teorías de la traducción con características chinas en la nueva era, deben estudiarse conjuntamente las teorías de la traducción tradicionales chinas y las teorías de la traducción establecidas en el extranjero, y pueden extraerse experiencias y lecciones de las teorías avanzadas o bien establecidas, para promover la innovación y el desarrollo de las teorías de la traducción en el propio país. En la sección que sigue, iremos haciendo un repaso general a las teorías occidentales de la traducción literaria, aludiendo, cuando sea pertinente, a postulados traductológicos chinos que presentan paralelo con aquéllas.

1.2 Marco traductológico

1.2.1 Antecedentes de las teorías occidentales y chinas de traducción

1.2.1.1 La traducción occidental

A lo largo de la historia de Europa, la reflexión sobre la traducción ha tenido una larga trayectoria. En general, ha constituido una base para el desarrollo de la civilización europea, ya que era necesaria, entre otras cosas, para el comercio y la comunicación cultural. Un ejemplo muy claro es la traducción del Antiguo Testamento hebreo al griego, ya que fue la primera gran traducción de la Antigüedad occidental, y la actividad traductora aumentó aún más tras la redacción del Nuevo Testamento. La traducción de la Biblia nunca ha cesado, la variedad de lenguas, el número de traducciones y la frecuencia con que se han utilizado no tienen comparación con ninguna otra obra de traducción (Tan, 1991: 27).

Según Bassnett (2013), en Occidente la Historia de la Traducción comienza con Roma, por lo menos en lo que respecta al papel de los traductores y a la posición

prestigiosa que se les concede. Según Tan (1999), las teorías de la traducción suelen dividirse en traducción antigua, traducción medieval, traducción renacentista, traducción antes y después de la Segunda Guerra Mundial, y la teoría de la traducción china se divide en dos partes: la tradicional y la moderna. Así pues, los teóricos occidentales se pueden remontar al periodo del Imperio Romano, cuya oratoria, a través de la obra de Marco Tulio Cicerón *De Optimo Genere Oratorum*, distingue el orador del intérprete en la traducción, y provocó un desarrollo posterior de la discusión de la traducción literal o libre, la fidelidad o infidelidad, la precisión o imprecisión, etc., y junto con otros teóricos famosos como Quintiliano, Horacio, o San Jerónimo, sus debates se centran en mayor grado en las traducciones de textos relacionados con la religión y sobre todo sobre la cuestión del uso de traducción más o menos literal. Sus estudios son de unos sistemas relativamente concretos, no se fomenta una escuela o estrategia de traducción sino que son más fragmentados, pero los métodos de traducción romanos dominaron la traducción de textos seculares occidentales a partir de la Edad Media, y la influencia de las traducciones creativas de los traductores romanos se mantuvo hasta principios del siglo XX (Barnstone, 1993: 29). Pero cabe destacar que después del Renacimiento, se puede encontrar gran cantidad de enfoques teóricos con propuestas de principios o normas generalmente más concretos y discursivos, y los estudios sobre la traducción comienzan a dirigirse a numerosos aspectos y puntos de vista, lo que promueve en gran medida el desarrollo de las teorías traductológicas modernas.

Con el paso del tiempo, desde el siglo XVII se enriquecieron las teorías en comparación con las épocas anteriores; por ejemplo, Dryden propuso en el prefacio de *Ovid's Epistles* (1680) el modelo triádico, que se relaciona con la traducción literal, intermedia y libre, rechazando los tipos extremos. Más aún, el siglo XVIII es un periodo importante en la historia de la traducción occidental respecto a la teoría de la traducción, porque a partir de esa época los teóricos empezaron a alejarse de un ámbito limitado y a proponer modelos teóricos más completos, sistemáticos y en cierto modo universales (Tan, 108: 18). Tytler, una de las figuras más representativas

en la época de la Ilustración y prerromanticismo, en “*Essay on the Principles of Translation*” (1791) desarrolló lo que denominó las tres leyes de traducción: reescribir los pensamientos del texto original, corresponderse con el texto original en el estilo, o procurar la fluidez como el texto original. Por su parte, Humboldt enfatizó la importancia del lenguaje en “*Essai sur les Langues du Nouveau Continent*” en 1812, y mostró sus opiniones posteriores sobre la traducibilidad o intraducibilidad, y si la traducción debe reproducir completamente el significado y los pensamientos del texto original; para él, el estilo y el tono de la traducción deben ser los mismos que los del texto original; la traducción debe ser tan fluida como la original, leyes que son básicamente las mismas que las teorías de Xin, Da, Ya que encontramos en Yan Fu.

Un año después, el embrión de las estrategias de domesticación y extranjerización fue presentado por Schleiermacher (1813) en “*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*”. Por su parte, Fedorov, en la *Introducción a la Teoría de la Traducción* (Введение в теорию перевода) (1953) sostuvo que la teoría de traducción se debería estudiar desde el aspecto lingüístico distinguiendo la traducción como proceso creativo, arte, y la teoría de la traducción como disciplina científica particular. Finalmente, como leemos en Tan (1999), después de la Segunda Guerra Mundial, con la emergencia de la lingüística moderna, el desarrollo propio de las actividades de la traducción, así como la traducción automática, poco a poco se fue cambiando el punto de vista, pasando a considerarse que la traducción no solo consiste en un arte o destreza, sino que es una ciencia sistemática, que se relaciona con varios temas como la sociología, psicología, informática, etc.

De ahí que las teorías de traducción consiguieran un desarrollo y reformación promoviendo el surgimiento de nuevas opiniones y teorías, por ejemplo, Jakobson (1959) propuso su opinión sobre sus tres tipos de traducción en “*On Linguistic Aspects of Translation*”, y Catford (1965) y Nida (1964) presentaron sus teorías relacionadas con la equivalencia en la traducción. Más aún, en 1978, Even-Zohar publicó una serie de artículos que se habían publicado desde 1970 y 1977 en *Papers in Historical Poetics*, introduciendo el término *polysystem* (Even-Zohar, 1978: 7), y

en *Polysystem Studies* (1990) se encuentran las explicaciones más amplias indicando que los patrones humanos de comunicación regidos por signos (como la cultura, la lengua, la literatura, la sociedad) podrían considerarse como un polisistema, un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas que “intersect with each other” y “partly overlap”, utilizando simultáneamente distintas opciones y funcionan como un todo estructurado (Even-Zohar, 1990: 11). Mientras, según cita de Munday, la interacción y el posicionamiento de estos sistemas se produce en una *dynamic hierarchy*, que cambia según el momento histórico, y debido a este flujo, la posición de la literatura traducida tampoco es fija (Munday, 2016: 171).

Whether translated literature becomes central or peripheral, and whether this position is connected with innovatory (“primary”) or conservatory (“secondary”) repertoires, depends on the specific constellation of the polysystem under study (Even-Zohar, 1990: 46).

Así, según Even-Zohar (1990), cuando la literatura traducida ocupa una posición central en un polisistema literario, significa que participa activamente en la configuración del centro del polisistema; y cuando se encuentra en una posición marginal, constituye un sistema marginal dentro del polisistema, que generalmente adopta un modo secundario de acuerdo con las normas ya acordadas de la literatura meta dominante. Es decir, la respuesta de la traducción depende del estatus de la literatura traducida; cuando es central, la traducción no sigue las normas literarias de la lengua meta; cuando es marginal, la traducción tiende a seguir las normas literarias ya establecidas en la lengua meta.

Gentzler sostiene que las teorías de las diversas escuelas de pensamiento son, de hecho, complementarias entre sí, tanto ideológica como metodológicamente (Tan, 1991: 250); de forma similar, y de forma paralela, Gu², catedrático chino, también

² Gu Zhengkun (辜正坤) (1952-), doctor en literatura, catedrático de la Universidad de Pekín y traductor chino-inglés. Ha traducido y publicado numerosas obras de William Shakespeare, así como los poemas de Mao Zedong en *Poems of Mao Zedong: with Rhymed Versions and Anno* (1993), y el *Tao Te Ching* en *Lao Zi: the Book of Tao and Teh* (1993). Además, ha publicado varias obras relacionadas con la traducción, como *China and West: Comparative Poetics and Translatology* (2003), *Linguistic Culturology* (2004), *Introduction to the Comparison between Chinese and Western Cultures* (2007), entre ellos.

propuso la teoría de la “complementariedad plural de la norma de traducción” a los finales de los años ochenta del siglo pasado, en la que se sostiene la idea según la cual se debe reconocer la coexistencia de varias normas de forma tolerante y ser consciente de que son un sistema de normas con funciones específicas pero complementarias entre sí (Gu, 1989: 17). Mientras que, como amplía Xie (2003), las teorías relacionadas con el polisistema conducen los estudios de traducción por la senda de los estudios culturales. Combinan la traducción y las traducciones con los contextos culturales, las condiciones sociales, la política y muchos otros factores en los que se producen y leen, estas teorías proporcionan un estudio exhaustivo y en profundidad de la literatura traducida a partir de los contextos culturales de los países y pueblos a los que se traduce, abriendo un campo de estudio bastante amplio para los estudios de traducción.

La equivalencia constituye una cuestión importante en las teorías occidentales de la traducción, y en 1959, Jakobson publicó “On Linguistic Aspects of Translation”, en el que expuso sistemáticamente sus puntos de vista y opiniones sobre la traducción, argumentando que ésta no debía limitarse al plano empírico, sino centrarse en la relación entre lengua y traducción, haciendo hincapié en la universalidad e importancia de la traducción. Partiendo de la comprensión y la reflexión sobre la lingüística y la semiótica, Jakobson (1959) divide la traducción en tres categorías diferentes: *intralingual translation*, *interlingual translation*, e *intersemiotic translation*. La traducción intralingüística se refiere a la interpretación de unos signos verbales de una lengua con otros signos verbales, dentro de la misma lengua; la traducción interlingüística es la interpretación de unos signos verbales por otros, es decir, la traducción entre dos lenguas; la traducción intersemiótica se refiere a la interpretación de signos verbales a través de otros signos de un sistema de signos no lingüístico, como la lengua de señas.

Así que, de esta forma, la traducción desempeña un papel importante en el estudio y la comprensión de las lenguas. Como argumenta Dong (2005), si se puede reproducir el contenido original usando los diferentes signos, expresiones o lenguajes

de la misma lengua será un problema que cuesta mucho de dilucidar. Sin embargo, algunos estudiosos han argumentado que la postura de Jakobson está demasiado estrictamente ligada a una perspectiva lingüística. Según Eco y Nergaard, Toury propone cambiar la división en tres partes de Jakobson en dos tipos principales de traducción, a saber, *intrasemiotic* e *intersemiotic*, donde la traducción intrasemiótica se subdivide en traducción intralingüística e interlingüística. En combinación con la semiótica estructural de Hjelmslev, en la traducción intralingüística o de paráfrasis, la preocupación es traducir la forma del contenido a la forma del contenido. Pero al traducir poesía de una lengua a otra, no sólo se tiene en cuenta la forma de expresión, sino a menudo el fondo de la expresión (Eco & Nergaard, 2001: 220). Según Tan (1999), Jakobson parece considerar que todas las lenguas tienen el mismo poder expresivo, criticando indirectamente la teoría de la intraducibilidad lingüística. Sin embargo, cuando se trata de la traducción literaria como la poesía, afirma que la poesía es intraducible, de lo cual se deriva cierta contradicción en su teoría.

En este artículo, Jakobson (1959) propuso el concepto de *equivalent messages*, y cuando se realiza tanto una traducción intralingüística, es decir, *rewording*, como la interlingüística, *translation proper*, no se puede llegar a la equivalencia completa de mensaje transmitido con las palabras originales. El mensaje representado por un signo verbal se puede expresar en otro signo verbal, en vez de traducir solamente los signos verbales. Mientras el traductor británico Catford (1965) propuso la *formal equivalence*, que intenta reproducir en la lengua meta las categorías correspondientes de la lengua original correspondientes (unidades, tipos, estructuras, etc.), y *textual equivalence*, lo realiza un traductor cualificado al traducir un texto o fragmento de texto a otro idioma. A diferencia del análisis lingüístico de la equivalencia de Catford, Nida (1986) se centra en la perspectiva comunicativa y, en su *functional equivalence*, sostiene que la traducción debe prestar atención al significado de la lengua original y reprocesarlo sin cambiar su esencia esencial. Los objetivos de la equivalencia formal de Nida son realizar la llamada *concordance of terminology*, es decir, convierte siempre un término concreto del documento en lengua de origen por el término

correspondiente del documento receptor (Nida, 1964: 165), una traducción por equivalencia formal coherente contendrá muchas cosas que no son fácilmente inteligibles para los lectores.

En su *functional equivalenc*, sostiene que la traducción debe prestar atención al significado de la lengua original y reprocesarlo sin cambiar su esencia esencial, y la equivalencia dinámica se ocupa principalmente de la equivalencia de respuesta más que de la equivalencia de forma (Nida, 1964: 166). Así que en su opinión, la equivalencia funcional es la equivalencia “natural” que más se aproxima al mensaje de la lengua de origen, ya que exige no sólo equivalencia en el contenido de la traducción, sino también equivalencia en la forma, en la medida de lo posible. Sin embargo, según Genzler (1993), las teorías de Nida se basan en sus prácticas de la traducción de la Biblia cristiana y, por lo tanto, están determinadas ideológicamente por sus creencias religiosas. Según Genzler, sus objetivos misioneros -intentar unir a la gente en torno a una creencia común en la inviolable Palabra de Dios (*Word of God*)-, aunque no se declaren explícitamente, están integrados en el marco científico que desarrolla Nida (Genzler, 1993: 73).

En este sentido de ir en pos de un equivalente, aunque se trate de un equivalente “dinámico”, la innovación de la equivalencia dinámica parece constituir una teoría más bien ideal que trata de considerar al mismo tiempo la equivalencia en el contenido y la forma, aunque Lefevere (1992) opinaba no obstante que esta teoría nueva está más inclinada a los contenidos. Además, Newmark (1988) se muestra de acuerdo con que, bajo la condición de que la lengua y la cultura meta se coordinen, se pueden sustituir los elementos culturales de la lengua original por otros que tengan efectos equivalentes en los textos de la lengua meta. Y, aparte de las similitudes, Newmark también considera que no se puede conseguir la equivalencia plena en la traducción porque la divergencia de la fidelidad a los textos originales, y la brecha entre las preferencias de la lengua original y la de destino, siempre ha sido un problema primordial en la teoría y la práctica de la traducción (Newmark, 1981: 38), pero a pesar del desacuerdo sobre las teorías de equivalencia de Nida, las teorías de la

semantic translation y *communication translation* comparten unas similitudes con las del traductólogo estadounidense.

Según Ladmiral, los traductores literarios y los teóricos de la traducción deberían dividirse en dos bandos: *sourciers*, los que prestan atención a los textos originales, y *ciblistes*, los teóricos de la traducción que prestan atención a su significado en la lengua meta, así que los primeros se pueden considerar como los traductores que siguen la equivalencia formal en la traducción y la segunda, la dinámica.

Pour les ciblistes -qui sont des «sémanticiens» ou, comme je les ai appelés aussi, des *sémantistes* de la traduction- il convient d'abord que le texte-cible de ce qu'on appelle justement «traduction» habite intimement cette nouvelle langue où elle entend acclimater un texte original, venu d'une autre langue (Ladmiral, 1986: 39).

Además, la teoría de la equivalencia funcional no solo se refiere a la equivalencia lingüística del texto original y el texto meta en términos de palabras, frases y oraciones, sino que también hace hincapié en la coordinación entre los sentimientos de los lectores del texto original y los del texto meta; de esta manera los dos textos son funcionalmente equivalentes, así que, aunque existen grandes diferencias de valores culturales o estéticos entre el español y el chino, los traductores pueden realizar una cierta equivalencia funcional al traducir diversos textos, como los poemas, mediante la cual se reproduce en la traducción el estilo, el significado implícito y la connotación cultural de la lengua original, y se puede mejorar el efecto de la traducción. Aparte de eso, si los tipos de textos, los objetivos o los destinatarios son diversos, se debe recurrir a maneras diferentes satisfaciendo aspectos de equivalencia apropiada, así que antes de empezar la traducción, es necesario analizar el tipo de texto original y tratar de forma diferente los distintos fragmentos.

Mientras que en la obra de Koller (1979) *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, se analiza detalladamente el significado de *equivalence* y la palabra relacionada *correspondence* clasificando luego la equivalencia en otra manera diferente, como *denotative equivalence*, que equivale al contenido lingüístico

externo de un discurso; *connotative equivalence*, que presta atención a la selección léxica como los sinónimos; *text-normative equivalence*, que se centra en el tipo de los textos; *pragmatic equivalence/communication equivalence*, que está relacionada con orientación de los lectores, similar a la equivalencia dinámica de Nida y *formal equivalence*, que está relacionada con la forma y la estética, y se puede escribir como una equivalencia de expresión, diferente a la equivalencia formal de Nida (Koller, 1979: 99-104). Resulta relevante, en este contexto, la división de la traductología posterior a la Segunda Guerra Mundial que hacía el investigador chino Liao (2001), centrándose sobre todo (pero no solo) en los estudios occidentales. Para Liao, la traductología se divide en tres tendencias (“ramas”) principales, que son la orientación lingüística, la cultural y la literaria.

En la teoría lingüística de la traducción, los traductores ven la traducción principalmente como un campo de estudio de la lingüística aplicada y consideran la traducción como una transformación entre lenguas; en la teoría cultural de la traducción, los traductores ven la traducción no sólo como una conversión entre dos lenguas, sino como un intercambio entre dos culturas; finalmente, en la teoría de la traducción de la literatura, los traductores se centran en los aspectos literarios de las obras literarias, traduciendo principalmente obras literarias clásicas como la poesía, fieles al significado y a la reproducción del estilo de la obra del escritor. Sin embargo, los avances científicos contemporáneos se interpenetran, y estas tres líneas principales también se fusionan y se influyen mutuamente, por lo que las fronteras se han vuelto difusas (Liao, 2001: 21).

Como la primera “rama” o tendencia busca patrones en la conversión de distintas lenguas, basándose en la comparación de dos lenguas, se puede establecer la equivalencia entre la lengua meta y la original, teoría similar a las de Catford y Newmark que se ha mencionado antes. En la segunda tendencia, aparte de hacer hincapié en la transformación resultante del proceso traductor, se considera la dimensión comunicativa en la cultura; y, en este sentido, sostienen Lotman, Uspensky y Mihaychuk (1978) que no hay lengua que no esté enraizada en una cultura

específica, ni hay cultura que no tenga en su seno la estructura de una lengua natural, teoría similar a la opinión de Bassnett. Basándose en la importancia de la cultura en el proceso de traducción, Bassnett (2014) considera que los estudios de traducción se pueden dividir en cuatro áreas, la historia de traducción, la traducción en la cultura de lengua meta, la traducción y lingüística, así como la traducción y poesía. Aunque por los estudios amplios de esta académica, estas áreas divididas pueden tener el objetivo de promover el desarrollo de la literatura, y a través de la comparación de las dos lenguas, se promueve la aceptación y absorción de la cultura extranjera, y promover el establecimiento de las leyes en la traducción.

Por su parte, Hermans (1985) argumenta que, desde el punto de vista de la literatura meta, toda traducción implica cierto grado de manipulación del texto de partida para un fin determinado. Aparte de las opiniones que se inclinan a la comunicación entre diferentes lenguas y culturas, también existen las que se oponen a las ideologías dominantes; por ejemplo, como argumenta el traductólogo chino Guo (2000), bajo la influencia de los enfoques del *Translation Workshop* y *New Criticism*³, muchos poetas estadounidenses contemporáneos tradujeron activamente obras extranjeras como medio de oponerse a las normas literarias tradicionales, a la política interior y exterior del gobierno y a la sociedad occidental en su conjunto.

La tercera tendencia se centra en los aspectos literarios y artísticos de las obras, como la poesía. Según sus postulados, los traductores pueden tener derecho a ejercer su propia creatividad para reproducir el valor artístico de la obra original. Si los contenidos o las formas de la lengua meta faltan en la lengua original, se puede adoptar maneras más alternativas para la traducción; un ejemplo podrían ser los procedimientos propuestos por George Steiner. Basándose en el desplazamiento hermenéutico, Steiner (1975) indicó cuatro pasos de traducción: confianza (*trust*), los traductores seleccionarán los textos en función de factores subjetivos como sus propios intereses y su confianza en el autor original, así como de factores objetivos

³ Ivor Armstrong Richards fue uno de los fundadores, y su obra principal *Principles of Literary Criticism* es una de las obras representativas de la Nueva Crítica. John Crowe Ransom publicó *The New Criticism* en 1941, en el que resumía las nuevas olas de teorías y críticas literarias a partir de la década de 1920, que condujo al establecimiento y popularidad de la Nueva Crítica.

como la formación del traductor y las expectativas del lector; agresividad (*aggression*), los traductores se liberan de las limitaciones lingüísticas y culturales y utilizan su comprensión estética y sus conocimientos lingüísticos para invadir el texto original, comprender y extraer sus connotaciones; incorporación (*incorporation*), los traductores traducen su comprensión del texto original y del mensaje del autor original a nuevos componentes que expresan el texto original; y restitución (*restitution*), los traductores compensan la información que falta en el proceso de traducción e intentan presentar la información original relativamente intacta.

Aparte del análisis sobre las teorías de traducción, cabe por último complementar que Nida y Pound también son personas que han aportado a la traducción de las obras clásicas chinas. Eugene A. Nida (1914-2011) fue un lingüista, traductor y teórico de la traducción estadounidense. En su proceso de traducción de la Biblia, Nida desarrolló su propia teoría de traducción, que finalmente se convirtió en uno de los clásicos de los estudios de traducción. Tiene más de 40 libros publicados, y más de 250 artículos. La más influyente es *Toward a Science of Translating*, publicada en 1964, por esta fue conocido como el padre de la teoría moderna de la traducción en Occidente y sus teorías de traducción siguen contribuyendo a la investigación académica de traducción en todo el mundo. Fue seguida por *The Theory and Practice of Translation* escrita en colaboración con Charles R. Taber (1969). Y además, su obra *Bible Translating: An Analysis of Principles and Procedures* (1947) mereció el calificativo de ser “the mark of the beginning of modern translation”, según el famoso teórico alemán de traducción Wolfram Wilss (Wilss, 1982:52).

Sus teorías no solo afectan a los países occidentales, sino también los orientales como China y, bajo su influencia, numerosas teorías chinas prestan más atención a las investigaciones sobre las teorías de traducción. A principios de los años ochenta, el catedrático Tan Zaixi introdujo las teorías de Nida en China a través de su artículo “La Traducción es Ciencia: Reseña del Libro de Nida-Science of Translation” (翻译是一门科学—评介奈达著《翻译科学探索》) (1982), y en 1983 explicó sus teorías

fundamentales en *Discusión sobre la Naturaleza de la Traducción de Nida* (奈达论翻译的性质), por lo que las teorías de Nida entraron en el terreno de la traductología china y se fueron extendiendo poco a poco. Tras la introducción de su teoría de la traducción en China, la mayoría de los traductores chinos entraron en contacto con la teoría de la traducción occidental, lo que supuso el punto culminante de las investigaciones y citas de Nida (Shi, 2010: 100).

Antes de la introducción de las teorías de Nida, las discusiones teóricas sobre la traducción en China se basaban más bien en las teorías tradicionales, como las de Yan Fu, pero sus teorías basadas en numerosos aspectos como la lingüística, la comunicación, o la semiótica, ofrecen una nueva vista sobre las teorías de traducción. No se puede negar la importancia y la influencia de Nida en el desarrollo de las teorías de traducción de China. Cuando las teorías de Nida sobre la ciencia de la traducción y la equivalencia fueron introducidos en China, Nida se hizo reconocido entre los profesionales chinos dedicados a la traducción. La introducción inicial se centró entonces en la ciencia de traducción, pero en *The Theory and Practice of Translation* (1974), Nida sostuvo que, “translating is far more than a science. It is also a skill, and in the ultimate analysis fully satisfactory translation is always an art” (Nida y Taber, 1974: vii). Además, en su respuesta a unas preguntas del catedrático Zhang Jinghao, de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Shanghai, dejó claro que su opinión había cambiado. Según el citado Zhang, Nida opina que, “my ideas have changed substantially, especially as the result of seeing what is happening in so many schools of translating here in Europe. I myself was too optimistic about the possibility of applying linguistics, sociolinguistics, and semiotics to the issues of translation” (Zhang, 2000: 29).

A finales de siglo, cuando se supo que los puntos de vista de Nida habían cambiado, se desencadenó un debate serio y sensato y, al mismo tiempo, se prestó más atención a los problemas prácticos de los estudios de traducción. La catedrática Chen, definió esta reacción a la teoría de la traducción de Nida en la comunidad traductora china como el “Fenómeno Nida” (Chen, 2001: 46). En respuesta a este

fenómeno, investigó las teorías de la traducción de Nida a través de las diferentes etapas que revelaba el contenido de las traducciones, el número de referencias, etc. Descubrió que los traductores chinos en un principio se centraron en introducir las teorías de Nida; después, desarrollaron claramente posturas críticas a sus puntos de vista sobre la equivalencia; posteriormente, las críticas hacia sus puntos de vista se hicieron más intensas aumentando su profundidad teórica; finalmente, aunque las críticas seguían siendo generalizadas y agudas, aún había personas que utilizaban sus ideas para resolver problemas en la investigación de la traducción. Esto indica que los traductores chinos están familiarizados con la teoría de traducción de Nida, aunque no la han adoptado completamente. Aunque de hecho existen críticas, no puede afirmarse que haya un rechazo total. Esto demuestra que los estudios de investigación en la traducción están evolucionando.

Por su parte, otra famosa figura, nada menos que el poeta norteamericano Ezra Pound, también fue una persona que tuvo una influencia notable en las traducciones chinas y en la difusión de la cultura china. Ezra Pound (1895-1972), fue uno de los personajes literarios estadounidenses más influyentes del siglo XX en el Reino Unido y América, fue crítico, traductor, y uno de los representantes importantes del movimiento poético del imagismo. La primera de traducción de Pound fue *The Sonnets and Ballads of Guido Cavalcanti* (1912) de Guido Cavalcanti, y luego, varias traducciones sobre la política y la economía, como *The Natural Philosophy of Love* (1922) de Rémy de Gourmont, *Italy's Policy of Social Economics 1939-1940* (1941) de Ödön Pór (Franzinetti, 2018:113), etc.

Pound fue un poeta y un traductor controvertidos. El poeta famoso Yu Guangzhong comentó que, en lo que respecta a las traducciones al inglés de poesía china, su legibilidad es naturalmente alta, pero su fiabilidad es baja. Sus traducciones son muy “infieles”, tanto en la forma como en el significado (Fang, 2005: 427). Pero cabe destacar que una gran contribución de Pound fue el traducir poemas chinos y clásicos confucianos al inglés y ayudar a difundir la cultura tradicional china al mundo. Y con sus teorías propias de traducción, su traducción de los poemas chinos

recurre a combinar la traducción literal y libre, recrear el ritmo de los poemas, usar de manera flexible las palabras cambiando las formas tradicionales, y aún más, por medio de combinar los símbolos diferentes se reestablecen el “contexto oriental” (Fang, 2014: 85). Según Huang, la mayor parte de la atención crítica y erudita sobre la traducción de Pound se centra en *Cathay* (Huang, 2005: 59). En 1915 se publicó *Cathay*, colección de traducciones de poesía clásica china en las que figura como traductor el mismo Ezra Pound, una traducción realizada a partir de las notas sobre poesía clásica china elaboradas por el orientalista Ernest Fenollosa⁴. A partir de las notas de Fenollosa, Pound adquirió conocimientos la lengua china y de la poesía clásica china. La colección contiene catorce poemas chinos, de los poetas clásicos Li Bai (李白, transliterado con lectura japonesa *Rihaku*), Qū Yuán (屈原, transliterado con lectura japonesa *Kutsugen*) y Mei Sheng (枚乘), siendo la primera traducción *vers-libre* no derivada de otras, sino de notas detalladas sobre el texto chino (Kenner, 1991: 198).

Según Xie, antes del descubrimiento de las notas de Fenollosa, Pound ya había retraducido algunos de los poemas de *History of Chinese Literature*, editada por Herbert Giles, entre ellos “Liu Ch’e” y “Fan-Piece, for Her Imperial Lord”, publicados por Pound en 1914 en el volumen *Des Imagistes*. Sobre los manuscritos de Fenollosa, tenía más de 150 poemas chinos antiguos, de los que Pound seleccionó 19 para traducir (Xie, 2001: 209). Además, las notas están muy confusas, y muchos de los poemas no tienen el texto original chino, sino solo transcripciones japonesas (Zhao, 2013: 164). Aunque Fenollosa realizó muchas anotaciones sobre los poemas, hay muchos errores evidentes (Jiang, 2001: 29). Por último, hay que señalar que el texto que Pound fija en su traducción es a su vez problemático, por lo que la traducción de *Cathay* de Pound está sujeta a muchas desviaciones y errores. Además, hay que decir que el propio conocimiento de chino de Pound era muy pobre y que en la reescritura del texto original recurría con frecuencia a sus propias creaciones. Así

⁴ *Cathay. Translations by Ezra Pound. For the most part from the Chinese of Rihaku, from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of the Professors Mori and Ariga.* Londres: Elkin Mathews, Cork Street, MCMXV.

que, estrictamente hablando, Pound no puede compararse con los grandes traductores como Nida antes mencionados, salvo en el hecho cierto de que desempeñó un papel nada desdeñable en la transmisión de los textos clásicos chinos a Occidente, y por eso lo hemos introducido también aquí.

En este sentido, Kenner (1991) complementa que otro de los motivos de los errores de traducción de Pound es que éste no aportó a las notas un conocimiento erudito previo de la poesía china canónica, y a menudo tomó decisiones equivocadas cuando no era consciente de la ambigüedad o del contexto cultural del original. El poeta y escritor chino Yu Guangzhong ha denunciado *Cathay* como una creación, una obra de reescritura, reorganizada e impostada, que expresa los sentimientos de Pound bajo el nombre de Li Bai, según el erudito Yu Shiyi (Yu, 2008: 51). Un motivo podría ser que Pound prefirió hacer caso omiso de la guía sintáctica de Fenollosa, a pesar de tenerla delante; además, las anotaciones de Fenollosa en varios puntos no son las que habría hecho un erudito mejor formado u orientado (Kenner, 1991: 213).

Sin embargo, independientemente de los errores, equivocaciones, desviaciones, infidelidades, malentendidos o distorsiones en las traducciones chinas de Pound, éste inventó sin duda una nueva poética para el inglés, y sin esos elementos cuestionables o problemáticos que prevalecen en las traducciones de Pound, la poética modernista habría tardado más tiempo en formarse, si es que se hubiera formado (Huang, 2005: 61). Kenner, no sin ironía, está de acuerdo con Pound que, en cuanto a exactitud su versión, estaba “closer than the Rubaiyat” (Kenner, 1991: 206), mientras Nadel complementa que el *Rubaiyat* de Fitzgerald estaba más cerca de sus propios objetivos (Nadel, 2007: 34). El *Rubaiyat* o “cuartetos”, una famosa colección de poemas hedonistas del polígrafo persa Omar Jayyām (1048-1131), fue traducido por Edward FitzGerald, de quien se considera que su traducción sobre estos poemas persas es como una *transmogrification* (FitzGerald, 1937: xvii), que se inclina a la traducción libre y transcreativa. El mismo Pound (1922) sostenía que “Fitzgerald’s translation of Omar is the only good poem of the Victorian era that has got beyond a fame de cenacle”, según fue citado por Yohannan en su libro *Persian Poetry in English and*

America: a 200-year History (Yohannan, 1977, 245).

Muchos estudiosos han expresado su opinión sobre el significado positivo de la traducción de *Cathay* por Pound; por ejemplo, Kenner sostiene que Pound estaba en su mejor momento como poeta y traductor en el poema *Cathay* (Kenner, 1963: 13), y Zhao (1979) dice que su publicación desencadenó inmediatamente una oleada de traducciones de poesía china antigua en el mundo de la poesía angloamericana, e incluso, durante un tiempo, inundó la escena poética angloamericana. Según Eliot, “as for *Cathay*, it must be pointed out that Pound is the inventor of Chinese poetry for our time” (Eliot, 1928: 16) y “is more responsible for the XXth Century revolution in poetry than is any other individual.” (Eliot, 1968, p.xi). Kenner (1991) por su parte, —quien titula su capítulo como “The Invention of China” — afirma que su verdadero logro fue hacer que la gente se replanteara la naturaleza de la poesía inglesa. Sostiene que,

It is largely a war book, using Fenollosa’s notes much as Pope used Horace or Johnson Juvenal, to supply a system of parallels and a structure of discourse. Its exiled bowmen, deserted women, levelled dynasties, departures for far places, lonely frontier guardsmen and glories remembered from afar, cherished memories, were selected from the diverse wealth in the notebooks by a sensibility responsive to torn Belgium and disrupted London (Kenner, 1991:202).

En 1919, Pound editó y revisó las notas de Fenollosa sobre la poética de la escritura china y las publicó como “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry” indicando en la introducción de que se trata de un estudio de los fundamentos de toda estética. Según Donald Davie (2010), este artículo es quizá la única obra de poética inglesa de nuestro tiempo que rivaliza con la *Apology* de Sidney, las *Lyrical Ballads* de Wordsworth y la *Defense* de Shelley (Stalling, 2010: 107). Además, se considera que ha tenido un gran y profundo efecto en la escritura y la teoría poéticas de Pound y en la traducción de la poesía china a lo largo del siglo XX en Occidente (Wu, 2012: 322). En este sentido, el profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona Francesc Parcerisas publicó un artículo “Fenollosa/Pound’s The Chinese

Written Character...as a medium form translating” indicando que “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry d’Ernest Fenollosa sembla un text plenament escaient per a un programa de traducció literària” (Parcerisas: 1996: 54), porque siendo un texto sobre la traducción de poesía, enfatiza las diferencias culturales y puede hacer que se reflexione sobre el proceso de traducción y se eleve la calidad y valor de traducción. Parcerisas opina también que puede servir para provocar una útil reflexión entre los lectores de catalán, incluidos los estudiantes de traducción: “ens permet de reflexionar sobre els continguts semàntics de la nostra llengua, sobre el perfil i l’encontorn de les paraules, no només sobre la seva música, sinó també el gust i olfacte que han acumulat al llarg de la història” (*ibid*, 51).

En su artículo de 1919, Fenollosa sostenía que el chino tiene la ventaja inherente de ser un medio para la poesía, y los principales argumentos pueden ser que, la lengua escrita china, es *pictorial visibility*, y los caracteres chinos toman cosas concretas y familiares como punto de partida para entender el mundo, y luego expresan sus pensamientos mediante imágenes de cosas concretas y conocidas por todos, con *vividness of painting* y *mobility of sounds* (Fenollosa, 1919: 45). Además, según Fenollosa, los ideogramas chinos transforman *material images* en *immaterial relations*, sosteniendo que son vívidas imágenes abreviadas de acciones y procesos en la naturaleza (*ibid*, 53), mientras Lavery interpreta que tienen capacidad para colapsar el tiempo y el espacio y presentar la materia semiótica en una imagen única y sublime (Lavery, 2012: 132). Según Fenollosa, el texto poético chino se compone de cosas concretas y de imágenes vivas; es metafórico, no abstracto, y el uso de imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales es *metaphor* (Fenollosa, 1919: 54). Pero cabe destacar que en este artículo no se muestra el sentido de melopoeia⁵, interesada por Pound, y el sonido chino solo encontramos subrayada su escasez

⁵ Para realizar la traducción de poemas, Pound clasifica los poemas en tres tipos de acuerdo con las características lingüísticas de estos mismos, que son *melopoeia*, *phanopoeia* y *logopoeia* (Pound, 1954: 25), relacionadas con las características musicales: la primera se puede experimentar pero es difícil de traducir, la segunda se centra en los objetos comunes de los poemas, por lo que se puede traducir fácilmente, pero la tercera solo se puede traducir después de entender los sentimientos y los pensamientos del autor; es decir, las palabras utilizadas en este tipo de poema no solo deben expresar el significado literal básico de las palabras, sino también tener en cuenta de manera especial el uso idiomático más usado de las palabras, su significado contextual e implícito. De ahí que, en este tipo de poemas, para su traducción, se deba prestar atención a la selección de palabras y no limitarse a sus significados superficiales, teniendo en cuenta los motivos y objetivos de la composición del autor.

(Kenner, 1991: 226). Como sostiene Parcerisas, este artículo afecta a los pensamientos de Ezra Pound, y por ejemplo, dicho concepto sobre lo abstracto se muestra en expresiones posteriores de Pound (1968), que no utilizan expresiones que emboten la imagen y mezclen una abstracción con lo concreto, y el objeto natural es siempre el símbolo adecuado.

Encara que no sembla que existeixin retocs textuais importants, el text és percebut com una acumulació d'aquest doble prestigi (Fenollosa+Pound) i això imposa el respecte amb què agafem l'original anglès (Parcerisas, 1996: 49).

El sinólogo chino-americano James Liu (1991) cree que este artículo de Fenollosa representa un malentendido común de la poesía china entre los lectores occidentales porque pueden suponer que todos los caracteres chinos son jeroglíficos o metafóricos, y este malentendido ha llevado a algunos occidentales fanáticos de la poesía china a llegar a conclusiones incorrectas. Concretamente, Willett divide los errores de Fenollosa en dos categorías principales: en primer lugar, Fenollosa argumenta que la frase china es esencialmente transmisiva, transfiriendo poder del actor al receptor, y sostiene que la mayoría de los ideogramas chinos expresan el concepto verbal de acción. Sin embargo, el chino no tiene verbos transitivos como contenido principal. En segundo lugar, Fenollosa considera que gran parte de los caracteres chinos son imágenes de acciones o procesos. Como la mayoría de los ideogramas están compuestos por dos o más caracteres, parece lógico suponer que el significado de un ideograma compuesto procede de la suma de sus componentes. Sin embargo, sólo un número muy reducido de caracteres transmite algún contenido visual, y la mayoría de ellos lo hacen en forma de sustantivos y no de verbos (Willett, 2005: 179-180).

Las teorías de la traducción de Pound se centran principalmente en la traducción de obras literarias, sobre todo, de los poemas, y sus dos principios de traducción más básicos son, que los traductores deben utilizar un lenguaje auténtico y vívido, y que una traducción debe ser fiel al original, no solo al significado (*meaning*) sino también al ambiente (*atmosphere*) (Pound, 1954: 263). Así que la traducción no solo presta

atención al significado literal, sino también los implícitos, y si los traductores no vuelven a la “atmósfera” o ambiente del poema original, será difícil apreciar el sentimiento del autor, del lugar o de la escena de la composición. En la obra *Digging for Treasure: Translation after Pound* (1987), la autora Ronnie Apter trata de precisar cuáles son las teorías de traducción creativa desarrolladas por Pound. En primer lugar, Pound abandona la redacción pretenciosa y arcaica de las traducciones antiguas y aboga por una visión moderna para ver el pasado, así que se puede entender que Pound sostiene que se debe traducir poemas utilizando las lenguas actuales. Critica tanto la contemporización de las obras antiguas como su traducción a un lenguaje artificioso, arcaico e incomprensible. Quiere traducir obras antiguas de forma que parezcan vibrantes y contemporáneas.

En segundo lugar, una buena traducción de poesía puede considerarse una nueva obra poética con significado propio e independiente. En este sentido, Pound entiende la traducción como creación. Veía el pasado como un factor vivo que interviene en la transformación del presente. La poesía que eligió traducir era el tipo de poesía clásica que, en su opinión, faltaba en la poesía contemporánea, pero que era necesaria (Apter, 1987: 3). Sostiene que una traducción no puede ser en sí un poema arcaico, sino que debe ser un poema arcaico al que se accede desde un punto de vista moderno. Según Wang (2002), este sería un principio de la traducción desde el punto de vista de su recepción y del significado real de la traducción, que dista mucho de ser una interpretación arbitraria del original, sino solo una técnica de traducción diferente en cuanto a la elección de la semejanza o el parecido (Wang, 2002: 39).

En tercer lugar, la teoría de Pound es una forma de crítica literaria, bajo el principio de que toda traducción debe considerarse en cierta medida una evaluación sobre el original. El planteamiento es que el poema traducido debe reproducir el efecto general del original. En sus traducciones, Pound acentuó ciertos rasgos de los poemas originales, añadiéndolos y abreviándolos creyendo que su enfoque se basaba en la comprensión del poema original. Según esta teoría, la traducción en sí debe reflejar un préstamo intencionado y selectivo del contenido y la forma de la obra

original. La traducción debe centrarse en las características lingüísticas y culturales del poema original, pero también en la comprensión y aceptación del texto traducido por parte del lector. En conclusión, la evaluación de la obra original no es una alteración arbitraria del original, sino más bien un procedimiento por el que el traductor trata de comprender plenamente los componentes lingüísticos y culturales del original que son difíciles o innecesarios de traducir en la lengua traducida, para luego producir una traducción artísticamente fiel (Wang, 2002: 40).

En el artículo “Date Line” (1934), Pound sostiene que la crítica tiene categorías, que difieren mucho en el volumen de su manifestación verbal, y no están igualmente unificadas, como *criticism by discussion*, *criticism by translation*, *criticism by exercise in the style of a given period*, *criticism via music*, y *criticism in new composition*, etc. De ello se desprende que esta teoría es una de las formas en que Pound aborda la crítica literaria. También ofrece una interpretación de las funciones de esta crítica, indicando que “theoretically it tries to forerun composition, to serve as gunsight” y “the general ordering and weeding out of what has actually been performed” (Eliot, 1968: 75). Así que Pound adopta un enfoque crítico de la forma y el contenido del original, sin buscar la equivalencia de significado, sino la equivalencia entre los pensamientos y sentimientos del traductor y el autor original.

En las prácticas de traducción, Pound entendía esencialmente su traducción como *creative endeavor* (Nadel, 2007: 33), y el crítico americano Steven G. Yao considera que la traducción de Pound puede considerarse un tipo de traducción creativa, *creative translation* (Yao, 2016: 14). En lo que se refiere a las características principales de la traducción creativa de Pound, Fang (2014) concluye que consisten en combinar traducciones fonéticas y directas; innovar ritmos de verso; romper la sintaxis tradicional y utilizar de forma flexible las frases; romper el esquema del poema original y realzar la imaginería a través de los versos; integrar las técnicas de imaginería y reconstruir el contexto oriental. El erudito chino-estadounidense Xie Ming sostiene que las traducciones de Pound estimularon y potenciaron sus innovaciones poéticas, que a su vez guiaron y facilitaron su labor de traducción (Xie,

1999: 229).

Como, según Pound, hay que volver al presente e intentar dar nuevas relaciones a las cosas viejas, la única manera de evitar los tópicos de la traducción es crear nuevas conexiones en el presente y hacer que atraigan al traductor como sujetos vivos y creativos (Gentzler, 2004: 20), Schwartz ofrece una visión general de la unidad dialéctica de Pound entre tradición e innovación a través de la traducción:

In the act of translation, Pound finds the proper relationship between tradition and innovation. Translation is not a slavish reproduction of the older work but a creative process that transforms it. While the translation reveals new “shades and glimmers inherent in the original text,” the original inspires new forms of expression in the present. The entire process involves an exchange, or “overchange,” between recollection and invention: “...is not a new beauty created, an old beauty doubled when the overchange is well done?” The artist is a translator who transforms identification with the dead into new creation for the living. New art arises from the interaction between past and present, between the older form of expression and the attempt to “make it new” in the present (Schwartz, 2014: 153).

En conclusión, Pound por un lado quería heredar el pasado y la tradición de los textos originales a través de sus traducciones, y por otro lado esta herencia debía ser creativa basada en la reflexión. La idea de Pound de la traducción creativa funciona de manera que la belleza de lo antiguo se refuerza y la belleza de lo nuevo se produce a través del intercambio y la transformación de lo nuevo y lo antiguo, el pasado y el presente, la reflexión y la innovación (Zhu, 2005: 201). De hecho, si dejamos a un lado los contenidos de la traducción, no se puede ignorar el éxito de Pound como autor de *Cathay* y el impacto cultural de su obra, ya que el libro contribuyó sin duda a la difusión en el extranjero de la antigua poesía china de la época. Aunque Pound no nos ha dado una traducción muy convincente, sí nos ha dado una nueva forma de concebir la traducción literaria, una traducción creativa, y su enfoque innovador expresa el arte de la obra original. Así que no podemos limitarnos a reprochar a Pound la exactitud de sus traducciones, porque desde el punto de vista de las traducciones extranjeras de la cultura china, Pound, además de publicar *Cathay*, más tarde, también

estudió la lengua china y se embarcó en traducciones de los clásicos confucianos, lo que sin duda tuvo un significado muy positivo para la difusión de la cultura china, relativamente débil en aquella época.

1.2.1.2 La traducción china

Si pretendemos estudiar la teoría traductológica china, lo mejor es hacerlo en conjunción con la larga historia de la traducción, que ha coincidido en gran medida con su desarrollo. Según el traductor Chen Fukang (2011), la interpretación más antigua se registra en el libro antiguo *Tài píng yù lǎn* 太平御覽 (Lecturas Imperiales de la Época Taiping) sobre las palabras *sān xiàng chóng yì* 三象重译, que se refiere a traducir frases desde una lengua a la otra, y luego a la tercera. Es también la interpretación más antigua de la que se tiene constancia en el mundo, que apareció hace más de tres mil años. Y concretamente recorreremos la historia de desarrollo de la traducción y sus teorías, podemos aprovechar la clasificación de Ma Zuyi (2004), que se puede dividir en cuatro etapas.

La primera fase, desde la dinastía Han (202 a. C.-220 a. C) hasta la dinastía Song (960-1279), fue la de la traducción antigua que centra en las escrituras budistas, que duró más de 1200 años, y las obras traducidas existentes hasta entonces son las relacionadas con la traducción de textos del budismo como la de *Anapanasati-sutta: Ān bān shǒu yì jīng* 安般守意经 (Discurso sobre la Atención Plena en la Respiración), que ya no es la versión traducida original, y *Dhammapada: Fǎ jù jīng* 法句经 (Discurso sobre Frases Budistas), etc. En el prefacio de la traducción de *Dhammapada* se indica por el traductor que el contenido de la traducción es una cosa difícil de transmitir. La segunda fase, desde finales de la dinastía Ming (1368-1644) hasta principios de la dinastía Qing (1636-1912), es una fase muy corta y estuvo dominada por las traducciones científicas y técnicas; vale la pena destacar que, en 1908, Su Manshu publicó la primera colección de poesía traducida de China, *Wén xué yīn yuán* 文学因缘 (Causas Literarias).

La tercera fase puede establecerse desde la Primera Guerra del Opio (1840-1842) hasta el Movimiento del Cuatro de Mayo (1919). En esta fase cobra relieve la traducción del pensamiento político y la literatura del Europa. En esta fase, hubo misioneros europeos que llegaron a China para realizar traducciones, principalmente con fines misioneros, pero también para introducir la erudición occidental. Y, sobre la traductología original de China, Feng Guifen (1860) debatió sobre la importancia de la traducción en *Cǎi xī xué yì* 采西学议 (Discusión sobre Estudios Occidentales) en la que se enfatiza la importancia de la traducción y su enseñanza. En *Lún yì shū* 论译书 (Discusión sobre la Traducción de Libros), Liang Qichao (1897) propone que se deben seleccionar obras apropiadas, uniformar los nombres traducidos y formar personas cualificadas en traducción. Mientras, en esta época destaca el traductor Yan Fu, que tradujo varias obras extranjeras al chino, como *The Wealth of Nations* 国富论 del filósofo y economista escocés Adam Smith, y *Evolution and Ethics* 天演论 del filósofo y biólogo británico Thomas Henry Huxley, y en el prefacio de su traducción de esta obra, *Tiān yǎn lùn* 天演论, Yan Fu, pionero en el campo de la traducción en la China moderna, propuso por la primera vez su importante teoría de *xìn* 信, *dá* 达, *yǎ* 雅, que podemos traducir como la “fidelidad”, la “expresividad” y la “elegancia” como aspectos esenciales de la traducción. Su creación de la norma de traducción de “*xìn, dá, yǎ*”, que aspira a ser sistemática y completa, tendrá una influencia de gran alcance, y se ha convertido en la norma del sistema chino de teoría de la traducción en el siglo XX (Chen, 2000: 529).

译事难：信、达、雅。求期信，已大难矣。顾信矣，不达，虽译，犹不译也，则达尚焉。…故信达而外，求其尔雅。

Dificultades en la traducción: la fidelidad, la expresividad y la elegancia. Perseguir la fidelidad ya es muy difícil, pero si solo se persigue la fidelidad ignorando la expresividad, entonces es mejor no traducirlo. Por tanto, la expresividad es un requisito más exigente...después de cumplir la fidelidad, se persigue la elegancia.

De las palabras anteriores, se puede entender que *xìn* se centra en el reflejo del

sentido central del texto original y reproducirlo fielmente, y no solo desempeña el papel de regular el acto de traducir, sino que también plantea el requisito específico de que la información textual de la traducción debe ser igual a la del texto original, lo cual es el fundamento de la traducción. Por su parte, *dá* se refiere al uso de un lenguaje de traducción fluido, claro y normalizado para lograr el propósito de difundir la información cultural original, de modo que los lectores de la traducción puedan entender el mensaje del original. Después de cumplir con los dos objetivos anteriores, es necesario prestar atención a la *yǎ*, la elegancia del lenguaje, que no solo se usa para reproducir fielmente el estilo de la lengua original en la traducción, sino también para reflejar las características culturales y estilísticas del texto original.

En la cuarta fase, desde el Movimiento del Cuatro de Mayo hasta la fundación de la República Popular China, empezaron a emerger más académicos y traductores con opiniones más concretas sobre la traducción, con los esfuerzos conjuntos de profesionales y eruditos, la teoría de la traducción en China ha entrado en la etapa de la investigación científica y racional desde la etapa de las teorías empíricas y perceptivas dispersas, inspirándose continuamente en las avanzadas teorías de la traducción de Occidente y construyendo gradualmente la esencia de las teorías de la traducción tradicionales chinas para formar un sistema de teoría de la traducción modernizado sistemático y científico (Ma, 2004: 2), y en esta época se puede destacar eruditos representantes como Hu Shi, Lu Xun, Liang Shiqiu, etc.

Existen grupos de académicos que se centraron en el debate sobre la traducción literal y libre, como el representado por Lu, que abogaba por la traducción directa, y otro, representado por Guo Moruo y Liang Shiqiu, que defendía la traducción libre, pero hay que destacar que Lu (1930) sostenía la idea de introducir ideas avanzadas para ayudar a las antiguas y tradicionales a desarrollarse, ya que vivió en una época en la que China se enfrentaba a un choque de culturas occidentales avanzadas y el autor creía que debía aprender de las ideas avanzadas de Occidente para contribuir a revertir el atraso de la nación china. En este punto, también merece la pena señalar que Hu Shi expuso sus propias ideas creativas sobre la traducción de poesía. En su ensayo sobre

la nueva poesía, Hu Shi (1919) aboga por abandonar los estilos chinos antiguos y clásicos e intentar traducir en lengua vernácula. Sostenía que la traducción de poesía consistía en tomar ejemplos para innovar la propia literatura. Xu Zhimo publicó un ensayo en el que Xu (1925) añadió que la traducción de poema es más difícil que los otros porque no solo es difícil en la forma, sino también en su sentimiento, y debe ser uniforme.

Zhu Ziqing (1947), basándose en las teorías anteriores, se ocupó de la cuestión de si la poesía podía y debía traducirse, argumentando que la traducción de poesía era como una especie de creación. Y Dong (1951), en su discurso sobre el establecimiento de la teoría de la traducción, argumentó que las teorías defendidas hasta ese momento necesitaban mejoras, ya que no eran tan ricas como la práctica. Pero poco después aparecen teorías nuevas propuestas, tales como las de Fu Lei y Qian Zhongshu, quienes promueven más la formación y el desarrollo de las teorías de traducción. Por ejemplo, Fu Lei (1951), en el prefacio de la traducción de la obra *Le Père Goriot*, sostiene la opinión de que traducir textos debe ser como imitar dibujos; es decir, no se ha de perseguir la similitud en el formato sino en el espíritu, y semejante similitud espiritual se puede entender desde dos aspectos: expresar el significado y el sentimiento del texto original, y reflejar el encanto y el estilo del texto original, lo que se puede considerar un desarrollo de las teorías de Xu.

Por su parte, Qian Zhongshu (1964) publicó un artículo sobre el estudio de la traducción del traductor Lin Shu en el que aparte de analizar y comentar las maneras, las obras traducidas o el estilo de traducción de Lin Shu, también propuso una teoría sobre *huà jìng* 化境 (pérdida de entorno) indicando que en los intercambios culturales, las traducciones fomentan el interés de los lectores por distintos tipos de literatura, y son inevitablemente incoherentes con el original. Espera que sea posible realizar traducciones que conserven el sentido original del texto sin mostrar rigidez alguna, aunque se trata de un plan ideal; no es fácil conseguirlo en la práctica actual de la traducción debido a la gran diversidad existente entre las lenguas. Mientras en esta época, en el estudio teórico de la traducción de poesía, Wang Zuoliang publicó libros

como Traducción: *Reflexiones y Prácticas* (翻译: 思考与试笔) (1989) destacando que para traducir bien un poema, hay que prestar atención al significado del poema, al arte de la poesía y al lenguaje poético. Sostiene que la poesía debe servir para traducir poesía; y que los poetas deben traducir poesía; y que los traductores sólo deben traducir obras que sean similares a su propio estilo.

A lo largo de 2000 años del desarrollo histórico, se puede ver que las teorías de la traducción en China se encontraban todavía en fase de exploración, y seguía siendo dispersa y poco sistemática, y tampoco se fomentaban clasificaciones concretas como en Occidente, pero se puede ver que las ideas propuestas sobre la traducción están relacionadas con las obras de filosofía, literatura y poética (Zhu, 2008: 12), como la teoría *xìn* 信, *dá* 达, *yǎ* 雅 (fidelidad, expresividad, elegancia) de Yan Fu o *huà jìng* 化境 (pérdida de entorno) de Qian Zhongshu, que corresponden a la filosofía perseguida por los chinos durante miles de años. En realidad, dado que el estudio de la teoría de la traducción en China comenzó más tarde que en Occidente, atravesó un largo periodo de introducción de las teorías occidentales de la traducción, que desde los años ochenta del siglo pasado, un gran número de obras y teorías occidentales de la traducción llegaron a China, y según las obras occidentales los teóricos empezaron a realizar la investigación sobre estos nuevos conocimientos.

Así pues, como señala Sun (1999), en las últimas décadas, los teóricos occidentales de la traducción han aplicado a la teoría de la traducción los últimos resultados de la investigación en muchas disciplinas, abriendo nuevas vías de investigación en teoría de la traducción. Desde el punto de vista de este autor, se debe estudiar detenidamente estas nuevas teorías trazando su evolución desde su entrada en China, e intentar aprovechar al máximo sus aportaciones, lo que contribuirá a promover la construcción de una teoría de la traducción en China. Así que basándose en las teorías introducidas, los teóricos chinos han propuesto una serie de teorías nuevas desde diferentes puntos de vista, por ejemplo, *Literatura Comparada y Estudios de Traducción* (比较文学与翻译研究) (1994), que combina la literatura comparada y los estudios de traducción, *Estudios de Traducción Literaria* (文学翻译

学) (2000), que estudia el concepto estético y las normas estéticas de la traducción literaria, la recreación de los traductores, la psicología de la creación y los principios metodológicos de la traducción literaria, *Política de la Traducción* (翻译的政治) (2005), que explora la política de género, la política de la violencia y la crítica poscolonial en la traducción, *Estudios de Traducción Científica* (科学翻译学) (2007), que construye un sistema de investigación teórica y práctica sobre la traducción científica, y *Lingüística en la Traducción* (翻译中的语言学) (2007), que estudia la traducción desde una perspectiva lingüística, etc. Sin embargo, en esta etapa, todavía no se han formado unas calificaciones concretas como las del Occidente, por varios problemas como no es hábil en extraer teorías y falta de profundidad en los métodos de investigación en general (Yang, 2004: 39).

Pero en 2008, Hu Gengshen propuso por primera vez un enfoque que llamó la atención, y que se trata de una teoría llamada de *eco-traducción*, que se desarrolla sobre la base de la traducción como adaptación y selección, utilizando el pensamiento racional ecológico para examinar y estudiar el comportamiento de la traducción en su conjunto (Hu, 2008: 11). Este enfoque ha desempeñado un papel importante en la promoción de la construcción y el desarrollo del sistema de la teoría de la traducción moderna en China. El nuevo panorama de los estudios de traducción chinos en la actualidad se debe en gran medida a la ininterrumpida introducción y presentación de teorías de la traducción extranjeras, especialmente occidentales, durante los últimos treinta años (He, 2015: 8). Pero en lo que respecta a la introducción de tales teorías occidentales de la traducción, existe el planteamiento general de que los investigadores de la traducción no deben creer ciegamente en las teorías occidentales y rendirles culto, sino que deben comprenderlas de forma exhaustiva y reflexionar críticamente sobre ellas. En cuanto a la herencia de las teorías tradicionales chinas de la traducción, los investigadores de la traducción también deben profundizar el pensamiento cultural tradicional chino, impulsar nuevas ideas y heredar las teorías tradicionales chinas de la traducción.

1.2.2 Postcolonialismo y orientalismo

1.2.2.1 Postcolonialismo

La posición de los textos chinos en el mundo actual puede situarse en términos de las diferencias existentes en el discurso cultural. Aunque *the other* de la cultura occidental es una cultura extranjera diferente de la occidental, según Wang (2019), tanto la cultura oriental como la occidental son, de hecho, los *other* de la otra, y es incorrecto que la cultura china haya sido considerada durante mucho tiempo como *the other* del sentido unidireccional, y es desigual culturalmente. La traducción no solo puede mantener *the other* en una posición marginal y dislocada, sino que también puede utilizarse como herramienta para resistir hasta cierto punto la hegemonía cultural, así que es importante afrontar la realidad académica de la posición marginal de los estudios de traducción chinos y reconstruirlos de forma activa y racional a través de la traducción para conseguir una auténtica identidad cultural. (Zhang & Qin, 2004: 114). Por lo tanto, es posible difundir la cultura china a través de los propios estudios culturales nacionales, y seleccionar aquellas culturas con características chinas y que encarnan el espíritu chino, como la poesía, que pueden presentarse e interpretarse al mundo, para ayudar al mundo a comprender China y dejar que el mundo escuche nuestras voces.

Cuando nos concentramos en las obras literarias chinas, y sus traducciones de español, no se puede ignorar el enfoque postcolonial, por la reflexión crítica que supone en el trasvase e intercambio de conocimiento entre culturas diferentes no ajenas a cuestiones de poder y de dominio cultural. Tomlinson enfatiza las importancias de la globalización y sus influencias en la sociedad actual, y las comunicaciones interculturales entre países desarrollados y los del “tercer mundo”, marcando que en la vida moderna social la globalización ya es un “rapidly developing” y “ever-densening network” de interconexiones e interdependencias (Tomlinson, 1999: 2). Bajo la configuración actual, las formas de comunicación entre las diversas naciones cuestan atención por investigar, lo que también corresponde a las

investigaciones de la teoría postcolonial. Y además esta globalización actual no solo provoca una creciente disparidad entre los ingresos y las posiciones internacionales entre diferentes naciones, sino que también promueve un “desacoplamiento del lazo ‘natural’ entre lenguas y naciones, lenguas y memorias nacionales, lenguas y literaturas nacionales” (Mignolo 2003: 370). Bajo los nuevos contextos influenciado por la globalización, las naciones, las culturales o las historias se comunican, se afectan entre sí y dependen unas de otras aumentando los contactos y las fusiones de las culturas marginales y las centrales.

Cuando hablamos del postcolonialismo, que es una combinación del prefijo “post” y el sustantivo “colonialismo”, podemos referirnos a un “periodo del tiempo que sigue inmediatamente a la colonización o a la independencia de una colonia de la autoridad imperial y del control metropolitano” (Vega, 2003: 17) si nos centramos en la posterioridad del tiempo según la autora, pero el prefijo “post-” también se puede entender como “un sustituto eufemístico de anti-” (Vega 2003: 24), como eco de los movimientos de resistencia al colonialismo que se esfuerzan por recuperar el poder de las voces marginadas o ignoradas, los símbolos o imágenes originales, etc. Si nos atenemos a los usos de esta palabra, se puede referir a la situación social de los lugares que antes pertenecían al “tercer mundo” o las colonias migratorias relacionadas con el “primer mundo”, como Canadá o Australia; o la situación global después del período colonial; o las voces transmitidas por ambas situaciones en el contexto cognitivo (Dirlik, 1999: 114).

Así pues, el postcolonialismo, según Robinson, sería una condición cultural o de estudios culturales que se originó en la experiencia colonial y tras el fin del colonialismo, prestando atención a problemas relacionados con la identidad de grupo reflejada en la lengua, la cultura, el derecho, la educación, la política, etc., y, sobre todo, a la diferenciación entre todas las categorías (Robinson, 1997a: 121); en este sentido, es un enfoque crítico que se opone a la política de cerco e infiltración cultural llevada a cabo por el capitalismo europeo y estadounidense contra los países “atrasados” durante la Guerra Fría y después de la Segunda Guerra Mundial.

Teóricamente, suele expresarse como colonialismo cultural, “hegemonismo⁶” e imperialismo (Meng, 2021: 29). Se debe tener en cuenta también los nuevos aspectos del racismo, el imperialismo cultural, la cultura nacional y las identidades de poder cultural en un contexto poscolonial, es decir, las desigualdades de las posiciones culturales y las luchas por el poder entre culturas (Wang, 2003: 3). Y en este contexto, los pensamientos y culturas occidentales, así como sus valores y tradiciones literarias, incluso en sus diversas formas posmodernistas, están impregnados de un fuerte sentimiento de superioridad nacional (Wang, 1995: 56). Según la perspectiva postcolonial, los pensamientos y las culturas occidentales se consideran siempre en la posición prioritaria en la cultura mundial mientras que las tradiciones no occidentales o del “tercer mundo” quedan periféricas o marginadas.

La teoría del poscolonialismo estuvo marcada por la publicación de varios estudios fundamentales como *Les Damnés de la Terre* de Frantz Fanon (1961) y, especialmente, *Orientalismo*, de Edward Said (1978), ensayo que ha tenido un gran impacto en todos los campos de estudio de las humanidades y las ciencias sociales occidentales. Definiéndolo más directamente desde una perspectiva posterior a la década de 1950, Said sostiene que el poscolonialismo no es la “apropiación” por la fuerza de la tierra por acciones militares, sino que recurre a métodos nuevos en los terrenos políticos, económicos y culturales de otros países para aplicar sus planes hegemónicos (Said: 1990, 204). Y en este contexto, aparecen muchos eruditos conocidos incluso hasta hoy en día en la línea inaugurada por Said, sobre todo Spivak y Homi Bhabha, quienes utilizan los textos literarios como medio para expandirse en los terrenos políticos, económicos y culturales.

Si la teoría poscolonial de Spivak es más feminista y deconstructiva, la de Homi Bhabha se caracteriza por una crítica cultural del “tercer mundo”, mientras que la teoría de Said es más ideológica y políticamente crítica, dirigida a socavar el

⁶ Hegemonismo: palabra de sustantivo que significa predominio. Se puede referir que los países grandes, fuertes y ricos intimidan, oprimen, dominan, interfieren y subvierten a los países pequeños, débiles y pobres, no respetan la independencia y la soberanía de otros países y ejercen un control y una dominación por la fuerza. Y la hegemonía incluye la hegemonía mundial y la hegemonía regional. (Zheng, J. B. *Diccionario de Relaciones Internacionales*, Pekín: China Broadcast Film & Television Publishing House, 1992). Palabra relacionada con “hegemonía”, que significa “supremacía que un Estado ejerce sobre otros” según el diccionario de la RAE.

hegemonismo cultural occidental y a la política de poder, desde una base teórica fundamentada en el concepto de “orientalismo” (Wang, 1995: 57). Basándose en este orientalismo, Liu (2017) sostiene que el discurso orientalista del poder ilustra las relaciones asimétricas de poder en el estado colonial, donde las culturas débiles de Oriente y del Tercer Mundo solo pueden desempeñar el papel de receptores pasivos frente a las culturas poderosas occidentales representadas, y en última instancia se convierten en cómplices de la colonización cultural y del refuerzo de las ideologías imperialistas por parte de los colonizadores occidentales. Young (2004) investiga la teoría poscolonial desde dentro de la teoría occidental, principalmente desde un punto de vista deconstruccionista. Se centra en cuestiones históricas, hace hincapié en cómo la teoría postcolonial marxista, como idea principal de la lucha anticolonial en el siglo XX, ha proporcionado una orientación anticolonial e impulso práctico a las naciones y pueblos oprimidos, destacando la importancia de los movimientos del “tercer mundo”.

Por su parte, Gayatri Chakravorty Spivak, crítica teórica poscolonial originaria de Calcuta (India), influida por las ideas deconstruccionistas de Derrida, combina ideas feministas, marxistas y poscoloniales para desarrollar su propia teoría del estilo de la crítica construccionista feminista poscolonial. Como académica que creció en el Tercer Mundo, Spivak no solo analiza los problemas desde la perspectiva de los grupos subordinados, sino que también toma en cuenta las voces de las mujeres de estos grupos. En su obra *Can the Subaltern Speak?* se concentra en un rito tradicional antiguo de la India, que consistía en que la viuda muere junto con el esposo lanzada al fuego. Este rito se conoce como el sacrificio de la viuda. La palabra en sánscrito para viuda es “sati” (*good wife*), pero los primeros colonizadores británicos la transcribieron como “suttee” (*faithful*). La transcripción modificada puede tener un impacto engañoso en el comportamiento de las mujeres, lo que significa que solo la autoinmolación por su esposo es considerada fiel, y esto puede afectar la mentalidad de las personas a medida que pasa el tiempo. Luego los británicos abolieron este rito, y se entiende como “white men saving brown women from brown men” (Spivak, 2010: 93). Así pues, estas mujeres fueron reprimidas por el doble discurso del poder:

el discurso occidental del imperio y el discurso indígena de la masculinidad.

Estas mujeres subordinadas solo pueden hablar adoptando una estrategia deconstructiva, criticando los aspectos irracionales e injustos de forma negativa, esperando crear un mecanismo justo para establecer su propio discurso, porque la construcción ideológica del género mantiene al hombre como dominante (Spivak, 2010: 82). En este sentido, bajo la influencia de la hegemonía cultural imperialista y a la opresión proviene de los varones nativos, las mujeres, o sea, las clases bajas colonizadas, perdieron el poder del discurso. El mundo oriental y el tercer mundo han sufrido durante mucho tiempo la opresión y la explotación del imperialismo, o sea, del mundo occidental, formando un estado de marginación, y así Spivak pretende acercar a los marginados al centro criticando la cultura occidental.

Además, desde el punto de vista feminista, Spivak (1985) defiende las estrategias de interpretación de los textos clásicos en su obra *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, examinando el funcionamiento del *worlding*, que podríamos traducir como “mundialización”, de lo que hoy es el tercer mundo (Spivak, 1985: 244). Argumenta que todos estos textos literarios destilan, en diversos grados, el discurso ideológico del imperialismo en la caracterización de los personajes, lo que hace que los textos literarios sean cómplices del discurso imperial del poder. Spivak (1990) sostiene que hay pistas claras en estos textos clásicos del que se desprenden los elementos políticos y éticos que constituyen estas grandes obras y los aspectos institucionales de los estudios literarios.

Por su parte, el crítico anglo-indio Homi Bhabha, partiendo de teorías anteriores como las de Said, formula el concepto de “hibridación” (*hybridity*), basado en la idea de que entre los colonizadores y los colonizados no existe un límite claro, sino que se encuentra cierta hibridación, que se trata de una “problemática de representación e individuación colonial” que invierte los efectos de la desautorización colonialista, de modo que otros conocimientos “negados” entran en el discurso dominante extrayendo la base de su autoridad (Bhabha, 1994: 114). Pero esta hibridación también viene a ser una resistencia, “conservando la heterogeneidad, multiplicidad y, sobre todo, el

carácter dinámico de los intereses e identidades” (Carbonell, 1999: 233). Dicha hibridación se puede entender como un proceso de hibridación mutua de las diferentes naciones, etnias, ideologías, culturas, etc. Dentro del proceso de las comunicaciones de las culturas colonizadores y colonizados se deriva una “cultura híbrida”; más aún, aparece un hipotético “Tercer Espacio” (*Third Space*), en el que las diferentes identidades culturales se pueden “negociar y traducir”, e incluso, entender mutuamente (Bhabha, 1994: 38). Aquí cabe destacar también, como comenta Vidal, que dicho tercer espacio nos recuerda la necesidad de concebir las relaciones interculturales como un medio para superar las identidades culturales esencialistas, al igual que el espacio para la transgresión y la creación de políticas subversivas alejadas de los binarismos (Vidal, 2018: 83).

En este sentido, este tercer espacio no es un conjunto de competición de las divergencias, no es “the One” o “the Other”, sino “something else besides” (Bhabha, 1994: 28), que no puede ser totalmente consciente de sí mismo, así que Bhabha indica que se trata de una fuerza intervenida en la crítica cultural e introduce cierta “ambivalencia” (Bhabha, 1994: 36). Por ejemplo, cuando Bhabha analiza el discurso colonial enfocado las descripciones del Occidente al Oriente, muestra una ambivalencia sobre la alteridad (*otherness*), que es objetivo de deseo y burla (Bhabha, 1994: 67). De forma similar, el “mimetismo” también compone otra manera de enfrentar la ambivalencia, que se trata de una de las estrategias más elusiva y efectiva del poder y el conocimiento colonial (Bhabha, 1994: 85).

Con dicha estrategia se podría disipar la hegemonía cultural del imperio occidental realizando el movimiento de la crítica del tercer mundo desde la periferia hacia el centro, lo que lleva a la realización de la diversidad cultural (Samovar, 1981: 48). En este sentido, como sostiene Young (2004) posteriormente, si la historia del colonialismo del siglo XIV se centra en la conquista, la historia del siglo XX ha visto a los pueblos del mundo reclamar su poder y su control. La teoría postcolonial, con su profunda preocupación por los tres continentes, es como producto de la colisión de culturas como estas tierras, lo que hace que el “Tricontinentalism” sea más relevante

que el “Postcolonialism”.

La teoría poscolonial ha cuestionado como nunca antes el discurso occidentalocéntrico dominante durante tanto tiempo en un contexto transcultural. Por un lado, ha impulsado a los occidentales a cambiar sus prejuicios de largo tiempo contra Oriente; por otro, ha dado un apoyo moral a las poblaciones del Tercer Mundo. Los teóricos poscoloniales, sin embargo, están inevitablemente limitados en cierto modo por su posición en el centro del capital transnacional. Pero su antigua experiencia colonial y sus sentimientos nacionales les permitieron ser conscientes de las implicaciones ideológicas de la globalización económica, prestar atención a cuestiones como la expansión de los imperios culturales y el sentido de la subjetividad en el intercambio cultural (Li, 2002: 87-88). La teoría postcolonial también revela el dominio del Primer Mundo occidental sobre las exportaciones culturales, ya que inculcan su ideología en los países del Tercer Mundo. Bajo la influencia de la hegemonía cultural del primer mundo, las culturas del tercer mundo, culturalmente marginadas, se ven abocadas a aceptar pasivamente y pierden su iniciativa discursiva, convirtiéndose en un “otro silencioso” (Zhang & Qin, 2004: 114).

Desde la perspectiva china, la cultura china ha estado en el lado más débil del espectro de poder desde la era moderna. Hoy en día, aunque fuera del contexto colonial, la China poscolonial sigue enfrentándose a muchos problemas, como las nuevas formas de hegemonía cultural occidental. Además, China sigue sufriendo la asimetría de la transmisión cultural en su intercambio con la cultura poderosa. Como se ha visto, el poscolonialismo desempeña un papel importante a la hora de cuestionar la posición hegemónica de Occidente y abogar por un diálogo más bien igualitario entre Occidente y los países del Tercer Mundo. Por ejemplo, la estrategia de la hibridación puede conciliar la confrontación entre ambos y, al promover el multiculturalismo, también puede hacer que la relación cultural entre Oriente y Occidente pase gradualmente de la confrontación al diálogo, por lo que el estudio de la teoría postcolonial puede ayudar a reposicionar los valores culturales chinos en la sociedad actual.

1.2.2.2 Orientalismo

Si analizamos el poscolonialismo, no podemos ignorar la influencia del orientalismo y la conceptualización de lo “oriental”, cuya crítica está en la base de la misma teoría poscolonial a partir del fundamental ensayo de Edward W. Said (1978). Desde esta perspectiva poscolonial, podemos constatar que las ideas orientalistas sobre China han dominado durante mucho tiempo entre los lectores occidentales. Aún hoy, muchos occidentales mantienen graves prejuicios contra Oriente y los orientales, incluida China (Wang, 2019: 94). En comparación con las culturas occidentales, las orientales se encuentran en una posición más débil. La idea prevalente es que los occidentales, acostumbrados a ser eurocéntricos, no pueden evitar incluir sus prejuicios e ideas erróneas sobre Oriente en sus traducciones de textos orientales. Más aún, durante mucho tiempo, Oriente se ha acostumbrado a permitir pasivamente que los occidentales manipulen su cultura, lo que sin duda dará lugar a una imagen distorsionada de Oriente y oscurecerá su identidad cultural, en detrimento de la difusión de la civilización oriental (Zhang, Zhai & Shen, 2019: 91).

Said (1990[1978]) señala que una de las técnicas utilizadas por el orientalismo en el proceso de construcción de Oriente, vilipendiándolo y estigmatizándolo en función de los intereses occidentales, es la traducción, que es esencialmente la transmisión de la cultura, y si nos extendemos a la traducción entre culturas, las ideas de Said están estrechamente relacionadas con el poscolonialismo (Li & Cui, 2014: 95). Con el paso del tiempo, el mundo sigue malinterpretando Oriente en medio de la globalización, según Ma (2007), incluso mirándolo desde una perspectiva centrada en Occidente, y desde este punto de vista, el Orientalismo de Said sigue siendo sin duda un cuento con moraleja.

Generalmente, el orientalismo es una “disciplina académica”, y una “realidad cultural y política” (Said, 1990: 35). Literalmente este sustantivo se compone por el “oriental” y “ismo”, y este mismo “ismo” se refiere a la “especificidad de la disciplina” (Said, 1990: 82). El orientalismo se puede entender como una “institución colectiva”

que se relaciona con Oriente incluyendo hacer declaraciones sobre Oriente, adoptar su postura, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él. En resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente. Y para definir más este sustantivo, Said sostiene su propia opinión desarrollada de dicha noción mostrando que el orientalismo como un discurso:

Se debe examinar el orientalismo como un discurso para entender esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de “manipular” e incluso “dirigir” Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del periodo posterior a la Ilustración (Said, 1990: 22).

Fanon (1950) discute en su *Peau Noire, Masques Blancs* que la mayor diferencia entre las percepciones de la identidad de los blancos y de los negros es que la identidad del negro siempre se utiliza para comparar con la del blanco. El hombre blanco representa la civilización y la dignidad, mientras que el hombre negro necesita definirse mediante las evaluaciones del hombre blanco, y el hombre blanco utiliza al hombre negro para establecer su superioridad. Se comprende que la inferioridad cultural y la pérdida de la cultura propia en este contexto critican la visión esencialista de la distinción entre blancos y negros. De forma similar, Said ha definido el orientalismo como una oposición binaria de los pensamientos diferentes, que se basan en “la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y -la mayor parte de las veces-Occidente” (Said, 1990: 21). Y bajo la influencia de los mismos pensamientos, el oriental y el occidental se sitúan en posiciones casi opuestas, porque el oriental, a lo largo del tiempo, según el análisis que hace Said de la representación orientalista, aparece como irracional, depravado, infantil, “diferente”; mientras que el europeo es racional, virtuoso, maduro, “normal”, enfatizando la diferencia, que aparece incluso en obras literarias, entre lo familiar (Europa, Occidente, “nosotros”) y lo extraño (Oriente, el Este, “ellos”) (Said, 1990: 69-73), y Oriente ocupa la posición de un “intruso” y de un “socio débil” de Occidente (Said, 1990: 280).

En este sentido, Young (2004) sostiene que la esperanza de Said era ilustrar la

terrible estructura de dominación cultural que implica la dualidad Occidente y Oriente y, al hacerlo, tal vez eliminarla por completo, pero si muestra cómo funciona el orientalismo a través de esta oposición, no trata de eliminarla, sino que simplemente la niega, con el resultado de que él mismo repite la estructura del pensamiento dualista dentro-fuera/fuera. Se entiende que tal discurso orientalista, relacionada con el aspecto de imperialismo o del sentido dominante, se trata de una representación con las conciencias del occidente, y además, es como un “conjunto de representaciones y –lo que es más importante– de reglas de representación que permiten pensar, conceptualizar o administrar culturalmente las relaciones coloniales” (Vega, 2003: 16). Y con las influencias de las diferencias creadas o reforzadas de las posiciones mundiales, aunque se pone el Oriente y el Occidente en posiciones opuestas ignorando el discurso orientalista, el orientalismo aumenta de cierto modo la certidumbre de que el Occidente dominaba literalmente la mayor parte de la superficie de la Tierra (Said, 1990: 70).

El Orientalismo, como un término genérico empleado por Said para describir la aproximación occidental hacia Oriente, que se puede tomar de forma sistemática como tema de estudio, de descubrimiento y de práctica imponiendo límites a los pensamientos referidos al Oriente, aunque opina Young (2004) que el análisis de Said del orientalismo llega a parecer notablemente cercano a una obra orientalista propiamente dicha. Si nos concentramos en la esencia y los estereotipos del Oriente, se entiende que, en el terreno de Orientalismo tradicional, Oriente era casi una “invención europea” y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias (Said, 1990: 19), que no corresponde a la cultura oriental real. Sin embargo, en realidad, el orientalismo, no es una “fantasía” que creó Europa sobre el Oriente, basada más o menos en una conciencia occidental soberana, sino un cuerpo de teoría y práctica en el que, durante muchas generaciones, se ha realizado una inversión considerable. El Oriente, bajo la descripción del Occidente, pretende “reemplazar” al Oriente real, de ahí que si está “allí” (Said, 1990: 46) el Oriente depende más las descripciones de

representación del Occidente sobre el Oriente.

El orientalismo puede orientar la tendencia de estudios de ciencia canalizando el pensamiento hacia un compartimiento, el “Oeste”, o hacia otro, el “Este”, y geográficamente, Oriente se sitúa en otra esfera diferente de Occidente, pero aparte de la posición física, abarca más connotaciones políticas y culturales y con la historia, la tradición o el lenguaje, Oriente se ha hecho una realidad y una presencia para Occidente. Y en este sentido, aparte de eso, el orientalismo, es como una distribución de una cierta conciencia geopolítica, la elaboración de una distinción geográfica y una serie completa de “intereses” (Said, 1990:34).

Al mismo tiempo, prestando a las cuestiones del poscolonialismo, Foucault sostiene la opinión de que el desarrollo de conocimientos de todas categorías está estrechamente relacionado con el ejercicio del poder (Foucault, 1997: 31), ofreciendo la discusión sobre el poder, el conocimiento y el discurso. Influido por la teoría de Foucault, Said realiza una labor de deconstrucción sobre la hegemonía política oculta en los textos literarios culturales y amplía las discusiones de *Orientalismo* en su obra *Culture and Imperialism* (1994), en la cual revela la invasión cultural del imperialismo al “tercer mundo” admitiendo que el imperialismo consiste en una relación de dominio y una ideología específica de expansión, caracterizando por “us” y “them” (Said, 1994: 21).

En realidad, según Said, el orientalismo estuvo sometido al imperialismo, al positivismo, a la utopía, al historicismo, al darwinismo, al racismo, al psicoanálisis, al marxismo, a las teorías de Spengler, etc. (Said, 1990: 72). Y siendo símbolo del poder, en el transcurso de su ejercicio como actividad académica o proceso de conocimiento, los países occidentales tienen superioridad en posición y los del “tercer mundo” son más marginados. Así que, si se pretende aplicar sus postulados en estudios sobre la novela, el discurso etnográfico e histórico, o ciertos tipos de poema y la ópera, se debe tener en cuenta las disparidades persistentes del poder, puesto que la relación entre Occidente y Oriente viene a ser una relación de poder y dominación, en la que Occidente ha ejercido diferentes grados de hegemonía sobre Oriente, lo cual se refleja

en las relaciones de la “superioridad” del Occidente y la “inferioridad” del, y la “fuerza” del Occidente y la “debilidad” del Oriente (Said, 1990: 75).

Desde esta perspectiva, el paradigma orientalista no deja de implicar que la identidad europea es más elevada que la de otros pueblos, y tiene consecuencias: las que “sus textos esenciales han tenido sobre las culturas de los territorios colonizados” (Carbonell, 1997: 27). Pero, aunque existe una posición semejante y una relación desigual, ambas identidades “se apoyan” y “se reflejan” (Said, 1990: 24) la una en la otra, porque “no puede existir un Oriente, como alteridad, sin Occidente como mismidad” (Mignolo, 2003: 113). Y dicho orientalismo, por razones anteriores, se puede entender que también tiene sus limitaciones, que provienen de “reconocer, reducir a la esencia y despojar de humanidad a otra cultura, a otro pueblo y a otra región geográfica” (Said, 1990: 155).

En resumen, el orientalismo se concentra en las civilizaciones, los pueblos y las regiones de Oriente, y es un sistema de representaciones limitadas por una serie de fuerzas que sitúan a Oriente dentro de la ciencia, la conciencia occidental y el imperio occidental (Said, 1990: 273). Bajo esta configuración, la relación entre el Occidente y el Oriente se puede formar como una relación de influencia y dominio y la parte débil puede empezar a ignorar la superioridad de sus pueblos propios. El sentimiento de superioridad de los colonizadores sobre su propio pueblo se basaba en sus propios prejuicios, lo magnificaban imponiéndolos a los colonizados.

1.2.2.3 Traducción postcolonial

Brydon sostiene la idea de que, a finales del siglo XX, casi no es posible encontrar un aspecto en el que los estudios de humanidades no se hayan visto afectados por la teoría postcolonial (Brydon, 2000: 3). Y en esa época el desarrollo de la literatura postcolonial inglesa ya marca la literatura del siglo XX (Parker & Starkey, 1995: 1). Pero en realidad, la literatura postcolonial abarca la literatura de casi todo el tercer mundo, excepto unos países desarrollados como se define en una literatura

postcolonial de Bill Ashcroft.

We use the term ‘post-colonial’, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression...So the literatures of African countries, Australia, Bangladesh, Canada, Caribbean countries, India, Malaysia, Malta, New Zealand, Pakistan, Singapore, South Pacific Island countries, and Sri Lanka are all postcolonial literatures (Ashcroft, 2002: 2).

Siendo una teoría multidimensional afectada por la idea de poder y discurso del Foucault, el estudio postcolonial se compone de parte del campo interdisciplinario de la teoría cultural o estudios culturales basándose en la antropología, la sociología, los estudios de género y los estudios étnicos, la crítica literaria, la historia, el psicoanálisis, la ciencia política y la filosofía para examinar diversos textos y prácticas culturales (Robinson, 1997a: 13). El estudio postcolonial, o “estudio subalterno”, puede tener como terreno de estudio como la cultura posterior al fin del colonialismo, dirigiendo su enfoque a cómo las distintas culturas responden, resisten o superan el legado cultural del colonialismo durante el proceso de independencia y una vez conseguida ésta; la cultura posterior al inicio del colonialismo analizando cómo se ha respondido a éste desde su inicio; o una historia de casi toda la humanidad sobre las relaciones del poder entre diferentes culturas, sociedades, naciones enfocando cómo las culturas conquistadoras han doblegado a las culturas conquistadas a su voluntad; cómo las culturas conquistadas han respondido, acomodado, resistido o superado esa coerción (Robinson, 1997a: 14).

Bajo el contexto del estudio de la cultura postcolonial, aparece la idea de la traducción poscolonial. Es diferente del dualismo efectuado anterior en la traducción, puede relacionar con el imperio y recurre a la antropología, la etnografía y la historia colonial sino la lingüística ni los estudios literarios (Robinson, 1997b: 1), mientras Liu (2009) llega a la conclusión de que se centra en la hibridez de la traducción, la identidad en la traducción, la hegemonía cultural, el otro, etc. El estudio de la traducción postcolonial, que está afectada por la cultura colonial, ya se convierte en

una herramienta de la política, la cultura y los pensamientos del poder imperial para realizar una hegemonía exterior, con el objetivo de seguir ejecutar la colonización (Wang, 2011: 127). A través de la traducción de los textos comunes, los colonizadores pueden reforzar su hegemonía aprovechando su discurso de poder, consecuencia de la desigualdad del discurso entre las culturas más poderosas y las relativamente más débiles.

Hay estudiosos que sostienen que muchos países del Tercer Mundo no tienen voz en la política internacional y que sus culturas nacionales han sido marginadas durante mucho tiempo por la corriente principal de la cultura occidental. Mientras la traducción poscolonial puede estar representada por Tejaswini Niranjana, Douglas Robinson, Maria Tymoczko, etc. Aunque los traductores adoptan a menudo de forma inconsciente una perspectiva y un enfoque adecuados a sus propios fines, que en gran medida se ven limitados por factores culturales y políticos (Tan, 2001: 18), como por ejemplo, oponerse a la hegemonía cultural a través de la traducción para que los valores culturales no dominantes o marginados pasen de una posición marginal a una central, de esta forma se puede ganar más voz para la difusión de su cultura nacional, que es una forma de pensar tiende a la extranjerización por oponerse a la dilución de la cultura del idioma de origen.

Bajo el contexto postcolonial mencionado antes, que intenta dar cuenta de la asimetría y la desigualdad de las relaciones entre los pueblos, las razas y las lenguas, la problemática de la traducción se convierte en un lugar importante para plantear cuestiones de representación, poder e historia, y da forma a las relaciones asimétricas de poder que se dan en el marco del colonialismo (Niranjana, 1992: 2). Este punto de vista nuevo sobre el estudio de traducción presta atención a la competencia detrás de las traducciones de los textos, y en realidad, bajo las disparidades del poder, no existen conversaciones simétricas. En este sentido, si los traductores imponen su propia conciencia o las conciencias representativas de su cultura corriente, así como los valores sociales, se puede provocar una circunstancia de debilitar o incluso borrar las diferencias lingüísticas y culturales del contexto original, y semejante acción,

como una estrategia de traducción de “domesticación”, se puede tomar como una operación “violenta” (Venuti, 1996: 195).

En lo que se refiere a este método de traducción de domesticación, el filósofo y traductólogo pionero alemán Schleiermacher argumenta en su conferencia “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens” (originalmente leída en alemán el 24 de junio de 1813 en la Real Academia de Ciencias de Berlín), ya mencionada, que, “meines Erachtens giebt es deren nur zwei. Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen”, según la edición de Störig en su libro *Das Problem des übersetzens* (1963)⁷. Pero la teoría postcolonial rechaza el nacionalismo estrecho y la “domesticación” o “extranjerización” absolutas, y aboga por el enfoque “híbrido” de la traducción que busque un equilibrio entre ambas, eliminando la cultura fuerte y optimizando la lengua, la literatura y la cultura del lenguaje de destino, con el objetivo de lograr la comunicación, la integración y la cohesión entre culturas (Wang, 2003: 3).

Bajo semejante contexto cultural, los que pertenecen a la cultura más marginada se ven obligados a escribir para la traducción (Robinson, 1997: 109) correspondiendo a la esperanza de la hegemonía, y en consecuencia es posible que desaparezca la diversidad cultural con el tiempo. Como dice Tymoczko, dicha escritura postcolonial se refiere a que los colonizados escriben con el lenguaje de los colonizadores, y se puede imaginar también como una forma de traducción (Tymoczko, 1999: 19) y varios problemas bien conocidos de la traducción se pueden relacionar con las características de la escritura postcolonial. Sin embargo, no es lo mismo con la traducción literaria porque aparte de los objetos enfocados, los traductores pueden enfrentar el dilema de la fidelidad (*faithfulness*) (*ibid*, 21). En este sentido, los traductores tienen que resolver los problemas de la diferencia del lenguaje y la cultura decidiendo lo que se mantiene y lo que se elimina.

⁷ “A mi juicio, sólo hay dos [camino]. O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor” (traducción de Valentín García Yebra, 2000, p. 47).

En realidad, la disipación de la hegemonía del discurso imperialista desde los puntos de vista del Tercer Mundo, son ideas importantes para la aproximación racional de China a la traducción del discurso occidental del poder. En comparación con la situación de que las teorías occidentales de la traducción son abundantes en cantidad y puntos de vista, ocasionalmente hay algunos traductores en los estudios de traducción chinos que proponen sus propias teorías de la traducción, como Xu Yuanchong, pero estas teorías locales solo pueden quedar en un segundo plano ante la proliferación de teorías occidentales de la traducción. Esta situación es consecuencia del intercambio desigual entre las culturas fuertes, principalmente en los países desarrollados, y las culturas débiles, principalmente en los países en desarrollo, bajo la actual tendencia a la globalización (Hu, 2009: 98); paradójicamente, el predominio y la difusión de teorías “poscoloniales” de raíz sobre todo anglocéntrica es un factor influyente en el curso homogeneizador de la traductología mundial, pero también ha motivado que se despierte el interés por teorías y teóricos -as de otras culturas distintas a la europea que, a caballo de la globalización teórica, dejan sus posiciones de injusto (y eurocéntrico) “margen”.

Durante mucho tiempo, las teorías literarias contemporáneas chinas han tomado prestado básicamente todo un conjunto de discursos de Occidente, y ha estado durante mucho tiempo en un estado de expresión, comunicación e interpretación literarias, que Cao Shunqing denomina “afasia” (失语症) (Cao, 1996: 51), indicando que la razón fundamental es que no tenemos un discurso literario propio, un conjunto de reglas propias de expresión, comunicación e interpretación. Dicho de un modo contundente, una vez que salimos del discurso literario occidental, casi no podemos hablar. Como un término neuropatológico que se ha trasladado a los estudios literarios, “afasia” se usa de forma metafórica y transforma la crítica poscolonial del discurso del poder en una confrontación entre las culturas china y occidental, argumentando que es la invasión de la cultura occidental la que ha conducido a la afasia de la teoría literaria china (Ye, 2002: 6). En lo que se refiere a su solución, no se trata de un retorno a la tradición china ni del abandono del discurso occidental, sino más bien de

un arraigo en la realidad literaria china contemporánea a través de una variedad de teorías literarias en un campo de pensamiento pluralista, de modo que las teorías literarias chinas puedan ser innovadoras y reconstruir el discurso literario chino (Zhang, 2007: 46). La fusión de las culturas china y occidental puede crear nuevas oportunidades, y las ventajas de una cultura son relativas. Con el tiempo, la cultura y la literatura chinas pueden pasar gradualmente de la periferia al centro, planteando un poderoso desafío y deconstrucción al modelo centrado en Occidente ya establecido (Hu, 2009: 99). Por lo tanto, es importante desarrollar una teoría con sus propias características chinas inspirándose en teorías extranjeras y combinándolas con su propia realidad.

En conclusión, teniendo en cuenta la historia de traducción de China y Occidente, y las teorías propuestas por traductores de ambas partes, se puede entender que los temas centrales de discusión siempre rodean unas cuestiones sobre la posibilidad de traducción y la traducción libre y literal. A lo largo de la historia de Europa, generalmente las traducciones se realizaban entre los idiomas de la misma familia lingüística. Así que una traducción basada en la comparación palabra por palabra era relativamente posible de realizar. Pero al mismo tiempo, las teorías de traducción occidentales prefieren discutir más de la traducción literal o libre. Además, en el sistema tradicional de teoría de la traducción en Occidente se habla más de los principios de la traducción, mientras que, en China, se habla más de las dificultades y experiencia de la traducción. El catedrático Tan Zaixi señaló que la razón de esto es que la teoría de traducción en China se centra más en la guía de la práctica, mientras que en el occidente se da más importancia a elevar la práctica a teoría en los métodos de traducción (Tan, 1998: 13).

Como mencionó Tan Suqin (2004), las disparidades entre las teorías de traducción chinas y occidentales se deben a las diversas lenguas, conceptos sociales, sistemas de valores y formas filosóficas de pensar que existen entre China y Occidente, lo cual les confiere diferentes características propias. Sobre el desarrollo de las teorías de desarrollo, las del Occidente se han formado con sistema más

concretas durante el tiempo, y en comparación con esto, antes de los años noventa del siglo pasado, los estudios de traducción se pueden tomar como estudios de aplicación e implicaban mucha teoría. Sin embargo, a partir de aquel entonces, con la introducción de las teorías extranjeras de traducción, los estudios de traducción se inclinan a la dirección de estudios de teorías, que ejercen más características teóricas y prácticas.

La introducción y aplicación de teorías extranjeras de la traducción abunda en los estudios de traducción en China. Sin embargo, si los traductores chinos se basan en gran medida en teorías de traducción extranjeras, esto puede conducir a una obediencia ciega a las teorías de traducción extranjeras. Como señala el catedrático de la Universidad de Nankai, Feng Quangong (2001), para que la traducción china gane el respeto internacional, no debería seguir de cerca a Occidente y desarrollarse en la misma dirección, sino que debería desarrollar su propio sistema discursivo de teoría de traducción con características distintivas y diferentes al de Occidente. Solo de esta manera se tendrá el capital necesario para entablar un diálogo con los demás y obtener autoridad discursiva en el escenario internacional de los estudios de traducción.

De acuerdo con la introducción de las teorías extranjeras, hay que señalar que muchas teorías de traducción extranjeras proceden de sus propias prácticas de traducción y son propuestas por investigadores de la traducción en sus propios países sobre la base de un gran número de textos traducidos, pero es difícil concluir si todas estas teorías pueden orientar completamente las prácticas de traducción en otras lenguas, especialmente las que no pertenecen a la misma familia lingüística que las suyas. Por lo tanto, antes de aplicar las teorías de la traducción de otros países a las traducciones extranjeras de textos chinos, hay que estudiar estas teorías a fondo y aprender lo que es útil para la traducción de los textos clásicos chinos e innovarlas en el contexto del propio país, en lugar de aplicarlas a ciegas y por completo.

1.2.3 Teoría del *skopos*

En el caso concreto de la traducción, además de los problemas lingüísticos encontrados, las partes específicas de la oración que cumplen una función en determinadas culturas también han atraído la atención de los estudiosos. Con figuras como Reiss, Vermeer, Manttari, Nord y otros, las teorías funcionalistas se han centrado más en la traducción y en el lector de la traducción, ampliando el campo de los estudios de traducción. En primer lugar, Reiss propuso el estudio de *text variety* y dividió los textos en tres categorías: 1) *informative type*: este tipo de texto se centra en el contenido, pretende transmitir información, conocimientos, opiniones y otros hechos; 2) *expressive type*: este tipo de texto es artístico y pretende expresar emociones, como las traducciones literarias; 3) *operative type*: este tipo de texto se centra en el atractivo y el impacto, y pretende persuadir, apelar o convencer al lector o destinatario del texto para que adopte un determinado comportamiento (Reiss, 1981: 124). Reiss también ilustra la importancia del estudio de la variedad textual para los traductores: la variedad de los textos no se limita en cierta medida a una lengua o una cultura, sino que las convenciones, los patrones lingüísticos y las estructuras del discurso suelen ser muy diferentes entre sí. El establecimiento de la diversidad textual es, por tanto, esencial para el traductor, de modo que no ponga en peligro la equivalencia funcional del texto original adoptando las convenciones de la lengua original (Reiss, 1981: 126). Por lo tanto, el traductor debe adoptar distintos enfoques de la traducción en función de la variedad y la función del texto, garantizando al mismo tiempo que las convenciones lingüísticas y de estructura del discurso de la traducción se ajusten a los requisitos del género textual.

Basándose en la teoría de Reiss, Vermeer propuso la teoría del *skopos* en 1978 y afirmó que una “traducción” sin *skopos* no sería, por definición, una traducción en absoluto, en el sentido de la presente teoría (Vermeer, 2000: 226). Por eso, el principio primordial que siguen todos los traductores es el principio de finalidad: el fin que se pretende alcanzar con el acto de traducir determina todo el proceso del acto de

traducción o, como se dice, “the end justifies the means” (Reiss & Vermeer, 2014: 90). Como esta teoría sostiene que el principio dominante de todas las traducciones es su finalidad, la traducción ya no se considera un proceso de transcodificación lingüística, sino una forma particular de interacción que implica la representación de diferentes culturas (Moya, 2010: 89). Según la citada Nord, cada texto se produce para un fin determinado y debe servir para ese fin. Así pues, la regla del *skopos* es la siguiente: traduzca/interprete/habla/escriba de forma que su texto/traducción funcione en la situación en la que se utiliza y con las personas que quieren utilizarlo y precisamente de la forma en que quieren que funcione (Nord, 1997: 29). Por eso, a diferencia de las teorías de la traducción anteriores, que se centraban en la lengua original, la teoría de la finalidad de la traducción o *skopos* plantea que, en el proceso de traducción, la finalidad de la traducción tiene importancia tanto para el lector como para el traductor, y el método y la estrategia de traducción pueden elegirse en función del propósito.

La finalidad de la traducción en este caso es que el traductor traduzca de forma consciente y coherente de acuerdo con el principio de respeto al texto traducido. La teoría no establece cuál es el principio: esto debe decidirse por separado en cada caso concreto. En la traducción de obras literarias, Vermeer defiende que la imitación lo más fiel posible del original es legítima. Ha convenido en que un propósito legítimo es la imitación lo más fiel posible del original, como ocurre comúnmente en la traducción literaria. La verdadera traducción, con un propósito adecuado, no significa que el traductor deba adaptarse a los usos y costumbres de la cultura de destino, sino sólo que puede hacerlo (Vermeer, 2000: 228). Además, según esta teoría, Nord afirma que, en el marco de la *Skopostheorie*, uno de los factores más importantes que determinan la finalidad de una traducción es el destinatario, que es el receptor al que se dirige el texto meta con su conocimiento del mundo específico de su cultura, sus expectativas y sus necesidades comunicativas (Nord, 1997: 12).

Así pues, la diferencia entre las distintas traducciones puede no residir en su superioridad o inferioridad, sino en el hecho de que los traductores han elegido distintos métodos de traducción en función de sus diferentes propósitos, produciendo

así traducciones diferentes. Nord plantea que la traducción literaria también depende del propósito de la traducción, o de qué elementos del texto original pueden conservarse, reducirse o incluso reescribirse según la cultura de la lengua que se traduce. En este proceso, el principio de propósito puede utilizarse como principio principal y la coherencia intertextual o fidelidad como principio secundario para determinar la estrategia de traducción específica y el enfoque de la traducción, puesto que según la cita de Nord, Vermeer permite que exista una relación de *intertextual coherence* o *fidelity* entre los textos de origen y de destino, la exigencia de fidelidad está subordinada a la regla de *skopos* (Nord, 1997: 124). Si, por ejemplo, el objetivo de la traducción es proporcionar al lector de la lengua traducida el mismo placer que el lector del original obtiene de la lectura de la obra, entonces la traducción debe ser legible y no aumentar la carga de lectura del lector, según la opinión de Nord.

Además, la traducción de una obra literaria debe seguir teniendo en cuenta si se ajusta al contexto de la lengua de destino y a las posibles reacciones del lector del texto traducido. Si la traducción resulta demasiado difícil y oscura para el lector, es difícil hablar de transmisión cultural (Tian & Zhao, 2018: 88-89). Aquí podemos ver que, aunque la poesía de Pound fue audazmente reelaborada en la traducción, y su obra fue considerada como una traducción que no respetaba el original, choca con el estilo victoriano de poesía que tanto predominaba en el panorama poético estadounidense de la época, que Pound consideraba pretencioso, y presenta una nueva forma de poesía para los lectores ingleses, de modo que en este sentido su traducción también logra la finalidad del propio traductor.

Justa Holz-Mänttari propuso en 1984 *Theory of Translational Action*, basada en las teorías anteriores, que señala la diferencia entre acción traductora y traducción. Cree que la acción traductora considera la traducción como una interacción humana impulsada por un propósito y orientada a un resultado, y se centra en el proceso de traducción como un compuesto transmisor de mensajes que implica una transferencia intercultural, y de acuerdo con la cita de Munday, Mänttari sostiene que la acción traductora “is not about translating words, sentences or texts but is in every case about

guiding the intended co-cooperation over cultural barriers enabling functionally oriented communication (Munday, 2016: 77).

Después, Nord recopiló sistemáticamente las ideas académicas de los funcionalistas y propuso sus propios principios de traducción en el contexto de la teoría funcionalista, el principio de *function plus loyalty*. *Function* se refiere a los factores que hacen que un texto meta funcione de la manera prevista en la situación meta. *Loyalty* se refiere a la relación interpersonal entre el traductor, el emisor del texto fuente, los destinatarios del texto meta y el iniciador (Nord, 1997: 126). También señala la diferencia entre este principio de lealtad y el de fidelidad, que Nord describe en su entrevista que *loyalty* habla de la relación entre el traductor y la persona, incluida la relación con el autor, el lector, el cliente y otras personas implicadas; *Fidelity/faithfulness* se refiere a la relación entre los textos, y esta relación suele considerarse una relación especular, es decir, si la traducción es equivalente al original (Tian & Zhao, 2018: 89).

Cabe destacar que las críticas a la teoría funcionalista han sido dispares. Entre las voces críticas se encuentra la opinión de que el funcionalismo no funciona en la traducción literaria, pero Nord sostiene que un número considerable de problemas en la traducción literaria puede abordarse desde un punto de vista funcionalista sin poner en peligro la “originalidad” del texto de origen, y el principio de *function plus loyalty* puede hacer que el enfoque funcionalista sea más directamente aplicable a la traducción literaria. En realidad, la teoría funcionalista de la traducción literaria (por ejemplo, la traducción de poesía) puede servir de guía para resolver enigmas o problemas de traducción (Nord, 1997: 122). Por lo tanto, podemos entender que la traducción de poesía bajo la guía de la teoría del propósito de la traducción hace hincapié en la iniciativa subjetiva del traductor, por lo que éste debe tener plenamente en cuenta la cultura y el contexto de la lengua traducida, seguir los principios y adoptar diferentes estrategias de traducción según las distintas necesidades, como la domesticación y la extranjerización, para que la traducción alcance el objetivo deseado y se cumpla la finalidad comunicativa del texto traducido.

1.2.4 Domesticación y extranjerización

El académico Lauren G. Leighton sostiene que los traductores y teóricos de la traducción actuales coinciden en general en que existen varios métodos de traducción, y que su evaluación de una traducción depende del propósito del traductor, y que cada método está justificado si el traductor cumple su cometido (Guo, 2000: 259). Ya en 1813, el erudito, filósofo y teórico de la traducción alemán Friedrich Schleiermacher, en su ensayo “Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens”, propuso dos métodos de traducción, uno que acerca el lector al autor y otro que acerca el autor al lector. Puede verse que este enfoque centrado en el lector y en el autor rompió las fronteras tradicionales entre la traducción directa y la traducción indirecta, y también repercutiría en estudiosos posteriores.

The translator can either leave the writer in peace as much as possible and bring the reader to him, or he can leave the reader in peace as much as possible and bring the writer to him. ‘Bring the reader to the original text’ would correspond to requiring him to process the translation in context of the original; ‘[The translator] thus tries to transport [the reader] to its location, which, in all reality, is foreign to him’ (Wilss, 1982: 23).

En una línea similar, Forster (2002) señala que Johann Gottfried Herder también propone dos enfoques de la traducción, *lax approach* (enfoque laxo), y *accommodating approach* (enfoque acomodaticio), donde el enfoque laxo significa permitir que el lenguaje y las ideas traducidas se desvíen del original, mientras que el enfoque acomodaticio se refiere a adaptar el lenguaje y las ideas de la traducción a las ideas del original. se refiere a adaptar el lenguaje y las ideas de la traducción a las ideas del original. Las ideas anteriores de Schleiermacher sobre el lector y el autor pueden considerarse una herencia de las ideas de Herder sobre la traducción, solo que con una interpretación diferente (Wang & Liu, 2014: 345). Las opiniones de Venuti sobre la domesticación (*domestication*) y extranjerización (*foreignising*) de la traducción se inspiran en la teoría de Schleiermacher, sin embargo, mientras que la

teoría de Schleiermacher se basa en la hermenéutica alemana y es una reflexión filosófica sobre la traducción, Venuti sitúa el argumento de Schleiermacher en un contexto poscolonial, llegando así a la extranjerización, que es una reflexión cultural sobre la traducción (Luo, 2004: 103). Según Sun Zhili, conocido traductor y teórico chino, la extranjerización equivale aproximadamente a la traducción directa, mientras que la domesticación equivale a la traducción libre (Sun, 2002: 40). Tal y como analizan Cicerón, Horacio o San Jerónimo, entre otros, la *word-for-word translation* (traducción directa) y en la *sense-for-sense translation* (traducción libre). Esta traducción palabra por palabra puede considerarse un prototipo de traducción directa, similar al concepto propuesto por Robinson (1997a), *assimilative translation*. Mientras que, si la traducción directa y la traducción libre se centran en el nivel lingüístico de discusión, la domesticación y la extranjerización, según Wang (2002), amplían la discusión sobre el lenguaje al nivel cultural, poético y político.

Como dos estrategias de traducción, domesticación y extranjerización son términos utilizados por primera vez por el especialista en traducción estadounidense Lawrence Venuti y, según la definición resumida en el *Dictionary of Translation Studies* de Shuttleworth y Cowie, la domesticación se refiere a la adopción por parte del traductor de una estrategia estilística transparente y fluida que minimiza la alienación de un texto en lengua extranjera para los lectores de la traducción en la lengua de destino (Shuttleworth & Cowie, 1997: 44), mientras que la extranjerización se refiere a una estrategia de traducción que rompe deliberadamente las normas de la lengua de destino, al tiempo que conserva ciertos rasgos lingüísticos exóticos del original (*ibid*, 44-59).

Partiendo de esta base, una traducción “domesticada” elimina el exotismo del texto original y acerca al autor original a la cultura de la lengua meta, reduciendo así la extrañeza de la lengua meta y creando una sensación de familiaridad para los lectores, proporcionando así una traducción natural, relevante y fluida para el lector de la lengua meta (Li & Jia, 2011: 51). De este modo, la traducción puede adaptarse a la lengua y la cultura de la lengua meta para que los lectores sientan que están leyendo

una obra escrita en su lengua materna, creando así en cierta medida un sentimiento de identidad, evitando choques culturales y reduciendo la dificultad de comprensión, lo que puede facilitar la aceptación de los lectores o mantener su interés por la lectura (Carbonell 1997, Shamma 2009). Sin embargo, si los rasgos culturales de la lengua original se pierden en gran medida, los lectores no podrán acceder a la cultura extranjera, es decir, el texto puede traducirse a una expresión aceptable para los lectores de la lengua meta, pero es probable que pierda la información cultural transmitida en la lengua original. Por ejemplo, si los nombres de las deidades de la cultura china se traducen directamente del chino a “dios” en español, los lectores no podrán conocer los significados ocultos que se esconden tras dichas deidades chinas, ni tampoco la historia y la cultura chinas.

Basándose en consideraciones culturales y sociales, Nida (1993) sitúa al lector de la lengua meta en primer lugar, analizando detenidamente la intención del mensaje original y haciendo hincapié en la función comunicativa de la traducción, adoptando en la medida de lo posible las formas de comportamiento del texto original en el contexto cultural del lector. Al igual que la teoría de la equivalencia mencionada en el capítulo I, aboga por *dynamic equivalence* seguido de *functional equivalence*, que puede reflejarse en *semantic equivalence*, *linguistic equivalence* y *stylistic equivalence*, etc. Sostiene que las traducciones no deben buscar la correspondencia superficial, sino la equivalencia funcional entre dos lenguas. Por ejemplo, podemos traducir este antiguo refrán del periodo de los Reinos combatientes de China, “智者千慮，必有一失。” a una frase similar en español, “al mejor cazador se le va la liebre”.

En chino, esta frase se refiere al hecho de que, por muy inteligente que sea una persona, los errores individuales son inevitables al considerar un problema en muchas situaciones. El ejemplo de este ejemplo puede asociarse al hecho de que la lengua y la cultura tienen una naturaleza intrínseca diferente, y los lectores de la lengua meta pueden no estar familiarizados con el trasfondo cultural del vocabulario chino, por lo que los traductores pueden adoptar una estrategia de domesticación a la hora de traducir, intentando adoptar las formas discursivas y los conceptos culturales

familiares a los lectores de la lengua meta para garantizar la fluidez de la traducción (Li, 2004: 40). Por ejemplo, una cita famosa del presidente chino Xi Jinping se puede traducir según la forma de expresión de los lectores españoles, porque la traducción directa de la primera palabra es “las aguas verdes”, ya que quiere expresar la claridad del agua, así que en la traducción específica, podemos cambiarla por “las aguas cristalinas”, lo que facilitará la comprensión de los lectores españoles.

绿水青山，就是金山银山。

Las aguas cristalinas y montes verdes son montes de oro y plata.

Como la estrategia de traducción de domesticación permite que la traducción se adapte mejor a la forma de pensar y a los hábitos de lectura de los lectores, si en el contexto de la traducción falta la cultura tradicional china contenida en la lengua de partida, los traductores pueden reescribir adecuadamente las expresiones de las palabras en la traducción para lograr la transmisión del significado cultural de la lengua de partida. Si nos fijamos en esta expresión idiomática tradicional china, *pò fǔ chén zhōu* 破釜沉舟, que literalmente significa “romper la olla y hundir el barco”, se trata de una metáfora de no dejar margen para el error y ser decidido. Así que en la traducción, quizá podríamos traducirla como “romper la olla y hundir el barco”. De este modo, se mantiene básicamente el contenido del texto original y no se causa ningún malentendido a los lectores de la lengua meta. Cuando ponemos la traducción en el texto original, podemos ver que *pò* 破 (romper) *fǔ* 釜 (olla) y *chén* 沉 (hundir) *zhōu* 舟 (barco) se corresponden literalmente y en significado, por lo que en este sentido esta traducción puede dar a los lectores una idea de la connotación mediante la asociación adecuada.

Debido a las diferencias culturales, a veces la lengua de llegada carece de las palabras correspondientes a la lengua de origen. Por ejemplo, el nombre de una fiesta china, aunque al traducirlo al español se reduzca en cierta medida la imaginación asociada a esa fiesta, puede conservar el contenido principal de las palabras sin que

ello suponga una barrera para la comprensión; por ejemplo, el Festival *Qī xī* 七夕 que significa literalmente “siete” (七), “noche” (夕), es una fiesta tradicional de la cultura china. Tiene su origen en la leyenda de que un hada se casó en secreto con un hombre corriente y luego fue retenida en el cielo; los amantes fueron separados y sólo pudieron ser encontrados el séptimo día del séptimo mes, en el que las muchachas rezaban por amor. Por lo tanto, sería inadecuado traducirlo directamente a la lengua meta como “Día de San Valentín Chino”, ya que se trata de una celebración occidental de los enamorados y no tiene el mismo trasfondo cultural. Podría cambiarse por “Festival del Doble Siete”, de acuerdo con el nombre y la fecha del festival, ya que este festival se celebra el séptimo día del séptimo mes del calendario lunar, por lo que una traducción de este tipo permitiría a los lectores visualizar este día especial y conservar el trasfondo cultural chino. También puede fomentar la comprensión de la historia y la cultura tradicionales chinas y aumentar su interés por ellas.

Además, cabe señalar que treinta años después de que Schleiermacher introdujera su enfoque de la traducción, numerosos eruditos chinos se han visto influidos por él en su forma de enfocar la traducción. Como resultado de la aparición del Movimiento de Autofortalecimiento, un movimiento multidimensional para aprender de Occidente con el fin de fortalecerse, más eruditos comenzaron a importar libros occidentales para proporcionar a la gente perspectivas avanzadas, y así, con el fin de mejorar la recepción y promover la comprensión, pueden haber adoptado traducciones domesticadas, usando la teoría de las Tres Bellezas de Xu Yuanhong, que mencionamos en el capítulo I, o la teoría de Xin, Da y Ya de Yan Fu.

En este proceso, algunos otros eruditos chinos también han expuesto puntos de vista relevantes sobre la traducción. Por ejemplo, Qian Zhongshu (1964) mantuvo una opinión sobre la forma de traducir del traductor Li Shu, argumentando que un texto traducido debe ser fiel al original, de modo que cuando se lea no se tenga la sensación de que se trata de una versión traducida, porque el texto original no se parece a los que parecen haber sido traducidos. Así, cuando traducimos obras extranjeras, utilizamos el chino clásico, de modo que a los lectores chinos les resulta difícil

apreciar las diferencias culturales y asimilar el mensaje que transmite la cultura original, porque está transformando elementos exóticos de una cultura en algo familiar de otra, a expensas de una gran cantidad de información complementaria. Cuando la gente lee una obra que ha sido traducida íntegramente por la domesticación, en sentido estricto sólo está recibiendo un repaso de su propia cultura y ha perdido en gran medida el sentido de la comprensión y la apreciación de la cultura del otro país (Tan, 1999: 45). Además, al igual que la lengua china ha cambiado formalmente con el paso del tiempo, su traducción de domesticación también puede correr el riesgo de malinterpretar el contenido y corresponder a la sociedad actual, por lo que también es necesario mejorar la traducción y adoptar una estrategia más adecuada a los nuevos tiempos.

Como sugiere Albir (2001) en su libro *Traducción y Traductología*, destaca tres maneras de la traducción oblicua que tienden a domesticarse, como son la equivalencia, la transposición y la modulación. Es importante señalar que, debido a las diferencias lingüísticas, el texto original puede sustituirse por expresiones similares a las de la lengua de llegada, lo que también puede reflejarse en los proverbios chinos, por lo que se presentan algunos ejemplos de traducciones chino-occidentales para mayor claridad. La versión (1) es una traducción literal y (2) se sustituye por la cultura española, correspondiendo así al modismo español y transmitiendo su significado implícito.

早起的鸟儿有虫吃。

(1) Los pájaros que madrugan tendrán insectos para comer.

(2) A quien madruga, Dios le ayuda.

姜还是老的辣。

(1) El jengibre viejo, pica.

(2) Pájaro viejo, no entra en jaula.

物以类聚，人以群分。

(1) Los objetos se juntan por categoría, las personas se clasifican por grupos.

(2) Cada oveja con su pareja.

La manera de la modulación, como un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento (abstracto por concreto, causa por efecto, medio por resultado, la parte por el todo, etc.), y la transposición se puede entender como un cambio de categoría gramatical de las palabras (Albir, 2001: 258), por lo que es comprensible que si las comparaciones son más intuitivas cuando se hacen en lenguas que tienen similitudes gramaticales o semióticas, por ejemplo, traduciendo “it’s not difficult to understand” por “Es fácil de entender”. La transposición, puede tener diferentes combinaciones de variaciones de categorías gramaticales; aquí ponemos un ejemplo a continuación, de un verbo chino a una frase preposicional española. La palabra en negrita es un verbo, pero se puede traducir cambiando el verbo por la frase preposicional “a pesar de”.

他们**不顾**一切困难**坚持**战斗。

Siguieron luchando a pesar de todas las dificultades.

Al planteamiento resumido por Albir hay que añadir que la traducción libre puede considerarse una forma de compensación, una “segunda vía” tras el fracaso de la traducción directa (Liu, 1991: 53). La traducción libre huye de las formas lingüísticas y retóricas y se centra en transmitir ideas centrales, por ejemplo, en los casos en que hay expresiones exageradas que, si se tradujeran literalmente, no se entenderían con exactitud y podrían dar lugar a falsas asociaciones, pero aun así, hay que hacer hincapié en el original, Por ejemplo, en la traducción de Suárez del poema de Li Bai *Tí qíng shēn shù jì xiàng gōng* 题情深树寄象公 (Inscrito en un árbol del hondo sentir y enviado a Xianggong), el primer verso dice así.

肠断枝上猿，泪添山下樽。

En las ramas los monos **desgarran el alma**,
Junto al monte las lágrimas llenan el vaso.

El poema quiere decir que cuando el poeta oye el sonido de un mono, lo asocia con la tristeza, y podría traducirse directamente así: “Las tripas del mono se rompen en la rama, y las lágrimas llenan mi copa”. Pero tal traducción se desvía considerablemente del sentido original, es decir, podría ser que el poeta estuviera llorando por la muerte del mono, y además, la descripción de las entrañas rotas daría lugar a malas asociaciones, aunque sólo se trate de una metáfora. Pero la traducción de Suárez se acerca a lo que el lector español está acostumbrado y, aunque no alude a las tripas rotas, transmite exactamente lo que el autor quería decir. Del mismo modo, una frase similar a la siguiente puede encontrarse en la novela clásica *Hóng lóu mèng* 红楼梦 (Sueño en el Pabellón Rojo). La expresión en negrita, si se tradujera literalmente, diría: “los huesos están en la boca, pero la carne aún se ve”, por lo que una traducción tan rígida no permitiría al lector español comprender plenamente el significado que la frase intenta transmitir, por lo que es mejor sustituirla por su significado implícito, que significa “hablar de forma algo vaga, sin ser claro y completo.”

你要我收下这个东西，须先和我说明白了。要是这么**含着骨头露着肉的**，我倒不收。

Si quieres que lo acepte, primero debes dejármelo claro. No lo aceptaré si **no me dices lo completo.**

Además de estas formas de traducir, la transferencia de equivalencia que persigue la domesticación no siempre es eficaz en la traducción debido a las diversas diferencias culturales que se encuentran. Junto con la necesidad de difusión cultural en el proceso de comunicación intercultural, el traductor puede centrarse en la lengua específica del texto original, o en el método de escritura específico de su autor, y transmitir los rasgos culturales exóticos del texto original reproduciendo su contenido, y como sostiene Robinson (1997a), una buena traducción siempre conserva la originalidad del texto original, es decir, sus características originales y particulares.

En 1813, Schleiermacher también defendió que la extranjerización en la traducción podía ayudar a construir la cultura nacional, absorber las expresiones lingüísticas extranjeras y enriquecer la lengua nacional. Del mismo modo, Newman abogaba por la conservación de las diferencias de los textos extranjeros en la traducción y en contra de la domesticación que dominaba su cultura inglesa. Además, Morris parte de la base de que el contexto de la extranjerización son las diferencias entre culturas. E incluso los traductores que abogan por la extranjerización pueden hacerlo no sólo en los medios de expresión del texto traducido, sino también en la elección de textos extranjeros en la lengua meta que desafíen las normas literarias extranjeras (Guo, 2000: 194).

Cabe señalar que la extranjerización presenta la domesticación como una manifestación de la hegemonía cultural, que se considera vinculada a actos de conquista y colonización, por lo que los traductores luchan por escapar a las limitaciones de la cultura poderosa en el proceso de traducción. Este punto de vista puede reflejarse en la obra de *Translator's Invisibility: A History of Translation* de Venuti (1991), en la que el autor recorre la traducción occidental desde el siglo XVII hasta nuestros días, revelando que la estrategia de la traducción fluida ha sido dominante en la historia de la traducción occidental. La motivación subyacente fue la ideología de la literatura occidental que ha conformado los estándares de la literatura extranjera en lengua inglesa. e intenta desarrollar una teoría y una práctica de la traducción que pueda “resistir” al dominio cultural de la lengua de llegada, resaltando así los aspectos lingüísticos y culturales del texto (Venuti, 1995: 291). Una traducción de este tipo evita la fluidez y desafía la cultura de la lengua meta de la traducción, y dicha traducción fluida puede entenderse como una falsificación del texto extranjero con el etnocentrismo de la cultura de la lengua meta.

Si nos fijamos en las principales estrategias de traducción en China, ya sabemos que en el siglo pasado, el debate sobre domesticación y la extranjerización solía estar dominado por la domesticación representada por Nida, pero tras la introducción de la teoría de la extranjerización de Venuti a mediados de este siglo, cada vez más

estudiosos apoyan dicha estrategia de traducción. En realidad, sin embargo, independientemente de que el traductor adopte una estrategia de traducción de domesticación o de extranjerización, inevitablemente existe un cierto grado de hibridación en la lengua que se traduce; la diferencia entre domesticación y extranjerización es simplemente el grado de hibridación (Wang, 2003: 7). A diferencia de las traducciones de Qian Zhongshu y Lin Shu, Qu Qubai y Lu Xun abogaron por la introducción de nuevas expresiones en la traducción con el fin de promover la precisión y la riqueza del chino moderno, con la esperanza de transmitir nuevas ideas e introducir nuevas formas de expresión en chino a través de la traducción, inyectando así sangre nueva en la cultura china (Song, 2019: 106). En esa época llena de cambios en el chino, tal idea podría contribuir a la formación y el desarrollo del chino moderno, pero añadir nuevos elementos de una lengua a otra equivale a aplicarlos rígidamente, lo que probablemente causará falsas asociaciones, por lo que las características de la traducción pueden mantenerse en la medida de lo posible sin violar las reglas de la traducción ni causar falsas asociaciones.

En este caso, será más fácil de entender si nos fijamos en algunos de los elementos particulares de la cultura china. Por ejemplo, *fēng shuǐ* 风水 es un componente cultural exclusivamente chino, un estudio erudito de la geografía, la naturaleza y el medio ambiente, con teorías para determinar la ubicación y la dirección, a menudo utilizado en la construcción de edificios, el palacio del emperador, cementerios, etc. En el caso de esta palabra, se podría adoptar la estrategia de domesticación de traducirla como “augurio geomántico”, por la cual, aunque la definición de la palabra es comprensible para los españoles porque se puede transmitir su significado esencial, no se pueden mostrar las características culturales que hay detrás de la palabra, por lo que es mejor traducirla directamente como préstamo *feng shui*, para que no se eliminen las características y se pueda transmitir la cultura del texto original.

El término puede asociarse con el *yì jīng* 易经, un libro imprescindible para los que quieren iniciarse en el aprendizaje del Feng Shui, tal es su naturaleza. El Feng

Shui se centra en un número limitado de partes, pero el *yì jīng* 易经 es mucho más amplio; es una filosofía sistemática que trata de la sociedad, la humanidad, el universo y muchos otros aspectos, y se considera una explicación de la verdadera realidad del universo y del hombre. Explora las leyes del universo y de la vida, revelando de forma claramente filosófica las leyes del cambio en todas las cosas y el desarrollo de los acontecimientos futuros, y todas las disciplinas de China y del mundo sónico pueden encontrar en ella su fuente. En cuanto a la traducción, en el mundo hispanohablante se conoce como “I Ching”, y puede conservar su carácter hasta cierto punto, pero la palabra *yì* 易 (I), en chino, se refiere al cambio y la variación, y como el libro considera que todo en el cielo y la tierra está en un estado de desarrollo sin fin, sólo se traduce como “I” y los lectores que no entienden la cultura china no pueden captar el verdadero significado de la palabra ni del libro. Desde esta perspectiva, podría traducirse como el “Libro del cambio” o podría sustituirse por otras palabras que pudieran referirse al cambio, como variación, como transformación. Así, a través de la domesticación, la filosofía llevada a cabo por los chinos durante miles de años podría preservarse de algún modo en esta palabra traducida.

La estrategia de extranjerización mantiene el exotismo de la lengua de partida y acerca su cultura a los lectores de la lengua de llegada. Como señala Newmark (1981), la traducción directa palabra por palabra es probablemente el mejor método de traducción individual bajo la premisa de reciprocidad, y no hay razón para utilizar sinónimos innecesarios para lo que sea la traducción; por ejemplo, en chino, hay una expresión utilizada por los hablantes actuales, *diū liǎn* 丢脸, que literalmente significa *diū* 丢 (perder) *liǎn* 脸 (cara), que significa ser humillado, perder el respeto de los demás, que en inglés puede entenderse como “lose face”, cuyo significado puede entenderse fácilmente en español si se traduce directamente como “perder la cara”. Por lo tanto, como hay muchas similitudes entre Occidente y Oriente, como los sentimientos de la gente, sus puntos de vista sobre las cosas objetivas y las condiciones sociales, hay muchas expresiones idiomáticas en Occidente que son iguales o similares a las de Oriente, por lo que pueden tener los mismos o similares

significados y los significados implícitos pueden ser los mismos, lo que significa que estas expresiones transmiten el mismo mensaje cultural y pueden traducirse entre sí.

Sin embargo, las palabras o expresiones que contienen rasgos específicos de un país no son fáciles de traducir directamente, como traducir *bā gǔ wén* 八股文, que literalmente significa *bā* 八 (ocho) *gǔ* 股 (pierna) *wén* 文 (ensayo), entonces si se sigue traduciendo como “ensayo de ocho piernas”, afecta enormemente a la aceptación de los lectores de la lengua meta e incluso crea asociaciones erróneas con esta cultura extranjera. En realidad, se trata de un estilo de escritura estricto, utilizado principalmente en el sistema de exámenes imperiales de las dinastías Ming y Qing. *bā gǔ* 八股 se refiere a las ocho partes opuestas de un ensayo, cuyo título debe proceder de la obra clásica *Sì shū wǔ jīng* 四书五经 (Cuatro Libros y Cinco Clásicos), y en un ensayo de este tipo la longitud de las frases, el número de palabras y el tono también deben escribirse de forma relativa. Por lo tanto, “ocho piernas” no pueden ajustarse a este significado, ya que en este texto la *gǔ* 股 se refiere a una antítesis, por lo que puede traducirse como “ensayo estereotipado de ocho partes”, que es una traducción más eficaz con la que puede entenderse mejor el significado del término.

En este sentido, también hay una falta de comprensión de las culturas extranjeras debido a la entrada de culturas desconocidas, por ejemplo, cuando vemos la expresión *wàng zǐ chéng lóng* 望子成龙, la frase significa desear a su hijo éxito en sus estudios y carrera, pero literalmente se trata de, *wàng* 望 (esperar), *zǐ* 子 (hijo), *chéng* 成 (convertirse) *lóng* 龙 (dragón). Por lo tanto, si lo traducimos directamente a una frase inglesa, sólo tenemos en cuenta la estrategia de extranjerización, es decir, se espera que su hijo se convierta en un dragón, pero hay que tener en cuenta que este símbolo del dragón no tiene el mismo significado en Occidente y en Oriente, por lo que es difícil entender la frase en una traducción que no transmita el significado cultural chino implícito. Por lo tanto, en la traducción no se deben ignorar los hábitos expresivos de la lengua meta y la mentalidad de rechazar de algún modo las culturas extranjeras, ni se deben traducir uniformemente como “dragón” en la traducción al inglés todas las palabras culturales chinas que contengan *lóng* 龙.

Del mismo modo, si uno se fija en frases o proverbios que contienen connotaciones culturales de la lengua original, una traducción totalmente directa con la intención de introducir una cultura extranjera puede tener precisamente el resultado contrario, como hemos hecho con un proverbio del libro *Sān guó yǎn yì* 三国演义 (Romance de los Tres Reinos), una de las cuatro grandes novelas clásicas chinas, para un análisis específico. Este proverbio: 万事俱备，只欠东风， si se traduce literalmente corresponde, dice que “todo está listo y solo falta el viento del este.” En este sentido, no todos los lectores hispanos entenderán la motivación de esperar el viento del este en esta frase, ya que no comparten la misma historia y cultura que los destinatarios chinos originales. De hecho, se trata de una escena del periodo de los Tres Reinos (184-283) en la que Zhou Yu, un estratega del estado de Wu, ha hecho todos los preparativos para atacar con fuego a Cao Cao, un ministro de la dinastía Han, pero no puede vencer sin el viento del este, que ayuda a soplar el fuego hacia el enemigo, por lo que esta frase podría indicar que todos los preparativos están hechos, pero solo falta una condición clave. Por lo tanto, es inapropiado recurrir a una traducción tan directa del proverbio simplemente intentando la estrategia de la domesticación, que podría traducirse como “todo está listo y solo falta lo crucial.” Y en la traducción de poesía, la extranjerización también constituye una estrategia común, como se puede apreciar más o menos en la traducción de Suárez de un poema, *Kū xuān chéng shàn niàng jì sǒu* 哭宣城善酿纪叟 (Lamento por un buen destilador de Xuancheng, el venerable Ji).

纪叟黄泉里，还应酿老春。
夜台无李白，沽酒与何人。

El venerable Ji, en **las fuentes amarillas**,
sin duda sigue hacienda Eterna Primavera.
Allá entre **las tinieblas** no estará Li Bai,
¿a quién podrá vender entonces su buen vino?

De hecho, leyendo el texto original de este poema chino, se puede entender que se trata de la reverencia y los pensamientos del poeta hacia un anciano que era bueno elaborando vino. En los dos primeros versos, el poeta imagina con tristeza que este anciano seguirá elaborando el vino llamado “Eterna Primavera” después de su muerte. Luego expresa su profundo pesar por no poder seguir degustando su vino debido a su muerte. A partir de estos versos, el poeta expresa sinceramente su profunda pena y pesar por el anciano. Sin embargo, si nos centramos sólo en la traducción al español, sin tener en cuenta las notas del traductor sobre el poema, encontraremos dificultades para que los españoles sin muchos conocimientos de la cultura china puedan corresponder las palabras traducidas con sus verdaderos significados, como “las fuentes amarillas”, y “las tinieblas”. Literalmente, *huáng quán* 黄泉 se compone de *huáng* 黄 (amarillo) y *quán* 泉 (fuente), pero es una fuente bajo la tierra o un lugar donde viven los muertos, por lo que cuando el autor lo traduce como “las fuentes amarillos”, adopta una estrategia de extranjerización, acercando el original al lector y conservando el exotismo de la palabra original, pero sin la anotación podría dar lugar a malentendidos, y en este sentido, si adoptamos un enfoque de domesticación y la traducimos como “infierno” o “inframundo”, será fácil para el lector español captar el significado que la frase pretende transmitir, pero, como las dos palabras españolas tienen orígenes culturales diferentes de la palabra china para primavera amarilla, las características culturales de la lengua original se eliminan en la traducción.

Del mismo modo, *yè tái* 夜台 significa literalmente *yè* 夜 (nocturno) *tái* 台 (construcción alta y plana, plataforma, terraza), cuyo significado puede entenderse como que el interior del lugar de enterramiento es oscuro, por lo que podría haberse traducido como “tumba” o “sepulcro” para comodidad de los lectores españoles, pero aquí el traductor no lo tradujo así, ni lo tradujo literalmente como “terrazza nocturna”, sino que escribió “tiniebla”, resaltando la condición del lugar. Por lo tanto, puede entenderse como un cambio del sustantivo del topónimo por un sustantivo que contiene un significado descriptivo, transmitiendo el significado implícito detrás de la palabra. Este tipo de traducción no se corresponde exactamente con una traducción

literal o libre, sino que puede considerarse una traducción más neutra de la descripción entre extranjerización y domesticación. Además, existen muchos enfoques que se pueden adoptar para traducir la extranjerización entre China y España y, como expresa Albir (2001), el proceso de traducción directa puede incluir el préstamo, el calco y la traducción literal (palabra por palabra).

Si analizamos esto según la clasificación de Albir, se puede entender con los siguientes ejemplos concretos. En primer lugar, el préstamo es la inserción de texto del original sin traducción, lo que puede hacerse entre lenguas occidentales, pero no es fácil de hacer en las traducciones entre español y chino porque hay demasiadas diferencias; el chino se escribe en caracteres, no en letras, pero las palabras o frases pueden escribirse en letras según la pronunciación del chino, es decir, reescribiendo el *pīn yīn* 拼音 (deletreo de los sonidos del chino). Esta traducción puede utilizarse, por ejemplo, para algunos ricos elementos tradicionales chinos que no pueden explicarse en unas pocas frases, como el *yin* y el *yang*, el *taiji* o el *feng shui*. Esto se debe a que no existe el vocabulario correspondiente en la cultura de la lengua meta. Al mismo tiempo, en esta forma de traducción se pueden utilizar nombres chinos, nombres de ciudades, montañas, ríos, lagos y océanos, lo que, para el país de origen, puede facilitar la difusión cultural y el intercambio intercultural. En este sentido, también hay que señalar que las traducciones de personas o lugares utilizadas a lo largo de las traducciones occidentales por razones históricas han quedado relativamente fijas y pueden seguir las traducciones establecidas, aunque la pronunciación ya no se utilice en la actualidad. Por ejemplo, *Sūn zhōng shān* 孙中山 podría seguir traduciéndose como Sun Yat-sen y *Jiǎng jiè shí* 蒋介石 podría traducirse como Chiang Kai-shek, o, para no tener que esforzarse por adaptarse a modismos extranjeros, Sun Zhongshan y Jiang Jieshi podrían traducirse directamente, siguiendo la forma en que se refieren a ellos en la cultura del idioma original.

Se puede entender que las palabras españolas con rasgos marcadamente exóticos, como tofu y lichi, recurren al enfoque del calco, es decir, al elemento de traducción directa, en el que, imitando el original, se puede crear una palabra nueva en la lengua

de destino, concretamente en chino, estas palabras son *dòu fu* 豆腐 (tofu) y *lì zhī* 荔枝 (litchi). Cuando hay muchas diferencias léxicas, sintácticas y semánticas entre dos lenguas, en muchos casos no es aconsejable traducir palabra por palabra del original, por ejemplo entre chino y español. Si tomamos el ejemplo del *chengyu*, una frase hecha, podemos experimentar dificultades para entender el significado. Si se traduce *bēi gōng shé yǐng* 杯弓蛇影 palabra por palabra, se trata de “copa”, “arco”, “serpiente”, “sombra”, por lo que aunque muestra el léxico de la lengua original, no se puede reproducir su significado correcto, ni el lector puede asociarlo fácilmente con su significado original, que es una metáfora de confundir la sombra de un arco reflejada en una copa de vino con una serpiente, y más tarde con el miedo causado por la sospecha. Sin embargo, como tiene la característica de reflejar el léxico, la estructura o el significado de las palabras, es muy útil en lingüística comparada, como sostiene Nord, porque puede mostrar los rasgos estructurales de una lengua a través de otra y sus similitudes y diferencias estructurales, sintácticas o semánticas (Nord, 1997: 48).

Además de estas formas de traducir en un sentido extranjerizado, existen muchas técnicas para mejorar las traducciones, por ejemplo añadiendo paráfrasis, ya sea en la traducción o como notas, adjuntas a la misma página o a toda la colección de traducciones, tanto como explicaciones pertinentes del texto original como comentarios del propio traductor. Por ejemplo, si sólo se utiliza una traducción directa o literal, a veces el lector no puede comprender el significado exacto, y es aquí donde se pueden insertar o añadir paráfrasis, por ejemplo, en un libro compuesto por discursos, charlas, respuestas, instrucciones y cartas de felicitación del presidente de China, donde se pueden encontrar frases correspondientes a esta técnica de traducción.

希望广大留学人员坚持面向现代化、面向世界、面向未来，瞄准国际先进知识、技术、管理经验，以韦编三绝、悬梁刺股的毅力，以凿壁借光、囊萤映雪的劲头，努力扩大知识半径，既读有字之书，也读无字之书，砥砺道德品质，掌握真才实学，练就过硬本领。

Espero que los numerosos chinos que estudian en el extranjero persistan en orientarse a la modernización, al mundo y al futuro, y enfocarse en los avanzados conocimientos, tecnologías y experiencias administrativas del mundo, y que se esfuercen por ampliar el radio de sus conocimientos con la voluntad y el ánimo descritos en **las historias de Confucio, Sun Jing y Su Qin, Kuang Heng, y Chen Yin y Sun Kang** (Xi, 2014: 73).

En estas frases se expresa la visión que el presidente tiene de los estudiantes chinos. Citando cuatro frases hechas chinas, espera que los alumnos estudien tanto como los personajes famosos de la historia china. No tanto para aprender de sus acciones, sino para aprender de su voluntad de trabajar duro. En concreto, Confucio leyó tantas veces que rompió la cuerda atada a su libro; Sun Jing se ató el pelo al tejado de su casa para no tener sueño mientras estudiaba; Su Qin se clavó un punzón en el muslo para no dormirse mientras estudiaba por la noche, Kuang Heng tomó prestada una luz de un agujero en la pared de la casa de su vecino para leer, y tanto Che Yin como Sun Kang aparecen en la última frase hecha como el primero cogiendo luciérnagas y el segundo utilizando el reflejo de la nieve para leer por la noche.

Por lo tanto, se puede ver que las cuatro alusiones se refieren a cuatro historias, por lo que el traductor escribe los personajes principales de las historias directamente en la traducción y luego explica el significado de las cuatro historias añadiendo cuatro notas para que los lectores de la traducción puedan leer las frases con mayor precisión. Dicha técnica también puede verse en traducciones de poesía clásica china; por ejemplo, en la colección de poemas traducidos de Chen Guojian (2016), *Trescientos Poemas de la Dinastía Tang*, para 29 poemas de Li Bai, la traductora completa 27 anotaciones en las páginas correspondientes de los poemas, e incluso para la traductora Suárez (2005), en su *A Punto de Partir: 100 Poemas de Li Bai*, incluye en la contraportada del libro Se incluyen 260 anotaciones, que abarcan explicaciones sobre los antecedentes del poeta, la época, los motivos de la composición, la interpretación de símbolos chinos, nombres de lugares y personas, y expresiones particulares. Por ejemplo, en la traducción de Chen Guojian del poema *Zǐ yè wú gē-qīū gē* 子夜吴歌-秋歌 (Canción nocturna de Wu-Canción de otoño), la traductora ha añadido notas para facilitar la comprensión de los lectores español.

长安一片月，万户捣衣声。

Chang'an se baña en las luces de luna. En miles de casas ruidos de lavar la ropa.

El traductor ha conservado en mayor medida el formato del original utilizando rimas apropiadas. En el caso de “ruidos de lavar la ropa”, el traductor explica que se debe a que en la antigua China la gente no sólo lavaba la ropa a mano, sino que la golpeaba con martillos de madera. Así, no sólo traduce el significado literal de las palabras, sino que completa su significado cultural implícito, dando a los lectores una idea de la cultura tradicional. Sin embargo, sin las notas anotadas del traductor, a veces, por supuesto es posible entender las frases igual de bien, y en la traducción directa de la frase también se puede apreciar la vívida descripción que hace el autor del discurso del fundador de China, Ma Zedong. Basándose en la traducción directa de la frase original, se puede entender sin esfuerzo el significado, es decir, el fundador creía que frente al poder del pueblo, todos los reaccionarios son tigres de papel y acabarán siendo derrotados por la resistencia popular.

一切反动派都是纸老虎。

Todas las facciones reaccionarias son tigres de papel.

Además de esta técnica de traducción, es posible añadir palabras implícitas que no están en el texto original, por lo que si no se tiene estrictamente en cuenta la estructura o el formato del texto original, se puede utilizar esta técnica para favorecer la comprensión. Por ejemplo, al traducir un proverbio relativo a Zhuge Liang, uno de los estadistas, militares y estrategas más famosos del periodo de los Tres Reinos y de la historia china, se pueden tener dos versiones (1) y (2) de la traducción y analizarla después desde una perspectiva más específica.

三个臭皮匠顶过一个诸葛亮。

- (1) Tres simples zapateros juntos son mejores que un Zhuge Liang.
- (2) Tres simples zapateros juntos son más inteligentes que el gran estratega chino llamado Zhuge Liang.
- (3) Más ven cuatro ojos que dos.

La versión (1) es una traducción directa normal sin más explicaciones, que conserva todo lo posible del texto original, pero a partir de esta versión los lectores no entienden la razón por la que son tres buenos y desconoce el significado del término Zhuge Liang, que de hecho es un símbolo de sabiduría e ingenio en la cultura china, y junto con el zapatero puede entenderse como una metáfora de la sabiduría del primero y la insensatez del segundo. También se puede señalar aquí que puede ser una falta de respeto al lector domesticar a la fuerza la cultura del texto original e imponer un significado a sus símbolos. La versión (2) utiliza la técnica de colocar la explicación directamente en la frase traducida, donde la traducción sirve para completar el significado que falta en la frase, de modo que el lector pueda entender más fácilmente el significado sin la anotación. Esta versión es una traducción domesticada, ya que convierte el proverbio chino completamente al inglés, eliminando los rasgos culturales que subyacen a la frase. A diferencia del método de amplificación, también puede utilizarse la elisión, en el que se omiten ciertos elementos innecesarios del texto original para lograr precisión y claridad. Por ejemplo, esta frase de *Fàn Zēng lùn* 范增论 (Discurso sobre Fan Zeng) escrita por el literato Su Shi, podría entenderse si se omitieran algunas partes. La siguiente frase significa literalmente que las cosas primero se descomponen y luego producen gusanos; la gente primero tiene dudas y luego recurre a la calumnia, es decir, la destrucción de los objetos suele surgir de sus propias debilidades y luego se ve influida por cosas externas.

物必先腐也，而后虫生之；人必先疑也，而后谗入之。

- (1) Los objetos se pudren antes que aparezcan gusanos; las personas sospechan antes que se escuchen calumnias.
- (2) Los gusanos solo crecen en objetos podridos; las calumnias solo aparecen en las sospechas.

La versión (1) es una traducción directa que corresponde al orden literal de las palabras chinas en esta frase y al orden en que suceden las cosas. La versión (2) conserva las palabras clave figurativas de objeto en descomposición y gusano, pero cambia el orden de estas dos imágenes en la traducción, omitiendo la descripción del orden “antes que” en el original, a partir de la cual también puede entenderse la lógica de causa y efecto sobre la frase. Así, se puede ver que la extranjerización permite preservar las culturas extranjeras en la medida de lo posible, pero a riesgo de no ser comprendidas o aceptadas por el autor, y aunque se puede añadir interpretación, el texto traducido ya no suele ser tan fácil de entender. Aquí cabe destacar que Carbonell (1997) aludía al peligro del exotismo inducido por las estrategias extranjerizadoras en textos procedentes de las culturas consideradas prototípicamente “otras”:

La construcción implícita de la alteridad en cualquier recontextualización de significado puede estorbar la comprensión de cualquier texto cultural ajeno. En consecuencia, la relocalización de identidades desplazadas en un espacio común heterogéneo puede peligrar (Carbonell, 1997: 111).

Así pues, ambas estrategias tienen diversos grados de desventajas, y el debate sobre domesticación y extranjerización no se detiene porque existen muchas limitaciones en ambos bandos, y como añade Wang, los objetivos del debate sobre domesticación y extranjerización incluyen cuestiones de identidad cultural y literaria, e incluso el discurso en el torbellino del significado y la forma (Wang, 2002: 24). Por tanto, la unidad en la traducción puede perseguirse mediante el uso de la domesticación y la extranjerización, por ejemplo, mostrando diferentes versiones de un proverbio chino.

身在曹营心在汉。

- (1) Cuerpo en Cao pero corazón en Han.
- (2) En un lugar físicamente pero en otro lugar en mente y corazón.
- (3) Estar del lado de Cao aparentemente pero en realidad del lado de Han.

Basándose en algunos de los métodos y técnicas mencionados, se pueden traducir varias versiones, y aquí se exponen tres para su análisis. Se trata de un proverbio de *Romance de los Tres Reinos*, que explica que el general militar Guan Yu no está dispuesto a someterse a pesar de encontrarse en el campamento del enemigo Cao Cao, aunque en realidad se refiere a que, aunque un hombre esté aquí, su corazón está en otras personas. Como traducción extranjerizada, la versión (1) traduce literalmente el significado del proverbio sin comentarios ni explicaciones adicionales, ya que el lector puede sentirse muy confuso a la hora de entender la frase, aunque se mantienen y destacan las imágenes clave de “cuerpo”, “Cao”, “corazón” y “Han”. La versión (2), por su parte, es una traducción domesticada, que resulta más fluida que la versión (1) y es leída por los lectores españoles sin dificultad y fácilmente aceptada, pero se pierden las palabras Cao y Han, que marcan el carácter de este proverbio y contienen significados culturales e históricos, pero a diferencia de estas dos versiones, la versión (3) puede entenderse como una adecuada combinación de domesticación y extranjerización, y además de conservar los rasgos culturales de la lengua original también se sustituye por palabras de fácil comprensión para los españoles. Se puede entender, por tanto, que domesticación y extranjerización pueden unirse dialécticamente en el proceso de traducción, y que se pueden utilizar diferentes técnicas en la estrategia de domesticación o extranjerización, dependiendo del original, para obtener una traducción más accesible y aceptable que pueda ser experimentada como exótica.

The impact of assimilative and foreignizing translations on target-language readers is neither as monolithic nor as predictably harmful or salutary (respectively) as the foreignists claim” (Robinson, 1997a: 110).

De hecho, de acuerdo con la opinión de Robinson, las estrategias de domesticación y extranjerización tienen sus propios puntos fuertes y débiles, pero no pueden ser conceptos mutuamente excluyentes y antagónicos, sino son

render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original (Newmark, 1981: 39).

Al ser una y la misma, no existe una única traducción comunicativa o semántica, por lo que es posible tener traducciones que tiendan a ser comunicativas y traducciones que tiendan a ser semánticas, o incluso dos tendencias en la traducción de una misma frase. A partir de estos enfoques de traducción, hay que prestar atención al tipo de texto original y, con la diversidad que existe, se pueden utilizar enfoques de traducción con diferentes tendencias; por ejemplo, en material publicitario, anuncios, informes u otros textos informativos, se puede tender a utilizar enfoques que sean útiles para los lectores de la lengua de destino, mientras que en textos con características culturales de la lengua de origen, se pueden utilizar enfoques que tiendan a introducir culturas exóticas, como ocurre con textos relacionados con la historia, cuentos populares u otras obras literarias.

En el uso de traducciones domesticadas y extranjerizadas, los traductores deben decidirse por una combinación de factores, no sólo por una vía, sino centrándose en el texto original y en la comunicación multicultural. Con la comunicación intercultural, las culturas que antes se sentían más marginadas pueden haber cambiado en su forma de pensar, antes querían ser reconocidas por otras culturas, pero ahora están más dispuestas a mostrar su propia riqueza cultural y aprender nuevos elementos de otras culturas para enriquecerse, por lo que su enfoque adopta la forma de traducción, de modo que lo que antes se traducía de forma domesticada ahora puede traducirse de forma extranjerizada. En el caso de los textos chinos, según Tan (1999), la extranjerización debería utilizarse ahora en la medida de lo posible para que la valiosa información de esta cultura se incorpore a otra cultura, para que esta última se enriquezca con la adición de nuevos elementos, y para promover el importante papel de la lengua en el intercambio y la penetración contemporáneos de diferentes culturas nacionales y étnicas.

1.2.5 Traducibilidad e intraducibilidad

Si dirigimos nuestra atención a la historia china, que ha producido un gran número de traducciones de obras clásicas a lo largo de los siglos, los eruditos chinos han sido conscientes desde hace tiempo del problema de los límites de la traducibilidad en la traducción, por ejemplo, en la dinastía Jin Oriental (317-420) se propuso la idea de *wǔ shī běn* 五失本 (cinco fundamentos perdidos) y *sān bú yì* 三不易 (tres dificultades), es decir, permitir que las traducciones difieran en gramática, retórica y estructura de para adaptarse al modismo y estilo de la lengua china. En la dinastía Tang (618-907), el célebre monje budista *Xuán Zàng* 玄奘 habló de *wǔ bù fān* 五不翻 (cinco aspectos no traducidos), significaban no traducir palabras fonéticas que tuvieran rasgos misteriosos, tuvieran significados múltiples, no existieran en la cultura de destino, hubieran existido antes y se utilizaran ampliamente, y no traducir libremente palabras que inspiraran respeto (Chen, 1992: 38).

Se trata de discursos que se desarrollaron en la antigüedad, pero que ya nos proporcionan una comprensión básica de los principios y las limitaciones del proceso de traducción, y en Occidente, en el libro *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Steiner (1975) sostiene que existen dos puntos de vista opuestos en el estudio de la teoría del lenguaje, a saber, que la traducción es a la vez posible e imposible, ya que un punto de vista sostiene que la estructura básica del lenguaje es universal y común y que las diferencias entre las lenguas humanas son principalmente superficiales y están profundamente arraigadas en la universalidad de todas las lenguas, de modo que la traducción es posible, mientras que el punto de vista opuesto sostiene que la llamada estructura básica universal es tan abstracta y general que la verdadera traducción es imposible. Por otra parte, la cuestión de la traducibilidad de las obras literarias se remonta al Renacimiento europeo, cuando en el siglo XIV, por ejemplo, el poeta italiano Dante sugirió que existía una intraducibilidad de las obras literarias y que cualquier obra rica en armonía fonética no destruiría su belleza y armonía originales al ser traducida a otro idioma (Tan, 1991: 53). Sobre el tema de la

traducibilidad, en el siglo pasado el profesor Liu Miqing propuso en China una definición de traducibilidad, que él consideraba como el grado de traducibilidad de la lengua original en la conversión bilingüe, apoyando la opinión de que la traducibilidad no es absoluta, sino que tiene ciertos límites (Liu, 1990: 112). Analizó las razones de los límites de la traducibilidad en términos de barreras estructurales lingüísticas, expresivas y culturales, destacando que las barreras estructurales lingüísticas son las más comunes y las más difíciles de superar, y consisten en el sistema textual, el sistema fonológico y el sistema estético y retórico.

Dado que la traducción es una actividad comunicativa entre dos lenguas, cuantos mayores sean las diferencias estructurales y culturales entre la lengua de partida y la lengua traducida, más elementos intraducibles pueden aparecer en la traducción. En este mismo sentido, Catford (1980) señala en *A Linguistic Theory of Translation* sobre los límites de la traducibilidad que en una traducción completa existe tanto intraducibilidad lingüística como cultural, así según Catford, la intraducibilidad se manifiesta en dos grandes aspectos, el lingüístico y el cultural, y en las características físicas del chino, que se pueden relacionar con la intraducibilidad causada por la escritura, la fonología, el vocabulario, la sintaxis y el estilo, etc. A diferencia del español, el chino, que está formado por caracteres y no por letras, puede presentar muchas variaciones en su composición y tiene muchas estructuras fijas y estables.

Como las diferencias en los contextos históricos y culturales revelan características culturales diversas, Nida (1964) afirma que, de hecho, las diferencias entre culturas pueden dar lugar a situaciones más complejas para los traductores que las diferentes estructuras lingüísticas, y en su temprano artículo “Principles of Correspondence” sostiene que no puede haber una correspondencia perfecta entre lenguas y, por tanto, tampoco una traducción perfectamente exacta. El efecto global de la traducción sólo puede ser similar al del original, y es imposible ponerse de acuerdo en los detalles (Nida, 1964: 156).

Aunque la mayoría de las palabras pueden traducirse indistintamente en distintos idiomas, a veces algunas tienen imágenes y significados particulares en la lengua

original, por lo que pueden reflejar asociaciones diferentes, como se explica en el apartado sobre símbolos. Al estar estrechamente asociadas a la cultura, no pueden traducirse sin ser conscientes de sus significados implícitos. Además de estas palabras, otras como color, planta, fenómeno, alimento y parentesco también pueden encontrar dificultades en la traducción, ya que a veces tienen significados diferentes en distintas lenguas o no encuentran equivalentes adecuados en la lengua meta. Las palabras relacionadas con la historia también pueden considerarse una dificultad de traducción, como los modismos y las frases hechas o las alusiones, así como el fenómeno de las vacantes léxicas, que según Tan (1985) puede deberse a diferencias en la experiencia cotidiana, la visión del mundo de las personas o sus propias características lingüísticas.

Sin embargo, con el aumento del intercambio cultural, hay formas viables de paliar este problema, por ejemplo, mediante el uso de notas a pie de página que puedan explicar más claramente lo intraducible, y tal enfoque está relacionado con la opinión de Wilss en *The Science of Translation: Problems and Methods*. Wilss (1982) sostiene que las diferencias estructurales dentro de las lenguas o fuera de las culturas se pueden resolver recurriendo a la compensación, y afirma que para la traducción léxica se puede utilizar la interpretación en la traducción. Newmark (1992) ofrece una elaboración más específica de la función y clasificación de dicha compensación, argumentando que puede hacerse en términos de *loss of meaning*, *sound-effect*, *metaphor* o *pragmatic effect* (Newmark, 1992: 80).

Existen otras versiones de esta clasificación, por ejemplo, Sandor y Higgins sostienen la opinión de que puede haber varios tipos de compensación, como la compensación *in kind*, *in place*, *by merging* y *by splitting* (Sandor & Higgins, 1992: 35-40), siendo la primera una traducción que utiliza recursos lingüísticos equivalentes a los del original para reproducir el efecto; la segunda reproduce el mismo efecto en un lugar distinto del original; la tercera es una traducción que combina varios rasgos del original; y la cuarta es una traducción que combina el significado y los rasgos de una frase más corta en otra más larga. Los autores sostienen que estos enfoques no se excluyen mutuamente y pueden utilizarse simultáneamente.

Cabe señalar que, de hecho, la traducibilidad se manifiesta como un proceso gradual y no como una dicotomía con límites claros, y que los textos o unidades lingüísticas originales son más o menos traducibles, ni absolutamente traducibles ni absolutamente intraducibles (Catford, 1965: 93), de modo que la intraducibilidad puede transformarse en traducibilidad si se cumplen unas condiciones objetivas. Puesto que la intraducibilidad y la traducibilidad existen simultáneamente, son, según Chen (2005), un reflejo de los puntos en común entre las lenguas y sus respectivas características, que son relativas y no categóricas y absolutas. A medida que avanza el intercambio cultural, la transformación de la intraducibilidad en traducibilidad es posible e inevitable. Por lo tanto, en el intercambio cultural, algunos enunciados intraducibles deben traducirse en la medida de lo posible para minimizar la pérdida de imaginario cultural, mientras que los que siguen siendo intraducibles pueden traducirse en el futuro, ya que las diferencias entre lenguas y culturas pueden comprenderse cada vez mejor con el desarrollo de la teoría de la traducción y la mejora de los métodos de interpretación, así como de la comunicación intercultural en la sociedad actual.

Aparte de la existencia de diferencias lingüísticas y culturales y de las dificultades relativas a la intraducibilidad, Nida (1964), en su libro *Toward a Science of Translating*, señala que, según los lingüistas y antropólogos, los factores de integración humana superan con creces a los de división humana, de modo que existe una base para la comunicación incluso cuando las lenguas y las culturas son muy diferentes. En su análisis de los niveles básicos de la traducción, Xu (1989) también señala que la actividad de pensar sobre las propiedades básicas de las cosas objetivas es la misma aunque surjan nacionalidades diferentes en épocas y espacios distintos. Debido a este factor común, las lenguas de distintos pueblos pueden traducirse entre sí, a pesar de sus diferencias fonéticas y gramaticales.

Humboldt (1836) vincula estos aspectos comunes a la homogeneidad de las facultades mentales humanas, ya que argumenta que esta homogeneidad radica en la homogeneidad de sus facultades mentales intrínsecas, y que esto puede reflejarse en la

expresión del lenguaje, ya que es la capacidad común de los seres humanos para comprender y expresarse. En este sentido, Ye (1997) señala algo similar, ya que las capacidades intelectuales no tienen un carácter ético, sino que son equivalentes entre los seres humanos. Es posible expresarlo todo en la propia lengua y recibir y transmitir significados como vehículo del pensamiento, de modo que las diversas formas de lenguaje son esencialmente las mismas y se unifica la finalidad a la que tales formas están destinadas (Humboldt, 1836: 215). Sin embargo, esta igualdad no significa que las formas de pensamiento sean las mismas para los distintos pueblos, ya que cada lengua contiene su forma nacional y original de conocer el mundo objetivo (Ye, 1997: 20). Estas características relativas a la etnicidad se expresan, por tanto, no sólo en la lengua, sino también en los métodos de pensamiento, que son inseparables del bagaje cultural de cada pueblo, como podemos, por ejemplo, introducir un ejemplo relativo a la denominación de los parientes.

En las familias chinas, cada pariente materno o paterno tiene su propio nombre específico y fijo, lo que constituye un sistema amplio y complejo. En España, pueden traducirse con palabras como tío o tía. Si es necesario indicar claramente el origen de un pariente, se puede añadir un adjetivo, como paterno o materno, que sirva de restricción. Concretamente, en China, por ejemplo, para las familias de los abuelos, sus hijas pueden llamarse *gū mǔ* 姑母 y las esposas de sus hijos son *bó mǔ* 伯母 o *shěn mǔ* 婶母, dependiendo de dónde se sitúe el hijo en términos de edad, mientras que para las familias de los abuelos, las hijas deben llamarse *yí mǔ* 姨母 y las esposas de los hijos *jiù mǔ* 舅母. De este modo, si uno se centra en la traducción de palabras similares relacionadas con el contexto cultural del país de origen, no es fácil hacer una traducción o interpretación correspondiente y adecuada en cada ámbito sin tener en cuenta el contexto o los estudios previos.

Aparte de estas palabras, podemos fijarnos en la traducción de los poemas. Desde el punto de vista del traductor Chen (2009), estos poemas pueden traducirse con éxito si intentamos transmitir el mensaje principal en términos del significado poético básico y el contenido principal, porque las emociones que los poemas intentan

transmitir, como la angustia, la felicidad y la tristeza, las posee y siente todo el mundo, y, la estructura, la función y el escenario del uso del lenguaje están relacionados y pueden reflejarse otro analizando uno (Halliday, 1973: 67). A pesar de las diferencias entre la poesía china y la occidental, las emociones del poeta pueden transmitirse en cierta medida a través del trabajo del traductor; por ejemplo, la poesía de Li Bai incluye algunos poemas relacionados con la emoción de la tristeza, como *Yuàn qíng* 怨情 (Tristeza de amor).

měi rén juǎn zhū lián 美人卷珠帘， bonito/persona/enrollar/perla/cortina	La bella enrolla su cortina perlada.
shēn zuò pín é méi 深坐颦蛾眉。 profundo/sentar/arrugar/polilla/ceja	Sentada en la sombra, fruncidas las cejas.
dàn jiàn lèi hén shī 但见泪痕湿， pero/ver/lágrima/huella/mojado	En sus mejillas se ven huellas de lágrimas.
bù zhī xīn hèn shéi 不知心恨谁。 no/saber/corazón/odiar/quién	Más ¿a quién le deberá tanta tristeza?

Este poema, traducido por Chen, representa a una hermosa mujer que espera el regreso de su amado, expresando implícitamente su pena y resentimiento mientras espera. Los cuatro versos describen los movimientos de la bella mujer mientras espera y la expresión de dolor cuando la bella mujer no ve a su amado, y concluye con la pregunta, a quién odia mi corazón, dejando mucho espacio a la imaginación de los lectores. Si uno se centra sólo en la traducción correspondiente de cada carácter chino, puede recibir una visión general del significado general del poema, mientras que con la ayuda de la traducción de Chen, puede experimentar las vivas emociones que transmite de una forma más vívida.

Hay muchos debates sobre la traducción de la poesía clásica, qué es traducible y qué no, o qué partes de los versos son traducibles. Como dice Gu (2008), una cuestión en el estudio de la traducción de la poesía es la discusión sobre la posibilidad de traducir los poemas en sí; los teóricos que sostienen la opinión de que los poemas son

traducibles creen que sólo son difíciles de traducir pero no completamente intraducibles, mientras que algunos creen que son intrínsecamente intraducibles. El literato y traductor Cheng Fangwu (1985) sostiene que no es imposible traducir poemas, ya que el éxito de las traducciones depende más de la habilidad y el esfuerzo del traductor, y que se puede lograr una buena traducción de un poema si el traductor es suficientemente bilingüe. La traducción de poemas de unos pueblos a otros a lo largo de los siglos confirma esta posibilidad de traducción de poemas, opinión que comparte Liu (1991), quien opina que la poesía es traducible pero difícil de traducir, de forma similar a Humboldt, en cuya opinión los seres humanos tienen muchas cosas en común, a saber, el razonamiento lógico y la capacidad de pensar de todos los pueblos, los sentimientos comunes de expresar alegría, ira, tristeza, amor y odio, y que comparten la naturaleza, el mundo y el universo.

Bassnett (2013) subraya que la poesía es algo intangible, inefable e intraducible con palabras, explicando que la poesía no puede traducirse como otros tipos de textos literarios, y a este respecto, el famoso poeta chino Wen Yiduo (1982) utiliza una vívida metáfora para mostrar su punto de vista sobre la traducción de la poesía china. Aunque tradujo muchas obras, insistió en que, sus beneficios son demasiado sutiles, que es difícil traducirlos. “Si quieres traducirlo, ¡tienes que destruirlo! Por ejemplo, una flor de cinco colores crece en la raíz de un viejo pino como la garra de un dragón, ¡y tú lo vislumbra y lo coges con cuidado y lo metes en tu botella! Lo que antes era un aura colorida, como de hada, ahora se ha convertido en un hongo negro, seco y marchito. Te rascas la cabeza y te preocupa no haberlo hecho bien. De hecho, no deberías haberla cogido. Cogerla es estropearla” (Wen, 1982: 160).

Se puede entender su objeción a la traducibilidad por la forma tan conmovedora en que la explica, pero sólo la describe en términos generales, sin señalar por qué algunas partes no se pueden traducir, en el sentido en que lo cristaliza el literato Wang Ruogu: en sentido estricto, los poemas no se pueden traducir, especialmente los buenos poemas, porque a través de la traducción se perderían el sabor poético y el ritmo del original (Wang, 1991: 96). Por su parte, el experimentado traductor Wang

Yizhu (1983) defiende la separación entre la práctica de traducir poesía y la traducción teórica de la poesía, argumentando que la poesía no se puede traducir porque su encanto, su concepción artística, o dicho de forma más coloquial, su sabor, que es lo que la convierte en poesía, se disuelve en gran medida en la lengua en la que escribe el poeta, y esto no se puede expresar adecuadamente en otra lengua. Así pues, puede entenderse que la poesía, a diferencia de otros tipos de textos originales, tiene sus propias peculiaridades como texto meta, como los sentimientos y emociones que transmite o sus métodos de expresión, que a veces no son fáciles de captar. En cuanto a la traducción de la poesía, según el escritor Mao Dun (1986), aunque se ha traducido cuidadosamente para que sea exactamente igual que el original, sólo puede considerarse una traducción expresiva de la poesía, y las ventajas del poema original sólo pueden conservarse parcialmente en la traducción, no todos. Así pues, según el escritor, aunque hay maneras de traducir la poesía, no existe una manera perfecta de reproducir todas las características de la poesía.

Según Gu (2003), la mejor traducción es la que es más fiel al original en cuanto a patrones gramaticales, significado y sintaxis, mientras que por lo que respecta a la traducción de poesía, se puede dividir en las que se pueden traducir, las que se pueden traducir parcialmente y las que no se pueden traducir; es decir, el contenido y las ideas del poema se pueden traducir, el método de expresión se puede traducir parcialmente, mientras que los elementos relacionados con la forma de expresión del poema no se pueden traducir, como la métrica, el tono, el ritmo, etc. Si intentamos comprender estos factores que influyen en la traducción de la poesía, podemos empezar por los aspectos lingüísticos y culturales, con ayuda de la clasificación de Catford.

Si nos centramos en el aspecto lingüístico, las numerosas dificultades de la traducción de poesía, como la métrica, el paralelismo, la retórica, los juegos de palabras, las metáforas y la hipérbole, pueden identificarse según la clasificación de Gu. El traductor Zhu Guangqian (2004) ya apoyó la opinión de que la poesía no puede traducirse a otras lenguas, argumentando que las obras traducidas son creaciones, no traducciones, y que la métrica no puede traducirse. Si nos fijamos en los tonos en

mandarín, podemos dividirlos básicamente en cuatro tonos: el primero *yīn píng* 阴平 (ˊ), una línea recta cuando se expresa en caracteres chinos, el segundo *yáng píng* 阳平 (ˊ), una línea ascendente, el tercero *shàng shēng* 上声 (ˇ), una línea curva, y el cuarto *qù shēng* 去声 (ˋ), una línea descendente, y en el uso actual también hay un tono neutro no marcado. Mientras que los dos primeros tonos son planos, los otros dos son oblicuos, y según el erudito literario Liu Daikui de la dinastía Qing, una palabra más o una palabra menos en una frase, con un tono diferente para un carácter, puede causar una gran variación (Shen, 2003: 407).

Si nos centramos en los tonos de una palabra, por ejemplo, si nos fijamos en la pronunciación de *wa*, puede corresponder a cuatro tonos diferentes, a saber, el primer *wā*, el segundo *wá*, el tercero *wǎ*, el cuarto *wà*. El primer *wā* puede corresponder a varios caracteres, como 挖 (cavar), 蛙 (sapo) y 洼 (hoya, hondonada), etc, el segundo *wá* puede corresponder a 娃 (bebé), el tercer *wǎ* puede referirse a 瓦 (teja), la cuarta *wà* a 袜 (calcetín), y aquí también hay un neutro no marcado *wa* 哇, un auxiliar con tono exclamativo, que se utiliza para describir llantos o gritos.

Aparte de que un tono puede corresponder a varias palabras, una palabra también puede tener diferentes tonos y, como señala Steiner, al tratarse de una lengua ideográfica, cada símbolo escrito puede transmitir más significado que el sonido (Steiner, 1975: 106); por ejemplo, el carácter 好 es un homógrafo con dos tonos diferentes, correspondientes al tercer *hǎo* y al cuarto *hào*, que colocamos en una famosa cita del escritor Bing Xin para aclarar su significado.

dú shū hǎo	hào dú shū	dú hǎo shū
读书好,	好读书,	读好书。
Leer libro es una cosa buena ,	le gusta leer,	leer libros buenos .

Esta frase expresa el amor del autor por la lectura, su conciencia del significado de la lectura y los criterios para elegir libros, lo que significa que la lectura hace progresar, hace comprender y proporciona muchos beneficios, por lo que leer es

bueno. Y este carácter 好 aparece tres veces, con dos funciones sintácticas; el primer carácter 好 es un adjetivo que indica que leer es algo “buena y recomendable”, el segundo es un adverbio que se refiere al verbo “gustar” o “encantar”, y el último es también un adjetivo que se utiliza para describir “buenos” libros.

Efectivamente, la repetición de palabras con la misma rima en la misma posición puede ser considerada como el fundamento de la métrica del idioma chino, la cual es también un elemento fundamental que se tendrá que tener en cuenta en su traducción. Como subraya el famoso escritor Zhu Ziqing, la rima es una repetición que ayuda a enfatizar la emoción y a centrar el significado, y por lo tanto tiene un carácter musical que puede ayudar a la memoria (Zhu, 1984: 228-229). Utilizando como ejemplo dos versos de la traducción de Suárez del poema de Li Bai, *Wàng lú shān pù bù* 望庐山瀑布 (Contemplando la cascada del Monte Lu), vamos a dilucidar el esquema rítmico básico de la poesía china.

日照香炉生紫烟，
遥看瀑布挂前川。

El sol alumbró el Incensario, nacen volutas púrpuras.
En la distancia la cascada es un torrente en suspenso.

En ambos versos, *yān* 烟 y *chuān* 川 tienen la misma rima “ān” al final de cada verso, así que cuando leas estos versos rimados podrás experimentar el carácter musical en lo que a rimas chinas se refiere, de hecho se ha desarrollado todo un sistema con diferentes grupos de rima, el sistema de partes rimadas actualmente en uso se conoce como *píng shuǐ yùn* 平水韵 (rima ping shui). Dentro de los 106 grupos de rimas se pueden encontrar muchos caracteres diferentes, y en lo que respecta a la rima de cada carácter, hay que memorizarla, no hay otra forma de hacerlo. Sin embargo, una forma factible podría ser que puedas distinguir, por ejemplo, la palabra *jīn* 今 pertenece a la parte rimada de *qīn* 侵, y por lo tanto las palabras pronunciadas con *jīn* 今 también pertenecen al mismo grupo que *qīn* 侵, como las palabras *yín* 吟, *qín* 琴, *qīn* 衾, etc. (Wang, 2015: 43).

Cuando se utilizan caracteres para combinar frases, éstas pueden tener la estructura de un paralelismo, que son versos con el mismo número de caracteres y la misma estructura. Los caracteres en la misma posición deben tener la misma función sintáctica y tener significados similares, opuestos o relacionados. En concreto, los caracteres del emparejamiento pueden tener muchas categorías, como color, número, significado, etc. Cuanto menor sea la categoría a la que pertenecen, más estrecha será la relación, mejor será el emparejamiento. En el caso de los versos, un verso puede ser contrastante, dos versos pueden ser contrastantes con otros dos versos, y más versos pueden ser contrastantes. Los versos contrastados pueden tener significados similares u opuestos. A continuación, lo ilustramos con un ejemplo de la traducción de Chen Guojian del poema *Dēng jīn líng fèng huáng tái* 登金陵凤凰台 (Subiendo a la Terraza del Fénix de Jinling).

Wú	gōng	huā	cǎo	mái	yōu	jìng	Del Palacio de Wu,
吴	宫	花	草	埋	幽	径	lleno de flores,
Wu	palacio	flor	hierba	enterrar	retirado	camino	no quedan más que ruinas con hierbajos.
Jin	dài	yī	guān	chéng	gǔ	qiū	De las tumbas de los nobles de Jin,
晋	代	衣	冠	成	古	丘	cúmulos y cúmulos de basuras.
Jin	dinastía	ropa	gorro	convertir	antiguo	alcor	

Este poema describe al poeta subiendo a la Terraza del Fénix y expresando sus sentimientos. De estos dos versos se desprende claramente que los palacios de Wu se han cubierto de vegetación porque han estado desiertos durante mucho tiempo, y que los nobles de la dinastía Jin hace tiempo que han fallecido. El poeta expresa que la prosperidad de las dinastías ha pasado y sólo quedan palacios y tumbas vacíos, mostrando su pesar por los cambios en la historia. En cuanto a la estructura, los versos están dispuestos según el principio de igualdad de número de palabras y función gramatical; por ejemplo, “palacio Wu” y la “dinastía Jin” se yuxtaponen, al igual que “flor” y “hierba”, “ropa y “gorro”, que son categorías sobre cosas, y “enterrar” y “convertir” como verbos también se corresponden, al igual que “camino retirado” y “alcor antiguo” como palabras formadas por adjetivos y sustantivos. Estos versos

serían más fáciles de recordar estructuralmente y en términos de significado; si nos fijamos en uno solo de ellos, podría leerse como un verso que describe la realidad de que las flores y la hierba sepultan el camino del palacio, sin embargo, utilizando la yuxtaposición con los versos siguientes, es posible observar el grado de énfasis del pensamiento o la emoción, lo que también aumenta la cantidad de información. La comparación de los dos ejemplos similares profundiza en el lamento por el paso del tiempo y también contribuye en cierta medida la reflexión de los lectores.

Para evitar que la poesía se convierta en una narración plana, se pueden emplear diversos métodos retóricos para aumentar su expresividad y legibilidad, como los juegos de palabras, la hipérbole y la metáfora. A través de la introducción anterior a las características homónimas de los caracteres chinos, podemos entender el uso de los juegos de palabras y su función. Los juegos de palabras pretenden dar a los caracteres chinos un doble significado en un contexto lingüístico, es decir, un significado literal superficial y un significado implícito, de modo que el significado implícito se refiere a lo que el poeta realmente quiere expresar, por ejemplo, podemos tomar como ejemplo dos versos del poema *Chūn sī* 春思 (Añoranzas en la primavera) de Li Bai, traducido por Chen Guojian.

春风不相识，何事入罗帏。

Oh, viento de **primavera**, no te conozco, ¿por qué irrumpes en mi cortina de gasa?

Este poema trata de una esposa que sueña con su marido en un luminoso día de primavera y desea su pronto regreso. Como el carácter homógrafo *chūn* 春 se asocia con la primavera y el amor, el uso de juegos de palabras en este poema transmite con éxito dos significados diferentes, expresando sutilmente el anhelo de la esposa por su marido en primavera y realzando la fuerza expresiva del texto poético. La metáfora es también un recurso retórico frecuente en la poesía china. A diferencia de las metáforas directamente descriptivas, las metáforas ocultas en los versos pueden estimular la imaginación del lector, por ejemplo, en varios versos de las traducciones de *Cháng*

xiāng sī 长相思·其一 (Añoranzas interminables I) y *Dēng jīn líng fèng huáng tái* 登金陵凤凰台 (Subiendo a la Terraza del Fénix de Jinling), traducido por Chen Guojian.

(1) 美人如花隔云端。(长相思·其一)

Eres tan **bella** como una **flor**, más las nubes nos separan. (*Añoranzas interminables I*)

(2) 总为浮云能蔽日，长安不见使人愁。(登金陵凤凰台)

Las **nubes oscuras cubren** a menudo **el sol**. (*Subiendo a la Terraza del Fénix de Jinling*)
No veo Chang'an, la capital. La tristeza me embarga el corazón.

En el verso (1) el poeta afirma directamente que la mujer es tan bella como una flor, y entre *měi rén* 美人 y *huā* 花 aparece la palabra *rú* 如 (como), que se puede utilizar como marcador de un símil, por lo que se puede traducir el poema utilizando un símil porque se puede encontrar el adverbio correspondiente, y también se pueden utilizar más palabras que tengan un significado similar al adverbio “como”, como *tóng* 同, *xiàng* 象, *sì* 似, etc. Aunque en el verso (2) el poeta transmite literalmente que en la terraza las nubes son tan espesas que lo cubren todo desde lejos por lo que no se puede ver la ciudad, sin embargo, aquí el traductor Chen ha añadido una nota a pie de página explicando que, en la antigua China se usaba la metáfora de <las nubes oscuras que cubren el sol> para aludir a los malos políticos que manejaban el poder estatal contra la voluntad del emperador o engañándolo (Chen, 2016: 276). Mientras que literalmente, *fú* 浮 se refiere al adjetivo “flotante”, *yún* 云, “nube”, por lo que se trata de “nubes flotantes”. Por lo tanto, al centrarnos en la traducción de estos versos, si se traducen creativamente como “nubes flotantes”, podemos coincidir con el significado, pero es posible que los lectores simplemente tomen estos versos como tristeza por el mal tiempo que hacía ese día.

La atmósfera deprimente de la escena puede apreciarse en cierta medida con la ayuda de la traducción de Chen de “nubes oscuras”, y con la ayuda de las notas explicativas queda claro que las nubes oscuras siempre cubren el sol, y que el poeta

está muy preocupado por la situación política y por sí mismo, considerando que los malvados han cegado a los gobernantes y que un hombre sabio como el poeta ya no puede ser visto ni aceptado por el emperador. Esta metáfora es, por tanto, difícil de traducir a poemas en otras lenguas, y la forma de hacerlo es mediante una traducción directa con ayuda de notas a pie de página. Las metáforas también pueden utilizarse directamente para las personas, como la personificación, que puede contribuir a la plenitud y viveza de las imágenes literarias dando vida a objetos inanimados, como en el uso del poema de Li Bai *Láo láo tíng* 劳劳亭 (El templete de melancolía) de Li Bai, traducido por Chen Guojian.

天下伤心处，劳劳送客亭。
春风知别苦，不遣柳条青。

Será el lugar más triste de la tierra, el pabellón donde nos despedimos.
¡Oh viento de primavera! Qué bien **conoces** tú la tristeza de la separación.
Dejas sin reverdecer los sauces en derredor.

El poeta comienza con la descripción del templete destinado a expresar el dolor de la despedida, y utiliza el verbo *zhī* 知 (conocer) para describir el objeto *chūn fēng* 春风 (viento de primavera), que originalmente es inanimado, pero el poeta lo representa de forma personificada para que comparta el dolor de la persona que se separa, resaltando aún más el dolor de la despedida. Otra traducción de Suárez, *Qiū pǔ gē qí shí wǔ* 秋浦歌其十五 (Canto de Qiupu XV), contiene un verso que contiene una retórica exagerada.

白发三千丈，缘愁似个长。

Treinta mil pies miden mis canas,
Igual de largas son mis penas.

El poeta expresa que el pelo blanco es tan largo por la cantidad de pena y utiliza la unidad china de longitud *zhàng* 丈, que se mide según las dinastías y actualmente es de unos 3,33 metros. Como esta unidad es propia de China, el traductor la convirtió

a una unidad española durante el proceso de traducción. Aunque se trata de una forma de omitir un rasgo chino antiguo, es comprensible ya que no existe una unidad de longitud equivalente exacta en inglés, y esta antigua unidad de longitud china no se utiliza en la sociedad actual. Los “treinta mil pies” de Li Bai son una exageración de su pena; por supuesto, el pelo no podía ser tan largo, pero estaba tan angustiado y apesadumbrado que podía alcanzar esa longitud, lo que nos ofrece escenas imaginativas que nos ayudan a compartir sus emociones de forma tan exagerada, por lo que si se utiliza la exageración en números o unidades, puede sustituirse en la traducción por unidades similares en otras lenguas de destino.

Además de los aspectos lingüísticos, en los apartados anteriores ya se han mencionado las dificultades culturales del procedimiento de traducción, como los símbolos, que analizamos por separado y de forma específica. Al igual que la imaginaria de la poesía, es la forma que tiene el poeta de dar un significado implícito a las cosas objetivas describiéndolas. En la cultura china, los distintos símbolos tienen diferentes connotaciones, y muchas palabras han adquirido ciertos significados y asociaciones fijos en la poesía a través de un largo uso; sin embargo, los lectores con diferentes antecedentes culturales pueden no ser capaces de asociarlos de la misma manera, por lo que es importante conocer claramente los significados específicos de los símbolos comúnmente utilizados por los poetas en primer lugar. Muchos poemas chinos contienen alusiones, mitos, leyendas o acontecimientos históricos, y el poeta puede utilizar símbolos para expresar la riqueza y complejidad de sus pensamientos cuando no pueden expresarse con pocas palabras, por lo que la traducción puede resultar difícil e inconveniente. Además, a diferencia de otros tipos de textos literarios, debido a los requisitos estructurales de la poesía china, traducir cada palabra del texto original para lograr el mismo efecto que el lector del poema original sería demasiado largo y carecería de interés, mientras que gran parte del significado implícito se perdería si se eliminaran partes del mismo para lograr la correspondencia estructural. Al dejar al lector espacio para la imaginación o la asociación, el significado de la alusión se traduce para ser fiel al original, y el autor corre el riesgo de perder la

emoción implícita en el original. Así pues, es posible traducir poesía que intenta transmitir el significado básico y el contenido esencial comunes a la humanidad, pero es imposible alcanzar la perfección si intentamos traducir cada valor y elemento del texto original a la lengua de llegada.

En este sentido, Chen (2009) sostiene que en la traducción de poesía, si se puede traducir en verso, se debe intentar traducirla de esa manera, pero si no se puede transmitir el contenido del original, se deben sacrificar algunos valores importantes del original en el proceso, por lo que es mejor no perseguir únicamente las características de la poesía. En su artículo “Imaginería y métrica”, el traductor Weng Xianliang (1982) mantiene una opinión sobre la traducción de la poesía china, argumentando que el tono es más importante en la poesía china, por lo que, por muy deliberadamente que el traductor imite la métrica del poema original en el proceso de traducción, no revelará sus características originales, y por ello defiende que el traductor no tiene por qué limitarse a la métrica, y que la poesía puede traducirse en prosa. Waley (2000) coincide con él en que la traducción de poesía debe centrarse más en el contenido, ya que el gran volumen de rima china hace improbable que se pueda reproducir el efecto rítmico deseado del poema original.

En contraste con los partidarios del uso de la prosa para traducir la poesía clásica, según Qiao (2000), el famoso escritor Guo Moruo afirma que la rima es parte integrante de la poesía y, por tanto, si la traducción no rima, deja de ser poesía, mientras que el traductor Xu Yuanchong (1984), que recibió el “Logros de toda una vida” por sus traducciones entre chino, inglés y francés, también afirma que no se puede adoptar el enfoque de la traducción de poesía en prosa porque, si se utilizaran rimas en su lugar, los poemas traducidos no tendrían una longitud uniforme por línea y no podrían transmitirse durante muchos años. Por lo tanto, si se quieren reproducir las características artísticas, se puede recurrir a técnicas creativas como la teoría de las “Tres bellezas” propuesta por él, que resume la experiencia práctica de las traducciones de poesía china y proporciona a los traductores chinos teorías y métodos para mejorar la condición y el nivel de las traducciones de poesía china. Xu (1978)

mencionó por primera vez su teoría en el prefacio de las traducciones francesa e inglesa de *Cuarenta y Dos Poemas de Mao Zedong* (毛泽东诗词四十二首), es decir, en primer lugar, la búsqueda de la belleza del significado que pueda conmover el corazón, después la belleza del ritmo que pueda oírse y la belleza de la forma que pueda observarse.

En el proceso de traducción, uno puede, en la medida de lo posible, tratar primero de reproducir el significado, es decir, el sentido implícito o el sentimiento en el poema que puede experimentar el lector, y después perseguir la métrica y la estructura del poema. Sin un contexto histórico relevante o asociaciones similares, es difícil transmitir la belleza del significado del texto original; por lo tanto, para transmitir el significado original de un poema, hay que tener en cuenta las connotaciones culturales que hay detrás. Según Liu (2007), el traductor Liu Chongde sugiere que hay que esforzarse por encontrar la manera de reproducir las rimas, o si no, al menos imitarlas, para que las traducidas tengan cierto sentido del ritmo al leerlas, y que la versión traducida se parezca al poema además de transmitir el significado del texto original. Y en el debate sobre la traducción de verso y prosa, la mayor calidad se consigue si se entiende bien la métrica del poema sin distorsionar el significado original, pero en algunos casos concretos, cuando no se puede utilizar la poesía métrica, se puede traducir en verso libre (Liu, 2007: 85).

Como hay muchos consejos sobre cómo traducir poesía, así como algunos consejos técnicos, Gu (2003) sostiene que antes de traducir poesía, hay que saber apreciarla, y desde esta perspectiva, propone la teoría de las “Cinco Imágenes”, es decir, que la poesía puede apreciarse en cinco partes: imagen visual, imagen musical, imagen semántica, imagen alusiva e imagen estilística. Concretamente, la imagen virtual puede entenderse más fácilmente en el sentido de que, al componer palabras con diferentes funciones sintácticas, el poeta puede mostrarnos un paisaje con diferentes estratos, que pueden ser algunos mantenidos más distantes y grandiosos, mientras que otros se mantienen más cercanos y concretos. De las características de la lengua china analizadas anteriormente se desprende que con las distintas

combinaciones de tonos y palabras pueden surgir diferentes sentimientos. Cabe destacar que, según las investigaciones de Gu, en la lengua china existe una homología fonética. Es decir, aquellos caracteres con significados relativamente fuertes y dinámicos, o cuyas ilusiones espaciales o significados tienen extensiones positivas, tienden a pronunciarse con el mayor grado de apertura, y viceversa, y la primera categoría puede denominarse “caracteres masculinos” y la segunda, “caracteres femeninos” (Gu, 2003: 25). Aunque se denominen así, no son equivalentes a las definiciones de las palabras “masculino” o “femenino”, ya que sólo los estamos analizando en cuanto a la relación entre la pronunciación y la emoción que reflejan, sin cambiar la forma del carácter.

Se puede tener una idea de esta particularidad con estos ejemplos seleccionados del estudio de Gu, *gāng* 刚 (firme) y *róu* 柔 (suave), *huān* 欢 (alegre) y *bēi* 悲 (triste), *nán* 男 (hombre) y *nǚ* 女 (mujer), y al leer estos dos caracteres juntos, se pueden apreciar las diferencias que existen, por lo que a la hora de escribir un poema con un espacio grandioso o una escena conmovedora, se puede utilizar los caracteres “masculinos”, y esta característica puede utilizarse como otra dificultad en la traducción de poesía, porque en un mismo poema pueden aparecer diferentes combinaciones de caracteres chinos, de modo que ya es una cuestión difícil transmitir el significado original e intentar corresponder a la estructura, y si se tiene en cuenta este “género” de los caracteres chinos, aumenta el grado de dificultad del procedimiento de traducción. Una tercera imagen semántica puede entenderse en relación con el uso de los símbolos en los apartados anteriores, en los que los poetas pueden utilizar técnicas para ocultar los sentimientos o emociones que intentan transmitir, de modo que sus significados implícitos sólo pueden descubrirse comprendiendo su contexto en relación con los elementos ocultos del poema. De forma similar, la imagen alusiva puede apreciarse junto con el lenguaje empleado, los acontecimientos históricos, etc. Combinándolas con las imágenes mencionadas anteriormente, se puede llegar a una imagen estilística, un nivel difícil de reproducir en la traducción, como en el caso de *huà jìng* (pérdida de entorno) de Qian Zhongshu.

CAPÍTULO II - LI BAI Y SUS POEMAS

2.1 Acerca de Li Bai

Lǐ Bái 李白 (701-762) es también conocido como *Li Po* o *Li Tai Po* en el mundo hispánico. La razón de la grafía o transliteración *Po* se debe a que el carácter *bái* 白 tenía una pronunciación *po* en el pasado. Según *Gǔ dài hàn yǔ cí diǎn* 古代汉语词典 (Diccionario de Chino Antiguo) (en adelante se usa el DCA), el carácter *Bai* 白 (blanco) se usaba en unos versos de la obra *Shijing* para sustituir el carácter *bó* 帛 (seda, tela blanca), y la consonante *b* del *pinyin* de chino corresponde a la *p* del sistema de Wade-Giles, desarrollado por Thomas Francis Wade y Herbert Allen Giles para la transcripción del chino. Asimismo, se puede encontrar este uso de *Po* en varias traducciones de los traductores chinos e hispanohablantes y Chen Guojian explicó que, “de acuerdo con los reglamentos de *pinyin* (escritura latina de chino), se deben traducir como Li Bai (Li Taibai) y Du Fu respectivamente. Pero como Li Po y Tu Fu ya son nombres muy conocidos en español, continuamos empleándolos aquí” (Chen, 1981: 177). Así como el carácter *tài* 太 se pone porque para los chinos de la antigüedad, tenían otro nombre bajo el nombre normal, y se llama *zì* 字 como este subnombre, o el nombre social, y el subnombre de Li Bai es *tài bái* 太白, y su apodo o sobrenombre fue *Qīng lián jū shì* 青莲居士 (Ermitaño del Loto Verde). Además, en el registro en el prólogo de *Duì jiǔ yì hè jiān* 对酒忆贺监 (Memoria de He Zhizhang) de Li Bai, se puede ver el elogio de He sobre el poeta Li Bai y la proveniencia de su otro apodo, *Zhé xiān rén* 谪仙人, que significa “inmortal desterrado”.

四明有狂客，风流贺季真。
长安一相见，呼我谪仙人。

En Si Míng hay un genio, un espíritu libre He Jizhen.
Al conocernos en Chang'an, me llamó el inmortal desterrado.

Li Bai fue un poeta romántico que vivió durante el periodo próspero de la

dinastía Tang (618-907). Li Bai desarrolló su actividad principalmente durante los reinados del emperador Xuánzōng 玄宗 y del emperador Sùzōng 肃宗, épocas en que el país estaba unificado y la sociedad era relativamente estable en los primeros años (Qu & Zhu, 2018: 1). Sobre este poeta, no hay consenso sobre la raza, el lugar de origen, la historia familiar o el lugar de nacimiento. Sin embargo, la mayoría de los eruditos creen que Li Bai nació en Suyab en Asia Oriental, que actualmente está alrededor del Kirguistán, y luego se trasladó junto con sus padres a la edad de cinco años, de Suyab al pueblo Chāng Lóng 昌隆 perteneciente a la ciudad de Mián Zhōu 绵州, que hoy en día está en la provincia de Sì Chuān 四川 de China (Zhan, 1997: 1). Sin embargo, también se encuentran otras opiniones sobre el lugar de nacimiento del poeta, que según Guo (2000), también se ha propuesto como lugar de nacimiento el pueblo de Qīng Lián 青莲 perteneciente al municipio de Mián Zhōu 绵州, y desde aquí se proviene su primer apodo; otro posible lugar es Tiáo Zhī 条支, territorio de la dinastía Tang y que actualmente está en Afganistán; o bien la capital Cháng Ān 长安, entre otros.

Li Bai era el nieto de novena generación de Lǐ Hào 李暠, fundador de la dinastía Liang del Oeste (400-421) por lo que su origen está relacionado con los emperadores de la dinastía Tang, aunque era un pariente lejano de éstos (Yu, 2015: 2). No obstante, el escritor Guo Moruo (2019) en su libro *Li Bai y Du Fu*, sostiene que la afirmación de que Li Bai es nieto de Li Hao en la novena generación parece haber sido inventada por el propio Li Bai o sus antepasados para elevar su propio rango, con el objetivo de obtener cierto poder. Pero, a pesar de estas supuestas invenciones, nadie duda del genio del poeta. Según Zhan (1997), Li Bai recibió una educación tanto tradicional como no tradicional y recibió influencias del taoísmo y el confucianismo. Se lee en *Shàng ān zhōu péi cháng shǐ shū* 上安州裴长史书 (Carta a funcionario Pei de Anzhou), una alusión a la capacidad del poeta en *Quán táng wén* 全唐文 (Completo Libro de Tang).

五岁诵六甲，十岁观百家。

A los cinco años recitó liu jia⁸,
a los diez leyó obras de cien escuelas del pensamiento⁹

Desde el talento de la infancia, produjo un gran número de poemas que fueron elogiados y admirados por muchos eruditos y personalidades de calidad, y a la edad de veinticinco años, en 725, decidió marchar de su pueblo de Si Chuan y empezar a viajar por el país (Zhan, 1997: 2). Luego en el año 742, parece ser que el poeta vivía entonces como ermitaño con el monje taoísta Wú Yún 吴筠 en Shàn Zhōng 剡中, que actualmente está en la provincia de Zhè Jiāng 浙江 de China. Poco después Wu fue reclutado por el emperador para su consejero y tuvo la oportunidad de recomendar nuestro poeta al emperador, aunque existe también la opinión de que Li Bai fue a Chang'an por la recomendación de la princesa Yùzhēn 玉真 (Yu, 2015: 7). En cualquier caso, con aspiraciones políticas, Li Bai tuvo la oportunidad de trabajar en la Academia Hànlín¹⁰ 翰林 para el emperador en el principio del año nombrado Tiān Bǎo¹¹ 天宝 de la dinastía Tang, para dedicarse a tareas secretariales y literarias (Zhan, 1979: 53).

Sin embargo, las ambiciones políticas del poeta no se hicieron realidad. Debido al comienzo de la corrupción política en la dinastía Tang, unido a la imprudencia del poeta mismo y ser consecuentemente vilipendiado por personas poderosas, se vio obligado a abandonar Chang'an poco después y continuó sus viajes. Según Yu (2015), desde la salida de Chang'an a los 44 años, viajó hasta el diciembre del año 755, año en el que se desató una rebelión militar, la Rebelión de An Lushan. Según Zhan (1979), se debe a que los nobles burócratas se anexionaron las tierras y desplazaron a los campesinos, y Xuanzong se corrompió, por lo que se intensificaron las tensiones

⁸ *Liu Jiǎ* 六甲: en el sistema de calendario tradicional de China, los diez *tiān gān* 天干 (truncos celestiales) son *jiǎ* 甲, *yī* 乙, *bǐng* 丙, *dīng* 丁, *wù* 戊, *jǐ* 己, *gēng* 庚, *xīn* 辛, *rén* 壬, *guī* 癸, y las doce *dì zhī* 地支 (ramas terrenales) son *zǐ* 子, *chǒu* 丑, *yīn* 寅, *mǎo* 卯, *chén* 辰, *sì* 巳, *wǔ* 午, *wèi* 未, *shēn* 申, *yǒu* 酉, *xū* 戌, *hài* 亥. Cuando se combinan en un ciclo como *jiǎ zǐ* 甲子, *yī chǒu* 乙丑, *bǐng yīn* 丙寅...hasta *guī hài* 癸亥, dando un total de 60 combinaciones, llamadas los 60 *jiǎ zǐ* 甲子, o *liù Jiǎ* 六甲 para abreviar.

⁹ *Zhū zǐ bǎi jiā* 诸子百家 (Cien escuelas del pensamiento): una serie de filósofos y escuelas que surgieron entre 770 al 221 a. C, que estaban en una época de gran expansión cultural e intelectual en China.

¹⁰ Hànlín yuàn 翰林院 (Academia Hanlin): Institución académica y administrativa fundada en el siglo VIII por el emperador Xuanzhong de la dinastía Tang de China.

¹¹ *Tiān Bǎo* 天宝: Título del reinado de Xuanzhong de la dinastía Tang (742-756).

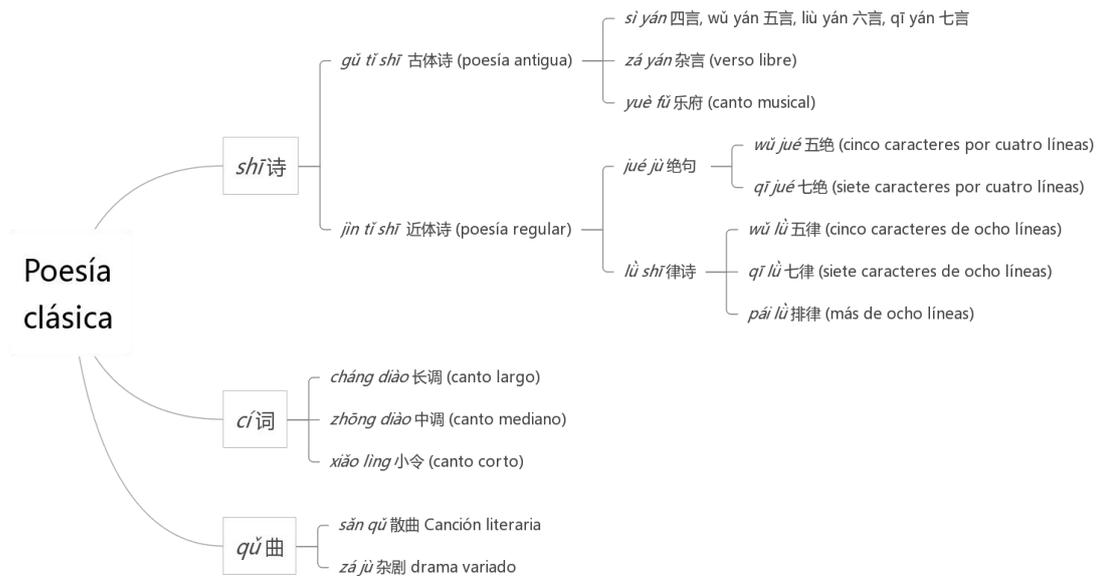
étnicas y de clase.

Según el registro en *Yú gǔ shǎo gōng shū* 于贾少公书 (Carta a funcionario local Jia), en aquel entonces, Li Bai se quedó en el sureste alejado de los movimientos de rebelión, pero Lǐ Lín 李璘, hijo del emperador Xuánzōng 玄宗 de la dinastía Tang, recurrió a Li Bai con el objetivo de pedirle ayuda para ser restaurado en el poder, y Li Bai lo aceptó con emoción y fue nombrado como consejero. Pero Li Lin enfadó bastante al emperador, y fue castigado en la cárcel luego, así que Li Bai también fue afectado y fue desterrado a Yè Láng 夜郎, un lugar que actualmente está alrededor de la provincia Guì Zhōu 贵州. Después de quedarse poco tiempo en la cárcel, afortunadamente, Li Bai pudo ser finalmente liberado por un indulto imperial (Zhan, 1997: 7).

Al llegar a 59 años, ya había errado por las tierras del sur durante mucho tiempo, pero decidió ir al campo de batalla del norte junto con las tropas del general del ejército Lǐ Guāngbì 李光弼, para lanzar una expedición punitiva a los soldados traicionados al recibir la noticia sobre la expedición; sin embargo, por causas de enfermedad, Li Bai no tuvo otro remedio que volver sobre sus pasos (Yu, 2015: 11). Al año siguiente, falleció por la enfermedad, aunque según Yu (2015), se cuenta también la leyenda que murió tras emborracharse y entrar en el agua para atrapar la luna.

2.2 Poemas de Li Bai

Li Bai y sus poemas ocupan un lugar destacado en la historia china, y sus poemas pueden dividirse en *qī yán* 七言 (poemas compuestos por cuatro versos con siete caracteres en cada uno), *wǔ yán* 五言 (poemas compuestos por cuatro versos con cinco caracteres en cada uno), *yuè fǔ* 乐府 (poemas de canto musical), *jué jù* 绝句 (poemas de cuatro o siete versos), etc. Con la ayuda de la siguiente imagen de clasificación general de la poesía clásica china, se pueden comprender mejor los tipos de poesía.



Li Bai es conocido por su genio y su poesía, y expresó sus emociones a través de sus obras. Entre ellas hay varios tipos de poemas, y el gran número de sus poemas relacionados con la exhibición de sus emociones hacia la política demuestran que el poeta tenía ambición y entusiasmo. En concreto, Li Bai era un hombre de confianza y entusiasmo, y como tal, cuando no encontraba inicialmente obstáculos, todas sus obras están asociadas a la comodidad y al amor por la vida. En particular, expresa en sus diversos poemas sus pensamientos confiados y entusiastas, por ejemplo, en la poesía antigua compuesta por cuatro versos con siete caracteres, *Nán líng bié ér tóng rù jīng* 南陵别儿童入京 (Me despido de mis hijos en Nanling al partir hacia la capital).

仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人。

Salgo riendo por la puerta hacia el cielo.
¿cómo puedo ser una persona mediocre?

Además, el poeta recurre a la mitología y al taoísmo para expresar sus sentimientos amorosos. Por ejemplo, en una poesía antigua de verso libre, *Mèng yóu tiān mǔ yín liú bié* 梦游天姥吟留别 (Viajo en mi sueño a la Montaña Tianmu para despedirme), el poeta utiliza versos de longitud y estructura variables para expresar su

fantasía y su mundo imaginario, expresando plenamente sus sentimientos sobre la vida real. En este punto de esta fantasía, su espíritu arrogante también puede reflejarse a través de algunos versos de este poema, como, por ejemplo:

安能催眉折腰事权贵，使我不得开心颜。

Cómo puede uno rendirse a las autoridades,
que no me hace feliz.

Durante los duros años que siguieron a su marcha de Chang'an, el poeta pensó en su genio de ser desatendido por los poderosos, y expresó su pena y preocupación a través de poemas como *Qiāng jìn jiǔ* 将进酒 (A beber). En tiempos de guerra, el poeta se preocupaba más por los soldados que protegían la frontera, por lo que compuso poemas como *Sāi xià qǔ* 塞下曲 (Cantos bajo la muralla), y críticas a los gobernantes estrictos, por ejemplo en su *Zhàn chéng nán* 战城南 (Al sur del campo de batalla) y *Dīng dū hù gē* 丁督护歌 (Cantos para el funcionario Ding). En su vida cotidiana también compuso varios poemas sobre la pobre vida de los trabajadores ordinarios, por ejemplo, *Cháng gàn xíng* 长干行 (Canto de Chang'gan), *Zǐ yè wú gē* 子夜吴歌 (Cantos de Wu en medianoche), etc. Li Bai también expresó su patriotismo y pasión por servir a su país en poemas conmovedores e inspiradores, algunas de cuyas obras maestras se explican aquí, por ejemplo:

愿将腰下剑，直为斩楼兰。

Me gustaría usar la espada bajo la cintura,
degollará al enemigo Loulan.

何当破月氏，然后方高枕。

¿Cuándo vencerán al país Yueshi?
Se podrá descansar en paz.

弯弓辞汉月，插羽破天骄。

Portando arcos doblados, se despiden de la brillante luna de Han,
derrotan a los enemigos en la batalla disparando flechas.

横行负勇气，一战静妖氛。

Recorren el campo de batalla con coraje,
derrotan a los enemigos con una batalla.

Li Bai tenía un espíritu caballeresco y, aunque anhelaba servir a su país, no deseaba ser subyugado como un mero sirviente, sino que anhelaba la libertad y la igualdad en su trato con los altos funcionarios. Aunque tal esperanza era difícil de realizar en aquellos tiempos feudales, los relatos históricos y su poesía nos dan al menos una idea de sus intentos y esfuerzos. Sus sentimientos de libertad e igualdad, que no halagaban a las clases altas ni intimidaban a las bajas, siguen siendo muy valiosos para la gente de hoy. Varios poemas de Li Bai expresan esta valiosa aspiración, como:

府县尽为门下客，王侯皆是平交人。

Funcionarios locales son sus invitados
y marqueses son sus amigos corrientes.

气岸遥凌豪士前，风流肯落他人后。

El espíritu altivo supera a los extraordinarios,
y la gallardía no atrasa a los demás.

达亦不足贵，穷亦不足悲。

No basta ser rico para enorgullecerse,
ni basta ser pobre para entristecerse.

黄金白璧买歌笑，一醉累月轻王侯。

Con el oro y el jade se compra el júbilo,
con una borrachera se ignoran durante meses los marqueses.

Hay que tener en cuenta que los poetas recurren a distintas formas de expresar sus emociones, como la fantasía, la metáfora, la hipérbole y la personificación. Así, el poeta puede crear un mundo artístico en el que los lectores sientan más fácilmente lo que el poeta quiere expresar. Además, será más fácil plasmar el fruto de la descripción con mayor claridad en la mente del lector. A veces las frases tienen caracteres repetidos para actuar como distintos componentes gramaticales, como en esta poesía antigua compuesta por cuatro versos con siete caracteres, *Xuān zhōu xiè tiāo lóu jiàn bié jiào shū shū yún* 宣州谢朓楼饯别校书叔云 (Despedir a mi tío Yun en el Pabellón Xietiao de Xuanzhou). Al leer estos versos, los lectores se sorprenden por su fantasía, pero al mismo tiempo, después de pensarlo mucho, nos parece muy apropiado y fácilmente afectado por las emociones del poeta.

抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁。

El agua fluyó más al ser cortada por el machete,
y la angustia fue más al ser aliviada por el vino.

La vida de Li Bai fue contradictoria. Vivió en los tiempos prósperos y pacíficos de la dinastía Tang y fue testigo de la Rebelión de An Lushan. La rebelión fue un momento crucial en la transformación de la dinastía Tang. La guerra, que duró ocho años, no sólo causó estragos en las vastas llanuras centrales, sino que también provocó el colapso del gobierno centralizado de la dinastía Tang (Meng, 2019: 1). Pero Li Bai se ganó el respeto y el afecto por su optimismo, confianza y actitud positiva. Y esto puede reflejarse eficazmente en sus muchos poemas famosos, como:

天生我材必有用。

Nací para ser útil.

长风破浪会有时，直挂云帆济沧海。

Vendrá la ocasión de romper las olas deslizándose con el viento,
se izará la vela atravesando el mar.

黄河落天走东海，万里写入胸怀间。

El río Amarillo cae del cielo al mar oriental,
y sus diez mil millas se escriben en el corazón.

俱怀逸兴壮思飞，欲上青天览明月。

Albergamos entusiasmo y ambición disponiendo a volar;
subimos hacia al cielo descolgando la luna.

A lo largo de su vida, Li Bai valoró la honestidad y la amistad, y tuvo muchos poemas que trataban de amigos, por lo que deben valorarse sus normas para establecer relaciones amistosas, apreciar su amistad con ellos y expresar sus bendiciones por ellos y su tristeza por la despedida. Estos sentimientos pueden encontrarse por doquier en los poemas de Li Bai, que dejó muchos versos famosos, por ejemplo, en estos versos de los cuatro poemas siguientes, que muestran el amor no correspondido del autor por sus amigos y la importancia que concedía a la amistad.

桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。

El agua del estanque de flores de melocotonero tiene mil metros de profundidad,
pero no puede alcanzar a la amistad de despedida de Wang Lun.

人生贵相知，何必金与钱。

Lo precioso en la vida reside en el entendimiento mutuo,
que no se puede comparar con el oro y el dinero.

思君若汶水，浩荡寄南征。

Mi añoranza para ti es como el río Wen;

fluye pomposo hacia el sur contigo.

我寄愁心与明月，随风直到夜郎西。

Te envío mis preocupaciones a la brillante luna,
y ella te acompaña al oeste de Yelang.

Li Bai ocupa un lugar integral en el mundo de la poesía clásica china, tanto en la historia como en la sociedad actual. Algunas valoraciones objetivas de este poeta pueden encontrarse en la poesía de sus amigos y admiradores y de sus descendientes, como otros poetas famosos como Du Fu, Han Yu, Su Shi y muchos otros. Por ejemplo, Du Fu, describió el talento de Li Bai en su poema *Jì lǐ tài bái èr shí yùn* 寄李太白二十韵 (Veinte rimas para Li Bai).

笔落惊风雨，诗成泣鬼神。

Al poner el pincel, hizo sacudir el viento y la lluvia,
y al terminar el poema, hizo llorar las fantasmas e inmortales.

Además de sus elogios a Du Fu, en varios versos de su poema *Tiáo zhàng jí* 调张籍 (Bromear a Zhang Ji), en el que el poeta Han Yu expresa sus consejos a su amigo, y elogia en gran medida los poemas de Li Bai y Du Fu como muestra de su deseo de seguirlos en el campo de la literatura. Se puede entender su alabanza y admiración, por ejemplo, al comienzo de este poema.

李杜文章在，光芒万焰长。

Conviven poemas de Li y Du,
como luz que brilla intensamente.

Después de la dinastía Tang, también hubo muchos eruditos que expresaron su admiración por Li Bai. El erudito literario de la dinastía Song (960-1279), Su Shi, en su *Lǐ tài bái bēi yīn jì* 李太白碑阴记 (Inscripción lapidaria para Li Taibai), un ensayo

escrito por Su Shi en memoria de Li Bai. El poeta dijo de Li Bai que era amigo de todos, un hombre digno y valiente.

雄节迈伦，高气盖世。
可谓拔乎其萃，游方之外者也。

Nobles espíritus superan a los demás, sublime valor cubre a los comunes.
Ciertamente destaca entre los normales y sobrepasa a las reglas establecidas.

Asimismo, varios eruditos literarios que vivieron más lejos de la época de Li Bai también publicaron muchas opiniones sobre él, como por ejemplo, el erudito de la dinastía Yuan (1271-1368) Zhang Yining, en su obra *Cuì bǐng jí* 翠屏集 (Colección del Biombo Verde), elogió a Li Bai por su verdadero talento y genuino interés de forma natural (texto original: 李以真才真趣浑然天成). Además de esta magnífica habilidad compositiva, añadió el literato Wang Shizhen de la dinastía Ming en su obra *Yì yuàn zhī yán* 艺苑卮言 (Palabras Fragmentadas sobre Literatura).

太白五七言绝句，实唐三百年一人。
五七言绝，太白神矣，七言歌行，圣矣，五言次之。

Jueju de cinco y siete caracteres de Li Bai son los primeros de los trescientos años de la dinastía Tang.
En jueju de cinco y siete caracteres, Li Bai es divino, y en cantos de siete caracteres, Li Bai es sabio, y los cinco caracteres por detrás.

Los poemas de Li Bai son tanto la culminación de los pensamientos y emociones del poeta como el patrimonio literario de la nación china. Según el profesor Wang Zhaopeng (2011), de los cien poemas más populares de la dinastía Tang, trece son de Li Bai, y aparte de *Qiāng jìn jiǔ* 将进酒 (“A beber”) y *Cháng gān xíng* 长干行 (Canto de Chang’gan), los otros once poemas son los más utilizados en los materiales didácticos básicos de chino. Lo que podemos aprender es que Li Bai fue un poeta romántico de la dinastía Tang, conocido por sus notables logros poéticos y sus características propias. Muchos de los poemas de Li Bai, además de expresar sus

sentimientos de tristeza, están relacionados con el deseo de libertad, el gusto por el vino, la poesía y los viajes, lo que en cierta medida se ajusta a la imagen de los lectores españoles.

Los poemas de Li Bai están llenos de imaginación, emociones apasionadas y estados de ánimo majestuosos, y tienen un gran alcance y significado para su estudio, tanto por el lenguaje como por el contenido de sus poemas. A partir de mediados del siglo XIX, la poesía china se introdujo en el continente europeo, especialmente la de Li Bai, al aparecer diferentes versiones traducidas y adaptadas del poema. Como es comprensible, cuando se trata de transmitir obras literarias a otro mundo, hay partes fáciles de entender y partes difíciles de transmitir. Lo que debemos tener en cuenta en el proceso de transmisión es una parte importante de la poesía, los símbolos. Sin una comprensión precisa de los significados comunes de estos mismos en la poesía china, incluso en la poesía de Li Bai, no podemos entender adecuadamente el significado que el poeta intenta transmitir.

2.3 Símbolos en los poemas

2.3.1 Introducción sobre el símbolo poético

La traducción es una tarea compleja, y traducir poesía es aún más difícil porque, a diferencia de otros géneros, también puede considerarse una combinación de símbolos y ciertos patrones de canto, lo que la convierte en una forma de expresión única. El uso de símbolos se ha convertido en un arte especial de representación en la poesía clásica china. Evita las largas e incómodas confesiones del sujeto y realza enormemente las inagotables connotaciones de las palabras (Zheng, 1995: 80).

Como señala Xu Yuanchong (2006), en la traducción de poesía puede haber ganancias y pérdidas y según el profesor Xie Tianzhen, en las traducciones literarias se intenta mantener los símbolos culturales del texto original (Xie, 1999: 181). Al crear obras poéticas, los poetas pueden plasmar sus sentimientos subjetivos,

emociones y reflexiones sobre la sociedad y la vida en objetos cuidadosamente seleccionados, convirtiéndolos en símbolos de significado y haciendo que los poemas tengan un fuerte impacto en los lectores. Los símbolos, tal como se reflejan en el arte de la poesía, constituyen la expresión de la emoción y el pensamiento por medio de imágenes figurativas perceptibles. En un contexto específico, ya no se trata de una escena objetiva, sino de una exteriorización de las emociones del poeta. A través de estas escenas u objetos, el poeta expresa sus sentimientos interiores. En resumen, es el significado interior del poeta expresado en la imagen externa. Esta imagen externa puede ser no sólo visual, sino también auditiva, táctil o incluso psicológica. Es diferente de un objeto o escena puramente objetivos; es una imagen que implica los pensamientos y sentimientos del poeta, o un objeto o escena emocional, y a menudo tiene un significado simbólico, explícito o metafórico (Wang y Xie, 2004: 114).

Los traductores no sólo deben traducir símbolos de diferentes orígenes culturales, sino también prestar atención a la interpretación de las emociones ocultas que el autor intenta expresar, tratando de encontrar algún tipo de equilibrio entre lo que el autor quiere decir y lo que los lectores pueden percibir. Antes de emprender una traducción concreta, el traductor debe conocer las características culturales, lingüísticas y poéticas de la escritura que intervienen en el texto que va a traducir. En su libro, Yu Guangzhong, escritor, poeta y traductor de renombre, analiza la definición de los símbolos y la presenta de la siguiente manera fácil de entender.

意象是构成诗的艺术之基本条件之一。我们似乎很难想象一首没有意象的诗，正如我们很难想象一首没有节奏的诗。所谓**意象**，即诗诗人内在之意诉之于外在之**象**，读者再根据外在之**象**试图还原为诗人当初的内在之意。(Yu, 1986: 3)

El símbolo es una de las condiciones fundamentales del arte poético. Parece difícil imaginar un poema sin símbolos, al igual que es difícil imaginar un poema sin ritmo. *Yì xiàng* 意象 significan que, los poetas muestran sus *yì* 意 interior mediante *xiàng* 象 exterior. Y los lectores, mediante *xiàng* 象 exterior, intentan recuperar *yì* 意 interior.

Como se desprende de la definición de Yu, la elección del símbolo es importante para la expresión emocional del poema. En concreto, este concepto simbólico se

escribe como *yì xiàng* 意象 en chino, que consta de dos caracteres, *yì* 意 (significado) y *xiàng* 象 (imagen). Refiriéndose a este *xiàng* 象, la sección *Fù yuè zhī mìng* 傅说之命 (Fu Yue Acepta la Orden del Rey) de la obra *Shàng shū* 尚书 (Clásico de Historia), una obra que registra cierto material histórico importante de las dinastías Shang y Zhou, especialmente de la temprana Zhou occidental, recogen las siguientes frases. La “imagen” de estas frases es la imagen de la persona encontrada, y las acciones del emperador son una exploración de su imagen onírica.

王庸作书以诰曰：“以台正于四方，惟恐德弗类，兹故弗言。恭默思道，梦帝赉予良弼，其代予言。”乃审厥象，俾以形旁求于天下。说筑傅岩之野，惟肖。爰立作相。王置诸其左右。

El emperador escribió a sus súbditos: “Me pidieron que fuera un ejemplo para todos, pero temí que mi virtud no fuera muy buena y no hablé de ella. Me mantuve respetuoso y en silencio y pensé en la forma de gobernar el país. Soñé que las divinidades me guiaban hasta un funcionario capaz que me ayudaría a hablar”. Dibujó la **imagen** (*xiàng*) que aparecía en su sueño y envió a alguien al campo a buscarlo. Le dijo que alguien estaba construyendo un muro en el campo de Fu Yan y que se parecía mucho al hombre del cuadro. Así que lo nombró ministro y lo puso a su lado.

La poesía es una forma de expresar pensamientos y sentimientos que difiere de la comunicación verbal directa de la vida ordinaria y, como estilo literario condensado, puede expresarse como una obra más sutil. *Yì xiàng* (símbolo) es también el resultado de que la “imagen” (apariencia) reciba la infiltración del “sentimiento”, y una vez que la imagen de la vida se tiñe de sentimiento, se convierte en símbolo poético (Wang, 200: 21). Para expresar los sentimientos o pensamientos con precisión sin ser obvios, a los sabios chinos se les ocurrió la idea de identificar primero una imagen para expresar los deseos, lo que consta en el *Zhōu yì* 周易 del *Yì jīng* 易经, también conocido en el mundo como el *I Ching*, una de las obras clásicas del confucianismo, una obra muy influyente en la historia de la civilización china y el libro de adivinación más antiguo de China, con el *bā guà* 八卦 (Pa Kua)¹², refleja la antigua

¹² *Bā guà* 八卦 (Pa Kua): Concepto básico de I Ching. Representa todos los estados de cambio compuesto por ocho trigramas tradicionales de China.

sabiduría del pensamiento humano. El hexagrama del libro *I Ching* es el tipo de símbolo que refleja el pensamiento humano primitivo. Aquí se muestra que el *xiàng* 象 (imagen) es un vínculo abstracto para expresar el intangible *yì* 意 (significado). Esta afirmación distingue entre “imagen” y “concepto”, y combina “imagen” con pensamiento y sentimiento (Chen, 1986: 8).

书不尽言，言不尽意。然则圣人之意，其不可见乎？圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言。

Las palabras no pueden escribir todas las palabras, ni pueden expresar todos los significados del corazón. Entonces, ¿no se puede comprender plenamente el significado de los sabios? Los sabios han creado la **imagen** (*xiàng*) para la plena explicación de lo inexpresable, han puesto hexagramas para expresar de forma exhaustiva la naturaleza verdadera y falsa de lo que es difícil de decir. Y con anotaciones sobre los hexagramas expresan ampliamente lo que quiere decir.

Los dos caracteres completos *yì xiàng* 意象 (símbolo) se expresaron explícitamente por primera vez en la obra filosófica *Lùn héng* 论衡 (Discusión sobre la Justicia) de Wang Chong en la dinastía Han oriental (25-220). Aquí se puede ver que en comparación con los métodos de explicación más abstractos usando el hexagrama, se simboliza mediante las imágenes concretas de los animales. Puede verse que estos símbolos de “osos” contienen el antiguo concepto legislativo chino del respeto ordenado de gobernantes y súbditos.

天子射熊，诸侯射麋，卿大夫射虎豹，士射鹿豕，示服猛也。名布为侯，示射无道诸侯也。夫画布为熊、麋之象，名布为侯，礼贵**意象**，示义取名也。

El emperador dispara a osos, los señores feudales disparan a alces, los ministros disparan a tigres y leopardos, y los soldados disparan a ciervos y cerdos, utilizando su capacidad para someter a bestias feroces como muestra de su valentía. La tela recibe el nombre de “señor” para significar el disparo de los señores malos. Al pintar la imagen de osos y alces en la tela y llamar “señor” a la tela, se transmiten los rituales del pueblo a partir de las imágenes de la tela, todas ellas nombradas según los rituales.

El primer uso de símbolos en una obra sistemática de teoría literaria fue en la

parte *Shén sī* 神思 (Pensamientos espirituales) de la obra clásica de Liu Xie, *Wén xīn diāo lóng* 文心雕龙 (Mente Literaria y Talla de Dragones), escrita durante la dinastía Qi del Sur (409-502). Resume la experiencia de la creación literaria desde la dinastía anterior a Qin y ofrece su propia visión incisiva sobre diversos aspectos de la literatura, utilizando un lenguaje muy conciso para discutirlos, presentando así teorías profundas y difíciles de una manera clara y concisa que resulta fácil de entender.

是以陶钧文思，贵在虚静，疏沦五藏，澡雪精神。积学以储宝，酌理以富才，研阅以穷照，驯致以绎辞，然后使玄解之宰，寻声律而定墨；独照之匠，窥**意象**而运斤：此盖馭文之首术，谋篇之大端。

Es importante mantener calma la mente y eliminar las ideas preconcebidas para lograr un estado de tranquilidad y concentración a la hora de crear una obra. Utilizar bien tu imaginación, y concentrarse en los estudios; acumular conocimientos para una profunda comprensión y considerar repetidamente las razones para enriquecerse. Estudiar varias situaciones para obtener una visión interior clara, y buscar las palabras más adecuadas con ideas de composición para movilizar tu mente psíquica y ordenar la secuencia de palabras con los principios del sonido y el ritmo. Igual que un carpintero con una visión única realiza la creación con su *yì xiàng* (**símbolo**) utilizando un hacha y un cincel. Estos son los primeros principios para dominar mente literaria, y paso importante en la planificación de toda la obra.

El uso del hacha de carpintero es una metáfora del uso que el autor hace del pincel para crear una escena imaginaria. El *yì xiàng* 意象 (símbolo) es aquí un “símbolo con significado”, el resultado del tratamiento artístico que el autor hace de un objeto de la vida. Es la imagen que se presenta a la mente del autor, y es un reflejo subjetivo del autor. Así pues, el concepto de símbolo ha entrado en el ámbito de la literatura como puente entre lo externo-el objeto- y lo interno-la mente. Por tanto, puede entenderse como un objeto objetivo que encarna sentimientos subjetivos, o como sentimientos subjetivos expresados a través de objetos objetivos (Yuan, 1989: 61).

El sentido implícito de los símbolos también puede estar ligado a la idea del pensamiento “medianía”. Desde el punto de vista del confucianismo, este pensamiento se refiere principalmente al cultivo de la moral y el carácter, haciendo

hincapié en la cortesía y las relaciones humanas morales, y la cultura política confuciana se basa en ello, ya que el confucianismo sostiene que para gobernar un país y dedicarse a labores administrativas hay que tomar como fundamental el cultivo de las propias cualidades. La importancia de cultivar el propio carácter moral es un requisito previo para ser persona, realizar el propio trabajo y ser funcionario, y la importancia de cultivar el propio carácter moral radica en ser imparcial, disciplinado y físicamente activo. La idea de este pensamiento se refiere en primer lugar a la armonía de la emoción mental y la razón, que luego se entiende como la armonía general del hombre con la sociedad y la naturaleza (Cao, 2005: 5). Bajo la guía estética de este pensamiento, la poesía china clásica no se expresa directamente describiendo sus emociones, sino revelando los significados implícitos mediante el uso de símbolos, ejerciendo cierto grado de contención sobre la expresión. Aunque se considera que nuestro poeta Li Bai compuso sus poemas con una gran riqueza emocional, los símbolos son parte integrante de sus poemas, y su uso puede ayudar a expresar las emociones ocultas.

Según el comentario de Gong Zizhen, pensador y escritor de la dinastía Qing, en Li Bai se unificaron los tres afanes de la vida: confucianismo, inmortalidad y caballería. Ya se han mencionado los versos caballerescos, pero aquí se complementan con otro pensamiento tradicional chino, el del taoísmo. A finales de la dinastía Han oriental surgió el taoísmo popular, y la creencia en los inmortales se convirtió en el principal contenido de la fe. Como resultado, las fantasías sobre inmortales, el mundo inmortal, aprender a ser inmortal, convertirse en inmortal, etc., se hicieron más populares. (Sun, 2005: 132). Pero indagando en sus orígenes, *dào* 道, o también transliterado como Tao, es un elemento fundamental de la espiritualidad filosófica china, generalmente sobre la trayectoria de todas las cosas en el mundo, la condición cambiante de las cosas. Uno de los principales conceptos de la cultura tradicional china es *tiānrén-héyī* 天人合一, que significa la correspondencia entre *tiān* 天 (cielo) y *rén* 人 (humanidad). *Tiān* 天 (cielo) puede referirse al Tao, que creó el mundo, y más aún a la naturaleza o a las reglas de la naturaleza, mientras que *rén* 人

(humanidad) se refiere a los seres humanos. Esto implica que la mente y las cualidades humanas están en armonía y unidad con el mundo natural. El taoísmo aboga por un retorno a la verdad a través del cultivo de la pureza personal y la inactividad y la unidad con la naturaleza (Wang, 2006: 16). Como escribió Zhuangzi en estos versos de su *Qí wù lùn* 齐物论 (Ensayo sobre la Uniformidad de Todas las Cosas) de la obra Zhuangzi.

天地与我并生，而万物与我为一。

El cielo y la tierra coexisten conmigo, y todas las cosas son una conmigo.

Esta visión de la naturaleza es una característica clave de la filosofía china. Cuando esta misma entra en la teoría de los símbolos poéticos, puede crear ilusiones sobre la unidad de las cosas y las personas, es decir, la unidad del “significado” y la “imagen”, la “emoción” y la “escena”, la “mente” y las “cosas”, que es la base teórica sobre el pensamiento de medianía y tiene relevancia para la idea de dismantelar el dualismo en el proceso de traducción de la poesía (Liu, 2014: 72). En la poesía épica occidental, por otra parte, lo sublime es una forma de expresión. Lo sublime como concepto estético puede ejemplificarse en la obra del retórico de la época romana Longino. Esta idea occidental es muy diferente de la idea tradicional china de la belleza del medio, que puede ejemplificarse con las siguientes frases traducidas por Manuel Pérez Valderrábano.

Si alguno reflexiona cuanta mayor estimación se merecen las cosas grandes, y eminentes, cuanto mayor aprecio, que las que solo son hermosa y lindas, conocerá fácilmente para lo que hemos nacido. Así nosotros naturalmente no nos admiramos de los pequeños arroyos, aunque el agua sea clara, y trasparente, y aun útil para nuestro uso: pero verdaderamente nos sorprendemos cuando miramos el *Danubio*, el *Nilo*, el *Rhin*, y sobre todo el *Océano* (Pérez Valderrábano, 1770: 142-143).

El concepto de lo sublime, tal como se desarrolló en Occidente, ha sido experimentado por diversas personas, como Edmund Burke (1937), que expresó el

concepto de lo sublime en su libro *On Taste, on the Sublime and Beautiful, Reflections on the French Revolution, a Letter to a Noble Lord* y analizó lo sublime desde una perspectiva psicológica. Comparando lo sublime con lo bello, ambos son el resultado de instintos psicológicos y de la exploración de sentimientos diferentes. Observó que lo sublime podía resumirse como un placer indirecto, derivado de sentimientos como el terror. Basándose en las ideas de Burke, Kant se centró más en el aspecto racional o en la combinación de aspectos racionales y sensuales en sus estudios, como en *Observation on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, Kant (2010) divide lo sublime y el sentimiento de lo bello en cuatro categorías, siendo la melancolía y la timidez más relevantes para lo sublime, etc.

Continuando con nuestro análisis de los símbolos de la poesía china, cabe señalar que *fù* 賦, *bǐ* 比 y *xìng* 兴 son los métodos básicos de la composición poética china antigua y son marcadores relevantes del carácter artístico del *Shī jīng* 诗经 (Clásico de Poesía) (Wang, 2004: 2). Además, los orígenes de los *liù yì* 六义 (Seis significados o funciones) se recogen en *Máo shī xù* 毛诗序 (Prefacio de *Poemas de Mao*). Aunque no es claramente identificable, esta obra de la dinastía Han (202 a. C.-220 a. C.) destaca como sistema de crítica teórica de la poesía bajo un mecanismo exegético, demostrando por primera vez principios sistemáticos y métodos artísticos de composición poética (Qian, 2012: 59). Las frases del libro que se refieren a estos seis aspectos son las siguientes.

故诗有六义焉，一曰风，二曰赋，三曰比，四曰兴，五曰雅，六曰颂。

Así que los poemas tienen seis funciones. La primera es *fēng*, la segunda es *fù*, la tercera es *bǐ*, la cuarta es *xìng*, la quinta es *yǎ*, y la sexta es *sòng*.

Se puede entender que *fēng* 风, *yǎ* 雅, y *sòng* 颂 son mecanismos para hacer poesía que son más abstractos y se refieren más a la esencia del arte. Concreta la relación entre concepto y contenido (Qian, 2012: 63). Sin embargo, *fù* 賦, *bǐ* 比 y *xìng* 兴 son los métodos más concretos de creación poética. El método *fù* 賦, literalmente

como el verbo español “dotar”, es relativamente fácil de entender, y según la clara explicación de Wang (2004), *fù* 賦 se refiere a la expresión directa del poeta de sus sentimientos, emociones o algún objeto, pero *bǐ* 比 y *xìng* 兴 están más relacionados con métodos retóricos. El método *bǐ* 比 “metáfora”, es como metaforizar otro objeto con la ayuda de un objeto, y el poeta expresa sus emociones metaforizando un objeto. El último *xìng* 兴 “incitación”, como asociación en fantasía, significa que las cosas objetivas estimulan las emociones del poeta y éste empieza a querer escribir algo. Así, los poetas amplían e intensifican sus ideas y descripciones a través de sus propias metáforas novedosas para crear poesía, que luego se caracteriza por diferentes emociones, de modo que también puede expresarse la profunda cultura implicada (Ye, 1970: 123).

La dinastía Tang absorbió rasgos de dinastías anteriores como Han, Wei y Jin en el uso de símbolos para la poesía, y Li Bai, un genio de la dinastía Tang, nos muestra su mundo cargado de emociones a través de los símbolos que utilizó. El fenómeno más evidente en la poesía de Li Bai es la concentración de imágenes en magníficos rasgos celestes o terrestres. Como reconoce Juan Ignacio Preciado Idoeta, en lo que se refiere a la descripción del paisaje, los poemas pueden mostrar unos estereotipos porque los caracteres como la luna, el viento o la montaña aparecen varias veces, sin embargo, detrás de estos caracteres se esconden el sentimiento y el estado de los poetas (Preciado Idoeta, 2003: 3). Según el experto en la literatura clásica china Yuan (1981), los símbolos son objetos objetivos que incorporan sentimientos subjetivos, o sentimientos subjetivos expresados a través de objetos objetivos. Este investigador hecho numerosas estadísticas sobre los poemas de la dinastía Tang, y en sus las estadísticas sobre los 987 poemas que se conservan actualmente de Li Bai, los símbolos naturales aparecen más de 1.100 veces, de las cuales el cielo, el sol, la luna, la nube y la nieve son las cinco categorías de símbolo del cielo más utilizadas, mientras que los cinco tipos de símbolo de tierra del río, el mar, la montaña y el pico son los más utilizados.

Como primera colección de poesía china, *Shī jīng* 诗经 (El Clásico de poema

contiene un registro de muchos símbolos que pueden verse en la poesía posterior. El poeta Li Bai hablaba muy bien de esta obra clásica, e incluso escribió un poema *Gǔ fēng·qí yī* 古风·其一 (Primera poema del estilo antiguo), para resumir el estado de la literatura antes de la dinastía Tang y alabar las obras veneradas. Los versos que siguen nos permiten observar de algún modo la ambición, los deseos políticos y el talento del poeta antes de empezar a analizar los símbolos de su poesía. De estos versos podemos aprender que el poeta estaba de acuerdo en que los poetas de su época o los poetas de talento posteriores pudieran continuar con la esencia de esta obra y crear nuevos poemas con sus propias características.

大雅久不作，吾衰竟谁陈？
王风委蔓草，战国多荆榛。
龙虎相啖食，兵戈逮狂秦。
正声何微茫，哀怨起骚人。
扬马激颓波，开流荡无垠。
废兴虽万变，宪章亦已沦。
自从建安来，绮丽不足珍。
圣代复元古，垂衣贵清真。
群才属休明，乘运共跃鳞。
文质相炳焕，众星罗秋旻。
我志在删述，垂辉映千春。
希圣如有立，绝笔于获麟。

Los poemas como *Daya* han estado ausentes durante mucho tiempo, y ya he envejecido, ¿a quién tengo que explicar?

La obra *Wangfeng* fue olvidada, y la época de los Estados Combatientes tenía una situación caótica.

Los países poderosos se competían entre sí, hasta que el país Qin los unificó.

Los poemas elegantes casi no existían, y Qu Yuan se entristecía.

Los poetas Yang y Ma¹³ provocaron cambios positivos, y renovaron las fuentes de poemas.

Pero el sistema político había cambiado bastante, y las reglas y principios de composición ya desaparecieron.

Desde el final de la dinastía Han, los buenos poemas ya no tienen mucho valor.

Nuestra dinastía quiere restaurar los pensamientos antiguos y realiza una gobernanza sobria.

¹³ Yáng Mǎ 扬马 (Yang y Ma): Yang se refiere a Yáng Xióng 扬雄 (53 a. C.-18) y Ma se refiere a Sīmǎ Xiàngǒu 司马相如 (179-118). Literatos y eruditos famosos de la dinastía Han del oeste (202 a. C.-8).

Muchas personas con talento se encontraron con un gobernante sensato y aprovecharon la suerte para mostrarse.

Su carácter honrado y su obra brillan juntos, como las estrellas del cielo.

Mi ambición es escribir libros buenos, y que su gloria se refleje durante miles de generaciones.

Espero ser una persona sabia, y no dejaré de escribir hasta que cumpla la misión.

En el proceso de creación de poesía, el poeta siente algo a través de su experiencia en el mundo exterior y coloca sus sentimientos en un objeto concreto, combinándolos con sus propios sentimientos para crear símbolos específicos. No hay uniformidad en la forma en que los poetas se expresan al utilizar estos símbolos; cada uno tiene su propia manera de elegir y combinar imágenes. Al mismo tiempo, esta forma de expresar los símbolos refleja el propio sentido estético y la manera de pensar del poeta. Pero debido al amplio y acertado uso de imágenes y asociaciones por parte de los poetas chinos clásicos en sus composiciones poéticas, algunos de ellos han desarrollado sus significados fijos en los poemas que han llegado hasta nuestros días (Wang y Xie, 150: 3). En la siguiente parte, seleccionamos algunos de los símbolos de la poesía de Li Bai para analizar sus significados y las emociones que suelen expresar.

2.3.2 Símbolos relevantes

2.3.2.1 *Shuǐ* 水 (Río)

En el recuento de Chen (2011), el autor tomó 1054 poemas del libro de Zhan Ying (1996), a partir de los cuales estimó que el símbolo del río aparece 436 veces en sus 365 poemas. En lo que respecta a este símbolo, el poeta puede recurrir a él para expresar sus emociones a través del estado del río. En general, tras buscar e investigar, encontramos que los poemas en los que Li Bai utiliza el símbolo del río pueden clasificarse según varios aspectos, como descripciones objetivas de las características del río, la amistad, la despedida, la añoranza, etc. En primer lugar, los siguientes versos del poema *Qiāng jìn jiǔ* 将进酒 (“A beber”) se utilizan como ejemplos para el

análisis.

(1)

君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。

¿no se ven las aguas del río Amarillo?

Vienen desde el cielo y corren hacia el mar sin volver.

El sustantivo “agua” se emplea aquí directamente, sin ningún calificativo, porque también en el texto original se subraya simplemente el río. Podemos ver que (1) expresa el estado turbulento del agua describiéndola para que los lectores puedan sentir su carácter objetivo, pero a veces esa agua aparece por el nombre del río, por ejemplo, cuando Li Bai está cerca del río Amarillo y sube a una colina cercana para contemplar la vista, expresa su conmoción con ayuda de este símbolo fluvial. El estado de ánimo del poeta se muestra a través de la gran y magnífica escena que expresan los versos siguientes (2). Además, en este poema también puede entenderse que se trata del método del *xìng* 兴. Además, estos versos del poema *Xī yuè yún tái gē sòng dān qiū zǐ* 西岳云台歌送丹丘子 (Canto para la despedida de Dan Qiu en Montaña del oeste) nos muestran una magnífica escena del río fluyendo.

(2)

黄河万里触山动，盘涡毂转秦地雷。

El río Amarillo corre mil kilómetros chocando con las montañas,
los remolinos se giran como una rueda temblando la tierra.

Al describir el agua, el poeta la puede asociar con la amistad, (3) es un poema para su amigo Yuan Danqiu. El poema está escrito en un tono romántico, utilizando imágenes para describir la magnificencia y majestuosidad de las montañas y los ríos, expresando así sus emociones de grandeza y admiración por los ríos y las montañas y su admiración por los grandes logros de su amigo. En *Zèng Pei Shisi* 贈裴十四 (Para Pei Shisi), además de utilizar el río Amarillo para alabar las cualidades de su amigo y

expresar su admiración, también expresa que tanto su amigo como su propio corazón son tan anchos y vastos como este río. También puede revelar el significado implícito de que su amigo tiene una mente abierta y un espíritu noble, igual que este magnífico río.

(3)

黄河落天走东海，万里写入胸怀间。

El río Amarillo cae del cielo y corre hacia el mar occidental;
fluye por mil kilómetros y entra en el corazón.

A través de la descripción del agua, el poeta expresa también su lamento por el paso del tiempo y las incomodidades de la vida. Por ejemplo, en el poema *Gǔ fēng·qí shí bā* 古风·其十八 (Decimoctavo poema del estilo antiguo), los versos siguientes (4) registran el rápido paso del tiempo y los cambios en la sociedad, que reflejan el lamento del poeta por el paso del tiempo y los cambios en los asuntos del mundo, ya que tales cambios son inevitables y, aunque los objetos siguen ahí, las personas originales ya no están. En este poema se puede entender cómo las flores que florecen por la mañana caen al agua al atardecer. El tiempo pasa muy deprisa y el poeta ya no es un joven con grandes ambiciones. Frente al tiempo inmortal, nada permanece igual, incluidos los deseos del poeta. Su meta no puede alcanzarse de por vida, y el único consuelo para el poeta puede ser que todos los hombres son iguales, no pueden evitar el paso del tiempo.

(4)

朝为断肠花，暮逐东流水。
前水复后水，古今相续流。
新人非旧人，年年桥上游。

Por la mañana las flores siguen prósperas, pero al anochecer se marchitan y caen siguiendo el agua que fluye hacia el este.
Las aguas se persiguen hacia adelante y atrás, el pasado y el presente siguen fluyendo.
Nuevos visitantes y distintos, año tras año, en el puente.

En los versos (5) del otro poema, *Xuān zhōu xiè tiǎo lóu jiàn bié jiào shū shū yún* 宣州谢朓楼饯别校书叔云 (Despedida a mi tío Yun, funcionario inspector, en el pabellón Xietiao de Xuanzhou), el poeta mira el agua ante sí y se despide de su amigo Li Yun. El torrente de agua puede visualizarse como el dolor constante del poeta, que no es tan numeroso como para no poder ser cortado con una espada, ni puede resolverse emborrachándose. La forma vívida en que el poeta asocia sus emociones con el paisaje cercano corresponde al *xìng* 兴. También muestra al poeta intentando resolver su pena, aunque sin conseguirlo. El agua esconde aquí también la emoción de la despedida, suspirando por el hecho de que están a punto de separarse.

(5)

抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁。
人生在世不称意，明朝散发弄扁舟。

El agua fluyó más al ser cortada por el machete,
y la angustia fue más al ser aliviada por el vino.
Si no estás satisfecho con la vida,
mejor será que mañana te desates el cabello y subas a un barco.

(6)

剡木出吴楚，危檣百余尺。
疾风吹片帆，日暮千里隔。
别时酒犹在，已为异乡客。
思君不可得，愁见江水碧。

Me fui de Wu y Chu en un barco, de madera de árboles de longitud de cien pies.
Sopla el viento hinchando veloz las velas, navegamos cientos de millas en un día.
Me emborracho al despedirme, y ya soy huésped en tierras extrañas.
Les añoro pero no les pudo ver; triste contemplo las aguas verdes.

Al igual que las incesantes emociones de la despedida antes de la partida, las emociones de la añoranza no se disipan fácilmente. Por ejemplo, en el poema *Jiāng xíng jì yuǎn* 江行寄远 (Enviar del río a lo lejos), muestra cómo echa de menos a sus amigos y su ciudad natal mientras está en el barco lejos de casa en (6). El poeta sale de casa en barco y, con la rápida corriente, ya está a cientos de millas de distancia de

su hogar. Esto implica que, además del paso del tiempo, la añoranza aumenta a medida que el agua navega. Ya sea de día o de noche, esta añoranza no cambia.

2.3.2.2 *Shān* 山 (Montaña)

Además de los ríos, sus versos sobre montañas pueden analizarse de forma similar, en términos del símbolo *shān* 山 (montaña), que también proporciona al poeta más opciones a la hora de componer. Cuando Li Bai utiliza este símbolo para expresar sus sentimientos, las emociones principales pueden dividirse en tres grandes partes: la dificultad de la montaña para expresar un mensaje relacionado con las dificultades de la vida; la altura de la montaña, descrita individualmente o en contraste para reflejar sus muchas emociones, como el desafío al poder; y la posibilidad de combinarla con otros símbolos, como con el agua para reflejar la alegría desenfrenada de su corazón. Por ejemplo, en el poema *Shǔ dào nán* 蜀道难 (Difícil camino a Shu), donde el poeta expresa las difíciles condiciones geográficas de la región sureste, el poeta utiliza palabras relacionadas con las montañas en varios versos (7) del poema, como *fēng* 峰 (pico), *líng* 岭 (cordillera), *diān* 巅 (cima), en función de las condiciones geográficas.

(7)

西当太白有鸟道，可以横绝峨眉巅。

...

连峰去天不盈尺，枯松倒挂倚绝壁。

Al oeste, en la montaña Taibai hay senderos por los que pasan las aves, que pueden atravesar la cima de la montaña Emei.

...

Los sucesivos picos están a menos de un pie del cielo, y los pinos secos, vencidos, se descuelgan en los acantilados.

Como puede verse en (7), la descripción que hace el poeta de la peligrosa y difícil carretera de Chang'an al suroeste, y de la necesidad de cruzar montañas espinosas, transmite un sentimiento interior de excitación y conmoción. Esto

demuestra el carácter romántico del poeta y su amor por el paisaje natural y su país. El siguiente poema, de *Mèng yóu tiān mǔ yín liú bié* 梦游天姥吟留别 (Viaje por sueño a la Montaña Tianmu por despedirse), no trata directamente de este símbolo como este poema, pero cada verso lo relata, como los versos en (8).

(8)

天姥连天向天横, 势拔五岳掩赤城。
天台四万八千丈, 对此欲倒东南倾。

La montaña Tianmu está conectada al cielo atravesándolo, es más alta que las Cinco Montañas¹⁴, cubriendo la montaña Chicheng.

La montaña Tiantai tiene 48.000 zhang¹⁵, en contraste, parece que se arrodilla hacia el sureste.

Se trata de un poema de despedida escrito para su amigo. Según Yu (2015), el poema fue escrito para despedirse de alguien cuando Li Bai se fue al sur. En aquel momento, Li Bai ya había abandonado la Academia Hanlin, pero los obstáculos políticos que encontró seguían en la mente del poeta. Por ello, el poeta expresa sus emociones al despedirse de su amigo y manifiesta su deseo de seguir un camino de descubrimiento en la vida. Estos versos (8) describen su viaje a la montaña en un sueño, y Li Bai utiliza la exageración para describir la altitud del monte Tiān mǔ 天姥, pero la realidad es la contraria: el monte Tianmu es más bajo que el monte Tiān tái 天台. Así que lo que probablemente intentaba describir era la altura cultural del monte, ya que el monte Tianmu es más famoso que el monte Tiantai y aparece más a menudo en la poesía clásica. También se comprende la reticencia del poeta a sucumbir al poder a través de la majestuosidad de la imaginada montaña Tianmu.

(9)

两岸猿声啼不住, 轻舟已过万重山。

¹⁴ Wǔ yuè 五岳 (las cinco montañas famosas): La montaña Tàì (泰山), la montaña Huà (华山), la montaña Sōng (嵩山), la montaña Héng (恒山), y la montaña Héng (衡山). El nombre chino 五岳 proviene de la admiración de los dioses de las montañas, de la teoría de *wǔ xíng* 五行 (los Cinco Elementos).

¹⁵ Zhàng 丈: es una antigua unidad de longitud en China, según el estándar actual, es aproximadamente 3.33m.

Los monos aúllan sin cesar a ambos lados del río,
el barco ligero atraviesa diez mil montañas.

Más tarde, cuando Li Bai regresó del exilio para recibir su perdón, compuso los siguientes versos en el poema *Zǎo fā bái dì chéng* 早发白帝城 (Partida matinal de la ciudad Baidi), el barco viaja mil pies sin obstáculos y *wàn* 万 se refiere a diez mil pies, utilizando una forma exagerada. La combinación de la emoción del poeta y estos magníficos símbolos naturales refleja el estado relajado, contento y libre del poeta. Podemos entender, por tanto, que cuando Li Bai utiliza símbolos grandiosos como montañas y ríos para expresar sus emociones, a veces rompe con el llamado “término de medianía” recurriendo a la retórica de la exageración para expresar la inquietud de su corazón.

2.3.2.3 Yuè 月 (Luna)

Los sentimientos hacia la luna están recogidos desde hace mucho tiempo en *Shī jīng* 诗经 (El Clásico de poema). Se trata de *Yuè chū* 月出 (Salida de la luna), el primer poema chino que utiliza la luna como símbolo para expresar el anhelo. Describe repetidamente la luna y escribe sobre el anhelo del protagonista por la mujer que ama, un anhelo que puede ser causado por la salida de la luna, pues la luna siempre está sola en el cielo. Sin embargo, aunque los dos estén lejos, siempre están bajo la misma luna. Así, a través de la luna, el protagonista imagina el rostro y la figura de la mujer. A través de su elogio y amor por la mujer, se expresan plenamente sus sentimientos de añoranza por la mujer.

(10)
月出皎兮，佼人僚兮。舒窈纠兮，劳心悄兮。
月出皓兮，佼人憫兮。舒懣受兮，劳心慄兮。
月出照兮，佼人燎兮。舒夭绍兮，劳心惨兮。

Luna brillante, su hermosa belleza.
De figura ligera, graciosa;

por ella mi corazón se angustia.

Luna blanca, su ágil belleza.
De figura ligera, liviana;
por ella mi corazón se inquieta.

Luna esplendorosa, su deleitosa belleza.
De figura ligera, encantadora;
mi corazón se turba por ella.

El símbolo de la luna aparece 463 veces en 384 de los poemas de Li Bai, ocupando el tercer lugar entre los símbolos más utilizados (Chen, 2011: 3). Los poemas de Li Bai se basan en los cuatro grandes sistemas de símbolo: el vino, la luna, las montañas y el agua, siendo el vino el más desenfrenado, las montañas y el agua los más majestuosos, y la luna el más espiritual. Con la intención poética de “la luna y el hombre”, utilizó la luna brillante que cuelga en lo alto del cielo para crear una fantasía de lectura conjunta del cielo y la tierra, explicándose mutuamente la naturaleza y los sentimientos humanos, y comunicándose con el mundo exterior, desarrollando así una fuente de inspiración para las futuras generaciones de una poesía elegante y maravillosa (Yang, 2001: 347).

Por tanto, es comprensible que Li Bai sintiera un amor especial por la luna. A sus ojos, la luna tenía una variedad de imágenes diferentes y, por tanto, le otorgaba una variedad de significados distintos. Si echamos un vistazo a la historia, en China, cuando se menciona la luna, poetas y lectores la asocian con el Festival del Medio Otoño, un día en que la plenitud de la luna se asocia con la reunión de las familias. En este día, la gente echa de menos a sus seres queridos a causa de la distancia. La luna es uno de los símbolos más utilizados en la poesía de Li Bai, en la que el poeta sitúa sus reflexiones racionales y profundas en el más sensual e intuitivo de los objetos naturales. Cuando se trata de poemas que contienen la luna como símbolo, además de describir objetivamente las características de la luna, los poetas también la personifican, expresando cómo puede acompañar al poeta o ser tratada como una amiga por éste. La luna también puede asociarse a la nostalgia, haciendo referencia a

la patria, al paso del tiempo o utilizarse con otros símbolos para describir una escena, etc. Por ejemplo, En *Xià zhōng nán shān guò hú sī shān rén sù zhì jiǔ* 下终南山过斛斯山人宿置酒 (Descender de la montaña Zhongnan visitando a Husi a beber), se escribe uno versos relacionados con la luna (11). El poeta baja de la montaña al atardecer, y aunque no hay nadie que le acompañe, el poeta utiliza la retórica de la personificación para describir a la luna, otorgándole una acción que le permite hacer compañía. De este modo, el poeta ve a la luna como una amiga que puede aliviar su soledad.

(11)

暮从碧山下，山月随人归。

Bajo al atardecer de la montaña verde,
la luna sobre la montaña me acompañaba.

En este poema la luna es sólo una compañera silenciosa, pero en el recurso retórico de personificación del autor, la luna también puede actuar como amiga del poeta, cantando y bailando con él, por ejemplo, veamos los siguientes versos (12) del poema *Yuè xià dú zhuó* 月下独酌 (Beber solo bajo la luna). Bajo este título, el poeta compuso un total de cuatro poemas, siendo éste el primero. Se ha demostrado que este grupo de poemas fue compuesto en la primavera de 744, cuando el poeta estaba a punto de abandonar Chang'an (Yu, 2015: 2886). Lo que puede entenderse en conjunción con los versos siguientes es que el autor quiere beber con sus amigos, pero allí sólo puede hacerlo con la luna. Por un lado, esto muestra la soledad del poeta; incluso invita a la luna a beber con él, imaginando que son tres personas, incluida su sombra. Esto refleja en mayor medida su sentimiento de soledad. Por otra parte, el poeta coloca a la luna en la posición de una amiga íntima que puede comprenderle, ya que en ese momento Li Bai atravesaba un periodo de decepción debido a los obstáculos que sufría por su vida política. Así, a los ojos del poeta, la luna no sólo podía beber con él y bailar y cantar con el autor, sino que casi podía comprender la amargura y la infelicidad de su vida.

(12)

花间一壶酒，独酌无相亲。
举杯邀明月，对影成三人。
月既不解饮，影徒随我身。
暂伴月将影，行乐须及春。
我歌月徘徊，我舞影零乱。

Una copa de vino entre las flores, bebo solo sin amigos íntimos.
Levanto la copa invitando a la luna, con la sombra somos tres personas.
La luna no sabe beber, y la sombra me acompaña en vano.
La luna y la sombra me acompañan, y me divierto aprovechando la primavera.
Canto y la luna vaga; y bailo, la sombra vacila.

En estos versos podemos ver que la luna ha aparecido cuatro veces, lo que expresa que el poeta invita a la luna a beber; que la luna no sabe beber; que el poeta toma a la luna y a la sombra juntas como compañía; y que la luna se balancea junto con el poeta. De este poema se desprende que el autor y la luna han desarrollado una profunda amistad, al tiempo que el autor expresa la importancia de la necesidad del placer oportuno y la visión de un futuro más brillante. Aunque el poeta no describe directamente a la luna en los últimos versos (13) del poema, expresa su deseo de estar con ella para siempre porque se lo ha pasado muy bien con ella. Aunque la luna en sí no entiende las emociones humanas, proporciona al poeta un gran consuelo emocional en su descripción.

(13)

永结无情游，相期邈云汉。

Tendríamos por siempre viajes sin sentimiento,
quedándonos lejos, en el Río de Plata¹⁶.

En compañía de la luna, el poeta también puede asociar la luna con la emoción de la nostalgia, que puede reflejarse en el poema *Jìng yè sī* 静夜思 (Nostalgia en una

¹⁶ *Yún Hà* 云汉 (Río de Plata): Es otra forma de decir *yín hé* 银河 (Vía Láctea). La Vía Láctea en poemas chinos también puede utilizarse como *tiān hé* 天河 (Río del Cielo), *xīng hé* 星河 (Río de las Estrellas), etc.

noche silenciosa). En este poema (14), los primeros dos versos son una descripción objetiva de la luz de la luna y, por sus características externas, el poeta la combina con la escarcha. A continuación, el poeta levanta la vista y ve la luna real, y de este modo la asocia con su tierra natal en la distancia. El poeta nos muestra una escena en la que el poeta, lejos de casa en una noche de otoño, anhela ver la luna en su ciudad natal. Así, se puede comprender el significado de estos versos y en este poema, la luna simboliza entonces el hogar, la ciudad natal o la familia, y expresa el profundo anhelo del poeta por estar lejos de casa

(14)

床前明月光，疑是地上霜。
举头望明月，低头思故乡。

La luna brillante sobre mi cama,
parece escarcha en el suelo.
Levanto la cabeza hacia la brillante luna y la inclino,
pensando en mi tierra natal.

El poeta aspira al éxito en la vida política, pero no siempre puede conseguirlo. Por eso, este dolor e impotencia pueden reflejarse en sus poemas. El poeta quiere consolarse con poemas; tiene grandes ambiciones, pero tiene que enfrentarse a la oscuridad y la crueldad de la realidad social. En este caso, aunque casi nadie podía entenderlo, la luna sí. El siguiente poema *Qiāng jìn jiǔ* 将进酒 (A beber) refleja el deseo interior del poeta de alcanzar el éxito y la fama. Según Yu (2015), este poema fue escrito hacia el año 735 en una fiesta con amigos y el título significa persuadir a beber. De estos versos (15) se desprende que el poeta no intenta jugar con la vida, sino que simplemente quiere escapar del dolor de la realidad, y disfrutar del momento presente y afirmar su propio valor.

(15)

人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。
天生我材必有用，千金散尽还复来。

Disfruta de la alegría cuando la vida es feliz,
y no dejes que tu copa vacía de oro
se enfrente a la luz de la luna.
Nací para ser útil, el oro volverá, aunque se gaste todo.

(16)

古来圣贤皆寂寞，惟有饮者留其名。

Los santos sabios del pasado se quedan solos,
mientras que los bebedores dejan sus nombres.

Li Bai era un hombre de grandes ambiciones y esta situación le causaba tanto dolor que la única forma de calmarlo era con vino. En este caso, Li Bai escribió en este poema que cuando era feliz tenía que beber porque la vida hay que disfrutarla y no malgastarla, y cuando se encontraba en una situación de depresión seguía teniendo que beber porque en algún lugar debía de haber una necesidad para él cuando nació. Incluso en estos versos (16) añade que sólo el bebedor dejará su nombre en las generaciones futuras, lo que nos lleva a otro símbolo común del poeta, el vino, que luego analizaremos en un apartado posterior.

La luna se describe incluso siete veces en este poema compuesto por cuatro versos con siete caracteres en cada uno, *Bǎ jiǔ wèn yuè* 把酒问月 (Tomo el vaso y pregunto a la luna). Puede dividirse en dos partes. Los primeros versos (17) tratan de la interrogación del poeta a la luna, que, según Zhou Xiaotian (1999) en *Enciclopedia de Apreciación de las Poesías de Tang*, esta parte refleja un sentido divino y desconcertante de entremezclamiento de maravillas en el espacio y el tiempo infinitos. Puede interpretarse como que el poeta expresa su confusión lanzándose a profundas reflexiones sobre el cielo y su filosofía de vida. Además, la luna cuelga alta en el cielo, que te siga durante kilómetros. En este caso, la luna se sigue utilizando la personificación para transmitir la sensación de asombro que produce el hecho de que la luna sea a la vez relacionable y misteriosa para la gente. La segunda parte (18) utiliza la luna para vincular lo antiguo y lo moderno, mostrando que lo antiguo y lo moderno son sólo como agua que fluye, mientras que la luna permanece inmutable. El

poeta describe que la luna conecta a personas del pasado con individuos del presente, lamentando que la vida humana sea tan corta comparada con la vida de la luna, y esta confusión sólo puede expresarse bebiendo bajo la luna. El contraste entre la existencia eterna de la luna y la fugacidad de la vida y el paso del tiempo expresa los infinitos sentimientos del poeta ante los cambios del mundo.

(17)

青天有月来几时？我今停杯一问之。
人攀明月不可得，月行却与人相随。

Detengo mi copa y pregunto:

¿Cuándo aparecerá la luna brillante en el **cielo azul**¹⁷?

La gente no puede atrapar la luna,
pero la luna les acompaña moviéndose.

(18)

今人不见古时月，今月曾经照古人。
古人今人若流水，共看明月皆如此。
唯愿当歌对酒时，月光长照金樽里。

La gente de hoy no ve la luna del pasado,
pero la luna de hoy brilló sobre la gente de ayer.
Los antiguos y los actuales pasan como el agua fluyente,
pero ven la misma luna.
Sólo deseo que, cuando cante a mi copa de vino,
la luz de la luna brille largo tiempo en la copa de oro.

En los poemas de Li Bai, la luna se encuentra en muchas partes, y es depositaria de su vida y sus ideales. El amor del poeta por la luna es un fiel reflejo de su corazón, y sus poemas dejan mucho espacio a nuestra imaginación. En su descripción actual, la

¹⁷ Aunque la palabra *lán tiān* 蓝天 (cielo azul) puede utilizarse para referirse a la claridad del cielo o específicamente a su color cuando queremos describir un cielo azul, *qīng tiān* 青天 también se utiliza, tanto en la antigüedad como en la actualidad, como una expresión alternativa con más significado. En la poesía antigua se considera una imagen relativamente fija por su frecuente aparición y, según mi estimación aproximada, hay al menos otros 42 poemas de Li Bai que contienen esta palabra compuesta *qīng tiān* 青天. Según el DCC (Diccionario de Chino Contemporáneo), el carácter *qīng* 青 significa principalmente azul o verde, mientras que según el DCA, cuando se refiere al color, puede significar azul, verde oscuro, negro, etc. Así que, de hecho, aunque este carácter puede utilizarse junto con *tiān* 天 (cielo) para referirse a un cielo azul, también tiene el potencial de referirse al cielo en otros estados. Además, la palabra *qīng tiān* 青天 también puede asociarse a un cielo despejado o a un funcionario íntegro o imparcial, por lo que la elección de *lán tiān* 蓝天 o *qīng tiān* 青天 puede haber sido considerada por el poeta en su poesía, en función del significado implícito, la métrica o la estructura de los versos, etc.

luna también puede combinarse con otras cosas, por ejemplo, plantas. También hemos elegido algunos ejemplos para explicarlos aquí, por ejemplo, en el poema *Zèng bié wáng shān rén huán bù shān* 赠别王山人还布山 (Despedida al ermitaño Wang a la montaña Bu), se registran los versos siguientes. Es un poema de despedida, que expresa los fuertes sentimientos de desgana y pesar del poeta por la despedida de su amigo, así como su deseo de buscar la inmortalidad. Estos dos versos (19) muestran que el poeta también desea recluirse y ha soñado repetidamente con las nubes y la luna entre los pinos. El poeta ve que su amigo va a convertirse en ermitaño y expresa su anhelo y admiración por una vida así. En este poema, el poeta crea una atmósfera más apacible para la vida del ermitaño combinando el pino y la luna.

(19)

我心亦怀归，屡梦松上月。

También aspiro a volver, siempre sueño con la luna entre los pinos.

(20)

萝月掩空幕，松霜皓前楹。

La luna entre las enredaderas oscurece el cielo,
y los pinos del porche relucen de escarcha.

(21)

长留一片月，挂在东溪松。

Dejo siempre un trozo de la luna,
que cuelga entre los pinos del este del arroyo.

En los versos (20) del poema *Qiū xī shū huái* 秋夕书怀 (Sentimientos en una noche de otoño), el poeta describe la escena otoñal para expresar la idea de que es difícil realizar la propia ambición y, en cambio, perseguir el mundo de los espíritus. Estos versos hablan de la luna en el cielo oculta por las enredaderas y la escarcha de pino en el porche de mi puerta, describiendo así la frialdad y la soledad del lugar. Al colocar la enredadera como adjetivo delante de la luna, se induce a los lectores a

imaginar la brumosa luz de la luna que puede verse a través de la enredadera. Además, en su poema *Sòng yáng shān rén guī sōng shān* 送杨山人归嵩山 (Despedir al ermitaño Yang a la montaña Song) el poeta expresa en los versos (21) su deseo de conservar la luna brillante en el cielo y colgarla en el pino junto al arroyo del Este, escribiendo que el poeta desea preservar la belleza para siempre. La luna está fija en un lugar, que habría estado fuera del alcance de las manos humanas, pero la ingenua fantasía del poeta, que rompe los lazos del tiempo y el espacio, demuestra la extraordinaria imaginación y creatividad del autor, y refleja su afición por la vida de ermitaño.

2.3.2.4 *Jiǔ* 酒 (Vino)

Según Chen (2011), el vino aparece 213 veces en los 173 poemas de Li Bai. Como poeta romántico de la dinastía Tang, Li Bai amó el vino durante toda su vida y lo utilizó para expresar su felicidad y aliviar sus preocupaciones. Su amor por el vino le proporcionó una gran inspiración a la hora de componer poemas y dejó innumerables obras para la posteridad. Desde la perspectiva de otros poetas, Du Fu describe a ocho inmortales del vino en su poema *Yìn zhòng bā xiān gē* 饮中八仙歌 (Canto sobre ocho inmortales del vino). Cada uno de estos eruditos tiene sus propias características, y en la sección de Li Bai escribe sobre emborracharse cada vez que bebe, como en los siguientes versos (22).

(22)

李白斗酒诗百篇，长安市上酒家眠。
天子呼来不上船，自称臣是酒家仙。

Li Bai bebe litros de vino escribiendo cientos de poemas,
y duerme en la taberna de Chang'an.
El emperador le convocó, pero se negó a subir a bordo,
y se proclamó el inmortal del vino.

A partir de esto podemos observar la personalidad de Li Bai, su carácter optimista

y abierto y su talento poético. Cuando Li Bai estaba borracho, solía dormir en la taberna de Chang'an. Incluso cuando fue convocado por el emperador, no se mostró tan respetuoso y asustado, sino que exclamó con orgullo que era un inmortal del vino, lo que demuestra el desafío de Li Bai al poder y la nobleza. Como Du Fu era amigo de Li Bai, captó los aspectos esenciales del carácter ideológico de Li Bai y los exageró románticamente para crear una imagen artística tan intrépida y atrevida de Li Bai. Esta es precisamente la imagen romántica de Li Bai que la gente ha amado durante miles de años.

Cuando se trata de este símbolo importante en la poesía de Li Bai, el vino puede ser un símbolo multidimensional, y el vino de Li Bai tiene un significado relevante debido a sus experiencias vitales únicas y a una vida llena de cambios. Por ejemplo, se puede encontrar el disfrute de la vida en los versos (23) de *Qiāng jìn jiǔ* 将进酒 (A beber). El poeta sólo enuncia el significado de persuasión del vino en el título, y los versos sólo utilizan las palabras como “vaso” y “copa” para designar la acción de beber el vino. Aunque el símbolo del vino no está escrito directamente, de los versos se desprende que el poeta quiere disfrutar de la vida a través del este símbolo “vino” del título. Luego en los versos (24) de *Yuè xià dú zhuó* 月下独酌 (Beber solo bajo la luna), el poeta también utiliza la descripción del vino para mostrar su soledad al beber solo, es decir, que nadie puede entender su soledad ni apreciar su talento.

(23)

人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。

...

烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。

Disfruta de la alegría cuando la vida es feliz,
y no dejes que tu copa vacía de oro se enfrente a la luz de la luna.

...

Cocinamos una oveja y una vaca para nuestro placer,
y bebemos trescientas copas de una vez.

(24)

花间一壶酒，独酌无相亲。

Tomando copas entre flores, bebo solo sin amigos cercanos.

El vino de Li Bai también puede ir precedido de un descriptor. Según las investigaciones de Yu (2015), el poema *Xíng lù nán* 行路难 (Camino difícil) fue escrito cuando Li Bai llegó por primera vez a Chang'an, a la edad de treinta años. En los versos siguientes (25) de este poema el poeta describe la preciosidad del vino y la comida para sacar otros versos en los que el poeta no puede beber el vino por su angustia. Los versos (26) del poema *Yù zhēn gōng zhǔ bié guǎn kǔ yǔ zèng wèi wèi zhàng qīng* 玉真公主别馆苦雨赠卫尉张卿 (Apenado por la lluvia, al funcionario Zhang en la villa de princesa Yuzhen) describen el tipo de vino, y el poeta utiliza el licor blanco fuerte para que su corazón angustiado pueda aliviarse. Los versos (27) pertenece a otro poema bajo el título *Xíng lù nán* 行路难 (Camino difícil). Se desconoce el año de este poema, pero el poeta expresa su propia amplitud de miras a través del vino, lo que significa que el poeta siente que debe ser feliz con el tiempo, en lugar de preocuparse por alguna vanidad. El vino de Li Bai puede combinarse con algunas emociones negativas, y a veces el vino de Li Bai contiene una fuerte crítica de la realidad; por ejemplo, su obra *Bēi gē xíng* 悲歌行 (Canto de tristeza), escrita en los últimos años de Li Bai, muestra con los siguientes versos que Li Bai no utiliza el vino para expresar sus sentimientos, sino que se abstiene de beber en primer lugar a causa de su dolor.

(25)

金樽清酒斗十千，玉盘珍羞直万钱。

El vino claro en una copa de oro vale mil por litro,
la comida preciosa en plato de jade vale diez mil.

(26)

清秋何以慰，白酒盈吾杯。

Qué puedo hacer para consolarme en otoño.
Solo el vaso lleno de licor blanco.

(27)

且乐生前一杯酒，何须身后千载名。

Con una copa de vino disfruto de la vida,
¿por qué debería preocuparme de la fama de mil años después?

(28)

悲来乎，悲来乎。

主人有酒且莫斟，听我一曲悲来吟。悲来不吟还不笑，天下无人知我心。

Aquí viene la tristeza, aquí llega la tristeza.

Que el dueño no sirva el vino,

y que escuche mi canto triste.

Viene la tristeza pero no me apeno ni río,

nadie en el mundo conoce mi corazón.

Cuando Li Bai experimenta obstáculos en su vida, puede utilizar este símbolo no sólo para expresar la relevancia de su carrera y sus propias dificultades, sino también para profundizar en su lamentación de la realidad objetiva. Por ejemplo, en los versos (29) de *Duǎn gē xíng* 短歌行 (Canto corto) lamenta el paso del tiempo y expresa algunos de sus deseos en sueños. El poeta muestra que el día es demasiado corto, y un siglo de tiempo pasa rápidamente. A través de una imaginación audaz y fantasiosa, el poeta quiere conducir el carro para reunir a los seis dragones, hacer girar el carro hacia el este. Persuade a cada dragón para que beba una copa de vino cada uno, de modo que todos se queden dormidos y no puedan volver a salir al sol. El poeta se lamenta de que la vida sea demasiado corta y desea conservar el tiempo y la juventud para siempre. Luego en los versos (30) de su poema *Shān rén quàn jiǔ* 山人劝酒 (Ermitaño persuaden a beber) escribe sobre la vida de las personas alejadas de la sociedad, expresando la idea de que aunque están solas, aunque nadie les entiende o ni siquiera se acuerda de ellos, brindan por los antiguos. Aunque el tiempo pasa, a ellos no les importa y pueden disfrutar de la vida igual. En otras palabras, utilizan el vino para aliviar sus sentimientos de pesar por el paso del tiempo y la infelicidad de la vida.

(29)

白日何短短，百年苦易满。

...

吾欲揽六龙，回车挂扶桑。
北斗酌美酒，劝龙各一觞。

Los días son demasiado cortos y cien años pasan muy rápido.

...

Quiero tomar los seis dragones,
y conduzco el carro colgándolo sobre el árbol Fusang¹⁸.
Con un buen vino vertido por el Carro,
instaría a cada dragón a tomar una copa.

(30)

称是秦时避世人，劝酒相欢不知老。

Dicen que viven ahí escondidos desde la dinastía Qin,
se convencen para beber mutuamente
y disfrutan sin saber que han envejecido.

Por último, el vino también es habitual en los poemas de despedida de Li Bai. Por ejemplo, en los versos (31) del poema *Jīn líng jiǔ sì liú bié* 金陵酒肆留别 (Despedida en la taberna de Jinling), se describe a un joven que se despide del poeta. Como el poeta se marcha a otra ciudad, sus amigos han venido a despedirse, y tanto los que no se van como los que se van brindan los unos por los otros, no queriendo que el poeta se vaya, igual que el poeta tampoco quiere irse. Además, en los versos (32) del poema *Liú bié gǔ shè rén zhì* 留别贾舍人至 (Despedida a Jia Zhi) la despedida del poeta se profundiza. Los dos hombres se despidieron con vino, y se muestra no sólo la preocupación del poeta por el viaje de su amigo y su vida posterior, sino también que el poeta no desea que su amigo se vaya, y que se animan mutuamente con la esperanza de que puedan superar con éxito su vida errante.

(31)

金陵子弟来相送，欲行不行各尽觞。

Jóvenes de Jinling¹⁹ vinieron a despedirme.
Los que se van y no se van nos lo bebemos todo.

¹⁸ Fúsāng 扶桑: árbol en la leyenda china. El dios de sol y su hijo se ponen en marcha desde aquí. Vínculo del mundo humano, el mundo espiritual y el inframundo.

¹⁹ Jīn Líng 金陵: nombre antiguo de la ciudad Nanjing (Este de China).

(32)

君为长沙客，我独之夜郎。
劝此一杯酒，岂惟道路长。

Has sido relegado a Changsha y me voy solo a Yelang
Te persuado con esta copa de vino, no es solo por la longitud del camino.

El vino sirve para expresar emociones positivas, como disfrutar de la vida, y negativas, como sentirse triste o angustiado por la realidad. Y aunque a veces querían consolarse y olvidar su angustia, cuanto más bebían, más emociones negativas sentían. Así, a pesar de comprender que el vino no podía eliminar por completo sus emociones negativas, Li Bai recurría al vino para reflexionar sobre la vida y sus emociones multidimensionales. En general, la representación que Li Bai hace del vino tiene que ver principalmente con lo siguiente: su propio amor característico por el vino y la expresión de rasgos de carácter, el disfrute de la vida y el tiempo, la soledad de no tener a nadie con quien beber, la expresión de su insatisfacción interior y su descontento con la realidad, el lamento por el paso del tiempo, la expresión de su renuencia y la bendición de la despedida, etc.

2.3.2.5 Jiàn 剑 (Espada)

Según Chen (2011), la espada aparece 109 veces en los 99 poemas de Li Bai. Las representaciones que hace Li Bai de las espadas son muy diversas y las espadas de Li Bai tienen nombres particulares; son *bǎo jiàn* 宝剑 (espada preciada), *cháng jiàn* 长剑 (espada larga), *lián huā jiàn* 莲花剑 (espada de loto), *lóng jiàn* 龙剑 (espada de dragón), *gū jiàn* 孤剑 (espada sola), *yù jiàn* 玉剑 (espada de jade), etc. Aún sobre el uso de la espada, se puede tener unas colocaciones habituales como *xué jiàn* 学剑 (estudiar la espada), *tí jiàn* 提剑 (elevar la espada), *bá jiàn* 拔剑 (sacar la espada), *huī jiàn* 挥剑 (blandir la espada), *fǔ jiàn* 抚剑 (tocar la espada), *tuō jiàn* 脱剑 (desatar la espada), etc. Li Bai conocía bien la cultura tradicional china de la espada, habiéndose descrito a sí mismo en la obra *Yǔ hán jīng zhōu shū* 与韩荆州书 (Carta a Han

Jingzhou), en los siguientes versos (33). Así, el poeta combina su propia experiencia con sus descripciones, lo que también añade significado y uso a este símbolo de la espada en su poema.

(33)

白，陇西布衣，流落楚、汉。十五好剑术，遍干诸侯。三十成文章，历抵卿相。
虽长不满七尺，而心雄万夫。

Bai, un hombre corriente de Longxi, estuve exiliado en Chu y Han. Me aficioné a la esgrima a los quince años, y visité a todos señores locales. A los treinta me convertí en un escritor consumado, y visité muchos poderosos por todas partes. Aunque medía menos de siete pies, era más ambicioso que diez mil hombres.

Además de describir su propio manejo de la espada, el poeta también retrataba en sus poemas a espadachines u hombres caballerescos que utilizaban la espada para expresar sus sentimientos. Por ejemplo, en *Jié kè shào nián chǎng xíng* 结客少年场行 (Conocer a los caballeros y divertirse), el poeta retrata a un joven caballeresco muy hábil con la espada en los siguientes versos (34), expresando la deprimida injusticia del autor por su falta de talento y su ambición por labrarse una carrera. Esto es relativamente similar a los versos (35) del poema *Bái mǎ piān* 白马篇 (Composición sobre caballo blanco), por lo que puede verse que Li Bai también apela a sus propias experiencias y sentimientos al retratar al espadachín, mostrando sus aspiraciones, por lo que la imagen del joven caballero también puede verse como un reflejo del mundo espiritual y los valores de Li Bai en la vida. Estos versos (35) también ayudan al poeta a retratar a un caballero bien equipado a través del símbolo de la espada, y en este símbolo se concentra la caballería de Li Bai. En realidad, la caballería que se ha celebrado durante miles de años de China no es una entidad históricamente objetiva que pueda describirse en pocas palabras, sino más bien una fusión de registros históricos e imaginación literaria, de regulaciones sociales y necesidades psicológicas, y de visión contemporánea y características literarias (Chen, 1992: 2). En su poema, el poeta describe su imagen ideal de guerrero caballeresco, con habilidades poderosas y buen equipamiento, que puede reflejar el deseo y la expectativa del poeta de servir a

su país y matar al enemigo, y de labrarse una carrera exitosa.

(34)

少年学剑术，凌轹白猿公。
珠袍曳锦带，匕首插吴鸿²⁰。
由来万夫勇，挟此英勇风。

Estudió la esgrima cuando era joven, y supera a Bai Yuangong²¹.

La ropa enjoyada lleva franja brocada, e inserta la espada en la cintura.

Por ello tiene coraje de diez mil hombres, y con esto obtiene la heroicidad y la valentía.

(35)

龙马花雪毛，金鞍五陵豪。
秋霜切玉剑，落晶明珠袍。

Los jóvenes ricos de Wuling²² montan en caballos altos de pelo blanco, y sus monturas doradas brillan.

Llevan espadas de escarcha otoñal que cortan el jade, y sus ropas brillan perladas.

Aunque Li Bai es más conocido como literato, erudito o poeta. En el fondo aspiraba a ser un héroe y lo expresaba en sus poemas con el símbolo de la espada. Además, destacan algunos aspectos del poema en los que el poeta utiliza la espada para describirlo, como el deseo de servir a la patria, las difíciles condiciones del campo de batalla, la determinación del soldado, el poder supremo, su propio talento, etc. Concretamente, en los versos (36) el poema *Fā bái mǎ* 发白马 (Partida de Baima²³), describe el deseo de los guerreros de la frontera de lograr hazañas como Dou Xian²⁴, escalar el monte Yanran²⁵ con una espada y grabar sus logros en piedra, que es lo que querían los guerreros y lo que quería el poeta.

²⁰ Wú Hóng 吴鸿: Wú Gōu 吴钩 es otro nombre más común. Un tipo de machete curvo popular en el Período de las Primeras y Otoños.

²¹ Bái Yuángōng 白猿公: se refiere a persona que es hábil en la esgrima en el registro en la obra clásica *Wú yuè chūn qiū* 吴越春秋.

²² Wǔ Líng 五陵: las tumbas de cinco emperadores de la dinastía Han, más tarde se referían en general a la zona donde vivía la nobleza y la gente rica durante las dinastías Han y Tang.

²³ Bái mǎ 白马: Bái Mǎ Jīn 白马津, nombre de embarcadero que está actualmente en la provincia de Hebei en China.

²⁴ Dòu xiàn 窦宪 (?-92): famoso general de la dinastía Han del Este (25-220).

²⁵ Yān rán 燕然: cadena montañosa en Mongolia.

(36)

倚剑登燕然，边烽列嵯峨。

Con su larga espada, asciende por las montañas Yanran,
donde las atalayas fronterizas se extienden sin cesar.

Además, cuando las espadas aparecen en los poemas fronterizos, Li Bai puede alabar la valentía de los guerreros que se sacrificaron por su país y su capacidad de lucha, como se menciona en los versos (37) del quinto poema del grupo *Sāi xià qǔ* 塞下曲 (Cantos bajo la muralla) y los versos (38) del poema *Běi shàng xíng* 北上行 (Camino hacia el norte) que describen la situación en la batalla o en la frontera, que era muy difícil, pero los guerreros eran muy valientes y decididos. La dureza de las condiciones del campo de batalla se refleja a través de las flores de hielo de las espadas, así como la determinación de los soldados expresada a través de las espadas que brillan con un aura asesina. Se aprecia, pues, el ambiente tenso de la guerra y la resistencia de los guerreros, lo que demuestra también la admiración del poeta.

(37)

边月随弓影，胡霜指剑花。

La luna de la frontera sigue las sombras del arco,
la escarcha de Hu dibuja filigranas al cuajar en la espada.

(38)

杀气毒剑戟，严风裂衣裳。

El aire amenazador se congela en la espada,
el viento glacial agrieta la ropa.

En el poema de Li Bai, el poder supremo del emperador también puede simbolizarse con la espada y destaca su poder como símbolo del poder marcial e imperial, lo que puede verse en el poema *Gǔ fēng·qí sì shí bā* 古风·其四十八 (Cuadragésimo octavo poema del estilo antiguo), que representa la visión de este emperador blandiendo su espada en un alarde exagerado de poder imperial. Pero los

dos primeros versos (39) del poema llaman la atención de los lectores sobre la imagen de Qin Shi Huang como un hombre poderoso, majestuoso y sin rival con la espada.

(39)

秦皇按宝剑，赫怒振威神。

El emperador Qin apretó su espada,
y sacudió a los espíritus feroces por su furia.

(40)

倚剑增浩叹，扪襟还自怜。

Con la espada aumenta el suspiro;
toco el pecho lastimándome.

(41)

宝书玉剑挂高阁，金鞍骏马散故人。

Los preciosos libros y la espada de jade se aguardan en el pabellón alto,
y las monturas doradas y los buenos caballos se regalan a los amigos.

Por último, cuando su vida no va bien, el poeta también utiliza la espada para describir cómo está infravalorado y su genio no puede ser descubierto ni reconocido por la gente corriente, por ejemplo. En los versos (40) de un poema compuesto por cuatro versos con cinco caracteres *Yǐng mén qiū huái* 郢门秋怀 (Nostalgia otoñal en Yingmen) y un poema compuesto por cuatro versos con siete caracteres *Měng hù xíng* 猛虎行 (Camino de tigre veloz) (41), el poeta compara la escena de colgar una espada en desuso con la idea de que él o sus talentos son tan inútiles o poco apreciados como una espada, es decir, el poeta quiere expresar que su genio, como la espada, se desperdiciará porque no es estimado.

2.3.2.6 Niǎo 鸟 (Ave)

Los símbolos relacionados con las aves tienen aproximadamente el mayor número de apariciones de los símbolos animales. En general, el *niǎo* 鸟 (ave o pájaro)

es un símbolo común en la poesía de Li Bai, donde aparece 94 veces (Chen, 2011: 3). A lo largo de la historia de la poesía china, el símbolo del pájaro ocupa una posición indispensable. Según el primer diccionario chino, *Erya* 尔雅, un animal con dos patas y plumas se llama qín. ...Qín, que es niǎo (ave). (两足而羽谓之禽。...禽，即鸟也。)。 Así, en la poesía china, cuando quieren describir pájaros, pueden utilizar *qín* 禽 además de *niǎo* 鸟, o también el nombre específico de cada tipo de pájaro, y de esto daremos un ejemplo aparte en el apartado que sigue. Un poema sobre el uso de los pájaros se puede entender mirando los versos (42) de la obra *Shàng ān zhōu péi cháng shǐ shū* 上安州裴长史书 (Carta a funcionario Pei de Anzhou).

(42)

养奇禽千计，呼皆就掌取食，了无惊猜。

Crío miles de pájaros preciosos, a mi mano vienen a alimentarse si los llamo, sin ninguna sorpresa y sospecha.

A veces utiliza el símbolo del pájaro cuando quiere expresar la tristeza de la despedida, y en el poema *Chán fáng huái yǒu rén cén lún* 禅房怀友人岑伦 (Añoranza a amigo Cen Lun en la celda), se refiere a estos versos siguientes (43), indicando que el poeta y su amigo están lejos, de modo que no pueden verse fácilmente. Del mismo modo, en el poema *Guī qíng* 闺情 (Emoción expresada en la alcoba), el poeta describe en los versos (44) una escena en la que una esposa en casa se entristece por la marcha de su marido y le echa aún más de menos escuchando el trinar de los pájaros.

(43)

空长灭征鸟，水阔无还舟。

El cielo está tan lejos que a un ave viajera le es difícil volar.
El río es tan vasto que un barco no puede regresar.

(44)

黄鸟坐相悲，绿杨谁更攀。

Las oropéndolas trinan tristes por mí,
y quién puede recoger más los sauces verdes.

Además, el poeta también utiliza pájaros para expresar su sentimiento de soledad. Por ejemplo, el poema *Dú zuò jìng tíng shān* 独坐敬亭山 (Sentarme solo en la montaña Jingting) muestra al poeta sentado solo en la montaña Jingting tras abandonar Chang'an. El propio poeta contempla la montaña y se expresa su profundo sentimiento de soledad. De la escena se desprende que un hombre como Li Bai no era fácilmente comprendido y aceptado por la sociedad ordinaria, lo que aumentaba la sensación de soledad del poeta. Así que sólo podía expresar sus emociones a la naturaleza. Además, en el poema *Zì qiǎn* 自遣 (Divertirse solo) aparecen los siguientes versos (46). El poeta bebe del día a la noche, y cuando vuelve a casa incluso los pájaros han regresado, lo que aumenta la sensación de soledad del poeta y el hecho de que sin la compañía de sus amigos no se divertirá tanto como para perder la noción del tiempo.

(45)

众鸟高飞尽，孤云独去闲。
相看两不厌，只有敬亭山。

Las aves vuelan alto sin dejar rastro,
y las nubes ociosas se quedan solas.
Lo que nunca nos cansamos de ver,
es la montaña Jingting.

(46)

对酒不觉暝，落花盈我衣。
醉起步溪月，鸟还人亦稀。

Bebo con un amigo sin darnos cuenta de la oscuridad,
y las flores caídas cubren mi ropa.
Camino ebrio por el arroyo bajo la luna.
Las aves vuelven y las personas escasean.

Las aves sólo pueden tener una vida mejor si vuelan libremente por el cielo, así

que el poeta compuso el poema *Zèng rén chéng lú zhù bù* 贈任城盧主簿 (A funcionario Lu de ciudad Ren), para expresar su deseo de volar libremente con las aves, es decir, de tener éxito en la consecución de sus objetivos políticos. Lo que queda claro en los versos (47) es que el significado implícito es que el poeta tiene suficiente talento, pero no puede volar libremente. Las mismas aves aparecen no sólo en la vida cotidiana, sino también cerca de los campos de batalla. Por ejemplo, en el poema *Gǔ fēng·qí sān shí sì* 古風·其三十四 (Trigésimo cuarta poema del estilo antiguo), los primeros versos (48) expresan la inminente situación de guerra. La llegada de la guerra afectó mucho a la población e incluso por la noche se produjo una desesperada campaña de reclutamiento. Toda la población está nerviosa y preocupada, lo que provoca que los pájaros no puedan posarse tranquilamente. El poeta subraya la urgencia de la situación a través de las reacciones de las aves.

(47)

海鸟知天风，窜身鲁门东。
临觞不能饮，矫翼思凌空。

Las aves marinas sienten la llegada de la tempestad,
se esconden volando al este de la puerta oriental del país de Lu.
Quiero beber vino, pero no puedo tomarlo,
pues quiero desplegar las alas y volar en el cielo.

(48)

羽檄如流星，虎符合专城。
喧呼救边急，群鸟皆夜鸣。

Los documentos urgentes llegan como meteoros,
y prenda del tigre²⁶ se envía a los funcionarios.
Todo el pueblo grita pidiendo ayuda,
y todas las aves chillan por la noche.

El poeta representa muchos símbolos de aves, mostrándonos un mundo de

²⁶ *Hǔ fú* 虎符: En la antigüedad, los emperadores utilizaban estas prendas u objetos de recuento en forma de tigre hecho de bronce u oro, para trasladar a los militares. Se dividía en dos mitades, la izquierda se entregaba al general y la derecha se la quedaba el emperador. Cuando el gobierno central transfería tropas, se enviaba un emisario con la mitad de esta prenda en forma de tigre, y la orden sólo entraba en vigor cuando se verificaba que las mitades izquierda y derecha eran compatibles.

imaginación. Entre ellos, se pueden clasificar también en pájaros reales y pájaros imaginarios, los imaginarios sólo existentes en las leyendas tradicionales chinas. Según las estadísticas de Chen (1989), los poemas de Li Bai que describen aves suman más de trescientos, en los que aparecen unas treinta o cuarenta clases distintas de pájaros, y el más descrito es el fénix, mientras que el ave que mejor refleja el mundo espiritual del poeta es el rocho. A continuación se utilizan algunos poemas populares y obras maestras para analizar estos significados.

2.3.2.7 Péng 鹏 (Rocho)

Uno de los símbolos naturales más característicos es el ave fantástica *péng* 鹏, equivalente al *ruhḥ* “roc, rocho” árabe y persa, conocido en Occidente por los relatos de las *Mil y una noches*, que se describe como una representación del poeta. En sus poemas, lo utiliza para crear un mundo romántico que refleja reflexiones sobre la vida en distintas épocas. Al crearlo, conservó su carácter original, pero también le dio sus propias alegrías y penas y lo encapsuló como espíritu en el poema, en consonancia con el amor de Li Bai por la libertad y la audacia. Según Borges (1957), “el roc es una magnificación del águila o del buitre, y hay quien ha pensado que un cóndor, extraviado en los mares de la China o del Indostán, lo sugirió a los árabes”, o “una especie fabulosa de un género fabuloso, o de un sinónimo árabe del *simurg*. Los conocimientos chinos sobre esta ave están recogidos desde hace mucho tiempo en las obras de Zhuangzi, quien escribió los siguientes versos (49) en su obra *Xiāo yáo yóu* 逍遥游 (Disfrutar sin preocupaciones).

(49)

鹏之背，不知其几千里也。怒而飞，其翼，若垂天之云...

《谐》之言曰：“鹏之徙于南溟也，水击三千里，抔扶摇而上者九万里。

No se sabe cuántos kilómetros tiene el lomo del rocho.

Cuando se levanta para volar, sus alas se extienden como nubes en el cielo...

El libro *Qi Xie* escribe que, cuando el rocho emigra al mar del sur, sus alas baten el agua agitando tres mil millas de oleadas,

y vuela hasta arriba noventa mil millas.

Así se comprende que el rocho tenga un gran poder y represente no sólo la ambición, sino también la búsqueda de la libertad individual. Como hemos dicho antes, la dinastía Tang practicaba en gran medida el taoísmo, y sus características y su desprecio por todas las cosas del mundo eran similares a la actitud de Li Bai. Por ello, el símbolo rocho, ya presente en la obra de Zhuangzi, se convirtió naturalmente en uno de los más utilizados y en un importante símbolo espiritual de su poesía. En los versos (50) de la prosa poética *Dà péng fù* 大鵬賦 (*Fu* sobre el rocho), Li Bai utiliza el rocho para describirse a sí mismo.

(50)

徵至怪于齐谐，谈北溟之有鱼。吾不知其几千里，其名曰鲲。化成大鵬，质凝胚浑。...激三千以崛起，向九万而迅征。背巢太山之崔嵬，翼举长云之纵横。左回右旋，倏阴忽明。历汗漫以夭矫，犴闾阆之峥嵘。簸鸿蒙，扇雷霆。斗转而天动，山摇而海倾。怒无所搏，雄无所争。

Se encuentran cosas muy extrañas del libro *Qi Xie*, hablando del gran pez del mar del norte. No sé cuántos kilómetros de longitud tiene, y cuyo nombre es Kun. El Kun se transforma en un gran rocho, cuya esencia se genera a partir del caos del universo... Se vuela agitando en olas de tres mil millas y se eleva hacia el cielo de noventa mil millas de altitud. Su lomo alto es como una montaña elevada, y las alas son como las nubes continuas. Rota a la izquierda y a la derecha, desapareciendo y reapareciendo rápidamente. Vuela por el cielo inmenso de forma flexible y llega a la puerta del cielo pasando por las montañas escarpadas. Pica hacia arriba y abajo sacudiendo el cielo y agita las alas sonando como los truenos. Se mueven las estrellas y se estremece el cielo, se sacuden las montañas y se vuelca el mar. Si se enfada, nada se atreve a luchar con él; si quiere dominar, nadie se atreve a competir con él.

A partir de la descripción, uno puede imaginarse la grandeza y la situación general del rocho. Se puede entender que Li Bai fuera ambicioso y esperanzado porque aún era joven y tenía muchas posibilidades en la vida. En aquellos tiempos prósperos de la dinastía Tang, Li Bai quería ser un funcionario de la vida política, y basándose en la obra *Disfrutar sin Preocupaciones* de Zhuangzi que se ha mencionado antes, Li Bai muestra su actitud, centrándose más en la libertad, la fuerza

y la habilidad del rocho. Además, expresa a la vez su admiración por la grandeza y el empuje del rocho, y muestra que él se parece mucho a esta ave y tiene precisamente esas características. Es decir, El ave “kun” de Zhuangzi ya es magnífico cuando se transforma en un rocho, pero cuando despliega sus alas y vuela, es un espectáculo aún más asombroso. En unas pocas líneas, Li Bai describe al rocho desplegando sus alas y volando, concentrándose en su estado impetuoso, heroico y libre, que coincide con la personalidad de Li Bai y muestra sus propias características.

(51)

岂比夫蓬莱之黄鹄，夸金衣与菊裳？
耻苍梧之玄凤，耀彩质与锦章。

¿Acaso el rocho se va a comparar con la grulla amarilla de la montaña inmortal Penglai, quien deja a la gente elogiar su vestido de oro y de crisantemo?
El rocho se avergüenza de seguir a los fénix de la montaña Cangwu, que presumen de su pluma colorida y rayado hermoso.

A través de estos versos (51) de la misma obra, podemos entender que el poeta quiere expresar que otras aves famosas o prestigiosas no pueden ser comparadas con el rocho, porque en opinión del poeta, las características o imágenes de esas aves son comunes y no tan especiales como el rocho, es decir, iguales a él. Por lo tanto, a través de dicha comparación, se pueden resaltar las características del rocho, es decir, el rocho no puede ser obstaculizado por la realidad y obtiene la libertad con su propia actitud y fuerza. Al igual que el rocho, Li Bai tiene ansias de libertad y cree que no será derrotado por la dura realidad. Aunque por el momento no empezó a hacer realidad sus aspiraciones en su carrera política, tenía suficiente fuerza o poder como el rocho, y cuando llegó el momento estaba seguro de que podría tener un impacto tan grande como el rocho. A través de este verso, lo que el poeta quiere es disfrutar de la vida con amigos que tengan los mismos objetivos o las mismas ambiciones que él, no con pájaros comunes (gente corriente). Así que aquí también el símbolo del rocho representa a gente con talento de gran calidad y no a gente corriente. En concreto, la obra también contiene versos (52) en los que el poeta utiliza el pájaro legendario

tradicional chino, *xiyou*, que parece ser muy grande y puede volar más de nueve mil metros a la vez, y que tiene magníficos poderes míticos similares a los del rocho. Li Bai utiliza estos dos pájaros para simbolizar a sus amigos, y demuestra que la mejor forma de vivir es sólo con personas que puedan comprenderle.

(52)

俄而希有鸟见谓之曰：伟哉鹏乎，此之乐也。吾右翼掩乎西极，左翼蔽乎东荒。跨蹶地络，周旋天纲。以恍惚为巢，以虚无为场。我呼尔游，尔同我翔。于是乎大鹏许之，欣然相随。此二禽已登于寥廓，而斥鷃之辈，空见笑于藩篱。

Pronto, el ave leyendaria *xiyou* ve al rocho y le dice que “eres enorme, y esto es una gran alegría para mí. Mi ala derecha puede cubrir los confines del oeste, y la izquierda puede cubrir los páramos del este. Atravieso los límites de las fronteras, y sobrevuelo en el cielo. Mi nido es inestable y mi campo es lugar cualquiera. Te llamo a ir conmigo, y volamos juntos.” El rocho lo acepta y vuela alegremente con él. Ambas aves han volado a la vasta extensión del cielo, y los pequeños pájaros, solo se ríen de ellos en vano.

Este símbolo de esta obra es una vívida reproducción de la personalidad y el carácter tempranos de Li Bai, así como un reflejo de su búsqueda espiritual ideal. Escrito antes de las actividades políticas de Li Bai (Yu, 2015: 3526), refleja plenamente sus primeros ideales políticos de ser un hombre de gran ambición y activo en el mundo. Del mismo modo, es una metáfora de las fuertes aspiraciones profesionales de Li Bai y su deseo de escapar de las limitaciones del mundo. En los versos (53) del poema *Gǔ fēng·qí sān shí sān* 古风·其三十三 (Trigésimo primer poema del estilo antiguo) aunque el poeta no utiliza directamente el símbolo del rocho, como en esta obra recién descrita, el autor emplea el ave *kun* y extiende su significado desde el cambio del *kun* al rocho, realizando una metáfora de su ambición de llegar alto y lejos y trascender el mundo.

(53)

北溟有巨鱼，身长数千里。
仰喷三山雪，横吞百川水。
凭陵随海运，悼赫因风起。
吾观摩天飞，九万方未已。

En el mar más al norte hay un pez gigante; su cuerpo mide varios kilómetros de largo.
Salpica tanta agua como tres montañas de nieve, y traga tanta agua como cien ríos.
Con las olas del mar navega de forma impetuosa; con el viento se levanta de forma grandiosa.
Lo veo elevarse hacia el cielo, sin detenerse incluso hasta alcanzar una altura de noventa mil millas.

Li Bai comienza esta obra describiendo al kun y llevándonos a relacionarlo con el rocho de la obra *Disfrutar sin Preocupaciones* de Zhuangzi. Considera al rocho como su propia encarnación y le atribuye sus ideales y ambiciones. En su descripción, el rocho se inspira en la reticencia de Zhuangzi a mezclarse con el mundo y la búsqueda de la libertad. La ambición y la pasión de Li Bai muestran su confianza y persistencia en alcanzar sus aspiraciones personales, y expresa su vitalidad y pasión con la ayuda de rollos que pueden elevarse en el aire, mostrando su innegable empuje.

Cuando el poeta entró en la siguiente etapa de su vida, el símbolo del rocho de Li Bai adquirió un nuevo significado implícito y, según Yu (2015), esta obra (54) habría sido escrita en el año 745, cuando el poeta tenía 44 años y ya había encontrado circunstancias insatisfactorias en su carrera política. Habiendo comenzado su carrera política con una personalidad y un talento tales como el rocho, la carrera política ideal de Li Bai conoció el fracaso cuando fue despedido por el emperador tras dos años. En este poema *Shàng lǐ yōng* 上李邕 (A Li Yong), el poeta expresa su opinión de que, a pesar del fracaso de su carrera política, siguió persiguiendo sus ideales porque su ambición estaba en su corazón.

(54)

大鹏一日同风起，抟摇直上九万里。
假令风歇时下来，犹能簸却沧溟水。

El rocho vuela con el viento durante un día,
se eleva hacia arriba hasta noventa mil millas.
Aunque se detiene cuando el viento cesa,
aún puede agitar las aguas del mar.

En esta etapa de su vida, Li Bai todavía se compara a sí mismo con un ave que

vuela alto para ilustrar su ambición y que no quería formar parte de lo mundano. Con la ayuda del viento, el rocho puede volar hacia arriba, pero si el viento se detiene, la propia fuerza del rocho puede sacudir el mar, y esto no debe pasarse por alto. Del mismo modo, el rocín es como Li Bai, pues cree que tiene suficiente talento y capacidad para lograr su ambición sin la ayuda de Li Yong. (El título deja claro que el poema va dirigido a Li Yong).

Con las experiencias y obstáculos de la vida, en sus últimos años el poeta sigue recurriendo al rocho para expresar sus sentimientos, y en ese momento la poesía de Li Bai sigue encarnando la búsqueda incesante de la libertad y los ideales. A lo largo de su vida, Li Bai aspiró a una exitosa carrera política, y su deseo no desapareció, sino que aumentó gradualmente con el paso del tiempo, aunque Li Bai ya no era joven y no pudo hacer realidad su ambición de entrar en política y servir a su país. Como resultado, la única forma de expresar esas emociones en sus poemas es empleando de nuevo la imagen del rocho. Veamos, por ejemplo, el poema *Lín lù gē* 临路歌 (Canto al punto del camino), que, según la cita de Yu (2015), escribe Wang Qi en su comentario sobre el poema que este poema (55) fue compuesto por Li Bai antes de su muerte. Li Bai se compara a sí mismo con el rocho y lo combina con sus propias experiencias vitales. El poeta crea un artístico símbolo de un rocho con las alas desplegadas para volar, pero se interrumpe a mitad de camino, lo que revela su gran deseo de vivir y su profundo pesar por no haber podido aprovechar plenamente su talento.

(55)

大鹏飞兮振八裔，中天摧兮力不济。
馀风激兮万世，游扶桑兮挂左袂。
后人得之传此，仲尼亡兮谁为出涕？

El rocho vuela conmoviendo ocho rumbos,
pero se detiene en el medio del cielo por la fuerza insuficiente.
El resto del viento inspira a las diez mil generaciones futuras,
y la manga izquierda está colgada cuando voy al árbol Fusang.
Los posteriores difunden esta historia al recibirla.
Confucio ya falleció, ¿quién más puede llorar por mi muerte?

La primera sección de (55) resume la vida de Li Bai, y aunque en su juventud pudo cumplir sus aspiraciones, por ejemplo, cuando fue llamado por el emperador para ser funcionario en Chang'an, por razones irrevocables tuvo que despedirse y abandonar la oficialidad. A pesar de los muchos obstáculos que encontró, no renunció a su ambición de desafiar la injusticia y las penurias. En la segunda sección promete que, aunque sus deseos no pudieron cumplirse, creía que sus cualidades y talentos podrían ser recordados por las generaciones futuras y tener una gran influencia en ellas. El árbol Fusang se utiliza para expresar la ida al lado del emperador, y aquí significa que quizá no tenga la oportunidad de volver al lado del emperador para servir a su país. Y el uso de la manga del rocho en lugar de las alas sugiere que Li Bai ya veía al rocho como a sí mismo, de modo que las alas del rocho equivalen a sus propias mangas. También hay que señalar que la razón por la que sólo se usa la manga izquierda es que ya tiene los siguientes versos (56) en su obra *Āi shí mìng* 哀时命 (Lamento por el destino) de Zhuangji.

(56)

衣掇叶以储与兮，左袂挂於樽桑。

La ropa no se puede extender,
y la manga izquierda cuelga del árbol Fusang.

La última parte se refiere al llanto de Confucio por el *qí lín* 麒麟²⁷, un animal legendario chino conocido en el mundo como *qilin* o *quilin*. El *qilin* era un animal inmortal que sólo aparecía en las dinastías prósperas. Sin embargo, en aquella época, la dinastía Zhou estaba en plena decadencia imperial y la aparición y desaparición del qilin no auguraba nada bueno. Estos hechos se recogen en la sección *Xī shòu huò lín* 西狩获麟 (La caza occidental del *qilin*) en *Lún yǔ* 论语 (Analectas de Confucio). Como Confucio había muerto, no había nadie como él para llorar la muerte de un

²⁷ *Qí lín* 麒麟: El Qilin es una antigua criatura mitológica china. Se escribe "qilin" según el *pinyin* chino, pero se pronuncia de forma diferente a la pronunciación española [ki]. La pronunciación correcta es similar a la española [gí].

rocho, como la muerte de un *qilin*. Esto sugiere que nadie en la época del poeta pudo conocerle lo suficiente como para apreciar su talento, y que los que vinieron después pudieron lamentar no conocer el talento y la fuerza del poeta. El poeta nos presenta así una imagen del ave rocho que merece la simpatía y el pesar del lector, dejando claro que el poeta, aunque sigue dispuesto a contribuir a la causa política, no puede hacerlo. También se puede hacer aquí una comparación con la obra que se analiza antes, *Dà péng fù* 大鹏赋 (*Fu* sobre el rocho).

Con el paso del tiempo y tras las tribulaciones de la vida, el rocho de Li Bai ya no es capaz de volar valientemente por el cielo como antaño, y ahora ha acumulado mucha pena y dolor por no poder cumplir sus deseos. Pero aun así, Li Bai no se criticó a sí mismo, confiando en que las generaciones futuras reconocerían su valía. Por último, es comprensible que, aunque el símbolo de rocho tenga distintos significados implícitos en los poemas del poeta Li Bai en diferentes momentos, éste lo exprese con magnífica emoción. Li Bai se atrevió a expresar sus opiniones opuestas sobre el sistema político y el destino, y se mantuvo firme en sus ideales. Aunque encontró dificultades, también luchó por sus oportunidades. El poeta comparte las mismas cualidades que el rocho sobre el que escribe, y nos deja muchos poemas significativos sobre los que reflexionar.

2.3.2.8 *Fèng huáng* 凤凰 (Fénix)

Según Borges (1957), el fénix puede tener su origen en Egipto, aunque numerosos estudiosos como Erman, Tácito y Plinio han mostrado sus interpretaciones sobre el origen y las características del ave fénix a lo largo de la historia, tratando generalmente al ave fénix como una resurrección física, ya que “el universo muere en el fuego y renace del fuego y que el proceso no tendrá fin y no tuvo principio”. Sin embargo, en la cultura tradicional china, el ave fénix es conocida como el rey de todas las aves. Es uno de los dos grandes tótems de la antigua China, y el símbolo del ave fénix tiene un significado diferente en la cultura occidental (Guo, 1992: 52). Sus

orígenes literarios se pueden remontar a la obra clásica china *Shān hǎi jīng* 山海经 (Clásico de las Montañas y los Mares), en la que se recogen las siguientes frases (57).

(57)

又东五百里，曰丹穴之山，其上多金玉。丹水出焉，而南流注于渤海。有鸟焉，其状如鸡，五采而文，名曰凤皇，首文曰德，翼文曰义，背文曰礼，膺文曰仁，腹文曰信。是鸟也，饮食自然，自歌自舞，见则天下安宁。

Quinientos millas más al este, está la montaña Danqiu, y por encima hay mucho oro y jade. De allí nace el río Dan y corre hacia el mar Bo. Hay un ave, que se parece al gallo. Tiene plumas coloridas y dibujos como caracteres, su nombre es fénix. El dibujo de la cabeza se asemeja al carácter “virtud”, el de las alas, “rectitud”, el de la espalda, “ritual”, el del pecho, “benevolencia” y el del vientre, “honestad”. Esta ave se alimenta libremente, canta y baila casualmente, y su presencia es un signo de paz y tranquilidad del país.

Con estas frases de arriba, se puede ver el hábitat común de esta ave, su aspecto, su nombre y el significado que suele tener. En China existe una interesante leyenda según la cual el ave fénix es un presagio de buena fortuna y cuando aparece, el país se estabiliza. En la literatura, el ave fénix puede utilizarse como metáfora de las personas con ideales nobles, por ejemplo, ya en *Shè jiāng* 涉江 (Pasar por el río), de Qu Yuan, el autor utiliza el ave fénix para referirse a las personas virtuosas y otras aves para describir a las personas astutas, estos versos (58) del poema original a continuación muestra que las personas con talento son apartadas, mientras que a las personas astutas y aduladoras se les otorgan cargos importantes.

(58)

鸾鸟凤凰，日以远兮，燕雀乌鹊，巢堂坛兮。

El luan y el fénix, se van alejando día a día,
pero las golondrinas y las urracas
construyen sus nidos dentro de las casas.

En la poesía de Li Bai, el símbolo del fénix puede esconder significados diferentes. Por ejemplo, podemos empezar examinando este poema (59), *Dēng jīn líng*

fèng huáng tái 登金陵凤凰台 (Subir a la plataforma Fénix). El poema empieza por la descripción de la apariencia y la ida del fénix para referirse al cambio de la dinastía y los tiempos. Se sabe que el fénix se trata de un símbolo de la prosperidad del país, así que, cuando el país estaba próspero, el fénix aparece y vuela por ahí, sin embargo, con los cambios de la situación política, el país se debilita y no se puede reproducir el estado próspero, por lo tanto, se ha ido el fénix por consiguiente (Guo, 1992: 52). De este modo nos muestra la implicación de que el estado próspero de una nación es susceptible de cambio y desaparición, y que la vida y la era humana son muy efímeras, al igual que sólo las escenas objetivas son las más inmortales. De nuevo con la escena triste, el poeta se engaña al pensar que la prosperidad del estado de Wu hace años, como la Terraza del Fénix, ha desaparecido en las olas de la historia.

Además de lamentarse por la época dinástica del pasado, el poeta dirige su mirada hacia el paisaje natural, que el poeta compara con Chang'an a través de su descripción del paisaje natural montañoso, pero en el que todavía hay nubes y niebla que impiden ver la ciudad. El poeta muestra que el emperador está rodeado de gente astuta, pero el poeta no tiene ninguna oportunidad de ayudarlo y servir a su país, por lo que se siente muy triste y frustrado. Del mismo modo, la presencia de gente capaz promete cambiar el estado político del país. Combinando el símbolo del ave fénix, la historia, el paisaje natural y los propios sentimientos del poeta, también es posible comprender la tristeza del poeta por no poder cambiar y salvar la situación actual, a pesar de tener capacidad suficiente para hacerlo, e instar a su mejora.

(59)

凤凰台上凤凰游，凤去台空江自流。
吴宫花草埋幽径，晋代衣冠成古丘。
三山半落青天外，二水中分白鹭洲。
总为浮云能蔽日，长安不见使人愁。

Los fénix volaban en la Plataforma del Fénix,
los fénix se han ido y la plataforma ha desaparecido,
pero el río sigue fluyendo.

Las flores y las hierbas de la dinastía Wu

han ensombrecido los desolados caminos,
los nobles de la dinastía Jin se han convertido en antiguas colinas.

Las tres montañas se ocultan entre el cielo azul,
el río está dividido en dos por la isla de la Garza Blanca.
Las nubes flotantes siempre cubren el sol,
y siento desazón por no poder ver Chang'an.

De forma similar, el poema *Lú shān yáo jì lú shì yù xū zhōu* 庐山谣寄卢侍御虚舟 (Se envía al funcionario Lu Xuzhou en Montaña Lu) utiliza el símbolo del ave fénix para analizar su significado en la representación de la prosperidad del país, con los versos siguientes con el fénix (60). El primer verso expresa la opinión del poeta de que se asemeja a la celebridad poco convencional del país Chu, famoso porque estaba descontento con la forma de gobernar del emperador, actuaba de forma poco convencional y también era conocido por sus consejos a Confucio. Según el registro en el capítulo *Wēi zǐ* 微子 de la obra clásica china *Lún yǔ* 论语 (Analectas de Confucio), cuando Confucio fue a Chu a persuadir al emperador, esta persona de Chu llamado Jie Yu pasó por Confucio diciendo estas frases siguientes (61).

(60)
我本楚狂人，凤歌笑孔丘。
手持绿玉杖，朝别黄鹤楼。

Soy una persona como el loco de Chu,
canto el fénix ridiculizando a Confucio.
Con un bastón de jade verde en la mano,
abandono la Torre de la Grulla Amarilla por la mañana.

(61)
凤兮凤兮，何德之衰？
往者不可谏，来者犹可追。
已而已而，今之从政者殆而！

Fénix, fénix. ¿Por qué está decayendo las virtudes?
El pasado ya es irrevocable, pero el futuro aún puede perseguirse.
Termínalo, termínalo. ¡Los que hoy se dedican a la política son gente peligrosa!

Confucio sale del coche e intenta hablar con él, pero éste lo evita rápidamente. Las palabras de Jie Yu son también una burla a las muchas insistencias de Confucio en una carrera política, y aquí el poeta utiliza la historia para expresar su frustración con la situación política y su deseo de ser una persona poco convencional como Jie Yu. El poeta, con sus virtudes poco convencionales, cree que una vida de como ermitaño también puede ser conveniente y oportuna para él. Del uso del símbolo del fénix, combinado con todo el poema, también se puede entender que Li Bai tenía un alto sentido de la misión y la responsabilidad, y que aunque ya no podía ser funcionario, seguía su deseo ideal de una dinastía estable y fuerte.

(62)

南方有鸟，名曰鹓鶵，子知之乎？

夫鹓鶵，发于南海，而飞于北海，非梧桐不止，非练食不食，非醴泉不饮。

Hay un ave en el sur, se llama Yuanchu, ¿lo sabes?

Yuanchu despega del mar del sur, y vuela hacia el mar del norte,

no se posa sin castaños, no come sin frutos del bambú,

y no bebe sin manantiales dulces.

En la obra tradicional *Zhuangzi*, las características del fénix están dedicadas a los versos anteriores (62) en su capítulo *Qiū shuǐ* 秋水 (Agua de otoño). El pájaro *yuān chú* 鹓鶵 es una especie de fénix que sólo habita en el castaño. Como este árbol, común en China, crece recto y de buen porte y es una presentación del buen carácter del pueblo, el fénix inmortal sólo habita en estos árboles. La combinación del fénix y el castaño se encuentra en el capítulo *Quán ā* 卷阿 de *Dà yǎ* 大雅 de la obra *Shī jīng* 诗经 (Clásico de Poesía). Estos versos (63) son los únicos de toda esta obra *Clásico de Poesía* que se refiere al fénix.

(63)

凤凰于飞，翺翺其羽，亦集爰止。蔼蔼王多吉士，维君子使，媚于天子。

凤凰于飞，翺翺其羽，亦傅于天。蔼蔼王多吉人，维君子命，媚于庶人。

凤凰鸣矣，于彼高冈。梧桐生矣，于彼朝阳。萋萋萋萋，雝雝喈喈。

Los fénix vuelan en el cielo, las aves baten las alas y se posan en los árboles.

El emperador tiene muchos eruditos geniosos,
solo le obedecen el mandato, y adoran al emperador.

Los fénix vuelan en el cielo, las aves baten las alas, y vuelan hacia arriba.
El emperador tiene muchas personas geniosas, que le obedecen la orden,
y adoran a las personas comunes.

Los fénix trinan, en la alta colina. Los castaños crecen, orientados al sol.
Los árboles son verdes y exuberantes,
y los trinos de fénix son armoniosos y melodiosos.

Aquí hemos escrito tres secciones relacionadas con el símbolo del fénix. En las dos primeras secciones, el fénix se utiliza como representación del emperador de Zhou, lo que indica que los funcionarios, al igual que otras aves, rodeaban al emperador y le servían a él y a todo el pueblo. Esto sugiere que el fénix, o emperador, estaba en el centro del poder de la época y que se utilizaba para representar su posición absoluta. La tercera parte muestra una escena en la que el castaño y el ave fénix se encuentran en un entorno confortable, juntos de forma adecuada. El significado es que el fénix se posa en el castaño, de modo que la dinastía ya se encuentra en un estado muy estable y fuerte, marcado por el gobierno del emperador y la ayuda de sus funcionarios, lo que significa la armonía entre el gobernante y sus súbditos.

(64)

竹实满秋浦，风来何苦饥。
还同月下鹊，三绕未安枝。

Hay frutos de bambú por todas partes en Qiupu,
y el fénix no siente hambre.
Junto con las urracas bajo la luna,
dan tres vueltas sin encontrar ramas donde posarse.

Como en este poema, Li Bai también explica el estado del gobierno en sus poemas, como en el poema *Zèng liǔ yuán* 赠柳圆 (Para Liu Yuan) en el que Li Bai compara al fénix con el propio poeta en los versos anteriores (64). El fénix es un ave

que sólo se posa en los castaños, se alimenta del fruto del bambú y bebe de los manantiales. Al describir el fruto del bambú que se puede encontrar por todas partes en el lugar de Qiu Pu para expresar que la ciudad es habitable, es una metáfora del hecho de que se gobierna con la confianza del pueblo, incluido el propio poeta. Esto también muestra la confianza de Li Bai en los funcionarios de Qiu Pu. En los poemas de Li Bai también personifica al fénix y al castaño, como en este poema a Liu Yuan, donde el fénix es como el propio poeta, y le gustan los ricos recursos y la estabilidad de Qiu Pu, por lo que expresa su deseo de quedarse aquí más tiempo. Además, cabe destacar que al componer el poema expresa sus sentimientos utilizando el ave fénix para representar no sólo al propio poeta, sino también a otras personas.

Podemos analizar el poema *Zèng xuān chéng yǔ wén tài shǒu jiān chéng cuī shì yù* 赠宣城宇文太守兼呈崔侍御 (Para el ejecutivo Yuwen en ciudad Xuan y funcionario Cui), cuyos versos siguientes (65) tratan del fénix. Este poema describe las desgracias de Cui Chengfu, un funcionario con el que el poeta compartió una situación vital similar, por lo que lo compuso para expresar sus sentimientos. Escribe que el fénix es como el funcionario Cui y el castaño como el administrador Yuwen. Con la ayuda y el apoyo del castaño, el fénix tiene un lugar donde posarse y puede hacer lo que quiera. Luego en el poema *Zèng guō jì yīng* 赠郭季鹰 (Para Guo Jiying), el poeta también utiliza el símbolo del fénix para alabar al hombre en los versos (66). Guo sólo se reúne con fénix, es decir, personas virtuosas, y se utiliza esta descripción para indicar la personalidad de la persona.

(65)

鸣凤托高梧，凌风何翩翩。

Los fénix se posan en castaños altos, con el viento vuelan arriscados.

(66)

河东郭有道，于世若浮云。
盛德无我位，清光独映君。
耻将鸡并食，长与凤为群。
一击九千仞，相期凌紫氛。

Guo Youdao del este del río, tratando al mundo como nubes flotantes.
Tu virtud es tan alta que no puedo alcanzarla y la luz clara brilla solo sobre ti.
Te avergüenza competir con el gallo por la comida, y siempre estás con los fénix.
Un vuelo te llevará a nueve mil metros, y acordamos vernos en el cielo.

En estos poemas, Li Bai utiliza el ave fénix como metáfora de las personas moralmente nobles y otros animales, como los gallos, para las personas astutas que buscan fama y fortuna, mostrando la tragedia de su destino. Además de alabar las características del ave fénix y personificarla para sí mismo y para otras personas virtuosas, el ave fénix también aparece a veces como símbolo negativo. Estos se pueden referir a personas astutas, como se describe en estos versos (67) del segundo poema de *Yù yán sān shǒu* 寓言三首 (Tres fábulas).

(67)

摇裔双彩凤，婉变三青禽。
往还瑶台里，鸣舞玉山岑。
以欢秦娥意，复得王母心。
区区精卫鸟，衔木空哀吟。

Los fénix coloridos vuelan al cielo, y los pájaros verdes bellos,
regresan al palacio de jade y bailan en lo alto de la montaña de jade,
para complacer a Qin'e y recuperar el amor de Wangmu.
Pero el fiel pájaro Jingwei solo puede lamentarse en vano.

Este poema comienza con el símbolo del fénix, que vuela con su mensajero, el pájaro verde, sobre el palacio de la deidad taoísta Wangmu. Qin'e era la hija del emperador Qin durante el periodo de las Primaveras y otoños. Son las dos mujeres protagonistas de la cita poética clásica. El ave fénix y el mensajero son tan halagadores que el ave legendaria Jingwei, transformada por el espíritu de la hija del emperador Yan, ya no ocupa un lugar tan importante como antes. A través del símbolo del ave fénix, estos versos satirizan a los aduladores que siempre acuden al palacio de la princesa o reina para ganar posiciones en sus carreras políticas. Como resultado, los funcionarios verdaderamente leales dejan de ser apreciados (Guo, 1992: 52). Los fénix, o aduladores, aunque puedan poseer ciertos talentos y habilidades, sus métodos

para perseguir y ganar posiciones cortesanas son despreciados por el poeta, expresando su lamento por talentos como ellos y criticando las injusticias de la época.

(68)

鸡聚族以争食，凤孤飞而无邻。
蚯蚓嘲龙，鱼目混珍；嫫母衣锦，西施负薪。

Los gallos se reúnen disputando la comida, los fénix vuelan solos sin aves alrededor.
Los lagartos se burlan de los dragones, los ojos de pez se mezclan con perlas.
La fea Momu viste brocado, la bella Xishi lleva leña.

Al personificar el ave fénix, el poeta también utiliza otros animales para compararlos con él con el fin de resaltar sus características. Por ejemplo, en el poema *Míng gāo gē sòng cén zhēng jūn* 鸣皋歌送岑徵君 (Canto para Cen Zheng en la montaña Ming'gao), hace los versos (68). El poeta describe una escena en la que el fénix prefiere volar solo a luchar en grupo con el gallo. Al presentarse como un ave fénix, muestra su valioso carácter y su renuencia a revolcarse en el mismo fango que la gente corriente o astuta. Esto puede asociarse al descontento del poeta con la situación política de la dinastía, que no podía o no quería distinguir entre los buenos y los malos y no sabía valorar los valiosos talentos con el poeta. En estos versos, el poeta subraya la comparación anterior utilizando como ejemplo a dos mujeres famosas de la historia; Momu en la leyenda era una mujer fea, mientras que Xishi en la historia era una belleza, por lo que el poeta explica que lo bueno siempre está mezclado con lo malo, y ninguna de las dos partes está en el lugar que le corresponde.

De hecho, el ave fénix no es sólo un símbolo del carácter moral de personas como el poeta en la mayoría de las ocasiones, sino que también oculta las aspiraciones y deseos de los antiguos literatos de tener una sociedad mejor con su fuerza y talento. El ave fénix del poema de Li Bai, con su profundo significado en relación con la historia de China y la cultura tradicional china, en realidad, nos muestra que, además de sus propias características, el ave fénix también puede referirse al poder imperial, a las personas de buen carácter o a los malvados, etc. A través del símbolo del ave fénix, el poeta expresa también su admiración por las personas de elevado carácter moral, su

deseo de no estar en compañía de gente traicionera, su deseo de construir un Estado justo y poderoso, etc.

2.3.2.9 *Dù juān* 杜鹃 (Cuco)

El *dù juān* 杜鹃 (cuco) también se conoce en China con los nombres de *zǐ guī* 子规, *dù yǔ* 杜宇, *zǐ juān* 子鹃, etc. Los poetas antiguos pueden haber recurrido a sus diferentes nombres para transmitir el significado literario de otra manera, o para corresponder a la rima o al sonido. Si se refiere al cuco en la cultura tradicional china, podría estar estrechamente asociado con emociones de tristeza y aprensión, ya que el cuco llama durante toda la noche en primavera y verano, y su crujiente pjar puede evocar emociones de tristeza y añoranza en el poeta. Otra razón por la que este pájaro se convirtió en símbolo de emociones menos positivas puede ser que, al igual que el cuco, tiene el pico teñido de rojo, y los antiguos creían extraer sangre de los largos gritos de la curruca.

La azalea, por su parte, llegaba con la temporada del cuco, por lo que se creía que su color se debía a la sangre que éste despedía, de ahí que estos pájaros y la azalea tengan el mismo nombre en chino: *dù juān* 杜鹃. Además, la cultura tradicional china cree que el emperador Du Yu, de la época de la dinastía Zhou, convirtió su alma en un pájaro que lloraba todo el tiempo tras su muerte (Yu, 2011: 1441). Su país fue destruido y por su gran dolor se transformó en pájaro para mostrar sus emociones y de su pico brotó sangre. Su nombre, *dù yǔ* 杜宇, puede referirse al cuco en épocas posteriores. Como resultado, el cuco se convirtió en un símbolo de desolación y tristeza en la poesía china. Concretamente, el poeta utiliza el símbolo del cuco para evocar emociones tristes como la nostalgia, para referirse a situaciones difíciles, para preocuparse por los amigos, para expresar la tristeza de la despedida, etc. Por ejemplo, en su poema *Xuān chéng jiàn dù juān huā* 宣城见杜鹃花 (Vista de rododentro en Xuancheng) hay estos versos (69).

(69)

蜀国曾闻子规鸟，宣城还见杜鹃花。
一叫一回肠一断，三春三月忆三巴。

Oí antes los trinos de cuco en el país Shu,
veo ahora la azalea en el pueblo Xuan.
Una vez que trine una vez, se rompen las tripas.
Añoro los tres distritos de Ba en la primavera de marzo.

De estos versos se desprende que, cuando el poeta ve la azalea, piensa en el canto del cuco que oyó una vez en su pueblo natal Shu, es decir, la flor ahora despierta cierta nostalgia en el poeta. Es natural que el poeta piense en el canto del cuco en su tierra natal a partir de la azalea que ve, ya que tienen el mismo nombre. Antes de abandonar su tierra natal para despedirse de sus familiares y viajar por el mundo, tenía aspiraciones de lograr para sí una carrera política de éxito, pero con el paso del tiempo no logró sus aspiraciones, a pesar de los muchos obstáculos que tuvo que atravesar. Así pues, en lo que respecta los símbolos del cuco y de la azalea, se profundiza en la pena y el dolor del poeta. En cuanto al formato, también es importante señalar aquí que el poeta utiliza los números “uno” y “tres” tres veces en la segunda parte de (69). Este uso repetido es menos común, pero el poeta lo hace de forma excepcional y con gran énfasis en la profundización de la emoción. Y la recurrencia de *yī* 一 (uno) y *sān* 三 (tres), presumiblemente como una especie de nostalgia continua, añade algo de ritmo al poema y evita la sensación de insipidez.

(70)

但见悲鸟号古木，雄飞从雌绕林间。
又闻子归啼夜月，愁空山。
蜀道之难，难于上青天。

Se ven las aves tristes lamentándose en los viejos árboles,
el macho vuela y la hembra sigue, revolotean juntos en el bosque.
También se oyen los cucos trinando bajo la luna de noche,
en las montañas desoladas se entristecen.
El camino a Shu es tan difícil,
tan difícil como ir al cielo azul.

Además de la nostalgia, la presencia del símbolo del pájaro cuco ayuda a expresar las preocupaciones del poeta, por ejemplo en el poema *Shǔ dào nán* 蜀道难 (Difícil camino a Shu), donde el poeta utiliza expresiones exageradas para recrear las magníficas y escarpadas carreteras de montaña de Shu. En esta obra aparecen estos versos (70) sobre el símbolo del pájaro cuco. Se nos ofrece una escena desoladora en la que el trino del pájaro cuco nos transporta a un escenario lleno de tristeza y soledad. A través de las escenas naturales, el poeta subraya de nuevo la dificultad del camino de Shu y de la situación. Mediante el trino del cuco y el lamento del pájaro triste, refuerza la tristeza del viajero, es decir, del propio poeta, y la dureza del camino. Tal vez este poema sea simplemente lo que el poeta sintió mientras viajaba por las montañas, pero en el contexto de sus experiencias vitales es razonable suponer que fue escrita cuando el poeta se encontró con diversas dificultades en su vida política, y que las dificultades de caminar por las montañas se correspondían precisamente con los obstáculos de su carrera política. Junto con el trino de estos pájaros, aumenta la sensación de angustia ante su incapacidad para realizar sus ideales.

(71)

杨花落尽子规啼，闻道龙标过五溪。
我寄愁心与明月，随风直到夜郎西。

Se caen los amentos y trinan los cucos,
sé que pasarás a Wuxi por el destierro a Longbiao.
Te envío mis preocupaciones a la brillante luna,
y ella te acompaña al oeste de Yelang.

El trino del pájaro cuco también puede utilizarse para describir la escena de su triste despedida de su amigo, y de forma similar este poema, *Wén wáng chāng líng zuǒ qiān lóng biāo yáo yǒu cǐ jì* 闻王昌龄左迁龙标遥有此寄 (Se envía a Wang Changling por su destierro a Longbiao) tiene uno versos relacionados (71). Según el libro *Enciclopedia de apreciación de las poesías de Tang* (1999), este poema fue escrito por Li Bai a su amigo Wang Changling, desterrado a Longbiao por algunos asuntos insignificantes de su vida. Enterado de su desgracia, Li Bai escribió este

poema, lleno de simpatía y preocupación, y se lo envió desde lejos. Al principio del poema aparece ya *zǐ guī* 子规, otra forma de expresar el símbolo del cuco, y combinado con la descripción de las semillas que caen del sauce, muestra que en esta estación, aunque es primavera y hace buen tiempo, el amigo del poeta está experimentando obstáculos en su vida. Aquí, el uso del símbolo del cuco muestra no sólo un cierto lamento por el estado de la vida de su amigo, sino también la pena del poeta por la partida de su amigo, ya que su futura situación ya no puede predecirse por su destierro.

2.3.2.10 *Qín* 琴 (Cítara)

Qín (cítara), instrumento musical tradicional chino, es uno de los símbolos de la poesía tradicional china que puede modificarse con adjetivos, y se denomina *yù qín* 玉琴 (cítara de jade), *gǔ qín* 古琴 (cítara antigua), *sù qín* 素琴 (cítara sin adornos), etc. Según Qin (2021), el libro *Poesías Completas de Tang* contiene más de 900 poemas de Li Bai, de los cuales más de 170 contienen símbolos de instrumentos musicales, y el mayor número de símbolos de instrumentos musicales en la poesía de Li Bai se encuentra en el instrumento punteado *qín*, unos 60 poemas. Se puede encontrar un relato sobre este instrumento en una obra tradicional china *Shī jīng* 诗经 (Clásico de poema), cuyo primer poema, *Guān jū* 关雎, contiene los siguientes versos (72).

(72)

参差荇菜，左右采之。
窈窕淑女，琴瑟友之。

El nenúfar desordenado se tomó a ambos lados del barco.
Para la belleza virtuosa, tocan el *qín* para acercarse a ella.

El poema trata de un hombre que muestra su amor a una bella mujer y quiere atraer su atención, por lo que toca este instrumento. Además de utilizarse como entretenimiento en la vida cotidiana, la cítara también aparece en textos antiguos

relacionados con actividades rituales. Los primeros registros en documentos excavados se encuentran en *Chūn guān zōng bó* 春官宗伯 (Oficinas de Primavera) de la obra *Zhōu lǐ* 周礼 (Ritos de Zhou) de la Dinastía Zhou Occidental. El libro *Ritos de Zhou* es una obra relativa a las instituciones políticas, económicas, culturales y ceremoniales. Esta sección *Oficinas de Primavera* corresponde a los funcionarios responsables de los asuntos de los clanes. De las descripciones específicas de los versos (73) se desprende que se utilizaban diferentes ritmos y tonos durante los rituales, y que los instrumentos, *qin* y *se*, se usaban al unísono, a pesar de sus diferentes orígenes. Además, la combinación de interpretación instrumental y danza demuestra que en aquella época el *qin* ya era un instrumento indispensable en los rituales dinásticos y formaba parte importante de la cultura ritual de la dinastía Zhou.

(73)

凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蕤为征，姑洗为羽，雷鼓、雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞；冬日至，於地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。

凡乐，函钟为宫，大蕤为角，姑洗为征，南吕为羽，灵鼓、灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞。夏日至，於泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。

凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蕤为征，应钟为羽，路鼓、路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九韶之舞，於宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。

Cuando se ejecuta la música, el tono del *gong* se establece con el ritmo *huanzhong*, el tono del *jue*, con el ritmo *huangzhong*, el tono del *zheng*, con el ritmo *dacu*, y el tono del *yu*, con el ritmo *guxi*. Se tocan los tambores de trueno, y los tubos hechos por bambú solitario. Se tocan *qin* y *se* hechos de madera de la montaña Yunhe y se ejecuta la danza Yunmen. En el solsticio de invierno, se toca en el altar de la tierra. Si la música de danza se toca seis veces, los dioses del cielo descenderán todos, y se podría realizar el rito.

Cuando se ejecuta la música, el tono del *gong* se establece con el ritmo *hanzhong*, el tono del *jue*, con el ritmo *dacu*, el tono del *zheng*, con el ritmo *guxi*, y el tono del *yu*, con el ritmo *nanlü*. Se tocan los tambores espirituales, y los tubos hechos por el cabo de bambú al final. Se tocan *qin* y *se* hechos de madera de la montaña Kongsang y se ejecuta la danza Xianchi. En el solsticio de verano, se toca en el cerro cuadrado del río. Si la música de danza se toca ocho veces, los espíritus de la tierra ascenderán todos, y se podría realizar el rito.

Cuando se ejecuta la música, el tono del *gong* se establece con el ritmo *huangzhong*, el

tono del Jue, con el ritmo *daliu*, el tono del *zheng*, con el ritmo *dacu*, y el tono del *yu*, con el ritmo *Yingzhong*. Se tocan los tambores de cuatro caras, y los tubos hechos de bambú crecido en la umbría. Se tocan *qin* y *se* hechos de madera de la montaña Longmen y se ejecuta el canto Jiede y la danza Jiushao, en el templo del clan. Si la música de danza se toca nueve veces, se podría realizar el sacrificio a los seres humanos y los espíritus ancestrales.

Con el paso del tiempo, la cítara se utilizó en la poesía clásica como símbolo, y los eruditos podían recurrir a la cítara para expresar sus sentimientos y emociones, como hizo el poeta Li Bai. A veces, el poeta esperaba encontrar a alguien que le apreciara tocando la cítara. Por ejemplo, en el poema *Yuè yè tīng lú zǐ shùn dàn qín* 月夜听卢子顺弹琴 (Escuchar a Lu Zishun tocar la cítara bajo la luna) aparecen los siguientes versos (74). En estos versos, el poeta muestra una escena en la que escucha el sonido de la cítara sin adornos de su amigo, lo que pone de relieve una sensación de soledad y tristeza. Su amigo Lu toca varias piezas antiguas famosas, mostrando por un lado su gran habilidad y por otro, a través de su cítara sin adornos, se puede entender su actitud ante la vida, que es seguir una vida de ermitaño en un lugar de silencio, una vida a la que aspiraba el poeta Li Bai. Los versos finales sugieren que en estas tristes melodías el poeta no encontró a nadie que pudiera comprenderle tan bien como Zhong Ziqi comprendía a Yu Boya. Este hombre Zhong era conocido por su relación amistosa con su amigo Yu, uno tocando la cítara y el otro disfrutando escuchándole. La armoniosa relación entre ellos era exactamente lo que buscaba el poeta. Li Bai necesitaba a alguien que le escuchara, le comprendiera e incluso descubriera y apreciara su talento. Así, a través del símbolo de la cítara se expresan aquí la soledad y el abatimiento, así como la tristeza de que nadie pueda comprenderle y apreciarle de verdad.

(74)

闲夜坐明月，幽人弹素琴。
忽闻悲风调，宛若寒松吟。
白雪乱纤手，绿水清虚心。
钟期久已没，世上无知音。

Me senté bajo la luna brillante en una noche tranquila,

escuché la cítara sin adornos del ermitaño.
Oí de repente la melodía del Viento Triste
y parecía ser la melodía de Pinos Fríos.
El rasgueo de Nieve Blanco ocupaba las delicadas manos,
y el de Agua Verde te despejaba la mente.
Zhong Ziqi había muerto hace tiempo,
y ya no habría un alma gemela así en el mundo.

(75)

他日闲相访，丘中有素琴。

Si algún día vienes a visitarme, preparo la cítara sin adornos en casa.

El poema *Liú bié wáng sī mǎ sōng* 留别王司马嵩 (Despedida del funcionario Wang Song), el poeta utiliza la misma forma para describir este símbolo, pero la persona que toca la cítara se convierte en el propio poeta. En otros versos de este poema el poeta muestra su deseo de servir a su país, esperando la ayuda y recomendación de un funcionario para tener la oportunidad de volver de nuevo a palacio, pero al final el poeta fracasa, así que en estos versos finales (75) Li Bai indica que si algún día el funcionario cambia de opinión y puede visitarle, el poeta le dará la bienvenida con su cítara sin adornos. Aquí la persona que toca esta cítara se ha convertido en el propio poeta, y esta cítara sin adornos aquí es como la virtud del poeta; su deseo de servir a su país es sincero, su talento y habilidad son reales, sin el menor atisbo de hipocresía.

Además, Li Bai plasma su deseo de un gobierno y una sociedad estables, por ejemplo, en el poema *Xiàn cóng shū dāng tú zǎi yáng bīng* 献从叔当涂宰阳冰 (Para el tío funcionario Yangbing en Dangtu) se escriben los versos siguientes (76). En medio de la calamitosa situación del pueblo de Dangtu, su tío Li Yangbing se esforzó por cambiar esta situación y, finalmente, gracias a sus medidas correctoras, el pueblo volvió a la normalidad. A través de este poema, Li Bai alaba los esfuerzos y logros de su tío como funcionario en Dangtu, mostrando su deseo y aprecio por esta sociedad estable, pacífica y próspera, que se ajustaba al ideal que tenía en mente para la gobernanza y la situación política. La cítara de jade puede mostrar el éxito de su tío,

cuya fama podía llegar tan lejos al otro lado del río como el sonido de la cítara.

(76)

宰邑艰难时，浮云空古城。居人若薙草，扫地无纤茎。
惠泽及飞走，农夫尽归耕。广汉水万里，长流玉琴声。

Gobernaste el pueblo cuando estaba en momento difícil,
y las nubes flotantes estaban en los pueblos vacíos.
Los habitantes eran pocos como las hierbas escardadas,
y no había ramas cuando se barría el suelo.
Ahora tu gracia se ha extendido a todo el pueblo, y los campesinos han vuelto a la
agricultura. El río Yangtze tiene diez mil millas de largo, y la melodía de la cítara de
jade fluye por encima.

La cítara también puede encarnar la alegría de vivir, por ejemplo, en *Xì zèng zhèng lì yáng* 戏赠郑溧阳 (Poema de diversión para Zheng Liyang), en el que compuso los siguientes versos (77). La cítara de Tao Yuanming no sólo carece de adornos, sino también de cuerdas, de modo que en el mundo de este hombre el significado de tocar la cítara no reside en la búsqueda de la habilidad melódica, sino en el placer de tocar simplemente este instrumento, es decir, no busca las aspiraciones de la gente corriente, sino su propia actitud de disfrute en su actual vida fácil e interesante. La cítara le sirve simplemente para dejar atrás las angustias de la realidad, y la toca sin adornos ni cuerdas. Como ya ha encontrado el placer esencial de tocar la cítara, no hay necesidad de trabajar en la técnica de tocarla. El poeta Li Bai aspiraba a esta forma de pensar y a este estado de vida, e incluso quiso visitarlo porque una vida así era lo que Li Bai deseaba, y el comportamiento de Tao Yuanming le proporcionó cierta ayuda en su forma de pensar y en sus afanes.

(77)

陶令日日醉，不知五柳春。
素琴本无弦，漉酒用葛巾。
清风北窗下，自谓羲皇人。
何时到栗里，一见平生亲。

El funcionario Tao se emborracha día tras día,
sin saber cuándo vuelven los cinco sauces en primavera.

No hay cuerdas en su cítara sin adornos,
y utiliza el pañuelo de cabeza para filtrar el vino.
La brisa sopla bajo la ventana del norte,
y dice ser de la época de Fuxi.
Cuando llegue el pueblo Li,
te visitaré, mi buen amigo.

(78)

燕赵有秀色，绮楼青云端。
眉目艳皎月，一笑倾城欢。
常恐碧草晚，坐泣秋风寒。
纤手怨玉琴，清晨起长叹。
焉得偶君子，共乘双飞鸾。

Hay una belleza en los lugares Yan y Zhao,
vive en un hermoso pabellón sobre las nubes verdes.
Sus cejas y ojos bonitos son como la luna brillante,
y cuando sonríe, toda la ciudad está encantada con ella.
Siempre le preocupa que la hierba verde se marchite,
y se sienta llorando por el viento frío otoñal.
Sus delicadas manos tocan tristemente a la cítara de jade,
y se levanta suspirando largamente de madrugada
cómo puede encontrar a un buen esposo.
Vuelan juntos en un ave Luan.

Por último, el uso de este símbolo también puede asociarse al amor, de forma similar a lo registrado en los textos antiguos antes mencionados, por ejemplo, en su poema *Gǔ fēng qí èr shí qī* 古风·其二十七 (Vigésimo séptima poema del estilo antiguo), donde el poeta encarna a una bella mujer que espera la otra mitad de su vida. El poeta nos muestra a una hermosa mujer con el rostro triste cada día porque no encuentra a su amor, expresando su lamento y soledad, así como su esperanza de que llegue el amor. Las manos esbeltas y la cítara de jade sugieren que esta mujer no sólo está en buenas condiciones físicas, sino que su familia también es acomodada. Al ser tan bella y acomodada, no es fácil encontrar una esposa virtuosa adecuada, por lo que la mujer sólo puede fijar y expresar sus sentimientos en esta cítara. La situación del poeta es a veces similar a la de la mujer, cree que tiene suficiente talento relevante, pero no ha llegado la persona adecuada que pueda comprenderle plenamente. Así,

puede verse que esta cítara, como uno de los símbolos de la poesía de Li Bai, puede expresar su soledad por no ser comprendido, su pena por no ser reconocido, su angustia por no poder realizar sus ideales, su incapacidad para desplegar sus afanes, etc.

2.3.2.11 *Sōng* 松 (Pino)

El pino es el símbolo vegetal más utilizado en la poesía de Li Bai, ya que aparece 139 veces (Chen, 2011: 3). Su resistencia ha sido perseguida durante mucho tiempo por el pueblo chino, por lo que este símbolo es habitual en las obras literarias. Un registro antiguo del símbolo del pino en obras poéticas puede encontrarse dentro de la obra *Zhèng fēng* 郑风 (Estilo de Zheng) de *Clásico de Poesía*, en la parte *Fú sū* 扶苏 (Fusu), que habla de unas palabras jocosas pronunciadas por una mujer china después de esperar durante mucho tiempo a un chico, y los versos relacionados son los siguientes (79).

(79)

山有扶苏，隰有荷花。
不见子都，乃见狂且。
山有乔松，隰有游龙，
不见子充，乃见狡童。

En las montañas hay árboles Fusu,
en los estanques hay flores de loto.
No veo a un hombre tan bello como Zidu,
pero me encuentro con este chico engreído.

En las montañas hay pinos altos,
en los estanques hay plantas flotantes.
No veo a un hombre tan bueno como Zichong,
pero me encuentro con este chico astuto.

El poema nos muestra una escena en la que hay árboles Fusu y pinos en una colina, hermosas flores en el agua, y ahora hay una chica y un chico concertando un

encuentro. *Zǐ dū* 子都 y *Zǐ chōng* 子充 son representantes de los chicos guapos de la antigua leyenda. En este poema la muchacha muestra un sentido lúdico al comparar los ejemplos de estos dos hombres con este muchacho. Los pinos aquí, además de formar parte de la descripción del lugar donde se encuentran los dos hombres, también son símbolos de las personas de la sociedad actual, y pueden verse como personas que poseen una buena moral como estos pinos. Aunque hay pocas descripciones de las características de los pinos en este poema, los eruditos antiguos han mostrado admiración y alabanza por ellos, creyendo que estas características deberían aprenderse de la gente corriente. Un ejemplo de ello es el relato de Confucio en el capítulo *Zǐ hǎn* 子罕 de *Lún yǔ* 论语 (Analectas de Confucio). Como este capítulo gira en torno a los estilos de comportamiento, las cosas que hay que aconsejar y las que no, se recoge una frase (80) sobre el pino como sigue.

(80)

子曰：“岁寒，然后知松柏之后凋也。”

Confucio dice que, al llegar la estación fría, se puede saber que los pinos no se marchitan.

(81)

其在人也，如竹箭之有筠也；如松柏之有心也。二者居天下之大端矣。故贯四时而不改柯易叶。

(Los ritos) Para la gente son como la piel del bambú, y la parte interior del pino. Ambos son dos partes principales del mundo. Por eso las ramas nunca se marchitan en todo el año.

Esto demuestra que una persona virtuosa debe tener un carácter tan firme como un pino y puede superar innumerables dificultades sin cambiar su mentalidad original. En una línea similar, la frase (81) se recoge en el capítulo *Lǐ qì* 礼器 (Utensilio de los ritos) de la obra *Lǐ jì* 礼记 (Libro de los Ritos). Aquí el espíritu de estas plantas se asemeja a la idea de que debemos llegar a ser como el bambú y el pino, sin cambiar siguiendo los pasos de los demás, sino permaneciendo firmes e inquebrantables. Sólo

a través de la persistencia y la paciencia en lo que hacemos durante un largo periodo de tiempo podemos lograr finalmente los resultados deseados. Tales plantas son longevas y las personas son muy insignificantes y pequeñas comparadas con tal inmortalidad, razón por la cual su naturaleza inmortal es buscada y admirada. El amor a la vida promueve el deseo de la inmortalidad del bambú o, para el caso, del pino. Así pues, el pino forma parte del espíritu virtuoso que representa a la humanidad y también puede utilizarse como metáfora del hombre.

(82)

为草当作兰，为木当作松。
兰秋香风远，松寒不改容。

Si quieres ser una hierba, sé una orquídea.
Si quieres ser un árbol, sé un pino.
La fragancia de la orquídea flota con el viento en otoño;
el pino no cambia con el frío.

En los poemas de Li Bai, el poeta ofrece descripciones e ilustraciones de las características de los pinos, que designan, por ejemplo, como *qīng sōng* 青松 (pino verde), *zhǎng sōng* 长松 (pino crecido), *hán sōng* 寒松 (pino frío), etc. Por ejemplo, en su poema *Yú wǔ sōng shān zèng nán líng cháng zàn fǔ* 于五松山赠南陵常赞府 (Para Chang Zanfu de Nanling en la montaña Wusong), el poeta indica en los versos (82) que como persona uno debe ser como un pino. De ello se desprende que el poeta habla bien del pino, mostrando que no ha cambiado a pesar de los tiempos difíciles y que esto demuestra que el poeta no ha cambiado la meta que persigue a pesar de los obstáculos que encuentra en el mundo actual. El poeta describe literalmente el pino, pero en realidad lo representa metafóricamente como a sí mismo, que tiene características agraciadas similares a las del pino, creando un símbolo de sí mismo para los lectores. De ello se desprende que sus poemas pueden utilizar metáforas para expresar elogios a las características del pino, como en uno de *Gǔ fēng qí shí yī* 古风·其十一 (Undécimo poema del estilo antiguo), donde aparecen estos versos (83).

(83)

人生非寒松，年貌岂常在。

La vida no es un pino frío,
la edad y la apariencia no son siempre iguales.

Con el paso del tiempo, a diferencia del pino, mucho de lo humano puede cambiar involuntariamente. Aquí en los versos (83) el poeta utiliza el símbolo del pino para amonestarse a sí mismo a utilizar su escaso tiempo para cumplir las aspiraciones de su vida. El poeta intenta servir a su país y alcanzar el éxito político, pero con el paso del tiempo se ha hecho demasiado viejo para ello. Además, el poeta también exhortaba a los demás de las buenas cualidades del pino, por ejemplo, en *Gǔ fēng qí shí jiǔ* 古风·其十九 (Décimo novena poema del estilo antiguo), los siguientes versos (84) muestran la despedida de su amigo, en la que el poeta exhorta a su amigo a que aprenda las características del pino aprendiendo sus buenas virtudes. Este espíritu también tiene un significado específico en el poema *Liú bié lǔ sòng* 留别鲁颂 (Despedida a Lu Song), que es un consejo a su amigo, en el sentido de que su mente debe ser como la del pino verde, que no cambia su firmeza de ánimo ni siquiera cuando está en apuros, en los versos (85).

(84)

勸君青松心，努力保霜雪。

Que tengas el corazón como el pino verde,
y conserves las cualidades como la escarcha y la nieve.

(85)

错落石上松，无为秋霜折。

Los entrelazados pinos de las rocas
no son destruidos por la escarcha otoñal.

De los ejemplos anteriores se desprende que si el poeta utiliza un pino para representarse a sí mismo, es un reflejo de sus ideales y aspiraciones. Aunque no pueda

alcanzar su ideal, también se mantiene erguido como un pino. Si se utiliza para describir a otra persona, puede ser una forma de aliento y alabanza, o puede ser una exhortación. En este sentido, los pinos pueden contrastarse con otras plantas para resaltar sus cualidades, por ejemplo, en el poema *Zèng shū shì yù huáng cháng* 赠书侍御黄裳 (Para el funcionario Huang Chang), en el que el poeta utiliza los versos (86) para exhortar a un funcionario adulador. En concreto, el poeta utiliza el poema para aconsejar a l funcionario y señalar que uno no debe ser como el melocotonero o el ciruelo bonito, que sólo se preocupan de mostrar su belleza, es decir, de adular a las autoridades para conseguir un éxito injusto. Si una persona sigue comportándose así en la vida, cuando encuentre obstáculos no le será fácil superarlos, pues no tiene las características de un pino, por lo que debe tomar el ejemplo del pino y convertirse en una persona virtuosa. Aquí, al comparar el pino con el melocotonero y el ciruelo, el poeta subraya las virtudes del pino y exhorta a la gente a que sólo convirtiéndose en una persona virtuosa podrá superar con éxito todas las dificultades.

(86)

太华生长松，亭亭凌霜雪。
天与百尺高，岂为微飙折？
桃李卖阳艳，路人行且迷。
春光扫地尽，碧叶成黄泥。
愿君学长松，慎勿作桃李。
受屈不改心，然后知君子。

Los pinos altos crecen en el monte Taihua, se yerguen en la escarcha y la nieve.
Tienen una altura de cien pies, ¿cómo se pueden romper por la brisa?
Los melocotoneros y los ciruelos lucen su belleza, y los transeúntes quedan fascinados.
La primavera se acaba, sus hojas verdes se convierten en barro amarillo.
Espero que sigas a los pinos altos, pero no seas como los melocotoneros y los ciruelos.
No cambies de opinión por estar frustrado, entonces se sabe quién es la persona con calidad.

(87)

蜀僧抱绿绮，西下峨眉峰。
为我一挥手，如听万壑松。
客心洗流水，馀响入霜钟。
不觉碧山暮，秋云暗几重。

El monje del Shu sostiene un *qin* verde, baja de la montaña Emei en el oeste.
Agita la mano para mí, como si escuchara el viento de diez mil pinos.
El corazón del huésped es limpiado por el agua fluida,
y el sonido persistente se integra en las campanas con escarcha.
Sin darse de cuenta del atardecer en las montañas verdes,
las nubes otoñales se oscurecen aún más.

Los pinos, al ser árboles inmortales, y el sonido del viento que los sopla pueden transmitir sentimientos muy apacibles, que corresponden en cierto modo al deseo y el anhelo del poeta por la vida de ermitaño, por ejemplo, en su poema titulado *Tīng shǔ sēng jùn dàn qín* 听蜀僧濬弹琴 (Escuchar al monje tocar a la cítara), se pueden seguir sus versos (87) para experimentar tales sentimientos. El poeta nos muestra una escena en la que el monje toca un instrumento para él, y estas melodías le tranquilizan hasta tal punto que las escucha durante tanto tiempo que pierde la noción del tiempo. El poeta escribe que lo único que tenía que hacer el monje para tocar el instrumento era agitar la mano, pero su sonido era tan grandioso como el de los innumerables pinos cuando sopla el viento en las montañas. Tal sonido puede permitir al poeta olvidar las penas de estar lejos de casa y las preocupaciones de la vida, así como el anhelo de una vida así.

2.3.2.12 *Yún* 云 (Nube)

Las nubes son el símbolo más utilizado por Li Bai, ya que aparecen 518 veces en 409 poemas (Chen, 2003: 3), y tienen un rico significado y connotación cultural. Combinando las características de las nubes, el poeta plasma en este símbolo sus cualidades, emociones y estados de ánimo, y si se considera por su color y estado, este símbolo puede adoptar la forma de nubes verdes, nubes oscuras, nubes blancas, nubes flotantes y nubes tumbadas, etc. Los registros de las nubes en las obras clásicas chinas se remontan a varios poemas de *Shī jīng* 诗经 (Clásico de Poesía), por ejemplo, en un poema de *Zhèng fēng* 郑风 (Canciones de Zheng) se registra un poema *Chū qí dōng*

mén 出其东门 (Salir por la puerta oriental), que contiene estos versos (88). Este poema describe a un hombre coherente en su amor y critica a los que aman lo nuevo y lo viejo. Las mujeres son comparadas con nubes o flores porque su número muestra el asombro de este protagonista. Pero, dice estos versos, aunque son tan numerosas como las nubes, no son mejores que mi mujer favorita, aunque vaya vestida con ropas sencillas. Aquí, el vestido blanco y el pañuelo muestran la humillación y la baja condición social de la mujer, pero aun así, el hombre sigue considerando a esta mujer mejor que las demás bellezas, aunque sean tan numerosas como las nubes. En este poema sólo se utiliza el símbolo de la nube y no hay modificadores, referido a la cantidad.

(88)

出其东门，有女如云。虽则如云，匪我思存。缟衣綦巾，聊乐我员。
出其闾闔，有女如荼。虽则如荼，匪我思且。缟衣茹蘆，聊可与娱。

Salgo por la puerta occidental, las mujeres son como nubes.

Aunque son como nubes, no son las que añoro.

La del vestido blanco con un pañuelo verde, es la que me hace feliz.

Salgo de las puertas de la ciudad, las mujeres son como flores.

Aunque son como flores, no son las que añoro.

La del vestido blanco con un pañuelo rojo, es la que me hace alegre.

(89)

飘风屯其相离兮，帅云霓而来御。
纷总总其离合兮，斑陆离其上下。

El torbellino se reúne y se acerca. Conduce las nubes y los iris para recibirme.

Las nubes acumulan y acumulan, se separan se fusionan. Flotaban hacia arriba y hacia abajo con una variedad de colores.

De forma similar, en el poema lírica más larga de la antigüedad de China, *Lí sāo* 离骚 de la obra *Chǔ cí* 楚辞 (Elegías de Chu), compuesto durante el periodo de los Estados Combatientes (475 a. C.-221 a. C.). Es un poema muy importante de la literatura, se divide en dos partes, la primera de las cuales trata principalmente de la preocupación del poeta por el destino de su pueblo y su país, su deseo de renovación

política y su resistencia a una realidad maligna. La segunda mitad se concentra en la imaginación del poeta sobre el mundo espiritual, la persecución de sus ideales y la expresión de su amor por su país y su pueblo. Estos versos (89) con nubes se encuentran en la segunda mitad del poema, donde el poeta trata a las nubes como a personas, y éstas reciben al poeta como a un amigo. De los relatos de los antiguos clásicos chinos se desprende que en la antigüedad ya se escribía a partir de las características de las nubes. Y en los poemas de Li Bai su significado se desarrolla aún más en la composición del poema. En la escritura de Li Bai, estas nubes pueden tener diferentes variaciones en su apariencia.

(90)

浮云游子意，落日故人情。

Las nubes flotantes llevan los sentimientos de los viajeros,
el sol puesto lleva los sentimientos de los amigos conocidos.

Por ejemplo, en su poema *Sòng yǒu rén* 送友人 (Despedida a un amigo), el poeta muestra una escena de despedida a través de las nubes en estos versos (90). El poema muestra las nubes flotando en el aire cuando el sol está a punto de ponerse para mostrar el estado de ánimo del poeta. Aquí, las nubes van precedidas de la palabra modificadora “flotante”, y el símbolo de las nubes flotantes puede entenderse aquí como una referencia a esta persona del poeta, que no sabe adónde va al final y va a la deriva como las nubes flotantes en el cielo. Esta combinación del símbolo sustantivo “nube” y el estado adjetival “flotante” es relativamente fija, como ya puede verse en poemas ajenos como *Zá shī* 杂诗 (Varios poemas) de *Cáo pī* 曹丕 (187-226), como podemos ver en detalle en los versos siguientes (91).

(91)

西北有浮云，亭亭如车盖。
惜我时不遇，适与飘风会。
吹我东南行，行行至吴会。
吴会非吾乡，安能久留滞。
弃置勿复陈，客子常畏人。

En el noroeste hay nubes flotantes, se yerguen como la forma de la cubierta de un carro.
Lamentablemente no me encuentro con el momento oportuno, y coincido con una tormenta repentina.

La tormenta me ha soplado al sureste y vago hacia el condado de Wu.

El condado de Wu no es mi tierra natal; no puedo quedarme aquí mucho tiempo.

No quiero hablar más de eso, los huéspedes siempre tienen miedo de que les acosen.

En este poema, Cao Pi describe primero las nubes flotantes en el cielo para representarse a sí mismo como un viajero lejos de casa, y las nubes flotantes sirven como cubierta de un carruaje, lo que aumenta el sentimiento nostálgico, ya que los carruajes eran un importante medio de transporte en aquella época. El poeta se siente solo, pero se encuentra con más obstáculos. Debido a las duras circunstancias, el poeta no tiene más remedio que trasladarse a otro lugar lejano. A través del simbolismo de las nubes flotantes, el poeta nos presenta una escena cargada de emoción, por lo que este sentimiento de soledad y de estar lejos de casa que Li Bai quería expresar es relativamente similar al del poema anterior. El símbolo de las nubes flotantes tiene otro significado oculto en los escritos de Li Bai, y es el de las personas astutas o las situaciones caóticas en la corte. Por ejemplo, en el poema *Dēng tàì bái fēng* 登太白峰 (Subir a la Montaña Taibai), el poeta describe su deseo en los siguientes versos (92).

(92)

西上太白峰，夕阳穷登攀。

太白与我语，为我开天关。

愿乘冷风去，直出浮云间。

Subo hacia el oeste, a la montaña Tai Bai,

y sólo llego a la cima al atardecer.

El inmortal Taibai me saluda

y me abre las puertas del cielo.

Quiero volar con el viento claro

y salgo de las nubes flotantes.

La descripción de las dificultades de escalar el monte Tai Bai muestra el espíritu

del poeta de no tener miedo a las dificultades. Además de exagerar la altura de esta montaña, también muestra el deseo del poeta de buscar la libertad en la vida real. Para conseguirlo, el poeta quiere volar liberándose de las “nubes flotantes”. Las nubes flotantes se relacionan aquí con la situación social del poeta y, según He en la *Enciclopedia de Apreciación de las Poesías de Tang* (唐诗鉴赏辞典), Li Bai estaba lleno de ambición cuando entró en la capital en el año 742 en respuesta a un edicto imperial. Sin embargo, sus ambiciones políticas no pudieron realizarse debido a la mediocridad de la corte imperial y al rechazo de los poderosos, lo que le hizo sentirse deprimido y amargado, y este sentimiento se refleja en este poema. Así que este poema fue compuesto durante la estancia del poeta en Chang’an (He, 1999: 295). Aunque la dinastía Tang era próspera en aquella época, había muchas crisis potenciales, por ejemplo, la presencia de varios funcionarios astutos y poderosos alrededor del emperador. Tal situación oprimía al poeta, pero no tenía forma de resolver tales problemas, por lo que el poeta muestra sus sentimientos en este poema. Estas malas personas son como las nubes hinchadas que cubren la ciudad de Chang’an en el cielo, creando una sombra que hace que el poeta sienta pesar y suspire, por lo que prefiere abandonar a estas personas astutas y salir de la situación.

(93)

秦王扫六合，虎视何雄哉！
挥剑决浮云，诸侯尽西来。

El emperador de Qin arrasó los seis países,
¡su fuerza era tan grande como un tigre!
Con el movimiento de la espada las nubes flotantes se disipan,
y todos los vasallos llegaron al oeste.

Además de la referencia a las personas astutas de la dinastía, en una línea similar, las cosas negativas a las que pueden referirse las nubes flotantes también se expresan en otro de su poema, *Qín wáng sǎo liù hé* 秦王扫六合 (El emperador Qin arrasa los seis países). En el poema, el emperador de Qin barre los seis reinos en aras de la unidad dinástica, cuando las nubes flotantes son como el caos, lo que se refleja

concretamente en los versos (93). Estos versos son los primeros versos del poema, que describen la unificación del primer emperador de una China unificada Qin Shi Huang. Las nubes flotantes simbolizan el caos que precedió a la unificación de este emperador, con todos los estados compitiendo entre sí mediante constantes guerras. Pero al final este emperador logró la victoria y estos países fueron unificados por la dinastía Qin.

(94)

藐姑射山，有神人居焉。肌肤若冰雪，绰约若处子。不食五谷，吸风饮露，乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。

En la lejana Montaña Guye, vivía un espíritu inmortal.
Su piel es como el hielo y la nieve, su figura elegante es como una chica pura.
No come granos ni cereales, solo aspira el viento y bebe el rocío.
Cabalga sobre las nubes, monta un dragón y vuela más allá de los cuatro mares.

(95)

早服还丹无世情，琴心三叠道初成。
遥见仙人彩云里，手把芙蓉朝玉京。
先期汗漫九垓上，愿接卢敖游太清。

Quiero tomar pronto el elixir taoísta deshaciendo los sentimientos mundanos,
y tengo éxito inicial en los pensamientos taoístas²⁸.
Contemplo desde lejos a los inmortales en las nubes de colores,
sostengo flores de hibisco en manos hacia a la montaña Yujing.
Hemos acordado encontrarnos en los nueve cielos infinitos,
y quiero recoger a Lu Ao para viajar juntos en el cielo.

Por último, además de poder referirse a aspectos como la nostalgia, el vagabundeo, las malas personas y las malas situaciones, dependiendo del estado de las nubes en relación con la realidad de la situación, las nubes también pueden asociarse con el mundo de los dioses y los inmortales. Ya en la obra *Zhuangzi* describe la

²⁸ *Qín xīn sān dié* 琴心三叠: Este término está asociado al taoísmo y puede entenderse como la armonización de los *dantian* superior (entre las cejas), medio (bajo el corazón) e inferior (bajo el ombligo), de modo que el *qi* de los tres *dantian* se sintetice en uno solo, como el sonido armonioso de una cítara. En otras palabras, la conciencia, el pensamiento y las actividades alcanzan un estado armonioso, con una mente tranquila y pacífica. (La palabra *dān tián* 丹田 es un centro del cuerpo de almacenar la energía *qi*). Ya en el antiguo libro taoísta *Huáng tíng jīng* 黄庭经 (El Clásico de la Corte Amarilla) aparece la siguiente frase: 琴心三叠舞胎仙，九气映明出霄间. Significa que, las tres energías se superponen y se armonizan como el sonido de cítara, y se puede convertir en inmortales; el *qi* de los nueve cielos se inhalan y hace que uno se sienta claro.

imagen de un ser divino que vive en el monte Guye y puede volar con las nubes. Así, a través de sus descripciones de las nubes, los poetas expresan su deseo de entrar en el mundo espiritual, y en el poema *Lú shān yáo jì lú shì yù xū zhōu* 庐山谣寄卢侍御虚舟 (Se envía al funcionario Lu), Li Bai también escribe los versos relevantes (95). El poeta demuestra sus logros en el taoísmo y expresa su deseo de entrar en el mundo espiritual. De ello se desprende que los dioses están en nubes de colores, en lugar de nubes ordinarias, lo que puede mostrar el encargo del poeta de albergar buenas esperanzas en el mundo espiritual. A través de la imaginación del mundo espiritual, el poeta escribe su deseo de vivir en libertad. Así que es comprensible aquí que el taoísmo sea una parte importante del pensamiento de Li Bai. También podemos entender que la fantasía de entrar en el mundo espiritual le llevó a centrarse más en el taoísmo, y en la vida de ermitaño, cuando su carrera política se topó con un obstáculo.

CAPÍTULO III - FUENTES RECURRIDAS

3.1 Procedencia de las fuentes

Esta tesis se centra en la poesía del poeta Li Bai y las traducciones chino-españolas de su poesía. Para alcanzar los objetivos de este estudio, los capítulos siguientes de este trabajo se centrarán en las dificultades encontradas en el proceso de traducción y en una comparación de las dos traducciones mediante el uso de veinte ejemplos específicos. Li Bai es un poeta importante a lo largo de la historia de la poesía china, y se han realizado numerosas traducciones de sus poemas clásicos, entre las que destacan las traducciones de Chen Guojian y Anne-Hélène Suárez Girard, pero pocos estudios se han dedicado a comparar sus versiones traducidas. Estudiar y conocer los distintos enfoques utilizados por ambos traductores en sus traducciones puede ser útil para que los traductores principiantes y quienes deseen traducir poesía aprovechen los puntos fuertes de unos y otros con vistas a lograr mejores traducciones en la práctica de la traducción muestran. Esta tesis se centra en los problemas

lingüísticos que plantea la traducción de la poesía china, la imagería específica contenida en los poemas y sus significados implícitos, y las traducciones de los poemas clásicos del poeta chino Li Bai realizadas por dos traductoras de renombre, Chen Guojian y Anne-Hélène Suárez Girard, al chino y al español.

En la actualidad, cada vez son más los traductores españoles que traducen poesía china directamente del chino al español. La traducción de la poesía clásica china del chino a una tercera lengua y luego al español dificulta el proceso de traducción y afecta al intercambio directo y fluido de las culturas china y española. Por lo tanto, una introducción a la poesía china original y a su significado, así como una comparación de las versiones traducidas realizadas por ambos traductores, conduce a una evaluación adecuada de los métodos de traducción utilizados, lo que ayuda a abordar adecuadamente los problemas que surgen en el proceso de traducción de la poesía china clásica. Si nos fijamos en los estudios sobre la poesía clásica china, podemos encontrar una serie de poemarios publicados por hispanohablantes.

Si nos centramos en la historia de las traducciones de obras de la cultura china a lenguas extranjeras, encontramos que el sinólogo francés Paul Pelliot (1878-1945) sugirió por primera vez en 1929 en T'oung Pao²⁹ que el misionero español Juan Cobo había publicado su traducción del *Míng xīn bǎo jiàn* 明心宝鉴 (Espejo Rico del Claro Corazón) en Filipinas antes de 1592 (o 1590). Este libro abarca casi todos los aspectos de la propia vida, por ejemplo, aspectos del trato con los demás, del trato con el mundo, del habla y el comportamiento, de la atención plena, de la gestión y la convivencia, etc. Por tanto, puede decirse que se trata en realidad de un libro popular sobre filosofía de la vida y un clásico inspirador sobre el desarrollo de las propias cualidades morales. Juan Cobo utilizó inicialmente este libro como libro de iniciación para su propio estudio de la lengua y la cultura chinas. En el curso de sus estudios, sin embargo, también emprendió la tarea de traducirlo al español. La traducción de Juan Cobo es una obra bilingüe copiada a mano y fue el primer libro chino traducido al español. Llegó a España en 1595 y fue dedicado a Felipe III, y luego, este ejemplar se

²⁹ T'oung Pao: El primer periódico internacional de sinología, fundado en Francia.

conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid.

Sin embargo, todavía eran relativamente pocas las obras chinas traducidas y publicadas en español en ese periodo, ya que apenas se encontraban muchas fuentes. Tampoco había muchos sinólogos en España en aquella época, y también se desprende de la sección teórica sobre la traducción china de esta tesis que las traducciones extranjeras de obras chinas estaban también en sus inicios. Pero desde el desarrollo de las relaciones diplomáticas entre China y España, el número de traductores chino-españoles y el número de obras chinas publicadas en España ha aumentado gradualmente. Tomemos como ejemplo a Chen Guojian y Anne-Hélène Suárez Girard para ilustrar la situación concreta.

Según Chen (2009), la entrada de las colecciones de poesía sobre Li Bai en el mundo hispánico comenzó en 1920 con la publicación de *Li-Po y Otros Poemas* de José Juan Tablada, en la que José conmemoraba al famoso poeta con pinturas y textos especiales que dejaron una huella relevante en el campo erudito de la poesía. Posteriormente, en 1929, Guillermo Valencia publicó *Catay: Poemas Orientales*, que incluían 98 poemas chinos y 5 poemas árabes, de los cuales los poemas chinos versaban principalmente sobre la dinastía Tang. Cabe mencionar que se componen de 26 poemas de Li Bai, 16 de Du Fu y varios poemas de Bai Juyi o Wang Changling, por lo que los poemas de Li Bai ocupan un lugar difícil de ignorar en las etapas iniciales de la entrada de la poesía china en los países de habla hispana. Además, Guillermo no tradujo estos poemas en prosa, sino que los conservó todos en su forma poética. Como comentó Julián Malatesta que, “Catay es un poemario de luz y de sombra, fuerte y débil al mismo tiempo; el lector no puede sustraerse a esta tensión que alegra y mortifica, que agobia con reglas de artificio y llena de júbilo frente al súbito hallazgo poético” (Malatesta, 2004: 47). Sin embargo, Chen también añade que, al igual que en la traducción francesa de los poemas, el orden que William da a los poemas es desconcertante, e incluso poemas del mismo poeta se interpretan de forma diferente. Y como tampoco hay una guía en el índice, resulta muy difícil buscar en ellos.

También hay que señalar que durante más de dos décadas del siglo XX, estos sinólogos y poetas hispanohablantes se limitaron a traducir poesía china antigua del inglés y del francés. En los años treinta y sesenta solo se publicaron pocas traducciones, como *El Pabellón de Porcelana: Compilación de Poesías Chinas* (1938) en Perú y *Poesías de la Antigua China* (1949) en Chile, etc. En los años sesenta y setenta se publicaron varias colecciones de poesía, como *Poesía China* (1960), *Poetas Chinos de la Dinastía Tang* (1961), *Poesía China: Antología Esencial* (1977), etc. Se puede encontrar que la mayoría de ellos se publican en América Latina, y en comparación con esto, las publicaciones en España no se encuentran en un puesto relevante en lo que se refiere a la cantidad de la publicación de las poesías chinas clásicas, y además, las que se centra solamente en la traducción de las poesías de Li Bai son relativamente menos, así que se pretende enfocar unas colecciones sobre este poeta procurando ampliar la influencia de las traducciones de Li Bai e inspirar a más personas prestar atención a este poeta relevante de China. Pero desde el año 1978, con la reforma y la apertura en China y la visita del Rey Juan Carlos I de España a China, se puede ver que se cambió de cierta manera la difusión de la cultura china en España porque, en comparación con los siglos anteriores, emergen más traducciones directas y traductores sinólogos y chinos, por ejemplo, Anne-Hélène Suárez Girard publicó *Cincuenta Poemas* en Madrid en 1988. Guillermo Dañino Ribatto, que llegó a China en 1979 para trabajar en la cultura china, publicó nueve libros de poesía china antigua como por ejemplo, *Manantial de Vino: Poemas de Li Tai Po* (1998). Aunque las obras traducidas son principalmente la literatura clásica china, sus traducciones son cada vez más ricas en la cantidad.

La mayoría de ellas se publicaron en Latinoamérica y, en cambio, España no estuvo a la vanguardia de las traducciones y publicaciones de poesía clásica china durante este periodo y, además, fueron menos las que se centraron únicamente en traducciones de la poesía de Li Bai. Sin embargo, desde 1978, con la reforma y apertura de China y la visita del rey Juan Carlos I a China, se aprecia un cierto cambio en la difusión de la cultura china en España, ya que han aparecido más sinólogos y

traductores de chino que en siglos anteriores, como por ejemplo Anne-Hélène Suárez Girard, y publicó *Cincuenta Poemas* en Madrid en 1988. Al mismo tiempo, el traductor chino Chen Guojian también publicó su obra *Eres tan Bella como una Flor, pero las Nubes nos Separan* en 1999. Esto nos da una idea de los esfuerzos simultáneos de los traductores de ambos lados. Y hoy, al entrar en el siglo XXI, la cantidad y la calidad de las traducciones del chino al español están aumentando, por ejemplo, el sinólogo Iñaki Preciado Idoeta publicó *Antología de Poesía China* en 2003, transmitiendo que el principal objetivo de la traducción es ser fiel al original, para que los lectores españoles obtengan el mismo sentimiento. Durante este período, también surgieron traducciones de traductores chinos y colaboraciones entre traductores chinos y extranjeros, por ejemplo, el catedrático de Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing Chang Shiru publicó *300 Poemas de la Dinastía Tang* en España en 2001 y *Poesía y Pintura de la Dinastía Tang-Antología Selecta* (精选唐诗与唐画) en China en 2010, y también publicó *Poemas de la Dinastía Tang* (唐诗选) con el sinólogo español Manel Ollé i Rodríguez en 2015, etc.

Además, Chen Guojian publicó *Poesía Clásica China* en 2001, *La Poesía China en el Mundo Hispánico* en 2015 y *Trescientos Poemas de la Dinastía Tang* en 2016. Chen también hizo el trabajo de registrar el número de publicaciones; según sus estadísticas, en 2014 se habían publicado 126 libros de poesía china en España y Latinoamérica, de los cuales 77 se publicaron en España, 12 en Perú, 9 en México y 6 en Colombia. El comienzo del nuevo siglo puede describirse como un punto de inflexión en la traducción de textos chinos a lenguas occidentales, ya que la cultura española y la traducción chino-española reciben cada vez más atención. En los primeros 50 años de desarrollo de las traducciones de textos chinos, las traducciones españolas procedían principalmente de transcripciones inglesas y francesas, lo que afectaba en gran medida a la precisión de las traducciones de los textos originales y dificultaba la difusión de la poesía china en los países hispanohablantes. Más tarde, a medida que se desarrollaba la difusión cultural china, cada vez más sinólogos y traductores chinos tradujeron textos chinos directamente del chino al español, lo que

también mejoró la precisión de las traducciones y facilitó la difusión de la cultura.

Este estudio se basa en las traducciones de estas dos traductoras, Anne-Hélène Suárez Girard y Chen Guojian, y se utilizan como referencia las traducciones de otros traductores. Antes de comparar las traducciones de estas dos traductoras, conviene presentar algunos datos clave y métodos de investigación, como una introducción a los dos traductores y un estudio estadístico mediante la extracción de datos relacionados con Li Bai a través de la base de datos del ISBN español y mediante la extracción de los mismos poemas de Li Bai traducidos por ambas partes. Además, se realizará un análisis específico de una selección de los poemas de Li Bai. Se investigan el contexto en el que se compusieron los poemas y los comentarios de diversos eruditos chinos para obtener una comprensión más objetiva del significado de los poemas y de los significados ocultos de los símbolos o escenas de estos poemas. Hay muchos libros a los que pueden referirse estas partes, como *Lǐ tài bái quán jí* 李太白全集 (Colección Completa de Li Taibai), que se publicó en 1977, editado por Wang Qi de la dinastía Qing, y es la versión anotada más antigua que existe de la poesía de Li Bai en una publicación china. Debido a su popularidad y valor, se ha reimpresso varias veces, prestándose más atención a la edición de 2011 porque su formato se ajusta más a los hábitos de lectura actuales, mientras que las ediciones anteriores tenían los caracteres compuestos en la forma tradicional, es decir, vertical. En 1980, se publicó por Qu Tuiyuan un libro de comentarios con el título *Lǐ bái jí jiào zhù* 李白集校注 (Revisión de Comentarios de la Colección de Li Bai). En 1996, se publicó una colección de comentarios *Lǐ bái quán jí jiào zhù huì shì jí píng* 李白全集校注汇释集评 (Comentarios y Observaciones de la Colección Completa de Li Bai), editada por Zhan Ying corrigiendo los errores de Wang Qi. En el nuevo siglo también se publicó en 2015 *Lǐ tài bái quán jí jiào zhù* 李太白全集校注 (Revisión de Comentarios de la Colección Completa de Li Taibai), una famosa nueva edición dirigida por Yu Xianhao, presidente de la Academia de Investigación de Li Bai de China. Mejora el formato de la composición insertando varias imágenes y abarca más comentarios positivos y negativos y aprendizajes sobre las poesías de Li Bai, pero

todavía en formato de tipo vertical. La investigación se basa en las fuentes de la edición de Wang Qi, ya que fue la base de las ediciones posteriores, y se analiza con referencia a otras nuevas ediciones, como las de Qu, Zhan, y Yu, etc., como complemento a las fuentes, con el fin de ser relativamente objetivos en nuestro análisis.

Además, una de las traductoras objeto de este estudio comparativo, Anne-Hélène Suárez Girard, es traductora, escritora y sinóloga española, estudió en la Universidad de París Diderot (París VII), y ha estado en Universidad de Pekín, donde pasó dos años en un programa de intercambio lingüístico. Ha impartido clases de cultura china en Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona y la Escuela Lun Yu en Madrid. Durante este periodo de enseñanza también ha publicado dos volúmenes de manual *Lengua China para Traductores* (学中文, 做翻译) con Helena Casas Tost y Sara Rovira Esteva de la Universidad Autónoma de Barcelona en 2011 y han señalado que es el primero elaborado en España desde el ámbito universitario dirigido a hispanohablantes y el único que se inscribe en el ámbito de la lengua para traductores.

Como escritora, también ha publicado varias obras literarias, como *Alas de Tiniebla*, obra basada de una leyenda china, y la publicó en 2015. También destaca por sus numerosas traducciones, por las que ha recibido varios galardones, como el VI Premio de Traducción Ángel Crespo en 2003, XXI Premio Stendhal en 2011 y Premio Nacional a la Obra de un Traductor en 2021, etc. En lo que se refiere al último premio, Anne es la siguiente traductora que recibe este premio por sus traducciones de obras chinas, después de Iñaki Preciado Idoeta (*Tao Te King*, 1979), Carmelo Elorduy (*Romancero Chino*, 1986) y Laureano Ramírez (*Los Mandarines*, 1992). Según el registro en la página del Ministerio de Cultura y Deporte³⁰, el jurado reconoce a ella “su gran labor de difusión de la literatura china en España, en concreto sus traducciones de obras clásicas chinas acompañadas de introducciones para contextualizarlas, otorgando una enorme importancia a las claves culturales, históricas

³⁰ <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2021/09/210913-pn-traduccion-obra-traductor.html>

y sociales de la obra original, lo que permite al lector aprehenderlas en toda su dimensión”.

De hecho, Anne ha traducido idiomas originales como castellano, catalán, francés, inglés, ruso y chino. Por ejemplo, ha traducido numerosas obras de sinólogos que escriben en francés desde principios de siglo, como *Historia del Pensamiento Chino (Histoire de la Pensée Chinoise, 1992)*, de Anne Cheng, y Suárez la publicó en 2002. Con la traducción de esta obra, Suárez ganó el VI Premio de Traducción Ángel Crespo en 2003. Luego publicó en este mismo año *Lecturas sobre Zhuangzi (Leçons sur le Tchouang-tseu, 2002)* del sinólogo suizo Jean François Billeter, en el año 2003, y en 2007, *Cinco Meditaciones sobre la Belleza (Cinq Méditations sur la Beauté, 2006)* del padre de Anne Cheng, François Cheng. Gracias a la contribución de Anne, más lectores españoles, e incluso de otros países hispanohablantes, tendrán más oportunidades de conocer directamente las teorías tradicionales del pensamiento chino antiguo. Cabe destacar también que en 2008 tradujo y publicó en francés el libro *La Tercera Virgen (Dans les Bois Éternels, 2006)* del sinólogo suizo Fred Vargas y ganó el XXI Premio Stendhal en 2011 con esta misma.

Anne también ha trabajado en muchos campos de la traducción del inglés, por ejemplo, en 1997 publicó una traducción de la famosa obra del lingüista japonés y filósofo oriental Toshihiko Izutsu (井筒俊彦), *Sufism and Taoism: A Comparative Study of Key Philosophical Concepts* (1983) con el nombre español, *Sufismo y Taoísmo: Estudio Comparativo de Conceptos Filosóficos Clave*. Luego en 1998 publicó una traducción de la novela *David Copperfield* (1850), de Charles Dickens, y en 1999 también tradujo y publicó, entre otros, el libro *El Mundo de los Animales*, del zoólogo Desmond Morris, etc. Así pues, está claro que Anne acerca al lector hispanohablante traducciones de distintos campos y lenguas, ampliando constantemente sus horizontes.

En lo que se refiere a la traducción de literatura china, hay que señalar que de sus respuestas recogidas en 2004 de la revista *Vasos Comunicantes* se desprende que Suárez es una gran conocedora del ideofonograma, la construcción de los caracteres

chinos, las variaciones en la pronunciación, la historia de las dinastías, las fuentes religiosas y culturales, etc. Desde el siglo pasado Anne ha traducido numerosas obras relacionadas con la cultura china directamente del chino al español, como poesía china tradicional y pensamiento y teoría tradicionales. En el caso de la poesía clásica china, las traducciones de Anne se han centrado en las obras de varios poetas, como Li Bai, Wang Wei y Bai Juyi, entre otros. Por ejemplo, en su libro de 1988 *Cincuenta Poemas de Li Bo* dedicó cuatro páginas a la vida de Li Bai, con un grabado del poeta en madera de la época Ming. En la introducción, la traductora presenta las características de la poesía de Li Bai y sus pensamientos, y en la traducción también coloca algunas anotaciones directamente debajo de los poemas para ayudar al lector a comprenderlos.

Luego en 2005, tradujo varios poemas más de este poeta y publicó *A Punto de Partir: 100 Poemas de Li Bai*, que es uno de los principales estudios de esta tesis. En este libro, la traductora dedica 26 páginas a relatar detalladamente la vida de Li Bai y las características de su poesía, entre otras cosas, como medio de promover la comprensión entre los lectores españoles. Además, la traducción directa del original al texto meta reduce algunos de los malentendidos en el proceso de traducción. Luego cabe destacar que sus traducciones del pensamiento tradicional chino se centran en libros de pensamiento esencialmente muy importantes, tales como *Lún yǔ* 论语 (Lun Yu: Reflexiones y Enseñanzas de Confucio), y *Dào dé jīng* 道德经 (Libro del Curso y de la Virtud).

En la última década, los libros de Anne sobre traducción china se han centrado en traducciones de novelas de autores modernos y contemporáneos. Por ejemplo, en 2012 tradujo y publicó *Cambios* (变) (2009), de Mo Yan, ganador del Premio Nobel de Literatura en 2012, así como algunas obras del famoso escritor Yu Hua, como *¡Vivir!* (活着) (1992) en 2010, *Crónica de un Vendedor de Sangre* (许三观卖血记) (1995) en 2014, *Gritos en la Llovizna* (在细雨中的呼喊) (1991) en 2016, y muchas otras. Ese mismo año 2016 también publicó algunas obras de la autora moderna Zhang Ailing (Eileen Chang), como *Un Amor que Destruye Ciudades* (倾城之恋)

(1943) y, tres años después, *Incienso* (沉香屑) (1943). La traducción más reciente sobre las obras chinas es *Un Zoo en el Fin del Mundo* (草原动物园) en 2022, y la obra original se publicó en 2017. Es la primera obra traducida al español de este autor chino, Ma Boyong, escritor y guionista contemporáneo que trabaja en los campos de la historia y la ciencia ficción. Es un escritor relativamente joven, pero en 2010 ganó uno de los principales galardones literarios, el Premio de Literatura Popular. Además de estas numerosas traducciones culturales, Anne también ha traducido un gran número de subtítulos de películas chinas como *Adiós a mi Concubina* (霸王别姬) (1993) de Chen Kaige, *Héroe* (英雄) (2002) y *La Casa de las Dagas Voladoras* (十面埋伏) (2004) de Zhang Yimou, etc. Así pues, podemos ver que esta traductora ha traducido una amplia gama de temas y tiene una gran experiencia en traducción, y nunca ha dejado de publicar traducciones desde que comenzó su carrera. Sus esfuerzos por difundir la cultura china en el mundo hispanohablante y su contribución a la traducción de obras culturales chinas merecen una mayor atención por parte de todos.

Otro traductor en el que se centra nuestra tesis es Chen Guojian. Es español chino, erudito y experto chino-español en el campo de la traducción de poesía china clásica. Originario de Guangdong, nació en 1938 en el seno de una familia china en Vietnam y se trasladó a China en 1948. Se licenció en español en el Instituto Universitario de Economía Exterior de Pekín (actual Universidad de Negocios Internacionales y Economía) y más tarde enseñó el español en el mismo centro y en el Instituto Universitario de Lenguas Extranjeras de Guangzhou (actual Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong).

Cabe destacar que estudió en el Colegio de México entre 1980 y 1981 y según Chen (2017), José Thiago Cintra, coordinador y profesor del Centro de Estudios de Asia y África, le dijo que se había traducido muy poca poesía china al español, y que lo que se había traducido era casi todo de otros idiomas, y le expresó la esperanza de que tradujera algo para el español. Así comenzó más de treinta años de traducción de poesía china a lengua española. Luego, Chen tradujo unos poemas de Li Bai y Du Fu

y los publicó en 1981 en la revista mexicana “Estudios de Asia y África”. Era la primera vez que este traductor publicaba una traducción de poesía china antigua en el mundo hispanohablante. Cuando empezó a introducir la poesía clásica china en el mundo hispanohablante, Chen Guojian dejó claro su propósito al traducir:

La traducción de los poemas de Li Po es una labor sumamente difícil, ya que están escritos en un lenguaje arcaico, muy diferente del chino actual, circunstancias que fácilmente conducen a malas interpretaciones, como las que se advierten en algunas traducciones. A esto se debe agregar la casi intraducibilidad de los poemas en general. Sin embargo, he hecho este trabajo con la intención de que los lectores hispanohablantes conozcan un poco de la brillante y rica poesía clásica china (Chen, 1981: 177).

Más tarde, en 1982, el Instituto publicó también su primera colección de poemas traducidos, *Copa en Mano, Pregunto a la Luna*. Tras regresar a China, Chen siguió enseñando español en Guangdong y publicó *Poemas de Bai Juyi* en Perú en 1984 y *Poemas de Tang, Edad de Oro de la Poesía China* en Madrid en 1988. En aquella época, casi no existían en China colecciones traducidas de poesía china publicadas en español. En 1991, Chen dejó su puesto en la universidad de Guangzhou y comenzó a establecerse en España, donde permaneció hasta su muerte en Madrid en 2021. Desde entonces, Chen ha traducido y publicado numerosas obras de poesía china, y desde su primera publicación en España en 1988 hasta su muerte, ha publicado un total de trece libros de poesía china traducida en España, incluyendo traducciones de una amplia gama de géneros, desde *Clásico de Poesía* hasta las nuevas poesías del siglo XX. Para sus traducciones, ya dijo en 2001 en un reportaje de ABC³¹ que su traducción “está dirigido al lector en general, al aficionado a la poesía, por eso he descartado las notas excesivas.” Así que trabajaba a través de las traducciones para difundir la literatura y la cultura chinas.

Por ejemplo, en 2006, Chen publicó *Poesía China Caligrafiada e Ilustrada*. Aunque este libro sólo contiene 32 poemas, los caracteres chinos están escritos en

³¹ Título original de ABC: Chen Guojian: «La brevedad de la poesía china ayuda a su popularidad». https://www.abc.es/cultura/abci-chen-guojian-brevedad-poesia-china-ayuda-popularidad-200104130300-24320_noticia.html

caligrafía y acompañados de famosas pinturas chinas antiguas, para que los lectores españoles puedan visualizar la belleza del arte de la caligrafía y la pintura chinas y obtener una impresión más profunda y una mejor comprensión de la poesía china. Luego cabe destacar que en la traducción *Poesía China (Siglo XI a. C.-Siglo XX)*, publicada en 2013, el traductor optó por traducir poemas que abarcan decenas de siglos y dedicó 77 páginas de la introducción a la historia de la poesía china, sus poetas célebres, su difusión, sus géneros, sus características, etc., para que los lectores puedan hacerse una idea más completa de la poesía china en general.

Además, en *Trescientos Poemas de la Dinastía Tang*, publicado en 2016, el poeta presenta la historia desde el período Wu Di (Los Cinco Emperadores) del siglo XXVI-siglo XXII a. C. hasta la dinastía Qing (1644-1911). Al mismo tiempo, también describe el desarrollo de la poesía y señala su importancia en la dinastía Tang, “en los tiempos de la Emperatriz Wu Zetian, quien impulso la poesía como un requisito imprescindible y principal para optar al título de jinshi (doctorado), confiriendo los cargos estatales importantes solo a los que obtenían tal título” (Chen, 2016: 21). En este libro, Chen traduce las obras de 77 poetas de distintos periodos de la dinastía Tang, ayudando a los lectores hispanohablantes a comprender este periodo de prosperidad poética. Carlos Martínez Shaw, experto en historia de Oriente de la Real Academia de la Historia también reconoce la aportación de la obra de Chen Guojian en el prólogo de este libro, argumentando que “el autor contextualiza perfectamente la antología mediante una serie de piezas trabajadas con una gran erudición, donde aprovecha sus vastos conocimientos sobre la materia; realiza una traducción precisa y depurada, sensible y emotiva de los 313 poemas que componen la colección original, a los que se añaden aquí otros 25 más no incluidos en la antología pero tan divulgados que un lector avezado los hubiera echado de menos.”

De ahí que la contribución de Chen Guojian a la traducción de poesía china al español sea evidente desde hace varios años. En 2009, recibió el Premio Especial del Libro de China por su contribución al campo de la poesía clásica del chino al español y por fortalecer los intercambios culturales entre China y España. Luego en 2013,

recibió el Premio a la Contribución para la Convivencia e Integración y de Promoción de Amistad entre España y China, otorgado por la Dirección General de Inmigración de la Consejería de Asuntos Sociales, en conmemoración del 40 aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas entre España y China.

Aunque la mayoría de sus traducciones se publicaron en España, también publicó algunas en China, por ejemplo, en sus primeros años de trabajo de traducción, realizó la traducción, junto con Jiang Xuegui, de la obra del escritor argentino Agustín Cuzzani, *Una Libra de Carne*, con el nombre chino 一磅肉, que se publicó en 1964. Luego en el año 1983 tradujo y publicó *El 19 de Marzo y el 2 de Mayo* del novelista y dramaturgo español Benito Pérez Galdós, con el nombre chino, 三月十九日与五月二日. Además, durante su etapa como profesor de español en China, también contribuyó a la publicación de varios libros de texto para el estudio del idioma español, por ejemplo, en 1989 coeditó y publicó con Zhao Shiyu un libro *Curso de Traducción del Chino al Español* (汉西翻译教程) sobre los fundamentos de la traducción y analizó las dificultades de traducir del chino al español. Este libro se ha utilizado durante muchos años como libro de texto universitario de español, aunque ahora ha sido mejorado y se ha publicado una nueva edición a cargo de otros autores. Luego en 1993 también publicó el *Diccionario de Modismos y Frases de la Lengua Española* (西班牙语成语词典), y este libro proporciona una gran ayuda a los estudiantes chinos de español citando numerosos ejemplos en español y explicando modismos, aforismos y proverbios de uso común en español.

Aunque este traductor pasó casi toda su vida publicando traducciones de poesía china en países de habla hispana, en 2017, a la edad de 79 años, publicó dos colecciones de poesía china en español, *Antología Poética de la Dinastía Tang* (西译唐诗选) y *Antología Poética de Qu de la Dinastía Yuan* (元曲选), que obtuvo una gran acogida en China. Aunque ya hemos discutido antes quién debe traducir los textos culturales chinos, si los traductores extranjeros o los chinos, como dijo Chen (2017), si la cultura china ha de globalizarse, es responsabilidad de los chinos que trabajan en lenguas extranjeras hacerlo. Por lo tanto, además de las versiones

traducidas de los traductores hispanohablantes, también debemos prestar atención a las versiones traducidas de los traductores chinos a la hora de traducir poesía china.

Por ello, en nuestras próximas partes examinaremos las traducciones de estos dos importantes traductores y las analizaremos en detalle. Aunque estos dos traductores proceden de países diferentes, es justo decir que vivieron casi en la misma época y que publicaron por primera vez una colección de poesía china traducida en una fecha relativamente cercana. Además, gracias a sus muchos años de trabajo de traducción, ambos traductores son bien conocidos y consumados traductores en el campo de las traducciones al español de poesía china. De hecho, se ha investigado muy poco sobre la traductora Suárez en China, y mucho menos se ha comparado su traducción con la de Chen Guojian, por lo que en la siguiente sección se analizan las versiones de estos dos traductores para encontrar muchos enfoques nuevos y diferentes de los versos, esperando así que, a través de este análisis, los traductores españoles y chinos interesados en la traducción de poesía clásica china puedan inspirarse en las dos versiones y aplicarlas a su práctica real de la traducción.

3.2 Proceso del análisis

Las Tablas 1 y 2 presentan las publicaciones de los protagonistas de nuestra tesis, Chen Guojian y Anne-Hélène Suárez Girard, sobre la traducción de poesía china, con el fin de ofrecer al lector español una visión más amplia de sus traducciones. En cuanto a las publicaciones de poesía, los libros de Chen tratan siempre las obras de varias dinastías y autores chinos, mientras que las traducciones de Suárez se centran más en un poeta concreto. Como señala la escritora Arbillaga, es ya una de las traductoras de chino más prolíficas y conocidas en España y ha publicado libros centrados siempre en la poesía de un autor concreto, entre ellos Li Bai (Arbillaga, 2003).

Tabla 1 Libros de poesía china de Chen Guojian traducidos del chino al español

Año	Título
1988	Poemas de Tang, Edad de Oro de la Poesía China
1989	Poemas de Li Po
1999	Eres tan Bella como una Flor, pero las Nubes nos Separan
2001	Poesía Clásica China
2002	Cien Poemas
2006	Poesía China Caligrafiada e Ilustrada
2007	Lo Mejor de la Poesía Amorosa China
2008	Poesía Elemental China
2010	Antología de Poetas Prostitutas Chinas Siglo V-Siglo XXI
2012	Poemas Chinos para Disfrutar
2013	Poesía China (Siglo XI a. C.- Siglo XX)
2015	La Poesía China en el Mundo Hispánico
2016	Trescientos Poemas de la Dinastía Tang

Fuente: Recopilación propia

Tabla 2 Libros de poesía china de Anne-Hélène Suárez Girard traducidos del chino al español

Año	Título
1988	Cincuenta Poemas de Li Bo
1992	Recordando el Pasado en el Acentilado Rojo y otros Poemas de Su Dongpo
2000	99 Cuartetos de Wang Wei y su Círculo
2003	111 Cuartetos de BaiJuyi
2004	De la China al Al-Andalus: 39 Jueju y 6 Dobaiyat (Esplendor del Cuarteto Oriental)
2005	A Punto de Partir: 100 Poemas de Li Bai
2009	101 Juejus i 12 Robaiyat: de la Xina a Al-Andalus

Fuente: Recopilación propia

El siguiente capítulo se centrará principalmente en la última recopilación de Anne-Hélène Suárez Girard sobre Li Bai, *A Punto de Partir: 100 Poemas de Li Bai*, aunque también se considera como referencia su publicación anterior, *Cincuenta Poemas de Li Bo*. En su última colección de traducciones sobre Li Bai ha añadido una serie de nuevos poemas e introducciones. En cuanto a las publicaciones de Chen Guojian sobre poemarios chinos clásicos, ya sabemos que Chen ha publicado un gran número de traducciones tanto en América Latina como en España, y en capítulos posteriores nos centraremos también en su poemario *Trescientos Poemas de la Dinastía Tang*, y tomaremos como referencia su colección de traducciones de *Poesía China (Siglo XI a. C.-Siglo XX)*, así como *Antología Poética de la Dinastía Tang*, etc.

En la Tabla 3 contamos el número de traducciones realizadas por ambos traductores de poemas de distintos poetas de la dinastía Tang (solo se incluyen las ediciones de libros que están disponibles y se pueden ver en la actualidad). Como en general se dispone de más datos sobre las traducciones de Li Bai, se puede determinar la importancia de nuestra elección de este poeta como objeto de nuestro análisis.

Tabla 3 Número de poemas de la dinastía Tang traducidos por Chen Guojian y Anne-Hélène Suárez Girard (del chino al español)

Poeta	Chen Guojian	Anne-Hélène Suárez Girard
Li Bai (701-762)	90	162
Wang Wei (701-761)	39	99
Du Fu (712-770)	67	8
Bai Juyi (772-846)	28	111

Fuente: Recopilación propia

Basándonos en las traducciones de la poesía de Li Bai realizadas por los dos traductores, encontramos un total de 52 poemas idénticos de Li Bai en sus colecciones. Clasificados según el tema de los poemas, en concreto, seis tratan de la ociosa y apacible vida idílica, mostrando el anhelo del poeta por una vida tranquila y apacible; diez tratan de las escenas de despedida de amigos, mostrando el aprecio del poeta por la amistad; uno trata de historias y sucesos del pasado, mostrando el pesar y la emoción del poeta; y uno trata de la nostalgia del poeta por su tierra natal. Hemos tomado uno de cada tres poemas de los distintos temas para su análisis específico, y cuando no haya más de tres, los analizaremos todos, y esto también se puede ver claramente en la Tabla 4 a continuación.

Tabla 4 Poemas seleccionados para el análisis

Tema	Título original	Traducción de Suárez	Traducción de Chen
Sobre la ociosa y apacible vida idílica	<i>Xià zhōng nán shān guò hú sī shān rén sù zhì jiǔ</i> 1. 下终南山过斛斯山人夜置酒	Al descender del Monte Zhonanan, paso la noche en casa del ermitaño Husi, que me ofrece vino	Noche en la ermita de Jusu tras bajar de la Montaña de Zhongnan
	<i>Shān zhōng wèn dá</i> 2. 山中问答	Pregunta y respuesta en la montaña	Respuesta dada desde la montaña
Sobre la despedida de amigos	<i>Sòng yǒu rén</i> 3. 送友人	Acompaño a un amigo	Despidiendo a un amigo
	<i>Sòng mèng hào rán zhī</i>	En el pabellón	Despidiendo a Meng

	<i>guǎng líng</i> 4. 送孟浩然之广陵	Huanghe, despedida a Meng Haoran, que parte hacia Guangling	Haoran, que parte a Yangzhou
	<i>É méi shān yuè gē</i> 5. 峨眉山月歌	Canción a la luna en el Monte Emei	Canto a la luna de la Montaña de Emei
Sobre las historias	<i>Yuè zhōng lǎn gǔ</i> 6. 越中览古	Contemplando el pasado en Yue	Visita a las ruinas de Yue
Sobre la nostalgia	<i>Jìng yè sī</i> 7. 静夜思	Pensamiento en una noche tranquila	Nostalgia en una noche silenciosa
Sobre el amor	<i>Cháng gān xíng qí yī</i> 8. 长干行其一	Balada de Changgan I	Balada de Chang Gan
	<i>Yù jiē yuàn</i> 9. 玉阶怨	Lamento en el umbral de jade	Lamento en la escalinata de jade
	<i>Chūn sī</i> 10. 春思	Pensamiento primaveral	Añoranzas en la primavera
	<i>Chūn yuàn</i> 11. 春怨	Lamento de primavera	Queja primaveral de una joven
	<i>Cháng xiāng sī</i> 12. 长相思其一	Larga añoranza	Añoranzas interminables I
Sobre la descripción o la expresión de anhelos y deseos	<i>Qiū pǔ gē qí shí wǔ</i> 13. 秋浦歌其十五	Canto de Qiupu XV	Canción de Qiupu XV
	<i>Wàng lú shān pù bù qí èr</i> 14. 望庐山瀑布其二	Contemplando la cascada del Monte Lu II	Contemplando la catarata de la Montaña Lushan
	<i>Zǎo fā bái dì chéng</i> 15. 早发白帝城	Salida matinal de la ciudad de Baidi	Salida matinal de la ciudad Baidi
	<i>Yuè xià dú zhuó qí yī</i> 16. 月下独酌其一	Bebiendo solo bajo la luna I	Bebiendo solo bajo la luna
	<i>Dú zuò jìng tíng shān</i> 17. 独坐敬亭山	Sentado solo en la Montaña Jinting	Sentado, solo, en la Montaña de Jinting
	<i>Qiū pǔ gē qí wǔ</i> 18. 秋浦歌其五	Canto de Qiupu V	Balada de Qiupu V
	<i>Qiū pǔ gē qí shí sì</i> 19. 秋浦歌其十四	Canto de Qiupu XIV	Balada de Qiupu XIV
	<i>Xì zèng dù fǔ</i> 20. 戏赠杜甫	Dedicado en broma a Du Fu	Bromeando con Du Fu

Como puede verse en esta tabla, además de los siete poemas mencionados, hay un gran número de poemas sobre otros dos temas. De hecho, son ocho poemas de amor y veintiséis poemas que describen o expresan anhelos y aspiraciones. En el tema relacionado con el amor, se pueden dividir en tres poemas sobre los pensamientos encomendados de una persona distante, dos poemas sobre la tristeza de la corte, dos poemas sobre escenas de guerra y un poema sobre las propias aspiraciones políticas. Como algunos de estos poemas comparten similitudes en ciertas formas de expresión,

se han seleccionado para el análisis un total de cinco poemas de estos ocho. En cuanto al tema de la descripción o expresión de anhelos y deseos, hay cuatro poemas sobre la descripción de objetos cotidianos, quince poemas sobre paisajes naturales, un poema sobre animales y seis poemas sobre personas. De estos veintiséis poemas se extrajo también un tercio, es decir, ocho, para un análisis específico. Comenzamos con un estudio de los propios poemas, ya que sin una investigación contextual no habríamos sabido apreciar objetivamente los versos originales y no habría sido posible iniciar la traducción o el análisis de las distintas versiones. Con el análisis específico de cada verso de los distintos poemas, resumiremos algunas de las técnicas y métodos utilizados por los dos traductores en sus traducciones específicas, que podrán aprovecharse y utilizarse en futuras traducciones de poesía, y también esperamos que sirvan de ayuda a los principiantes en la traducción de poesía.

CAPÍTULO IV - COMPARACIÓN DE LAS TRADUCCIONES CHINAS Y ESPAÑOLAS

4.1 Análisis lingüístico

4.1.1 Introducción

Como dos países situados en continentes distintos y muy distantes entre sí, el chino y el español presentan muchas diferencias. Según Ye (1997) y Humboldt (1836), el chino es una lengua aislada y tiene muchas características únicas. A diferencia de otras lenguas asiáticas como el japonés y el coreano, el chino tiene sus propias características en cuanto a gramática, entonación e inflexión, aunque las tres lenguas comparten muchas similitudes o tienen los mismos caracteres.

Si nos centramos sólo en el aspecto verbal de estas tres lenguas, existen algunos rasgos comunes en la pronunciación y la ortografía; cuya razón no es otra que el papel aculturador que ha tenido históricamente la civilización china en las lenguas y culturas de su entorno, un papel comparable al del griego para las lenguas romances.

Ello conduce a una gran abundancia de préstamos del chino o de unidades léxicas creadas en paralelo a las soluciones chinas; por ejemplo, si nos fijamos en la palabra “biblioteca”, existe similitud entre el chino y el japonés, por lo que aquellos chinos que no tienen ni siquiera conocimientos básicos de japonés, pueden identificar con precisión el significado de este sustantivo japonés y elegir la palabra correcta en el proceso de traducción japonés-chino, lo que evita en gran medida el problema del sesgo de comprensión. Lo mismo sucede a la inversa. Esta característica es comprensible ya que, según las estadísticas del *Corpus Equilibrado del Japonés Escrito Contemporáneo* (BCCWJ) de 2013, el 43,59% de las palabras japonesas (exceptuando nombres propios y auxiliares) están compuestas de *kanji*, es decir, caracteres chinos. Si nos centramos en el aspecto fonético, por otro lado, la similitud en la pronunciación entre el coreano *to seo gwan* y el chino *tú shū guǎn* también ayudará a las personas de ambos países a entenderse:

Chino: *tú shū guǎn*, 圖書館 (chino tradicional) / 图书馆 (chino simplificado)

Japonés: *toshokan*, 図書館

Coreano: *to seo gwan*, 도서관

Además, el chino tiene sus propias estructuras de sujeto, predicado y complemento, y el orden de las palabras puede afectar a la comprensión de las frases. El coreano y el japonés, por su parte, tienen tiempos de futuro, presente y pasado, así como variantes adjetivales, que en cierto modo se asemejan a lenguas indoeuropeas como el español.

Chino	我想和朋友们一起去学校。 wǒ xiǎng hé péng yǒu men yì qǐ qù xué xiào.
Japonés	私は友達と一緒に学校に行きたい。 Watashi wa tomodachi to issho ni gakko ni ikitai.
Coreano	저는 친구들과 학교에 가고 싶어요. Jeo neun chingudeul gwa haggyo e ga go sipeoyo.
Español	Quiero ir al colegio <u>con</u> mis amigos .

A diferencia de estas tres lenguas asiáticas, el español, como lengua fusionante o flexiva, tiene muchas variantes flexivas y un mismo morfema puede referirse a varios significados gramaticales diferentes. Por ejemplo, en la frase anterior, la palabra “amigo” puede tener formas como “amiga”, “amigos” y “amigas” para corresponder al género y al número, pero si se necesita expresar el mismo significado en chino, hay que añadir un prefijo antes de la palabra “amigo”, y un prefijo antes del sustantivo *péng yǒu* 朋友 (amiga), como *nán* 男 (masculino) o *nǚ* 女 (femenino), lo que es similar en coreano, donde *namja* 남자 (masculino) o *yeoja* 여자 (femenino) deben ir precedidos del sustantivo *chingu* 친구 (amigo).

Para el sustantivo japonés *tomodachi* 友達 (amigo) de la frase del ejemplo, no es necesario indicar su género, ya que es sinónimo de singular y plural, pero algunos otros sustantivos requieren un prefijo, como *danyu* 男優 (actor) o *joyu* 女優 (actriz), y aunque estas palabras japonesas se pronuncian de forma diferente a las chinas, se escriben de la misma forma que éstas. También hay que tener en cuenta que en japonés y coreano, e incluso en chino, la forma del sustantivo no se puede cambiar directamente como en español, sino que es necesario añadir un sufijo para conseguirlo, como *mén* 們 en chino *tachi* 達, *gata* 方, *ra* 等 en japonés, *deul* 들, *ggili* 끼리 en coreano, etc. todos los cuales hay que añadir al sustantivo para indicar la forma plural. Además del género y el número, la conjunción y las preposiciones *hé* 和 en chino y “con” en español suelen colocarse antes del complemento para unir la oración, pero *to* と en japonés y *gwa* 곁 en coreano se colocan después de la persona que acompaña al sujeto, aunque en coreano es necesario cambiar *gwa* 곁 por *wa* 와 si el sustantivo precedente no tiene consonante final.

Por último, si nos fijamos en la expresión de las frases en chino y en español, podemos observar algunas diferencias básicas. Por ejemplo, si nos centramos en las siguientes frases, podemos ver la diferencia en las reglas estrictas del proceso de

formación de frases.

Chino	Pinyin	Español
我看西班牙电影。	Wǒ kàn xībānyá diànyǐng.	Yo veo la película española.
你看西班牙电影。	Nǐ kàn xībānyá diànyǐng.	Tú ves la película española.
他看西班牙电影。	Tā kàn xībānyá diànyǐng.	Él ve la película española.
我们看西班牙电影。	Wǒmen kàn xībānyá diànyǐng.	Nosotros vemos la película española.
你们看西班牙电影。	Nǐmen kàn xībānyá diànyǐng.	Vosotros veis la película española.
他们看西班牙电影。	Tāmen kàn xībānyá diànyǐng.	Ellos ven la película española.

Aunque la persona gramatical cambia en estas seis frases, en chino el verbo *kàn* 看 (ver) y el complemento permanecen inalterados, mientras que en español la persona y el verbo predicativo se corresponden y el adjetivo debe seguir el género del sustantivo. Así, debido a la falta de cambios morfológicos en las palabras y al estricto orden de las palabras, el chino tiene el carácter de una lengua aislada, aunque existe cierta flexibilidad en el uso del lenguaje, como el empleo de los auxiliares *zhe* 着, *le* 了, o *guò* 过, que acompañan al verbo para indicar el estado terminado, etc.

Además de las características básicas de la lengua mencionadas anteriormente, también debemos ser conscientes de que, antes de analizar poemas concretos, el chino moderno ha cambiado con el tiempo, además de algunos cambios en la forma de las palabras del chino antiguo, y el significado de algunos caracteres chinos también puede encontrar cambios. Por ello, utilizaremos algunos ejemplos de palabras de diferentes categorías para explicar específicamente sus significados originales y sus variaciones, como sustantivos, verbos, adjetivos, etc. Y como, por supuesto, los versos de poemas se componen de distintas palabras, ilustraremos también la formación de las palabras y las formas de las frases en chino para ayudarnos después a comprender los componentes de un verso y, por tanto, a analizar los poemas con mayor precisión.

En el proceso de formación de palabras, algunas se utilizan repetidamente, por lo que al final también daremos ejemplos de este tipo de reduplicación y sus traducciones. Como el número de estas palabras repetidas es grande y pueden tener diferentes formas en distintos tipos de textos, aquí seleccionamos las palabras

repetidas de los poemas de Li Bai traducidos por Suárez y Chen para que los lectores tengan una idea más clara de los tipos de reduplicación que pueden darse en los poemas.

4.1.2 Cambio de significado

La lengua china ha evolucionado a lo largo de miles de años, y a medida que han cambiado los tiempos hay palabras que ya no se utilizan en la sociedad actual, o han cambiado de significado, o han cambiado los caracteres chinos utilizados para expresarlas. Esta tesis trata de la poesía china antigua, por lo que si no nos centramos en el desarrollo y los cambios de significado de las palabras, y si sólo analizamos los versos según su significado actual, podemos encontrar algunas dificultades para entenderlos, tanto para los traductores como para los lectores.

A lo largo de la historia, muchas palabras han cambiado literalmente por factores sociales e internos al sistema lingüístico, aunque sus verdaderos significados hayan permanecido inalterados (Ye, 1997: 245). Por ejemplo, debido al declive de la sociedad feudal, algunas palabras características de la época antigua fueron sustituidas por otras nuevas, como pueblo: *bǎi* 百 (ciento) *xìng* 姓 (apellido)→*rén* 人 (persona) *mín* 民 (civil), y conductor: *chē* 车 (carro) *fū* 夫 (hombre)→*sī* 司 (manejar) *jī* 机 (motor), etc.

Por otro lado, el gran número de homófonos también puede causar confusión en la comprensión, por ejemplo, en el *Xiàndài hàn yǔ cí diǎn* 现代汉语词典 (Diccionario de Chino Contemporáneo) (2016) (en lo sucesivo lo denotaremos por DCC), el principal carácter asociado para la pronunciación *chī* es 吃 (comer), pero también puede ser representado por otros 16 homófonos, y además, para la pronunciación *jiàn*, incluso se asocia con más de 30 palabras como 箭 (flecha), 建 (construir), 健 (sano), y 剑 (espada). Además, el primero en la expansión del uso de esta pronunciación *jiàn* es el carácter 见 (ver), que puede restringirse formando nuevas palabras con la ayuda de otras palabras, como *shè jiàn* 射箭 (lanzar flecha), *yù*

jiàn 遇见 (encontrarse), etc. Los nombres propios pueden sufrir cambios de significado a lo largo del tiempo, y como sostiene Wang (2013), la evolución de los significados de las palabras puede dividirse en tres tipos: expansión, reducción y transferencia, donde es común en chino que las palabras se expandan, por ejemplo, “río” se refería al río Yangtsé, pero luego su significado léxico se amplió, por lo que hubo que añadir otro adjetivo para denotar específicamente el nombre del río.

En lo que se refiere al vocabulario, el chino se basa en monosílabos, que son muy cortos y siempre tienen significado propio; además, muchas palabras chinas antiguas básicas, como *zú* 足 (pie), *mù* 目 (ojo), *shì* 视 (ver), *zhōu* 舟 (barco), han sido sustituidas por *jiǎo* 脚, *yǎn* 眼, *kàn* 看 y *chuán* 船, de modo que este tipo de palabras sustituidas ya no pueden utilizarse de forma independiente sino que se utilizan como raíces de palabras (Ye, 1997: 127). Además, se da el caso de que varias palabras tienen significados diferentes en la antigüedad y en la modernidad, según Wang (2013), los significados de muchas palabras han cambiado con el desarrollo de la lengua debido a cambios sintácticos en diferentes etapas de la historia, por ejemplo, *jiǎo* 脚 (pie), *nián* 年 (año), *xìn* 信 (carta), *quàn* 劝 (aconsejar), *xiáng* 祥 (auspicioso), etc.

Basándonos en estas variaciones, a continuación ofrecemos un análisis específico de algunas palabras con variaciones para ayudar a los lectores a comprenderlas, en el contexto del poema de Li Bai. Entre ellas se incluyen palabras que tienen el mismo significado que hoy, pero con expresiones diferentes; palabras que han evolucionado a lo largo de la historia y han llegado a tener más y diferentes significados; palabras que tienen significados parcialmente coincidentes con los que se usan hoy, etc. Dado que a veces los significados más originales de las palabras ya no tienen mucha relación con los significados de uso común en la actualidad, proceder a su comprensión, o incluso a su traducción, sin estudiar su evolución y su historia puede provocar malentendidos y confusión en los lectores. A continuación daremos tres palabras monosilábicas y tres palabras compuestas como ejemplos.

En primer lugar, según el DCC, *xìng* 幸 significa “felicidad o fortuna”, “ser

alegre por la felicidad”, y “tener suerte por casualidad”, sin embargo, si nos centramos en la antigüedad, en *Shuō wén jiě zì* 说文解字 (Comentario de Caracteres Simples y Explicación de Caracteres Compuestos), el primer diccionario chino que analiza sistemáticamente las formas de los caracteres chinos y examina sus orígenes, se puede encontrar la definición original de la palabra: afortunado en el sentido de que puede evitar que ocurra el mal, o la ocurrencia de un desastre (1). En *Lún yǔ* 论语 (Analectas de Confucio) se puede encontrar un diálogo (2) que contiene el significado correspondiente, a saber, que la muerte de una persona se debe a la mala suerte. Es un elemento del azar que trae mala suerte a quienes merecen la riqueza. Así pues, los demás significados de este carácter chino pueden considerarse una extensión de su significado.

(1)

幸，吉而免凶也。(说文解字)

Xìng, buena fortuna y evitar la mala fortuna. (*Comentario de Caracteres Simples y Explicación de Caracteres Compuestos*)

(2)

有颜回者好学不迁怒，不贰过，不幸短命死矣。今也则亡，未闻好学者也。(论语)

Había una persona llamada Yan Hui, le encanta estudiar, no transfería su cólera y no repetía una falta. Por **desgracia** su tiempo fue corto y murió; y ahora no existe otro como él. Todavía no he oído hablar de nadie que ame aprender como él. (*Analectas de Confucio*)

Por lo tanto, la comprensión e interpretación de las obras literarias, como los poemas clásicos, no debe entender todas las palabras solamente desde una perspectiva moderna ni confundirlas con significados desarrollados históricamente, sino que debe tener en cuenta los matices de sus variaciones. Por ejemplo, veamos esta palabra en dos poemas de Li Bai, *Sòng zhàng shè rén zhī jiāng dōng* 送张舍人之江东 (Despedir a Zhang Sheren al oeste del río), y *Gǔ fēng·qí sì shí* 古风·其四十 (Cuadragésima poesía del estilo antiguo). Afortunadamente, con la ayuda de la propia luna, el poeta

puede aliviar el dolor de no querer separarse de su amigo en (3), y al encarnar la imagen del fénix en (4), el poeta presenta la imagen de un sabio que se avergüenza de competir con los viles y busca fama y fortuna, pero en cambio quiere hacerse amigo de otros sabios. La palabra *xìng* 幸 que aparece aquí en la frase (4) puede encontrarse en su definición en *Jin yǔ* 晋语 (Discusiones de Jin) de la obra clásica *Guó yǔ* 国语 (Discusiones de Países) sobre (5).

(3)

吴洲如见月，千里幸相思。(送张舍人之江东)

La ciudad Wu también tiene luna brillante, **afortunadamente**, por miles de kilómetros se puede añorarse. (*Despedir a Zhang Sheren al oeste del río*)

(4)

幸遇王子晋，结交青云端。(古风·其四十)

Tuvo la **suerte** de encontrarse con Wang Zijin y volar con él entre las nubes verdes. (*Cuadragésima poesía del estilo antiguo*)

(5)

德不纯而福祿并至，谓之幸。(晋语)

El moral no es calificado pero vienen juntos las bienandanzas y la riqueza, se denomina **xìng**. (*Frases de la dinastía Jin*)

La palabra *xìn* 信 también ha evolucionado con la historia, y según el DCC, el carácter puede significar “realmente” y “crédito”, entre otros. Sin embargo, si nos centramos en el significado de su sustantivo, puede significar “carta”, pero en la antigüedad la gente utilizaba *shū* (libro) para expresar “carta”, lo que encuentra su base en el capítulo *Zhāo gōng liù nián* 昭公六年 (Sexto Año de Duque Zhao) en la obra clásica *Zuǒ zhuàn* 左传 (Crónica de Zuo), que contiene las siguientes frases (6). El significado de la frase siguiente es que el funcionario Shu Xiang escribió a Zi Chan para expresar su opinión porque no estaba de acuerdo con las nuevas reglas establecidas por Zi Chan, por lo que se puede ver que en la antigua China, durante el período de las Primaveras y otoños (771-476 a. C.) o antes, si queríamos expresar el

significado de “carta”, utilizábamos el carácter *shū* 书 en vez de *xìn* 信.

(6)

叔向使诒子产书，曰：始吾有虞于子，今则已矣。昔先王议事以制，不为刑辟，惧民之有争心也。

Shu Xiang envió una **carta** a Zi Chan en la que le decía: “Al principio tenía esperanzas en ti, pero ahora se han desvanecido. El viejo rey sopesó la gravedad del asunto para determinar el delito y no promulgó leyes penales porque temía que el pueblo se volviera contencioso.

Posteriormente, en diversas obras clásicas se pueden encontrar otros significados de la palabra *xìn* 信 de uso en la Antigüedad, como “noticia”, “alianza”, “enviado”, etc. Por ejemplo, encontramos la función de la palabra *xìn* 信 en *Shǐ jì* 史记 (Memorias Históricas). La frase siguiente (7) se refiere a una estrategia propuesta al emperador por los consejeros de un Estado para protegerle de los riesgos de la conquista. Aquí la palabra “enviados” puede entenderse como una acepción ampliada de la palabra *xìn* 信, y en un sentido similar al que se utiliza hoy en día.

(7)

警四境之内，起师言救韩。命战车满道路，发信臣，多其车，重其币，使信王之救己也。

Moviliza a todo el país, anuncia el rescate de Han, ordena que los coches llenen las carreteras, manda **enviados**, utiliza más vehículos, aporta más monedas y convence a Han de que está aquí para salvarles.

Basándonos en el significado de este carácter en el poema de Li Bai, como en (8) y (9) de los versos siguientes, podemos ver que *xìn* 信 implica aquí un significado similar al de “noticia”, y que puede usarse en conjunción con otra palabra de significado similar *yīn* 音. Este significado es muy similar al actual de la palabra y el uso de la palabra *xìn* 信 muestra cuánto echa de menos el poeta a sus buenos amigos y parientes cuando está lejos de ellos, ya que no ha recibido noticias ni mensajes suyos.

(8) 瞿塘饶贾客，音信莫令稀。(江上寄巴东故人)

Muchos comerciantes recorriendo por Qutang, espero poder recibir siempre tu **noticia**.
(Enviar al viejo amigo de Badong sobre el río)

(9) 夜郎天外怨离居，明月楼中音信疏。(南流夜郎寄内)

En el remoto Yelang me lamento por alejarme del hogar, en el Pabellón Luna Clara quedan escasos **las noticias**. (Envío de una carta a la esposa durante mi exilio en el sur, en Yelang)

En el caso de la palabra española “compasión”, según el diccionario de la RAE, puede significar “sentimiento de pena, de ternura y de identificación ante los males de alguien” correspondiendo probablemente al carácter chino *lián* 怜. Según el DCC, este carácter chino tiene dos significados principales, en primer lugar “compasión” y en segundo lugar “amor” (con ternura). Sin embargo, según el primer capítulo del diccionario *Ēr yǎ* 尔雅 (Erya) de China, una de las primeras obras chinas antiguas que se escribió posiblemente entre los Estados Combatientes o las dos dinastías Han (403 a. C.-220), *lián* 怜 al igual que *mù* 悞 y *huì* 惠, significa “amor”, pero luego en *Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos*, se añadió el significado de “compasión” (怜, 哀也。), que se convirtió en el significado predominante en el chino actual.

Según mi recuento, 23 de los poemas clásicos de Li Bai llevan este carácter y pueden tender al “amor tierno”, como en los siguientes versos de *Tí wǎn xī guǎn* 题宛溪馆 (Inscripción en el Recinto Wanxi) y *Cháng xìn gōng* 长信宫 (Palacio Changxin). En los versos de (10), el poeta elogia la maravillosa vista del río y expresa con ternura su amor por que un hombre virtuoso pueda vivir bien dondequiera que viva, en un lugar tan desconocido como Wanxi, y en (11) describe cómo, con el paso del tiempo, la concubina no es apreciada ni querida por el emperador y ya no queda nadie que le ame con ternura.

(10)

吾怜宛溪好，百尺照心明。(题宛溪馆)

Ama con ternura lo bueno del río Wanxi, y su cien pies de profundidad de aguas ilumina claramente la mente. (*Inscripción en recinto Wanxi*)

(11)

谁怜团扇妾，独坐怨秋风。 (*长信宫*)

¿Quién **ama con ternura** la concubina abandonada como un abanico? Solo puede sentarse solo quejándose de la brisa otoñal. (*Palacio Changxin*)

Ya hemos visto algunos ejemplos de morfemas simples, y también hay morfemas dobles en los poemas de Li Bai que sufren un cambio de significado. Por ejemplo, *wén zhāng* 文章 (artículo, escrito), *xiāo xī* 消息 (noticia), *fēng liú* 风流 (virtuoso), etc. Para la palabra *wén zhāng* 文章, según el DCC, es más pertinente para una obra sin muchas páginas u obras generales, y las complejidades que conlleva. Según el *Comentario de Caracteres Simples y Explicación de Caracteres Compuestos*, podemos interpretar *wén zhāng* 文章 como caracteres en páginas que tienen su origen en la música antigua, ya que cada movimiento musical tenía diez partes, que luego se utilizaban para referirse a los caracteres (Yin, 2006: 53). Sin embargo, cuando tomamos nota del poema de Li Bai, no debería haber confusión de significado en el proceso de traducción debido a los diferentes significados utilizados en la antigüedad, por ejemplo, en el poema *Chóu yān míng zuǒ jiàn zèng wǔ yún qiú gē* 酬殷明佐见赠五云裘歌 (Canto para dar gracias a Yin Mingzuo por regalar la ropa de cinco nubes) hay estos versos siguientes (12).

(12)

文章彪炳光陆离，应是素娥玉女之所为。

Las rayas bordadas brillan coloridas, y debieron de tejer por Chang'e y la diosa.

Estos versos expresan la gratitud del poeta a su amigo, y si el significado de *wén zhāng* 文章 en este poema se entiende en el contexto del significado principal de la palabra ahora, puede causar cierta confusión en la traducción. Pues aquí no se refiere

al artículo, sino a la ropa de vivos colores tejida en cinco colores regaladas por su amigo. Combinando esto con el poema en su conjunto, y el significado original de la palabra, se pueden reducir los malentendidos, ya que el *zhāng* 章 se refiere principalmente a las rayas de tela (Li, 2013: 198). Esto también se puede comprobar en obras clásicas antiguas, por ejemplo, en el capítulo de *Fēi lè* 非乐 (Oposición de música) de la obra *Mò zǐ* 墨子 (Mozi), donde se encuentran las siguientes frases siguientes (13). Se trata de ensayos sobre algunas de las opiniones de Mozi, quien sostenía que el arte no carecía de atractivo, pero que la necesidad inmediata y apremiante era resolver el problema de la alimentación del pueblo, por lo que ofrecía algunas críticas. En estas frases, el *wén zhāng* 文章 es como parte del arte mencionado por Mozi, es decir, las rayas de la tela. Las palabras similares aparecen también en la obra que hemos mencionado antes, *Disfrutar sin preocupaciones*.

(13)

是故子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴瑟、竽笙之声，以为不乐也；非以刻镂华文章之色，以为不美也；非以饔飧煎炙之味，以为不甘也；非以高台厚榭邃野之居，以为不安也。虽身知其安也，口知其甘也，目知其美也，耳知其乐也，然上考之不中圣王之事，下度之不中万民之利。是故子墨子曰：为乐非也。
(墨子)

Las objeciones de Mozi a la música no eran que el sonido de grandes campanas, tambores, *qin*, *se*, *sheng* y *yu* no pudiera hacer feliz a la gente, o que los colores de las esculturas y **las rayas de tela** no fueran bellos, o que la comida frita supiera mal, o que vivir en una casa alta y ancha o en un pabellón profundo fuera incómodo. Aunque el cuerpo conoce el consuelo, la boca conoce la dulzura, los ojos conocen la belleza y los oídos conocen la alegría, sin embargo, examinar hacia arriba no está de acuerdo con los hechos de los emperadores; y examinar hacia abajo no está de acuerdo con los intereses de todos los poblados. Por eso Mozi dijo, no está bien poner música. (Mozi)

(14)

瞽者无以与乎文章之观，聋者无以与乎钟鼓之声。(庄子 逍遥游)

Es imposible apreciar los dibujos y **los dibujos colorados** con los ciegos, o escuchar la música de las campanas y los tambores con los sordos. (*Disfrutar sin preocupaciones*)

Aparte de esto, en los versos de Li Bai el significado de esta palabra es

probablemente más cercano al uso chino actual real, por ejemplo en los versos (15) de *Liú yè láng zèng xīn pàn guān* 流夜郎赠辛判官 (Persona exiliada en Yelang envía al funcionario Xin) y los versos (16) de *Zèng xuān zhōu líng yuán sì zhòng jùn gōng* 赠宣州灵源寺仲浚公 (Para Zhong Jun Gong del templo Lingyin de Xuanzhou). En (15) el poeta recuerda momentos interesantes del pasado y los compara con las circunstancias en las que escribió este poema, reflejando su compasión y soledad en el exilio, donde la palabra *wén zhāng* 文章 corresponde al uso habitual actual, refiriéndose a sus escritos expuestos ante el emperador y a la escena en la que se entrega a una vida de lujo porque alguien aprecia su talento, mientras que en (16), el poeta describe la virtud del monje y su escritura con talento para alabarlo

(15)

文章献纳麒麟殿，歌舞淹留玳瑁筵。*(流夜郎赠辛判官)*

Presenté bellos **escritos** al Palacio Qilin, el canto y el baile me inmergen en el precioso banquete. *(En el exilio en Yelang, enviar al funcionario Xin,)*

(16) 风韵逸江左，文章动海隅。*(赠宣州灵源寺仲浚公)*

Su encanto supera a los del este del río y sus **escritos** conmueven los rincones del mar. *(Para Zhong Jun Gong del templo Lingyin de Xuanzhou)*

Como hemos descrito anteriormente como características del poeta, apreciaba la vida de los ermitaños, taoístas y budistas, por lo que compuso otros poemas además de (16) para expresar sus elogios, como en algunos versos (17) de *Bié shān sēng* 别山僧 (Despedir al monje de montaña) donde el poeta describe las virtudes, encantos y cualidades de los monjes. Además de ofrecer una visión de las virtudes de los monjes a través de este poema, cabe destacar que la palabra *fēng liú* 风流 también ha tenido diferentes significados a lo largo de la historia. Según el DCC, puede referirse a los que tienen tanto mérito como talento, a los que destacan entre el pueblo llano y a los que no se atienen a las normas de etiqueta establecidas habitualmente, mientras que en su acepción más tardía puede asociarse al aspecto promiscuo de las relaciones

humanas.

(17)

谑浪肯居支遁下，**风流**还与远公齐。

Su jocosidad no se queda bajo Zhi Dun, y su **espíritu** iguala al de Yuan Gong.

Con respecto a esta palabra, los dos caracteres chinos que contiene no coinciden del todo con el significado de esta palabra compuesta, que se compone de *fēng* 风 (movimiento del aire) y *liú* 流 (movimiento del agua) (Mu, 2010: 5). Podemos encontrar registro de esta palabra compuesta en este capítulo *Zhào chōng guó xīn qìng jì zhuàn* 赵充国辛庆忌传 (Biografía de Zhao Chongguo y Xin Qingji) de la obra clásica *Hàn shū* 汉书 (Libro de Han). Estas frases (18) pretenden transmitir la idea de que las virtudes de los innumerables guerreros de talento que se entrenaron para la batalla podrían perpetuarse y difundirse aún más, por razones históricas y geográficas. Entendido así, por tanto, la palabra *fēng liú* 风流 de (18) podría corresponder al significado primario ahora en uso, el de destacar los talentos o virtudes sobresalientes de una persona, y también se utiliza en (19), el poema en el que Li Bai expresa sus condolencias describiendo el carácter de su amigo He Zhizhang. Se puede entender su significado en este poema con la ayuda de la traducción de Suárez.

(18) 其风声气俗自古而然，今之歌谣慷慨，**风流**犹存耳。(汉书)

Su fama y su costumbre los acompañan desde antiguo, y ahora las canciones parecen apasionadas, pero sus **virtudes** siguen ahí. (*Libro de Han*)

(19) 四明有狂客，**风流**贺季真。(对酒忆贺监二首·其一)

En el monte Siming hay un genio singular, **un espíritu libre** llamado He Jizhen. (*Frente al vino, recuerdo al director He I*) (Traducido por Suárez)

Las obras clásicas citadas anteriormente se centran en el significado de la palabra como denotativo de virtud, pero después de la dinastía Jin (266-420), cuando tanto la

clase como la política estaban en declive, Mu (2010) argumenta que en este cambio, la gente estaba más centrada en la libertad y la vitalidad espiritual, por lo que estaban más preocupados por la imagen y el encanto, y por lo tanto pueden haber asociado la palabra con el significado de amor o libertinaje.

Además, Feng (2004) hace una observación similar, argumentando que “romanticism” o “romantic” está relacionado con la palabra *fēng liú* 风流, que oculta un significado sobre el amor. Así, concretamente, si se comparan los versos siguientes, aunque en ambos casos la palabra *shì* 事 (cosa) y *fēng liú* 风流 se utilizan juntas, corresponden a significados diferentes, en los siguientes (20) tratándose de una ocasión, mientras que (21) al insertar el significado de amor se subraya que las cosas tienden a una situación libertina. Como en el poema de Li Bai no se encuentran versos que contengan la palabra *fēng liú* 风流 que se refiera a una relación entre un hombre y una mujer, hemos tomado prestado aquí un ejemplo del poema del poeta Bai Juyi. Así pues, en su uso anterior, la palabra tendía sobre todo a tener una connotación positiva, pero a medida que la sociedad fue cambiando, se le fueron dando nuevos significados que pueden utilizarse hasta nuestros días.

(20)

千古风流事，名贤共此时。(与贾至舍人于龙兴寺剪落梧桐枝望灞湖)

Es una ocasión **grandiosa y divertida**, reunirme con virtuosos famosos a esta hora.
(Con Jia Zhi, en Templo Longxing, cortamos las hojas mirando el lago Yong)

(21)

娃宫无限风流事，好遣孙心哲学来。(戏和贾常州醉中二绝句)

Palacio de bellezas tiene infinita cosa **amorosa**, con un corazón humilde aprenda.
(Jueju de borrachera, divertida con Jia Changzhou)

Ilustremos y completemos este apartado con un último ejemplo, si nos centramos en la palabra *xiāo xī* 消息 (noticia), que en el chino actual puede entenderse en dos sentidos principales, a saber, un informe sobre la situación de una persona o cosa, o el movimiento o cambio de una persona o cosa, según el DCC, pero a diferencia de esto,

en la antigüedad la situación contraria o el cambio adverso constituían el significado básico de la palabra, tal como se recoge en el *I Ching*. Concretamente, (22) es el registro esta palabra en el *I Ching*, donde *xiāo* 消 (disminuir) y *xī* 息 (crecer) pueden utilizarse para experimentar el movimiento o las condiciones desfavorables debidas a los cambios en el sol y la luna. El significado como “noticia” llega en un momento posterior y se extiende hasta el presente. En el verso de Li Bai (23), por ejemplo, se expresa la tristeza del poeta al no haber recibido noticias desde que se separó de su amigo, lo que puede ser común en la poesía de la dinastía Tang, y con la ayuda de la traducción de Suárez de (24) podemos ver que transmiten el mismo significado.

(22) 日中则昃，月盈则食，天地盈虚，与时消息。(易经)

El sol se inclinará hacia el oeste cuando al mediodía, la luna mengua cuando está plena. Las cosas en abundancia o en debilidad, disminuyen y crecen según el tiempo. (*I Ching*)

(23) 金瓶落井无消息，令人行叹复坐思。(寄远十一首·其八)

El jarrón dorado cae al pozo y no se recibe **noticias**, lo que hace que se lamente conminando y más, se sientan pensando. (*Enviar a lejos VIII*)

(24) 闻道春还未相识，走傍寒梅访消息。(早春寄王汉阳)

Dicen que ha vuelto la primavera, y yo sin saberlo. Me acercaré al ciruelo de invierno a pedir **noticias**. (*Enviando a Wang de Hanyang a principios de primavera*) (Traducido por Suárez)

Hay innumerables palabras que han cambiado de significado en mayor o menor grado a medida que se ha desarrollado la historia, pero del análisis anterior de algunos ejemplos de palabras, podemos ver que, como había algunos diccionarios muy tempranos escritos en la antigua China, comparándolos con los diccionarios de mayor difusión de hoy en día, podemos entender si estas palabras han añadido o restado sus significados a lo largo del tiempo, o si han permanecido inalteradas. Luego podemos buscar en la literatura de periodos importantes de la antigüedad para encontrar los significados específicos que habrían utilizado en determinadas épocas. Combinando

algunos de los versos de Li Bai, también podemos ver si los significados de las palabras cambiaron respecto a su significado original hasta la dinastía Tang, y si difirieron de sus significados actuales.

El propósito de esta sección es que, al traducir poesía, no podemos dar por sentado el significado moderno de todos los versos, ya que la poesía de los autores fue escrita en una época diferente a la del traductor, sino que debemos intentar restituir correctamente el significado de las palabras a su época, para que los lectores puedan comparar la lengua origen con la lengua meta y tenga también la oportunidad de comprender la historia del desarrollo de ciertas palabras en la lengua origen, es decir, los cambios. Sólo así pueden los traductores preparar la traducción de forma más completa y garantizar que su traducción sea más objetiva y precisa desde el punto de vista histórico.

4.1.3 Composición de palabras

En chino, una palabra puede tener distintas funciones en distintas frases, al igual que varias palabras con distintas funciones sintácticas pueden utilizarse en el mismo tipo de frase. Por lo tanto, sólo cuando se analiza con claridad la composición de cada frase queda claro a partir de qué parte de la oración debe comenzar la traducción del chino a otro idioma. Para analizar esto en profundidad, se puede empezar por la perspectiva de las palabras y su composición básica. Si nos centramos en la comparación de lenguas, en las lenguas europeas la raíz es la parte básica de la palabra que la forma, indicando su significado, y a partir de sus variaciones se pueden producir más palabras de diferentes categorías gramaticales; por ejemplo, la raíz del adjetivo “internacional” es “nación”, que se convierte en adjetivo añadiendo el prefijo “inter” y el sufijo “al”. En contraste con esta variación, el chino tiene muchas raíces separadas y tiende a ser una lengua analítica, en la que la forma de formar palabras sería formar raíces con afijos adjuntos (Xing, 1990: 261). Según el *Resumen de los Sistemas Gramaticales para la Enseñanza Secundaria* (中学教学语法系统提要)

(1984) de China, el vocabulario chino puede dividirse en doce categorías en el diccionario chino general: sustantivos, verbos, adjetivos, numerales, clasificadores, pronombres, adverbios, preposiciones, conjunciones, partículas, interjecciones y onomatopeyas.

Por lo tanto, se puede crear nuevo vocabulario mediante la formación de palabras, que, según Chao (2011), debe restringirse a los casos en los que el constituyente es una raíz o contiene una raíz, debido a las diferentes dimensiones de las palabras compuestas, lo que da lugar a cinco formatos de formación de palabras como, (1) *piān zhèng shì* 偏正式 (morfema modificador+raíz), (2) *shù bīn shì* 述宾式 (morfema dominante+morfema de objeto), (3) *lián hé shì* 联合式 (dos morfemas similares u opuestas), (4) *shù bǔ shì* 述补式 (morfema de acción+morfema de resultado), y (5) *zhǔ wèi shì* 主谓式 (morfema indicativo+morfema indicado) (Ren, 1981: 134). En concreto, se puede dividir en varios tipos de construcciones, por ejemplo, el formato (1) tiene nueve tipos, el formato (2) puede tener tres tipos, (3) tiene cinco, y los otros dos formatos tienen dos tipos cada uno (Su, 2017: 1-5). Con la ayuda de estos ejemplos, se puede entender a qué formato pertenece la palabra compuesta, antes de empezar la traducción.

(1) morfema modificador + raíz 偏正式	sustantivo+ sustantivo	警 (policía) 服 (ropa): uniforme de policía 火 (fuego) 车 (coche): tren
	sustantivo+ verbo	雷 (trueno) 动 (mover): sonar como truenos 蜂 (abeja) 拥 (agrupar): agruparse avanzando como abejas
	sustantivo+ adjetivo	雪 (nieve) 白 (blanco): el objeto es blanco como nieve 笔 (lápiz) 直 (recto): el objeto es recto como lápiz
	verbo+ sustantivo	浴 (duchar) 室 (habitación): baño 飞 (volar) 鸟 (pájaro): pájaro que vuela
	verbo+ verbo	筛 (cerner) 选 (elegir): seleccionar por condiciones 腾 (galopar) 飞 (volar): alzarse rápidamente
	verbo+ adjetivo	敬 (respetar) 重 (grave): venerar 倦 (cansar) 怠 (perezoso): laso
	adjetivo+ sustantivo	长 (largo) 途 (camino): camino largo 高 (alto) 山 (montaña): montaña alta
	adjetivo+ verbo	哀 (triste) 思 (pensar): pensar tristemente 轻 (fácil) 信 (creer): creer fácilmente
	adjetivo+ adjetivo	精 (muy) 确 (cierto): exacto 清 (claro) 白 (blanco): inculpable

(2) morfema dominante + morfema de objeto 述宾式	verbo+ sustantivo	洗 (lavar) 牌 (baraja): barajar 投 (lanzar) 资 (bienes): invertir
	verbo+ verbo	挨 (sufrir) 宰 (matar): 欺 (humillar) 骗 (mentir): engañar
	verbo+ adjetivo	救 (ayudar) 急 (apresurado): salvar en caso emergencia 坐 (sentir) 满 (lleno): sentir llenamente

En el caso del formato (1), como palabra compuesta, existen varias posibilidades para su forma compositiva, y se pueden encontrar muchos ejemplos en el poema de Li Bai, como *bái* 白 (blanco) *gǔ* 骨 (hueso)→huesos blancos, *qīng* 青 (verde) *sōng* 松 (pino)→pinos verdes, *qīng* 青 (azulado, verde) *ǎi* 霭 (bruma) →bruma azulada, palabras compuestas traducidas por Suárez, y *kū* 枯 (seco, muerte) *sōng* 松 (pino)→pinos muertos, *gāo* 高 (alto) *biāo* 标 (picacho) →alto picacho, y *fēi* 飞 (volante) *huā* 花 (pétalo)→indiscreto pétalo, traducidas por Chen. Tales palabras están formadas por raíces y sus modificadores, por lo que pueden traducirse de forma similar, mientras que la elección de las palabras inglesas cambia según el significado del poema. Del mismo modo, como el formato trata de la combinación del verbo sujeto con su complemento objeto, se puede traducir directamente según las reglas de uso del español, como *jǔ* 举 (levantar) *shǒu* 手 (mano)→alzar la mano, *huī* 挥 *shǒu* 手 (mano)→agitar la mano, traducidas por Suárez y *xiāo* 消 (disipar) *chóu* 愁 (tristeza)→disipar la tristeza, *chōu* 抽 (extraer) *dāo* 刀 (espada)→desenvainar la espada, traducidas por Chen, basta con fijarse en las palabras utilizadas para expresar las acciones y emociones del poeta.

(3) dos morfemas similares u opuestos 联合式	sustantivo+ sustantivo	道 (carrera) 路 (camino): camino 羊 (oveja) 毛 (pelaje): lana
	verbo+ verbo	关 (apagar) 闭 (cerrar): apagar, cerrar 治 (administrar) 理 (arreglar): gestionar
	verbo+ adjetivo	接 (conectar) 近 (cercano): aproximar 洗 (lavar) 净 (limpio): limpiar
	adjetivo+ verbo	快 (alegre) 活 (vivir): contento 苦 (duro) 恼 (enfurecer): angustiado
	adjetivo+ adjetivo	干 (seco) 净 (neto): limpio 聪 (listo) 明 (claro): inteligente

Para las palabras que constan del formato (3), como una palabra está relacionada con otra o es opuesta a otra, si la palabra española correspondiente no está disponible en el proceso de traducción, se puede traducir por separado, como en el caso de la traducción de Suárez, *qián* 前 (antes) *hòu* 后 (después)→antes y después, *sǐ* 死 (muerte) *shēng* 生 (vida)→vida y muerte, *qióng* 穷 (dificultad y apuro) *tōng* 通 (prestigio, fama)→fracaso o fortuna, y *xiū* 修 (longitud) *duǎn* 短 (cortedad)→existencia o fin. Es posible representar el significado opuesto de cada palabra directamente en yuxtaposición sin cambiar su categoría gramatical, o es posible utilizar una forma similar de traducción en las palabras del formato (1), sacando el significado central cuando dos palabras son similares y cambiando una palabra por un adjetivo para modificar el sustantivo, como *bō* 波 (ola) *lán* 澜 (oleaje)→ondulante oleaje. Literalmente, estas dos palabras tienen el mismo radical “agua”, por lo que en la traducción del poema, la elección de estas palabras relativamente rimadas puede reproducir las características de estas dos palabras originales, mientras que, si se traducen literalmente, habrá tendencia hacia alguna forma de repetición en el significado, ya que sus significados son muy similares.

(4) morfema de acción+ morfema de resultado 述补式	verbo+ verbo	超 (exceder) 过 (pasar): sobrepasar 改 (corregir) 进 (avanzar): mejorar
	verbo+ adjetivo	推 (pulsar) 迟 (lento): aplazar 减 (disminuir) 弱 (débil): debilitar
(5) morfema indicativo+ morfema indicado 主谓式	sustantivo+ verbo	地 (tierra) 震 (conmover): terremoto 雪 (nieve) 崩 (derrumbar): avalancha
	sustantivo+ adjetivo	眼 (ojo) 红 (rojo): envidioso 年 (año) 轻 (ligero): joven

El formato (4) implica la combinación de acción y resultado, y se puede encontrar una palabra correspondiente en la lengua meta para su traducción, que Suárez traduce como, *sàn* 散 (esparcir, extender) *jìn* 尽 (acabar, agotar)→gastar. Aunque el significado de esta palabra compuesta puede ser capturado por una palabra española, el significado transmitido por esta palabra *jìn* 尽 no se puede reproducir. La palabra es

el resultado de un verbo que significa llevar algo hasta el último momento o hacerlo todo, por lo que véase la traducción de Chen: *fú* 拂 (barrer) *jìn* 尽 (acabar, agotar)→barren de golpe. Además de transmitir el significado principal de la palabra, la frase “de golpe” es complementaria, ya que expresa la sensación de hacerlo todo a la vez, además de la forma de la acción y el claro resultado.

Para este último formato, también se puede utilizar una combinación de sujeto y predicado para traducir, cuando no hay una palabra correspondiente que se pueda utilizar directamente en la traducción, como *bō* 波 (ola) *yáo* 摇 (vibrar)→las aguas vibran, *shí* 石 (roca) *dòng* 动 (conmover, temblar)→la roca tiembla, de Suárez y *shān* 山 (montaña) *cuī* 摧 (derrumbar)→los cerros se derrumbaron, traducidas por Chen, y debido a la mayor variedad de palabras tiene más posibilidades de emplear dos palabras que rimen. Además, si la acción la realiza uno mismo, también puede traducirse usando el verbo pronominal o sustantivo, como *zì* 自 (uno mismo) *qiǎn* 遣 (desahogarse, esparcir)→distrayéndome, traducida por Chen y “esparcimiento”, por Suárez.

Esto nos permite comprender la composición de la lengua china, mientras que, según las conclusiones del lingüista y gramático Zhu Dexi (1985), los principios de la formación de frases en chino son esencialmente los mismos que los de la formación de palabras. Por lo tanto, ya podemos entender un formato similar de formación de frases, tomando como ejemplo unos versos del poema de Li Bai, que pueden entenderse con mayor claridad.

手持/绿玉杖，朝别/黄鹤楼。

Shǒu chí/lǜ yù/zhàng, chāo bié/huáng hè lóu.

Mano/empuñar/verde/jade/bastón, madrugada/despedir/amarillo/grulla/pabellón.

五岳/寻仙/不辞远，一生/好入/名山游。

Wǔ yuè/xún xiān/bù cí yuǎn, yì shēng/hào rù/míng shān yóu.

Cinco/montaña/buscar/inmortal/no/despedir/remoto,
uno/vida/gustar/entrar/famoso/montaña/viajar.

庐山/秀出/南斗傍，屏风/九叠/云锦张，影落/明湖/青黛光。(庐山谣寄卢御史虚舟)

Lú shān/xiù chū/nán dòu bàng, píng fēng/jiǔ dié/yún jǐn zhāng, yǐng luò/míng hú/qīng

dài guāng.

Lu/montaña/ameno/aparecer/sur/estrella/lado,
biombo/nueve/amontonar/nube/brocado/extender,
sombra/caer/claro/lago/verde/oscurο/iluminar.

De madrugada, empuñando un bastón de jade verde, abandono el Pabellón Grulla Amarilla.

Busco entre los Cinco Sagrados Picos el arcano de la inmortalidad, recorriendo una enorme distancia. Toda la vida he anhelado pasear por montañas legendarias.

Lu Shan se yergue seductor al sur de la Osa, velada por nueve biombos de nubes coloreadas. Su silueta proyectada en el lago refleja sus lados sombríos.

(Balada de Lu Shan, dedicado al censor Lu Xuzhou) (Traducido por Chen)

Este poema describe el bello y majestuoso paisaje del monte Lushan, expresando el amor del poeta por el paisaje y su anhelo de la libertad del mundo divino, y revelando el resentimiento del poeta por su desilusión política y su deseo de escapar de la realidad. A través del primer verso, puede entenderse que los dos primeros caracteres “empuñando con mano” y “despedir de madrugada” son los verbos del verso, y los otros caracteres “un bastón de jade verde” y “el Pabellón Grulla Amarilla” son sus complementos, y las dos partes del verso corresponden mutuamente llegando a un paralelismo dentro del verso. Así que si se requiere una equivalencia en la estructura, se puede traducir posiblemente como, “empuño con mano un bastón de jade verde, me despido de madrugada del Pabellón Grulla Amarilla”.

El poeta desea buscar a los inmortales, pero no teme el largo viaje y le gusta viajar a montañas famosas, lo que también puede entenderse como una combinación de verbo y complemento. La montaña está junto a las estrellas, lo que puede entenderse como una combinación de verbo y complemento, correspondiente a (2), mientras que su amontonamiento parece una pantalla de nueve páginas, y esta montaña se extiende como una nube de colores, por lo que es una combinación de sujeto y predicado, en un formato correspondiente a (5). Las distintas categorías de palabras y palabras compuestas también pueden ayudar a delinear el ritmo de los versos, como 手持/绿玉杖. Aunque las combinaciones sintácticas no siempre corresponden a combinaciones rítmicas, pueden juzgarse por la división de las

palabras compuestas. Como afirma Jakobson (1979), existe al menos una alta probabilidad de que las características de las oraciones compuestas reflejen una correspondencia coherente entre métrica y sintaxis. Así, a partir de algunas de las presentaciones específicas anteriores, podremos saber exactamente dónde debe haber pausas al leer poesía y conocer la división de determinadas palabras y estructuras oracionales antes de proceder a una traducción específica, lo que ayudará a los traductores a poder elegir el método de traducción adecuado en relación con las diferentes estructuras de palabras compuestas.

4.1.4 Uso de reduplicación

A la hora de determinar el significado de un carácter chino antes de traducirlo, puede entenderse en el contexto de los cambios temporales. Luego, por la manera en que se forman las palabras compuestas, también podemos conocer la manera en que está construida la frase. Sin embargo, un mismo carácter también puede aparecer en una frase al mismo tiempo, o lo que llamamos una reduplicación. Antes de analizar el uso de la reduplicación en la poesía china, veamos el famoso poema traducido por la traductora Pilar González España, una obra de Li Qingzhao de la dinastía Song (960-1279), en la que la poetisa escribe que vivió una vida rica en sus primeros años y fue feliz con su marido, pero luego se encontró con cambios en el país y su vida se volvió turbulenta, y con la muerte de su marido, se entristeció aún más. He aquí los primeros versos de la traducción de González (González, 2010: 157).

寻寻/觅觅，冷冷/清清，凄凄/惨惨/戚戚。

Busco, busco y busco, pero solo frío y soledad, solo frío, tristeza y aflicción.

La poetisa mira hacia fuera, parece buscar algo sin cesar, pero no encuentra más que frío, soledad y vacío, y se siente triste y apenada por su situación. Al observar estos versos, se ve que está formado por siete grupos de caracteres repetidos, el

primero formado por *xún* 寻 y *mì* 觅, que implican la acción de buscar, el segundo *lěng* 冷 y *qīng* 清, que pueden referirse a la sensación de soledad de la poetisa, y el tercero *qī* 凄 y *cǎn* 惨, que pueden referirse al estado de pena y tristeza que produce ver la propia situación. A medida que cada carácter chino se repite, puede experimentarse en cierta medida la duración y la intensidad gradualmente creciente de sus sentimientos.

En lo que se refiere a este tipo de palabras compuestas, en chino se pueden definir como *dié cí* 叠词 (palabras reduplicadas), es decir, palabras formadas por morfemas o sílabas repetidas, algunas de las cuales son onomatopéyicas (Yu, 2000: 42). En el caso de los distintos tipos de palabras, muchas de ellas pueden adoptar la forma de reduplicación, como sustantivos, adjetivos, adverbios, verbos, números, etc. (Yu, 2000: 42), en las que, al repetirse, se puede dar más significado a las palabras o cambiar su significado original, ya que añaden belleza rítmica al lenguaje en la forma y enriquecen el significado en el contenido, y si se utilizan en una frase, pueden tener el efecto de resaltar el uso de palabras repetidas, enfatizar la idea, subrayar el sentimiento, enfatizar el significado, realzar la rima y añadir belleza fonética (Chen, 1998: 107).

Según Zhou (1999), existen diez formatos principales de reduplicación que se utilizan con mayor frecuencia en chino, y algunos formatos también aparecen en la poesía china clásica debido a los requisitos de la estructura creativa de la poesía china. Luego como sostiene Wang (2013), la reduplicación es una forma especial del lenguaje porque no solo es un recurso retórico, sino que también expresa en cierta medida un sentido del ritmo, la imaginación y el lenguaje. Así, el uso de la reduplicación no sólo transmite el contenido original en la continuación lingüística del poema, sino que también demuestra una belleza que trasciende el lenguaje y hace que el poema sea más vívido. A continuación, podemos dar ejemplos de algunos formatos de reduplicación en chino para facilitar la comprensión de los distintos tipos de uso, como las formas AA, AAB, ABB, AABB, ABAC y ABAB, que pueden formarse combinando distintas categorías de palabras como sustantivos, adjetivos, verbos y

adverbios, cuya combinación puede producir nuevas palabras con sus propias categorías gramaticales.

AA:

rén rén 人人 (persona, persona→todas las personas)

(sustantivo+sustantivo)

dàn dàn 淡淡 (claro, claro→claro, muy ligero)

(adjetivo+adjetivo)

kàn kàn 看看 (ver, ver→ver)

(verbo+verbo)

yáo yáo 遥遥 (lejanamente, lejanamente→remotamente, lejanamente)

(adverbio+adverbio)

AAB:

dú dú shū 读读书 (leer, leer, libro→leer libros)

(verbo+verbo+sustantivo)

máo máo yǔ 毛毛雨 (pequeño+pequeño+lluvia→llovizna)

(adjetivo+adjetivo+sustantivo)

tuán tuán zhuàn 团团转 (redondear+redondear+girar→girar por círculo)

(verbo+verbo+verbo)

ABB:

lěng bīng bīng 冷冰冰 (frío, hielo, hielo→frío como hielo)

(adjetivo+sustantivo+sustantivo)

yǎn zhēng zhēng 眼睁睁 (ojo, abrir, abrir→no se puede hacer nada solo abrir ojos)

(sustantivo+verbo+verbo)

AABB:

rì rì yè yè 日日夜夜 (día, día, noche, noche→cada día y noche)

(sustantivo+sustantivo+sustantivo+sustantivo)

zǒu zǒu tíng tíng 走走停停 (caminar, caminar, parar, parar→caminar y parar)

(verbo+verbo+verbo+verbo)

gān gān jìng jìng 干干净净 (seco, seco, limpio, limpio→limpio)

(adjetivo+adjetivo+adjetivo+adjetivo)

dí dí què què 的的确确 (ciertamente, ciertamente+ciertamente, exactamente)

(reduplicación del adverbio *dí què* 的确)

ABAC:

hū lěng hū rè 忽冷忽热 (de repente, frío, de repente, caliente→a veces tranquilo, a veces impulsivo)

(adverbio+adjetivo+adverbio+adjetivo)

dà fēng dà làng 大风大浪 (grande, viento, grande, ola→grandes olas o cambios)

(adjetivo+sustantivo+adjetivo+sustantivo)

wǒ xíng wǒ sù 我行我素 (yo, comportamiento, yo, deseo diario → hacer algo como la manera propia)

(sustantivo+sustantivo+sustantivo+sustantivo)

ABAB:

xuě bái xuě bái 雪白雪白 (blanco de nieve, blanco de nieve → blanco como nieve)

(adjetivo+adjetivo)

kǎo lǜ kǎo lǜ 考虑考虑 (pensar+pensar → considerar, reflexionar)

(verbo+verbo)

En lo que se refiere al formato AA, aunque existen combinaciones de este formato en chino, según Zhang (1997), este uso no es más que un formato fijo de repetición del discurso. Aparte de esto, de estos ejemplos de combinaciones idénticas de caracteres chinos se desprende que el significado final de la combinación no cambia significativamente, sino que sólo se amplía o se reduce enfatizando el significado original de cada carácter; por ejemplo, si el carácter *rén* 人 (persona) se repite en el formato AA, su significado puede ampliarse para referirse al mundo entero o a todas las personas, en lugar de a una sola persona. Según un recuento de palabras repetidas en las obras de Li Bai, hay innumerables ejemplos de este tipo de repetición en la poesía de Li Bai, y según la traducción de Suárez y Chen Guojian de los mismos poemas de Li Bai, podemos encontrar veinte reduplicaciones.

En los poemas traducidos por los dos traductores, tras la investigación se encontraron doce reduplicaciones con formato AA: *yī yī* 一一, *shí shí* 时时, *qī qī* 凄凄, *mò mò* 漠漠, *fēn fēn* 纷纷, *hào hào* 浩浩, *máng máng* 茫茫, *cāng cāng* 苍苍, *yōu yōu* 悠悠 (aparece dos veces), *xuán xuán* 悬悬 y *yè yè* 夜夜. En las palabras onomatopéyicas repetidas se encuentran *jiū jiū* 啾啾, *yā yā* 哑哑, y *xiāo xiāo* 萧萧. También existen otros tipos de reduplicación como *là fēn fēn* 落纷纷, *líng cāng cāng* 凌苍苍 y *liáng yōu yōu* 良悠悠 en el formato ABB, *sān sān wǔ wǔ* 三三五五 en el formato AABB, y *xiāng sī xiāng jiàn* 相思相见 y *cǐ shí cǐ yè* 此时此夜 en el formato ABAC. A partir de estos ejemplos, podremos comprender en cierta medida la relación entre los significados de estas reduplicaciones y las escenas en las que aparecen, así

como las diferentes versiones de los dos traductores. Desde la comparación, es posible enriquecer la forma de traducir tales palabras, así como resumir y sugerir algunas posibles técnicas y enfoques. Empecemos por la reduplicación del carácter *yī* 一.

门前/迟行迹，一一/生绿苔。(长干行)

Mén qián/chí xíng jì, yī yī/shēng lǜ tái.

Puerta/frente/tarde/caminar/huella, uno/uno/crecer/verde/muego.

De cuando partisteis vuestras huellas en el umbral
han sido cubriéndose **una a una** de musgo verde.

(Balada de Changgan) (Traducido por Suárez)

Frente a la puerta, las huellas de tus pasos
se cubrieron ya de un musgo verde.

(Balada de Changgan) (Traducido por Chen)

Este poema describe las diferentes etapas de la vida de una mujer. Desde que se marchó su marido, las huellas del hombre se han convertido en musgo. La palabra numérica *yī* 一 (uno) se usa aquí repetidamente, y si se usara simplemente una vez ya podría entenderse que se refiere a una cosa, una vez, etc. Sin embargo, al usarlo repetidamente, como en el ejemplo de *rén rén* 人人, puede entenderse que el musgo crece por todo el lugar, de modo que la descripción transmite el largo tiempo transcurrido desde que el hombre se fue y los sentimientos de añoranza de la mujer por el regreso de su marido.

Para la traducción de esta palabra repetida, la traducción de Chen no refleja literalmente esta palabra, sino que la omite, enfatizando el efecto visual del musgo verde que cubre la puerta, en el que no se expresa el sentido de repetición y su continuidad. Suárez, en cambio, añade la preposición “a”, empleando una expresión española similar para la secuencia de uno tras otro, de modo que, además de enfatizar el sentido de expansión espacial del lugar donde crece el musgo verde, subraya también la continuidad temporal del objeto de la descripción, reproduciendo la belleza formal del poema original en caracteres repetidos. La traducción de “cada uno” no puede compararse con esta forma de traducción, ya que el sentido de continuidad se

ve disminuido, no puede percibirse la naturaleza progresiva del crecimiento del musgo y resulta difícil inspirar una resonancia emocional con el poeta. Del mismo modo, en el poema *Xiè gōng zhái* 谢公宅 (La mansión del señor Xie) traducido por Suárez hay una reduplicación de la palabra *shí* 时, que puede referirse al tiempo, o a la hora, y aquí, a la frecuencia, similar al español “a veces”.

惟有/清风闲，时时/起泉石。

Wéi yǒu/qīng fēng xián, shí shí/qǐ quán shí.

Solamente/haber/claro/viento/ocioso, hora/hora/levantar/fuente/roca.

Solo se recrea un airecillo refrescante

que **de vez en cuando** se alza en la fuente y las rocas.

En este poema el poeta expresa sus pensamientos sobre el señor Xie y su amor por el paisaje natural de la mansión. La descripción del estado del viento enfatiza su papel en el levantamiento frecuente de agua y piedras, y aquí la traductora ha cambiado las palabras repetidas directamente por frases preposicionales que ya se encuentran en español, logrando una equivalencia en el significado con la comprensión de los lectores españoles; sin embargo, no se trata de una traducción como “una a una”, que de alguna manera transmitiría el significado de los caracteres chinos repetidos utilizados en el poema original. Cabe añadir aquí que la versión del traductor peruano, recientemente fallecido, Guillermo Dañino Ribatto, podría haber añadido una reproducción de dos caracteres chinos repetidos, que traduce como “de cuando en cuando” (Guillermo, 1998: 89), otra frase preposicional que tanto ayuda a los lectores hispanohablantes a comprender como restituye adecuadamente la especificidad de los caracteres repetidos en el poema original. Al leer esta versión traducida, los lectores de la lengua meta pueden recibir una sensación similar a la del origen a través de esta palabra española. Además de muestras de palabras que expresan tiempo y cantidad, también hay palabras reduplicadas relacionadas con la emoción y la naturaleza, por ejemplo, el siguiente poema es una descripción de una escena natural, en la que se utiliza la palabra reduplicada *qī* 凄 para expresar la

indiferencia o tristeza del protagonista.

络纬/秋啼/金井阑，微霜/凄凄/簟色寒。(长相思)

Luò wěi/qiū tí/jīn jǐng lán, wēi shuāng/qī qī/diàn sè hán.

Grillo/otoño/cantar/dorado/pozo/brocal, fino/escarcha/frío/frío/estera/color/frío.

Los grillos cantan en el otoño junto al brocal del pozo,
La fina escarcha **todo lo impregna** y deja la estera helada.

(Larga añoranza) (Traducido por Suárez)

Cerca del brocal de jade del pozo, los grillos lloran tristes el otoño.

Escarcha fina. Frígida la estera.

(Añoranzas interminables) (Traducido por Chen)

Este poema expresa los sentimientos de añoranza entre un hombre y una mujer a través de la descripción del paisaje. Los grillos pían tristemente en otoño, por la escarcha, el frío y, más aún, por la tristeza, y el protagonista ya no puede dormir. A diferencia de las palabras repetidas en *yī* 一 o *shí* 时, *qī* 凄 es un adjetivo que, al repetirse, aumenta o intensifica el grado de emoción del protagonista. La palabra exacta que corresponde a esta reduplicación no se encuentra en español, y en las dos traducciones sobre esta reduplicación, se puede observar que ambos traductores han modificado la traducción directa. La traducción de Suárez no tiene la misma repetición que “frío, frío” en español, pero reproduce los sentimientos del protagonista al describir la inmersión total del frío y sus resultados, dejándonos una escena solitaria y triste.

A través de sus descripciones se puede experimentar la inevitable frialdad que rodea por todas partes, mientras que el traductor Chen hace hincapié en la estructura de la traducción del poema y la convierte en una traducción rítmica. A diferencia de las frases de Suárez, Chen divide los versos en cuatro partes con la ayuda de la armonía rítmica. y a través de “Escarcha fina. Frígida la estera.” se reproduce la técnica conceptual del poeta de otra forma sutil, dando como resultado una traducción bien estructurada que ayuda a los lectores españoles a apreciar la forma particular del original y el grado de tristeza que refleja. Sin embargo, en su traducción del poema *Pú*

sà mán 菩萨蛮 (basado en la melodía Pusaman), el adjetivo mò 漠 se repite en la descripción del estado de la escena, pero él adopta un enfoque diferente en la traducción.

平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。
Píng lín/mò mò/yān rú zhī, hán shān/yí dài/shāng xīn bì.
Plano/bosque/desierto/desierto/humo/como/tela,
frío/montaña/uno/franja/triste/corazón/verde.

Una gasa de nieblas vela **infinitos** bosques.
Los montes gélidos derraman un verdor de tristeza.

Este poema describe el paisaje natural del bosque a finales de otoño y pretende expresar sentimientos de añoranza y nostalgia. En este poema, el vasto bosque se ve a lo lejos envuelto en una nube de niebla, y las frías montañas parecen muy sombrías en su tristeza. El uso de la reduplicación en este poema está relacionado con la palabra mò 漠, que, según el DCC, difiere de la anterior en que puede referirse a dos categorías gramaticales, el sustantivo “desierto” y el adverbio “indiferentemente”, cuya reduplicación tiene un significado ampliado; la palabra se utiliza para describir “vasto, silencioso”, o “un estado de densa nube y humo”. Dado que este uso de la reduplicación es adjetival y se utiliza para describir el estado de la escena, el traductor Chen también se esfuerza por explicar el carácter de la reduplicación utilizando el adjetivo “infinito” para reproducir la escena de una forma lingüística concisa. Al mismo tiempo, el adjetivo no sólo muestra la extensión del vasto bosque, sino que también transmite a los lectores la sensación de depresión y angustia al ver una escena tan natural sin fin. De forma similar, cāng cāng 苍苍 aparece en los poemas de Li Bai, como se ve en el siguiente poema, donde el poeta desciende de la montaña con el paisaje a sus espaldas verde, lo que sugiere que el poeta no quiere separarse.

却顾/所来径，苍苍/横翠微。(下终南山过斛斯山人宿置酒)
Què gù/suǒ lái jìng, cāng cāng/héng cuì wēi.
Girar/venida/camino, verde/verde/horizonte/montaña verde.

Nos giramos a ver el camino recorrido:
horizonte **azulado** de brumosa espesura.

*(Al descender del Monte Zhongnan, paso la noche en casa del ermitaño Husi, que me
ofrece vino) (Traducido por Suárez)*

Mirando el sendero que hemos recorrido,
Vemos un horizonte **verde sombrío**.

*(Noche en la ermita de Ju Su tras bajar de la Montaña de Zhongnan)
(Traducido por Chen)*

Según el DCC, *cāng* 苍 puede significar verde o azul, gris o cielo, mientras que *cāng cāng* 苍苍 puede describir cabellos grises o blancos, pinos verdes, vastos campos, etc. Según el DCC, *cāng* 苍 puede significar verde o azul, gris o cielo, mientras que *cāng cāng* 苍苍 puede describir cabellos grises o blancos, pinos verdes, vastos campos, etc. Literalmente, en ambas versiones de la traducción no se reproduce el uso repetido del texto original, ni es posible interpretar el color verde de la escena con la ayuda del significado original de estos dos caracteres. Lo mismo ocurre con el uso repetido de la palabra *mò* 漠. Aquí, la palabra “azulado” o “verde” se utiliza para restaurar su significado y reforzar la oscuridad y el verdor de la escena con la ayuda de la adición de otras palabras. Véase también aquí la traducción de Xu Yuanchong (Xu, 2007: 109). Al utilizar las palabras “verde” y “gris”, el traductor reproduce los colores del paisaje detrás del poeta. Además, como la elección de palabras de Xu tiene las mismas consonantes, los lectores de la lengua meta pueden adquirir un significado similar al de los lectores de la lengua origen, de modo que en la lengua meta, si se le permite, puede lograr una equivalencia formal y rítmica con la ayuda de palabras similares.

Looking back, I see the path wind.
Across the woods **so green and grey**.

En los siguientes versos hay una reduplicación del adjetivo *yōu* 悠, y aunque *yōu yōu* 悠悠 está en la misma posición que *cāng cāng* 苍苍 en estos versos, el objeto de la descripción no aparece en esta frase. Según el DCC, el carácter *yōu* 悠 puede

significar varias cosas, como el estado de ser largo, distante u ocioso, y su reduplicación aumenta el alcance de este significado, de modo que puede describir la duración del tiempo, las distancias lejanas, las cosas infinitas, el ocio, el estado de una persona tranquila o angustiada, etc. Así pues, el significado exacto de un verso debe entenderse a la luz de su significado específico. En el siguiente poema, *Dú zhuó* 独酌 (Bebo solo), el poeta expresa su angustia en pocas palabras y la explica bebiendo solo. El poeta muestra que, aparte de beber, no puede hacer lo que le plazca la mayor parte del tiempo. La angustia del poeta se experimenta a través de las palabras reduplicadas, sin embargo, la traducción no refleja la correspondencia en forma de esta reduplicación, sino que transmite el significado que hay detrás de las dos palabras, que están relacionadas con “preocupación”.

过此/一壶外，悠悠/非我心。

Guò cǐ/yī hú wài, yōu yōu/fēi wǒ xīn.

Pasar/este/uno/jarra/fuera, /largo/largo/no/yo/corazón.

Fuera y más allá de esta única jarra,

No hay **preocupación** que turbe mi mente.

Además del mencionado uso de reduplicación de caracteres chinos, los poemas de Li Bai también contienen reduplicación de caracteres onomatopéyicos que, según Wang (1999), imitan diversos sonidos naturales como los de objetos naturales, animales, herramientas, personas, etc. Por ejemplo, el chino *guā guā* 呱呱 equivale al español “croac, croac”. En la traducción de Suárez y Chen del poema de Li Bai se encuentran *jiū jiū* 啾啾, el sonido de los insectos y los pájaros o sus lamentos y silbidos, *yā yā* 哑哑, el sonido de los cuervos, y *xiāo xiāo* 萧萧, el sonido de los caballos. En lo que se refiere a la traducción de los sonidos de los cuervos y los caballos, el traductor utiliza directamente las palabras onomatopéyicas “granizar” y “relinchar” ya existentes en españoles. La traducción de la voz del mono, en cambio, adopta un enfoque diferente, y a continuación puede ver ejemplos concretos de la traducción.

En los siguientes versos podemos ver que este sonido lo emite un mono, y a través de la imagen combinada de la luna poniente y el aullido del mono, el poeta nos muestra una sensación de melancolía, soledad y tristeza. En la traducción de Suárez, se reescribe la voz del mono utilizando la onomatopeya correspondiente en castellano; de este modo, se mantiene la belleza del sonido de los versos originales y se transporta a los lectores a una vívida escena en la que se combina un paisaje estático con un sonido dinámico. Sin embargo, los aullidos no sólo se refieren a los sonidos de los monos, sino que existen diferencias culturales entre los dos países, por lo que los lectores hispanohablantes no pueden asociar siempre estos aullidos con las emociones de dolor y pena del poeta. Así que en lugar de utilizar onomatopeyas españolas para sustituir esos sonidos de mono, Chen utiliza “lamentos” para descubrir las emociones reflejadas en los sonidos de mono, logrando así la equivalencia funcional y transmitiendo el significado implícito que el poeta intenta transmitir en este poema.

月落/西山时，啾啾/夜猿起。(宿清溪主人)

Yuè luò/xī shān shí, jiū jiū/yè yuán qǐ.

Luna/caer/oeste/montaña/hora, piar/piar/noche/mono/levantar.

Al descender la luna al monte del oeste,
Se elevan en la noche **aullidos** de los monos.

(Me alberga el amo de torrente claro) (Traducido por Suárez)

Cuando la luna traspone el monte del Oeste,
oigo **lamentos** de los monos trasnochadores.

(Una noche, hospedado en el arroyo diáfano) (Traducido por Chen)

Además del uso de la reduplicación una sola vez en un poema, hay casos en los que la reduplicación se utiliza varias veces. Pueden emplearse en el mismo verso o en versos diferentes para describir el mismo o diferentes tipos de objetos, como en los siguientes versos (1) y (2). La palabra *xuán xuán* 悬悬 se refiere a la gran distancia, y se utiliza en el poema donde el poeta describe el paisaje y expresa el dolor de la separación de la mujer de su amante. Aquí, la traducción utiliza la interpretación del comentario insertado y añade su propia interpretación de “mil leguas”, reflejando la

distancia entre los amantes y el deseo insatisfecho de encontrarse, mientras que el uso de *yè yè* 夜夜 se refiere a la acumulación de cantidades. Lo relaciona con los versos anteriores, creando una correspondencia entre “todos los días” y “todas las noches”, reproduciendo el profundo lamento de la mujer por el anhelo y la espera de su amante, así como el sufrimiento de éste. Sobre (2), las descripciones del paisaje de *hào hào* 浩浩 y *máng máng* 茫茫 también transmiten la sensación de añoranza de un amigo; estas palabras reduplicadas aparecen en el mismo verso y se utilizan dos veces para ampliar la amplitud y la anchura del agua y del cielo. Las palabras *hào* 浩 y *máng* 茫 son palabras con significados similares, que describen la multitud y la lejanía del tiempo o del espacio sin llegar a un final. El uso que Suárez hace de consonantes y rimas repetidas para describir la anchura del agua reproduce en cierta medida al uso repetido de palabras en los versos originales.

(1)

烟深/水阔, 音信/无由达。唯有/碧天/云外月, 偏照/悬悬/离别。(早春寄王汉阳)
Yān shēn/shuǐ kuò, yīn xìn/wú yóu dá. Wéi yǒu/bì tiān/yún wài yuè, piān zhào/xuán xuán/lí bié.

Humo/profundo/agua/vasto, mensaje/no/vía/llegar.

Solamente/haber/verde/cielo/nube/fuera/luna, solo/ilumina/remoto/salida/despedita.

尽日/感事/伤怀, 愁眉/似锁/难开。夜夜/长留/半被, 待君/魂梦/归来。

Jìn rì/gǎn shì/shāng huái, chóu méi/sì suǒ/nán kāi. Yè yè/cháng liú/bàn bèi, dài jūn/hún mèng/guī lái.

Todo/día/lamentar/cosa/triste/triste/memoria,

angustioso/ceja/como/cerradura/difícil/abrir, noche/noche/largo/quedar/mitad/edredón, /esperar/marido/espíritu/sueño/volver/venir.

Ríos y montes infinitos. Brumas y nieblas insondables. Ni una carta, ni un solo mensaje. Solo la luna, desde las nubes del cielo azul, nos alumbra y une a mí y mi amado, separados por **mil leguas**.

Todos los días, la añoranza me tienen fruncidas las cejas. **Todas las noches**, te dejo la mitad de la cama y de la manta, para cuando vuelvas, aunque sea en sueños.

(Enviado a Wang de Hanyang a principios de primavera) (Traducido por Suárez)

(2)

碧水/浩浩/云茫茫, 美人/不来/空断肠。(清平乐)

Bì shuǐ/hào hào/yún máng máng, měi rén/bù lái/kòng duàn cháng.

Verde/agua/amplio/nube/extenso, bello/persona/no/venir/en vano/romper/tripa.

El agua azul **ondea infinita, lejanas** nubes,
en vano siento que no esté aquí tu bella persona.

(Según la melodía Qingpingle) (Traducido por Suárez)

Del mismo modo, *yún máng máng* 云茫茫 puede considerarse formato de ABB, y al igual que *bù yōu yōu* 不悠悠, *liáng yōu yōu* 良悠悠 y *luò fēn fēn* 落纷纷, son palabras compuestas formadas por un verbo y un adjetivo reduplicado, por lo que es más fácil traducirlas añadiendo un verbo basándose en las muestras del formato AA. Además, el formato AABB y ABAC solo aparecen dos veces en las traducciones de ambos traductores, pero se puede entender el contenido de este formato a partir del uso del verso, por ejemplo, *sān sān wǔ wǔ* 三三五五 es una reduplicación sobre números, que en español equivalen a “tres, tres, cinco, cinco”, y se refiere a grupos de tres o cinco. Así que se puede traducir literalmente porque también se puede entender su significado en la lengua de destino, de modo que no solo se puede lograr una equivalencia en el significado, sino que también se puede hacer comprensible para los lectores de la lengua de destino.

Para el formato ABAC, los caracteres consisten en dos conjuntos similares de caracteres, AB y AC, y contienen el siguiente poema utilizando este formato, que es un poema que describe una escena melancólica en la tarde de finales de otoño. El poeta ve una escena deprimida y triste, que implica un sentimiento de añoranza por alguien lejano, y utiliza unas reduplicaciones de un conjunto similar de palabras en su significado. El poeta subraya su tristeza y pesar por no saber cuándo encontrará a la persona que desea encontrar. En la traducción, Suárez altera la categoría gramatical de estos caracteres en el texto original, expresando los deseos del poeta al revelar sus pensamientos reales e implícitos, mientras que la otra traducción ya puede entenderse mediante una traducción directa, que es también el enfoque de Chen. La traducción de Chen se asemeja a la prosa y la cambia por dos frases exclamativas e interrogativas que enfatizan las emociones del poeta y muestran el lamento de éste por sus deseos inalcanzables. Aquí hemos añadido la traducción al inglés de Xu, que unifica los dos

versos en cuatro versos interrogativos que riman, reflejando su teoría de la rima y la estética formal y expresando ansiedad, urgencia y anhelo a través de cuatro versos interrogativos consecutivos que reflejan plenamente los pensamientos del poeta.

相思相见/知何日，此时此夜/难为情。(三五七言)
Xiāng sī xiāng jiàn/zhī hé rì, cǐ shí cǐ yè/nán wéi qíng.
Mutuamente/pensar/mutuamente/ver/saber/qué/día,
este/tiempo/este/noche/difícil/para/emoción.

El deseo de amar, el deseo de verse, ¿quién sabe qué día se harán realidad?
En este mismo instante, en esta misma noche, ¿qué difícil es resistir la añoranza!
(Tres, cinco y siete palabras) (Traducido por Suárez)

¿Cuánto pienso en ti, mi amor! ¿Cuándo volveremos a vernos?
En esta noche, en estos momentos, ¿cómo resistir la añoranza?
(Versos de tres, cinco y siete caracteres) (Traducido por Chen)

I long for you. **When can I see you? On which day?**
How can I bear this lonely night? What can I say?
(Yearning) (Traducido por Xu)

Así, como se desprende de la introducción al uso que Li Bai hace de la reduplicación, existen varios tipos de reduplicación; la reduplicación de sustantivos o números puede referirse a un aumento de la cantidad, la reduplicación de adjetivos puede ampliar sus propias características y el grado de emoción aumenta, y la onomatopeya imita el sonido y reproduce la escena original. En lo que se refiere a la traducción de dicha reduplicación, combinada con las versiones mencionadas anteriormente, es posible concluir que, en primer lugar, se puede lograr una equivalencia directa del significado con la ayuda de palabras similares en la lengua de llegada, por ejemplo, traduciendo adjetivos que describen un paisaje con “verde” o “azul”, como se ha descrito anteriormente, y traduciendo la onomatopeya de este modo, se puede reproducir una escena vívida. En segundo lugar, se puede intentar reproducir el significado y la emoción del original con la ayuda de distintas categorías gramaticales de palabras, como frases preposicionales, verbos o adjetivos. De este

modo, aunque la belleza del texto original no pueda experimentarse en su forma, las emociones del poeta, los estados cambiantes y las escenas vívidas pueden plasmarse en unas simples palabras.

En tercer lugar, se pueden introducir modificaciones relativamente amplias para transmitir el significado del texto original y adaptarlo a las necesidades de los lectores. Así, cuando la simple sustitución o adición de palabras no logra la equivalencia de significado y emoción, el sentido o la emoción implícitos que el poeta desea transmitir pueden descifrarse con ayuda de palabras o frases rimadas que se correspondan entre sí, reproduciendo así el carácter reduplicado del texto original. De este modo, los lectores pueden aceptar más fácilmente la traducción y su significado y comprender el sentido que el poeta quería darle, aunque desconozca el contexto en el que se escribió el poema. Por último, si el significado de los versos no puede entenderse plenamente a través de una traducción palabra por palabra, a través de la traducción de Xu se puede descubrir una forma de la posibilidad de juntar dos palabras iguales para dar énfasis, como en los siguientes versos que describen un paisaje, *Mèng yóu tiān mǔ yín liú bié* 梦游天姥吟留别 (Mount Skyland ascended in a dream-a song of farewell).

云青青兮/欲雨，水澹澹兮/生烟。

Yún qīng qīng xī/yù yǔ, shuǐ dàn dàn xī/shēng yān.

Nube/verde/verde/-/querer/llover, agua/fluyente/fluyente/-/producir/humo.

From **dark, dark cloud** comes rain;

On **pale, pale waves** mists plane.

En la traducción de las palabras reduplicadas, el traductor traduce *qīng qīng* 青青 y *dàn dàn* 澹澹 como “dark, dark” y “pale, pale”. Al señalar el color de las nubes, se recrea la escena de lluvia inminente, representando una vívida escena de niebla acuosa producida por las olas blancas que se agitan sin cesar. Con la ayuda de la reduplicación y de palabras que riman, también se recupera adecuadamente la forma del texto original. Por tanto, la reduplicación también puede utilizarse en las traducciones si se elige la palabra adecuada para transmitir el significado del texto

original. En poesía, por tanto, la reduplicación puede utilizarse de distintas formas, por lo que las traducciones deben intentar transmitir el significado implícito en lugar de tratar de eliminarlos u omitirlos. Al mismo tiempo, las distintas formas de traducción pueden utilizarse con flexibilidad, o bien combinarse y emplearse conjuntamente para interpretar con mayor precisión el significado original del texto y reproducir la escena y la emoción de los versos originales.

4.2 Métodos y técnicas de traducción

4.2.1 Métodos de traducción

La poesía clásica china ha sido traducida al español por numerosos traductores y está ampliando gradualmente su influencia en el mundo hispanohablante. En la práctica concreta de la traducción de poesía china al español, la elección por parte del traductor de los métodos y técnicas de traducción puede tener cierta repercusión en la presentación de la traducción. Sólo una traducción fluida que transmita el significado y la emoción del texto original puede ser comprendida más fácilmente por los lectores de la lengua meta, permitiendo la comunicación entre lenguas y culturas diferentes. Antes de analizar ejemplos concretos, debemos prestar atención a los métodos, estrategias y técnicas de traducción en el proceso de investigación sobre la traducción. En este apartado distinguiremos entre métodos y técnicas de traducción y analizaremos los métodos y técnicas de traducción y los analizamos específicamente.

En la práctica concreta de la traducción, debemos aclarar en primer lugar que método y técnica son conceptos diferentes y no deben confundirse; como dice Albir, “cada una de las soluciones por las que opta el traductor en el momento de traducir un texto responde a una opción global que recorre todo el texto (el método traductor) y que se rige por la finalidad de la traducción; pero existen también otras opciones que afectan a micro-unidades textuales” (Albir, 2001: 266). Para la definición de estos conceptos, en primer lugar, el método de la traducción es, “the way a particular

translation process is carried out in terms of the translation's objective" (Molina & Albir, 2002: 507), y supone "el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y responde a una opción global que recorre todo el texto" (Albir, 2001: 249).

Así pues, el método de traducción se centra en los principios generales de la traducción de todo el texto, para elegir el método específico de traducción, como la traducción literal, la traducción libre, etc., según la finalidad específica de traducción del traductor. Como ya se ha mencionado, ya en 1813, Schleiermacher propuso dos métodos de traducción, uno para acercar el lector al autor y otro para acercar el autor al lector. A estos dos enfoques, Wilss (1982) añadió también métodos prácticos específicos de dejar en paz al escritor o al lector, y en opinión de Newmark (1981), los dos métodos extremos de la traducción son *adaptation* y *word-for-word translation*, siendo los intermedios *communicative translation* y *semantic translation*, "communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original. Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original" (Newmark 1981: 39). Sin embargo, él los ve como un continuo, y lo que surge en la práctica de la traducción es a menudo una superposición de múltiples enfoques de la traducción. Así, una traducción puede ser más comunicativa, mientras que otra puede ser más semántica, e incluso la misma frase puede traducirse comunicativa o semánticamente. Refiriéndose concretamente a los métodos de traducción, Albir también resume algunos enfoques básicos que pueden aplicarse a la traducción, que son el método interpretativo-comunicativo (MIC), el método literal (MLT), el método libre (MIB) y el método filológico (MF) (Albir, 2001: 255).

El método interpretativo-comunicativo se centra en comprender y representar el significado del texto original conservando la misma finalidad y produciendo el mismo

efecto que el texto original, de forma similar a la equivalencia funcional propuesta por Nida, mencionada en los apartados anteriores. El método literal es una reconversión de los elementos lingüísticos del texto original, traduciendo palabra por palabra o frase por frase la morfología, la sintaxis o el significado del texto original. Aunque puede que no reproduzca adecuada o correctamente el significado del texto original, según Nord, “this kind of translation is used in comparative linguistics or in language encyclopaedias, where the aim is to show the structural features of one language by means of another” (Nord, 1997: 47-48). El método libre hace que el traductor sea más dinámico, es decir, gracias a la comprensión y flexibilidad del traductor, el estilo o el tono del original pueden modificarse para adaptarse a la finalidad de la traducción, como en el caso de las traducciones creativas de Pound mencionadas en los apartados anteriores. Por último, el método filológico puede utilizarse a menudo en la traducción de poesía, ya que puede añadirse a la traducción una interpretación intertextual o extratextual; por ejemplo, al traducir ciertas palabras chinas con carga cultural, el traductor puede explicar algunos contenidos objetivos y su propia comprensión mediante contenidos adicionales.

En opiniones de Molina y Albir (2002), independientemente del método de traducción elegido, los traductores pueden encontrarse con problemas en el proceso de traducción, ya sea por una unidad especialmente difícil o por una laguna en sus conocimientos o habilidades. Es entonces cuando se activan las estrategias de traducción. A diferencia del método de traducción, la estrategia “es de carácter individual y procesual, y consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo del proceso traductor en función de sus necesidades específicas” (Albir, 2001: 249-250). Venuti, por ejemplo, examina el argumento de Schleiermacher, lo que le lleva a afirmar que la traducción extranjerizada es un reflejo cultural de la traducción (Luo, 2004: 103), y en las secciones anteriores se puede encontrar un análisis específico de la traducción chino-español, que no se ampliará en esta sección.

4.2.2 Técnicas de traducción

El concepto de técnica se refiere a los procedimientos lingüísticos específicos que son visibles en el resultado de una traducción para lograr la equivalencia traductológica. A diferencia de los métodos, que son elecciones globales que se extienden por todo el texto e influyen en el proceso y el resultado, las técnicas sólo afectan a pequeñas unidades del resultado y del texto.

Las estrategias pueden ser no lingüísticas y se utilizan en todas las fases del proceso de traducción para resolver los problemas encontrados. Las técnicas, sin embargo, son diferentes y sólo se plasman en la fase final de toma de decisiones de la reformulación (Albir, 2001: 256-257). Sin embargo, no existe una clasificación o una denominación uniforme para estas técnicas de traducción, pero fundamentalmente desde el punto de vista del catedrático Zabalbeascoa, las técnicas no están relacionadas con *decision-making process*, sino con *acquired skill to be applied* según un método o procedimiento prescrito. En los estudios de traducción, las técnicas pueden mantenerse para la terminología para referirse exclusivamente a la propuesta inicial (Zabalbeascoa, 2000: 121).

En lo que se refiere a las técnicas de traducción específicas que pueden aplicarse en la práctica de la traducción, podemos centrarnos en las 18 técnicas de traducción citadas por Hurtado Albir y que él y Molina han resumido conjuntamente, son adaptación (AD), ampliación lingüística (AL), compresión lingüística (CL), amplificación (A), elisión (E), calco (CA), compensación (C), creación discursiva (CD), descripción (D), equivalente acuñado (EC), generalización (G), particularización (P), modulación (M), préstamo (PR), sustitución (S), traducción literal (TL), transposición (T), variación (V) (Albir, 2001: 269). Según Albir (2001), hay tres técnicas de traducción que suelen ser más aplicables a la traducción e interpretación audiovisual. Por ejemplo, la técnica de compresión lingüística sintetiza elementos lingüísticos, y se suele utilizar en la traducción e interpretación audiovisual, mientras que la técnica de creación discursiva se suele utilizar en la traducción

audiovisual porque crea elementos nuevos para la traducción del texto original, algo imprevisible y fuera de contexto. La técnica de sustitución sustituye elementos lingüísticos por otros paralingüísticos (entonación, gestos), por lo que se utiliza más a menudo en la interpretación que en la traducción de obras literarias.

CLASIFICACIÓN DE TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN SEGÚN EL MÉTODO DE TRADUCCIÓN

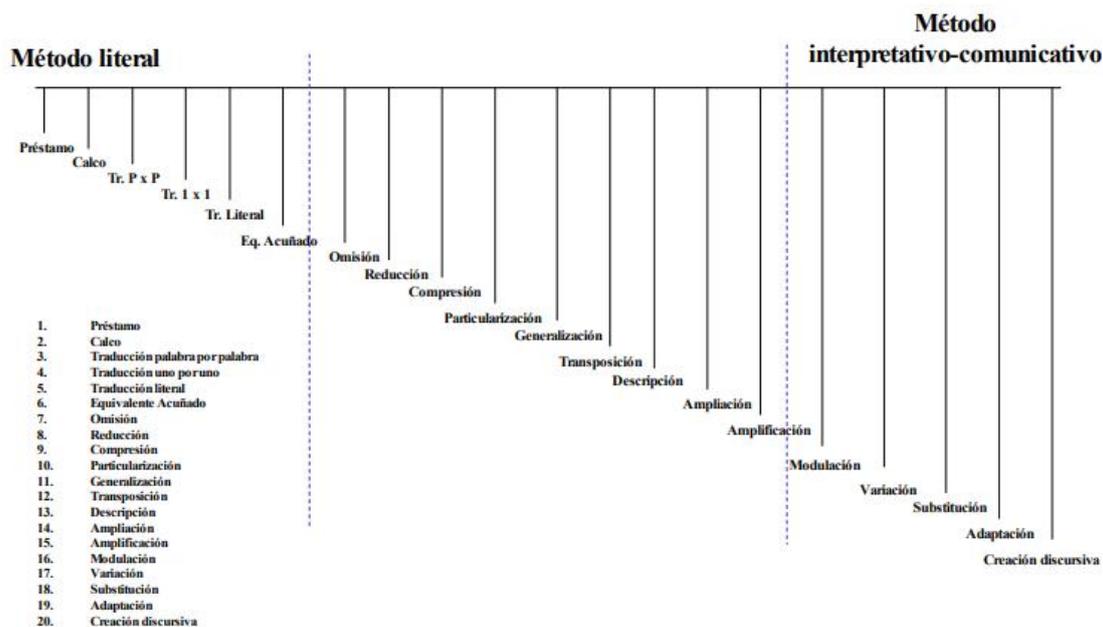


Figura 1. Técnicas de traducción según el método de traducción (Martí Ferriol, 2013: 122).

Basándose en las técnicas de traducción de Albir, Martí Ferriol ha resumido 20 técnicas de traducción. Aunque no todas ellas se aplican a la traducción de poesía, podemos ver más visualmente los aspectos específicos en los que se centran estas técnicas de traducción en la figura 1. Desde la técnica de traducción situada en el extremo izquierdo, que favorece un enfoque literal de la traducción, hasta el enfoque comunicativo de la derecha, estas técnicas varían desde una rígida inserción directa en el texto original hasta una traducción centrada en la creatividad del traductor, y la zona intermedia (7-15) se centra en las habilidades de manipulación lingüística (Martí Ferriol: 2013, 122). Cuando nos fijamos en esta figura, las técnicas del extremo izquierdo son más rígidas, pero también son las que preservan la especificidad cultural y referencial del original, y por ello suelen constituir préstamos en la

traducción de poesía para topónimos, nombres personales y algunas palabras con carga cultural, como la transliteración del *yīn* 阴 (yin) y *yáng* 阳 (yang) en la cultura filosófica y tradicional china. Luego calco se refiere a traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero, como la intertraducción de *mì yuè* 蜜月 en chino y “luna de miel” en español.

En la traducción literal, aunque Martí la refina en tres técnicas diferentes, las analizamos de forma unificada. Como la técnica de traducción literal aquí tiene el mismo nombre que el método de traducción literal anterior, también es importante tener en cuenta sus diferencias en el estudio y análisis del proceso de traducción. El método de traducción literal afecta a todo el texto, mientras que la técnica de traducción literal afecta a las microunidades textuales (Albir, 2001: 639). No es difícil realizar la técnica de equivalente acuñado cuando se dispone de la contrapartida exacta en el diccionario. Aunque en la poesía china pueden aparecer expresiones literarias y, según el análisis de la parte anterior, el significado de las palabras puede cambiar entre la época moderna y la antigua, algunos elementos de los escenarios de la vida común pueden tener correspondencia en las traducciones chino-español, como *zhè gū* 鸚鵡 perdiz, *gē qǔ* 歌曲 canción, *shuǐ jīng* 水晶 cristal, etc. Por supuesto, cuando la lengua meta no tiene una palabra equivalente al original, o cuando el original es una palabra con carga cultural que contiene un significado implícito, la técnica de la descripción también se puede utilizar en la traducción para que los lectores puedan entender el significado sin la ayuda de la anotación, como en la opinión de Chen sobre la traducción, “en la medida de lo posible, he tratado de presentar poemas que requieren a relativamente pocas notas, para no lastrar demasiado la lectura” (Chen, 2005: 38).

Sobre los cambios en el contenido del texto original, Martí clasifica por separado las técnicas de la omisión y la reducción, mientras que Albir utiliza la elisión. Ambas son una forma de reducir el contenido del texto original en diversos grados basándose en la comprensión del contenido central del original y minimizando la pérdida del contenido del texto original. La técnica opuesta es la amplificación, que añade a la

traducción un significado implícito en el texto original pero no expresado explícitamente en él. Por tanto, en función del significado del contexto original y de las características sintácticas y los hábitos de expresión de la lengua traducida, se pueden añadir palabras que no aparecen en el texto original pero que sí están incluidas en la traducción para hacerla más clara y comprensible.

La técnica de ampliación lingüística es lo contrario de la compresión lingüística mencionada anteriormente, que consiste en añadir elementos lingüísticos a la traducción. Si nos centramos sólo en los aspectos gramaticales, no podemos añadir solo una palabra, como en la traducción del inglés *no way* al español “de ninguna manera” según el ejemplo de Albir, sino que también podemos hacer que la traducción se ajuste más a los hábitos de lectura de los lectores españoles añadiendo conjunciones y preposiciones que no están presentes en la frase china original. Luego, la generalización y la particularización son también técnicas de traducción opuestas, que sustituyen la palabra original por otra más general o más. Por ejemplo, al traducir las palabras chinas *mén* 們 y *rén* 人 al español, hay que cambiar el número y el género de las palabras en la traducción para hacerlas específicas según el cambio de sujeto, ya que *mén* 們 pueden asociarse al plural, pero *rén* 人 puede corresponder tanto al singular como al plural.

Esta técnica de transposición significa cambiar la categoría gramatical de las palabras, porque para que la traducción sea más fluida, formar frases exactamente según la categoría gramatical de las palabras en chino puede causar malentendidos entre los lectores españoles, así que, si nos ponemos en la perspectiva de los lectores de la lengua meta, a veces podemos cambiar la categoría gramatical de ciertas palabras del texto original según los hábitos de lectura del español. La modulación se refiere a cambiar el enfoque de la frase. Durante la traducción, dos frases del poema original pueden tener sujetos diferentes, pero cambiando el enfoque de traducción de una de ellas, las dos frases también pueden combinarse en una frase fluida que los lectores de la lengua meta entiendan más fácilmente. Otra técnica sobre el cambio es la variación, que cambia el tono o el estilo de la frase, como en la traducción creativa

de Pound, en la que el verso se convierte en prosa. Aunque no todas las traducciones de poesía tienen una fuerte necesidad de cambiar el estilo, los traductores pueden a veces cambiar las frases declarativas del original por frases exclamativas cuando expresan los sentimientos del poeta.

La adaptación está relacionada con la sustitución de elementos lingüísticos y culturales de la lengua original por los de otra lengua y cultura, pero si se recurre a una estrategia de traducción de extranjerización, esta técnica de traducción se realiza desde la perspectiva de los lectores de la lengua meta. Por ejemplo, como en el caso de la fiesta china mencionada anteriormente, si el traductor traduce directamente el chino *qī xī* 七夕 al español “San Valentín”, aunque vaya seguido de una palabra “chino” como “San Valentín chino”, las leyendas y costumbres culturales implícitas detrás de esta fiesta tradicional china no existirán en la traducción, y los lectores de la lengua meta no sentirán los rasgos exóticos del texto original. Por último, cuando el mensaje o efecto del texto de origen no está disponible en la traducción, se puede introducir otro mensaje o efecto en otra parte de la traducción para compensar el mensaje o efecto del texto de origen, con el fin de conseguir un efecto similar al del texto de origen. Esto también puede utilizarse en partes de la poesía que no pueden traducirse, como la rima, que, con la ayuda de rimas de uso común en la poesía española, puede dar a los lectores de la lengua meta una sensación similar a la de los lectores de la lengua origen.

4.3 Análisis de casos

4.3.1 *Xià zhōng nán shān guò hú sī shān rén sù zhì jiǔ* 下终南山过斛斯山人宿置酒 (Descender de la montaña Zhongnan visitando a Husi a beber)

Se trata de un antiguo poema en cinco caracteres centrado en el campo y los placeres de la vida, similar a un poema bucólico. Basándonos en las descripciones del poeta, podemos ver que en este poema intervienen varias escenas diferentes. Primero,

el poeta admira el paisaje en el camino que baja de las Montañas Zhongnan; después, cuando llega a casa de su amigo, describe la tranquilidad del campo; y, por último, una vez que ha entrado en casa de su amigo, las canciones, el vino y el placer de hablar con su amigo le hacen olvidar su angustia y disfrutar de la vida ideal. A continuación analizaremos el poema original y las diferentes traducciones del poema realizadas por los dos traductores.

1. 暮从/碧山下, 2. 山月/随人归。3. 却顾/所来径, 4. 苍苍/横翠微。
 Mù cóng/bì shān xià, shān yuè/suí rén guī. Què gù/suǒ lái jìng, cāng cāng/héng cuì wēi.
 Crepúsculo/de/verde-jade/montaña/bajar, montaña/luna/seguir/persona/volver.
 Girar/venida/camino, verde/verde/alzar/montaña/verde.
5. 相携/及田家, 6. 童稚/开荆扉。7. 绿竹/入幽径, 8. 青萝/拂行衣。
 Xiāng xié/jí tián jiā, tóng zhì/kāi jīng fēi. Lǜ zhú/rù yōu jìng, qīng luó/fú xíng yī.
 Mutuamente/sostener/hasta/campo/casa, niño/inmaduro/abrir/ramilla/puerta.
 Verde/bambú/entrar/tranquilo/senda, verde/enredadera/rozar/camino/ropa.
9. 欢言/得所憩, 10. 美酒/聊共挥。11. 长歌/吟松风, 12. 曲尽/河星稀。
 Huān yán/dé suǒ qì, měi jiǔ/liáo gòng huī. Cháng gē/yín sōng fēng, qǔ jìn/hé xīng xī.
 Alegre/palabras/recibir/lugar/reposar, delicioso/vino/charlar/junto/alzar.
 Largo/canto/cantar/pino/viento, canto/terminar/río/estrella/escaso.
13. 我醉/君复乐, 14. 陶然/共忘机。
 Wǒ zuì/jūn fù lè, táo rán/gòng wàng jī.
 Yo/ebrio/tú/también/contento, alegre/junto/olvidar/angustia.

(下终南山过斛斯山人宿置酒)

<p>1. Al ocaso bajamos de los montes de jade, 2. la luna montañesa nos hace compañía. 3. Nos giramos a ver el camino recorrido: 4. horizonte azulado de brumosa espesura. 5. De la mano llegamos a la casa campestre, 6. un muchacho nos abre la puerta de ramajes. 7. Los bambúes invaden el sendero en tinieblas, 8. los líquenes arañan nuestra ropa al pasar. 9. Conversamos alegres y tomamos descanso; 10. con vino delicioso, elevamos nuestras copas. 11. Cantamos vocingleros <i>El viento entre los pinos</i>, 12. al fin se desvanecen las estrellas del Río. 13. Yo me siento borracho, vos os sentís contento, 14. Felices olvidamos las intrigas del mundo.</p> <p>(Al descender del Monte Zhonanan, paso la noche en casa del ermitaño Husi, que me ofrece vino) (Traducción de Suárez en A punto de partir)</p>	<p>1. Ocaso. Bajamos de la montaña esmeralda, 2. acompañados por la luna serrana. 3. Miramos el sendero que hemos recorrido, 4. vemos un horizonte verde sombrío. 5. Llegamos a la ermita, como hermanos. 6. Abre la puerta enramada un muchacho. 7. Los bambúes invaden la senda oscura. 8. Las hiedras acarician nuestras túnicas. 9. Nos deleitamos con amenas charlas, 10. sin dejar de alzar las copas, llenas de exquisito vino. 11. Cantamos largo rato <i>El viento entre los pinos</i>. 12. Al terminar nuestro canto, palidecen las estrellas del río. 13. Ebrio yo y feliz mi amigo: 14. Juntos hemos olvidado este mundo tan amargo.</p> <p>(Noche en la ermita de Jusu tras bajar de la Montaña de Zhongnan) (Traducción de Chen en Trescientos poemas de la dinastía Tang)</p>
---	---

El largo título del poeta resume el contenido principal del poema, que tiene tres secciones separadas: bajar de las Montañas Zhongnan, pasar por el lugar del ermitaño Husi y beber al atardecer. Por lo tanto, al tratarse de un grupo de frases que no tienen sentido juntas, cuando se traduce a otro idioma, es difícil convertirlo en una oración fluida y con sentido si utilizamos una traducción directa. Así, a partir de la traducción de Suárez, el texto original puede expresarse en tres partes separadas, y el sujeto de estas frases se indica mediante la inflexión del verbo, lo que garantiza que el significado del texto original sea transmitido y comprendido por los lectores. Sin embargo, la versión de Chen cambia el orden de las palabras originales. Al añadir la preposición “tras”, une las frases en una sola oración adaptándose a las convenciones de la lengua meta. Lo mismo ocurre con su traducción del apellido del amigo del poeta, que normalmente se pronuncia Hú sī 斛斯 en chino. Por último, el símbolo de “vino” también se menciona en este título, y al reconstruir la frase Chen elide este símbolo en el título. Ya conocemos algunas de las emociones que puede expresar este símbolo a través del análisis anterior, e incluso si el traductor la hubiera omitido aquí, no habría afectado demasiado a nuestra comprensión.

Además, para la traducción del título, Suárez da una explicación de la situación geográfica de la montaña en la sección anotada del libro. Sin embargo, a lo largo de la historia no fueron montañas comunes, sino que formaron sus propios símbolos. Puesto que el traductor no añadió palabras a los versos para añadir explicaciones, y sus características asociadas no se presentan en los versos originales, sin la explicación de la nota, los lectores podrían tomarlas por una montaña frecuente en China. Estas montañas están asociadas con el taoísmo y el budismo, y ermitaños de diferentes dinastías vivieron allí en busca de una vida de ocio y tranquilidad. Hay un gran número de templos taoístas en la cima de las montañas Zhongnan, y el taoísmo era la religión principal de la dinastía Tang. Según Zhao (2005), la recompensa y el aprecio del emperador por los ermitaños taoístas llevó a los eruditos que querían tener estatus cortesano o ganar fama a aspirar y esperar el “atajo de Zhongnan”, a diferencia de los eruditos de otras dinastías, que eran modestos. Así, en conjunción con el tema

del poema, se puede observar que el contexto del poema es su visión del taoísmo y la oportunidad de realizar sus sueños políticos.

En los versos 1 y 2, el poeta muestra la escena bajando de las verdes montañas al atardecer, con la luna en las montañas acompañándole en su regreso, indicando dónde, cuándo y quién tiene lugar la escena de este poema. Ya sabemos que sólo con *rén* 人 (persona) es difícil saber con exactitud si es plural sin el sufijo plural *mén* 們, y que no se indica el sujeto que realiza todas las acciones salvo en el verso 13. Sin embargo, ambos traductores utilizan la particularización en los seis primeros versos para completar el significado de los versos con la conjugación del pronombre personal “nosotros”, transmitiendo con mayor exactitud el significado contenido en el original, reduciendo así la posibilidad de que los lectores lo malinterpreten. Como se puede ver en los siguientes casos, muchos versos de los poemas chinos no tienen sujeto, por lo que es necesario añadir un sujeto para los lectores en la traducción al español, de lo contrario se corre el riesgo de confusión.

La historia tiene lugar al atardecer, y Suárez traduce esta hora directamente antes de la frase principal, que añade el sujeto y corresponde a la posición de la palabra *mù* 暮 en el verso original, mientras que Chen divide la primera parte del verso 1 en dos partes, alterando la forma original para subrayar que toda la historia posterior tiene lugar por debajo de la puesta de sol. Aunque estructuralmente es muy diferente de la forma en que se escribió el poema original, puede reflejar el significado original pero con más creatividad. Como sostiene Feng (2002), si uno se ciñe a la forma del poema original, incluso en cuanto a la división de versos y rimas, la traducción no será poética y el poema traducido no parecerá un poema. En la descripción de la montaña, ambos traductores utilizaron la misma traducción. Pero el uso por Suárez de la traducción plural “montaña” puede reflejar la realidad de las montañas Zhongnan, ya que, como parte de la Cordillera Qin en China central, no se trata de una montaña, sino de una serie de montañas compuestas de varias partes diferentes.

En el verso 2, con la personificación de la luna, el poeta desciende de la montaña, y aunque en el poema original no hay rima final en este verso, sí la hay en los versos

que siguen. La adición por parte de Chen de la rima final vocálica aquí también puede leerse en cierta medida como una técnica de compensación, ya que quizá no haya forma de reproducir todas las rimas en los demás versos de la traducción. Luego según la descripción del poeta, la acción que realiza la luna es *suí* 隨, pero si se tradujera literalmente como “seguir”, no transmitiría plenamente el significado personificado de la luna a los ojos del poeta, mientras que palabras como “hacer compañía” o “acompañar” muestran la intimidad de la luna que está junto al poeta para acompañarle a bajar de la montaña.

En los versos 3 y 4, el poeta vuelve la cabeza para mirar el camino recorrido, verdes colinas y agua, y aquí la reduplicación de *cāng cāng* 蒼蒼 se ha analizado anteriormente. El poeta mira así hacia atrás, sin querer abandonar el hermoso paisaje ni renunciar a él por sus ambiciones políticas. La traducción del verbo *gù* 顧 y su complemento, el sustantivo *jìng* 徑, destaca en ambas partes de la traducción. Cuando este verbo se centra en la acción de mirar, se refiere a volverse para mirar, por lo que Suárez transmite el sentido original a través de una traducción directa, mientras que la de Chen, aunque sólo recurre al verbo “mirar”, permite entender la dirección del viaje del poeta desde *suǒ lái jìng* 所來徑 (camino de venir), por lo que a pesar de su elisión de algunos caracteres, el sentido global del verso y lo que el poeta intenta transmitir no se ve afectado. Según el DCA, el carácter *jìng* 徑 (camino) difiere del carácter *lù* 路 (carretera) en que *jìng* 徑 (camino) puede referirse a un camino estrecho y también puede identificar las características del camino que sigue el poeta, por lo que la elección de Chen se acerca más al significado del texto original, en contraste con lo cual la técnica de traducción de Suárez en este apartado se ajusta más a la generalización.

A partir del verso 5, el poeta abandona la escena de la montaña y llega a casa de su amigo. En este verso aparece un carácter que puede denotar un pronombre personal, *xiāng* 相 (mutuamente). Como este adverbio se refiere a un acto mutuo, puede entenderse que se trata de su amigo Husi y del propio poeta, por lo que es necesario indicar la conjugación del pronombre personal “nosotros” en la traducción en este

verso. Sin embargo, como ninguna de los versos precedentes 1-4 indica el pronombre personal, y ambas versiones traducidas utilizan el plural del pronombre, el mensaje que podemos obtener de estos tres versos es que su amigo y el poeta están juntos todo el tiempo, y que también suben juntos a la montaña y vuelven juntos a casa.

Sin embargo, si añadimos el pronombre personal “yo” a la traducción de los verbos *xià* 下 y *guī* 归, que aparecen en los versos 1 y 2, y el sujeto “nosotros” a la traducción del verbo *xié* 携 en este verso 5, se indica que el poeta ha subido solo a la montaña para disfrutar del paisaje y que no quiere marcharse al bajar, al no querer abandonar su carrera política. Pero en el camino se encuentra con su amigo y se apoyan mutuamente alegre. Además, si tomamos esta traducción, existe otra posibilidad. es decir, el poeta desciende la montaña, pero como la luna le acompaña, el sujeto de *xiāng xié* 相携 (sostener mutuamente) es la luna y el poeta, de modo que la luna está al lado del poeta hasta que lleguen a casa de su amigo. Así que podemos ver que la adición de pronombres personales puede crear diferentes escenas de la historia en la traducción de un poema sin sujeto. Como señala Gu Mingyuan (2008), es necesario apreciar el poema antes de traducirlo, para que en el proceso se pueda transformar una historia diferente mediante la elección de partes específicas, como los pronombres personales.

Mientras se cogen de la mano, la traductora Suárez emplea la vívida correspondencia “de la mano” en español, en comparación con esto, Chen cambia la forma y el contenido del verso original, no traduciéndolo en el orden original, añadiendo la descripción al incluir las palabras “como hermanos”, revelando el significado implícito de esta forma de caminar para los dos, reflejando el hecho de que el verbo es una descripción de su relación amistosa y estado de cercanía. Luego el lugar al que llegan es *tián jiā* 田家, Suárez lo traduce literalmente, mientras que Chen elide esta palabra y su traducción “ermita” no sólo indica el tranquilo lugar en el que se encuentra, sino que revela su carácter y se hace eco de los sentimientos de añoranza y envidia del poeta por la vida eremítica.

En lo que se refiere al verso 6 del poema, ambas traducciones tienden a ser directas, pero el cambio en el orden de las palabras por parte de Chen puede contrastarse con su traducción del verso 5, ya que tienen una estructura similar, situando ambas el verbo predicativo al principio de la frase. Al entrar en la casa de su amigo, mediante la descripción del “bambú verde”, el “sendero tranquilo” y la “hiedra verde”, el poeta muestra una escena tranquila alejada de lo mundano. Luego el poeta personifica la planta, dotándola de acciones humanas como *rù* 入 (entrar) y *fú* 拂 (pasar tocando suavemente), mientras que el verbo “invadir” elegido por ambas partes es un cambio a una palabra más particularizada para describir la forma en que el bambú entra en el sendero apartado. El *jìng* 径 de este verso es el mismo que en el verso 3, y aquí sólo se añade un adjetivo *yōu* 幽 (oscuro, profundo, tranquilo), de modo que también se puede comprobar que el camino entre los bambúes se parece más a un sendero estrecho que a una carretera espaciosa.

Al traducir este verbo *fú* 拂 en el verso 8, los traductores han observado el estado afectuoso de las plantas, que refleja su bienvenida y placer ante la llegada del poeta. Sobre la traducción de la planta *qīng luó* 青萝, las versiones de Suárez y Chen nos muestran una escena imaginada diferente en la que “los líquenes arañan” de Suárez se centra en la imagen de esta planta que frota (violentamente) la ropa, mientras que en la versión de Chen “las hiedras” pasan por encima de la ropa del poeta con sus largas ramas y la toca suavemente. En realidad, *luó* 萝 es un término genérico que hace referencia a las plantas rastreras o enredaderas; más cercano a la idea de “hiedra” que a la de “líquen”. Así, aunque son plantas de color similar, se pueden crear escenas diferentes eligiendo los nombres correspondientes.

A partir del verso 9, la atención se centra en los momentos de recreo del poeta en casa de su amigo, donde, a través de la conversación, puede descansar y reconfortarse de las angustias de la vida. La traducción de Chen omite el resultado obtenido de este placer: *qì* 憩 (descanso), pero él observa el sentimiento de alegría del poeta cuando está con sus amigos y cambia la palabra por una descripción del disfrute del tiempo, de modo que transmite los sentimientos del poeta en ese momento. Como *huān* 欢

(alegre) *yán* 言 (palabras) y *měi* 美 (delicioso) *jiǔ* 酒 (vino) son palabras compuestas formadas por un morfema adjetival modificador y una raíz sustantiva, y sus posiciones en estas dos partes del poema se corresponden en 9 y 10, así como las otras partes de estos dos versos se corresponden también. Suárez añade la preposición “con” antes del sustantivo para que la traducción sea más coherente con el uso del español que la traducción se ajuste más al uso español.

En los versos 11 y 12, donde se hace hincapié en la expresión de la emoción, se observa que cantan hasta que escasean las estrellas, y con la alegría de la embriaguez se olvidan las angustias de la vida. Sobre *cháng* 长 (largo) *gē* 歌 (canto, cantar), el énfasis de Chen está en el canto prolongado en el tiempo, sin embargo Suárez recurre al adjetivo “vocingleros” para centrarse en la intensidad del sonido, particularizando las palabras y permitiendo a los lectores de la lengua meta imaginar la escena.

En la traducción de *sōng fēng* 松风 (viento del pino), ambos traductores lo utilizan como nombre particular, destacando su presencia en cursiva. Esta palabra está relacionada con “*Fēng rù sōng* 风入松”, una antigua canción que se tocaba con una cítara (Yu, 2005: 2437). Los lectores no habrían podido entender que se incluyera aquí el nombre de la canción si sólo hubieran leído el texto original, por lo que los dos traductores lo han puesto en cursiva para facilitar a los lectores de la lengua meta la comprensión de que se trata de una palabra culturalmente relevante en la lengua origen. Dado que el texto original no refleja que se trate de un nombre propio, pues no se trata como tal sino sólo como canción del viento del pino, o canción que deriva con el viento del pino, puede traducirse como “largo canto del viento del pino”, que tiende a expresar el disfrute del entorno natural o el amor por la vida de ermitaño. Al final de la canción, las estrellas en el cielo ya escasean, pero ninguno de los traductores utiliza este adjetivo “escasas” literalmente al describir las estrellas, sino que recurre a los verbos “desvanecer” y “palidecer”. Además de mostrar lo tarde que era, también dan a entender que las estrellas ya no brillan tanto como antes en comparación con su diversión.

En la frase 13 hay una combinación de dos composiciones sujeto-predicado, *wǒ* 我 (yo) *zuì* 醉 (emborracharse) y *jūn* 君 (tú) *fù* 复 (más) *lè* 乐 (alegrar), refiriéndose a que el poeta está borracho y su amigo se alegra. Así, con la estructura de la frase original muy clara, las traducciones directas de ambos traductores reflejan los estados contrastados de estas dos personas. Sin embargo, como aquí la palabra *jūn* 君 es un honorífico para “tú” y se ha traducido como “vos” por Suárez; de este modo se puede apreciar plenamente el respeto y la admiración del poeta por su amigo, mientras que el uso que hace Chen de “mi amigo” sigue permitiendo a los lectores de la lengua meta entender el significado del poema, aunque elimina hasta cierto punto los rasgos culturales. Luego, cuando el poeta y su amigo están inmersos en esta feliz escena, el poeta utiliza una acción *wàng jī* 忘机 para describir su estado. La palabra está formada por el morfema dominante *wàng* 忘 (olvidar) y el morfema objeto *jī* 机, que según el DCA, este morfema contiene diversos significados, como arco, clave, oportunidad, habilidad, hueso de la cadera, etc. De hecho, *wàng jī* 忘机 es un término taoísta de las obras de *Zhuangzi*, que se refiere a olvidar las ganancias y pérdidas mundanas y puede aludir a un estado mental tranquilo y abierto (Zhao y Sun, 2006: 3).

Por lo tanto, elegir el significado correcto entre tantos posibles resulta problemático y difícil de entender correctamente para los lectores de la lengua meta si la traducción se toma literalmente sin tener en cuenta los rasgos culturales implícitos. En realidad, cuando una traducción directa puede llevar a un grave malentendido del significado potencialmente relevante del original, es necesario modificar la traducción para garantizar que no se pierda el original (Nida, 1993: 127), en este sentido, la traducción de Suárez favorece un significado similar al de parte de esta palabra en el poema original, describiéndolo más específico, y Chen tiende a interpretar el significado implícito del poeta, expresando el deseo del poeta de olvidar las cosas de su vida que le angustian y atormentan, por ejemplo, las experiencias políticas que le han desilusionado. Además, como *xī* 稀 y *jī* 机 en los versos 12 y 14 comparten la rima “i”, Chen utiliza palabras con rima final “o” en los correspondientes versos

traducidos, lo que permite a la traducción lograr cierta equivalencia de rima con el original.

A través de estas tres escenas diferentes, el poeta nos muestra sus momentos felices con su amigo ermitaño, expresando su amor y elogio por la vida tranquila sin necesidad de preocuparse por las cosas mundanas. Con las traducciones del poema, es posible concluir que, en primer lugar, como los pronombres personales suelen omitirse en la poesía clásica, los pronombres personales elegidos por el traductor pueden contener significados diferentes, por lo que puede añadirse una nota explicativa adicional sobre estos pronombres, según la propia comprensión o una investigación del contexto en el que se compuso el poema, indicando que existe la posibilidad de que contengan otros significados. En segundo lugar, si los símbolos del poema contienen una historia que no se refleja en otros versos del poema y el poeta no le da una explicación, es posible explicar el significado cultural implícito de las palabras además de la información básica que se expone literalmente en el comentario, como en el caso de las montañas Zhongnan en este poema.

En tercer lugar, las combinaciones de verbos y los objetos personificados pueden expresar a veces diferentes escenas y tener cierto impacto en la imaginación de los lectores, por lo que, además de las traducciones directas, también es posible reflejar en los versos traducidas de forma creativa el significado oculto del poeta. En cuarto lugar, a veces la posición de algunas palabras compuestas en versos adyacentes en el poema original se corresponde entre sí, pero en la traducción, si esta correspondencia no puede transmitirse con precisión en los versos traducidos, también puede cambiarse la categoría gramatical de las palabras en la traducción para crear una correspondencia similar en la lengua meta. En quinto lugar, las palabras que resultan difíciles de entender en una traducción directa o que restan precisión a la traducción pueden particularizarse en su significado o, a la inversa, su significado puede generalizarse en función de la escena general de los versos para ayudar a la comprensión de los lectores de la lengua meta.

4.3.2 *Shān zhōng wèn dá* 山中问答 (Pregunta y respuesta en la montaña)

Se trata de un poema que contiene varios símbolos de la naturaleza, por lo que un análisis de su significado implícito puede ayudarnos a comprender el sentido del poema y las emociones que el poeta quiere expresar. En cuatro breves versos, el poeta nos muestra una escena de disfrute de una vida tranquila y pausada. En concreto, si se traduce literalmente, es: me pregunta por qué reposo en la montaña verde, sonrío, no contesto, y el corazón es ocioso; las flores de melocotón y aguas fluyen, hay otro cielo y tierra, en vez del mundo terrenal.

1. 问余/何意/栖碧山, Wèn yú hé yì qī bì shān.
Preguntar/yo/qué/significado/reposar/verde-jade/montaña.

2. 笑而/不答/心自闲。Xiào ér bù dá xīn zì xián.
Reír/pero/no/contestar/corazón/sí mismo/libre.

3. 桃花/流水/杳然去, Táo huā/liú shuǐ/yǎo rán qù.
Flor de melocotón/fluido/agua/profundo/ir.

4. 别有/天地/非人间。Bié yǒu/tiān dì/fēi rén jiān.
Otro/haber/cielo/tierra/no/mundo.

(山中问答)

1. Me preguntáis por mi retiro en **los Montes de Jade**,
2. sonrío pero no contesto, **libre** el corazón.
3. **Flores de melocotonero** por el agua van,
4. **hay un universo distinto, no es el mundo humano.**

(Pregunta y respuesta en la montaña) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. ¿Por qué vivo en **la montaña esmeralda**?
2. Callado sonrío, el corazón **sereno**.
3. **Las flores de duraznos** que se lleva el arroyo
4. me abren un mundo nuevo: **Otra tierra, otro cielo.**

(Respuesta dada desde la montaña) (Traducción de Chen en *Poesía China*)

El verso 1 contiene una palabra, *bì shān* 碧山, formada por el morfema modificador *bì* 碧 y su raíz, *shān* 山. Según el DCA, *bì* 碧 puede referirse al jade azul verdoso o al color azul verdoso (sustantivo), o puede usarse como adjetivo en combinación con un sustantivo. Cuando la palabra significa color, a diferencia del

verde ordinario, este *bì* 碧 puede ser más claro y brillante, como el jade; de hecho, es imposible encontrar una palabra española perfectamente adecuada para traducir esta palabra. Luego *shān* 山 es un sustantivo que se refiere a una montaña.

Cuando se combinan los dos caracteres, en chino se convierten en un símbolo en la poesía clásica china y tienen diferentes significados, el primer significado puede referirse a una montaña de color verde o esmeralda de una manera más artística y poética. Esta interpretación se debe a que, al describir el color verde de la montaña, se podría decir *qīng shān* 青山 (montaña verde), un término que aparece a menudo en informes o artículos oficiales chinos. En segundo lugar, puede referirse al nombre real de una montaña en la provincia de Hubei de China, o de un pueblo de la provincia de Anhui. En tercer lugar, si se investiga el contexto en el que se compuso el poema, hay una montaña llamada Bishan cerca de donde vivía el poeta en aquella época. En cuarto lugar, en el capítulo *Dōng shān jīng* 东山经 (Clásico de las Montañas del Este) de la obra *Shān hǎi jīng* 山海经 (Clásico de las Montañas y los Mares), existe una montaña leyendaria llamada *bì shān* 碧山, cuyos versos exactos son los siguientes.

又南三百里，曰碧山，无草木，多蛇，多碧、多玉。

A trescientas millas al sur, hay una montaña llamada Bishan, ahí no hay hierba ni árbol, con muchas serpientes, muchas esmeraldas y muchos jades.

Por lo tanto, teniendo en cuenta la explicación anterior sobre el significado de *bì shān* 碧山, si Chen traduce el término como “montaña esmeralda”, estaría entonces más en consonancia con el significado de *bì* 碧 en el texto original, que muestra su color, ya que, según el diccionario de la RAE, la palabra “esmeralda” es una “gema transparente muy apreciada, variedad del berilo, teñida de verde por el óxido de cromo”, que, si se utiliza como adjetivo, es algo así como el color de la esmeralda. Además, Chen no inserta notas ni comentarios en esta sección, pero cuando los lectores leen la descripción de las montañas de esmeralda, puede imaginarse las montañas verdes vívidas y parecidas a gemas del sur de China.

En la versión de Suárez, lo traduce como “los Montes de Jade”. Los lectores pueden sentirse desconcertados o curiosos sobre la montaña, pero la traductora añade una nota al final del volumen explicando que la montaña se encuentra en realidad en la provincia de Anhui. Vale la pena señalar aquí que la traducción de Suárez de esta versión se registra en su última colección de poemas de Li Bai, mientras que en su anteriormente publicado *Cincuenta Poemas de Li Po*, Suárez traduce *bì shān* 碧山 como “las montañas azuladas”, que simplemente hace hincapié en el color azul de la montaña. En realidad, si se traduce “los Montes de Jade” al chino, debería ser *yù shān* 玉山 no *bì shān* 碧山. La palabra *yù shān* 玉山 está formada por dos caracteres, *yù* 玉 (jade) y *shān* 山 (montaña). La traducción de Suárez es comprensible porque, según el diccionario de la RAE, cuando “jade” es un sustantivo, es una “piedra muy dura, tenaz, de aspecto jabonoso, blanquecina o verdosa con manchas rojizas o moradas, que suele hallarse formando nódulos entre las rocas estratificadas cristalinas.” Si fuera un adjetivo, sería “dicho de un color: verde semejante al del jade.” Sin embargo, en el DCA, *yù* 玉 significa más a menudo, una piedra hermosa de textura fina, dura, suave y lustrosa; un producto de jade; un instrumento musical; algo que es blanco y cristalino como el jade. Por lo tanto, se puede ver que la traducción de Suárez tiende a restaurar el significado de la palabra *bì* 碧 en sí, mientras que la traducción de Chen se centra en reflejar el significado que el texto original pretendía transmitir con el uso de la palabra, permitiendo a los lectores imaginar la escena específica y hermosa de la montaña tal y como aparece en el texto original.

Además, si los dos caracteres se utilizan juntos como *yù shān* 玉山, también pueden tener más de un significado, por ejemplo, el nombre real de una montaña en Taiwán o la montaña donde reside la deidad legendaria china *Xī wáng mǔ* 西王母, que puede encontrarse en el apartado *Xī shān jīng* 西山经 (Clásico de las montañas del oeste) de la obra *Shān hǎi jīng* 山海经 (Clásico de las Montañas y los Mares), como se registra a continuación.

又西北三百五十里，曰玉山，是西王母所居也。

A otros trescientos cincuenta millas al noroeste, hay una montaña llamada Yushan, donde vive Xiwangmu.

Además, cuando se menciona “jade” en la poesía española, puede referirse a sus características originales, por ejemplo, en el poema “Sobre el Mojado Camino”, de Ernesto Cardenal, donde este verso dice: “la laguna de color de limón, pulida como jade”, donde el jade se utiliza claramente para mostrar sus características originales, que es decir, su brillo. Del mismo modo, en el poema “La Emperatriz” de Medardo Ángel Silva, el verso “huella la Emperatriz la escalera de jade” utiliza el jade para describir el material de la escalera, etc.

Seguidamente, el verso 2 trata de una escena en la que la gente le pregunta al poeta por qué vive allí, y el poeta se limita a sonreír sin contestar, porque el poeta piensa que *xīn zì xián* 心自闲, es decir, en el fondo el poeta sabe la razón de quedarse allí y no querer irse, porque le gusta disfrutar de una vida ociosa. En lo que se refiere a la palabra *xián* 闲 en este verso, se puede contrastar con el significado del DCA, “tranquilo” u “ocioso”. Chen traduce la palabra como el adjetivo “sereno”, un estado que corresponde al deseo del poeta de vivir una vida apacible sin preocuparse por los obstáculos o dificultades de su vida. Mientras que la traducción de Suárez, “libre”, alude más al deseo del poeta de desprenderse de los sentimientos mundanos intentando disfrutar de una vida libre sin querer estar atado. Aunque utilizan adjetivos diferentes, al mostrar el estado de ánimo del poeta, pueden reflejar desde distintas perspectivas las emociones que el poeta intenta expresar en este poema.

Cabe destacar que en el verso 3 aparece la palabra, *táo huā* 桃花, que, según las traducciones de Chen y Suárez, significa “flores de duraznos” o “flores de melocotonero” respectivamente. Aunque Chen ha insertado numerosas notas debajo de los distintos poemas para facilitar la comprensión de los lectores hispanohablantes, en esta traducción del poema Chen no anota el símbolo de esta flor del melocotonero, de modo que los lectores desconocedores de la literatura tradicional china pueden pasar por alto la escena oculta tras la naturaleza de esta hermosa flor e ignorar las asociaciones y reflexiones sobre este símbolo relacionado. Suárez, sin embargo,

aporta una nota adicional sobre el poema y se refiere al poeta Táo Yuānmíng 陶淵明 y a sus obras asociadas a este símbolo. De hecho, en el prefacio de su *Táo huā yuán shī* 桃花源詩 (Poema del mundo de las flores de durazno), se recoge la leyenda de un pescador de la dinastía Jin que, sin saberlo, avanza con su barca y descubre unos pueblos de hace siglos que viven detrás de un bosque y llevan una vida ociosa y tranquila. De hecho, es una descripción del anhelo de la vida del ermitaño libre en un mundo ideal, lejos del descontento de la vida real. Los versos concretos en cuestión son los siguientes. Un significado similar oculto tras el símbolo de la flor del melocotonero se expresa en este poema de Li Bai.

忽逢桃花林，夹岸数百步。

Se encontró de repente con un bosque de **flores de melocotón**,
crecía en ambas orillas del arroyo de cientos de pasos de largo.

Con respecto a este símbolo, no es fácil mostrar o explicar la riqueza de los significados ocultos al traducir a la lengua meta, por lo que la inclusión de notas después de la traducción ayuda a los lectores españoles a comprender la traducción, teniendo en cuenta la cultura tradicional oculta, y cabe señalar aquí que es más fácil acceder, e interpretar, las notas si están dispuestas como lo hace la traductora Suárez. A diferencia de colocarlas en la misma página que el poema, Suárez las coloca todo el libro como un apéndice, para que uno pueda encontrar fácilmente las anotaciones en cada página desde el apéndice, y para que los traductores puedan “intervenir lo menos posible en el diálogo” entre el poeta y los lectores cuando leen la traducción de los poemas, y les libera pensar e imaginar la escena durante la lectura (Suárez, 2005: 38).

Por último, hay que señalar que en el verso 4 surge una escena particular, es decir, un mundo imaginario, distinto del actual. Esta palabra *bié yǒu tiān dì* 别有天地 se ha convertido en una unidad léxica de uso chino habitual, y se refiere a un magnífico paisaje o creación artística que produce una escena que atrae a la gente a disfrutar de ella. Por tanto, es comprensible que se utilice una traducción más artística para

reflejar o reproducir la escena concreta que el poeta desea mostrarnos. En el caso de la traducción de este poema, cabe destacar que, a diferencia de la traducción directa de Suárez, la de Chen es “me abren un mundo nuevo: otra tierra, otro cielo”. Es menos fiel al texto original y recurre a una forma de expresión más artística y creativa. Divide este verso en dos partes y hace una descripción artística del significado de la expresión. Esto, combinado con el uso de la rima al final de la frase, permite a los lectores de la lengua meta sentir que hay algún significado cultural detrás de la palabra, lo que también atrae a los lectores al texto original y a la cultura tradicional que hay detrás de la expresión.

Como señala James J. Y. Liu, los traductores pueden dividirse en traductor poético (*poet-translator*), que ofrecen a los lectores poesía compuesta en otro idioma, teniendo en cuenta el contenido implícito, los símbolos o la métrica para evocar resonancias emocionales, y traductor crítico (*critic-translator*), que se preocupa más por los lectores que pretenden adquirir más conocimientos en vez de ofrecerles solamente una experiencia estética, debido a su larga dedicación al estudio de la lengua china (Liu, 1982: 49). Con estas características, y con el ejemplo del símbolo de la flor del melocotonero mencionado anteriormente, cabe destacar que Suárez completa 258 anotaciones en su libro *A Punto de Partir*. Muchas de las anotaciones, que en algunos casos se refieren sólo a nombres de objetos, lugares o personas, pueden ayudar a los lectores de español a acceder a más información en la cultura de la lengua origen. Por ejemplo, en el poema *Cháng gān xíng* 长干行 (Balada de Changan), que analizaremos más adelante, Suárez proporciona ocho notas relativas al contexto cultural, explicaciones de citas, nombres de lugares, etc., pero con la ayuda de las notas y explicaciones, junto con un prefacio general informativo y una bibliografía detallada, aumenta la posibilidad de comprender el poema con mayor exactitud y fidelidad para los lectores.

Además, el aspecto de los dos poemas muestra que la versión de Chen tiene 56 sílabas, mientras que la de Suárez tiene 61, y que hay diferentes grados de elección de palabras. Si nos fijamos específicamente en los componentes de las frases, podemos

ver que Suárez es más precisa en la correspondencia del significado de las palabras, tales como pregunta y respuesta en el título, retiro, agua, universo, y mundo humano, etc. que son palabras que se pueden encontrar en el texto original con los caracteres chinos correspondientes. Es decir, la elección de palabras de Suárez tiene un mayor grado de correspondencia con las del original y es más explicativa. Pero las palabras traducidas por Chen son relativamente más amplias y generales en su significado, y es más probable que den más margen a la imaginación a través de la descripción del significado, y en este sentido, por lo tanto, Suárez tiende a ser más crítico que Chen. Por supuesto, para traducir un poema, ya sea directa o indirectamente, es fundamentalmente necesario asegurarse de la comprensión de cada palabra y de su significado literal e implícito.

	问 答	问 余	栖	而	不 答
literalmente	preguntar contestar	preguntar yo	reposar, retirar	pero	no contestar
Suárez	pregunta y respuesta	me preguntáis	retiro	pero	no contesto
Chen	respuesta	por qué	vivo	/	callado

Otra diferencia de traducción entre los dos traductores se encuentra en el uso de la métrica. Aunque la métrica de los versos originales no puede reflejarse totalmente en la traducción, Chen crea unos usos más parecidos para reproducir el carácter del poema original. En pocas palabras, la métrica está relacionada con el uso de las características tonales de la lengua china con finalidad poética. El tono ascendente o llano, *píng* 平, es similar a los tonos débilmente pronunciados en español, mientras que el tono descendente u oblicuo, *zè* 仄, es similar a una sílaba pronunciada con énfasis en español. Aunque los poemas de Li Bai contienen versos escandidos, según Zhao (2009), que era un erudito de la dinastía Qing, Li Bai escribió muchos poemas antiguos, pero pocos poemas métricos o escandidos. Lo que entendemos por poemas métricos son aquellos poemas con rima que tienen reglas estrictas de composición. Aquí podemos tomar como ejemplo uno de los pocos poemas con rima de Li Bai para analizar las características del poema rimado. Es un poema lleno de admiración por el poeta Meng Haoran (689-740), *Zèng mèng hào rán* 贈孟浩然 (Dedicado a Meng

Haoran), y también hemos incluido las traducciones de dos traductores para facilitar la comprensión.

Tabla 4. Comparación sobre el poema de Li Bai-*Dedicado a Meng Haoran*

Tono	Texto original y pronunciación	Traducción de Suárez	Traducción de Chen
zè zè píng píng zè 仄仄平平仄	wú ài mèng fū zǐ 1. 吾爱孟夫子，	Tengo en muy alta estima al maestro Meng,	¡Cuánto te quiero, maestro!
píng píng zè zè 平平仄仄	fēng liú tiān xià wén 2. 风流天下闻。	espíritu libre ilustre bajo el cielo.	Tu fama como genio y caballero se eleva hasta los cielos.
píng píng píng zè 平平平仄	hóng yán qì xuān miǎn 3. 红颜弃轩冕，	Joven renunció a los carros y tocados,	De mejillas sonrosadas , mirabas indiferente el gorro de mandarín.
zè zè zè píng píng 仄仄仄平平	bái shǒu wò sōng yún 4. 白首卧松云。	Viejo se retira los pinos y nubes.	Ya con los cabellos níveos , reposas entre nubes y pinos.
zè zè píng píng zè 仄仄平平仄	zuì yuè pín zhōng shèng 5. 醉月频中圣，	Borracho de luna , cae presa del vino.	Bebes hasta embriagarte con la luna .
píng píng zè zè 平平仄仄	mí huā bú shì jūn 6. 迷花不事君。	Amante de flores , no sirve a señor .	Cautivo de las flores , no sirves al monarca .
píng píng píng zè 平平平仄	gāo shān ān kě yǎng 7. 高山安可仰，	¿Cómo alzar los ojos ante esa eminencia?	¡Qué altura tan elevada!
zè zè zè píng píng 仄仄仄平平	tú cǐ yī qīng fēn 8. 徒此揖清芬。	Tan solo saludo su pura fragancia.	Solo puedo alzar vista y respirar tu fragancia.

Normalmente, según las reglas normales de poemas regulares, el verso 1 debería ser zè zè píng píng zè para corresponder a cada carácter, pues según Zhao (2011), el primer y segundo carácter deberían ser píng y el tercer y cuarto carácter deberían ser zè. Sin embargo, en este poema, también hay excepciones en las que el primer carácter wú 吾 no obedece al tono oblicuo y el tercer carácter mèng 孟 pertenece al tono oblicuo. Esta situación puede atribuirse a la aparición de ào jù 拗句, que se refiere a los versos que no obedecen las reglas de la poesía métrica (Wang, 2002: 69). En el caso de que se produzca un verso de este tipo, puede remediarse, restaurando o no el verso a su tono correcto. En el caso de un remedio, es igualmente posible cambiar el tono de tales palabras disconformes en los otros versos correspondientes

(Wang, 2002: 72). Por ejemplo, en el verso 2, en el tercer carácter *tiān* 天 se puede cambiar de su tono plano normal a un tono oblicuo.

También hay un cambio de tono en los versos 3 y 4, donde el tono habría sido el de *píng píng zè píng zè*, pero ahora en este verso, *qì* 弃 está en el tono llano y *xuān* 轩 está en el tono oblicuo, en lugar del tono llano normal. De hecho, según Wang (2009), este era un uso muy común entre los poetas de la dinastía Tang a la hora de componer versos regulares, por lo que se considera un cambio de tono aceptable, destinado a corresponderse con los versos siguientes. Además, si observamos los versos completos del poema, podemos ver la correspondencia en el tono entre los caracteres de cada verso, con *fēng* 风 y *hóng* 红 en los versos 2 y 3 pertenecientes al tono llano, *bái* 白 y *zuì* 醉 en los versos 4 y 5 al tono oblicuo, y *mí* 迷 y *gāo* 高 en los versos 6 y 7 al tono llano. Esto se corresponde con un uso de *zhān lián* 粘连 (adhesión) en la poesía métrica, según el cual se supone que los caracteres de los versos pares tienen el mismo tono, al igual que los de los impares (Wang, 2015: 74).

Las traducciones de ambos traductores del poema recuperan en cierta medida el carácter de los versos originales. Debido a la presencia de los tonos en este poema *Dedicado a Meng Haoran*, al leerlo se percibe su tono regular y su formato estructurado. Por eso, en el proceso de traducción, además de reproducir el significado del texto original, hay que prestar más atención a sus tonos asociados y esforzarse por conseguir una mejor forma de traducción. En la traducción que Chen hace de estos versos, utiliza la rima asonante y, aunque no se respetan estrictamente las reglas correspondientes, las palabras “quiero”, “maestro”, “genio”, “caballero” y “cielos” transmiten una sensación más armoniosa y un formato más ordenado, lo que ayuda a los lectores a apreciar las características textuales ocultas tras la traducción. Aparte de las traducciones de Chen, aunque Suárez argumenta que “no parece posible conservar la extrema condensación ni la musicalidad que favorecen la lengua monosilábica y tonal que es chino sin caer en un lenguaje incompleto, telegráfico y paratáxico, y son alejarse del buen uso del castellano.” (Suárez, 2005: 39), para este

poema su versión traducida consta de 12-14 sílabas por verso y ha restaurado relativamente bien la estructura ordenada del poema original.

Lo que también debemos observar en este poema es que existe cierto paralelismo en los versos 3-6; en concreto, las palabras situadas en la misma posición en estos versos se corresponden entre sí porque las categorías gramaticales a las que pertenecen son similares y, en gran medida, sus tonos son opuestos. Por ejemplo, si nos fijamos en los caracteres en negrita de los versos 3-4, *hóng yán* 红颜 (rostro rojo) se compone por el adjetivo *hóng* 红 (rojo) y el sustantivo *yán* 颜 (rostro), e igualmente, *bái shǒu* 白首 (cabeza blanca) se compone por el adjetivo *bái* 白 (blanco) y el sustantivo *shǒu* 首 (cabeza), por lo que primero el color “rojo” corresponde a “blanco”, y después la parte del cuerpo “rostro” corresponde a “cabeza”. Cuando se combinan ambos, *hóng yán* 红颜 puede referirse a la juventud y *bái shǒu* 白首, a la vejez. Del mismo modo, *zuì yuè* 醉月 (emborracharse bajo la luna) y *mí huā* 迷花 (extraviarse por las flores) tienen formas de correspondencia equivalentes. La versión de Chen es más larga que la original y tiende en mayor medida a una traducción directa, esforzándose por añadir alguna interpretación para que los lectores puedan entender lo que expresa el poeta, pero la falta de explicación de las palabras “mejillas sonrosadas” y los “cabellos níveos” tiende a causar cierta confusión a quienes están menos familiarizados con la cultura tradicional china. En esta parte de la traducción de Suárez, en cambio, tanto el formato como la elección de las palabras se centran más en el significado que se pretende tras ellas y proporcionan a los lectores españoles una forma de leer el poema que facilita la comprensión de sus rasgos.

4.3.3 *Sòng yǒu rén* 送友人 (Despedida a un amigo)

Este poema describe una escena en la que el poeta y su amigo se despiden. El poeta combina la descripción con escenas naturales para mostrar los conmovedores sentimientos de despedida de los dos hombres. Los versos 1-2 muestran la escena en la que se encuentran en dos versos relativamente correspondientes, indicando el lugar

de la despedida, y en los versos 3-4 el poeta indica que aquí su amigo estará lejos. En los versos 5-6, al igual que en el simbolismo de las nubes analizado anteriormente, el poeta describe una escena llena de tristeza por la despedida y, por último, en los versos 7-8, el poeta se despide con la mano mientras su amigo se aleja cabalgando.

1. 青山/横北郭, 2. 白水/绕东城。

Qīng shān/héng běi guō, bái shuǐ/rào dōng chéng.

Verde/montaña/alzar/norte/muralla, blanco/agua/rodear/este/pueblo.

3. 此地/一为别, 4. 孤蓬/万里征。

Cǐ dì/yī wéi bié, gū péng/wàn lǐ zhēng.

Aquí/lugar/palabra auxiliar/para/despedir, solitario/hierba/diez mil/milla/viaje.

5. 浮云/游子意, 6. 落日/故人情。

Fú yún/yóu zǐ yì, luò rì/gù rén qíng.

Flotante/nube/viajar/persona/sentimiento, puesto/sol/viejo/amigo/emoción.

7. 挥手/自兹去, 8. 萧萧/班马鸣。

Huī shǒu/zì zī qù, xiāo xiāo/bān mǎ míng.

Agitar/mano/desde/aquí/ir, relinchar/despedido/caballo/sonar.

(送友人)

1. Montes verdes recorren la muralla al norte,

2. aguas claras ciñen la fortaleza al este.

3. En estos parajes, cuando nos despedamos,

4. errarás solitario como brizna al viento.

5. Nube flotante es el ánimo del viajero,

6. sol poniente es el sentimiento del amigo.

7. Agito la mano, a partir de aquí te alejas,

8. relinchan nuestros cabellos al separarse.

(Acompaño a un amigo) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. Montes verdes se alzan sobre la muralla al norte.

2. Aguas cristalinas ciñen el pueblo al levante.

3. Aquí nos separamos, y flotará mil leguas

4. una hierba mustia solitaria por el aire.

5. Nubes vaporosas, sentimientos del viajero.

6. Puesta del sol, corazón de los viejos amigos.

7. Te alejas, y nos decimos adiós con la mano.

8. ¡Qué melancólicos relinchan nuestros caballos!

(Despidiendo a un amigo) (Traducción de Chen en *Trescientos poemas de la dinastía Tang*)

En primer lugar, podemos ver que los versos 1-2 tienen un formato paralelo, con las correspondientes palabras compuestas y verbos en la misma posición, por lo que en la traducción ambos traductores han conservado la mayor parte del texto original con algunos cambios menores. En realidad, estos dos versos hablan de los verdes montes que se alzan entre las murallas del norte y las aguas blancas que rodean la aldea por el este. Las palabras *qīng shān* 青山 (montañas verdes) y *bái shuǐ* 白水 (aguas blancas) se corresponden en el idioma original, pero en lugar de traducirlas literalmente han utilizado las descripciones de “cristalino” y “claro” para añadir un significado más poético a esta traducción. Además, los dos traductores tienen la misma traducción para el verbo *rào* 绕 (ceñir) del verso 2, pero si el carácter *héng* 横 del verso 1 se utiliza como verbo, significa principalmente disponer de forma horizontal o alzarse, según DCA, por lo que en lugar de elegir el significado básico de la palabra, la traducción de Suárez utiliza “recorrer” para mostrar a los lectores lo que se siente al tener esta colina verde atravesando toda la ciudad. Por último, en estos dos versos también hay que señalar que en el poema original la palabra que denota el lugar se coloca al final de los versos y los dos traductores han optado por formar un sustantivo terminado en “e” para crear un efecto similar al de la rima final, lo que permite restaurar en cierta medida las características que se dan en el verso.

En los versos 3-4 el amigo del poeta se marcha y está escrito que la hierba solitaria está a punto de embarcarse en un viaje de diez mil millas. Como se desprende de los versos originales, en estos dos versos no se indica el sujeto de la acción, pero con la adición de la conjugación sobre “nosotros” en español por parte de ambos traductores, se demuestra que se trata de dos personas en una escena de despedida. Además, en el verso 4 aparece el sustantivo *péng* 蓬, una especie de hierba de hojas finas, que se utilizó en una descripción de la obra *Xī zhēng fù* 西征賦 (*Fu* sobre un Viaje para Occidente), del erudito literario de la dinastía Jin de Oeste, Pan Yue:

陋吾人之拘挛，飘萍浮而蓬转。

He sido incapaz de estirarme, como lenteja de agua que flota o hierba que vuela.

Así que la palabra compuesta *gū péng* 孤蓬 (hierba solitaria) del verso original también implica un cierto significado cultural. Por lo que, si nos fijamos en el poema original, esta palabra puede referirse aquí a la hierba solitaria que ondea al viento durante el viaje. Como la persona que se va es el amigo del poeta, éste la utiliza como metáfora de su amigo. En este sentido, la versión de Suárez retrata la escena con mayor fidelidad. En lugar de centrarse en el significado literal, omite la descripción de la acción de esta hierba en el verso original, convirtiendo la traducción en una metáfora que reproduce el significado implícito del poeta. De este modo se aprecia la preocupación del poeta por su amigo, que va a alejarse. En comparación con esto, Chen añade otra característica de esta hierba, el “mustio”, añadiendo así tristeza a la escena y mostrando la melancolía del poeta por la despedida de su amigo.

Los versos 5-6 tienen la misma forma que los versos 1-2, y también son dos frases correspondientes entre sí, por ejemplo, las palabras compuestas *fú yún* 浮云 (nube flotante) y *luò rì* 落日 (sol poniente), *yóu zǐ yì* 游子意 (pensamiento del viajero errante) y *gù rén qíng* 故人情 (sentimientos del viejo amigo). Así que, aunque ninguna de las dos traducciones anota estas palabras ni traduce la emoción que hay detrás de ellas, los lectores de la lengua meta también pueden relacionar hasta cierto punto el estado de ánimo del poeta a partir de las nubes flotantes y el sol poniente, es decir, que sus amigos pronto se irán y pronto se perderán de vista, por lo que el poeta está muy triste. Hay que señalar aquí que Suárez elide la caracterización de la palabra compuesta *gù rén* 故人 en el verso 6, traduciéndolo simplemente como “amigo”, pero la traducción extranjerizada de Chen “viejos amigos” dará a los lectores de la lengua meta una idea de la íntima relación entre el poeta y el amigo al que despide.

Los versos finales 7-8 tampoco especifican un sujeto, pues dicen literalmente que los caballos relinchan mientras se despiden. Así pues, la acción del verso 7 podría completarse con la traducción de Suárez de “yo” o la traducción de Chen de “nosotros”, lo que no afecta mucho a la comprensión de los lectores, ya que se trata de una escena de despedida y no hay gran diferencia en que aquí el poeta dice adiós con la mano a su amigo o se realizan esta acción entre sí, por lo que en esta traducción de

un verso carente de sujeto, podemos ver que los traductores puede elegir la escena original más poética según su propia comprensión y la versión más fácil para que los lectores de la lengua meta desarrolle su imaginación. El último verso 8 contiene la reduplicación mencionada y es onomatopéyica aquí, por lo que la traducción de los dos traductores de “relinchar” reproduce vívidamente el sonido de los caballos, mostrando que los dos no quieren separarse, ni siquiera los caballos quieren irse.

Además, en este verso, hay un carácter *bān* 班 que describe a este caballo. Aunque la palabra compuesta *bān mǎ* 班马 no es un uso habitual registrado en los diccionarios, ya que no se encuentra en los diccionarios ordinarios, este uso se registra en la obra *Zuǒ zhuàn* 左传 (Crónica de Zuo) del periodo de las Primaveras y otoños como referencia a una despedida, seguida de un caballo separado, según cita Chen (Chen, 1997: 637). Así, mientras Suárez revela el significado implícito de este uso al añadir “al separarse”, Chan cambia el estilo del verso original y utiliza una exclamación para enfatizar la tristeza de la despedida, trasladando la descripción del caballo al propio poeta, reflejando el hecho de que como los caballos que están a punto de separarse, las personas se resisten a separarse. Aparte de eso, aunque la traducción de Chen difiere significativamente en estructura del poema original, transmite las emociones del poeta con mayor riqueza y facilita a los lectores la comprensión de las emociones que el poeta desea expresar.

El poema tiene pocas palabras, pero la mitad de los versos se refieren a escenas objetivas y descripciones de cosas, y se corresponden entre sí. En este tipo de poemas, podemos encontrarnos con que a veces no hay palabras en la lengua meta que se correspondan con las de la lengua origen, pero traduciendo directamente y conservando las imágenes que aparecen en el original, los lectores de la lengua meta puede a veces entender el significado y la emoción que los versos pretenden transmitir. En el caso de los versos retóricos, también se puede recuperar el significado implícito describiendo la escena y dejándola abierta para que los lectores tengan más imaginación.

4.3.4 *Sòng mèng hào rán zhī guǎng líng* 送孟浩然之广陵 (Despedir a Meng Haoran, que parte a Guangling)

Este poema, de sólo cuatro versos, trata de la despedida de Li Bai de su amigo Meng Haoran en el Pabellón de la Grulla Amarilla, y muestra las emociones y bendiciones del poeta. La información sobre los dos poetas, según Xiao (1999), indica que se conocieron cuando Li Bai era joven, cuando Meng Haoran ya era famoso, por lo que Li Bai admiraba y adoraba a este amigo. En este poema, el poeta escribe que su viejo amigo Meng Haoran se despidió del Pabellón y se marchó a otra ciudad, Yangzhou, en marzo, y Li Bai vio desaparecer su vela solitaria al final del río. Los dos primeros versos se centran en el lugar, el momento y el protagonista de la escena de despedida, y junto con las descripciones de las escenas en los dos versos siguientes, el poeta muestra sus emociones interiores.

1. 故人/西辞/黄鹤楼, Gù rén/xī cí/huáng hè lóu,
Viejo/amigo/oeste/despedir/amarillo/grulla/pabellón.
2. 烟花/三月/下扬州。Yān huā/sān yuè/xià yáng zhōu.
Niebla/flor/tres/mes/bajar/Yangzhou.
3. 孤帆/远影/碧空尽, Gū fān/yuǎn yǐng/bì kōng jìn,
Solo/vela/remoto/sombra/azul/cielo/acabar.
4. 唯见/长江/天际流。Wéi jiàn/cháng jiāng/tiān jì liú.
Solamente/ver/Yangtsé/cielo/límite/fluir.

(黄鹤楼送孟浩然之广陵)

1. Mi amigo abandona el pabellón Huanghe hacia el oeste,
2. con neblina y flores, al tercer mes parte a Yangzhou.
3. Un perfil de vela se pierde en los montes de jade,
4. ya solo el Gran Río se ve fluir a ras de cielo.

(En el pabellón Huanghe, despedida a Meng Haoran, que parte hacia Guangling)

(Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. Mi viejo amigo me ha dejado en el oeste, en el Pabellón de la Grulla Amarilla,
2. para viajar río abajo a Yangzhou entre flores y nieblas abrileñas.
3. Su vela solitaria, ya lejana, se va perdiendo en el inmenso azul.
4. Solo veo el río Yangtsé, que corre hacia el confín del cielo.

(Despidiendo a Meng Haoran, que parte a Yangzhou)

(Traducción de Chen en *Trescientos poemas de la dinastía Tang*)

En primer lugar, según el estudio de Yu (2015), hay diferentes versiones de algunas palabras del poema; por ejemplo, hay dos versiones del título del poema, otra versión que añade una ubicación antes del título, Huáng hè lóu 黄鹤楼 (Pabellón de la Grulla Amarilla), y también hay versiones que utilizan la palabra *bì shān* 碧山 (monte verde) en lugar de *bì kōng* 碧空 (cielo verde) en el verso 3. En la traducción los dos traductores utilizaron versiones diferentes, Suárez utilizando la versión que contiene *bì shān* 碧山 (monte verde), y su título no indica el lugar, pero el resto del texto coincide con la versión utilizada por Chen. En la traducción del topónimo, Suárez tiene una transcripción directa tanto para Yangzhou en el verso 2 como para Guangling en el título, con una nota que dice que “Guangling es otro nombre de Yangzhou” (Suárez 2005: 263). En realidad, aunque la ciudad de Yangzhou también existe en la China actual, no tiene exactamente los mismos límites que la Yangzhou a la que se hace referencia en distintos periodos de la antigüedad. Por eso, el nombre de Yangzhou no corresponde *exactamente* a la ciudad actual de Yangzhou en China, que ha sufrido varios cambios de nombre pero que tenía el nombre de Guangling durante la dinastía Tang.

Se trata de un *jueju* de siete palabras por verso, y en el verso 1 el poeta señala el contexto del poema, a saber, la despedida de su viejo amigo de un pabellón del oeste, y el protagonista de este verso es el *gù rén* 故人 del poeta, que, según el DCA, *gù* 故 puede significar lo contrario de “nuevo”, y así, al igual que en el análisis anterior, a través de la traducción de Suárez, puede indicar la relación amistosa entre los dos hombres, pero de una manera que disminuye al poeta y a la relación amistosa entre el amigo, mientras que Chen reproduce concretamente el hecho de que ya son viejos amigos con una relación profunda.

El nombre de Huáng hè lóu 黄鹤楼 también aparece en el verso 1. En realidad, es un pabellón históricamente famoso porque implica la leyenda de la llegada de un inmortal en una grúa amarilla. En la traducción específica, Suárez detalla la pronunciación del nombre del pabellón y añade notas sobre la leyenda que hay detrás

de él. Sin embargo, la traducción de Chen traduce directamente el nombre del pabellón al español, por lo que los lectores no se enteran de la historia que hay detrás del nombre del pabellón. Más adelante, en este verso, hay una orientación “oeste”, que, según el texto original, combinado con el verso 2, sugiere que el viejo amigo del poeta dejó el pabellón y se dirigió a Yangzhou, que está al este del pabellón, por lo que la versión de Suárez de “hacia el oeste” puede confundir en cierto grado a los lectores españoles en lo que se refiere a la dirección de los dos lugares.

Pasamos a continuación al verso 2, cuando el poeta menciona el lugar Yangzhou, que, según Xiao (1999), era el lugar más rico del sudeste durante aquel periodo de paz y prosperidad, por lo que el viaje de su amigo Meng no fue una experiencia desgraciada. Así, se pueden entender mejor las connotaciones culturales que subyacen a los topónimos de Yangzhou. Sin embargo, los lectores de la lengua meta no pueden acceder a la información cultural que se esconde tras el topónimo solamente a través de “Yangzhou” de Chen o de Suárez. Por lo tanto, en el caso de los topónimos relacionados con la historia del poema, y no sólo los topónimos corrientes utilizados para rimar, sería mejor añadir notas explicativas sobre la historia relacionada con la zona geográfica y el estatus del lugar en ese momento, etc.

La traducción de Suárez del verso 2 se atiene estrictamente al orden original de las palabras, pero sustituye el verbo “bajar” al “partir”, lo que debilita el mensaje cultural pertinente, pero también permite a los lectores comprender mejor al amigo del poeta que lleva a cabo la acción. De hecho, como Yangzhou estaba situada en la parte baja del río Yangtsé y el pabellón en la parte alta, la gente del norte y el oeste de la época podía tomar un barco y “bajar” hacia Yangzhou. Esta expresión relativamente fija se encuentra también en poemas de otros poetas, como en poemas de *Jiě mèn shí èr shǒu* 解闷十二首 (Doce odas para salir del aburrimiento) de Du Fu.

商胡离别下扬州，忆上西陵故驿楼。

Un comerciante extranjero se despide bajando a Yangzhou,
Recuerdo que subí al antiguo albergue de postas de Xiling.

Además, como en el verso 2 la estación para bajar a Yangzhou es *sān yuè* 三月 (marzo), y la palabra *yān huā* 烟花 la precede como descripción de esta época, esto sugiere que el poeta está describiendo la hermosa escena de la primavera en Yangzhou. Con esta descripción, los lectores pueden imaginar la estación y la prosperidad de la ciudad y la sociedad en ese momento. Ambos traductores adoptan un enfoque similar, dividiendo las palabras *yān* 烟 y *huā* 花 y traduciéndolas como “niebla” y “flor” respectivamente, recreando fielmente la escena tal y como aparecía en la escena de este verso. Pero si queremos extraer el significado que hay detrás de esta palabra compuesta *yān huā* 烟花, quizá también podríamos traducirla como “escena florida”. En este apartado, cabe señalar que, al combinarse, las dos palabras *yān huā* 烟花 pueden asociarse a otros significados en chino, por ejemplo, según DCA, puede referirse tanto a una escena primaveral como a una prostituta, por lo que si se traducen como una palabra compuesta, los lectores de la lengua meta podrían malinterpretarlas en cierta medida. Además, en este caso, Chen ha cambiado la palabra original “marzo” por “abril”. El traductor no explica la razón de este cambio, pero si lo consideramos en el contexto del calendario lunar chino y de las estaciones meridionales, quizá el traductor se haya puesto en la piel de los lectores españoles y haya situado esta escena, que tiende a las flores florecientes de la primavera, en el mes español de abril.

Los versos 3 y 4 se centran en la escena de despedida entre el poeta y su amigo en el río. Aunque no tratan específicamente de la comunicación entre ambos, recurren a descripciones escénicas, como por ejemplo, a través de sus descripciones de imágenes de velas solitarias y sombras lejanas, se puede apreciar la tristeza y el pesar del poeta, lo que hace que los sentimientos de despedida del poeta sean aún más contagiosos. Y combinado con las descripciones del cielo azul, el río Yangtsé y el cielo en el último verso 4, nos muestra una escena más completa sobre el lugar de la despedida, por lo que es más fácil guiar a los lectores de la lengua meta para que imaginen y aprecien sus emociones. Cabe destacar que el verso 3 sugiere que la vela solitaria de un amigo está lejos, pero el poeta mantiene la mirada en ella hasta que desaparece al final del cielo. La traducción de Chen conserva el carácter *gū* 孤 (solitario) de la vela de su

amigo y, mediante el uso del verbo en gerundio “se va perdiendo”, nos explica una escena dinámica en la que la vela del amigo del poeta desaparece poco a poco de la vista. La escena en cuestión en este verso 3 es el *bì kōng* 碧空 (cielo azul), sin embargo, en la traducción, Chen añade su propia interpretación cambiándolo por “el inmenso azul”, que enfatiza las características del cielo, reforzando el sentido de la imaginería de la despedida. Por el contrario, la traducción de Suárez favorece la descripción de la escena real y elide el carácter solitario de la vela. Mientras que en la traducción de *bì kōng* 碧空 podemos ver que la traducción de Suárez es relativamente fija, ya que utiliza la misma traducción que en Caso 1, utilizando ambas la palabra “jade”.

Luego el último verso, el verso 4 nos muestra una escena de un río que fluye hacia el final del cielo. El poema original no especifica un sujeto; la traducción de Chen es un verso activo, que subraya que la acción de “ver” la realiza el propio poeta, y así, en conjunción con el verso 3, puede entenderse que el poeta se resiste a marcharse mucho después de que la vela haya desaparecido, como si quisiera acompañar a su amigo lejos. Además, en la traducción de este verso, Suárez no traduce directamente el nombre del río Yangtsé fonéticamente, sino que lo modifica, es decir, Suárez traduce el “Gran Río” como sujeto en una oración pasiva refleja, mostrando así la realidad de que el río Yangtsé fluirá como siempre, independientemente del estado de ánimo del poeta, expresando la sensación de impotencia de que el poeta es incapaz de cambiar el statu quo y resaltando la emoción de tristeza del poeta, así que la forma en que traduce transmite las emociones del poeta mientras fluyen con este gran río hacia la distancia.

El poema utiliza cinco imágenes y dos lugares para describir la escena, y aunque no aparecen palabras directamente relacionadas con la emoción, los sentimientos del poeta sobre la partida de su amigo pueden apreciarse a través de la descripción de las distintas escenas. En general, se puede apreciar que la traducción de Chen aporta tanto comprensión como temática, y cambia algunas de las palabras del texto original para que correspondan a los hábitos de los lectores, facilitándole la comprensión del

significado que el texto original intenta transmitir. Suárez, por su parte, añade cinco notas a la traducción del poema, para el personaje principal, los nombres de lugares y ríos, y la descripción de la escena primaveral, reproduciendo la escena y enriqueciendo el texto original. Luego, en el caso de determinados nombres extranjeros que esconden historias relacionadas con la comprensión del poema, se pueden traducir literalmente y explicar en las notas la información específica y las historias que hay detrás para estimular el interés de los lectores por su lectura y consulta. Por último, en el caso de los versos centrados en escenas, también podemos ver que se puede añadir un sujeto en primera persona con el fin de ayudar a los lectores de la lengua meta a imaginar y comprender mejor el verso.

4.3.5 *É méi shān yuè gē* 峨眉山月歌 (Canto a la luna del monte Emei)

El poema expresa un sentimiento de añoranza por su ciudad natal a través de la descripción de escenas. Según Zhan (1997), el poema fue compuesto cuando el poeta abandonó por primera vez su ciudad natal en 724. El poeta nos muestra una vívida escena a través de una combinación de imágenes estáticas y en movimiento en cinco diferentes lugares espaciales. En concreto, en este poema, el poeta describe una luna creciente colgada frente al monte Emei, cuyo reflejo aparece en el río Pingqiang mientras sus aguas fluyen. Dejó Qingxi por la noche y se fue a las Tres Gargantas. No se podía ver a la gente que quería ver y se fue a Yuzhou.

1. 峨眉/山月/半轮秋, *É méi/shān yuè/bàn lún qiū*.
Emei/montaña/luna/medio/disco/luna.
2. 影入/平羌/江水流。 *Yǐng rù/píng qiāng/jiāng shuǐ liú*.
Reflejo/entra/Pingqiang/río agua/fluir.
3. 夜发/清溪/向三峡, *Yè fā/qīng xī/xiàng sān xiá*.
Noche/ir/Qingxi/hacia/tres/garganta.
4. 思君/不见/下渝州。 *sī jūn/bú jiàn/xià yú zhōu*.
Añorar/tú/no/ver/bajar/Yuzhou.

(峨眉山月歌)

1. Luna del monte Emei, medio disco otoñal,

2. un reflejo errabundo en el río Pingyang.
3. Por la noche zarpamos de Qingxi a Sanxia.
4. Pienso en vos y no os veo, yendo hacia Yuzhou.

(Canción a la luna en el Monte Emei) (Traducción de Suárez en A punto de partir)

1. Oh, luna de la montaña de Emei, hermoso medio disco del otoño.
2. Tienes esparcidas tus luces sobre las impetuosas aguas del río de Pingqiang.
3. De noche salgo del Arroyo Diáfano y paso por las Tres Gargantas.
4. Viajando a Yuzhou, no te veo. ¡Qué pena! ¡Cuánto te echo de menos!

(Canto a la luna de la Montaña de Emei) (Traducción de Chen en Antología poética de la dinastía Tang)

Del título se puede ver que el poeta ha escrito una canción sobre la luna del monte Emei. El monte Emei es una montaña situada en la región de Shu, en el suroeste de China, y como resultado de la investigación de la sección anterior, podemos saber que el poeta es de esta región, por lo que la luna del monte Emei puede entenderse como la luna de la ciudad natal del poeta. La traducción del monte *É méi* 峨眉 por ambos traductores es una transcripción directa, a la que Suárez añade una nota explicando que se trata de una montaña espléndida y está relacionada con el budismo (Suárez, 2005: 257). Además, el nombre Emei en chino se asocia con las cejas de una mujer, y dado que los dos picos están uno frente al otro, traducirlo como “montes de cejas” y añadir su origen también ayudaría a los lectores a imaginar la escena de los versos siguientes de forma más vívida. Para esta montaña, el poeta ha escrito incluso un poema *Dēng é méi shān* 登峨眉山 (Subir a las Montañas Emei) que indica la belleza de esta montaña en su ciudad natal.

蜀国多仙山，峨眉邈难匹。

Shu abunda en montañas espirituales, pero no son comparables con Emei.

A continuación, examinaremos los cuatro versos del poema. De primero, es posible comprender los diferentes estilos adoptados por los dos traductores en su traducción; la traducción de Suárez tiende hacia el monólogo del poeta, reflejando de forma más objetiva la escena del original, incluso en un número de palabras similar al

del poema original. La traducción de Chen, en cambio, se asemeja a la prosa, alterando el estilo del poema original, y mediante exclamaciones y frases y la adición del pronombre personal “tú”, el traductor transforma los versos originales en un diálogo entre la luna y el poeta, poniendo en juego más la creatividad del traductor.

El verso 1 es una descripción de una escena en la que, a los ojos del poeta, hay una luna quieta sobre el cielo y agua fluyendo debajo, por lo que el poeta nos muestra una escena de marcado contraste en una noche. En lo que se refiere al clasificador de la luna, el poeta utiliza la palabra *lún* 轮 rueda y según el DCA, puede referirse a una rueda o a un objeto similar. Luego en la traducción concreta, ambos traductores han optado por “disco”, lo que corresponde al uso habitual de los lectores de la lengua meta y refleja vívidamente su forma en el cielo. En combinación con la traducción del verso 2, podemos ver que los dos traductores difieren mucho en su elección de sujeto y predicado y en su división de la estructura. Esto es comprensible porque, en primer lugar, hay una brecha estructural entre estos dos versos, ya que el primero está formado por el sujeto *é méi shān yuè* 峨眉山月 (la luna de las montañas Emei) y su predicado *bàn lún qiū* 半轮秋 (medio disco otoñal), mientras que el segundo se compone de dos frases cortas, es decir, *yǐng rù píng qiāng* 影入平羌 (el reflejo entra en el río Pingqiang) y *jiāng shuǐ liú* 江水流 (las aguas del río fluyen).

En las dos versiones de ambos traductores, como *píng qiāng* 平羌 y *jiāng shuǐ liú* 江水流 se refieren al mismo objeto, es decir, a las aguas del río Pingqiang, ambos traductores han combinado estas dos palabras compuestas en una frase completa, por lo que de esto se deduce que habrá algunas palabras con significados repetidos que aparezcan en los versos originales. Como en el poema original se utilizan dos expresiones, no parecen especialmente repetitivas, pero si no se hacen algunos cambios en la traducción, ésta puede tener algunas partes extra que son innecesarias.

También es importante señalar aquí que en la traducción que hace Chen del verso 2 del poema, lo ha traducido libremente según su propia comprensión e interpretación del poema original, y ha cambiado la categoría del verbo *rù* 入 (entrar) en el verso original, de modo que ya no describe literalmente “el reflejo entra”, sino que ha

realizado la modulación, utilizando la luna como sujeto de la frase, mostrando la luz de la luna reflejándose en el agua. Aunque la alteración del verso original es significativa, se puede reproducir la escena original que el poeta quería transmitir y conseguir un efecto funcionalmente más equivalente.

Además, la adición por parte del traductor Chen del descriptor “impetuoso” revela el sentido implícito de este verso, a saber, que las aguas en las que se encuentra la barca del poeta, en las que se refleja la luna, se mueven rápidamente y abandonan su hogar, es decir, que la luna acompaña al poeta en la distancia. De este modo, los lectores también pueden seguir al poeta imaginando y experimentando ese momento como una escena vívida y realista. En esta traducción del verso 2, Suárez no explica la escena, sino que simplemente utiliza el adjetivo “errabundo”, de modo que se muestra el movimiento del agua y el reflejo, permitiendo los lectores experimentar la escena original. Sin embargo, como la palabra *qiāng* 羌 sólo tiene una pronunciación en los diccionarios antiguos y modernos, es posible que Suárez la tradujera como *yáng* para facilitar la pronunciación española, o que se tratara de un pequeño error de traducción.

Tras describir el escenario, el poeta dirige su atención a sus propias acciones en los versos 3 y 4, y aunque el sujeto de la acción no se indica en estos versos originales, ambos traductores lo han añadido. A diferencia de Chen, que recurre en todas las traducciones a la comunicación con la luna, en la traducción del verso 3, Suárez utiliza a la luna como compañera, personificándola mediante el uso del pronombre personal “nosotros”. De este modo, se enfatiza en mayor medida la compañía de la luna al poeta y se expresan los sentimientos del poeta de no querer marcharse. Además, cabe destacar que como el objeto de sus pensamientos en el verso 4 es *jūn* 君, Suárez recurre a las convenciones de la lengua meta para reproducir el tono respetuoso del poema original con la palabra “vos”. Luego si nos fijamos en el poema, este objeto puede referirse a la luna que le acompaña, o puede estar vinculado a su familia y amigos en casa a través del significado implícito del símbolo “luna”.

Aunque hay 12 topónimos en este poema de sólo 28 palabras, su presencia en distintos versos con sutiles mezclas de verbos y otros objetos no es muy brusca, sino

que nos muestra vívidas escenas espaciales. Al realizar la traducción de estos lugares, Suárez anota su situación geográfica y sus características en pocas palabras, mientras que Chen sólo explica el nombre del lugar en el verso 3. Dado que algunos de estos topónimos pueden traducirse al español y otros simplemente transcribirse, la elección de Suárez habría dado lugar a una traducción en un formato que se corresponde más con el texto original, en cambio, Chen traduce “Arroyo Diáfano” y las “Tres Gargantas” en el verso 3. Al igual que en su traducción de otros poemas de Li Bai, traduce Sān xiá 三峡 como “Tres Gargantas” en cada caso. Y el propio nombre Qīng xī 清溪 contiene el significado de un arroyo claro, y si uno lo traduce como lo hace Chen, puede apreciar literalmente la belleza del lugar de partida del poeta.

En resumen, tras comparar las dos versiones traducidas, es posible comprender que, en primer lugar, a la hora de elegir palabras para describir el estado del objeto, además del significado de las propias palabras, hay que tener en cuenta la reproducción de la escena original y la correspondencia con el hábito de la lengua meta. En segundo lugar, en lo que se refiere a la estructura, es posible interpretar el significado de un verso compuesto por dos o más frases cortas con la propia comprensión, cambiar la categoría gramatical a la que pertenece, transformarlo en una frase completa y elegir una posible palabra para representarlo que revele el significado implícito y reproduzca vívidamente la escena. En tercer lugar, los diversos topónimos que aparecen en un mismo poema pueden traducirse en parte o transcribirse directamente, lo que exige una consideración global de acuerdo con los versos generales y permite una unificación adecuada.

4.3.6 Yuè zhōng lǎn gǔ 越中览古 (Visitar al pasado en Yue)

Como se ha comentado en las secciones anteriores, la traducción de poemas que contienen historias, personajes o acontecimientos históricos no es una tarea fácil, ya que es difícil que los lectores de la lengua meta produzcan los mismos sentimientos que los de la lengua origen debido a las diferencias culturales. El siguiente poema de

Li Bai trata de la historia del emperador Goujian de Yue durante el periodo de las Primaveras y Otoños, y aquí analizamos el poema a través de las versiones de los dos traductores.

1. 越王/勾践/破吴归, Yuè wáng/gōu jiàn/pò wú guī.
Yue/rey/Gou Jian/derrotar/Wu/volver.
2. 义士/还家/尽锦衣。Yì shì/huán jiā/jìn jīn yī.
Leal/soldado/volver/casa/acabar/brocado/ropa.
3. 宫女/如花/满春殿, Gōng nǚ/rú huā/mǎn chūn diàn.
Palacio/mujer/como/flor/llenar/primavera/palacio.
4. 只今/惟有/鸂鶒飞。Zhǐ jīn/wéi yǒu/zhè gū fēi.
Solamente/ahora/solo/haber/perdiz/volar.

(越中览古)

1. Cuando Gou Jian, rey de Yue, volvió tras destruir Wu,
2. sus guerreros regresaron vestidos de brocados.
3. En primavera el palacio floreció en bellas damas.
4. pero ahora solo queda el vuelo de las perdices.

(Contemplando el pasado en Yue) (Traducción de Suárez en A punto de partir)

1. Derrotados los de Wu, el rey de Yue regresó triunfante,
2. y sus guerreros se cubrieron de seda.
3. Damas como flores llenaban su palacio de primavera,
4. ruinas en que vuelan hoy día solo unas perdices furtivas.

(Visita a las ruinas de Yue) (Traducción de Chen en Trescientos poemas de la dinastía Tang)

Para el personaje principal del poema, Goujian, Suárez ha hecho una nota al final del libro, desgranando su historia en unas breves frases, mientras que en la versión de Chen no hay ninguna explicación, por lo que no es fácil hacerse una idea general de la historia sin la ayuda de una explicación antes de leer este tipo de poemas. Según los registros del *Shǐ jì* 史记 (Memorias Históricas), el rey Goujian del país Yue fue derrotado una vez por otro país y se convirtió en su esclavo, pero con el tiempo acabó triunfando gracias a sus esfuerzos siempre acumulados. La historia de Goujian se ha convertido en una expresión idiomática tradicional china *wò* 卧 (tumbarse) *xīn* 薪 (leña) *cháng* 尝 (lamer) *dǎn* 胆 (bilis), porque después de ser derrotado en la batalla

se tumbó en un lecho de leña y paja, lamiendo a menudo la amarga bilis para recordar su dolor, por lo que puede utilizarse para describir a un hombre motivado por el sufrimiento que se esfuerza por hacerse fuerte.

El poema comienza con el relato de la derrota de Wu por el protagonista y la magnífica escena del triunfo, a saber, los guerreros regresan con fastuosos premios y las hermosas damas llenan el palacio. Para representar esta escena, el poeta le dedica incluso tres versos, dejándonos un amplio margen para la imaginación. Sin embargo, cuando llega el último verso, el poeta da un giro brusco de la victoria a la decadencia, dándonos un claro contraste entre el presente y el pasado a través de la escena de las perdices volando. Así, se puede apreciar el sentimiento del poeta sobre el contraste entre la prosperidad del pasado y la decadencia del presente, expresando la idea de que el cambio en el mundo es inevitable y que los tiempos de prosperidad siempre llegan a su fin.

Concretamente, el verso 1 describe el regreso del derrotado rey de Wu, y aunque el verbo *pò* 破 puede referirse aquí a la derrota o a la victoria sobre el enemigo, la traducción de Chen revela el significado implícito de este verbo al incluir su interpretación en la misma frase, y puesto que está estructurada en el formato (5) que consta de sujeto y predicado, Suárez ha hecho posible que reproduzca el significado de las palabras de este verso reproduciendo fielmente el significado y el orden, traduciéndolo literalmente. Luego, en el verso 2, los guerreros están vestidos de seda y regresan, y la palabra *jìn* 尽 “acabar, terminar; agotar” puede usarse aquí para describir la lujosa visión de estos soldados en la mayor medida posible, lo que, junto con la traducción de Chen de “cubrir”, transmite que el rey y sus soldados tienen sus lujosas ropas y su estado de orgullo y alegría, dejando espacio para nuestra imaginación. Además, en este verso los guerreros regresan a *jiā* 家 “casa, hogar; tierra natal” con sus lujosos ropajes, y aunque ambos traductores omiten esta localización, dado que no es el mensaje clave que describe la alegre escena del siguiente verso y podría sustituirse en español por “regresar” o “volver”, no tiene mucho efecto en la comprensión del poema, aunque no lo traduzcan literalmente.

En el verso 3 hay un símil de mujeres hermosas por todos lados como flores en un palacio. La traducción de la palabra compuesta *chūn diàn* 春殿 varía considerablemente entre las dos traducciones; en el poema original, como la palabra *chūn* 春 (primavera) se utiliza como adjetivo antes del sustantivo *diàn* 殿 (palacio), tiende a describir el estado del palacio, lo que puede interpretarse como que la situación en el palacio era muy alegre y feliz. Pero en este sentido del verso original, es difícil reflejar la estación de la primavera en la versión de Suárez. En la traducción concreta, la traductora, en lugar de seguir la estructura del verso original, invierte completamente el orden en que las palabras compuestas del poema original forman la frase, así como la categoría gramatical de *huā* 花 (flor), resaltando el objeto de este verso, que son estas damas, y colocándolas al final del verso. La misma traducción se encuentra también en el último verso, donde, aunque los sujetos *gōng nǚ* 宫女 (damas) y *zhè gū* 鸚鵡 (perdices) de los versos 3 y 4 no se corresponden en posición en el poema original, Suárez ha colocado los sujetos uniformemente al final de los versos, de modo que la traducción también restituye adecuadamente el carácter del poema antiguo, como dice Huang (2006), la forma elegida por el traductor debe transmitir tanto como sea posible el significado y el sentimiento del original, tanto en términos de estructura como de palabras, para proporcionar una estética visual más armoniosa.

Además, en general, se puede encontrar una correspondencia formal en el segundo y último versos, por la misma razón que se encuentran los símbolos de *jīn yī* 锦衣 (vestido de brocado) y *zhè gū* 鸚鵡 (perdiz), enfatizando así en un sentido más fuerte el contraste entre escenas de lujo y decadencia. Además, como el vestido de brocado puede asociarse a escenas de alegría y ambiente, la perdiz puede utilizarse aquí como representación de la tristeza, ya que, de forma similar al análisis del cuco mencionado anteriormente, el sonido de la perdiz china puede transmitir un significado similar. Así, a través de la interpretación del Chen, aunque los lectores de la lengua meta no tengan los mismos sentimientos que los lectores de la lengua origen al ver la aparición de las perdices debido a las diferencias culturales, mediante la adición de las palabras explicativas, estos lectores son capaces de experimentar la

tranquila escena con sólo unas pocas perdices volando, transmitiendo la triste sensación que el poeta quiere transmitir a los lectores.

En general, otros elementos del poema requieren atención, por ejemplo, como se ha mostrado en la sección de análisis lingüístico, los caracteres sufijados más como *mén* 們 pueden identificarse en plural, sin embargo, los caracteres “guerrero”, “dama” o “perdiz” también deberían traducirse a la forma plural, como han hecho ambos traductores, ya que con la expresión de cantidad se puede transmitir mejor esa escena de prosperidad. Además, como se trata de un poema relativo a una comparación de situaciones pasadas y presentes, aunque en el original no se expresen ni se marquen los caracteres en pasado, en la traducción debería reproducirse el tiempo correspondiente en español, teniendo en cuenta las reglas de la lengua meta y describiendo más vivamente esa comparación de cambios históricos.

Así pues, como puede verse en las traducciones de ambos traductores, la equivalencia de significado es en su mayor parte alcanzable. Además, en el caso de las palabras con características chinas, aunque los lectores no puedan comprender plenamente su significado verdadero e implícito debido a la diferencia cultural, puede entender el significado con la ayuda de la forma en que Chen añade notas a la traducción de los versos 2 y 4. Y a veces, para ganar en belleza formal, se puede cambiar la estructura de los versos y la categoría gramatical para transmitir el significado original.

4.3.7 *Jìng yè sī* 静夜思 (Nostalgia en una noche silenciosa)

Este poema trata de los pensamientos del poeta sobre su ciudad natal en el silencio de la noche. El poema utiliza un lenguaje sencillo y claro, pues sólo tiene veinte palabras, pero se pueden apreciar los profundos sentimientos del poeta. En concreto, el poeta dice, literalmente: “La luz de la luna brillante frente a su cama, se sospecha escarcha en el suelo. Contempla la brillante luna y mira hacia abajo pensando en su patria”.

1. 床前/明月光, Chuáng qián/míng yuè guāng,
Cama/ante/claro/luna/luz.
2. 疑是/地上霜。Yí shì/dì shàng shuāng.
Como si/suelo/encima/escarcha.
3. 举头/望明月, Jǔ tóu/wàng míng yuè,
Levantar/cabeza/contemplar/claro/luna,
4. 低头/思故乡。Dī tóu/sī gù xiāng.
Bajar/cabeza/añorar/viejo/pueblo.

(静夜思)

1. Ante la cama, contemplo la luna. (la luz de la luna)
2. Parece escarcha esparcida en el suelo.
3. Alzo los ojos, la veo en el monte, (contemplo la luna)
4. los bajo y pienso en mi tierra natal.

(Pensamiento en una noche tranquila) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. Plateada luz ante mi lecho.
2. ¿Será la escarcha sobre el suelo?
3. Veo la brillante luna al alzar la cabeza.
4. Al bajarla, me hundo en la añoranza de mi tierra.

(Nostalgia en una noche silenciosa) (Traducción de Chen en *Trescientos poemas de la dinastía Tang*)

El poema también tiene muchas versiones debido a diferencias en algunos de los caracteres; Zhan (1997) registra dos versiones, *míng yuè guāng* 明月光 (luz de la luna clara) y *kàn yuè guāng* 看月光 (ver la luna) en el verso 1, y *wàng míng yuè* 望明月 (ver la luna clara) y *wàng shān yuè* 望山月 (ver luna de monte) en el verso 3, versión esta última que restringe el lugar geográfico donde aparece la luna. Los dos traductores utilizaron versiones diferentes en sus traducciones, Suárez utilizó la versión de *kàn yuè guāng* 看月光 (ver la luna) en el verso 1 y *wàng shān yuè* 望山月 (ver luna de monte) en el verso 3, pero también marcó la otra versión en la anotación, por lo que también hemos añadido la versión de Suárez al texto anterior entre paréntesis.

Como ya se ha mencionado, muchos caracteres en chino son homógrafos, y *jìng* 静 (tranquilo, tranquilamente) en el título es uno de ellos. Aunque el título sólo tiene

tres caracteres, hay dos formas de dividir la estructura; por ejemplo, puede referirse a “pensar tranquilamente por la noche”, en forma de combinación de un morfema modificador y su raíz, o a “pensar en una noche tranquila”, mediante la combinación de un complemento circunstancial y su acción. Para la traducción de este título, ambos traductores han adoptado el segundo enfoque, pero tienen versiones diferentes de la elección de palabras. El de Suárez prefiere una traducción directa, es decir, el poema indica que el poeta tuvo algunos pensamientos durante la noche. Sin embargo, la palabra “pensamiento” puede referirse a varios pensamientos, como la reflexión, la nostalgia y la meditación, y el traductor de Chen le da el significado que expresa a lo largo del poema -la nostalgia- para que los lectores de la lengua meta puedan imaginar el sentido principal del poema antes de leerlo traducido.

Los versos 1 y 2 son descripciones de la escena en la que se encuentra el poeta. En lo que se refiere a la brillante luz de la luna, Suárez la traduce directamente como “luna”, omitiendo la descripción “brillante” o “clara” de la luna en el texto original, mientras que Chen utiliza un adjetivo vívido “plateada” para enfatizar las características de la luna, dando a los lectores más margen para la imaginación y abriendo la posibilidad de describir el símbolo “luna” en lo que sigue.

En el verso 2, vemos que al ver la luz plateada que aparece en el suelo, el poeta adquiere la ilusión de que se trata de escarcha. En lo que se refiere a la traducción concreta, la versión de Suárez reproduce fielmente el original añadiendo la descripción de “esparcida”, con lo que enfatiza la escena de la luna esparcida por el suelo y nos ofrece una escena de la luz de la luna derramándose por la habitación. Luego Chen ha cambiado el tono de esta frase restaurando directamente la sospecha del poeta y traduciéndola directamente como una pregunta, haciendo que los lectores empiecen a pensar junto con el poeta. De hecho, *yí 疑* aquí puede significar “como si”, “como” o “parecer”. Aparte de reproducir este símil con los dos “parecer” y “será” de los dos traductores, Chen explica directamente la duda interior del poeta a través de la pregunta, convirtiendo la descripción estática de la escena en un intercambio dinámico y logrando una comunicación con los lectores.

Los versos 3 y 4 hablan de las acciones del poeta tras mirar al cielo. Como ya se ha analizado, el símbolo de la luna aparece en numerosos poemas y aquí transmite los sentimientos nostálgicos del poeta. Luego como el poeta utiliza la palabra “cabeza” en la misma posición en ambos versos, mostrando al poeta mirando hacia arriba y luego hacia abajo, se necesita también en la traducción una traducción que refleje esta belleza de forma y significado. Si se busca la belleza formal, podría traducirse como “al alzar la cabeza, contemplo la brillante luna; al bajar la cabeza, pienso en mi tierra.” La traducción de Chen enfatiza la continuación de la acción de levantar y bajar la cabeza, y utiliza creativamente el verso “hundir” para realzar la nostalgia que puede experimentar los lectores, mientras que la de Suárez tiende a ser una traducción más directa, más cercana al formato del original.

Al leer el poema original, se puede aprender que la última palabra de tres versos, *guāng* 光, *shuāng* 霜 y *xiāng* 乡, que riman con “ang”, junto con la palabra *yuè* 月 del tercer verso, pueden corresponder al formato de rima AABA. De este modo, la traducción de Suárez no refleja mucho la correspondencia; sin embargo, en la versión de Chen, cada palabra del verso puede encontrarse en formato AABB, con la letra “o” en los versos 1 y 2 y “a” en los versos 3 y 4. Así, aunque no podamos reproducir exactamente el formato del texto original, ya que sería casi imposible conseguirlo, podemos recurrir a los ritmos similares de la lengua meta para transmitir a los lectores de la lengua meta una sensación del ritmo del poema similar a la de los lectores de la lengua origen. Además, el formato de la traducción de Chen de este poema es más inusual, ya que cada verso de la traducción es más largo que la anterior. En cambio, los versos de Suárez se ajustan más al formato del original y tienen una longitud similar.

Así, en primer lugar, sobre las distintas versiones disponibles en la actualidad, si sólo difieren en unas pocas palabras o en un solo verso, puede ofrecerse una traducción alternativa en una nota en la sección correspondiente. En segundo lugar, en el caso de las palabras o frases que pueden tener distintas interpretaciones en un verso, la traducción adecuada puede elegirse en función del significado o el sentimiento del

poema en su conjunto, en lugar de centrarse en un verso concreto o en la propia interpretación del traductor, lo mismo ocurre con las palabras homógrafas. En tercer lugar, en el caso de los adjetivos descriptivos, se pueden hacer traducciones creativas intentando reproducir la emoción y la vivacidad de la escena en el original. En la medida de lo posible, también se puede cambiar el formato del verso, por ejemplo de una frase declarativa a una interrogativa. En cuarto lugar, aunque reproducir la métrica de la poesía china no es una tarea fácil, ni siquiera posible en su totalidad, sin embargo, cuando la última palabra de un poema rima y es posible encontrar un remedio en la lengua meta, se puede intentar encontrar palabras más apropiadas para restaurar los rasgos rítmicos que aparecen en el poema original, basándose en la transmisión del significado original.

4.3.8 *Cháng gān xíng qí yī* 长干行其一 (Canto de Chang'gan I)

Este largo poema trata de los recuerdos de una mujer sobre su pasado con su esposo, expresando su amor y añoranza por la larga distancia que les separa. El poema se centra en la inocencia infantil de la mujer con su esposo, su vida de casada y su añoranza por él tras su marcha, de modo que a partir de estas tres etapas con recuerdos, los lectores pueden seguir a la protagonista para experimentar sus diversas emociones y su interminable añoranza.

1. 妾发/初覆额, 2. 折花/门前剧。3. 郎骑/竹马来, 4. 绕床/弄青梅。
 Qiè fà/chū fù é, zhé huā/mén qián jù. Láng qí/**zhú mǎ** lái, rào chuáng/nòng **qīng méi**.
 Yo/pelo/apenas/cubrir/rostro, recoger/flor/puerta/frente/jugar.
 Tú/montar/**bambú/caballo**/venir, rodear/brocal/jugar/**verde/ciruela**.
5. 同居/长干里, 6. 两小/无嫌猜, 7. 十四/为君妇, 8. 羞颜/未尝开。
 Tóng jū/cháng gān lǐ, **liǎng xiǎo/wú xián cāi**. Shí sì/wéi jūn fù, xiū yán/wèi cháng kāi.
 Conjuntamente/vivir/Changgan/interior, **dos/pequeño/no**/aversión/**sospecha**.
 Catorce/convertirse/tú/esposa, tímido/rostro/no/intentar/extender.
9. 低头/向暗壁, 10. 千唤/不一回。11. 十五/始展眉, 12. 愿同/尘与灰。
 Dī tóu/xiàng àn bì, qiān huàn/bú yì huí. Shí wǔ/shǐ **zhǎn méi**, yuàn tóng/chén yǔ huī.
 Bajar/cabaza/hacia/oscuro/pared, mil/llamada/no/uno/vez.
 Quince/iniciar/**extender/ceja**, esperar/juntar/polvo/y/ceniza.

13. 常存/抱柱信, 14. 岂上/望夫台。15. 十六/君远行, 16. 瞿塘/滟滪堆。
Cháng cún/bào zhù xìn, qǐ shàng/wàng fú tái. Shí liù/jūn yuǎn xíng, qú táng/yàn yù duī.

Frecuentemente/mantener/abrazar/pilar/fidelidad,
cómo/subir/mirar/esposo/plataforma.

Dieciséis/tú/remoto/marchar, Qutang/Yanyu/montón.

17. 五月/不可触, 18. 猿声/天上哀。19. 门前/迟行迹, 20. 一一/生绿苔。

Wǔ yuè/bù kě chù, yuán shēng/tiān shàng āi. Mén qián/chí xíng jì, yī yī/shēng lǜ tái.
Cinco/mes/no/poder/tocar, mono/sonido/cielo/encima/triste.

Puerta/frente/lento/caminar/huella, uno/uno/crecer/verde/musgo.

21. 苔深/不能扫, 22. 落叶/秋风早。23. 八月/胡蝶来, 24. 双飞/西园草。

Tái shēn/bù néng sǎo, luò yè/qiū fēng zǎo. Bā yuè/hú dié lái, shuāng fēi/xī yuán cǎo.

Musgo/denso/no/poder/limpiar, caer/hoja/otoño/viento/temprano.

Ocho/mes/mariposa/venir, ambo/volar/oeste/jardín/hierba.

25. 感此/伤妾心, 26. 坐愁/红颜老。27. 早晚/下三巴, 28. 预将/书报家。

Gǎn cǐ/shāng qiè xīn, zuò chóu/hóng yán lǎo. Zǎo wǎn/xià sān bā, yù jiāng/shū bào jiā.

Sentir/así/lamentar/yo/corazón, luò yè sentar/angustioso/rojo/rostro/viejo.

Temprano/tarde/bajar/Sanba, con antelación/tomar/carta/enviar/casa.

29. 相迎/不道远, 30. 直至/长风沙。

Xiāng yíng/bú dào yuǎn, zhí zhì/cháng fēng shā.

Entre sí/recibir/no/camino/remoto, hasta/alcanzar/largo/viento/arena.

(长干行 其一)

<p>1. El cabello apenas llegaba a cubrirme la frente, 2. recogiendo flores me entretenía en el umbral. 3. Veníais a lomos de vuestro corcel de bambú, 4. rodeando el pozo y jugando con ciruelas verdes. 5. Vivíamos ambos en nuestra aldea de Changgan, 6. los dos unos niños, sin una sombra de malicia. 7. Con catorce años me convertí en vuestra mujer, 8. tímido el semblante, ya nunca más os sonreía. 9. Baja la mirada, buscaba refugio en las sombras. 10. Mil veces llamabais, ni una sola vez contestaba. 11. Tan solo a los quince empecé a iluminarse mi rostro, 12. unidos nos quise igual que el polvo con la ceniza. 13. Para siempre fieles, como el que se aferra al pilar, 14. ¿para qué subir hasta el Mirador de la que Espera? 15. Cumplí dieciséis, y os fuisteis en larga travesía, 16. por las Tres Gargantas y el risco enhiesto de Yanyu, 17. que en el quinto mes nadie debiera desafiar. 18. Aullidos de monos resuenan tristes en el cielo. 19. De cuando partisteis vuestras huellas en el umbral 20. han ido cubriéndose una a una de musgo verde. 21. El musgo es tan denso que ya no puedo ni barrerlo, 22. van cayendo las hojas al viento precoz del otoño. 23. Al octavo mes llegan amarillas mariposas, 24. volando en parejas por el jardín del ala oeste. 25. Verlo me emociona y se me quebranta el corazón, 26. la añorante espera marchitará mi lozanía. 27. Antes o después habréis de volver de las Tres Ba, 28. escribid a casa para avisarme de antemano. 29. Iré a vuestro encuentro sin importarme la distancia,</p>	<p>1. El flequillo comenzaba a cubrirme la frente. 2. Delante de la puerta, jugaba cogiendo flores, 3. cuando tú venías montado en un cabellito de bambú. 4. Alrededor del brocal del pozo nos tirábamos ciruelas verdes. 5. Ambos vivíamos en la aldea Chang Gan 6. y éramos dos niños sin peleas ni una sombra de malicia. 7. A los catorce yo fui tu esposa. 8. Tímida, bajando la cabeza 9. hacia un rincón oscuro, sin sonrisa. 10. Mil veces me llamabas, más ni una vez me volví para mirarte. 11. Solo a los quince años desfruncí las cejas 12. deseaba que nos uniéramos como polvo y ceniza. 13. Tú tenías la lealtad del <hombre del pilar>, 14. y yo no creí tener que subir a la Colina de la Espera. 15. Un año después empezaste un largo viaje atravesando las 16. Gargantas del Yangtsé y el enhiesto risco Yanyu, 17. imposible de pasar en junio, 18. con los tristes aullidos de los monos a ambas orillas que llegan al cielo. 19. Frente a la puerta, las huellas de tus pasos 20. se cubrieron ya de un musgo verde, 21. tan espeso, que no lo logro barrer. 22. Hojas desprendidas de los árboles indican la temprana llegada del otoño: 23. Septiembre. Las mariposas, en parejas, 24. vuelan por el jardín del oeste, revoloteando sobre las hierbas. 25. La escena me emociona y quebranta mi alma. 26. La amargura me quita la rosa de las mejillas.</p>
--	--

<p>30. llegaré sin más hasta las Arenas del Gran Viento.</p> <p><i>(Balada de Changgan I) (Traducción de Suárez en A punto de partir)</i></p>	<p>27. Un día has de regresar de Sanba, 28. y no dejes de avisarme con tiempo. 29. Iré a tu encuentro sin importarme la distancia. 30. Saldré a recibirte hasta la Arena del Gran Viento.</p> <p><i>(Balada de Chang Gan) (Traducción de Chen en Trescientos poemas de la dinastía Tang)</i></p>
--	---

Los versos 1-6 se centran en la vida infantil de la mujer y su esposo, que, cuando ella era pequeña, recogía flores y jugaba con él en la puerta. Luego cuando llegaba el niño, tiraban ciruelas verdes dando vueltas alrededor del pozo. Los dos vivían juntos en la misma aldea sin ninguna sospecha. El sentido original del texto puede reproducirse mediante la traducción del verso 1 por ambos traductores, pero difieren más en su traducción del verso 2. En la estructura de este verso, podemos ver que hay dos partes principales, *zhé huā* 折花 (recoger flores) y *mén qián jù* 门前剧 (jugar delante de la puerta), por lo que hay dos posibilidades para entender este verso: la primera es que están jugando delante de la puerta después de recoger flores, y la segunda es que las dos acciones están ocurriendo al mismo tiempo, es decir, el contenido de su juego es recoger flores.

Así, en la traducción de este verso, Suárez hace que *mén qián jù* 门前剧 (jugar delante de la puerta) sea la parte principal de este verso 2 y utiliza la primera parte de este verso como gerundio. De esta forma, esta versión conserva el orden de estas dos partes del verso original y hace que el verso 2, al igual que el verso 1, sea una frase completa. Chen, en cambio, no se limita a la estructura original del texto, combina este verso 2 con el verso 3 en una sola frase y coloca el lugar *mén qián* 门前 del verso 2 antes en la frase, cambiando el resto del contenido a la parte principal. Aunque la estructura difiere considerablemente del poema original, explica a los lectores el desarrollo de la trama en estos versos 1-4. Aunque en el poema original los versos 1-2 cuentan la historia de la niña y los versos 3-4, la del niño, al cambiar la estructura de estos versos, la escena más vívida y comprensible que podemos ver al final es que la niña está jugando sola cuando llega el niño, y luego, cuando se encuentran, empiezan a jugar juntos.

En este verso 3, el niño se acerca a la niña en un *zhú mǎ* 竹马, que literalmente significa “caballo de bambú” y Suárez y Chan lo traducen como “corcel de bambú” y caballito de bambú”. Chen utiliza un diminutivo para indicar que este caballo es similar a un juguete infantil. La palabra “corcel” en la traducción de Suárez, por su parte, es, según el diccionario de la RAE, es un “caballo ligero, de mucha alzada, que servía para los torneos y batallas”, por lo que este “corcel de bambú” puede asociarse a un objeto grande con forma de caballo, y que está hecho de bambú. Sin embargo, según Wang (2005), se trata de un juego en el que los niños montan bambú y simulan ser caballos con él. Así que si nos fijamos en las versiones de los dos traductores, lo que podemos ver es que los niños están montando un juguete similar a un caballo de madera, por lo que no es fácil para los lectores españoles captar el significado implícito de esta cultura extranjera. Por lo tanto, si nos centramos en este aspecto de la traducción, quizá podríamos traducirla como “montar el bambú como un caballo”. Esto permite presentar una imagen más realista de la forma en que jugaban los niños en la antigüedad y mantener la identidad de la propia cultura de origen.

Cuando llegaron los niños, jugaron con la ciruela verde junto al pozo. Aunque en el verso original 4 los niños están reunidos alrededor de *chuáng* 床, y el significado principal de la palabra en diccionarios chinos modernos como el DCC es “cama”, lo cual parece incongruente, pues las actividades lúdicas que normalmente tienen lugar al aire libre (como arrojar ciruelas) difícilmente pueden desarrollarse alrededor de una cama. Por eso, al traducir estas palabras, también es importante recordar que sus significados han cambiado con el tiempo. En el DCA esta palabra también significa en la antigüedad “brocal del pozo”, o más bien el enrejado o estructura de madera que lo protege, y las traducciones de ambos traductores transmiten este significado, aunque Suárez no traduce el significado exacto de la palabra sino que simplemente escribe “pozo”, lo que no afecta demasiado a la comprensión al leer la traducción.

También hay algunas diferencias notables en la traducción del verbo *nòng* 弄 en los versos 3-4, ya que los dos traductores Suárez y Chen utilizan las palabras “jugar” y “tirar” respectivamente. Según el DCA, la palabra *nòng* 弄 es un verbo con una

amplia gama de significados, tocar algo con las manos; insultar; tocar un instrumento musical; interpretar un papel; hacer algo; etc. Los significados de esta palabra no están directamente relacionados con la acción de “tirar”, pero Chen particulariza la forma de jugar de los niños y adopta un enfoque más creativo para mostrarnos una escena más viva y dinámica. Y a través del análisis de estos versos anteriores, también podemos ver que la forma en que se tratan estos versos también se corresponde con las normas del famoso traductor Weng Xianliang. Así que lo más importante es reproducir el significado y la escena del texto original y transmitir lo mejor posible los sentimientos del poema original. En el proceso de traducción, es posible ser flexible con las partes concretas, pero traducirlas literalmente. En esta parte, al traducir los versos, los lectores pueden imaginar la escena de dos niños jugando felices juntos, transmitiendo con éxito el significado que el poeta quiere expresar en este poema.

无所取舍未必肖，有所取舍未必不肖：肖与不肖要看总的效果才能断定。...
有人说过：宁愿译百分之七十五让读者能看懂，而不译百分之一百让读者看不懂。只要能再现原作的意象，艺术效果与原作大致相同，又何必管它百分比是多少？翻译中的取舍增减本来是正常的。(Weng, 1982: 34-36)

Posiblemente, sin abandonar contenido no se parecería al texto original, y abandonar contenido se parecería: parecerse o no se determina el resultado global...

Se ha dicho que es mejor traducir el 75% de una obra para que los lectores puedan entenderla que traducir el 100% para que los lectores no la puedan entender. Siempre que se puedan reproducir las imágenes de la obra original y el efecto artístico sea más o menos el mismo que el de la obra original, ¿qué importa el porcentaje? Es normal conservar, abandonar, añadir y eliminar en la traducción.

Aquí se encuentra una expresión idiomática tradicional china *qīng méi zhú mǎ* 青梅竹马 (ciruelas verdes y caballo de bambú), y según el DCC, esta expresión puede referirse a un hombre y una mujer que juegan juntos inocentemente cuando eran niños, así como a un amigo o compañero del sexo opuesto que se conocen desde la infancia, etc., y hoy en día se puede referir a una pareja o amantes que se conocen desde la infancia. Aunque los versos originales 3-4 no expresan explícitamente el significado cultural de estas dos palabras juntas, los lectores de la lengua origen asociarán fácilmente el texto original con el significado pretendido por el autor, pero como las

dos versiones de traducción aquí son traducciones más literales, los lectores de la lengua meta solo imaginarán una escena de dos niños jugando juntos. Por ello, Suárez ofrece una anotación extratextual de esta expresión para que los lectores españoles, que tienen un trasfondo cultural diferente al de la lengua origen, puedan comprender también el significado implícito de esta expresión.

De forma similar, en el verso 6 también existe semejante expresión, *liǎng xiǎo wú cāi* 两小无猜. Según el DCA, esta expresión significa que un niño y una niña juegan juntos inocente y armoniosamente sin sospechas, y puede utilizarse junto con “ciruelas verdes y caballo de bambú”, salvo que esta expresión se centra en el significado de “sin sospechas mutuas” en la mente de los niños. En el proceso específico de traducción, Suárez combina estas dos palabras del poema original *xián cāi* 嫌疑 para explicar directamente el principal significado implícito de esta expresión, de modo que los lectores de la lengua meta pueden entender de forma más intuitiva lo que el poema intenta transmitir en este verso. Por el contrario, Chen explica el significado de estas dos palabras *xián* 嫌 y *cāi* 猜 y las traduce como “peleas” y “sombra de malicia” respectivamente, ayudando a los lectores a refinar y particularizar los dos sentimientos y logrando la equivalencia entre el verso traducido y el original en forma y contenido, mientras que el uso de la primera persona “éramos” da a los lectores más oportunidad de centrarse en la historia y en los sentimientos del personaje principal.

Los versos 8-16 tienen una estructura similar y comienzan la historia con la edad de *shí sì* 十四 (catorce), *shí wǔ* 十五 (quince) y *shí liù* 十六 (dieciséis) en los versos 7, 11 y 15. Se realza el ritmo del poema, pero en lugar de traducirlo directamente, ambos traductores modifican el contenido y recuperan la belleza de los versos originales con la ayuda de palabras que riman al final de las frases en los versos 8, 12 y 14. El uso de las rimas finales de Chen en los versos 7-9 y de Suárez en los versos 8-10 reproducen en mayor medida la estructura simétrica del poema original. Luego en este apartado cabe destacar que en la traducción del verso 9 Suárez no la traduce literalmente como “baja la cabeza hacia el rincón oscuro”, sino que revela la emoción implícita de la

mujer, que quiere esconderse en la oscuridad porque es tímida, en lugar de no querer comunicarse.

En los versos originales, según la descripción del estado de la mujer recién casada, al principio era tímida, pero a medida que pasa el tiempo empezó a *zhǎn méi* 展眉 (desfruncir las cejas). En realidad, según la conclusión del diccionario *Cí hǎi* 辞海 (Diccionario de Chino Mandarín “Mar de Palabras”), se refiere a una metáfora sobre tener buen humor y sonreír. En la traducción, Chen realiza una traducción más directa, que es más fiel al verso original, y permite a los lectores de la lengua meta asociar la expresión facial de la protagonista con el significado que el autor intenta transmitir. Sin embargo, como uso metafórico, ciertamente no se limita a la escena de la mujer desfrunciendo las cejas, sino que se centra más en el cambio del estado de ánimo de la mujer, es decir, que ya no es tímida y está dispuesta a disfrutar de la vida matrimonial. Así, la traducción libre de Suárez, presentada en una expresión familiar para los lectores de la lengua meta, indica que la mujer cambia a un estado más feliz, relajado y alegre.

Además, en este apartado, los versos 10 y 12 presentan la retórica utilizada a menudo por el poeta, es decir, la hipérbole y la metáfora, y aunque sabemos que no son partes fáciles de traducir, si la hipérbole está relacionada con números concretos como centenas o millares, entonces, como en el verso 10, no hay problema en traducirlas y entenderlas literalmente. Lo mismo ocurre con las metáforas, aunque los lectores de la lengua origen y de la lengua meta no compartan el mismo contexto cultural, es posible asociar una estrecha relación entre polvo y ceniza a través de la traducción directa de los dos traductores. Luego en los versos 13 y 14 hay dos relatos históricos o alusiones que la protagonista utiliza para representar su fidelidad al amor. Como hemos analizado anteriormente en la parte de la intraducibilidad de los poemas, tales alusiones son muy difíciles de traducir, como sostiene Lefevere:

Most translators do not try to convey the literary allusions, except in an “explanatory note.” Maybe because allusions point to the final, real aporia of translation, the real untranslatable, which does not reside in syntactic transfers or semantic constructions,

but rather in the peculiar way in which cultures all develop their own “shorthand,” which is what allusions really are. A word or phrase can evoke a situation that is symbolic for an emotion or a state of affairs (Lefevere, 1992: 56).

En el proceso de traducción, los dos traductores han adoptado una traducción libre, con una interpretación intratextual y una anotación extratextual. Los dos traductores explican el origen y el contenido específico de estas dos alusiones en las notas que siguen al poema, para que los lectores de la lengua meta puedan comprender las asociaciones que los lectores del texto original hacen con estas dos palabras. Concretamente, *bào zhù xìn* 抱柱信 (fidelidad de abrazar el pilar) procede de un capítulo del libro *Zhuangzi*, libro filosófico taoísta de la antigüedad de China, y se refiere al cumplimiento de una promesa. Esta alusión trata de dos personas que acordaron encontrarse bajo un puente, pero la mujer no llegó a tiempo, por lo que el hombre murió aferrado al pilar mientras el agua subía. Con este significado, en chino esta alusión se ha convertido también en una frase hecha *bào zhù zhī xìn* 抱柱之信 para referirse al cumplimiento de una promesa. En lugar de traducir la palabra literalmente como “fidelidad de abrazar el pilar”, los dos traductores añaden el sujeto de la persona que realiza la acción, y Chen también subraya la información relacionada con el sujeto, para que los lectores de la lengua meta fueran consciente de que aquí había un uso particular con un mensaje implícito.

Luego *wàng fū tái* 望夫台 (plataforma de mirar al esposo) no es literalmente una plataforma o una base en la que se puede mirar al esposo, sino que se asocia aquí a un cuento popular sobre una mujer que permanece en la roca de una montaña, mirando a lo lejos, esperando el regreso de su esposo. Con el tiempo se convierte en una roca y permanece mirando a lo lejos. En la traducción de esta palabra, los dos traductores, una vez conseguida la equivalencia formal con el verso original, añaden el significado derivado del verbo mirar, “esperar”, para que la versión traducida pueda corresponder al estado de ánimo de la protagonista mientras espera a su esposo. Luego hacen anotaciones para que los lectores entiendan que no se trata de que suba a un lugar alto

para ver a su esposo, sino de que anhela ser tan profunda como la mujer que se convierte en piedra mientras espera el regreso de su esposo.

Hay dos topónimos en el verso 16, *qú táng* 瞿塘 (garganta de Qutang) y *yàn yù duī* 滙瀨堆 (escollo de Yanyu). En la traducción de *qú táng* 瞿塘, ambos traductores han ampliado el alcance y han generalizado en cierta medida esta palabra. Es decir, la garganta de Qutang forma parte geográficamente de las Tres Gargantas del río Yangtsé, lo que Suárez interpreta como las “Tres Gargantas”, y Chen como las “Gargantas del Yangtsé”. Dado que la garganta de Qutang no es tan conocido como las Tres Gargantas, las traducciones de ambos traductores facilitan a los lectores la localización de dónde se encuentra esta garganta de Qutang y la comprensión de sus características.

Luego, la traducción de *yàn yù duī* 滙瀨堆 (escollo de Yanyu) por los dos traductores demuestra que se pueden incluir en la traducción palabras descriptivas sobre el estado y las características del lugar. Así, aunque los lectores no conozcan la ubicación de este lugar, puede imaginar la presencia de los acantilados en el desfiladero y apreciar el significado que este verso intenta transmitir, a saber, que se trata de un lugar peligroso y que la mujer está muy preocupada por su esposo. Por lo tanto, además de traducirla según la pronunciación china o transliterarla, añadir palabras explicativas y descriptivas a esos topónimos para ampliar la descripción puede reducir la sensación de desconocimiento al leerlos y resultar así más comprensibles para los lectores de la lengua meta.

En el verso 17, el texto original dice *wǔ yuè* 五月 (mayo), sin embargo, Chen lo cambia por “junio”, y en el verso 23 también cambia *bā yuè* 八月 (agosto) del texto original por “septiembre”, presumiblemente para ajustarse mejor al mes en que viven los lectores españoles, ya que el mes lunar chino de mayo corresponde al mes español de junio o julio. Además, el mes español de agosto es difícil de asociar con el espectáculo decadente del otoño, por lo que el traductor puede haber hecho un ligero ajuste para ayudar a los lectores a formar su imaginación correctamente, teniendo en cuenta la situación real.

Lo que también hay que destacar en el verso 18 es el aullido de los monos. El aullido del mono puede asociarse en China a escenas de tristeza, y Suárez utiliza “resonar triste” para transmitir y enfatizar la tristeza del verso original. Literalmente, esta parte está escrita sobre la voz triste del mono en el cielo, pero según la RAE se puede ver que su elección de “resonar” está relacionada con “hacer sonido por repercusión”, por lo que los lectores pueden imaginar y sentir más fácilmente lo que se siente al tener el aullido triste del mono flotando y resonando en el cielo.

Los versos a partir del 19 se adentran en la fase de la partida del hombre, centrándose en la añoranza, el dolor y la esperanza de la mujer. Los versos 19-24 tratan de la imagen de la escena, donde en los versos 19 y 20 las huellas dejadas frente a la puerta han crecido musgo verde, lo que, junto con el uso de reduplicación, permite imaginar cuánto tiempo hace que se fue su esposo. Aunque no se especifica quién completa esta acción de *sǎo* 扫 (barrer) en el verso 21 del texto original, ambos traductores han añadido el sujeto, lo que también refleja que la protagonista ha estado prestando atención al lugar del que se ha marchado su esposo, revelando el lamento y la tristeza de la mujer por el largo tiempo transcurrido desde la partida de su esposo. Sin embargo, la velocidad de la partida del hombre se indica con la palabra *chí* 迟 (lentamente) en el texto original, pero esto no aparece en ninguna de las dos versiones de la traducción. Aunque en la traducción se utiliza la técnica de la elisión, una traducción como “pasos lento” podría revelar que, además de los sentimientos por parte de la protagonista, el hombre también se resiste a marcharse

En este apartado se aprecia que la estación se ha convertido en otoño, las hojas se marchitan, y la presencia del símbolo *qiū fēng* 秋风 aumenta la soledad y la tristeza de la mujer. Las palabras *luò yè* 落叶 y *qiū fēng* 秋风 se relacionan con los objetos y las escenas de la naturaleza. La caída de las hojas suele ser la llegada del otoño, y las ráfagas de viento otoñal realzan aún más el escenario y crean un ambiente triste. En la poesía china, el otoño puede asociarse a una atmósfera triste y también se puede utilizar para expresar la tristeza, la desesperación, decadencia, la soledad, etc. Aunque pertenezcan a trasfondos culturales diferentes, los lectores chinos y españoles

seguirán sintiendo lo mismo sobre algunas escenas objetivas, por lo que la traducción literal de los dos traductores logra la equivalencia de contenido, y aunque la versión Chen realiza la elisión en un elemento de esta palabra compuesta *qiū fēng* 秋风 (viento otoñal) por traducirla como “otoño”, no causa dificultades de comprensión a los lectores de la lengua meta.

En los versos 23 y 24 sobre la descripción de las mariposas, existen dos versiones diferentes del verso 23 según las investigaciones de los críticos, a saber, *hú dié lái* 蝴蝶来 y *hú dié huáng* 蝴蝶黄 (Qu y Zhu, 2018: 393), que significan literalmente “mariposas vienen” y “mariposas amarillas”. En la traducción específica, queda claro en el texto original chino puesto por los traductores que la traducción de Chen utiliza la versión de *hú dié huáng* 蝴蝶黄 aunque no traduce el color, mientras que Suárez utiliza el texto original *hú dié lái* 蝴蝶来 y añade este color amarillo a su traducción. Como los poemas conservados del poeta se transmiten a veces en varias versiones de ciertas palabras o frases, conviene indicar la versión utilizada en la traducción mediante una anotación adjunta, para que los lectores comprendan también mejor el significado si se traduce combinando los significados de varias versiones.

A continuación, como puede verse en el verso 25, la soledad de la mujer se pone de manifiesto más claramente que en la escena de las parejas de mariposas revoloteando juntas en el jardín y, además, se siente muy triste al contemplar esta escena. En el texto original, la emoción de la protagonista es *shāng xīn* 伤心 (triste), y según el DCA, esta palabra se puede referir a la herida del corazón y se utiliza para describir la pena extrema de una persona. Por lo que en la traducción específica, los traductores han utilizado la palabra “quebrantar” en lugar de traducirla literalmente como “entristecerse”, para que sea más fácil de entender por los lectores españoles, y esta elección y variación de los verbos también está en consonancia con la opinión del propio Chen (2011) sobre la traducción, a saber, que el principio más importante al traducir poesía es entrar en el mundo espiritual del poeta y elegir las palabras más apropiadas para expresar las propias emociones, de modo que el lector pueda experimentar los sentimientos del original.

Más adelante, con pena y tristeza, en el verso 26 podemos ver que el rostro de la mujer también parece haber cambiado, aparentemente ya no es tan joven y vigoroso como antes. La palabra *hóng yán* 红颜 (mejilla roja) generalmente se refiere a las mejillas sonrosadas de los jóvenes; a la edad juvenil, al aspecto hermoso de una mujer y a la belleza, según el DCA. En los versos originales del poema se refiere a la gran soledad que siente la protagonista porque su marido está lejos, como si su rostro hubiera envejecido y su juventud hubiera cesado. Así pues, la traducción de Suárez de “lozanía” logra la equivalencia funcional postulada por Nida, transmitiendo con éxito a los lectores de la lengua meta el elemento cultural destacado por el autor en el verso original, ya que no se refiere a que las mejillas de la mujer hayan dejado de ser sonrosadas, ni a que haya dejado de ser tímida, ni a que haya perdido su estado de salud. Al mismo tiempo, la falta de anotación en la traducción directa de Chen puede no permitir a los lectores meta percibir el significado cultural implícito de esta retórica.

Los versos finales se centran en las esperanzas y expectativas de la protagonista sobre el regreso de su esposo. La palabra *zǎo wǎn* 早晚 significa literalmente “mañana o noche”, o “temprano o tarde”, una pregunta relacionada con el momento del regreso de su esposo, y la versión de Suárez y Chen afirma el significado oculto de la mujer de que su esposo volverá con seguridad algún día. Avisada con antelación, la mujer irá a su encuentro, por lejos que esté. En estos versos 27 y 29 existen dos topónimos *Sān Bā* 三巴 y *Cháng Fēng Shā* 长风沙. Sobre la primera palabra, a través de la transliteración, la traducción literal y una anotación, Suárez señala que, “los tres Ba se refieren a los nombres de tres ciudades que empiezan por el carácter chino ba, a saber, Bajun, Badong y Baxi (Suárez, 2005: 252). Mientras la transliteración y la falta de interpretaciones de Chen dificultan que los lectores hispanohablantes entiendan a qué se refiere *Sān Bā* 三巴. Sobre la segunda palabra, los dos traductores la han traducido de forma similar, es decir, en traducción literal. En realidad, *Cháng Fēng Shā* 长风沙 es un lugar distante cientos de kilómetros de *Cháng Gān* 长干, y el texto original afirma que si su esposo regresa, ella irá hasta este lugar *Cháng Fēng Shā* 长风

沙 para recibirle sin importarle la distancia. Es una exageración para mostrar la esperanza y la expectación de la mujer por el regreso de su esposo. Ambos traductores han traducido directamente el significado del topónimo en chino, lo que lleva a los lectores a apreciar la belleza de este antiguo nombre de lugar. Luego al añadir una anotación para indicar que Cháng Fēng Shā 长风沙 está muy lejos de donde se encuentra la mujer, los lectores de la lengua meta pueden asociar así el estado de ánimo de la mujer y el uso que el autor hace de la referencia.

De hecho, para reducir al lector la sensación de incógnita de los diversos topónimos que aparecen y transmitir su significado implícito, se podría recurrir a la versión de Xu, que traduce como “to go to Long Wind Sands or where you are” (Xu, 2007: 25). Así, se puede añadir un elemento paralelo a la frase, aludiendo al hecho de que ella sigue a su marido dondequiera que vaya, ya que el lugar de Cháng Fēng Shā 长风沙 (Arenas del Gran Viento) aquí es sólo un símbolo de una larga distancia; no significa que la mujer sólo vaya a recibir al hombre a ese lugar. Así, además de transmitir el significado del texto original, la versión de Xu refleja el deseo de la mujer de que vuelva su marido y su amor por él.

Así que el topónimo contiene una referencia, es decir, no significa que la mujer solo va a este lugar para encontrarse con él, sino que va a su encuentro por muy lejos que esté, por lo que una traducción libre como “ir a un lugar lejano” sería equivalente en contenido, pero perdería los rasgos culturales de la lengua origen implícitos en el verso original. De ahí que en la traducción de topónimos, cuando no se puede encontrar una palabra equivalente en la lengua meta, se puede utilizar la transliteración, junto con la anotación. De este modo, no sólo se puede dar a conocer a los lectores de la lengua meta la cultura de la lengua origen, sino que también se pueden introducir nuevos conceptos culturales en la cultura de la lengua meta.

En general, considerando la estructura de ambas traducciones, la versión de Suárez se atiene más a la estructura del original, con versos traducidos de longitud similar, mientras que los de Chen no si limitan a la estructura de los versos originales, e introduce cambios creativos en cuatro de sus traducciones (como versos 2, 3, 8, 9,

18, 21, 22, etc.) para facilitar una mejor transmisión de los sentimientos, es decir, concreto, no se limita a un verso por sí solo, sino que lo conecta con el siguiente. Además, la versión de Chen se inclina hacia un carácter más prosístico y, a través de una versión del monólogo de una mujer, el traductor nos presenta la vívida imagen de una esposa afligida que cuenta su historia.

Si nos fijamos en la historia, hay tres palabras que se refieren a las personas, *qiè* 妾, *láng* 郎 y *jūn* 君, que proceden de la cultura tradicional de la antigua China. En este poema no se refieren directamente a *wǒ* 我 (yo), *nǐ* 你 (tú) o *tā* 他 (él) como se usan en la comunicación cotidiana; el autor utiliza *qiè* 妾 para referirse a la protagonista y *láng* 郎 y *jūn* 君 para referirse a su esposo. Concretamente, en los versos originales, la protagonista se refiere a sí misma como *qiè* 妾, mientras que cuando ella rememora la historia de su infancia, se refiere a su esposo como *láng* 郎 y tras el matrimonio, como *jūn* 君. Según el DCA, la palabra *qiè* 妾 puede referirse una esclava; a una mujer con la que un hombre se casa además de su esposa normal; a un término modesto para que una mujer se llame a sí misma, etc., y *láng* 郎 puede referir ciertos topónimos, nombres oficiales, etc., pero sobre todo se usa como término cariñoso para los jóvenes y como nombre de un esclavo para su amo, etc. En este poema, para referirse a su esposo en su juventud, la mujer usa *láng* 郎 porque se refiere a un nombre cariñoso para una persona joven. El carácter chino *jūn* 君 se asocia a menudo con el emperador de la antigüedad de China, así como con la gobernación, la realeza, los títulos feudales y los tratos de respeto de la segunda persona (“vos”), etc. En los versos originales, la protagonista utiliza estos dos tipos de tratamientos para referirse a su esposo en distintos momentos, pero esta variación no se refleja en la traducción de ninguno de los traductores. Además, si nos fijamos en el contraste entre el estatus de hombres y mujeres, el poema original pasa del tratamiento modesto de mujer al tratamiento de respeto de esposo, lo que puede reflejar la antigua idea china de la superioridad masculina sobre la femenina.

En este sentido, Chen traduce el *láng* 郎 y el *jūn* 君 del esposo directamente como “tú” y el *qiè* 妾 de la mujer directamente como “yo” (escrito como “me” en el

verso 1 debido al componente gramatical de *qiè* 妾 en el verso original), lo que se ajusta a los hábitos comunicativos generales de los occidentales y facilita el entendimiento de los tratamientos, pero pierde las características exóticas en el proceso de traducción, impidiendo que los lectores de la lengua meta entiendan la cultura de la lengua origen. En comparación con esto, Suárez utiliza el español “vos” para sustituir las palabras *láng* 郎 y *jūn* 君. Con el significado de un tono solemne dirigido a destinatarios de muy elevado rango o dignidad en el diccionario de la RAE, así que Suárez no sólo enfatiza la idea de la superioridad de masculino y la inferioridad de femenino en el poema original de la cultura tradicional de la antigüedad de China, sino que también facilita la comprensión de la cultura china a los lectores de la lengua meta.

Se trata de una historia de una mujer que utiliza un número muy elevado de elementos para dar cuerpo a su relato con el fin de expresar sus emociones, como ocho símbolos, dos alusiones y tres topónimos. En concreto, en la infancia están *zhú mǎ* 竹马 (caballo de bambú) y *qīng méi* 青梅 (ciruela verde); después del matrimonio están *chén huī* 尘灰 (polvo y ceniza); tras la marcha de su marido, están *yuán shēng* 猿声 (sonido de mono), *lǜ tái* 绿苔 (musgo verde), *luò yè* 落叶 (hojas caídas), *qiū fēng* 秋风 (viento otoñal), *hú dié* 胡蝶 (mariposa) y *hóng yán* 红颜 (mejilla rosa). Como los símbolos que aparecen en la etapa de infancia tienen distintos significados a lo largo del tiempo, Suárez ha añadido anotaciones para ayudar a los lectores de la lengua meta a entender la cultura extranjera. Los símbolos a partir del matrimonio, en cambio, se concentran en la naturaleza, es decir, son descripciones de objetos de la naturaleza para contener y reflejar los sentimientos y emociones de la mujer.

Para la traducción de tales símbolos, ambos traductores adoptan un enfoque similar, es decir, una traducción literal, en el sentido de que, como sostiene Lian (1993), debe procurarse utilizar la traducción directa o la externalización para que los símbolos se inserten plenamente en la traducción de la lengua de llegada mediante una equivalencia funcional en cuanto al contenido, y cuando esto no sea posible, puede recurrirse a una equivalencia más cercana o a la interpretación para lograrlo.

Así, si un símbolo cultural puede dar lugar a malentendidos en la cultura de la lengua meta, debe añadirse una anotación para explicar las características del símbolo, como en el caso de “aullidos de monos” de Suárez. Además, en los símbolos del *qiū fēng* 秋风 de Chen y del *hóng yán* 红颜 de Suárez, también realizan cambios en la traducción para la lengua meta, con el objetivo de servir a la comprensión de los lectores de la lengua meta. Las alusiones en este poema a *bào zhù xìn* 抱柱信 (fidelidad de aferrar el pilar) y *wàng fū tái* 望夫台 (mirador de espera) no son comunes en los poemas de Li Bai, y según nuestras estadísticas, las palabras relativas a la primera alusión aparecen sólo en este poema y la segunda, en los otros tres, por lo que es necesario ampliar el conocimiento de los lectores sobre esta cultura exótica añadiendo anotaciones sobre los componentes poco comunes en la traducción, como han hecho los dos traductores.

En lo que se refiere a los cinco topónimos que aparecen en 5, 16, 27 y 30, además de mantener su carácter exótico, Suárez hace unas anotaciones para cada topónimo, mientras que Chen sólo hace una anotación, y suele añadir explicaciones para los topónimos o añadir descripciones relevantes en los versos, por lo que en el proceso concreto de traducción se puede elegir específicamente si se traduce directamente o se añaden explicaciones intertextual o anotaciones extratextuales en función de las características del propio topónimo y de las características de esta localización geográfica.

4.3.9 *Yù jiē yuàn* 玉阶怨 (Quejas en escalera de jade)

Este poema se refiere a las emociones de soledad, desesperación y lamento de una mujer del palacio. Aunque el título está marcado con la palabra *yuàn* 怨 (lamento), el poema no describe directamente las emociones de la protagonista, sino que transmite las emociones ocultas de ella a través de las descripciones del paisaje y las acciones de la mujer. En concreto, el poema trata del rocío blanco que ya había en los escalones de jade por la noche y del rocío que penetraba en las medias después de

haber estado fuera tanto tiempo durante la noche. Tuvo que volver a entrar, bajar las cortinas de cristal y mirar la luna de otoño a través de ellas.

1. 玉阶/生白露， Yù jiē/shēng bái lù,
Jade/escalinata/nacer/blanco/rocío.
2. 夜久/侵罗袜。 Yè jiǔ/qīn luó wà.
Noche/largo/penetrar/seda/caletín.
3. 却下/水晶帘， Què xià/shuǐ jīng lián,
Aún/bajar/cristal/cortina.
4. 玲珑/望秋月。 Líng lóng/wàng qiū yuè.
Claro/contemplar/otoño/luna.

(玉阶怨)

1. Del umbral de jade brota rocío claro
2. que en la larga noche cala las medias finas.
3. Dejando caer la cortina de cristal,
4. al trasluz contempla la luna del otoño.

(Lamento en el umbral de jade) (Traducción de Suárez en A punto de partir)

1. La escalinata de jade se cubre ya de rocío.
2. Largas horas de la noche. Medias de seda mojadas.
3. Después, en su alcoba, baja la persiana de cristal,
4. y contempla, al trasluz, la bella luna otoñal.

(Lamento en la escalinata de jade) (Traducción de Chen en Trescientos poemas de la dinastía Tang)

Según Yu (2005), el título del poema es *yuefu*, el título de un antiguo poema compuesto por el poeta de la dinastía Qi del Sur, Xie Tiao (479-502), mientras que Li Bai compuso otro poema con un tema similar bajo el mismo título. Suárez ha colocado esta explicación en la anotación y ha incluido una traducción del poema compuesto por Xie e introducido su contenido principal, lo que facilita a los lectores de la lengua meta la comprensión del contexto en el que se escribió el poema. Así pues, lo que podemos aprender es que, dado que numerosos poemas de diferentes dinastías pueden tener el mismo título convencional, los lectores de la lengua meta pueden tener dudas al respecto si no se presentan las razones. Así pues, para esos poemas de *yuefu*, podemos añadir la fuente de sus títulos, como ha hecho Suárez.

El verso 1 es una descripción de la escena en la que se encuentra la protagonista, y sobre la escalera de jade hay rocío blanco. Esta escalera mostraría su estatus, ya que en la antigua China los palacios chinos utilizaban materiales como el jade blanco o el mármol para sus escaleras, por eso se presenta como si estuviera en un palacio lujoso. La traducción de Chen es una traducción directa de “escalinata de jade” que conserva las características de la arquitectura china antigua, por lo que los lectores pueden estudiar y comprender las razones por las que el jade existía en los antiguos palacios chinos. La traducción de Suárez, en cambio, la sustituye por la palabra “umbral” y aclara la ubicación de estas escalinatas, ayudando a los lectores a localizar a la protagonista y concretando el escenario en el que se desarrolla la historia.

Sin embargo, algunos de los significados implícitos sobre las escalinatas del palacio pueden haberse debilitado o elidido en la traducción. Pues si nos fijamos en el verso 1 del texto original, podemos ver que la estructura consta del lugar *yù jiē* 玉阶 (escalinata de jade), el verbo *shēng* 生 (nacer) y el objeto *bái lù* 白露 (rocío blanco), de modo que el verbo *shēng* 生 en las escalinatas puede entenderse como el aumento gradual del rocío de la nada a algo, pues según el DCA, este verbo puede significar crecer, nacer y producirse, etc. En la traducción concreta, la versión de Chen hace hincapié en el resultado de la aparición del rocío en las escalinatas; sin embargo, no refleja el proceso continuo de la aparición del rocío. La versión de Suárez, en cambio, aunque tampoco puede experimentar el proceso del paso del tiempo, sí puede entender el cambio de la nada a la aparición del rocío, es decir, la protagonista está aquí tanto tiempo que puede ver aparecer el rocío por la noche. También hay que señalar que Suárez no traduce la palabra compuesta *bái lù* 白露 directamente como “rocío blanco”, ni omite el carácter de rocío, como hace Chen, y él lo traduce sólo como “rocío”, sino como “rocío claro”, porque “es el nombre que se da al rocío del otoño, ya próximo a la escarcha” (Suárez, 2004: 42). De este modo, los lectores de la lengua meta pueden comprender mejor el carácter de la escena en la que se desarrolla el poema y los conmovedores sentimientos de la protagonista.

El verso 2 es una continuación de la anterior, mostrando que el frío de la noche se hace más fuerte a medida que pasa el tiempo, pero la protagonista sigue de pie en las escalinatas. El verbo *qīn* 侵 (invadir, vejar, corroer) en este verso puede revelar el tiempo que la protagonista espera en las escalinatas de jade, expresando indirectamente la exclamación del protagonista. El rocío, o frío, que penetra en las medias de la mujer puede reflejar la preocupación de ésta en su estado de espera, hasta el punto de no prestar atención al hecho de que sus medias se han empapado; o que, incluso cuando están todas mojadas de rocío, la protagonista sigue sin querer regresar.

Al dividir este verso 2 en dos frases y emplear estas dos para la yuxtaposición, se puede ver que la versión de Chen también refuerza la relación de contraste de significado entre las dos frases, de modo que los lectores pueden percibir el resultado de la larga espera que conduce a ella. Su traducción muestra así una descripción estática de la realidad, sin embargo, en el verbo “calar” de Suárez podemos apreciar una descripción más viva del rocío otoñal que va apareciendo poco a poco durante la noche y del frío que afecta a la mujer. El complemento de este verbo es *luó wà* 罗袜, que, a diferencia de los calcetines comunes y corrientes de hoy en día, es una antigua media china hecha de seda y, según el crítico Yu (2005), procede probablemente de un verso del literato y poeta Cao Zhi del periodo de los Tres Reinos (220-280).

凌波微步，罗袜生尘。

Camina lentamente sobre las olas del agua,
y nace la espuma en sus medias de seda.

Se trata de una descripción de la hermosa inmortal del río, que camina sobre el agua, con los pies formando una espuma como el polvo. En nuestro poema hay un uso similar, por lo que también podemos imaginar la dignidad de la posición de la protagonista y la belleza de su rostro. En lo que se refiere a la traducción de esta media, Chan lo traduce directamente como “medias de seda”, mientras que Suárez

utiliza “medias finas” para enfatizar el estatus de la protagonista que refleja este término. Aunque ambos recurren al término “media”, las medias en chino antiguo no se corresponden exactamente con las del mundo hispánico actual, ya que solían estar por debajo de la rodilla y, al ser de seda y no tan finas como la mayoría de las medias actuales, es difícil apreciar la larga espera de la protagonista si entendemos que se trata de medias finas en espesor, ya que las finas medias son más propensas a mojarse.

En los versos 3 y 4, la mujer esperó durante mucho tiempo y seguía sin ver regresar al hombre que esperaba. Unido al frío que hacía fuera de la casa, tuvo que entrar y, lo que es más, bajar la cortina hecha de cristal para dormir. Pero, aunque en su alcoba, sigue sin poder dormir mirando la luna de otoño. La palabra *shuǐ jīng lián* 水晶帘 se refiere a una cortina hecha de cristal, que la traducción domesticada de Chen cambia por “persiana de cristal”, correspondiente a las persianas que usaban los españoles. Sin embargo, con palabras más adecuadas culturalmente a la lengua meta, mientras que los lectores de la lengua origen pueden conocer la forma de esa cortina, los lectores de la lengua meta pueden asociarla con una gruesa persiana enrollable. Por la forma de “dejar caer” de Suárez, cabe imaginar una cortina oscilante hecha de gotas de cristal, que indica la dinámica escena reflejada en las cortinas de cristal.

Las traducciones de los dos traductores del verso 4 son más parecidas, pero la versión de Suárez se ajusta más al orden de los caracteres en el texto original. Según la traducción de Suárez del verso 3 y su anotación sobre la palabra *líng lóng* 玲珑, podemos imaginar una escena en la que, desde detrás de las oscilantes cortinas de cristal, la protagonista contempla la luna borrosa y añora a la persona lejana. De hecho, *líng lóng* 玲珑 tiene diversos significados para los que no se encuentra una traducción exacta equivalente en la lengua meta. En chino, tiene significados en diferentes categorías gramaticales, y en el DCC, puede referirse al estado delicado y fino de un objeto, o a las características flexibles y ágiles de una persona. En relación con esto, palabras onomatopéyicas como el sonido del jade al chocar pueden expresarse con la ayuda de un uso reduplicado del primer carácter, *líng* 玲. Según el DCA, estos dos caracteres están relacionados con la palabra “jade”, que en las obras

antiguas tiene otros significados, como el sonido de lo quebradizo y el estado quebradizo de un objeto. De ahí que no sea fácil traducir esta palabra, como sostiene Suárez, “los sentidos de onomatopeya que imita el tintineo de los colgantes de jade o de piedras preciosas al entrechocarse; brillante, luminoso, translúcido; delicadamente cincelado, se aplican simultáneamente: la dama ha dejado caer la cortina de cristal transparente, que sin duda se balancea tintineando y cuyas piezas, es de suponer, están finamente labradas” (Suárez, 2004: 43).

Así, en este verso 4, si combinamos el modificador *líng lóng* 玲瓏 con la raíz *wàng qiū yuè* 望秋月, podemos tender a describir el estado de la mujer, que se asocia con la belleza de su postura o su gesto. Si se utiliza para describir la luna, podría asociarse con el aspecto brillante y claro de la luna, y si se ve desde una cortina de cristal, refuerza una belleza vaga y onírica. Ambos traductores utilizan “al trasluz” para indicar la forma en que la protagonista mira a la luna, dando a los lectores margen para imaginar algo sobre mirar a través de una cortina de cristal. Mediante este cambio en la perspectiva de la traducción, los lectores pueden seguir el punto de vista de la protagonista y experimentar la escena de la noche en vela. Como uno de los significados implícitos del símbolo de la luna es la añoranza, la adición de la escena “otoño” añade una atmósfera de tristeza y pesar al símbolo. Y aún más, se añade el adjetivo “bello”, mostrando así el contraste entre la belleza de la luna y el lamento de la mujer.

Observando la traducción global de las dos versiones, en este poema, Chen se centra más en el resultado del acto de traducir y emplea más una estrategia de domesticación para integrarse en la cultura de la lengua meta. Mientras que Suárez, al traducir los versos, obedece el orden del texto original en su mayor parte, pero añade su propia creatividad al elegir los verbos para recrear vívidamente la escena de aquella patética noche, la similitud entre ambos es que los dos cambian la perspectiva de las palabras difíciles de traducir para ayudar a los lectores a relacionarse más fácilmente con la escena y la emoción que la protagonista intentaba expresar.

Resumiendo lo que hemos aprendido de las dos versiones, se pueden extraer varios aspectos técnicos de la traducción de este tipo de poesía. En primer lugar, la elección de los verbos debe tener en cuenta no sólo la reproducción del sentido del texto original, sino también la parte del verso que afecta a su énfasis. Si una traducción literal del verso original expresa un modo de acción que no reproduce la escena original, es necesario encontrar la palabra adecuada para compensarlo y, si es posible, cambiar el tiempo gramatical. En segundo lugar, si en la traducción tiende demasiado a la estrategia de domesticación, esto puede eliminar los factores culturales y afectar a la imaginación de los lectores de la lengua meta, lo que impide que los lectores de la lengua meta y los lectores de la lengua origen compartan la misma escena y puede provocar un sesgo imaginativo. En tercer lugar, en el caso de las palabras compuestas con funciones descriptivas, si resulta difícil encontrar palabras adecuadas directamente en la lengua meta para la traducción, se puede cambiar la perspectiva recurriendo a otras formas, como las locuciones adverbiales, o incluso cambiando la categoría gramatical de la palabra original, con el fin de lograr fidelidad de significado y equivalencia emocional en la traducción.

4.3.10 *Chūn sī* 春思 (Añoranzas en la primavera)

Este poema pertenece al género *yuefu*; aunque en este género lo usual es utilizar títulos antiguos creados por las dinastías anteriores, en este caso el título fue creado por el poeta mismo (Zhan, 1997: 227). Desde el punto de vista de una mujer, a través de la descripción de las escenas imaginarias y reales y la comparación de las emociones de ambas partes, el poeta nos muestra la añoranza de la mujer por su esposo en la primavera. Así, el propio carácter *chūn* 春, que antes se ha presentado, se puede referir al mismo tiempo a la primavera y a las emociones amorosas entre personas.

1. 燕草/如碧丝, 2. 秦桑/低绿枝。
Yàn cǎo/rú bì sī, qín sāng/dī lǜ zhī.

Yan/hierba/como/verde/hilo de seda, Qin/morera/bajar/verde/rama.

3. 当君/怀归日, 4. 是妾/断肠时。

Dāng jūn/huái guī rì, shì qiè/duàn cháng shí.

Cuando/tú/añorar/volver/día, ser/yo/destrozar/tripa/momento.

5. 春风/不相识, 6. 何事/入罗帏?

Chūn fēng/bù xiāng shí, hé shì/rù luó wéi.

Primavera/viento/no/mutuo/conocer, qué/cosa/entra/seda/cortina.

(春思)

1. En las praderas de Yan despunta apenas el verdor,
2. en las moreras de Qin se doblan las ramas frondosas.
3. El día en que vos empecéis a anhelar vuestro regreso
4. será el instante en que a mí se me haya desgarrado el alma.
5. Viento de primavera, si tú y yo no nos conocemos,
6. ¿con qué propósito irrumpes tras la cortina de gasa?

(Pensamiento primaveral) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. Allá en el norte verdean las tímidas hierbas,
parecidas a hilos de seda de esmeralda.
2. Aquí en Qin las ramas de las moreras, exuberantes, se agachan.
3. Cuando piensas tú en el hogar, en el regreso,
4. también siento yo destrozada el alma.
5. Oh, viento de primavera, no te conozco.
6. ¿Por qué irrumpes en mi cortina de gasa?

(Añoranzas en la primavera) (Traducción de Chen en *Trescientos poemas de la dinastía Tang*)

Analizando el poema en concreto, vemos que puede dividirse en tres partes: el poeta muestra en los versos 1-2 mediante un contraste: las plantas de la parte septentrional de Yan apenas están naciendo, mientras que las de la parte meridional de Qin ya florecen. Al describir estos paisajes, la mujer argumenta en los versos 3-4 que su pena y añoranza por el hombre han alcanzado su punto álgido en el momento en que él debe regresar ese día. Por último, en los versos 5-6, al cuestionar el propósito de la llegada del viento primaveral, la mujer demuestra que su amor por el esposo es fiel, pues no se dejará influir por nada más.

Los versos 1 y 2 se corresponden en formato y métrica, mostrando una relación paralela, comenzando con dos lugares diferentes, Yān 燕 y Qín 秦, donde la protagonista muestra una comparación de diferentes escenas naturales. Suárez

mantiene la traducción directa de estos lugares exóticos, Yan y Qin, y añade una anotación sobre su situación geográfica. Así, esta traducción muestra que, debido a las diferencias geográficas entre el norte y el sur y a la distancia entre ambos, mientras que la morera prospera donde está la mujer, hay un nuevo crecimiento de la hierba donde está el hombre. Sin embargo, la sustitución por Chen del topónimo del verso 1 Yān 燕 por la orientación “norte” convierte el topónimo original en una referencia genérica. Aunque así se debilita la exactitud del contraste entre estos dos lugares en el texto original, el significado de los versos originales se compensa en cierta medida con la adición de los adverbios “allá” y “aquí”.

Las dos palabras *bì sī* 碧丝 (verde hilo de seda) y *lǜ zhī* 绿枝 (verde rama) de estos dos versos 1-2 se corresponden entre sí. Los adjetivos *bì* 碧 y *lǜ* 绿 tienen significados similares y ambos se utilizan para describir el color de la hierba y la rama, lo que, junto con la modificación de los sustantivos *sī* 丝 y *zhī* 枝, muestra cómo los dos versos comparan el número y el estado de las plantas en la misma estación. Al comparar los verbos “despuntar” y “doblar”, Suárez muestra más vívidamente el estado de las dos plantas, a saber, que la hierba está apenas brotando, mientras que las ramas han crecido hasta doblarse hacia abajo. Literalmente hablando, estas expresiones de Suárez no se encuentran en el poema original, pero al añadir estos dos verbos en la traducción, los lectores pueden imaginar más fácilmente el contraste entre los dos estados de las plantas. Sin embargo, la versión de Chen es más asimétrica, ya que difiere mucho en el número de sílabas de estos dos versos. Pero de su traducción se desprende claramente que vuelve a la metáfora utilizada por el poeta en los versos, manteniendo el carácter retórico del uso que hace el poeta del carácter *rú* 如 (como) para comparar la *yàn cǎo* 燕草 (hierba de Yan) y *qín sāng* 秦桑 (morena de Qin).

En estos versos podemos ver que la rama *sī* 丝 y *zhī* 枝 al final de estos versos no sólo tienen ambas una “i”, sino que, al ser homófonas, su significado también puede relacionarse con *sī* 思 (pensar, añorar) y *zhī* 知 (saber). Se puede entender que la razón de este uso es que en la antigüedad, como los temas relacionados con el amor

trataban sobre temas que tendían a ser tabú y siempre se referían a ellos de una forma más enrevesada, era una convención del confucianismo seguir las emociones y tomar homófonos de forma elíptica y suavizada, sin hacerlos demasiado obvios (Wu, 2014: 103). Así que en esta parte, a través de los homófonos, los lectores pueden entender la profundidad de los pensamientos de la mujer sobre su anhelo por su esposo.

En el proceso de traducción, si la lengua meta no encuentra cognados similares para lograr la equivalencia de traducción, se produce algún aspecto de intraducibilidad y, como señala Nida (1984), lo más que se puede hacer es incluir una anotación en la traducción para indicar esta retórica a los lectores. Sin embargo, debido a la falta de notas explicativas sobre estos significados implícitos en ambas versiones traducidas, los lectores de la lengua meta son incapaces de captar las asociaciones y emociones ocultas de la protagonista. De hecho, en el caso de las traducciones, si bien se puede perseguir la comprensión de los lectores transmitiendo el significado literal, si se intenta reproducir rasgos artísticos, se puede intentar reproducir el efecto del texto original con la ayuda de recursos retóricos lúdicos, como la repetición o la rima (Zhang, 2003: 31). Así, al traducir este tipo de versos, es posible encontrar varias palabras de diferentes categorías gramaticales que, si empiezan o acaban con las mismas letras y tienen un significado similar, pueden reflejar en cierta medida la belleza del texto original.

Los versos 3 y 4 también se corresponden entre sí, no sólo en los pronombres personales, sino también en la forma de las palabras compuestas. Si se traduce literalmente, obedeciendo al orden de las palabras en el original, es, literalmente, “el día que quieras volver es el momento que destruye mi tripa”. Por lo tanto, los lectores pueden cuestionarse la relación entre los dos acontecimientos y las escenas exageradas que muestra la mujer. Dado que la mujer lleva mucho tiempo anhelando a su esposo, la escena de su regreso debería ser normalmente feliz. Sin embargo, al comparar los diferentes niveles de emoción en los versos anteriores, se puede entender que esto se debe a que las emociones de la mujer son más profundas que las del hombre, de modo que cuando él desea o alberga pensamientos de regresar, las

emociones de añoranza de la mujer han alcanzado hace tiempo proporciones inconmensurables.

Los versos 3 y 4 del poema original no muestran tiempos gramaticales, por lo que una traducción directa no puede transmitir el significado original, así que se puede recurrir a adverbios o conjunciones relacionados con la indicación del tiempo, como en la versión de Chen, o cambiar sus tiempos gramaticales directamente en la versión traducida, como en la versión de Suárez. Al conectar los versos 3 y 4 con un adverbio en la lengua meta, las frases resultan más fluidas y comprensibles para los lectores, y además se ajustan a las convenciones de la expresión lingüística; sin embargo, en la traducción de Chen, los tiempos de los dos versos son idénticos, lo que expresa el hecho de que sus acciones tienen lugar simultáneamente. A diferencia de esta versión, Suárez utiliza el pretérito perfecto en el verso 4, añadiendo un cierto sentido de pasado a la secuencia del proceso, de modo que además de reproducir el formato de los versos originales, su traducción facilita la comprensión de los lectores de la lengua meta al reducir la posibilidad de plantear preguntas mediante el cambio de tiempo.

La retórica que se da en este verso 4 se inclina hacia la hipérbole. De hecho, la palabra compuesta *duàn cháng* 断肠 (romper la tripa) es una combinación del morfema dominante *duàn* 断 (romper, destrozar) y el objeto *cháng* 肠 (tripa), pero el objeto puede sustituirse por otro órgano. Se trata de una expresión relativamente habitual y utilizada a menudo en la poesía antigua, ya que también se encuentra en otros diez poemas de Li Bai. Además, el significado original se ha mantenido a lo largo del tiempo, pues según el DCC esta expresión se utilizaba para describir el dolor hasta el extremo.

En este sentido, ambos traductores adoptan una estrategia de traducción que favorece la domesticación, traduciéndolo como “desgarrar el alma” y “destrozar el alma”, enfatizando la correspondencia en la transmisión de emociones, de modo que sea más fácil comprender y aceptar la expresión de esta traducción desde el punto de vista cultural de los lectores de la lengua meta, y apreciar el sufrimiento extremo de la protagonista. Los pronombres personales *jūn* 君 y *qiè* 妾, que hemos visto

anteriormente, también aparecen en estos versos, y de forma similar a los anteriores, Chen, siguiendo su traducción, los transforma en “tú” y “yo” omitiendo el contexto cultural del original, que el “vos” y el “yo” de Suárez pueden encarnar a través de la domesticación, cubriendo las costumbres del sentido del respeto de la lengua meta.

Los últimos versos 5-6 son una pregunta, una descripción de las sospechas o especulaciones de la protagonista, por lo que ambos traductores han reproducido el mantenimiento de esta forma en el texto original. Estos versos indican que el viento primaveral y la mujer no se conocen y por qué el viento entra en la cortina. Aunque se trata de una pregunta, no queda claro si se trata de una pregunta sobre la propia mujer o de un intercambio entre la mujer y el viento primaveral. Ambos traductores añaden la segunda persona “tú” a la traducción para referirse al viento primaveral, que no tiene sentimientos humanos. Luego la palabra compuesta *luó wéi* 罗帏 (cortina de seda), que concluye el poema, es traducida por ambos traductores como “cortina de gasa”. Aunque en el apartado anterior hemos analizado la palabra *luó wà* 罗袜, que es similar a esta palabra y que está hecha del mismo material de seda, la traducción aquí de ambos traductores puede ser indicativa del estado delgado y ligero de la cortina.

Así, al personificar el viento primaveral y el verbo elegido, “irrupir”, en lugar de “entrar” en la traducción directa, los dos traductores nos presentan una vívida escena en la que la mujer interroga al viento y le culpa de perturbar su mente al correr las cortinas. Al conservar el símbolo del *chūn fēng* 春风 (viento de primavera), que también puede entenderse a través de la traducción como la lealtad de la mujer a su esposo y a no dejarse influir por nada más, se reproduce el significado implícito del verso original. Además, el cambio de tono de Chen en el verso 5 refuerza el efecto comunicativo, aunque es bastante diferente de los demás versos indicativos.

Aunque ninguna de las dos versiones adopta un enfoque adecuado para intentar reproducir la métrica del poema, dado que la original rima con una palabra al final de cada verso, a saber, *sī* 丝, *zhī* 枝, *rì* 日, *shí* 时 y *shí* 识, las emociones del protagonista pueden expresarse en su forma original por medio de la traducción. A través de las traducciones de los dos traductores mencionados, podemos ver que, en primer lugar,

para la comparación de algunos extranjerismos, se puede generalizar el ámbito de interpretación marcando la orientación y añadiendo adverbios, además de añadir anotaciones. En segundo lugar, en el caso de los versos originales cuya traducción directa no puede transmitir todo el significado, se puede reconstruir la frase mediante conjunciones y adverbios temporales y tiempos gramaticales para reproducir la secuencia de acontecimientos del verso original. En tercer lugar, para resaltar las características del objeto meta, es posible recurrir a la personificación, añadir descriptores y cambiar la gramática para enfatizar las emociones de la protagonista y reproducir escenas vívidas.

4.3.11 *Chūn yuàn* 春怨 (Quejas en la primavera)

Se trata de un poema similar al anterior, donde algunos de los símbolos que aparecen en el poema anterior también describen el estado y ánimo de la protagonista, sólo que en una traducción algo diferente. Se trata de una cuarteta *jueju* de siete caracteres por verso, siendo los dos primeros versos una descripción de la imaginación de la protagonista sobre la escena en la que se encuentra su esposo, y los dos últimos versos muestran la añoranza de su esposo a través de la descripción de una noche solitaria y triste sin su compañía.

1. 白马/金羈/辽海东, Bái mǎ/jīn jī/liáo hǎi dōng.
Blanco/caballo/dorado/brida/Liao/mar/este.
2. 罗帷/绣被/卧春风。Luó wéi/xiù bèi/wò chūn fēng.
Seda/cortina/bordado/edredón/acostarse/primavera/viento.
3. 落月/低轩/窥烛尽, Luò yuè/dī xuān/kuī zhú jìn.
Bajar/luna/bajo/ventana/espíar/vela/terminado.
4. 飞花/入户/笑床空。Fēi huā/rù hù/xiào chuáng kōng.
Volar/flor/entrar/puerta/reír/cama/vacío.

(春怨)

1. Caballo blanco y riendas de oro se hallan en Liao, al este del mar,
2. palio de gasa y colchas bordadas yacen al viento de primavera.
3. La luna baja por el alero y espía la vela moribunda,
4. las flores irrumpen por la puerta y se ríen de la cama vacía.

(Lamento de primavera) (Traducción de Suárez en A punto de partir)

1. Caballo blanco, brida dorada, te fuiste a la guerra.
2. Cortina de seda, manta bordada, duermo con la brisa de primavera.
3. La luna baja y, a través de la ventana, echa miradas furtivas a mi agonizante vela.
4. Indiscretos pétalos irrumpen en mi alcoba: Se burlan de mi cama vacía.

(Queja primaveral de una joven) (Traducción de Chen en Antología poética de la dinastía Tang)

El verso 1 del poema tiende a describir el contexto de la historia, pero no hay verbo ni sujeto, sólo una combinación de dos cosas y un topónimo, mientras que en el verso 2 hay un verbo 卧 (acostarse), de modo que en la traducción ambos traductores corresponden formalmente a los dos versos añadiendo verbos. La versión de Suárez tiende a ser más objetiva, utilizando las dos palabras “caballo blanco” y “riendas de oro”, que se componen de objetos, como sujetos de los dos versos, de manera que sigue la expresión del verso original.

Además, la traductora Chen lo transforma en un monólogo de la protagonista, en el que relata los hechos de que su esposo está lejos y su propia situación actual desde su punto de vista, y utiliza los tiempos pasado y presente para distinguir y contrastar las dos escenas respectivamente. Esto permite a los lectores de la lengua meta comprender no sólo el contenido de las diferentes escenas mostradas en las dos imágenes, sino también el desarrollo cronológico de la historia y los personajes implicados. El significado implícito del poema original se entiende así a partir de estos dos versos, es decir, no se trata sólo de una descripción de dos escenas, sino que a través de la traducción de Chan permite a los lectores comprender los sentimientos de la mujer mientras espera el regreso de su esposo bajo estas imágenes diferentes. Así, mientras que la versión de Suárez es más fiel al significado principal del texto original, la versión de Chen revela el significado implícito añadiendo su interpretación para que los lectores lo entiendan.

Los versos 1 y 2 son una comparación de los estados del esposo y la protagonista. Las escenas que describen al esposo utilizan las palabras *bái mǎ* 白马 (caballo blanco) y *jīn jī* 金鞴 (brida dorada), mientras que la escena de la esposa tiene *luó wéi* 罗帷

(cortina de seda) y *xiù bèi* 绣被 (edredón bordado), cuatro palabras compuestas de modificadores y raíces en una forma paralela en relación. Al tratarse de palabras compuestas con la misma estructura, el tratamiento de los dos traductores en el proceso de traducción específico también es relativamente similar y más coherente con el original, es decir, una traducción directa utilizando el sustantivo y sus componentes modificadores. Sólo la traducción de Chen no conecta las palabras con una conjunción, sino que simplemente coloca la traducción de los dos pares de palabras yuxtapuestas directamente de acuerdo con la estructura oracional de los versos originales.

En la traducción de Chen, hace una traducción más liberal sustituyendo y suprimiendo lugares en el original e indicando directamente en la traducción el propósito de la visita de los hombres al lugar, es decir, ir a la guerra. Este lugar *liáo* 辽 (Liao) *hǎi* 海 (mar) *dōng* 东 (este) es una zona situada en el lado oriental del mar de Liaohai, y Suárez también añade a la ubicación geográfica de este lugar a través de la anotación e indica que es un lugar donde a menudo se libraban batallas (Suárez, 2005: 283), de modo que, aunque no da una explicación en este verso 1 en su traducción, los lectores de la lengua meta también pueden comprender más fácilmente el propósito implícito del topónimo que se utiliza en este verso con la ayuda de la anotación.

La palabra compuesta *luó wéi* 罗帷 del verso 2 es traducida por ambos traductores como “cortina de gasa” en el décimo poema. Mientras que en este poema la traducción de Chen difiere poco de su versión anterior, Suárez lo traduce como “palio”, dándole así un nuevo posible significado que puede asociarse a un sentido religioso. Así pues, esta versión de la traducción puede dar a los lectores de la lengua meta más posibilidades de asociación, pero no deja de ser una adaptación conceptual hacia la cultura meta, lo cual puede también dejar a estos lectores en cierta medida en desacuerdo con los lectores de la lengua origen en su imaginación de la escena.

Al principio de los versos 3-4, las palabras *luò yuè* 落月 (luna baja) y *fēi huā* 飞花 (flor volante), compuestas por modificadores y raíz, también se corresponden, y morfemas sujeto y objeto en combinación, *dī xuān* 低轩 (bajar a la ventana) y *rù hù*

入户 (entrar por la puerta), terminan estos dos versos, mostrando la acción de “espiar la vela que va a acabar” y “reír por la cama vacía”. Así, junto con la correspondencia de las palabras mencionadas, Chen no sigue el orden de las palabras en el verso original, ni se limita al formato de palabras compuestas, sino que recurre a la “a” de rima final y rima interna para conectar todo el poema, encontrando una forma similar en la lengua meta de reproducir el formato ordenado de los versos y el tono de AABA al final de los versos originales (*dōng* 东, *fēng* 风, *jìn* 尽, *kōng* 空), lo que permite a los lectores apreciar la belleza formal del poema original.

Dado que los versos 3 y 4 personifican la luna y las flores, una traducción literal permite comprender el sentido original de esta figura retórica. En cuanto a la traducción, las dos versiones están tratadas de forma similar; en el verso 3, se representa vívidamente la forma de asomarse a la habitación, ya que está casi oscuro y la vela se consumirá por completo, pero la mujer aún no está dormida. En lo que se refiere al estado de la vela, en lugar de utilizar literalmente las palabras “acabada” o “terminada”, ambos traductores dan los estados de “moribunda” y “agonizante”, con lo que se puede asociar el dolor que sufre la mujer y la magnitud de su anhelo. Además, como el sujeto del verso 4 es una traducción directa de “flor volante”, la versión de Suárez utiliza “irrumper” para enfatizar el verbo con el fin de mostrar que su entrada no está de acuerdo con los deseos de la mujer. La versión de Chen, sin embargo, además de mostrar este sentimiento, también explica las características de la flor, mostrando que son los innumerables pétalos los que entran volando en la habitación y se burlan de ella, aumentando la sensación de soledad y tristeza de la mujer mediante la comparación del número de pétalos y personajes.

Tras conocer los métodos de traducción de estas dos partes, puede concluirse que, en primer lugar, la simetría de la estructura del texto original puede compensarse mediante rimas finales y rimas internas, para perseguir un efecto similar para los lectores de la lengua meta que para los lectores de la lengua origen. En segundo lugar, a la hora de elegir adjetivos para describir el objeto, si las condiciones lo permiten, recurrir a adjetivos que puedan relacionarse con el estado y las emociones de la

protagonista y que se encarguen de transmitir emociones para que los lectores las comprendan.

4.3.12 *Cháng xiāng sī* 长相思 (Larga añoranza)

Este es un poema *yuefu* y el primero de tres poemas del mismo nombre. Al describir algo objetivo, este poema muestra el anhelo entre un hombre y una mujer. Además, al especificar Chang'an como lugar, el poeta encarna su deseo de una vida en el pasado y su búsqueda de la ambición política, ya que, según Yu (2005), desde la obra *Li Sao* de Qu Yuan (343 a. C.-278 a. C.), los poetas siempre han recurrido a la metáfora de este modo, es decir, presentando sus deseos políticos o al emperador como una belleza. Si se entiende desde este punto de vista, este poeta toma al emperador de Chang'an como belleza, y muestra la larga pena del poeta y su anhelo de vida política con su lamento y la dificultad de ver al emperador.

1. 长相思, 2. 在长安。

Cháng xiāng sī, zài cháng ān.

Largo/mutuo/pensar, en/Chang'an.

3. 络纬/秋啼/金井阑, 4. 微霜/凄凄/簟色寒。

Lào wěi/qiū tí/jīn jǐng lán, wēi shuāng/qī qī/diàn sè hán.

Grillo/otoño/cantar/dorado/pozo/brocal, fino/escarcha/frío/frío/estera/color/frío.

5. 孤灯/不明/思欲绝, 6. 卷帷/望月/空长叹。

Gū dēng/bù míng/sī yù jué, juǎn wéi/wàng yuè/kōng cháng tàn.

Solitario/luz/no/brilla/añoranza/aproximar/extremar,

enrollar/cortina/contemplar/luna/solo/largo/lamento.

7. 美人/如花/隔云端。

Měi rén/rú huā/gé yún duān.

Bello/persona/como/flor/separar/nube/límite.

8. 上有/青冥之高天, 9. 下有/淅水之波澜。

Shàng yǒu/qīng míng/zhī gāo tiān, xià yǒu/lù shuǐ/zhī bō lán.

Arriba/haber/azulado/cielo/de/alto/cielo, abajo/haber/nítido/agua/de/ola/oleaje.

10. 天长/路远/魂飞苦, 11. 梦魂/不到/关山难。

Tiān cháng/lù yuǎn/hún fēi kǔ, mèng hún/bú dào/guān shān nán.

Cielo/alto/camino/largo/espíritu/volar/doler,

sueño/espíritu/no/llegar/desfiladero/montaña/difícil.

12. 长相思, 13. 摧心肝。

Cháng xiāng sī, cuī xīn gān.
Largo/mutuo/pensar, destruir/corazón/hígado.

(长相思)

<ol style="list-style-type: none"> 1. Larga añoranza 2. aquí, en Chang'an. 3. Los grillos cantan en el otoño junto al brocal el pozo, 4. la fina escarcha tolo lo impregna y deja la estera helada. 5. La luz vacila de la candela y extrema la añoranza 6. entre suspiros miro la luna apartando la cortina. 7. La gran belleza, como una flor, más lejana que las nubes. 8. Allá en lo alto, la noche oscura del cielo inalcanzable; 9. por aquí abajo, las aguas claras, de ondulante oleaje. 10. Vasto cual cielo, el camino es largo, el alma sufre en su vuelo, 11. no llega en sueños, pues se lo impiden gargantas y montañas. 12. Larga añoranza 13. desgarradora. <p style="text-align: right;"><i>(Larga añoranza) (Traducción de Suárez en A punto de partir)</i></p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Interminables son mis añoranzas 2. desde aquí, Chang An. 3. Cerca del brocal de jade del pozo, los grillos lloran tristes el otoño. 4. Escarcha fina. Frígida la estera. 5. ¡Oh mi cariño, mi amor! Pienso en ti, desesperado, a la luz de un moribundo candil. 6. Corro la cortina, contemplo la luna y lamento largo tiempo: 7. Eres tan bella como una flor, mas las nubes nos separan. 8. Arriba, inmensidad azul del cielo. 9. Delante, furia de olas de aguas claras. 10. ¡Qué largo camino, perdido en el infinito! ¿Podrá mi alma sufrida recorrerlo? 11. ¿Llegará, siquiera sea en sueños, pese a tantos montes y murallas? 12. Pensando día y noche en ti 13. Se me destrozan las entrañas. <p style="text-align: right;"><i>(Añoranzas interminables I) (Traducción de Chen en Trescientos poemas de la dinastía Tang)</i></p>
--	--

El poema consta de 13 versos, la séptima en medio de los cuales permite dividir el poema en dos partes. Los versos 1-6 de la primera parte se centran en la descripción de los sentimientos de la protagonista, mientras que los versos 7-13 de la segunda enfatizan la dificultad de ver a la persona que desea ver. Como la palabra *xiāng sī* 相思 que aparece en el título, se refiere al amor entre amantes o de su anhelo, la traducción directa de Suárez “larga añoranza” coincide con el significado original del título, y Chen complementa su comprensión con el adjetivo “interminable”, que muestra más vívidamente el continuo afecto de la protagonista. Además, los dos primeros versos y los dos últimos del poema contienen lo que dice el título y los cuatro versos son simétricos entre sí. A diferencia de la traducción libre de Chen, Suárez se ciñe a la forma del original en su traducción, para que los lectores de la lengua meta puedan tener la misma sensación que los originales.

A partir del topónimo Chang'an del verso 1, se puede asociar con el emperador de esa dinastía Tang y su palacio, pero si se opta por una traducción directa de su pronunciación sin explicaciones ni anotaciones, como han hecho los dos traductores, se corre el riesgo de dificultar la información sobre la ciudad y su significado implícito a los lectores que no conozcan la historia antigua de esta dinastía. Por lo tanto, en el caso de las ciudades con significado implícito o representativo, se podrían añadir algunas anotaciones o traducir dichos topónimos como “capital” o “ciudad imperial”, lo que revelaría el contexto cultural y político en el que se compuso el poema, aunque no se corresponda con el significado literal. Luego el uso de la reduplicación, que se produce en el verso 4, se ha analizado en la sección anterior, y ambos traductores lo han traducido eligiendo verbos con un rico espacio figurativo y cambiando el formato del verso, respectivamente. Además, en el verso 3, literalmente, los grillos lloran en el pozo dorado en otoño. Sin embargo, la elección de las palabras y el lugar al que se traduce este verso difieren en las dos versiones. De hecho, según el DCA, el *tí* 啼 de este verso puede contener dos significados, uno es llorar y el otro es piar (pájaro o animal), y puede considerarse que las versiones de los dos traductores recurren a dos significados diferentes. Se puede experimentar la continuidad de este sonido de insecto en el verso “cantar” de Suárez.

Sin embargo, Chen ha elegido otro significado para este verbo y ha empleado la amplificación, con el añadido de una palabra descriptiva “triste”, para mostrar el significado implícito del sonido de los grillos. Esto se debe a que, en la antigua China, el símbolo “grillo” podía asociarse con el otoño y la tristeza, y transmite un significado similar en otros tres poemas de este poeta, Li Bai. Como afirma Zhao (2008), los sentimientos de la tristeza del otoño es una presentación del profundo sentimiento de pérdida entre los intelectuales chinos tradicionales, y el otoño se experimenta por los sonidos de los grillos, así que se provoca que la mayoría de los poetas que escriben los grillos en la antigüedad no se puedan escapar a esta empatía estética. Por lo tanto, tras traducir el significado de estas palabras de los versos originales, si existe la posibilidad de que los lectores de la lengua meta no sean

capaces de captar las connotaciones culturales que se esconden tras algunas de las palabras, también se pueden añadir palabras descriptivas para explicar la emoción que el poeta intenta expresar.

El lugar en el que aparecen estos grillos está en las inmediaciones de un *jīn jǐng lán* 金井栏 (brocal del pozo de oro), ya que las palabras *yù chuáng* 玉床 (cama de jade), o *jīn jǐng* 金井 (pozo de oro) aparecen con frecuencia en este tipo de poemas *yuefu*, indicando su belleza, preciosidad y carácter valioso (Wang, 1999: 194). El significado del material del brocal del pozo aquí del verso 3 es mostrar el lujo de la escena, no necesariamente enfatizar que este brocal del pozo tenía que estar hecho de oro. Así, al sustituir el oro por el jade en su traducción, la traducción de Chen no sólo recrea la escena original, sino que también añade un sentido de tristeza a este escenario, similar al significado del poema *Yù jiē yuàn* 玉阶怨 comentada anteriormente, y también muestra que el lujoso lugar donde se encuentra la protagonista también puede contrastarse con las emociones del poeta. Además, en el caso de la rima “an” de la palabra *lán* 阑 y *hán* 寒 en estos dos versos 3 y 4, aunque la métrica del texto original no puede traducirse íntegramente, ambas versiones utilizan las rimas “o” y “a” para para reproducirlas, lo que ofrece a los lectores de la lengua meta una experiencia similar a la de los lectores de la lengua origen.

La traducción del verso 5 difiere entre los dos traductores. En primer lugar, en el poema no aparece ningún pronombre personal que denote al protagonista, por lo que, en ausencia de una acción realizada por una persona, Suárez no ha añadido al sujeto, por lo que los versos traducidos serían una descripción objetiva en consonancia con el original. Chen, por su parte, ha añadido “yo” en el verso 1, enfatizando las propias emociones del poeta, y utilizando también exclamaciones y frases coloquiales. Así que volvemos a este verso 5. Se compone de dos frases *gū dēng bù míng* 孤灯 desconocido y *sī yù jué* 思欲绝, que se traducen directamente como: la luz solitaria no brilla y la añoranza se aproxima a extremar. Al traducir este verso 5, Chen no se limita al formato del poema original, sino que añade algunos versos que expresan exclamaciones y redscribe el significado que estas dos frases del verso 5 intentan

transmitir combinándolas; de este modo, el traductor adopta un enfoque creativo que indica la profundidad del anhelo de la protagonista.

Mientras que Suárez, además de obedecer al formato original del poema, da un aire dinámico a la escena con su uso del verbo “vacilar” de la luz, recreando vívidamente una escena en la que la protagonista suspira por alguien lejano a la luz de las velas de la noche. Este verso 6 consta de tres frases cortas, *juǎn wéi* 卷帷 (correr la cortina), *wàng yuè* 望月 (contemplar la luna) y *kòng cháng tàn* 空长叹 (solo lamentar largamente). En la traducción de este verso, Chen sigue el formato estructural y el orden del poema original y traduce las tres acciones literalmente, mientras que Suárez adopta un enfoque más flexible y utiliza un solo verbo principal para conectar todo el verso, lo que se acerca más a la costumbre de la lengua meta. Así, en lugar de entenderlo como tres acciones separadas, las combina para dar cuerpo a la escena.

En el verso 7, el poeta utiliza un símil para mostrar la belleza de la mujer y, a continuación, señala la distancia entre la belleza y él. En la traducción, ambos traductores indican la retórica del verso directamente a través de la palabra “como” porque el texto original tiene el carácter *rú* 如, salvo que la descripción de Suárez es más objetiva y la de Chen es como una expresión de sentimiento hacia la belleza en su mente. Es aquí donde pasamos a la segunda parte del poema. Los versos 8 y 9 se componen de dos frases con significados y formatos paralelos, y el poeta adopta un enfoque más artístico para describir la situación objetiva de la dificultad de intentar ver la belleza. En esencia, las dos frases significan el cielo arriba y el agua abajo; sin embargo, mediante el uso de palabras con características similares, el poeta subraya la dificultad del camino. En concreto, entre los sustantivos *qīng míng* 青冥 (azulado cielo) y *gāo tiān* 高天 (alto cielo) y entre *lù shuǐ* 绿水 (nítida agua) y *bō lán* 波澜 (ondulante oleaje), hay una partícula *zhī* 之 como auxiliar. El uso sucesivo de estas palabras que denotan cielo y agua las enfatiza de una forma más artística.

En la traducción, por tanto, puede reproducir fielmente la escena original, como hizo Suárez, de modo que las frases se ajusten al formato original. Además, como en

el análisis anterior de la construcción de las palabras, Suárez puede compensar en cierta medida las características artísticas de los versos originales en la elección de las palabras en la traducción. En cambio, Chen presta más atención a la recepción del mensaje de los versos por parte de los lectores de la lengua meta. Al añadir las palabras “inmensidad” y “furia”, el traductor confiere a estas imágenes un carácter vívido, de modo que contienen el significado implícito que el poeta quiere expresar. Así, en esta versión de la traducción, recrea la emoción que el poeta quiere expresar con la inmensidad del cielo y la furia de las olas, haciendo que los lectores aprecien la dificultad del deseo del protagonista de ver la belleza.

En el verso 10 el poeta hace avanzar sus emociones por la amplitud del cielo y la distancia del camino, mientras sufría en el espíritu del sueño, y en el verso 11 los desfiladeros y montañas le impiden llegar a su destino. Estructuralmente, este verso 10 se compone de tres frases, a saber *tiān cháng* 天长, *lù yuǎn* 路远 y *hún fēi kǔ* 魂飞苦. A diferencia de la resolución del verso 6, aquí Suárez se atiene al formato de las tres frases y utiliza la rima “o” para que el formato de las tres frases sea relativamente uniforme. Chen, por su parte, utiliza exclamaciones y preguntas para reflejar la riqueza de las emociones del poeta, a pesar del verso indicativo del original. Además, Chen recrea la frase completando el sujeto y cambiando los elementos gramaticales, utilizando el componente principal de la frase, la palabra compuesta *hún fēi kǔ* 魂飞苦, y los cuatro caracteres precedentes, *tiān cháng* 天长 y *lù yuǎn* 路远, como elementos modificadores, de modo que las imágenes del verso original se reproducen sin omisiones. Sin embargo, es posible que los lectores no experimenten la sutil belleza del poema original, ya que la pregunta y la emoción se explican de forma más directa y explícita.

Los dos últimos versos corresponden a los dos primeros y, en contraste con la belleza del formato presentado por Suárez, Chen explica el alcance del sufrimiento causado por las largas horas en una traducción libre. Además, como el verso 13 recoge una expresión más exagerada, *cūi xīn gān* 摧心肝 (destruir el corazón y el hígado), es evidente que el autor subraya la profundidad de sus sentimientos. El hecho

de que Chen conserve el sustantivo que aparece en este verso en relación con los órganos, no afecta a la comprensión de los lectores de la lengua meta, ya que esta forma de expresión también aparece en español. Suárez, en cambio, no traduce las palabras que aparecen en el verso original; su elección de adjetivos refleja de forma más precisa y directa el sentido implícito del poema, y se corresponde en la forma con el número similar de palabras del original.

De las traducciones de los dos traductores se desprende que la versión de Suárez es de descripción objetiva, mientras que la de Chen adopta una perspectiva en primera persona, lo que facilita que los lectores de la lengua meta se introduzca en la historia del poema y experimente los sentimientos y emociones del poeta. En este poema, en general, la versión de Suárez se ajusta más al formato y estilo del poema original, mientras que la versión de Chen es más creativa, variando mucho los usos gramaticales y haciendo hincapié en la transmisión de emociones.

En lo que se refiere a la resolución de la sección de detalles, se puede concluir que, en primer lugar, para las combinaciones de diferentes símbolos en los versos, si una traducción directa llevara a múltiples comprensiones o pudiera no corresponder mucho al significado del poema original, habría que considerar la posibilidad de revelar las connotaciones ocultas de los versos y añadir algunas palabras descriptivas para reproducir la escena y los sentimientos asociados. En segundo lugar, en los poemas de siete caracteres por verso, hay una variedad de combinaciones de palabras compuestas, y para transmitir las emociones del poeta de forma más vívida para los lectores de la lengua meta, el significado de las distintas frases cortas de un verso puede transmitirse combinándolas, o transfiriendo la descripción de un objeto a otro, en lugar de tener que estar demasiado pendiente del formato del poema original y afectar así a la comprensión de la traducción por parte de los lectores de la lengua meta. En tercer lugar, aunque para un mismo poema o verso deban utilizarse diferentes técnicas de traducción, también es posible desarrollar un estilo uniforme en la misma versión traducida, en función del tema del poema, de modo que los lectores de la lengua meta reciban con mayor fluidez las emociones del poema original.

4.3.13 *Qiū pǔ gē qí shí wǔ* 秋浦歌其十五 (Canto de Qiupu XV)

Este poema es uno de los diecisiete poemas del poeta sobre el lugar Qiupu, que llevan el mismo título. Pueden distinguirse colocando sus números correlativos en el título o colocando el primer verso en el título. En este poema, el poeta expresa su infinita pena en sólo veinte breves caracteres, concretamente: el pelo blanco tiene tres mil pies de largo, y es a causa de la pena que crece tan largo, y me pregunto en qué parte del brillante espejo cayó la escarcha otoñal sobre mi cabeza.

1. 白发/三千丈, Bái fà/sān qiān zhàng.
Blanco/pelo/tres/mil/Zhang.
2. 缘愁/似个长。Yuán chóu/sì gè cháng.
Por/tristeza/como/así/largo.
3. 不知/明镜里, Bù zhī/míng jìng lǐ.
No/saber/claro/espejo/interior,
4. 何处/得秋霜。Hé chù/dé qiū shuāng.
Qué/lugar/tener/otoño/escarcha.

(秋浦歌其十五)

1. Treinta mil pies miden mis canas,
2. igual de largas son mis penas.
3. En el espejo, me pregunto
4. de dónde viene tanta escarcha.

(Canto de Qiupu XV) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. Mil varas mide mi blanco cabello,
2. y mis tristezas son igual de largas.
3. Ante el brillante espejo, no comprendo
4. de dónde viene esta otoñal escarcha.

(Canción de Qiupu XV) (Traducción de Chen en *Trescientos poemas de la dinastía Tang*)

Como ya se ha analizado, la descripción de la longitud de su largo cabello es una exageración, lo que, combinado con los dos primeros versos del poema, puede interpretarse en el sentido de que el poeta cree que su pena tiene la misma longitud que su pelo. Dado que *bái fà* 白发 (pelo blanco) es una palabra compuesta por el morfema modificador *bái* 白 (pelo blanco) y su raíz, *fà* 发 (pelo), el significado de

estas dos palabras en el poema original puede explicarse tanto mediante una traducción directa de Chen como mediante una palabra fija en la lengua meta utilizada por Suárez. Además, si es necesario mantener una estructura más ordenada o una rima final, a veces es posible sustituir la palabra compuesta del texto original por una palabra simple en la lengua de llegada, como ha hecho Suárez, de forma similar al uso equivalente acuñado.

En el original, como se aprecia por los caracteres *zhàng* 丈 y *cháng* 长 al final de los versos 1 y 2, comparten el mismo “ang”. En la traducción la versión de Suárez los transforma en “canas” y “penas”, dos palabras con la misma rima, logrando un grado de equivalencia formal. Luego para esta antigua unidad de longitud china, *zhàng* 丈, utilizada por el poeta en el verso 1, ambos traductores la han sustituido por una unidad similar en la lengua meta. Como explica el DCC, *zhàng* 丈 equivale a diez *chǐ* 尺 (regla), mientras que un *zhàng*, hoy en día, equivale aproximadamente a 3,33 metros. Dado que, en efecto, se refiere a un instrumento de medida formado por varios palos de madera, la elección de “vara” por parte de Chen no sólo refleja el hecho de que se trata de una unidad de longitud, sino que también reproduce en cierta medida la forma en que se mide, aunque en la traducción se representa como mucho menos largo que en el poema original. Además, estos dos versos, que tienen una correspondencia en el poema original, también pueden traducirse libremente como “long, long is my whitening hair”, en contraposición a su “long, long is it laden with care” (Xu, 2007: 185). Si nos limitamos a observar la traducción, podemos decir que el traductor Xu Yuanchong ha desplegado creativamente el formato de los versos de una forma muy artística, pero tampoco refleja hasta cierto punto las impactantes emociones que transmite el texto original porque elide la exagerada retórica del original.

Al tratarse de una exageración, no se puede encontrar el significado implícito exacto de este “treinta mil”, ya que podría ser “cuarenta mil” o “cincuenta mil” en otros versos, en aras de la simetría rítmica. Así que desde las traducciones anteriores, se puede ver que a veces no es necesario calcular y traducir con precisión este tipo de palabras en el proceso de traducción. Sólo es necesario mostrar un sentimiento similar,

funcionalmente equivalente, para los lectores de la lengua meta a través del significado específico de la retórica utilizada por el poeta, como sostiene Tolman en su libro *Art of Translating*, que sólo reproduciendo el vocabulario, el orden de las palabras y las características retóricas del original puede la traducción reproducir el estilo de la obra original, según el citado Xu (Xu, 2002: 9). Con respecto al formato de los dos versos 1 y 2, podemos entender que se componen de caracteres indicados e indicativos, es decir, “tiene treinta mil pies de longitud” para su “pelo blanco” y “tiene la misma longitud” para su “pena”. En este sentido, al colocar el sujeto al final de cada verso traducido, Suárez hace que la traducción se corresponda con el original de otra manera, proporcionando a los lectores de la lengua meta una experiencia similar a la de los lectores de la lengua origen.

En los versos 3 y 4 el poeta expresa dudas o interrogantes sobre el origen de la escarcha otoñal, pero de las descripciones de los dos primeros versos se desprende que su aparición está asociada a una pena infinita. Si nos fijamos en estos dos versos del poema original, al principio de estos dos versos 3 y 4 el poeta tiene las dos dudas *bù zhī* 不知 (no sabe) y *hé chù* 何处 (qué lugar), que, si se tradujeran de forma literal, serían: “no sé en el claro espejo, de dónde viene la escarcha otoñal”. En la traducción concreta, sin embargo, ninguno de los traductores siguió esta forma de la dicción del poeta, sino que recurrió a una oración completa y fluida combinando los dos versos, lo que la hace más acorde con las convenciones de la lengua meta.

En lo que se refiere a los términos espejo y escarcha, en el texto original la descripción de un espejo es *míng* 明 (brillante, claro) y la de la escarcha es *qiū* 秋 (otoñal). Chen traduce literalmente, pero Suárez hace elisiones de palabras, aunque esto no afecta al mensaje del original que los lectores de la lengua meta reciben de la traducción. Además, aunque ambos traductores no añaden anotaciones para explicar la metáfora de la escarcha en los versos, las expresiones “blanco cabello” y “canas” pueden entenderse como una referencia al reflejo del pelo blanco del poeta en el espejo. Así, se puede entender claramente a través de ambas versiones que el poeta se

siente tan triste y disgustado por la angustia de la vida que parece convertirse en un anciano con canas muy largas.

Aunque el poema es breve, mediante el uso de la hipérbole y la metáfora, el poeta muestra a los lectores la riqueza de sus emociones. A través de la traducción se puede ver, en primer lugar, que si en la lengua meta no se encuentran palabras y sus equivalentes exóticos en la lengua original, como la antigua unidad de longitud, se pueden sustituir directamente con la ayuda de palabras similares en la lengua meta. No obstante, si es posible, se puede intentar reproducir el uso o la forma de dicha unidad en el proceso de traducción mediante la elección de palabras. En segundo lugar, aunque las frases exageradas pueden traducirse libremente para mostrar su significado implícito, es en este punto donde puede elidirse la atención a las formas retóricas empleadas por el poeta y afectar al sentimiento de recepción de los lectores de la lengua meta. Así pues, aunque la forma de expresión original no pueda traducirse en su forma original, debe traducirse de manera parecida al original, conservando sus peculiaridades, como han hecho los dos traductores.

En tercer lugar, para lograr una correspondencia formal o métrica con el poema original, se puede reordenar el orden de las palabras en el verso original, por ejemplo colocando el sujeto después del verso para lograr una rima final o una estructura más ordenada, etc., aunque no sea la misma que la estructura del verso original. En cuarto lugar, cuando las palabras descriptivas no interfieren con el sentido implícito del poeta ni con la transmisión de la emoción, se puede lograr una elisión que haga el verso traducido más sencillo y comprensible. En quinto lugar, los símbolos que contengan un significado metafórico deben anotarse en la traducción o describirse en los versos apropiados, pero los símbolos cuyo significado implícito pueda encontrarse en otros versos precedentes tal vez podrían conservarse y dejarse más abiertos a la imaginación de los lectores de la lengua meta.

4.3.14 *Wàng lú shān pù bù qí èr* 望庐山瀑布其二 (Contemplar la cascada del monte Lu II)

Bajo este mismo título el poeta tiene dos poemas diferentes, y éste es el segundo. Este poema describe una magnífica escena de una montaña y una cascada. Mediante la combinación de distintos símbolos y el uso de recursos retóricos, el poeta demuestra la grandeza y la maravilla del paisaje natural. En concreto, el poema escribe que el sol hace brillar el incensario y nacer la niebla púrpura, remotamente se ve la cascada que se descuelga en el río de delante. Las aguas bajan rectamente tres mil *chi*, como si la Vía Láctea cayera del noveno cielo. A continuación comprenderemos y analizaremos este poema a través de dos versiones de la traducción.

1. 日照/香炉/生紫烟, Rì zhào/xiāng lú/shēng zǐ yān.
Sol/alumbrar/incensario/nacer/púrpura/niebla.
2. 遥看/瀑布/挂前川。Yáo kàn/pù bù/guà qián chuān.
Remotamente/ver/cascada/colgar/delantero/río.
3. 飞流/直下/三千尺, Fēi liú/zhí xià/sān qiān chǐ.
Volante/agua/rectamente/bajar/tres/mil/chi.
4. 疑是/银河/落九天。Yí shì/yín hé/luò jiǔ tiān.
Sospechar/ser/plata/río/caer/nueve/cielo.

(望庐山瀑布)

1. El sol alumbró el Incensario, nacieron volutas púrpuras.
 2. En la distancia la cascada es un torrente en suspenso
 3. que se arroja vertiginoso y desciende tres mil pies:
 4. el Río de Plata cayendo desde los nueve cielos.
- (Contemplando la cascada del Monte Lu II) (Traducción de Suárez en A punto de partir)

1. El sol enciende el Incensario, y se alzan volutas violáceas.
 2. Lejos una cascada cuelga de la montaña.
 3. En un vertiginoso vuelo, rueda tres mil pies hacia abajo.
 4. ¿Estará el Río de Plata cayendo de lo más alto del cielo?
- (Contemplando la catarata de la Montaña Lushan) (Traducción de Chen en Trescientos poemas de la dinastía Tang)

El verso 1 contiene los símbolos del sol, el incensario y la niebla púrpura, y forman una escena en la que el sol brilla sobre el incensario y la niebla es púrpura. Concretamente, *xiāng lú* 香炉 (incensario) en China es un instrumento taoísta o budista para encender incienso y es también el nombre de la montaña, que se llama así porque el vapor y la niebla que la rodean se asemejan a un humo del incienso (Yu, 2005: 2632), así que la escena de encender incienso es similar a la hermosa vista de esta montaña. Así, el poeta vincula la escena real del encendido del incienso con la escena de la montaña rodeada de humo púrpura, proporcionando un espacio vívido para la imaginación de los lectores. Ambos traductores destacan la palabra “Incensario” en mayúscula, de modo que, aunque no haya anotaciones extratextuales ni explicaciones intratextuales, los lectores de la lengua meta puedan entender, sin conocer la cultura de la lengua origen, que detrás de la palabra hay algo más que el mero instrumento religioso del incensario.

Para la acción del sol, a diferencia de la traducción directa que hace Suárez del verbo *zhào* 照 (alumbrar, iluminar), la elección que hace Chen del verbo “encender” personifica implícitamente el sol. Luego al describir el sol brillando sobre el incensario, se puede imitar la escena de su uso en la vida real y revela, en cierta medida, la escena implícita en el verso. Después aparece una niebla púrpura como resultado de la iluminación del sol. Aunque el sustantivo *yān* 烟 es una palabra homógrafa, según el DCA sólo contiene significados como: sustancia gaseosa ardiente, niebla, tabaco, cenizas ardientes u opio. En la traducción, sin embargo, ambos traductores han transformado el carácter en la palabra “voluta”, recreando vívidamente la escena del humo que se eleva al encender el incienso y mostrando las nieblas que rodean la montaña. Así, además de la descripción de las características implícitas de las palabras, también es posible recurrir a palabras específicas de la lengua meta. Estas palabras contienen significados diferentes y no se corresponden con las palabras de la lengua origen, pero su uso puede restituir la escena en la lengua origen y lograr una equivalencia funcional.

Aparte de eso, la aparición de la niebla púrpura se debe al reflejo del sol, pero también hay significados implícitos que pueden requerir una anotación para aclarar las connotaciones. En concreto, la palabra compuesta *zǐ yān* 紫烟 (niebla púrpura) es una combinación de un morfema modificador y su raíz, y la palabra *zǐ* 紫 (púrpura) puede asociarse a connotaciones de suerte y nobleza; por ejemplo, otras palabras compuestas similares podrían ser *zǐ jìn* 紫禁 (palacio imperial), *zǐ chén* 紫宸 (emperador o trono imperial), *zǐ yún* 紫云 (nube afortunada), de modo que, además de mostrar la escena del reflejo del sol, aquí la niebla púrpura puede implicar la conmoción del poeta ante la visión de una escena magnífica y conmovedora.

A continuación, a medida que se desplaza el punto de vista del poeta, éste indica en el verso 2 que, cuando se ve la cascada desde lejos, se puede ver cómo cuelga sobre el río de montaña que tiene delante. En este verso, el verbo *guà* 挂 (colgar) está en la misma posición que el verbo del verso 1. En lugar de adoptar una traducción directa como la de Chen, que obedece al orden de palabras de este poema original, Suárez lo cambia por una frase preposicional que enfatiza el estado de la cascada y presenta a los lectores una escena más dinámica. Además, como el sustantivo de este verso *chuān* 川 puede referirse tanto a un río como a un terreno amplio, llano y bajo, y la cascada parece estar justo delante en la perspectiva del poeta, ninguno de los traductores ha permitido que su significado primario “río” aparezca en la traducción. En cambio, si se busca la belleza formal, podría traducirse como “río delantero”, correspondiente a la “niebla púrpura” del primer verso.

En el siguiente verso, el poeta emplea el recurso retórico de describir la forma de correr de la cascada y exagerarla para demostrar su velocidad y longitud. Como en el poema ya analizado *Qiū pǔ gē qí shí wǔ* 秋浦歌其十五 (Canción de Qiupu XV) el poeta también utiliza esta figura para describir su cabello. Aquí también se trata sólo de una descripción exagerada de la longitud de la cascada. De hecho, *sān qiān* 三千 (tres mil) es una retórica exagerada utilizada más de una vez por Li Bai, y se ha convertido en un uso más habitual del poeta, pues según mi recuento tiene otros 24 poemas además de estos dos con tal descripción cuantitativa, y se utiliza para

modificar muchos tipos de cosas, por ejemplo, distancias, personas, cosas objetivas, edades, animales, días, etc.

En este verso 3, el sujeto es el *fēi liú* 飞流 (líquido, agua que vuela), que realiza la acción de *zhí xià* 直下 (bajar rectamente), mostrando así no sólo el estado vertical de la montaña, sino también la rapidez de la cascada. En lugar de traducir literalmente esta palabra *zhí xià* 直下, que consiste en un morfema modificador de adverbio y su raíz verbal, Chen la sustituye por una frase preposicional, y Suárez por otras palabras. Al elegir el adjetivo “vertiginoso”, se puede experimentar no sólo la gran velocidad de su descenso, sino también la sensación de conmoción e incluso de vértigo que le produce la escena. Así, aunque no se ajusta al significado del texto original, transmite y hasta cierto punto potencia el efecto de la expresión del verso original al ayudar a los lectores de la lengua meta a imaginar la escena. Por último, a raíz de esta impactante escena, el poeta asocia una escena en la que la cascada parece ser la Vía Láctea cayendo del cielo. Dado que, según el DCA, la palabra *yí* 疑 puede tener significados como sospechar, dudar, culpar, parecer, o temer, pero el texto original no lo expresa directamente en una frase interrogativa. En la traducción, la versión de Suárez elide esta palabra y expone la metáfora implícita en este verso directamente en la traducción. Aunque no se transmiten las dudas del poeta, los lectores de la lengua meta puede entender que este último verso describe lo que el poeta asocia e imagina tras ver la escena que tiene ante sí. Mientras al traducir este verso original como una pregunta, Chen revela directamente la duda del poeta alterando el tono del poema original, de modo que puede darse una mayor comunicación entre los lectores y el poema.

Además, en este verso aparecen dos símbolos exóticos, *yín hé* 银河 y *jiǔ tiān* 九天, que significan literalmente “río de plata” y “nueve cielos”. El poeta Li Bai también utiliza esta palabra *yín hé* 银河 y su contexto cultural asociado en otros cuatro poemas. Este símbolo ha aparecido en varias traducciones de la poesía de Li Bai realizadas por ambos traductores, como Río de la Plata, Vía Láctea, Río Celeste, etc. Los lectores occidentales no son ajenos a los “nueve cielos” de Suárez, pues

Dante Alighieri ya había explicado hace tiempo el significado de las nueve capas del cielo en la sección “Paradiso” de la obra *Divina Commedia*. Sin embargo, los antiguos chinos no tenían el mismo trasfondo cultural, ya que *jiǔ tiān* 九天 se asocia más en China con el taoísmo que con el cristianismo.

Según el DCA, los “nueve cielos” pueden referirse al centro del cielo y a los ocho lados del cielo; a los dioses de los nueve cielos; a los nueve cielos, la parte más alta del cielo; y al palacio silencioso y tranquilo. De hecho, en la cultura china, a veces el número no representa la cantidad real, sino que es una referencia general. El nueve es el mayor número natural, por lo que los nueve cielos también pueden representar los innumerables cielos. No obstante, existen algunas referencias estos “nueve cielos” en los textos canónicos, por ejemplo, en el *lǚ shì chūn qiū* 吕氏春秋 (Crónica de la Primavera y el Otoño del Lü), escrito a finales del periodo de los Estados Combatientes, se dice que hay nueve cielos y se explica la extensión de cada uno de ellos, aunque, por supuesto, se trata de un concepto completamente distinto de los nueve cielos de la cultura occidental. Los “nueve cielos” de este libro tienen un significado central y con ocho direcciones, mientras que en el segundo volumen de la obra *Yóu lóng zhuàn* 犹龙传 (Como el Dragón), libro taoísta que representa que el *Tao* es profundo y maravilloso como los cambios insondables del dragón, también se recogen nueve tipos de cielos que representan conceptos relativamente tridimensionales, aunque más tarde, en su continuo desarrollo, el taoísmo también cuenta con expresiones como los treinta y seis cielos.

Así pues, aunque una traducción directa de este símbolo puede ser beneficiosa para la comprensión de los lectores de la lengua meta, conserva los elementos culturales literales y sirve hasta cierto punto al propósito de presentar la cultura china a los lectores occidentales, también tiene implicaciones que los lectores occidentales pueden asociar con la cultura religiosa occidental, en vez de la china. La traducción de Chen, una traducción libre, muestra el significado implícito de este símbolo como un cielo especialmente alto. Aunque se resuelve la posibilidad de malentendidos, la

elisión de este término niega a los lectores de la lengua meta la oportunidad de experimentar los rasgos culturales de la lengua origen.

En términos generales, aunque el poema no especifica un sujeto, ninguna de las dos versiones lo añade, sino que adopta una expresión más objetiva. En concreto, tras analizar el poema y las traducciones, se puede ver que, en primer lugar, es posible reproducir la escena del poema original o presentarla de forma más vívida mediante palabras en la lengua meta, aunque no se correspondan con el significado de las palabras correspondientes en los versos originales. En segundo lugar, el formato de las palabras del poema original y la categoría gramatical de las palabras compuestas pueden cambiarse por expresiones que den a los lectores de la lengua meta más margen para la imaginación. En tercer lugar, en el caso de los símbolos exóticos, hay que tener en cuenta que cuando en la lengua meta aparecen palabras similares a las de la lengua origen, la diferencia de trasfondo cultural puede causar confusión o malentendidos en la comprensión de los lectores, por lo que tampoco en este tipo de traducciones se debe optar sólo por la domesticación.

4.3.15 *Zǎo fā bái dì chéng* 早发白帝城 (Partida matinal de la ciudad Baidi)

Este poema, a través de su descripción de paisajes naturales, muestra una escena en la que el poeta viaja en barco por el agua. Si uno leyera sólo los versos, podría pensar que se trata de una mera descripción de lo que el poeta vio en sus viajes. Sin embargo, según Wang (1977), el poeta se dirigía a la ciudad de Baidi cuando recibió la noticia de su indulto, por lo que el poeta tomó alegremente un barco hacia Jiangling y compuso este poema. En concreto, el poema dice literalmente: por la mañana despide Baidi entre nubes coloreadas, mil leguas a Jiangling se vuelve en un día; los sonidos de monos a lo largo de orillas no cesan, el barco ligero ya pasa por diez mil pliegues de montañas.

1. 朝辞/白帝/彩云间, Zhāo cí/bái dì/cǎi yún jiān.
Mañana/despedir/blanco/rey/coloreado/nube/medio.
2. 千里/江陵/一日还。 Qiān lǐ/jiāng líng/yí rì huán.

Mil/legua/Jiangling/uno/día/volver.

3. 两岸猿声啼不住, Liǎng àn/yuán shēng/tí bú zhù.

Ambo/orilla/mono/sonido/aullar/no/cesar.

4. 轻舟/已过/万重山。Qīng zhōu/yǐ guò/wàn chóng shān.

Ligero/bote/ya/pasar/die mil/pliegue/montaña.

(早发白帝城)

1. Al alba deajo Baidi entre **nubes irisadas**,
2. Mil estadios a **Jiangling**, regreso en un solo día.
3. Los monos de ambas orillas aúllan incesantes,
4. **Mi barca leve** ha pasado **infinitas cordilleras**.

(*Salida matinal de la ciudad de Baidi*) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. Digo adiós a Baidi entre **arreboles del alba**.
2. Llego hoy mismo a **mi hogar** atravesando cien leguas.
3. Aúllan sin cesar los monos en ambas riberas.
4. **Se desliza**, entre **un bosque de montañas**, mi barca.

(*Salida matinal de la ciudad Baidi*) (Traducción de Chen en *Poesía China*)

En primer lugar, ambos traductores han añadido anotaciones sobre el contexto y la época en que se compuso el poema y, además, Suárez ha añadido una breve introducción sobre la ciudad de Jiangling. En la traducción de los topónimos de estos dos primeros versos, Suárez translitera ambos nombres fonéticamente, mientras que en la traducción de Chen, en lugar de señalar el nombre original de la ciudad en el original Jiangling, utiliza su propia explicación añadida, señalando que esta ciudad es donde se encuentra la casa del poeta. Así, combinado con las anotaciones que da el traductor sobre el contexto en el que se compuso el poema, los lectores pueden entender que los dos términos se refieren no sólo a las dos ciudades, sino más bien al feliz viaje del poeta de vuelta a casa desde una tierra lejana. Sin embargo, los lectores no tendrán problemas para entender su traducción si la leen directamente sin prestar atención al texto original, pero tal traducción elide parte del texto original y reduce así la oportunidad de los lectores de comprender la cultura china.

Aunque el poema no muestra el sujeto, ambos traductores han añadido el pronombre personal “yo” desde el punto de vista del poeta, lo que hace que la traducción sea más acorde con el contexto en el que se escribió el poema y acerca a

los lectores al poema. En los versos 1 y 2, Suárez obedece en su traducción al orden de las palabras compuestas en los versos originales, transmitiendo con mayor fidelidad el sentido del verso original. Chen, por su parte, consigue una belleza formal al adelantar los verbos en los versos 1 y 2, lo que resulta en un formato de traducción más ordenado.

En el verso 1, cabe destacar la palabra *cǎi yún* 彩云, que literalmente debe interpretarse en términos de nubes coloridas o irisadas, que muestran la belleza del paisaje y el estado de ánimo relajado del poeta. Así, en una de esas nubes coloridas y hermosas, el poeta se despide de la ciudad de Baidi. Aquí Suárez traduce literalmente, mientras que Chen adopta otro enfoque de la escena. Cambia la palabra que designa el tiempo, *zhāo* 朝 (al alba), y la utiliza después de las nubes como modificador, de modo que el significado de toda la frase permanece inalterado. Además, añade la palabra con la que el poeta se despide de la ciudad de Baidi, lo que indica aún más la felicidad del poeta al abandonar esa ciudad.

Cabe señalar aquí que el famoso traductor chino Xu Yuanchong ha propuesto una traducción al inglés de este término, a saber, que la ciudad de Baidi está “crowned with cloud” (Xu, 2007: 195), de modo que puede traducirse como que la ciudad de Baidi está coronada de nubes, una traducción que, por un lado, proporciona a los lectores una sensación de imaginación, ya que entonces pueden imaginar la ciudad apareciendo entre las nubes como si llevara una corona brillante. Por otro lado, la ciudad Baidi significa literalmente “emperador blanco”, un emperador de la mitología antigua. Así, la ciudad coronada puede asociarse también con los orígenes de la ciudad, expresando la escena en la que el emperador es coronado entre las nubes. De este modo, aunque esta traducción es una alteración amplia y artística de esta palabra en el verso original, con sus propios componentes artísticas, esta forma más poética de traducción se hace eco de cierta belleza en la escena.

Hay que señalar que en este poema el poeta utiliza una variedad de formas exageradas para explicar sus sentimientos y su situación, por ejemplo, en los versos 2 y 4, la rapidez con la que el poeta regresa en barco se aprecia en el uso de las palabras

yí rì 一日 (un día) y *wàn chóng* 万重 (diez mil). Normalmente no es posible que la gente regrese a casa en un día, y la ciudad de Baidi no tiene diez mil montañas, así que aquí el poeta refleja su estado de ánimo describiendo la velocidad, ligereza y fluidez del barco en su camino, en comparación con la gran diferencia de distancia y tiempo. La palabra *yí rì* 一日 (un día) se traduce en consonancia y transmite el significado literal, pero la palabra *wàn chóng* 万重 (diez mil). no se traduce literalmente en ninguno de los dos lados, sino “un bosque de montañas” y “las infinitas cordilleras” podrían llevarnos directamente a la escena que presenta el poeta, donde su barca pasa fácil y rápidamente entre innumerables montañas.

En la traducción del verso 3, ambos traductores han transmitido fielmente el sentido de la frase. En esta escena, el *qīng zhōu* 轻舟 (barco ligero) del poeta cruza la montaña. Suárez traduce literalmente el objeto, sin embargo, la traducción de Chen no muestra literalmente este adjetivo *qīng* 轻 (ligero), sino que traslada la emoción que muestra este adjetivo al verbo que realiza la barca, de manera que describe la barca “se desliza” por la montaña, en lugar de “ha pasado” como indica Suárez. Por tanto, es comprensible que se trate de otra técnica de traducción de los traductores de Chen, que, aunque no transmite estrictamente el sentido original del texto, explica o describe la tendencia o el movimiento de la barca, enfatizando su estado vívido. Así, cuando la escena objetiva puede contener más posibilidades asociativas, se pueden utilizar enfoques más artísticos para reproducir la escena original. Al mismo tiempo, para que la experiencia de los lectores de la lengua meta sea más similar a la de los lectores de la lengua origen, se pueden dar más significados implícitos a los descriptores y verbos en el proceso, con el objetivo de transmitir vívidamente las emociones del poeta.

4.3.16 *Yuè xià dú zhuó qí yī* 月下独酌其一 (Beber solo bajo la luna)

En este poema, el poeta Li Bai utiliza su rica imaginación para describir una escena en la que bebe con la luna y su propia sombra, expresando la soledad y la tristeza del poeta por no poder encontrar a alguien que le comprenda, lo que también

puede verse como la depresión del poeta por no poder realizar sus ambiciones políticas. En concreto, como no hay nadie que acompañe al poeta, éste piensa en la luna y en su propia sombra a la luz de la luna como compañeras, para poder beber juntos como tres personas. Sin embargo, la luna no entiende el placer de beber y, además, el poeta se siente solo aunque tenga a su sombra al lado. Aun así, el poeta cree que hay que aprovechar el tiempo y disfrutar del momento. Entonces, después de emborracharse, el poeta decide permanecer eternamente amigo de la luna y de su sombra para que puedan ir juntos al mundo inmortal.

1. 花间/一壶酒, 2. 独酌/无相亲。3. 举杯/邀明月, 4. 对影/成三人。
Huā jiān/yì hú jiǔ, dú zhuó/wú xiāng qīn. Jǔ bēi/yāo míng yuè, duì yǐng/chéng sān rén.
Flor/medio/uno/jarra/vino, solo/beber/sin/mutuo/apegado.
Alzar/copa/invitar/claro/luna, enfrentar/sombra/convertir/tres/persona.
5. 月既/不解饮, 6. 影徒/随我身。7. 暂伴/月将影, 8. 行乐/须及春。
Yuè jì/bù jiě yǐn, yǐng tú/suí wǒ shēn. Zàn bàn/yuè jiāng yǐng, xíng lè/xū jí chūn.
Luna/ya/no/entender/beber, sombre/en vano/seguir/yo/cuerpo.
Transitorio/acompañar/luna/con/sombra, disfrutar/alegría/deber/aprovechar/primavera.
9. 我歌/月徘徊, 10. 我舞/影零乱。11. 醒时/同交欢, 12. 醉后/各分散。
Wǒ gē/yuè pái huái, wǒ wǔ/yǐng líng luàn. Xǐng shí/tóng jiāo huān, zuì hòu/gè fēn sàn.
Yo/cantar/luna/vagar, yo/bailar/sombra/vacilar.
Despertarse/tiempo/conjunto/contactar/amistad,
Emborracharse/después/individualmente/separar/dispersar.
13. 永结/无情游, 14. 相期/邈云汉。
Yǒng jié/wú qíng yóu, xiāng qī/miǎo yún hàn.
Siempre/atar/sin/emoción/viajar, mutuo/citar/remoto/Vía Láctea.

(月下独酌其一)

<p>1. Entre flores, una jarra de vino. 2. Bebo solo, sin compañía alguna. 3. Alzo el vaso, invito a la luna clara. 4. Con mi sombra, ya somos tres personas. 5. Mas la luna no es capaz de beber; 6. y mi sombra, tan solo de seguirme. 7. Compañeras fugaces, luna y sombra, 8. disfrutad mientras sea primavera. 9. Cuando canto, la luna se pasea; 10. cuando bailo, mi sombra se alborota. 11. Yo sereno, nos divertimos juntos; 12. ya borracho, cada cual por su lado. 13. Mis eternas amigas insensibles, 14. Os doy cita en el Río de las Nubes.</p>	<p>1. Entre flores y ante un jarro de vino, 2. bebo solo, sin compañía alguna. 3. Alzo la copa y convido a la luna. 4. Con mi sombra somos tres. 5. Aunque la luna no puede beber, 6. y en vano sigue a mi cuerpo la sombra, 7. son gratas compañeras transitorias. 8. ¡Disfrutemos antes que pase la primavera! 9. Canto, y la luna se balancea. 10. Bailo, y mi sombra revolotea. 11. Despierto yo, compartimos la alegría. 12. Ebrio, desaparecen mis compañeras. 13. ¡Oh luna, oh sombra, mis inmortales amigas! 14. Ya tendremos una cita en el cristalino Río de las Estrellas.</p>
--	---

<i>(Bebiendo solo bajo la luna I) (Traducción de Suárez en A punto de partir)</i>	<i>(Bebiendo solo bajo la luna) (Traducción de Chen en Trescientos poemas de la dinastía Tang)</i>
---	--

Ambas versiones de la traducción comparten un título común, “bebiendo solo bajo la luna”. El título original es un uso impersonal, y aunque la persona que bebe es el propio poeta, no se especifica en el título, pero al utilizar el gerundio, ambos traductores son capaces de reproducir el título. Además, este poema pertenece al primero de un grupo de cuatro poemas, y la versión de Suárez lo indica en el título, añadiendo una anotación para explicarlo. Dado que el poeta podría haber compuesto varios poemas diferentes bajo el mismo título, la adición de una anotación extratextual, además de la traducción, habría permitido a los lectores reducir la posibilidad de confusión.

En lo que se refiere a las traducciones de las dos versiones, en los versos 1 y 2 se traducen de forma similar. Los traductores han reproducido el orden en que están dispuestas las palabras compuestas en el texto original, indicando una escena en la que no hay nadie que beba con él en un entorno con flores y vino, por lo que tiene que beber solo. El sentimiento de soledad del poeta se ve así reforzado por el maravilloso paisaje. El original carece de un sujeto que realice esta acción y, como se ha analizado en los poemas anteriores, este uso es habitual, por lo que en la traducción ambos traductores indican que la acción de beber emana del propio poeta. Luego como *xiāng qīn* 相亲 puede referirse a personas cercanas o buenos amigos, la traducción de “compañía” no apunta al significado de “persona” en este verso, sino que se enfatiza de otra manera la sensación de soledad del poeta por la ausencia de algo a su alrededor.

En este caso, en los versos 3 y 4, el poeta piensa en invitar a la luna y a su sombra a beber con él, convirtiéndose así en tres personas. La luna, que, como analizamos en el apartado anterior, puede expresar en los poemas emociones del protagonista y símbolos de tristeza o nostalgia, etc., también puede ser personificada en estos versos, dándole más significado y reforzando las connotaciones culturales de este símbolo. En esta sección, la traducción de la elección de los recipientes para beber no afecta

mucho a la comprensión de los lectores, pues aunque los recipientes utilizados en las escenas aristocráticas se inclinan por las antiguas copas trípodes de bronce, también hay pequeñas vasijas en la vida cotidiana. Luego, tras la invitación, el poeta personifica a la luna y a las sombras como compañeras de bebida. El significado de la personificación puede entenderse a través de la traducción directa de ambos traductores, ya que la metáfora no está limitada por las diferencias culturales.

En los versos 5 y 6, sin embargo, la luna y la sombra no beben; sólo pueden acompañar al poeta en silencio, una escena más solitaria que beber con un verdadero amigo. En la traducción específica, ambas versiones emplean una conjunción para explicar la clara conexión en el verso de que, aunque la luna y las sombras ya están a su lado, no pueden beber de ninguna manera real. En estos versos, la palabra *tú* 徒 describe el verbo *suí* 隨 (seguir), que en el DCA puede referirse a los adverbios “en vano”, “inútilmente”, “solamente” o “inesperadamente”, por lo que la traducción de Chen elige “en vano” para indicar no sólo la compañía estática de la sombra, sino también la inutilidad de su compañía, reforzando el estado de ánimo de soledad del poeta.

Sin embargo, en los versos 7 y 8 el poeta los lleva a ambos aparte para disfrutar del placer de su buen tiempo juntos. Puesto que la palabra compuesta *zàn bàn* 暫伴 está formada por el morfema modificador *zàn* 暫 (por el momento, temporalmente) y su raíz *bàn* 伴 (acompañar), enfatiza el carácter de la acción ejecutiva, indicando que sólo lo realiza el poeta durante un breve espacio de tiempo. En este sentido, la traducción de Suárez utiliza en cambio el adjetivo “fugaz” para modificar el sustantivo “compañera”, mientras que la traducción de Chen hace lo mismo, sólo que con la ayuda de otro adjetivo similar. Aunque la perspectiva de la traducción ha cambiado, el significado principal no lo ha hecho y no afecta a la comprensión de los lectores. Así que durante ese breve periodo de tiempo fueron los amigos fugaces del poeta.

La estrofa 8 es la sugerencia o conclusión del propio poeta de que hay que aprovechar la primavera para disfrutar del momento. El uso por Suárez del verbo

imperativo “disfrutar” refleja el sentido oculto de la sugerencia del poeta y añade una función comunicativa a este monólogo. Así, aunque el verbo *xū* 須 (deber, tener que), no se traduce, se puede entender el significado del poeta. Luego Chen lo crea como una exclamación para enfatizar la riqueza de las emociones del poeta, lo que hace que el poema sea aún más convincente. Con el uso de “antes que”, se puede experimentar el deseo sincero y ferviente del poeta de exhortar a toda la gente.

En un momento de alegría, la luna y su sombra parecen contagiarse del canto y la danza del poeta; la luna se mueve con el poeta y, además, la sombra del poeta se dispersa. Dado que los versos 9 y 10 del poema son dos versos simétricos, a saber, la combinación de acción y personaje *wǒ gē* 我歌 (yo canto) y *wǒ wǔ* 我舞 (yo bailo) en oposición entre sí, así como su amigo *yuè* 月 (luna) y *yǐng* 影 (sombra), cuyas posiciones en estos versos se corresponden entre sí, y las traducciones de ambos traductores de estos versos son también más coherentes. La adición del adverbio al principio de los versos por parte de Suárez concreta la relación específica de las acciones, lo que hace que los versos sean más coherentes y se ajusten más a las convenciones de los lectores de la lengua meta. Además, *pái huái* 徘徊 en el verso 9 es un verbo hecho por la luna, que explica su vagabundeo, o movimiento de un lado a otro, mientras que *líng luàn* 零乱 en el verso 10 es un adjetivo que describe el estado disperso y desordenado de la sombra, de modo que en este poema está dispersa a causa de la danza del poeta. En esta parte de la traducción, los dos traductores han cambiado *líng luàn* 零乱 por otro verbo para que pueda corresponderse con el primer verbo *pái huái* 徘徊, y así han llegado a una estructura más ordenada y acorde con el carácter del poema.

La luna y la sombra se personifican aquí en contraste con el verbo de Chen “balancear”, que según el diccionario de la RAE se centra en hacer que alguien o algo se mueva en vaivén, y el de Suárez “pasear” que según este diccionario significa más bien “andar por distracción”, por lo que además de reflejar el movimiento de la luna, transmite la sensación interesante de la luna y refuerza la emoción que el poeta intenta transmitir. Como la sombra está en el suelo, la traducción de Suárez se refiere a una

acción más amplia que sugiere que la sombra se está moviendo, sin embargo, Chen creativamente le da una forma para que la sombra haga una acción, es decir, “revolotear”, en lugar de girar o dar vueltas, por lo que ayuda a los lectores a llegar a una escena imaginaria en la que la sombra también está feliz como el poeta y empieza a bailar y girar, por lo que este verbo también puede corresponder al movimiento del poeta.

Los versos 11 y 12 son igualmente versos con correspondencias, es decir, el poeta bebe con dos amigos cuando está sobrio, pero tras emborracharse y terminar la hora feliz, estos dos amigos le abandonan, expresando la soledad y la tristeza del poeta. A diferencia de la correspondencia de los verbos en los versos 9 y 10, en los versos 11 y 12 los momentos en los que el poeta bebe están unidos por *xǐng shí* 醒时 (tiempo de estar despierto) y *zuì hòu* 醉后 (después de emborracharse), de manera que mediante el uso de adjetivos de ambos traductores se puede expresar el estado del poeta en estos momentos reproduciendo el contraste entre los dos periodos diferentes. En la traducción, el adjetivo “sereno” de Suárez puede reflejar el estado de una persona no afectada por el alcohol, y en sentido contrario puede corresponderse más estrechamente con el adjetivo “borracho” del verso 12. Cuando el poeta está borracho, Suárez traduce la acción centrándose más en el significado de “dividir” o “separar”, es decir, con una traducción libre que indica que cada objeto se restablece como antes después de beber, sin embargo, el verbo de Chen “desaparecer” muestra la ausencia de su escena imaginada, lo que refuerza la soledad y la tristeza del poeta después de su breve placer.

Los dos últimos versos 13 y 14 hablan del deseo del poeta de hacer un pacto con la luna y la sombra para establecer una buena relación para siempre y poder ir juntos a los lejanos cielos. También expresa el deseo de Li Bai de escapar del mundo mundano y entrar en el mundo inmortal con la luna y su sombra. Si tenemos la palabra compuesta *yǒng jié* 永结 en el verso 13, es *yǒng* 永 (para siempre) la que modifica a su raíz, el verbo *jié* 结 (atar). Ninguno de los traductores traduce la palabra literalmente, sino que la combina con el último verso 14 sustituyéndola directamente

por “amigas”, lo que subraya una especie de comunicación entre el poeta y ellas. Luego ambas se caracterizan como *wú qíng* 无情 (sin sentimientos), ya que no son realmente seres humanos, sino objetos inanimados. Así que Chen traduce literalmente “amigas insensibles”, pero Chen subraya la duración infinita de la vida de sus amigos mediante el adjetivo “inmortal”, que puede interpretarse en el sentido de que son amigos para siempre. Además, el uso de la frase exclamativa de Chen difiere en estilo del resto del poema original, por lo que en esta traducción creativa, que cambia el tono, el traductor vuelve a hacer hincapié en los sentimientos del poeta.

Además, en la traducción de Chen, todos los versos salvo el último están en presente. Aunque en el texto original no aparece ninguna palabra sobre el futuro, este uso directo del tiempo futuro en la traducción puede reflejar el significado implícito de las aspiraciones futuras del poeta. A partir de esta variación, se puede destacar la riqueza de la imaginación del poeta y subrayar que su deseo no se refiere a la realidad. Por añadidura, en el último verso el poeta imagina este lugar en torno a la Vía Láctea, pero si insertáramos este topónimo directamente en este poema tendría cierto impacto en el estilo del poema clásico, ya que en el texto original se utiliza con un nombre que tiende a tener un significado más artístico, haciéndose eco de la escena bellamente imaginada por el poeta.

De hecho, el lugar *yún hàn* 云汉 tiene el mismo significado en los diccionarios chinos antiguos y contemporáneos, tratándose del Río de estrellas, la Vía Láctea o el alto cielo, símbolo que también aparece en otros cinco poemas del poeta. Ambas traducciones utilizan el término como nombre propio en mayúscula, y sólo Suárez explica en su anotación que se trata de otro nombre para la Vía Láctea. Sin embargo, a juzgar por los versos originales de *miǎo yún hàn* 邈云汉 (remoto Río de las Estrellas), ambas versiones eliden la descripción que hace el poeta de la distancia. Aunque se dice a los lectores que no se trata de un lugar cualquiera, es difícil transmitir el deseo del poeta de ascender a un mundo celestial libre de penas, pesares y tristezas.

En lo que se refiere a la estructura general, la traducción de Suárez se aproxima más a la longitud del texto original. Además, los versos 4 y 6 del poema riman con

rén 人 y *shēn* 身, mientras que los versos 10, 12 y 14 riman con *luàn* 乱, *sàn* 散 y *hàn* 汉. Aunque no se puede reproducir la métrica de los versos originales, se puede recurrir a las rimas similares de “a” en los versos 7-10 y “es” en los versos 13 y 14 en la traducción de Suárez, así como “a” de Chen en los versos 9 y 10 y “as” en los versos 13 y 14. Así pues, aunque la métrica no puede hacerse en los mismos versos que en los originales, sí pueden compensarse de forma similar, en un esfuerzo por lograr una experiencia similar para los lectores de la lengua meta.

Concretamente, como se desprende de las traducciones de los dos traductores, cuando existe una correspondencia de palabras entre los versos originales, aunque a veces una traducción directa no refleja la estructura de los versos originales, se puede cambiar la categoría gramatical de algunas palabras de los versos con el fin de garantizar la transmisión del sentido del original. En segundo lugar, para mantener la belleza formal o la belleza rítmica, se puede cambiar la posición de algunas palabras o colocarlas en versos adyacentes, con el fin de lograr una equivalencia funcional. En tercer lugar, la categoría gramatical de los versos traducidos puede alterarse convenientemente para reflejar las emociones del poeta, pero de forma adecuada al estilo general del poema. En cuarto lugar, cuando la personificación está presente en el poema, puede tenerse más en cuenta el aspecto característico de reflejar las emociones del poeta a la hora de elegir palabras para el verbo. En quinto lugar, en el caso de las palabras con metáforas, aparte de traducirlas como nombres propios para resaltar su especificidad, se deben explicar las razones del poeta para recurrir a este símbolo; de lo contrario, será difícil que los lectores de la lengua meta capten su significado implícito.

4.3.17 *Dú zuò jìng tíng shān* 独坐敬亭山 (Sentarme solo en la montaña Jingting)

Este poema es principalmente una descripción del monte Jingting, en la que el poeta expresa sus sentimientos de soledad depositando su confianza en el paisaje. El poeta demuestra su imaginación personificada del objeto natural y, además, podemos

ver vívidas escenas de comunicación entre el poeta y el paisaje. En concreto, los pájaros vuelan a lo lejos, mientras las nubes solitarias caminan ociosas. De lo único de lo que uno no se cansa de mirar es el monte Jingting.

1. 众鸟/高飞尽, Zhòng niǎo/gāo fēi jìn,

Numeroso/pájaro/alto/volar/acabar.

2. 孤云/独去闲。Gū yún/dú qù xián.

Solitario/nube/solo/ir/ocioso.

3. 相看/两不厌, Xiāng kàn/liǎng bú yàn.

Mutuo/ver/dos/no/cansarse.

4. 只有敬亭山。Zhǐ yǒu jìng tíng shān.

Solamente/haber/Jingting/montaña.

(独坐敬亭山)

1. Los pájaros en banda han volado del cielo,

2. la nube solitaria se aleja sin prisa.

3. Contemplándonos ambos sin sentir hastío,

4. nos han dejado solos, montaña Jingting.

(Sentado solo en la Montaña Jinting) (Traducción de Suárez en A punto de partir)

1. Se pierden en la altura pájaros en bandada.

2. Ociosa, la última nube se aleja.

3. Oh montaña, mi única compañera.

4. Ni a ti ni a mí el miramos nos cansa.

(Sentado, solo, en la Montaña de Jinting) (Traducción de Chen en Trescientos poemas de la dinastía Tang)

Aunque se trata de un poema breve, de sólo cuatro versos, el poeta nos presenta una escena llena de información y emoción a través del contraste en el número y el estado de los objetos y la combinación de descripciones de movimiento y quietud. Al igual que en el verso sobre beber solo bajo la luna, el poeta se encuentra de nuevo en una escena sin compañía. Lo que se observa en la traducción del título es que ambos traductores utilizan el participio pasado para indicar el estado sentado del poeta, dando cuenta del contexto en el que se desarrollan los acontecimientos del poema. En lo que se refiere a la montaña, Suárez también hace una anotación, señalando su

ubicación geográfica, lo que, dado que Li Bai también murió en esta provincia, puede ayudar a los lectores a asociarla con sus experiencias posteriores en su vida.

En los versos 1 y 2, hay dos símbolos que pueden utilizarse como contrastes; son palabras formadas por morfemas modificadores y raíces, a saber, *zhòng niǎo* 众鸟 (numerosos pájaros) y *gū yún* 孤云 (nube solitaria). Los *niǎo* 鸟 (ave) y *yún* 云 (nube) son cosas que están en lo alto del cielo y no forman aquí un contraste evidente, pero el poema añade *zhòng* 众 (numeroso) y *gū* 孤 (solitario) como modificadores, lo que crea un fuerte contraste en términos de cantidad y percepción visual. En el caso del primer símbolo *zhòng niǎo* 众鸟, las traducciones de ambos traductores hablan de “pájaros en bandada” y “los pájaros en banda”, haciendo hincapié en el número de pájaros y recreando la escena original. En cambio, en la traducción del símbolo *gū yún* 孤云 del verso 2, Chen enfatiza una escena imaginativa elidiendo el adjetivo *gū* 孤 del verso original y sustituyéndolo por “último”, mostrándonos una escena en la que sólo queda la última nube en el vasto cielo, en marcado contraste con su traducción del primer verso. Sin embargo, la traducción de Suárez se centra más en el estado emocional, ya que según el diccionario de la RAE el adjetivo “solitario” puede referirse al estado retirado, que ama la soledad o vive en ella, por lo que puede combinarse con el estado ocioso en el que se describen las nubes en el poema original.

También hay que tener en cuenta que la escena que podemos ver en el primer verso es la de los pájaros volando hacia arriba hasta el final del cielo y desapareciendo de la vista del poeta, por lo que el verbo “perderse” de Chen muestra en cierto modo el sentido de la “desaparición” del pájaro a través de su vuelo constante por el cielo. La versión de Suárez, en cambio, adopta un enfoque más creativo, indicando que el pájaro ha volado más allá del final del cielo, restaurando el significado de *jìn* 尽 (acabar) en el verso original y recreando la escena original del verso.

Tras la desaparición de la bandada de pájaros, mientras la nube flota ociosa en el cielo, el poeta cambia de perspectiva. En esta escena tranquila y apacible, mira al monte, y parece que el monte le responde mirando al poeta. El poeta personifica al monte, confiando en que no se cansarán de mirarse, por lo que puede entenderse que

el poeta parece encontrar cierto consuelo en este monte Jingting. En la traducción de esto dos versos 3 y 4, Chen cambia el orden de estos dos versos y altera su estilo, complementando con exclamaciones los sentimientos del poeta al enfrentarse al monte Jingting. Además, por elisión, el traductor no nombra directamente el objeto de la descripción, “el monte Jingting”, como en el original, sino que lo sustituye por “compañero”, expresando así la cercanía del poeta a este monte. Aunque el significado original no se ve mermado, el estilo de los dos últimos versos es muy diferente del de los dos primeros. Además, aunque estos tratamientos difieren considerablemente de los del original, ayuda a los lectores de la lengua meta a comprender el significado del monte Jingting para el poeta revelando el sentido implícito de los versos. La traducción de Suárez de estos versos, en cambio, es más directa al representar la escena en la que ambos se miran sin aburrirse y es más fiel a la estructura del texto original. Luego la traducción de Chen utiliza la palabra similar “único” en lugar de *zhǐ* 只 (solo, simplemente) en el original, y Suárez combina el significado del verso 4 con el verso precedente para enfatizar una escena en la que sólo quedan ellos dos, reforzando la idea del poeta sobre la comodidad mutua de ambos.

Al contrastar los grupos de símbolos, el poeta combina objetos estáticos y dinámicos para reflejar una escena en la que un personaje está sentado solo en una montaña y sólo la naturaleza puede comprenderle y reconfortarle. De la traducción de este poema se desprende que la técnica de la omisión no debe utilizarse si los símbolos forman un contraste y reflejan el estado o la emoción del poeta. Es posible mantener los símbolos en la traducción en la misma posición que en el original, para dar un contraste más directo en la estructura. Sin embargo, si hay que lograr una correspondencia métrica, la posición de las palabras puede alterarse convenientemente y compensar el carácter del poema añadiendo una rima final a cada verso, como ha hecho Chan. Además, si los símbolos pueden referirse a acontecimientos o personajes de la historia del poeta, al traducir las palabras descritas, con el fin de reflejar o realzar las emociones del poeta, pueden representarse con ayuda de símbolos que

reflejen rasgos del significado implícito, en lugar de traducir directamente las palabras del poema original. Por último, en el proceso de traducción se puede tener en cuenta el estilo de las exclamaciones y la forma de añadir palabras relacionadas, pero también es importante que sean coherentes con el estilo del poema en su conjunto.

4.3.18 *Qiū pǔ gē qí wǔ* 秋浦歌其五 (Canto de Qiupu V)

Como el tema central de la serie de poemas Qiupu es el viaje del poeta a través de Qiupu, es evidente en este quinto poema corto que el poeta describe escenas de la naturaleza y se centra en los animales y sus actividades. Los dos primeros versos del poema muestran el lugar donde se desarrolla la historia, los animales principales y sus características. Luego los dos versos siguientes presentan a los monos y a sus hijos en acción. A diferencia de otros poemas en los que el símbolo del mono se utiliza para mostrar tristeza y lamento, el poeta presenta aquí una escena de ocio y comodidad.

1. 秋浦/多白猿, Qiū pǔ/duō bái yuán.
Qiupu/abundar/blanco/mono.
2. 超腾/若飞雪。Chāo téng/ruò fēi xuě.
Superar/levantar/como/volante/nieve.
3. 牵引/条上儿, Qiān yǐn/tiáo shàng ér.
Tirar/extender/rama/encima/niño.
4. 饮弄/水中月。yǐn nòng/shuǐ zhōng yuè.
Beber/jugar/agua/medio/luna.

(秋浦歌其五)

1. En Qiupu abundan los monos blancos,
2. saltarines copos de nieve al viento.
3. Arrastran sus crías de rama en rama;
4. turban, al beber, la luna en el agua.

(Canto de Qiupu V) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. ¡Cuántos monos blancos aquí en Qiupu!
2. Brincan y bailan: copos de nieve vuelan.
3. Llevan sus crías, que suspendían de las ramas,
4. a beber y a jugar con la luna en el agua.

(Balada de Qiupu V) (Traducción de Chen en *Antología poética de la dinastía Tang*)

Como se trata de un poema que describe una escena tal y como la ve el poeta, y como no hay intercambio, ninguno de los traductores añade pronombres personales en el proceso de traducción. Aunque el verso 1 es literalmente una descripción objetiva y una introducción a escenas y hechos, el traductor Chen la transforma en una exclamación, que de este modo muestra a los lectores las conmovedoras emociones del poeta al ver una escena natural, además de transmitir originalmente el significado del verso tal como la tradujo directamente Suárez. El verso 2 muestra que, cuando se mueven los monos, es como si volaran copos de nieve. Luego el verbo de este verso es una palabra compuesta por dos morfemas similares u opuestos, *chāo* 超 (saltar, superar) *téng* 腾 (saltar, galopar), y puede entenderse como saltar hacia arriba. Por eso, en su traducción, Chen presta más atención a las formas de construcción de este tipo de palabras, traduciendo por separado los caracteres que la componen. Aparte de eso, además de reproducir la acción de saltar, el traductor añade otro significado que no se encuentra en el poema original, a saber, “bailar”, mostrando vívidamente que los saltos del mono en aquel momento eran como bailar.

Como señala el traductor Si (2001), nunca se traduzcan las palabras, sino se traduce el significado, el estado de ánimo, los sentimientos o la intención de uso del autor. Por lo tanto, además del análisis anterior de este tipo de palabras compuestas, se puede seguir más este punto de vista a la hora de traducirlas, ya que el escenario que expresan no se puede entender bien si se traducen literalmente como “superar o saltar” o “saltar o levantar”. A diferencia de esta versión, Suárez transforma estas palabras compuestas directamente en un adjetivo como forma de describir el estado de la nieve. Por tanto, ella cambia la categoría gramatical de este verbo que describe al mono y lo transforma en la descripción de un copo de nieve. Aunque la retórica de la metáfora no se traduce, gracias a la modificación del traductor, los lectores son capaces de imaginarse al mono blanco saltando como un copo de nieve volador. Mientras Chen ayuda a los lectores a comprender la imaginación del poeta dividiendo este verso 2 de

una forma más creativa, lo que permite entender el motivo de la aparición de los copos voladores.

Los versos 3 y 4 muestran literalmente al mono tirando y arrastrando a su hijo por una rama, bebiendo y jugando con la luna de agua. En lo que se refiere al uso del verbo *qiān* 牽 (tirar, avanzar) *yǐn* 引 (tirar, arrastrar), ambos traductores han convertido el comportamiento del mono en un verbo directo combinando los significados de estos dos caracteres. Luego la palabra *yǐn* 饮 (beber) *nòng* 弄 (jugar con mano, tocar), por otra parte, contiene estos dos caracteres que implican significados muy diferentes, por lo que no puede traducirse a un único equivalente en la lengua meta. En la traducción, Chen tradujo estos dos caracteres de esta palabra compuesta por separado para reproducir sus significados en el verso original, sin embargo Suárez utiliza un verbo “turbar” como palabra principal y otro “al beber” para indicar la condición, mostrando así vívidamente al mono comunicándose con el agua mientras bebe.

En este poema, el poeta no transmite emociones específicas como en los poemas anteriores, sino que presenta una apacible escena de la naturaleza a través de la descripción de animales. Los rasgos más destacados de este poema son el simbolismo, el símil y la correspondencia de palabras compuestas, entre otros. Lo que se aprecia en la traducción es que, aunque la retórica sea de símil, no tiene por qué reducirse a su significado literal; la forma de expresión puede aplicarse a otras palabras para lograr la equivalencia funcional. Además, en el caso de la palabra compuesta verbal que contiene este poema, se puede cambiar la categoría gramatical en la traducción eligiendo una de las palabras como significado principal y enfatizando uno de los significados, reproduciendo así las acciones y escenas del personaje principal.

4.3.19 *Qiū pǔ gē qí shí sì* 秋浦歌其十四 (Canto de Qiupu XIV)

Aunque este poema también forma parte de la serie de los poemas sobre Qiu Pu, a diferencia de la descripción de la naturaleza del anterior, éste se refiere a una escena

protagonizada por los seres humanos. Según Yu (2005), este poema es el único en la poesía de Li Bai, o incluso en toda la poesía clásica de la historia china, que elogia a los fundidores. De este contexto se desprende que las escenas mostradas en los versos 1 y 2 se refieren a las ardientes condiciones de la fundición, mientras que la imagen de los trabajadores de la fundición mostrada en los versos siguientes muestra el elogio y la admiración del poeta por ellos.

1. 炉火/照天地， Lú huǒ/zhào tiān dì.
Horno/fuego/alumbrar/cielo/tierra.
2. 红星/乱紫烟。 Hóng xīng/luàn zǐ yān.
Rojo/estrella/perturbar/púrpura/humo.
3. 赧郎/明月夜， Nǎn láng/míng yuè yè.
Ruboroso/hombre/claro/luna/noche.
4. 歌曲/动寒川。 Gē qǔ/dòng hán chuān.
Canción/melodía/estremecer/frío/río.

(秋浦歌其十四)

1. El fuego de los hornos alumbró cielo y tierra,
2. centellas escarlatas rompen el humo púrpura.
3. Los mozos rubicundos, en la noche de luna,
4. estremecen cantando las aguas del torrente.

(Canto de Qiupu XIV) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. Las llamas de los hornos alumbran tierra y cielo.
2. Chispas rojas danzan entre humos de púrpura.
3. Brillantes luces de luna encienden los rostros morenos.
4. Las canciones de trabajo hierven las frías aguas del río.

(Balada de Qiupu XIV) (Traducción de Chen en *Antología poética de la dinastía Tang*)

Para el contexto principal de este poema, a diferencia de Chen, Suárez (2005) interpreta que la zona de Qiupu abundan minas y se contrastan las imágenes diferentes, facilitando la comprensión de los lectores antes de leer este poema. En los versos 1 y 2 el poeta consigue un paralelismo formal en el que el objeto, el verbo y el complemento coinciden según su posición en el verso y la categoría gramatical a la que pertenecen. Si se traducen de manera literal, significa: los fuegos del horno alumbran el cielo y la tierra; las estrellas rojas perpetúan los humos púrpuras. En el

contexto de estas escenas, puede entenderse que se trata de escenas de fundición, y aunque aparece la palabra *xīng* 星 (estrella), no suele referirse a las estrellas del cielo. Por eso los dos traductores no adoptaron una traducción directa, sino que la sustituyeron por sustantivos como “chispas” y “centellas”, recreando así más vívidamente el proceso de fundición y la ardiente escena de los fundidores en plena faena. Luego para la acción *luán* 亂 (perturbar) realizada por este sujeto en el verso 2, Chen adopta una traducción más libre y creativa, es decir, utiliza “danzar” para denotar la escena de las chispas saltando en los humos, lo que da un significado más dinámico al verso.

Una vez descrita la escena objetiva, los versos 3 y 4 están diciendo literalmente que los hombres están sonrojados y la noche tiene luna clara; las canciones conmueven los ríos fríos. Al describir el estado de los hombres en el verso 3, en el poema original se utiliza el adjetivo *nǎn* 赧; sin embargo, aunque contiene más significados, según el DCA, el más común es ponerse rojo por la vergüenza. Basándonos en el significado de todo el poema, si tomamos a los fundidores como sujeto de este poema, el motivo de su sonrojo no sería ciertamente la vergüenza.

Como indica Fang (2004), según el contexto lingüístico concreto se puede ajustar sus conceptos y significados, y los contextos a los que nos referimos aquí van desde pequeñas frases, combinaciones y frases hasta grandes párrafos, discursos e incluso contextos históricos y culturales. Así pues, en el contexto de la escena de trabajo de los versos 1 y 2, es más razonable la interpretación de que sus rostros se enrojecieron a causa de su duro trabajo o del fuego reflejado. En el proceso de traducción, por tanto, los traductores descartaron el sentido de vergüenza y se preocuparon de reproducir el duro trabajo y el estado ardiente de la escena. En la traducción del verso 3, Chen lo cambió por otro adjetivo, “moreno”, para mostrar los efectos del fuego abrasador en el trabajo. La elección de Suárez de “rubicundo”, por otra parte, muestra el vigor y la energía que posee el joven. Como en este poema no hay predicado verbal, Suárez sigue la forma original en verso, mientras que Chen adapta creativamente la estructura

original utilizando como sujeto el objeto de la escena objetiva, lo que proporciona a los lectores más margen para la imaginación sobre la escena.

En la traducción del último verso 4, donde la canción agita el río frío, Suárez conserva las imágenes del verso original y las combina con el verso anterior 3 para cambiar la estructura de estos dos versos. Es decir, si nos fijamos en los versos originales 3-4, se refieren al joven en la clara noche de luna; la canción mece el río frío. Aunque el verbo no está escrito en el verso 3 del poema original, los versos 3 y 4 se tratan de dos escenas relativamente completas. Así, aunque las *gē qǔ* 歌曲 (canciones) que aparecen en el verso 4 son interpretadas por los jóvenes en el verso 3, no están representadas en el poema original. En este sentido, como sostiene Nida (1969) sobre uno de los procedimientos de traducción, que para mantener los mensajes transmitidos se debe cambiar la forma por la reestructuración, es decir, si se centra en las frases, se puede cambiar su estructura.

Así, a diferencia de la traducción de Chen, que mantiene la misma estructura que el original, Suárez convierte a los mozos en el sujeto de estos dos versos 3 y 4, cambiando el sujeto del *dòng* 动 (estremecer), *gē qǔ* 歌曲 (canción), por el *nǎn láng* 赧郎 (mozo rubicundo) del verso 3. De esta forma, con la ayuda del cambio de categoría gramatical de “canción”, reproduce una frase más comprensible en estos dos versos de la traducción e incluye un mensaje más completo. Por último, dadas las correspondencias existentes en este poema, la rima final recurrente de AAAB de Suárez puede reflejar de algún modo la belleza formal del poema original. Así, al presentar las distintas versiones traducidas, se puede ver, en primer lugar, que los verbos de la frase original pueden cambiarse sustituyéndolos por verbos más personificados para reproducir una escena vívida. Después, los significados contextuales que puedan sugerir asociaciones inexactas deben traducirse mediante descripciones más adecuadas, y las distintas frases pueden cambiarse y combinarse para que la traducción final sea más coherente y comprensible.

4.3.20 *Xì zèng dù fǔ* 戏赠杜甫 (Bromear a Du Fu)

Se trata de un poema de Li Bai que ha suscitado discusiones porque, según Yu (2005), existe la sospecha de que se trate de un poema de otra persona de la dinastía Tang debido a las diferentes versiones del relato y a la falta de credibilidad de la existencia del lugar mencionado por el poeta. El poema se centra en una broma para un amigo, y el poeta sugiere que, durante un encuentro casual con su amigo Du Fu, intercambiaron circunstancias recientes y el poeta le hizo una broma sobre la composición dolorosa de poesía.

1. 饭颗/山头/逢杜甫, Fàn kē/shān tóu/féng dù fǔ.
Fanke/montaña/cumbre/encontrarse/Du Fu.
2. 顶戴/笠子/日卓午。Dǐng dài/lì zi/rì zhuó wǔ.
Tope/llevar/sombrero/sol/mediodía.
3. 借问/别来/太瘦生, Jiè wèn/bié lái/tài shòu shēng.
Pedir/preguntar/despedir/desde/tanto/delgado.
4. 总为/从前/作诗苦。Zǒng wèi/cóng qián/zuò shī kǔ.
Siempre/por/antes/componer/poesía/sufrir.

(戏赠杜甫)

1. En la cima del Fanke me tropiezo con Du Fu,
2. con sombrero de bambú, a la hora meridiana.
3. Desde nuestro adiós, decid, ¿qué os ha desmedrado tanto?
4. Será lo que habéis sufrido escribiendo poesía.

(Dedicado en broma a Du Fu) (Traducción de Suárez en *A punto de partir*)

1. Veo a Du Fu en la cumbre del monte de Fanke,
2. con sombrero de bambú, bajo el sol de mediodía.
3. ¡Cuánto tiempo sin vernos! Te encuentro, amigo, muy delgado.
4. ¿Habrás sufrido escribiendo tanta poesía?

(Bromeando con Du Fu) (Traducción de Chen en *Antología poética de la dinastía Tang*)

En los primeros versos 1 y 2, el poeta presenta la escena en la que, literalmente, se encuentra con Du Fu en la cima del monte Fanke, con un sombrero en la cabeza, a mediodía. Así pues, para este tipo de topónimo sin información específica, aquí también sólo es posible la transcripción. Además, puesto que el verso 1 y 2 están

unidas en el sentido, es decir, el sujeto de la acción en el verso 2 se encuentra al final del verso 1. Por ello, en lugar de repetir el sujeto común, los dos traductores cambian el verso 2 por una frase preposicional que describe el estado de su amigo Du Fu. Así que esta traducción de los traductores facilita a los lectores de la lengua meta la comprensión del significado que las dos estrofas intentan transmitir, como sostiene el criterio, “the dexterity to manipulate concepts and connect them by means of logical links are without a doubt the paramount qualities of a good translator” (Delisle, 1988: 106).

El *lì zi* 笠子 que lleva Du Fu en el verso 2 se compone literalmente del sombrero de bambú *lì* 笠, cuyo uso ya aparece en el libro *Clásico de Poesía* de las Primaveras y otoños. El *zǐ* 子, por su parte, es un sufijo que se añade al objeto o forma para convertir el carácter en sustantivo, y aquí, como se utiliza después de *lì* 笠, el tono no es necesario. Así, debido a los rasgos exóticos que incluye, traducirlo sólo como “sombrero” debilitaría los rasgos tradicionales de la cultura original y correría el riesgo de confundirse con los de otras culturas. Aunque no existe un equivalente exacto en la lengua meta debido a las diferencias culturales, no debe confundirse en el proceso de traducción con un uso similar en culturas vecinas, como el japonés *kasa* 笠. Además, en ambos versos, aunque terminan con la “u” en Du Fu y *zhuó wǔ* 卓午, es difícil conseguir una equivalencia de rima similar en la lengua meta debido a la presencia del nombre de la persona.

En los versos 3 y 4, la atención se centra en una escena de comunicación entre dos personas. Aunque los pronombres personales y los tiempos gramaticales no aparecen en el poema original, ambos traductores recurren al diálogo desde el punto de vista del poeta. Teniendo en cuenta esta traducción, el famoso poeta Yu apoya su punto de vista en los siguientes versos.

人称不同决定了读者与一首诗之间的距离和他对那首诗的态度。此外，动词的时态也影响到这种距离，例如用现在式就比用过去式的距离要缩短很多。

Los pronombres personales determinan la distancia entre los lectores y un poema, así como su actitud hacia ese poema. Además, el tiempo del verbo también afecta a esta

distancia; por ejemplo, la distancia es mucho menor con el tiempo presente que con el pasado (Yu, 2002: 5).

Así, incluso los diálogos del pasado pueden traducirse como cualquier otro verso del poema. Además, como el poema original es un texto declarativo en el que el poeta expone su pregunta y su respuesta, el traductor Chen ha hecho la variación para estos dos versos 3 y 4 para hacerlos exclamativos e interrogativos, así que de esta forma el traductor muestra la emoción del poeta con más claridad y acerca la traducción también a los lectores. Además, como la forma de *wèn* 问 (preguntar) en el verso 3 es *jiè wèn* 借问, puede referirse a una petición de permiso para preguntar o para dudar. Así, combinada con el significado del verso 3, el último verso 4 podría entenderse como la propia respuesta del poeta, basada en su propia especulación, o como una respuesta directa de su amigo. Aunque los versos 3 y 4 podrían traducirse como un diálogo directo entre sujetos diferentes, es decir, el poeta y su amigo, el sentido de los versos giraría entonces menos en torno a la broma del título y más hacia la exclamación de su amigo. En este sentido, ambos traductores lo presentan como la respuesta del propio poeta y, recrean la escena de pregunta y respuesta del propio poeta estableciendo un terreno interrogativo. Además, Suárez combina el significado de este verbo cambiando el pronombre “tú por “vos”, añadiendo respeto y reforzando así el tono jocoso del poeta.

Al centrarnos en estas versiones traducidas, podemos ver, en primer lugar, que cuando la traducción se subordina a la estructura del verso original, el resultado es una traducción que no expresa la conexión entre versos o tiene partes repetitivas, en cuyo caso puede establecerse una equivalencia cambiando la categoría gramatical, manteniendo una frase principal y utilizando las demás como complementos. En segundo lugar, en el proceso de traducción de palabras específicas con rasgos exóticos, es importante no confundirlas con palabras utilizadas en otras culturas similares. En tercer lugar, en el caso de poemas originales que esconden distintas posibilidades de tema, tono o categorías gramaticales, además de que la traducción transmita el significado principal, se puede prestar atención a los conceptos principales del poema,

a la recepción de los lectores, al tono del poeta, etc., para conseguir una traducción más fluida y accesible.

CAPÍTULO V - CONCLUSIONES Y EL TRABAJO FUTURO

5.1 Conclusiones

Para poder realizar un estudio sobre los poemas del poeta Li Bai, y la traducción de sus poemas, en primer lugar, ha sido necesario hacer un repaso a las teorías de la traducción relacionadas con el género literario y con los temas simbólicos que han sido objeto de estudio en esta Tesis. Después del análisis del marco traductológico en la primera parte, hemos constatado la posición marginal de los textos literarios chinos y hemos repasado el estado de la cuestión sobre el desarrollo de sus teorías de traducción a lo largo de la historia occidental y oriental.

Sobre el marco traductológico, combinando con los casos del capítulo IV, llegamos a la conclusión de que las traducciones de poemas de Li Bai analizados en esta tesis no pueden clasificarse rígidamente como que siguen estrategias totalmente domesticadoras o extranjerizadoras, sino que cuentan con características híbridas. Tal y como analizamos en la parte 1.2.1, ningún acto comunicativo es ajeno a cuestiones de poder, y la desigualdad del poder, entendido como la competencia o hasta conflicto entre culturas más o menos “fuertes”, más o menos “débiles”, puede afectar a la selección de las estrategias de la traducción; es decir, para la traducción desde las culturas “débiles” hacia las fuertes, los traductores pueden inclinarse tanto a la domesticación como, en una estrategia inversa (pero que también puede reflejar representaciones de poder), pueden elegir estrategias extranjerizadoras. Si se utiliza la extranjerización para los lectores de las culturas fuertes, el traductor puede influir para cambiar en cierto modo los estereotipos y preconcepciones propios de las ideologías coloniales. En este procedimiento de traducción es inevitable que se den procesos de hibridación y, en un contexto poscolonial, las culturas “débiles” pueden participar en

el diálogo con las culturas “fuertes” a través de la hibridación impulsada por la domesticación, de modo que, al absorber lo mejor de las culturas “fuertes” y mantener su propia identidad cultural, se favorece la consecución de una cultura “débil” menos marginada (Fan, 2016: 288). La hipótesis es que se podrían impulsar las culturas débiles a posiciones más desmarginalizadas y conseguir así más poder discursivo, entendido como la capacidad de hacer funcionar conceptualizaciones simbólicas o pragmáticas de la cultura de origen en la de destino en un mundo de relaciones asimétricas (véase Liu 1991 sobre Fenollosa y la sección 1.2.2.1.)”.

En la siguiente parte de la tesis también se discute la traducibilidad e intraducibilidad de los textos y poemas y se especifican las dificultades existentes en el proceso de traducción y las posibles soluciones compensatorias, por ejemplo en lo que se refiere a los nombres culturalmente específicos de la lengua origen, los homófonos, las convenciones retóricas, etc. Esto puede servir de base para un posterior análisis comparativo de las traducciones de los dos traductores. Con ayuda del análisis de algunas de las dificultades existentes en la traducción de poesía en la propia lengua origen, se proponen algunos ejemplos concretos y posibles soluciones compensatorias para transformar las partes intraducibles en versiones más comprensibles, como la combinación de traducción directa y anotación, la sustitución con símbolos de la lengua meta, la modificación de la estructura de los versos, etc. En el transcurso de este estudio, hemos intentado hacer nuestras propias versiones de la traducción de estos versos, y los que no están marcados indicando traductor/a en este estudio son nuestras propias traducciones.

Luego en el proceso concreto de traducción, las técnicas y estrategias de traducción específicas adoptadas por los traductores también pueden estar relacionadas con su propósito al emprender la traducción. Ya sabemos que Chen Guojian, un traductor con antecedentes culturales chinos, deseaba que la cultura china saliera al exterior y se esforzaba por difundirla. El trabajo de Suárez, por su parte, permite a los lectores extranjeros tener una comprensión más clara de los propios versos y del significado que hay detrás de ellos, haciendo que la poesía china sea

accesible e interesante para los lectores extranjeros. Un estudio comparativo de las distintas versiones puede mejorar la comprensión del lector sobre el poema original y la cultura china, y servir de inspiración a futuros traductores a la hora de determinar sus objetivos de traducción y elegir el tipo de traducción.

Luego, en las secciones posteriores, se puede resumir que, en primer lugar, debido a las características del idioma chino analizado, con el uso frecuente del llamado “lenguaje prefabricado”, como frases hechas, proverbios o refranes en diferentes tipos de textos, debido a las diferencias culturales, no se pueden encontrar traducciones completamente equivalentes en la lengua meta con respecto a los textos originales compuestos por elementos históricos, leyendas, retóricas, símbolos, etc. Sin embargo, en ocasiones se pueden corresponder los significados de diferentes refranes o proverbios de ambas lenguas, compuestos por imágenes comunes que permiten la comprensión de su significado implícito; en estos casos, se puede utilizar la domesticación en el procedimiento de traducción. Por ejemplo, el cambio del refrán chino “los pájaros que madrugan tendrán insectos para comer” puede cambiar a la española “A quien madruga, Dios le ayuda” con el objetivo de facilitar el entendimiento de los lectores de la lengua meta, si bien esta estrategia incluye a menudo elementos culturales que son ajenos a la cultura original, distorsionando la percepción del acto comunicativo. Por su parte, para traducir los refranes o unidades fraseológicas que contienen elementos específicos de la lengua original, a menudo se utiliza también la extranjerización para preservar las características culturales de la lengua original, como “Cuerpo en Cao pero corazón en Han”, si bien esto introduce un elemento de exotismo en la traducción que está ausente en el original. La traducción cultural demuestra así su ambivalencia intrínseca.

En segundo lugar, si nos centramos en el punto de vista de las palabras, como el análisis del léxico chino que realizamos en la parte 4.1, principalmente se muestra que, en ocasiones es necesario recurrir a procedimientos morfológicos como explicitar la pluralidad y el género con la ayuda de sufijos o prefijos, puesto que estos no aparecen en los caracteres originales y los lectores derivan el sentido de pluralidad o género del

contexto. Por ello, en el procedimiento de traducción, se debe complementar el mensaje omitido de la lengua original para transmitir los significados originales y que así no se cause mal entendimiento para los lectores de la lengua meta.

A continuación, como se analiza en esta misma parte, también se debe prestar atención a las palabras con características culturales. Este es un enfoque que va de lo antropológico a lo pragmático y discursivo. Por ejemplo, el sistema chino de los nombres de los parientes de la cultura es muy amplio y divergente con respecto al español; por lo tanto no se puede encontrar palabras correspondientes para cada uno, de ahí que por la diferencia cultural, se utilicen generalizaciones. Aunque la palabra de la lengua meta puede corresponder a diversos nombres de parientes chinos, por ejemplo, la palabra “tía” puede referirse a más de cinco parientes diferentes con nombres propios chinos (*gū mǔ* 姑母, *bó mǔ* 伯母, *shěn mǔ* 婶母, *jiù mǔ* 舅母, *yí mǔ* 姨母, etc.), a través de una estrategia de domesticación que respete las características de uso de la lengua meta, se puede facilitar el entendimiento de los lectores de la lengua meta (por ejemplo, se traducen *gū mǔ* 姑母, *bó mǔ* 伯母 y *shěn mǔ* 婶母 como “tías paternas” y *jiù mǔ* 舅母 y *yí mǔ* 姨母 como “tías maternas”). Asimismo, de forma similar, los vocablos con función de sujeto que se encuentran en poemas de Li Bai como *jūn* 君 puede sustituirse por el uso de “vos” también para que a través de la domesticación se reproduzcan, en la medida de lo posible, los grados de formalidad y la posición jerárquica relativa entre emisor y receptor. Aparte de eso, por lo que respecta a las palabras compuestas por morfemas diferentes, que en la lengua meta traducida no cuentan con significados particulares, se puede tener la posibilidad de utilizar la extranjerización para introducir y expresar determinadas características exóticas, aunque se corre el riesgo de que se dé una conceptualización inexacta, insuficiente o errónea, como la traducción las “fuentes amarillas” del lugar donde viven los muertos *huáng* 黄 (amarillo) *quán* 泉 (fuente) (véase pág.79). Así pues, el uso conjunto de la domesticación y extranjerización puede llevar a ciertas características híbridas que se pueden identificar en el léxico traducido.

En tercer lugar, al centrarnos en las composiciones y estructuras de las frases, se

ha analizado en la parte 4.1 que, a medida que se han ido desarrollando las condiciones sociales objetivas, como por ejemplo en los aspectos de la vida cotidiana, innumerables significados antiguos han adoptado combinaciones nuevas de caracteres para expresar conceptos nuevos, como el cambio del concepto “conductor” de *chē fū* 车夫 a *sī jī* 司机, y se encuentran palabras nuevas de un morfema o varios que comparten mismos significados, diferentes o parte de los significados con las palabras antiguas homógrafas. Con el objetivo de facilitar el entendimiento, hemos identificado cinco tipos de formación de palabras compuestas con ejemplos de caracteres extraídos de poemas de Li Bai; se ha analizado también el uso reduplicado de los caracteres, que constituyen una de las dificultades de la traducción de poemas. Basándonos en las dos versiones de ambos traductores, hemos analizado los cuatro tipos de reduplicaciones diferentes.

Formato	Li Bai	Técnicas de traducción de Chen y Suárez
AA	<i>shí shí</i> 时时	a. Se usa una expresión fija de la lengua meta.
ABB	<i>líng cāng cāng</i> 凌苍苍	b. Se enfatiza el significado del morfema singular.
AABB	<i>sān sān wǔ wǔ</i> 三三五五	c. Se combina con el significado de otras palabras.
ABAC	<i>cǐ shí cǐ yè</i> 此时此夜	d. Se cambian las categorías gramaticales.
		e. Se sustituye por palabras nuevas.
		f. Se cambia por un formato nuevo.
		g. Se traduce palabra por palabra.

En los poemas de Li Bai se encuentran los formatos AA, ABB, AABB y ABAC en lo que se refiere al uso de reduplicación, pero en las versiones de Chen y Suárez identificamos siete técnicas distintas de traducción de la reduplicación. Concretamente, estos formatos de reduplicación se centran en los aspectos de tiempo, cantidad, onomatopeya, estado, descripción del entorno o descripción abstracta de sentido. Según los resultados de la investigación, el formato AA en el uso de este poeta se asocia a todos los aspectos mencionados que se transmiten mediante los procedimientos (a)-(g) del listado.

Aunque está relacionado con el significado del morfema singular principal, existe la posibilidad de un cambio de significado si se utiliza en una forma reduplicada,

donde pueden desarrollarse nuevos significados con el paso del tiempo. Como éste es otro aspecto difícil de la traducción de la poesía clásica china, es posible interpretar los significados con la ayuda de la combinación de los significados de otras palabras en el mismo verso, centrándose el traductor en reproducir el significado más original, o buscando la reproducción de la escena original del verso y cambiando la categoría gramatical.

Sin embargo, como este tipo de estrategia utiliza recursos retóricos exotizantes, aparte de utilizar la domesticación mediante frases correspondientes de la lengua meta, el traductor puede tratar de reproducir las características particulares del texto de origen cambiándolo por un formato similar o nuevo, como repetir las palabras originales en la traducción para conservar el máximo posible las características del verso original, o cambiar la estructura de todo el verso para mostrar que se trata de un recurso retórico particular de la lengua meta proporcionando a los lectores meta una experiencia similar a los de la lengua original. Los otros formatos se basan en este formato principal, que se añade palabras como adjetivo y verbo delante del formato AA para formar el formato ABB, que se puede traducir refiriendo a las técnicas de AA, y se derivan AABB por la combinación de dos grupos de AA. Compartiendo los mismos caracteres, como se ha analizado en la parte 4.1.4, ABAC puede traducirse de manera literal porque, al tratarse de dos grupos de palabras compuestas, cuando se traducen siguiendo el formato literal, en la versión traducida ya se puede encontrar la correspondencia en el formato de los versos originales.

Por la falta de las conjunciones en los textos originales de los casos de la parte 4.3, se puede ver que por medio de una combinación de los significados de los caracteres, se puede llegar a hacer comprensibles los versos originales chinos; sin embargo, en el procedimiento de traducción al español, se pueden aplicar técnicas para que las versiones traducidas sean comprensibles y fieles; por ejemplo, básicamente, complementando los sujetos y conjunciones para cumplir con las convenciones de la lengua meta. Con la división de versos con los signos “coma” y “punto”, los 141 versos de los casos de 4.3 son oraciones compuestas. Debido a que los versos 7 y 8 de

4.3.1, 1 y 2, 5 y 6 de 4.3.3, 3 y 4 de 4.3.7, 8 y 9 de 4.3.12, 9 y 10 de 4.3.16, y 1 y 2 de 4.3.19 tienen relaciones correspondientes, es decir, se sitúan en paralelo los dos versos del poema en aspectos de la estructura, la categoría gramatical, y la posición de palabras. En este caso, las traducciones de ambos traductores han adoptado una estrategia de extranjerización, siguiendo en sus traducciones la estructura y características del poema original y conservando la mayor parte de los símbolos culturales del original; pero en la elección del vocabulario también parece existir un grado de domesticación que tiene en cuenta los hábitos de lectura de los lectores hispanohablantes, adoptando palabras más fácilmente comprensibles para los destinatarios de la lengua meta, por lo que, en conjunción con el análisis anterior, también podemos ver que sus traducciones presentan ambas características híbridas, en las que se busca una armonía entre la domesticación y la extranjerización.

El análisis de los versos de 4.3 muestra que la elisión del sujeto se utiliza con frecuencia en la composición del poema; concretamente, sólo el texto original en el verso 13 de 4.3.1, 1 y 3 de 4.3.8, 3 y 4 de 4.3.10, 7 de 4.3.12 y, 9 y 10 de 4.3.16 indica directamente el sujeto que realiza la acción o el protagonista que interviene en la descripción de la escena. En este caso, por tanto, los traductores han utilizado al menos tres técnicas diferentes para tratar la elisión del sujeto: (a) el enfoque más básico consiste en utilizar la conjugación de la lengua meta para indicar la persona y el singular-plural del sujeto; (b) añadir estos pronombres personales directamente a la traducción o complementar el sujeto de la frase; (c) si el verso original contiene recursos retóricos como metáforas, exageraciones o alusiones y modismos, la traducción puede alterarse considerablemente para adaptarla al significado original o al sentimiento pretendido por el autor, por ejemplo, cambiando la categoría gramatical a la que pertenecen las palabras o reorganizando los versos.

Además, de los casos analizados se desprende que no todos los poemas de Li Bai son versos regulares. Sin embargo, a través del análisis, se puede resumir que hay al menos tres formas de utilizar la última palabra en rima en los poemas originales de Li Bai, y que estas palabras a veces tienen la misma vocal, y a veces también tienen las

mismas vocales y consonantes. En concreto, la última palabra de los versos pares e impares tiene cada una la misma rima; en segundo lugar, la última palabra de los versos con significados discretos tiene la misma rima; y en tercer lugar, la última palabra de dos versos con significados consecutivos tiene la misma rima. Como analizamos en la sección sobre traducibilidad e intraducibilidad, la rima es sin duda un aspecto difícil de la traducción de la poesía china. Cuando se traducen versos que riman claramente, aunque no sea posible reproducir en la traducción el esquema rítmico original de los versos originales, los traductores pueden compensarlo utilizando técnicas de traducción adecuadas para conseguir una traducción que se parezca al original y reproduzca el significado original de los versos.

En primer lugar, la técnica de la elisión puede utilizarse para reproducir únicamente el sentido del texto original sin demostrar su rima. Por ejemplo, en los versos 21 y 22 de 4.3.8, los caracteres finales de los versos originales difieren en categoría gramatical; los versos 4 y 5 de 4.3.10, en los que una de las palabras forma parte de una palabra compuesta; y los versos 1 y 2 de 4.3.20, en los que, aunque los caracteres finales se corresponden, una de las palabras es de una palabra especial, como el nombre de una persona, por lo que resulta difícil hacer la traducción correspondiente en la lengua meta, etc.; por eso, en estos casos, los traductores recurren a la técnica de la elisión.

En comparación con esto, en los versos 1 y 2 de 4.3.7 de Chen, puesto que los caracteres correspondientes como *guāng* 光 (luz) y *shuāng* 霜 (escarcha) son de la misma categoría gramatical de sustantivo, en el procedimiento de traducción, se puede ajustar el orden de los caracteres originales como lo ha realizado por Chen, y utilizar los sustantivos con la misma rima final de la lengua meta como “lecho” y “suelo”, similar al formato de la rima asonante, con lo que los lectores de la lengua española pueden experimentar una sensación similar en su lectura. Y, de forma similar, en el verso 3 de 4.3.12, los caracteres finales constituyen diferentes categorías gramaticales, y uno de los caracteres es un sustantivo de objeto. Con la existencia de la retórica de reduplicación, aunque las dos frases de este verso no se corresponden en

la traducción de ambas versiones, cada frase tiene rima asonante interna reproduciendo en los lugares de pausa según la estructura de las frases y las posiciones de palabras compuestas, como el verso traducido de Suárez, “los grillos cantan en el otoño junto al brocal del pozo” (络纬秋啼/金井阑). Para este verso, Chen utiliza la misma técnica con la rima en “o”. En los versos 1 y 2 de 4.3.13, Suárez utiliza la rima similar a la consonante y, con la ayuda del uso del mismo adjetivo posesivo, se reproduce la correspondencia de caracteres originales, mientras que, de forma similar, en los versos 3 y 4 de 4.3.17 Chen usa la rima asonante.

De ahí que, si existe la posibilidad de compensar estas características de otra manera, se puede utilizar la rima consonante o asonante para reproducir la rima original. Para realizarlo, aparte de seleccionar palabras con características similares en la lengua meta, se puede ajustar la estructura y la posición de palabras para que los de la misma categoría gramatical pueden corresponderse en la pausa o el final de las frases. Aunque en las traducciones no se pueden llegar a experimentar los tonos de estos caracteres, se pueden transmitir las relaciones semánticas correspondientes de los textos originales con cierta forma rítmica y armoniosa que llegue a establecer una equivalencia funcional.

Los poemas originales analizados en la mayoría de los casos siguen una estructura rígida que exige un mismo número de caracteres en cada verso. Dependiendo de cada estilo diferente seguido por los traductores, existe la posibilidad de privilegiar la forma sobre la belleza con el objetivo de reproducir la estructura original de los versos; así, según las cantidades de sílabas empleadas por ambos traductores, se puede ver que, según el gráfico 1, las versiones de Suárez se acercan más a la longitud de los versos originales; también cabe indicar que, para los 96 versos con cinco caracteres, divididos por cada signo de puntuación, la cantidad de sílabas utilizada por Suárez va en un rango de entre 7 y 21 unidades, mientras que la de Chen puede variar desde 7 a 30 unidades de sílabas. En promedio, los versos de Suárez tienen 14.04 sílabas para cada frase y los de Chen tienen 14.41 unidades si se toman dos decimales después de la coma. Así pues, según la frecuencia del uso, las

versiones de Suárez se corresponden más con la forma de los textos originales por la similitud de la longitud de los versos traducidos.

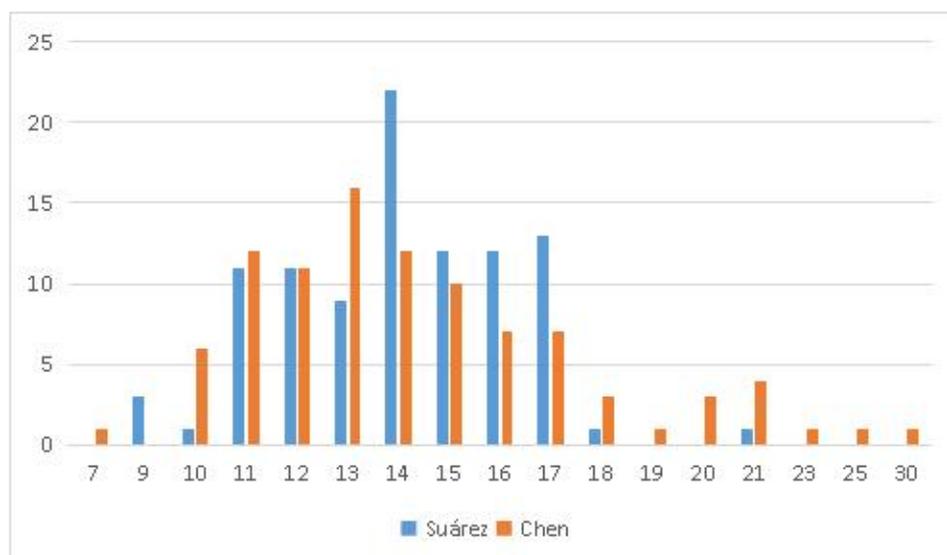


Gráfico 1 Sílabas de versos con cinco caracteres

Asimismo, para los 41 versos con siete caracteres, según el gráfico 2 más abajo, Suárez usa palabras españolas con sílabas de 13 a 22 unidades, y Chen usa unidades de 8 a 31, que cuenta con mayores cambios de longitud de versos traducidos incluso en el mismo poema. Igual que el gráfico 1, se calcula que Suárez tiene 17.05 sílabas en promedio y Chen tiene 18.83. Así, si se comparan las dos versiones realizadas por Suárez y Chen se puede ver que la de Suárez no tiene cambios mayores de diez sílabas para los versos traducidos, y la longitud de sus versos se acerca más; e incluso en el caso 4.3.11 tiene las mismas 21 sílabas para cada verso; por lo tanto, el estilo de traducción de Suárez se inclina más a reproducir las características en la forma de los poemas originales, en comparación con Chen. Aparte de eso, puesto que el lenguaje de los poemas chinos está más condensado, y ya que las versiones de Chen utilizan palabras con más sílabas y los versos traducidos son relativamente más largos, se puede concluir que, en comparación con las versiones de Suárez, las traducciones de Chen se inclinan más a la interpretación y la complementación de los significados de los versos originales, para que se facilite el entendimiento de los lectores de la lengua meta.

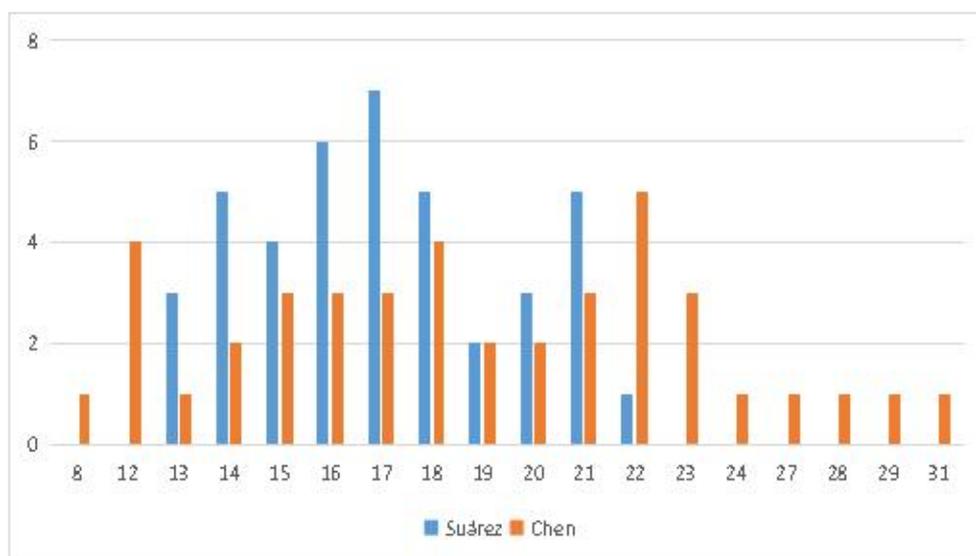


Gráfico 2 Sílabas de versos con siete caracteres

Simbología cultural en las traducciones de Li Bai

Los poemas de Li Bai, siendo un poeta de la dinastía Tang, presentan características semánticas arcaicas que exigen para su estudio un enfoque combinado tanto de registros antiguos estudios críticos literarios con un análisis dedicado a facilitar la investigación de la apreciación de la poesía y la comparación de traducciones en tiempos posteriores. Debido a la naturaleza condensada de la lengua en la que se compone la poesía china, estos poemas se componen de una gran variedad de símbolos. La investigación de los símbolos relevantes utilizados por el poeta en el proceso de creación de su poesía es, por tanto, una tarea indispensable, y a través de este análisis pretendemos ayudar a localizar la importancia de los símbolos en la poesía de ese poeta, descubrir y revelar las connotaciones culturales relevantes, y comprender el estilo creativo del poeta y los sentimientos y emociones que suele expresar a través de estos símbolos.

El poeta puede activar la imaginación y las asociaciones del lector describiendo el mundo objetivo con distintos símbolos, en lugar de describirlos directamente. Con el tiempo y la mayor frecuencia de uso, muchos símbolos han llegado a tener significados relativamente fijos, por lo que es imposible transmitir los verdaderos

sentimientos o emociones que el poeta desea expresar sin tener en cuenta los significados asociados o las asociaciones implícitas en tales palabras de la lengua y la cultura originales antes de traducirlas. En su cometido de expresar los sentimientos del poeta, del análisis de los ejemplos de la sección 2.3.2 se desprende que un símbolo puede corresponder a distintos significados según la forma que describa.

El río, o el agua tal como se ve generalmente, pueden combinarse con el sentido visual y auditivo del poeta y sus características inherentes, como su estado, la dirección o el color de su corriente, etc., además de ser un nombre específico para los ríos. Se puede resumir que se utilizaba no sólo a partir de palabras compuestas preexistentes, sino también en los casos en que el poeta lo creaba, ya que ciertos usos literales del poeta no están registrados en el diccionario, como *qián shuǐ* 前水 (agua delantera) y *hòu shuǐ* 后水 (agua trasera).

Como se desprende de las diferentes versiones de la traducción de los dos traductores, cuando el símbolo no se utiliza como sujeto de los versos, sino que se relaciona con el entorno objetivo, ambos traductores lo traducen literalmente, mientras que cuando se combina con un adjetivo que describe el estado de las aguas, se utilizan técnicas como sustituirlo por otro sustantivo en la lengua meta sin que ello afecte al significado transmitido: cambiar la palabra descriptiva para centrarse en las características del símbolo, añadir una explicación del símbolo para resaltar la parte del mismo que el poeta quiere destacar en la descripción, elidir palabras repetidas cuando en el mismo verso aparece más de una palabra compuesta relacionada con este símbolo y tienen un significado similar, etc.

Caso	Verso	Versión de Suárez	Versión de Chen
4.3.2	桃花/流水/杳然去	Flores de melocotonero por el agua van	Las flores de duraznos que se lleva el arroyo...
4.3.3	白水/绕东城	aguas claras ciñen la fortaleza al este.	Aguas cristalinas ciñen el pueblo al levante.
4.3.5	影入/平羌/江水流	un reflejo errabundo en el río Pingyang.	Tienes esparcidas tus luces sobre las impetuosas aguas del río de Pingqiang.
4.3.12	下有/淥水/之波瀾	por aquí abajo, las aguas claras , de ondulante oleaje.	Delante, furia de olas de aguas claras .
4.3.18	饮弄/水中月	turban, al beber, la luna en	a beber y a jugar con la

		el agua.	luna en el agua.
--	--	-----------------	-------------------------

La montaña, dependiendo de su tipo y estado de inclinación, puede corresponder a diversas palabras españolas como pico, cordillera, cima, etc. En el caso de los símbolos del río y la montaña, también hay casos en los que no se escriben estas palabras, sino sólo sus nombres del río o de la montaña para corresponder a textos paralelos o la métrica en el verso. En tales casos, por tanto, el proceso de traducción debe completarse con un añadido o una explicación en el mismo verso. En lo que se refiere a los ríos, los sentimientos utilizados por el poeta están relacionados con la conmoción de ver un río magnífico, la satisfacción y el disfrute del paisaje, el lamento del paso del tiempo y del cambio con el fluir del río, la nostalgia de lugares lejanos con el fluir del río, etc. Y las montañas pueden asociarse con la conmoción de ver un paisaje, la angustia de una vida obstaculizada por las difíciles condiciones de las montañas, el anhelo y la alabanza taoístas por una montaña famosa religiosamente, el anhelo espiritual por una montaña legendaria, el anhelo por la vida pausada de una montaña ermitaña famosa, etc.

En el análisis específico de la traducción, el caso 20 utiliza este símbolo y otra palabra para formar una palabra compuesta indicando una ubicación en el exterior, que se encuentra en la traducción sustituyendo la palabra original por la palabra simple “cima” o “cumbre”. El verso de la Tabla 4 se traduce de la misma manera, abandonando el significado superficial y prestando atención al significado implícito de las dos palabras compuestas, conservando las características principales de este símbolo al sustituirlo por la palabra meta para que no afecte a la comprensión del lector. Además, el título del poema del caso 17 ya expresa el nombre de la montaña, y Chen utiliza la elisión poniendo sólo el símbolo “montaña”, que no afecta a la comprensión del poeta. Por otra parte, intenta conseguir la rima dividiendo el poema en dos partes, lo que añade cierto carácter poético.

La palabra compuesta con el símbolo “montaña” del caso 12 pertenece al formato de dos morfemas similares compuestos (3), por lo que lo que se observa tras analizar las traducciones de los dos traductores es que no hay que limitarse al orden de los

caracteres, sino traducir dos palabras diferentes en la lengua meta que expliquen el significado del verso original. Los ejemplos restantes, sin embargo, son unas palabras compuestas de la forma (1) en la que el morfema modificador se combina con la palabra raíz. La elección de las palabras para describir el símbolo debe hacerse en relación con la historia de estas palabras como uso artístico, que, si se traduce literalmente o para reflejar el significado primario del personaje, puede dar lugar a malentendidos o a la pérdida de información cultural, como en los casos 1 y 2. Si la descripción del símbolo está relacionada con un uso retórico, como en el caso 15, la traducción puede, además de transmitir fielmente el significado encontrando la palabra correspondiente en la lengua meta, utilizar expresiones o dividir el verso en frases cortas para ayudar a obtener frases artísticas.

Caso	Verso	Versión de Suárez	Versión de Chen
4.3.1	暮从/碧山下	Al ocaso bajamos de los montes de jade	Ocaso. Bajamos de la montaña esmeralda
4.3.2	问余/何意/栖碧山	Me preguntáis por mi retiro en los Montes de Jade,	¿Por qué vivo en la montaña esmeralda?
Tabla 4	高山/安可仰	¿Cómo alzar los ojos ante esa eminencia?	¡Qué altura tan elevada!
4.3.3	青山/横北郭	Montes verdes recorren la muralla al norte,	Montes verdes se alzan sobre la muralla al norte.
4.3.12	梦魂/不到/关山难	no llega en sueños, pues se lo impiden gargantas y montañas.	¿Llegará, siquiera sea en sueños, pese a tantos montes y murallas?
4.3.15	轻舟/已过/万重山	Mi barca leve ha pasado infinitas cordilleras.	Se desliza, entre un bosque de montañas, mi barca.
4.3.17	相看/两不厌, 只有/敬亭山。	Contemplándonos ambos sin sentir hastío, nos han dejado solos, montaña Jingting.	Oh montaña, mi única compañera. Ni a ti ni a mí el miramos nos cansa.
4.3.20	饭颗/山头/逢杜甫	En la cima del Fanke me tropiezo con Du Fu	Veo a Du Fu en la cumbre del monte de Fanke

Como se desprende de los análisis de esta Tesis, la luna en la poesía de Li Bai encierra varios significados, y predominan dos niveles de significación: en primer lugar, se trata de una descripción objetiva, centrada en las características de la propia imagen, que es un concepto relativamente estático; en segundo lugar, se le da un

carácter personificado, que es relativamente dinámico. En concreto, además del sentimiento básico de nostalgia por la tierra natal, este símbolo también tiene significados asociados con la despedida o añoranza del poeta por sus amigos, su lamento por la constancia de la luna y su reflexión sobre el cambio de tiempo, y sus sentimientos relacionados con la vida política y la melancolía. Además, al comunicarse con la luna, el poeta puede pensar en ella como en una amiga e imaginarla acompañándole, por lo que se pueden confiar las emociones del poeta a este símbolo y personificarlo también. Así, a diferencia de los símbolos anteriores, éste no sólo se utiliza para describir las propias emociones, sino que la luna también puede convertirse en objeto de comunicación y apego emocional.

Este símbolo es el que aparece con más frecuencia en las dos versiones traducidas por Suárez y Chen. Como este carácter chino en los versos originales es un homógrafo y, por tanto, mantiene el significado asociado a “luna”, los siguientes versos traducidos por los dos traductores utilizan una técnica similar, pero difieren en algunos detalles. En lo que se refiere a la composición de palabras y la división estructural de estos versos, se observa que, aparte de las ocasiones en que la luna se utiliza simplemente como sujeto o complemento, en la mayoría de los casos se combina también con otras palabras descriptivas. Así, cuando el símbolo se utiliza como personificación sin mucha relación con los sentimientos implícitos indicados por el símbolo, una traducción directa puede reproducir el significado del verso original sin afectar a la estructura original. En la traducción del caso 16, sin embargo, también hay una elisión. Dado que este símbolo de personificación se utiliza más de una vez en el mismo poema y en conjunción con otro símbolo de personificación, puede recurrirse a la elisión de palabras para aproximarse más a las convenciones de la lengua meta.

Caso	Verso	Versión de Suárez	Versión de Chen
4.3.1	山月/随人归	la luna montañesa nos hace compañía	acompañados por la luna serrana.
Tabla 4	醉月/频中圣	Borracho de luna , cae presa del vino.	Bebes hasta embriagarte con la luna.
4.3.5	峨眉/山月/半轮秋	Luna del monte Emei,	Oh, luna de la montaña de

		medio disco otoñal,	Emei, hermoso medio disco del otoño.
4.3.7	床前/明月光	Ante la cama, contemplo la luna.	Plateada luz ante mi lecho.
4.3.7	举头/望明月	Alzo los ojos, la veo en el monte,	Veo la brillante luna al alzar la cabeza.
4.3.9	玲珑/望秋月	al trasluz contempla la luna del otoño.	y contempla, al trasluz, la bella luna otoñal.
4.3.11	落月/低轩/窥烛尽	La luna baja por el alero y espía la vela moribunda,	La luna baja y, a través de la ventana, echa miradas furtivas a mi agonizante vela.
4.3.12	卷帷/望月/空长叹	entre suspiros miro la luna apartando la cortina.	Corro la cortina, contemplo la luna y lamento largo tiempo
4.3.16	举杯/邀明月	Alzo el vaso, invito a la luna clara.	Alzo la copa y convido a la luna.
4.3.16	月既/不解饮	Mas la luna no es capaz de beber	Aunque la luna no puede beber,
4.3.16	暂伴/月将影	Compañeras fugaces, luna y sombra,	son gratas compañeras transitorias.
4.3.16	我歌/月徘徊	Cuando canto, la luna se pasea	Canto, y la luna se balancea.
4.3.18	饮弄/水中月	turban, al beber, la luna en el agua.	a beber y a jugar con la luna en el agua.
4.3.19	赧郎/明月夜	Los mozos rubicundos, en la noche de luna,	Brillantes luces de luna encienden los rostros morenos.

Además, los versos de los casos 1, 5, 9, 11, 16 y 19 y los dos versos del mismo caso 7 pertenecen todos al formato (1) de las palabras compuestas: la composición del morfema modificador y su raíz, e incluso los versos de los casos 7, 16 y 19 y los versos de los casos 1 y 5 tienen el mismo símbolo de aparición lunar. Así, para estos grupos con los símbolos *míng yuè* 明月 (luna clara), *shān yuè* 山月 (luna montañosa), *qiū yuè* 秋月 (luna otoñal) y *luò yuè* 落月 (luna caída), además de la traducción directa, Suárez elide dos veces la palabra descriptiva de luna y la cambia por un pronombre de objeto directo cuando ya aparece en el verso anterior, evitando la repetición. Luego Chen, en el caso de estas palabras compuestas, recurre a la elisión en el ejemplo 16, porque al combinarse con el verso precedente puede entenderse su significado sin necesidad de señalarlo por separado. Reproduce más fielmente el significado literal de estos símbolos, excepto en un verso del caso 7, en el que se utiliza el adjetivo “plateado” para darle un sentido más artístico y descriptivo. En los

versos de los casos 9 y 19, en cambio, emplea la adición de palabras explicativas para completar la descripción de la escena original. Los símbolos compuestos de la Tabla 4 y del caso 12 tienen el formato (2) de la composición del morfema dominante y morfema de objeto. Así pues, es posible elegir el verbo adecuado para el caso 12 según la comprensión del traductor y cambiar la categoría de las palabras para facilitar la comprensión en la Tabla 4.

En lo que se refiere a las emociones asociadas al símbolo “vino”, se observa que este símbolo se utiliza sobre todo para expresar la melancolía propia. Combinadas con los ejemplos de 2.3.2.4, estas emociones relacionadas del poeta pueden dividirse en detalle en pena por no poder realizar sus ambiciones políticas, pesar por no poder ser apreciado y comprendido por los poderosos y los demás, deseo de olvidar las frustraciones de la vida, tristeza por no poder cambiar el *statu quo* y preocupación por el estado de la sociedad. Además, sobre las emociones positivas, éstas giran en torno al disfrute de la vida presente, mostrando su carácter optimista y su aprecio por el tiempo pasado con sus amigos, y el consuelo y la bendición de su despedida, a pesar de la tristeza al describir las escenas de este símbolo. Además de estas emociones, para este símbolo, la poesía de Li Bai trata del rápido paso del tiempo, del cese de las escenas prósperas, etc. En las distintas traducciones, aunque a veces aparece la palabra relacionada con el nombre del vino, y la traducción de ambas versiones facilita la comprensión del lector de la lengua meta sustituyendo los símbolos que suele utilizar el español. No la hemos incluido aquí porque el símbolo no está directamente representado por el carácter chino para “vino” en ese verso original.

Caso	Verso	Versión de Suárez	Versión de Chen
4.3.1	美酒/聊共挥	con vino delicioso , elevamos nuestras copas.	sin dejar de alzar las copas, llenas de exquisito vino .
4.3.16	花间/一壶酒	Entre flores, una jarra de vino .	Entre flores y ante un jarro de vino ,

Sobre el símbolo de la espada, han surgido varias palabras compuestas en combinación con otras palabras descriptivas para formar el compuesto de 2.3.2.5. En

términos de uso y sentimiento implícito, puede dividirse en cinco aspectos principales distintos. En primer lugar, en la poesía de Li Bai, la figura que utiliza esta arma se asocia con el propio poeta, un soldado en la guerra o una figura valiente, y así, a través de este símbolo, el poeta crea y reproduce figuras de virtud, empuje y valentía. En segundo lugar, la ambición y el deseo de éxito en la vida del poeta se reflejan en este símbolo. Además, a través de la descripción de las magníficas escenas en las que se utiliza esta arma, el poeta muestra una valoración de su talento y un deseo de éxito.

En tercer lugar, combinado con la experiencia del poeta de que no es fácil alcanzar sus objetivos, por lo que su ambición no se realiza en ninguna parte y su talento no es apreciado por los demás, así que combinado con la descripción del estado ocioso de la espada y la acción de no utilizarla como arma, expresa la angustia y el dolor del poeta ante esta situación. En este sentido, acciones como desenvainar o blandir una espada se utilizan para expresar esta emoción negativa. En cuarto lugar, la espada puede utilizarse en condiciones difíciles para expresar su carácter optimista y sacar algo de alegría del sufrimiento. En quinto lugar, la espada puede asociarse con la caballerosidad del poeta, que no sólo se asocia con figuras heroicas, sino también con un compromiso al servicio de su país, una preocupación por las condiciones difíciles y una solución a los problemas de la gente corriente.

El análisis muestra que los pájaros de los poemas de Li Bai pueden dividirse en pájaros legendarios o imaginarios, como el pájaro rocho y el fénix, y pájaros reales, como el cuco y la perdiz. El rocho en la escritura del poeta es uno de los componentes más importantes de sus poemas, ya que este símbolo tiene diferentes significados implícitos a medida que el poeta escribe a lo largo del tiempo, y se pueden extraer conclusiones sobre los sentimientos transmitidos a partir de las descripciones de las características este símbolo, que personifica como la descripción que el poeta hace de sí mismo. En detalle, el significado implícito del símbolo puede resumirse de la siguiente manera: el deseo de destacarse de lo ordinario; la afirmación de las propias capacidades y talentos; la insistencia en los ideales; el deseo de libertad; el espíritu de independencia del poder y la riqueza; la confianza en poder influir en las generaciones

futuras, la descripción de las experiencias vitales; el valor para enfrentarse a un destino injusto; la amplitud de miras; la búsqueda del espíritu taoísta, etc.

Por su parte, el fénix también tiene muchos significados diferentes en la poesía de Li Bai. El fénix es el ave de la inmortalidad y tiene un carácter noble en la cultura china. En la poesía de Li Bai se asocia a características personales y al significado implícito de la política. En primer lugar, en lo que se refiere a las características propias del ave fénix, el ave puede personificarse como símbolo del propio poeta, en relación con los sentimientos que expresan la personalidad desenfrenada y de espíritu libre de Li Bai, y en relación con sus aspiraciones políticas. Además, las exigencias del ave fénix en cuanto al lugar que habita y el alimento que ingiere se corresponden con la eminencia del poeta y su falta de voluntad de ser como la gente corriente en su personalidad. Aparte de eso, el uso de significados comparativos puede mostrar que el ave fénix es diferente de otras aves. Al igual que el fénix, el poeta no quiere competir con los demás por la comida, ni desea rebajar su estatus.

En segundo lugar, en términos políticos, el símbolo se asocia con el destino del país y representa su prosperidad, por lo que puede relacionarse con los ideales políticos del poeta, su deseo de aumentar el poder y el entorno político del país, así como una sociedad mejor desarrollada, el deseo de ayudar a la gente y a la sociedad y el deseo de hacer una carrera exitosa.

Por último, el cuco en la vida real tiene unos nombres chinos diferentes. En los poemas de Li Bai, además del dolor principalmente implícito del estado caído, también se asocia con lamentaciones sobre los tiempos cambiantes, nostalgia de la tierra natal, el dolor y la pena de la despedida, descripciones de la pena y la soledad del entorno e impacto emocional, etc. En ambas traducciones se puede observar que, al combinar la vívida escena que el poeta ha mostrado en los versos originales, se pueden añadir palabras explicativas en el proceso de traducción para proporcionar al lector más espacio para la imaginación sobre estas escenas. Además, las palabras explicativas pueden combinarse con la emoción que el poeta quiere expresar, como en el caso 6, de modo que al añadir adjetivos que no aparecen en el poema original,

puede ayudar a comprender el cambio de escenario y la emoción del poeta.

Caso	Verso	Versión de Suárez	Versión de Chen
4.3.17	众鸟/高飞尽	Los pájaros en banda han volado del cielo,	Se pierden en la altura pájaros en bandada.
4.3.6	只今/惟有/鹧鸪飞	pero ahora solo queda el vuelo de las perdices.	ruinas en que vuelan hoy día solo unas perdices furtivas.

Como símbolo objetual, la cítara es el instrumento musical más utilizado en la poesía de Li Bai. Aunque los versos que contienen este símbolo no aparecen en los casos del capítulo IV, podemos resumir de nuestro análisis del capítulo II que las emociones asociadas a este símbolo se relacionan con la búsqueda de alguien que se aprecie a sí mismo y la tristeza de que los demás no sean capaces de comprenderse; con la consecución del éxito político y el deseo de un gobierno y una sociedad estables, con la búsqueda y celebración de la virtud refinada, con el placer de abandonar las ansiedades de la realidad, con la apreciación de la expresión de la amistad, con el deseo de apreciar la vida de un inmortal taoísta, etc.

Veamos a continuación el símbolo “vino”, mencionando las características del pino, los sentimientos expresados por el poeta pueden relacionarse con las características constantes del pino y relacionarse con una mente decidida, resistir el viento y la nieve y no cambiar el objetivo perseguido; utilizar la escasez de la vida y el tiempo limitado para alcanzar los propios deseos, etc. Característicamente, se relaciona más con las virtudes de la persona; es decir, además de la propia búsqueda del poeta por convertirse en una persona virtuosa y ofrecer consejos a los demás para serlo, también se relaciona con mantener la propia perseverancia y no verse afectado por los cambios del mundo. Además, este símbolo también puede asociarse con el hecho de mantener la firmeza de espíritu cuando uno se encuentra en una situación difícil, perseguir la rectitud moral cuando uno se siente frustrado en la vida política, elogiar la vida de ermitaño, anhelar una vida tranquila u ociosa lejos de las ansiedades de la vida real, etc. Si este símbolo se utiliza como parte de la palabra compuesta formada por el formato (3) en la Tabla 4, la descripción que el poeta hace del entorno

puede entenderse mediante una traducción literal. El verso del caso 1 es inusual porque se entiende como el nombre de una canción, y el significado de este símbolo en el verso original puede entenderse mediante el uso de la cursiva y la adición de anotaciones.

Caso	Verso	Versión de Suárez	Versión de Chen
4.3.1	长歌/吟松风	Cantamos vocingleros <i>El viento entre los pinos,</i>	Cantamos largo rato <i>El viento entre los pinos.</i>
Tabla 4	白首/卧松云	Viejo se retira los pinos y nubes.	Ya con los cabellos níveos, reposas entre nubes y pinos.

Además de las características básicas de la nube, el símbolo puede referirse a la cantidad de forma metafórica y personificada; mediante el símbolo de la nube combinado con la descripción del color, puede tomarse como un amigo, un sabio o un adulador; mediante la descripción del estado, puede asociarse con significados implícitos, es decir, la tristeza de los amigos separados o lejos de su tierra natal y la nostalgia, la preocupación de la vida errante, el anhelo de una vida envidiable de ocio en el eremitorio, etc.

Los versos de los casos 3, 15 y 17 se centran en el estado de las nubes, por lo que, en conjunción con las emociones y significados de los demás versos, se pueden elegir adjetivos que tiendan a reproducir las emociones del poeta en lugar de limitarse al significado de las palabras originales. El caso 16 está relacionado con los rasgos culturales tradicionales de la lengua origen y, al no existir una palabra correspondiente en la lengua meta, el significado implícito de este símbolo puede entenderse con la ayuda de la técnica de la anotación y el uso de mayúsculas. Esto se debe a que, si la traducción se extranjeriza según la cultura de la lengua origen, es posible que los lectores de la lengua meta no puedan captar el verdadero significado debido a las diferencias culturales. Además, como el símbolo del caso 12 se refiere a la ubicación o el lugar de las nubes, el significado poético puede perderse un poco si se traduce de esta manera directa, ya que una traducción así no reflejaría la cohesión lingüística de estas palabras compuestas. Por lo tanto, en combinación con el verso anterior, a veces,

se abandona el formato original, pero la expresión a través de la descripción o interpretación sí reproduce la emoción del poeta.

Caso	Verso	Versión de Suárez	Versión de Chen
Tabla 4	白首/卧松云	Viejo se retira los pinos y nubes.	Ya con los cabellos níveos, reposas entre nubes y pinos.
4.3.3	浮云/游子意	Nube flotante es el ánimo del viajero,	Nubes vaporosas, sentimientos del viajero.
4.3.12	美人/如花/隔云端	La gran belleza, como una flor, más lejana que las nubes.	mas las nubes nos separan.
4.3.15	朝辞/白帝/彩云端	Al alba dejo Baidi entre nubes irisadas,	Digo adiós a Baidi entre arreboles del alba.
4.3.16	相期/邈云汉	Os doy cita en el Río de las Nubes.	Ya tendremos una cita en el cristalino Río de las Estrellas.
4.3.17	孤云/独去闲	la nube solitaria se aleja sin prisa.	Ociosa, la última nube se aleja.

A partir de la presentación de ejemplos de símbolos utilizados frecuentemente por el poeta, se puede entender que las principales emociones implícitas en estos símbolos en los poemas pueden relacionarse con los obstáculos de la vida real, el deseo de éxito político, la nostalgia, la apreciación de la amistad, la alabanza de la virtud, la insatisfacción con la sociedad y la política, el deseo de vivir como ermitaño, la búsqueda de la espiritualidad taoísta, la experiencia errante de la vida, el deseo de lugares lejanos y el disfrute de aprovechar la vida al máximo, etc. Combinado con las experiencias vitales del poeta, es posible apreciar el significado culturalmente implícito de los símbolos en la cultura original de la poesía en el momento de su creación. En el poema compuesto por el propio poeta, puede corresponder al punto de vista del Yuan, “los símbolos del poema están fuertemente caracterizada por la individualidad y puede reflejar el estilo del poeta... Una vez que un símbolo ha sido creado con éxito, se puede ser utilizada por otros poetas, pero a menudo solo por el uso de un poeta o unos se puede llegar a ser más vigoroso. Así que estos símbolos se asocian entonces con el poeta o los poetas, e incluso se convierte en la encarnación del poeta” (Yuan, 1996: 270).

En los casos del capítulo IV, en el que se analizan traducciones comparadas,

puede haber cierta pérdida de información en la traducción, así como ganancias compensatorias, debido a los diferentes métodos de traducir, a las diferentes interpretaciones del significado que transmite el poema original por parte de los traductores y a los diferentes propósitos de la traducción, etc. Así, como señala Bassnett en su artículo “Transplanting the Seed: Poetry and Translation”,

One of the most useful critical methods for approaching translation is the tried and trusted comparative one. When we compare different translations of the same poem, we can see the diversity of translation strategies used by translators, and locate those strategies in a cultural context, by examining the relationship between aesthetic norms in the target system and the texts produced. Crucially, the comparative method should not be used to place the translations in some kind of league table, rating x higher than y, but rather to understand what went on in the actual translation process (Bassnett, 1998: 70)

Por lo tanto, no es apropiado que en esta sección nos limitemos a valorar qué versión es mejor y, además, no estamos cualificados para este juicio, ya que los distintos traductores tienen sus propias prioridades y objetivos en el proceso de traducción. Sin embargo, al comparar los métodos y técnicas de traducción específicos que utilizan, podemos ver las técnicas concretas que son útiles en el proceso de traducción y que los traductores principiantes interesados en traducir poesía pueden aplicar a su práctica de la traducción.

Según un estudio de las recopilaciones publicadas de traducciones de los poemas de Li Bai, normalmente las traducciones son sólo en español sin el texto original chino, y las versiones bilingües son sólo en chino y español, con muy pocas versiones que añadan la pronunciación china de los caracteres chinos, y mucho menos el significado principal de cada carácter, por lo que en el capítulo V, intentamos ofrecer una información más completa y exhaustiva, contribuyendo así a al estudio de los poemas y sus traducciones. En concreto, para cada poema, mostramos los versos completos, la pronunciación *pinyin* de cada carácter, el significado principal de cada carácter y las dos versiones traducidas de Suárez y Chen. De este modo, hemos presentado la información más completa posible sobre los versos originales, de modo

que incluso un lector español sin conocimientos básicos de chino pueda leer la mayoría de los versos originales aproximadamente en *pinyin* y comprender su significado básico.

Como resumen, a continuación, dividiremos los poemas según versos separados por comas e intentaremos resumir de las técnicas más específicas posibles de traducción preferidas por los dos traductores en la traducción de cada poema. Aunque el método de traducción es una elección global que atraviesa todo el texto e influye en el proceso y el resultado, para dar una idea más clara de los métodos de traducción preferidos por los dos traductores, intentaremos analizar también las tendencias combinadas en la traducción de los distintos versos de los poemas, para ver los métodos de traducción preferidos por los dos traductores en su conjunto. Por consiguiente, en estas tablas siguientes se resumen las técnicas específicas y métodos de traducción para cada verso de los casos analizados anteriormente. En aras de la claridad, también hemos aplicado las abreviaturas de las técnicas y métodos de traducción mencionados anteriormente.

Caso 1				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	CA	MLC	CA+T
2	MLT	T+E	MLC	T+E+M
3	MLT	CA+G+A	MLT	CA+G
4	MIC	D+E	MIC	A+D+E
5	MLT	CA	MIC	D+AD+E
6	MLT	CA+A	MIC	CA
7	MLT	AL+P	MLT	C+P
8	MLT	CA+A	MLT	CA+P
9	MIC	AL+T	MIC	T+M+E
10	MIC	CA+AL	MIC	CA+D+A+M
11	MLT	AL+P	MLT	AL
12	MLT+MF	CA+E	MLT	CA+A

13	MIC	AL+AD	MLT	AL+G
14	MIC+MF	E+D	MIC	E+D+C
Caso 2				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MIC+MF	CA+D+A	MIC	CA+D+V
2	MLT	E	MIC	T+E
3	MIC+MF	E+AL	MIC	D+A
4	MIC	E+D+C	MIC	D+E+C
Caso 3				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	CA+P	MLT	CA+AL
2	MIC	CA+D+P	MIC	D+CA
3	MLT	AL	MIC	D+E
4	MIC	E+D+A	MIC	D+A+E
5	MIC	AL+D	MLT	CA
6	MIC	AL+D+E	MLT	CA+G+T
7	MLT	LT+AL	MIC	D+A+E
8	MIC	D+A	MIC	D+V+A
Caso 4				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT+MF	E+PR+AL	MIC	CA+AL
2	MLT+MF	AL+PR	MIC	AL+D+A+PR
3	MIC	D+E+A	MIC	D+E+A
4	MIC+MF	AL+M+CA	MLT	AL
Caso 5				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT+MF	CA+T+PR	MIC	V+D+A+PR
2	MIC+MF	E+D+PR	MIC	V+D+A+PR
3	MLT+MF	AL+PR	MLT	C+AL
4	MLT+MF	AL+AD+PR	MLB	V+D+A+PR

Caso 6				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MIC+MF	AL+PR	MIC	T+A+D+PR
2	MIC	A+E+D	MIC	E+A+D
3	MIC	T+M	MLT	CA+A
4	MIC	T+AL+EC	MIC	D+A+EC
Caso 7				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MIC	D+A	MLT	E+P
2	MIC	D+A+EC	MIC	V+EC
3	MIC	AL+E+P	MLT	CA+AL
4	MLT	EC+AL+A	MIC	AL+D+EC+T
Caso 8				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	CA+A	MLT	P+CA
2	MIC	CA	MIC	CA
3	MIC+MF	T+CA+AD	MIC+MF	T+AL+CA
4	MLT+MF	CA+AL	MLT+MF	CA+AL
5	MLT	A+PR	MLT	A+PR
6	MLT	AL+CA	MIC	A+D
7	MLT	AD+AL	MLT	AL
8	MIC	AL+D	MIC	D+E
9	MIC	D+E	MIC	E+D
10	MIC	AD+A	MIC	D
11	MIC	A+AD	MLT	A+E
12	MIC	T+A	MIC	A+AL
13	MIC+MF	A+E+D	MIC+MF	A+E+D
14	MIC+MF	V+A+D	MIC+MF	A+D+M
15	MIC	AD+AL	MIC	D
16	MIC+MF	G+PR+D	MIC	A+PR+D
17	MIC	D	MIC	D

18	MIC+MF	CA+A	MIC	CA+AL+A
19	MIC	A+AD+E	MLT	CA+E
20	MIC	EC+CA+E	MIC	CA+D+E
21	MIC	AL	MIC	AL+E
22	MIC	AL+CA	MIC	T+A
23	MLT	AL+EC	MIC	EC+D
24	MIC+MF	CA+E	MIC	CA+D
25	MIC	A	MIC	A+AD
26	MIC	E+AD+D	MIC	E+CA+D
27	MIC+MF	CA+AD+LT+PR	MIC	D+PR
28	MIC	AD+D	MIC	D+E
29	MIC	AD+D	MIC	D
30	MIC+MF	A+CA	MIC+MF	A+CA
Caso 9				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	CA+AL	MIC	CA+A+D
2	MLT	AL+CA	MLB	D+T+A+CA
3	MLT	CA+AL	MIC	D+A+CA
4	MIC+MF	CA+D	MIC	AL+A+CA
Caso 10				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MIC+MF	AL+E+D	MIC	E+A+D
2	MIC+MF	AL+D	MIC	A+D
3	MIC	E+AD	MIC	A+D
4	MIC	AL+AD	MIC	E+D+AD
5	MIC	CA+A+D	MIC	V+CA
6	MIC	A+P	MIC	P+A
Caso 11				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT+MF	CA+AL	MIC	CA+A+E
2	MLT	CA+AL	MIC	CA+AL+D

3	MIC	E+D+AL	MIC	D+E
4	MIC	E+AL	MIC	D+P+A
Caso 12				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	CA	MIC	D
2	MLT	A+PR	MLT	A+PR
3	MIC	EC+CA+A	MIC	EC+CA+A
4	MIC	CA+A+D	MIC	CA+E+D+C
5	MIC	E+D	MLB	D+A
6	MIC	T+AL+CA+E	MLT	CA+E
7	MLT+MF	A+CA	MLB	D+E+A
8	MIC	AL+CA+D	MLT	CA+E
9	MIC	AL+CA+D	MLT	CA+E
10	MLT	AL+T	MLB	D+E
11	MIC	E+AL+A	MLB	D+E+AL
12	MLT	CA	MIC	D
13	MIC	E+T+D	MIC	D
Caso 13				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MIC+MF	AD+EC+A	MIC	AD+CA+A
2	MLT	E+AL+C	MLT	E+AL
3	MIC	E+M	MIC	A+CA
4	MLT+MF	AL+E+A	MLT	AL+CA
Caso 14				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	EC+CA	MIC	EC+CA+D
2	MIC	EC+T+E+A	MLT	E+EC
3	MIC	D+AD+E+M	MIC	D+AD+E+M
4	MLT+MF	E+CA	MLB	CA+D
Caso 15				
	Suárez		Chen	

Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT+MF	PR+CA	MIC	D+PR+CA
2	MIC+MF	AL+PR+AD+A	MIC+MF	D+AD+E
3	MLT	CA+T+E	MLT	CA+E
4	MIC	CA+A+D	MIC+MF	D+P+AL
Caso 16				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	CA	MLT	AL+CA
2	MLT	AL	MLT	AL
3	MLT	CA	MLT	AL
4	MIC	AL+A	MIC	E+A
5	MLT	AL	MLT	AL
6	MLT	AL+A	MLT	EC
7	MLT	E+T	MIC	E+T
8	MIC	E+A	MLB	M+D+V
9	MLT	AL	MLT	AL
10	MLT	AL	MLT	AL
11	MIC	T+D	MIC	T+D
12	MIC	T+AL+AD	MIC	T+E+D
13	MIC+MF	E+D	MLB	E+V+D
14	MIC+MF	M+E+CA	MIC	E+CA+A
Caso 17				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	E	MIC	D+E+A
2	MIC	D+E	MIC	D+E
3	MIC	AL+A	MLB	V+D
4	MIC+MF	D+A	MLB	D+E
Caso 18				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT+MF	LT+AL	MLB	A+T+V
2	MIC	T+E	MIC	E+T+D

3	MIC	LT+AD	MIC	A+G+D
4	MLT	C+P	MLT	C+P
Caso 19				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT	CA	MLT	CA
2	MIC	CA+P	MIC	D+P
3	MLT	CA+E	MIC	D+A+E
4	MIC	T+E	MIC	A+D
Caso 20				
	Suárez		Chen	
Nº de versos	Métodos	Técnicas	Métodos	Técnicas
1	MLT+MF	CA+AL	MLT	CA+G
2	MIC	E+D+T	MIC	E+D+T
3	MIC	A+D+E	MLB	D+E+A
4	MIC	E+AL	MLB	E+A

En cuanto a las técnicas de traducción específicas aplicadas por ambos traductores, se observa que para una misma frase, los traductores han recurrido a varias técnicas, y han utilizado hasta cuatro de ellas. Por su parte, en lo que se refiere a los métodos de traducción, en general, ambos traductores tienen preferencia por el método interpretativo-comunicativo en su traducción tratando de reproducir el sentido de los versos originales y, al mismo tiempo, lograr la equivalencia funcional en la traducción, así como transmitir el significado de los textos originales con la mayor exactitud posible. Cabe destacar que Chen utiliza más el método libre que Suárez y realiza más cambios en los textos originales, haciendo que la traducción sea lo más accesible posible para los lectores de la lengua meta sin utilizar mucho las notas, tomando la iniciativa el traductor. El uso extensivo de comentarios por parte de Suárez también permite a los lectores meta, que no tiene conocimientos básicos de poesía china o de la cultura tradicional china, empezar a entender los poemas y los significados implícitos que transmiten. Sobre las técnicas de traducción específicas empleadas en la traducción, la proporción de cada técnica utilizada por ambos

traductores puede verse más claramente en el Gráfico 1, donde las abreviaturas de las técnicas de traducción se siguen utilizando en aras de la claridad y la concisión. A excepción de las técnicas de traducción con una proporción elevada a la derecha, no se comentan las proporciones de las demás técnicas de traducción porque no difieren significativamente entre los dos traductores.

El gráfico muestra que las cinco técnicas de traducción más utilizadas por Suárez son la ampliación lingüística (AL), 17,61%; el calco (CA), 16,61%; la elisión (E), 15,61%; y la descripción (D), 13,62%; amplificación (A), 12,62%. Suárez se centró más en añadir lenguaje a los versos en la traducción para ayudar a los lectores de la lengua meta a entender el lenguaje de la poesía china, que difiere mucho del español, y para hacerla más acorde con los hábitos de lectura españoles y más fiel al significado de los versos originales. Sin embargo, para aquellas partes del poema que son difíciles de traducir, también se utiliza un lenguaje descriptivo, con añadidos apropiados al texto original para hacer la traducción más expresiva y permitir que el lector al que va dirigida comprenda el significado que hay detrás de las palabras transmitidas en el original. Las técnicas más utilizadas por Chen son descripción (D), 23,22%; elisión (E), 16,10%; amplificación (A), 15,17%; calco (CA), 14,24%; ampliación lingüística (AL), 8,36%. En estos casos, las técnicas utilizadas habitualmente por los dos traductores demuestran que en la traducción de poesía china antigua los traductores pueden dar prioridad a estas cinco técnicas de traducción. A diferencia de Suárez, Chen no se limita al significado literal del poema original, sino que tiende a añadir más palabras suyas y, a través de su propia comprensión del poema, a redescibir para los lectores de la lengua meta el significado y la emoción que el poeta pretendía transmitir en los versos. Sin embargo, al conservar ciertas palabras con cultura cargada del original, Chen también se esfuerza por lograr una equivalencia funcional.

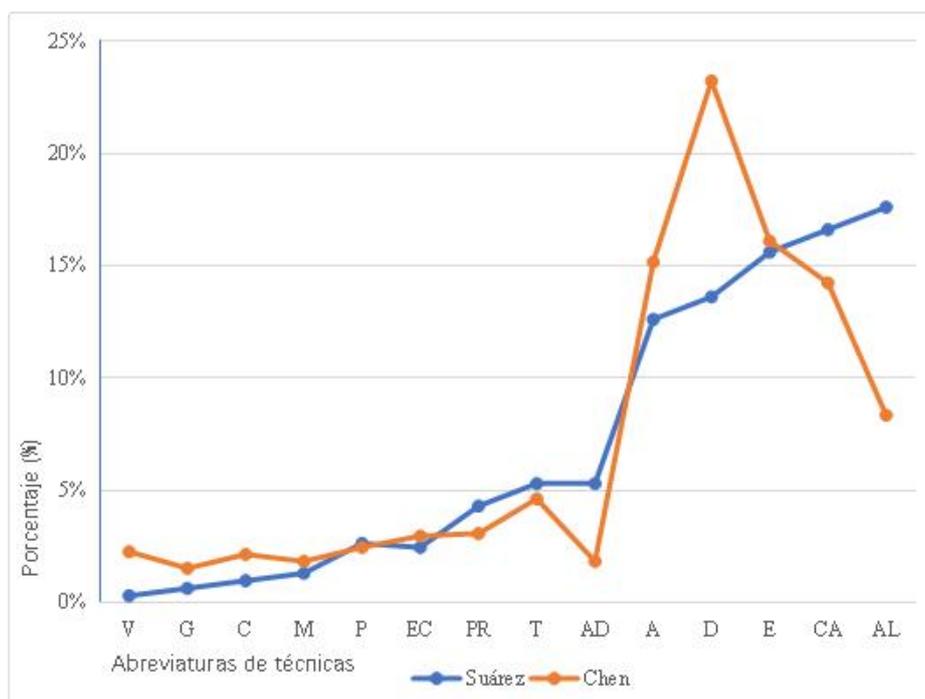


Gráfico 3 Técnicas de traducción de Chen y Suárez

Concretamente, durante el procedimiento de traducción, estos dos traductores escogen y traducen la obra completa del poeta, no unos extractos o fragmentos simples. Aparte de la presentación de los textos originales de los poemas de Li Bai, las diferentes traducciones realizadas por ambos traductores nos pueden demostrar sus métodos de resolver los problemas de traducir las poesías chinas, y aparte de eso, sus métodos diferentes nos han sido una referencia para encontrar mejores maneras de traducción. Si se encuentran unas poesías chinas con formato o estructura regular que no se pueden traducirlas originalmente, aunque a veces no corresponde estrictamente a las reglas de las poesías clásicas chinas, se puede recurrir al uso de la rima similar, la métrica, así como el paralelismo para reproducir las escenas mostradas por el poeta, procurando acercarse a los sentidos propuestos por él, y ofreciendo a los lectores una manera más fácil de entender. Aparte de eso, debido a la existencia de los símbolos originales de China con características particulares, los traductores pueden elegir complementar anotaciones detrás de todas las traducciones, insertarlas en la misma página, ponerlas como adjunto, o convertir los símbolos en una forma de expresión

más fácil de entender para los lectores recurriendo a la extranjerización, aunque se trata de un procedimiento que puede afectar a la influencia de la cultura del país de la lengua meta en el país destinatario. Por último, los traductores pueden cambiar las funciones gramaticales de algunas palabras o frases sin corresponder totalmente a las de los textos originales porque por ejemplo, si el poeta recurre a una forma muy exagerada de expresar sus sentimientos y emociones, así que con la traducción literal no se puede transmitirlos apropiadamente.

5.2 Perspectivas para el futuro

Esta tesis se centra en los poemas de la antigüedad china del poeta Li Bai y en su traducción al español, sin embargo, debido a las limitaciones actuales de nuestros propios conocimientos lingüísticos, todavía existen varias insuficiencias en las traducciones propias. Aparte de eso, debido a la influencia del estilo de composición del poeta, en esta tesis no se han estudiado en profundidad las cuestiones de la métrica, característica de los poemas chinos de la dinastía Tang. Por lo tanto, en las investigaciones futuras, es importante que prestemos más atención a esta característica poética cuando realicemos investigaciones posteriores sobre la traducción. Y en los estudios futuros, que realicemos, no solo nos centraremos en otros aspectos de este poema que hayan quedado por esclarecer, sino que también llevaremos a cabo traducciones y estudios relacionados de otros poetas Tang con estilos diferentes, como Du Fu y Bai Juyi.

Debido a que los dos traductores en los que nos hemos centrado en el estudio de esta tesis pertenecen a la misma época y que las versiones traducidas comparten muchas similitudes, un futuro estudio similar podría orientarse hacia las traducciones de los traductores latinoamericanos de otras épocas más tempranas. Para ello, por ejemplo, nos proponemos comenzar en un futuro con un estudio de las traducciones de Octavio Paz y Guillermo Dañino de los poemas de Li Bai, para pasar después a aplicar otras maneras específicas de investigación por medio de estudios comparativos,

los cuales arrojarán nueva luz que puede servir de ayuda a las propias traducciones posteriores de poemas chinos.

BIBLIOGRAFÍA

- Albir, A. H. (2001). *Traducción y Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Alighieri, D. (2016). *Divina Commedia*. Milán: Mondadori Italia. (Obra original escrita en 1321).
- Anónimo. (2009). *山海经 (Clásico de las Montañas y los Mares)*. Pekín: Compañía Editorial Zhonghua. (Obra original escrita en el periodo de los Reinos Combatientes y la dinastía Han, aproximadamente 476 a. C.-220)
- Apter, R. (1987). *Digging for Treasure: Translation after Pound*. Frankfurt y Berna: Peter Lang.
- Arbillaga, I. (2003). *La Literatura China Traducida en España*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ashcroft, B. (2002). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ban, B. (班柏). (2018). 典籍英译与中国文化“走出去”——汪榕培教授访谈录 (“La traducción al inglés de textos clásicos y ‘Go Global’ de la cultura china. Entrevista con el Profesor Wang Rongpei”). *Shandong Foreign Language Teaching*, 39(6), 3-10.
- Barnstone, W. (1993). *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*. Connecticut: Yale University Press.
- Bassnett, S. (1998). “Transplanting the Seed: Poetry and Translation”, en Bassnett, Susan; Lefevere André (eds.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 57-75.
- (2013). *Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bassnett, S. & Lefevere, A. (1992). “General Editors’ Preface”, en Bassnett, Susan; Lefevere, André (eds.). *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1994) *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Billeter, J. F. (2003). *Lecturas sobre Zhuangzi* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela. (Obra original: *Leçons sur le Tchouang-tseu* publicada en 2002)
- Brydon, D. (2000). “Preface”, en Brydon, Diana (eds). *Postcolonialism: Critical*

Concepts in Literary and Cultural Studies. Londres y Nueva York: Routledge.

Burke, E. (1937). *On Taste, on the Sublime and Beautiful, Reflections on the French Revolution, a Letter to a Noble Lord*. Nueva York: P. F. Collier & Son Corporation.

Cai, P. (蔡平). (2002). 翻译方法应以归化为主 (“La domesticación debe ser la estrategia principal en la traducción literaria”). *Chinese Translators Journal*, 23(5), 39-41.

Cao, X. Q. (曹雪芹). (2008). *红楼梦 (Sueño en el Pabellón Rojo)*. Pekín: People's Literature Publishing House. (Obra original escrita en 1792)

Carbonell, O. (1997). *Traducir al Otro: Traducción, Exotismo, Poscolonialismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

-- (1999). *Traducción y Cultura. De la Ideología al Texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Center for Language Resource Development. NINJAL. 現代日本語書き言葉均衡コーパス. Balanced Corpus of Contemporary Written Japanese (BCCWJ). Recuperando el 28 de diciembre de 2022 de <https://clrd.ninjal.ac.jp/bccwj/list.html>

Chang, S. R. (常世儒). (2001). *300 Poemas de la Dinastía Tang*. Madrid: Cromart.

-- (2010). 精选唐诗与唐画 (*Poesía y Pintura de la Dinastía Tang-Antología Selecta*). Pekín: China Intercontinental Press.

Chang, S. R. (常世儒) & Rodríguez, M. O. (2015). 唐诗选 (*Poemas de la Dinastía Tang*). Pekín: China Intercontinental Press.

Chen, C. (陈橙). (2010). 文选编译与经典重构—以宇文所安《诺顿中国文学选集》为核心的研究 (*Recopilación de Antologías y Reconstrucción de Clásicos: un Estudio Centrado en “An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911” de Stephen Owen*). [Tesis doctoral, Universidad de Sichuan]. Repositorio de Tesis de la Biblioteca Digital Nacional de China.

http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=&showType=1&indexName=data_408&fid=005324608

Chen, F. K. (陈福康). (2000). 中国译学理论史稿. (*Manuscrito sobre la Historia de la Teoría China de la Traducción*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

-- (2011). 中国译学史 (*Historia de la Traducción de China*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Chen, G. J. (陈国坚). (1981). Dieciocho Poemas de Li Po. *Estudios de Asia y Africa*, 16(1), 177-199.

-- (1982). *Copa en Mano, Pregunto a la Luna*. Ciudad de México: El Colegio de México.

-- (1984). *Poemas de Bai Juyi*. Lima: Viento Sur.

-- (1988). *Poemas de Tang, Edad de Oro de la Poesía China*. Madrid: Cátedra.

-- (1989). 汉西翻译教程 (*Curso de Traducción del Chino al Español*). Pekín: Foreign Language Teaching and Research Press.

-- (1993). 西班牙语成语词典 (*Diccionario de Modismos y Frases de la Lengua Española*). Pekín: Commercial Press.

-- (1999). *Eres tan Bella como una Flor, pero las Nubes nos Separan*. Barcelona: Random House Mondadori.

-- (2006). *Poesía China Caligrafiada e Ilustrada*. Madrid: Tran.

-- (2009). “Desde la cultura china: la traducción de la poesía china al español”, en Penas Ibáñez; M^a Azucena y Martín Martín, Raquel (eds.) *Traducción e Interculturalidad. Aspectos Metodológicos Teóricos y Prácticos*. Madrid: CantArabia, 349-382.

-- (2011). 诗词西译续谈—再评许渊冲教授的三美论 (“Continuación de la discusión de la traducción occidental de poesía—otra reseña de la teoría de las tres bellezas del catedrático Xu Yuanchong”). *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*, 22(6), 72-76.

-- (2013). *Poesía China (Siglo XI a. C.-Siglo XX)*. Madrid: Cátedra.

-- (2015). *La Poesía China en el Mundo Hispánico*. Madrid: Miraguano Ediciones.

-- (2016). *Trescientos Poemas de la Dinastía Tang*. Madrid: Cátedra.

-- (2017). 西译唐诗选 (*Antología Poética de la Dinastía Tang*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

-- (2017). 元曲选 (*Antología Poética de Qu de la Dinastía Yuan*). Shanghai:

Shanghai Foreign Language Education Press.

Chen, H. W. (陈宏薇). (1998). 汉英翻译基础 (*Fundamentos de la Traducción Chino-Inglés*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

-- (2001). 从“奈达现象”看中国翻译研究走向成熟 (“Del ‘Fenómeno Nida’ a la madurez de los estudios de traducción china”). *Chinese Translators Journal*, 23(6), 46-49.

Chen, J. (陈钧). (1989). 李白诗中的百鸟世界 (“El mundo de los pájaros en los poemas de Li Bai”). *Journal of Yancheng Teachers University (Humanities & Social Sciences Edition)*, (1), 47-49.

Chen, P. Y. (陈平原). (1992). 千古文人侠客梦 (*El sueño caballeresco de los literatos a lo largo de mil años*). Pekín: People's Literature Publishing House.

Chen, W. L. (陈伟莲). (2005). 试论可译性与不可译性的对立统一 (“Discusión de la oposición y unificación de traducibilidad e intraducibilidad”). *Journal of University of South China (Social Science Edition)*, 6(2), 104-106.

Chen, X. Y. (陈宣谕). (2011). 李白诗歌海意象 (*Símbolos Poéticos del Mar de Li Bai*). Taipéi: Wanjuanlou Books Company Limited.

Chen, Z. E. (陈植锷). (1986). 诗歌意象论 (*La Teoría de la Imaginería Poética*). Pekín: China Social Sciences Press.

Chen, Z. L. (陈至立). (2019). 辞海 (*Diccionario de Chino Mandarín “Mar de Palabras”*). Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House.

Cheng, A. (程艾兰). (2002). *Historia del Pensamiento Chino*. (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Bellaterra. (Obra original: *Histoire de la Pensée Chinoise* publicada en 1992)

Cheng, F. (程抱). (2007). *Cinco Meditaciones sobre la Belleza*. (A. H. Suárez Girard, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela. (Obra original: *Cinq Méditations sur la Beauté* publicada en 2006)

Cheng, F. W. (成仿吾). (1985). 成仿吾文集 (*Colecciones de Cheng Fangwu*). Qingdao: Shandong University Press.

Cicero, M. T. (2008). *Del Óptimo Género de los Oradores*. (B. R. Coria, Trad.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original: *De Optimo Genere Oratorum* escrita en 46 a. C.)

Confucio (孔子). (1984). *Romancero* (C. Elorduy, Trad.). Madrid: Editora Nacional. (Obra original: 诗经 escrita en el periodo de las Primaveras y otoños, 770 a. C.-476 a. C.)

-- (2006[1997]). *Lun Yu: Reflexiones y Enseñanzas de Confucio* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Kairós. (Obra original: 论语 escrita en el periodo de los Reinos Combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

-- (2009). 诗经 (*Clásico de Poesía*). Pekín: Beijing Publishing House. (Obra original escrita en el periodo de las Primaveras y otoños, 770 a. C.-476 a. C.)

-- (2012[1997]). 论语 (*Analectas de Confucio*). Pekín: Compañía Editorial Zhonghua. (Obra original escrita en el periodo de los Reinos Combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

Confucio (孔子) et al. (2017). 四书五经 (*Cuatro Libros y Cinco Clásicos*). Pekín: Beijing United Publishing Co., Ltd. (Últimas obras originales escritas en el periodo de los Reinos combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

Crawford, L. (1984). “Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization”. *Comparative Literature*, 34(3), 209-219.

Cuzzani, A. (1964). 一磅肉 (G. J. Chen. 陈国坚 & X. G. Jiang. 姜学贵, Trad.). Shanghái: Writers Publishing House. (Obra original: *Una Libra de Carne* publicada en 1954)

Dai, S. (戴圣). (2008). 礼记 (*Libro de los Ritos*). Pekín: Lantian Publishing House. (Obra original escrita en el periodo de los Reinos combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

Damrosch, D. (2003). *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

Dañino, G. (1998). *Manantial de Vino: Poemas de Li Tai Po*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

De Balzac, H. (2018[1963]). 高老头 (L. Fu. 傅雷, Trad.). Wuhan: Changjiang Literature & Art Publishing House. (Obra original: *Le Père Goriot* publicada en 1835)

Delisle, J. (1988). *Translation: An Interpretive Approach*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Deng, K. F. (邓凯方) & Deng, Y. H. (邓云华). (2020). 论直译和意译的辩证统一 (“Sobre la unidad dialéctica de la traducción literal y libre”). *Journal of Hunan University of Science and Engineering*, 41(4), 110-112.

Dickens, C. (1998). *David Copperfield* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Alba Editorial. (Obra original: *David Copperfield* publicada en 1850)

Ding, J. (丁婕). (2017). 对中国传统译论的再思考 (“Re-pensamiento de la teoría tradicional china de la traducción”). *Journal of Nanjing Institute of Technology (Social Science Edition)*, 17(1), 28-31.

Dirlik, A. (1999). 后革命氛围 (*Colección de Atmósfera Post-revolucionaria*) (N. Wang. 王宁, Trad.). Pekín: China Social Sciences Press. (Selección de varias obras de Dirlik)

Dong, G. C. (董广才). (2005). 开创性研究深远性影响—读罗曼·雅可布逊的《论翻译的语言学问题》 (“Investigación pionera con efecto profundo, sobre *On Linguistic Aspects of Translation* de Roman Jakobson”). *Journal of Liaoning Institute of Technology*, 7(5), 56-58.

Dong, G. (董诰) & Ruan, Y. (阮元) & Xu, S. (徐松). (1983). 全唐文 (*Completo Libro de Tang*). Pekín: Compañía Editorial Zhonghua. (Obra original escrita en 1819)

Dryden, J. (2021). *From the Preface to Ovid's Epistles*. In *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.

Du, J. W. (杜继文). (2019). 安般守意经 (*Anapanasati-sutta*). Pekín: People's Oriental Publishing & Media Co., Ltd.

Eco, U. & Nergaard, S. (2001[1998]). “Semiotic Approaches”, en Baker, Mona (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres y Nueva York: Routledge, 218-222.

Eliot, T. S. (1928). *Ezra Pound: Selected Poems*. Londres: Faber & Faber.

-- (1968[1954]). *Literary Essays of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions.

Even-Zohar, I. (1978). *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

-- (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.

Fan, L. B. (范立本). (2012). *Espejo Rico del Claro Corazón* (J. Cobo, Trad.). Madrid: Editorial: Deloitte. (Obra original: 明心宝鉴 escrita a finales de la dynastía Yuan y principios de la Ming)

Fan S. Y. (范司永). (2016). 穿越时空的对话: 英汉文学文本翻译的互文性研究 (*Diálogo a través del Tiempo y el Espacio: Estudio de la Intertextualidad en la*

- Traducción de Textos Literarios Ingleses y Chinos*). Hubei: Wuhan University Press.
- Fang, H. W. (方华文). (2005). 20 世纪中国翻译史 (*La Historia de la Traducción en China en el Siglo XX*). Xi'an: Northwest University Press.
- Fang, M. Z. (方梦之). (2004). 译学辞典 (*Diccionario de Traducción*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Fang, Y. J. (房玉靖). (2014). 庞德的翻译观及其对中国古诗的创造性翻译 (“La teoría de Pound sobre la traducción y su traducción creativa de los poemas antiguos de China”). *Journal of Tianjin College of Commerce*, 2(2), 85-89.
- Fanon, F. (2005). 黑皮肤, 白面具 (B. Wan. 万冰, Trad.). Nanjing: Yilin Press. (Obra original: *Peau Noire, Masques Blancs* publicada en 1952)
- (2018). *Los Condenados de la Tierra* (J. Campos, Trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original: *Les Damnés de la Terre* publicada en 1961)
- Fedorov, A. (1955). 翻译理论概要 (*Introducción a la Teoría de la Traducción*) (L. Li 李流, Trad.). Pekín: Compañía Editorial Zhonghua. (Obra original: *Введение в теорию перевода* publicada en 1953).
- Fei, X. P. (费小平). 翻译的政治 (*Política de la Traducción*). Pekín: China Social Sciences Press.
- Feng, G. F. (冯桂芬) & Ma, J. Z. (马建忠). (1994). 采西学议 (*Discusión sobre Estudios Occidentales*). Shengyang: Liaoning People's Publishing House. (Obra original escrita en 1860)
- Feng, Q. G. (冯全功). (2021). 中国特色翻译理论: 回顾与展望 (“Revisión de las teorías de la traducción con características chinas y otras reflexiones”), *Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)*, 51(1), 163-173.
- Feng, Q. H. (冯庆华). (2002). 文体翻译论 (*Discurso de la Traducción Estilística*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Feng, Y. L. (冯友兰). (2004). 中国哲学简史 (*Breve Historia de la Filosofía China*) (F. S. Zhao. 赵复三, Trad.). Pekín: New World Press. (Obra original: *A Short History of Chinese Philosophy* publicada en 1948).
- FitzGerald, E. (2018[1859]). *Rubáiyát of Omar Khayyám*. Londres: Arcturus Publishing Ltd.

Forster, M. N. (2002). "Herder's Philosophy of Language, Interpretation, and Translation: Three Fundamental Principles". *The Review of Metaphysics*, 56(2), 323-356.

Foucault, M. (1997). 权力的眼睛 (F. Yan 严锋, Trad.). Shanghai: Shanghai People's Press. (Obra original: *Dits et Écrits* publicada en 1978)

Franzinetti, G. (2018). "Ödön Por: From Socialism to Fascism, from Hungary to Italy". *Italogramma*, (15), 105-113.

Fritz, A. P. (1977). *Poesía China: Antología Esencial*. Buenos Aires: Ediciones Andrómeda.

Galdós, B. P. (1983). 三月十九日与五月二日 (G. J. Chen. 陈国坚, Trad.). Shanghai: Shanghai Translation Publishing House. (Obra original: *El 19 de Marzo y el 2 de Mayo* publicada en 1873)

Gentzler, E. (2004). *Contemporary Translation Theories*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Giles, H. A. (1901). *A History of Chinese Literature*. Londres y Nueva York: Appleton.

Gong, L. J. (宫琳菁). (2015). 直译与意译—中国近现代代表人物观点之概述 ("Traducción literal y libre-una visión general de las opiniones de los representantes chinos modernos"). *Journal of Chifeng University (Philosophy and Social Science)*, 36(7), 192-193.

González, P. S. (2010). *Poemas Completos de Li Qingzhao*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

Grupo de Redacción del Diccionario de Chino Antiguo (《古代汉语词典》编写组). (2003). 古代汉语词典 (*Diccionario de Chino Antiguo*). Pekín: The Commercial Press.

Gu, Z. K. (辜正坤). (1989). 翻译标准多元互补论 ("Diversidad y complementariedad de normas de traducción"). *Chinese Translators Journal*, (1), 16-20.

-- (2008). 中国诗歌翻译概论与理论研究新领域 ("Introducción a la poesía china en traducción y nuevas fronteras de la investigación teórica"). *Chinese Translators Journal*, 29(4), 34-38.

Guo, J. Z. (郭建中). (2000). 当代美国翻译理论 (*Estudios Contemporáneos de Traducción en EE.UU.*). Wuhan: Hubei Education Publishing House.

Guo, M. R. (郭沫若). (2019). 李白与杜甫 (*Li Bai y Du Fu*). Pekín: Editorial China Chang'an.

Guo, M. Y. (郭勉愈). (2000). 新时期李白生平研究综述 (“Reseña de la vida de Li Bai en el nuevo periodo”). *Revista Foro Jiangnan*, (1), 63-68.

Guo, P. (郭璞). (2011). 尔雅 (*Erya: Aproximación a lo Correcto*). Hangzhou: Zhejiang Ancient Book Publishing House. (Obra original aproximadamente en el periodo de los Reinos Combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

Halliday, M. A. K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. Londres: Edward Arnold Publishers.

Hao, J. (郝敬) & Xiang, H. (向辉). (2021). 毛诗原解—毛诗序说 (*Interpretación Original de los Poemas de Mao-Comentario sobre Prefacio de Poemas de Mao*). Pekín: Compañía Editorial Zhonghua.

He, G. Q. (何刚强). (2015). 中国的翻译理论应当独树一帜之理据 (“Razones por las que las teorías chinas de la traducción debe tener rasgos propios”). *Shanghai Journal of Translators*, (4), 1-8.

Hermans, T. (2014[1985]). “Introduction: Translation Studies and a New Paradigm”, en Hermans, Theo (eds.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres y Nueva York: Routledge, 7-15.

Holz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

Hu, A. J. (胡安江). (2010). 中国文学“走出去”之译者模式及翻译策略研究—以美国汉学家葛浩文为例 (“Un estudio del modo traductor ‘Go Global’ y estrategia de traducción de la literatura china-el caso del sinólogo estadounidense Howard Goldblatt”). *Chinese Translators Journal*, (6), 10-16.

Hu, G. S. (胡庚申). (2008). 生态翻译学解读 (“Interpretación de eco-traducción”). *Chinese Translators Journal*, 29(6), 11-15.

Huang, G. W. (黄国文). (2006). 翻译研究的语言学探索—古诗词英译本的语言学分析 (*Exploraciones Lingüísticas en los Estudios de Traducción-Análisis Lingüístico de las Traducciones al Inglés de Poemas Antiguos*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Huang, G. Y. (黄桂友). (2005). “Chinese Translation”, en Tryphonopoulos, Demestres. P.; Adams, Stephen. J. (eds.). *The Ezra Pound Encyclopedia*. Nueva York: Greenwood Publishing Group, 59-61.

Huang, L. B. (黄立波). (2009). 翻译研究的文体学视角探索 (“Exploración de las perspectivas estilísticas en los estudios de traducción”). *Foreign Language Education*, 30(5), 104-108.

Huang, Y. Y. (黄友义). (2010). 汉学家和中国文学的翻译—中外文化沟通的桥梁 (“Los sinólogos y la traducción de la literatura china-un puente entre las culturas china y extranjera”). *Chinese Translators Journal*, (6), 16-17.

Huang, Z. L. (黄忠廉). (2007). 科学翻译学 (*Estudios de Traducción Científica*). Pekín: China Translation & Publishing Corporation.

Humboldt, W. (1988). *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind* (P. Health, Trad.). Cambridge: Cambridge University Press. (Obra original: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues: und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* publicada en 1836)

Huo, Y. H. (霍跃红). (2005). 典籍英译: 意义、主体和策略 (“Traducción al inglés de textos canónicos: significado, tema y estrategia”). *Foreign Languages and Their Teaching*, (9), 52-55.

Huxley, T. H. (2009[1898]). 天演论 (F, Yan. 严复, Trad.). Pekín: China Youth Publishing House. (Obra original: *Evolution and Ethics* publicada en 1893)

Idoeta, I. P. (2003). *Antología de Poesía China*. Barcelona: Editorial Gredos.

Izutsu, T. (井筒俊彦). (1997). *Sufismo y Taoísmo: Estudio Comparativo de Conceptos Filosóficos Clave* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela. (Obra original: *Sufism and Taoism: A Comparative Study of Key Philosophical Concepts* publicada en 1983)

Jakobson, R. (1959). “On Linguistic Aspects of Translation”, en Brower, Daniel. R. (eds.) *On Translation*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 232–239.

-- (1979). *On Verse, its Masters and Explorers* (Vol. 5), en Rudy, Stephen; Taylor, Martha (eds.). *Roman Jakobson: Selected Writings*. Berlín: Walter de Gruyter.

Ji, C. (姬昌) et al. (2008). 易经 (*I Ching*). Hohhot: Inner Mongolia People's Publishing House. (Obra original escrita aproximadamente en la Dinastía Zhou Occidental, 1046 a. C. -771 a. C.)

Ji, D. (姬旦). (2001). 周礼 (*Ritos de Zhou*). Changsha: Hunan Yuelu Publishing House Co., Ltd. (Obra original escrita en periodo desconocido, aproximadamente antes del periodo de los Reinos Combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

Jiang, H. X. (蒋洪新). (2001). 英诗新方向—庞德、艾略特诗学理论与文化批评研究 (*Nuevas Direcciones en la Poesía Inglesa-Un Estudio de la Teoría Poética y la Crítica Cultural de Pound y Eliot*). Changsha: Hunan Education Publishing House.

Kant, I. (2010[2003]). *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Berkeley: University of California Press.

Kenner, H. (1963). *Ezra Pound: Translations*. Nueva York: New Directions.

-- (1991). *The Pound Era*. Londres: Pimlico.

Koller, W. (1979). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle und Meyer.

-- (1989). "Equivalence in Translation Theory", en Andrew. Chesterman (eds.) *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura, 99-104.

Lao-Tse (老子). (1998). *Libro del Curso y de la Virtud* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela. (Obra original: 道德经 escrita en el periodo de las Primaveras y otoños, 770 a. C.-476 a. C.)

-- (2012[1979]). *Tao Te King: Los Libros del Tao* (I. P. Idoeta, Trad.). Madrid: Trotta. (Obra original: 道德经 escrita en el periodo de las Primaveras y otoños, 770 a. C.-476 a. C.)

Lavery, J. (2012). "Ernest Fenollosa: Out of time, Out of Place". *Journal of Modern Literature*, 35(2), 131-138.

Lefevere, A. (1992). *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nueva York: The Modern Language Association of America.

-- (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres y Nueva York: Routledge.

León, M. T. & Alberti, R. (1960). *Poesía China*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Li, F. (李昉) & Xia, J. Q. (夏剑钦) & Wang, X. Z. (王巽斋). (1994). 太平御览 (*Lecturas Imperiales de la Época Taiping*). Shijiazhuang: Hebei Education Publishing House.

Li, J. Z. (李建忠). (2004). 翻译中的归化与异化 ("Domesticación y extranjerización en la traducción"). *Journal of Beijing International Studies University*, (4): 40-42.

Li, L. (李礼) & Li, Q. Y. (李庆云). (2016). 直译意译之争 (“La batalla entre la traducción directa y la literal”). *The Border Economy and Culture*, (1), 108-110.

Li, M. (李民) & Wang, J. Z. (王健撰). (2000). 尚书译注 (*Interpretación y Comentario de “Clásico de Historia”*). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House.

Li, X. Q. (李学勤). (2013). 字源 (*Origen de Palabras*). Tianjin: Tianjin Ancient Works Publishing House.

Li, Y. J. (黎跃进). (2002). 后殖民理论及其意义 (“La teoría postcolonial y su significado”). *Social Science Journal of Xiangtan University*, 26(5), 83-88.

Li, Z. S. (李正栓) & Cui, J. C. (崔佳灿). (2014). 后殖民主义视角下的翻译—以达文波特英译《萨迦格言》为例 (“Estudio de traducción postcolonial-basado en la traducción inglesa de John T. Davenport de *The Sakya Legshe*”). *Journal of Hebei University of Engineering (Social Science Edition)*, 31(1), 85-88.

Li, Z. S. (李正栓) & Jia, X. Y. (贾晓英). (2011). 归化也能高效地传递文化—以乐府英译为例 (“La domesticación también puede ser eficaz para transmitir la cultura: el ejemplo de la traducción al inglés de *yuefu*”). *Chinese Translators Journal*, 32(4), 51-53.

Lian, S. N. (连淑能). (1993). 英汉对比研究 (*Estudio Comparativo del Inglés y el Chino*). Pekín: Higher Education Press.

Liang, Q. C. (梁启超). (2002). 论译书 (“Discusión sobre la traducción de libros”), en He, Guangyu (何光宇) (eds.) 变法通议 (*Discusión General sobre la Reforma Política*). Pekín: Huaxia Publishing House, 55. (Obra original escrita en 1896)

Liao, Q. Y. (廖七一). (2001). 当代英国翻译理论 (*Estudios de las Traducciones Contemporáneas Británicas*). Wuhan: Hubei Education Press.

Liao, Z. (缪崢). (2000). 阿瑟·韦利与中国古典诗歌翻译 (“Arthur Waley y la traducción de la poesía clásica china”). *Journal of University of International Relations*, (4), 50-56.

Liu, C. D. (刘重德). (1991). 文学翻译十讲 (*Diez Discusiones sobre la Traducción Literaria*). Pekín: China Translation & Publishing Corporation.

-- (2007). 翻译论稿 (*Manuscrito del Discurso de Traducción*). Pekín: Higher Education Press.

Liu, J. G. (刘敬国). (2015). 沿波讨源，守本开新一论中国传统译论的特质及我们

应有的态度 (“Seguir el flujo del agua hasta su fuente, mantener las raíces y abrir otras nuevas-discutiendo las cualidades de las teorías tradicionales chinas de la traducción y nuestra actitud hacia ella”). *Shanghai Journal of Translators*, (2), 12-17.

Liu, J. P. (刘军平). (2009). 西方翻译理论通史 (*Historia General de las Teorías Occidentales de la Traducción*). Hubei: Wuhan University Publishing House.

Liu, M. Q. (刘宓庆). (1990). 现代翻译理论 (*Teorías Modernas de Traducción*). Nanchang: Jiangxi Education Publishing House.

-- (1996). 翻译理论研究与展望 (“Investigación y perspectivas de las teorías de la traducción”). *Chinese Translators Journal*, (6), 2-7.

Liu, R. Y. (刘若愚) (1982). *The Interlingual Critic: Interpreting Chinese Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

-- (1991). 中国诗学 (T. C. Han. 韩铁椿 & X. W. Jiang. 蒋小雯, Trad.). Wuhan: Changjiang Literature & Art Publishing House. (Obra original: *The Art of Chinese Poetry* publicada en 1962)

Liu, X. (刘勰). (2008). 文心雕龙 (*Mente Literaria y Talla de Dragones*). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. (Obra original escrita en 501-502)

Liu, X. H. (刘向辉). (2017). 后殖民主义话语表征策略解析—以东方主义为视角 (“El análisis de la estrategia de representación discursiva del poscolonialismo: desde la perspectiva del orientalismo”). *Ludong University Journal (Philosophy and Social Sciences Edition)*, 34(1), 25-29.

Longino, D. C. (2012[1770]). *El Sublime de Dionisio Longino* (M. P. Valderrábano, Trad.). Memphis: General Books LLC. (Obra original escrita en el siglo III)

Lotman, Y. M. & Uspensky, B. A. (1978). “On the Semiotic Mechanism of Culture”, en Daniel P. Lucid (eds.) *New literary history: Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 211-232.

Luo, G. Z. (罗贯中). (2006). 三国演义 (*Romance de los Tres Reinos*). Pekín: People’s Literature Publishing House. (Obra original escrita en 1522)

Luo, X. M. (罗选民). (2004). 论文化/语言层面的异化/归化翻译 (“Un debate sobre la extranjerización/domesticación en las dimensiones de la cultura y la lengua”). *Foreign Language Research*, (1), 102-106.

Lü, B. W. (吕不韦) et al. (2008). 吕氏春秋 (*Crónica de la Primavera y el Otoño del Lü*). Hohhot: Inner Mongolia People’s Publishing House. (Obra original escrita en

241 a. C.)

Ma, B. Y. (马伯庸). (2022). *Un Zoo en el Fin del Mundo* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Ediciones Destino. (Obra original: 草原动物园 publicada en 2017)

Ma, S. K. (马士奎). (2012). 从母语译入外语：国外非母语翻译实践和理论考察 (“Traducción de la lengua materna a una lengua extranjera: práctica de traducción y estudio teórico de las traducciones no nativas del extranjero”). *Shanghai Journal of Translators*, (3), 20-25.

Ma, W. L. (马文丽). (2007). 传媒翻译：把握话语权一再谈后殖民主义译论语境下的翻译策略 (“La traducción en los medios de comunicación: obtener el poder del discurso-rediscutir las estrategias de traducción en el contexto de la teoría poscolonial de la traducción”). *Journal of Wuhan University of Technology (Social Sciences Edition)*, 20(5), 687-690.

Ma, Z. Y. (马祖毅). (2004). *中国翻译简史 (Breve Historia de la Traducción de China)*. Pekín: China Translation & Publishing Corporation.

Malatesta, J. (2004). “Guillermo Valencia y la poesía oriental. Los retozos formales de un modernista”. *Poligramas*, (21), 31-50.

Mao, Z. D. (毛泽东) (1991). *毛泽东选集 (Obras Escogidas de Mao Zedong)*. Pekín: People's Press.

Martí Ferriol, J. L. (2013). *El Método de Traducción: Doblaje y Subtitulación Frente a Frente*. Castellón: Universitat Jaume I.

Meng, E. D. (孟二冬). (2019). *中唐诗歌之开拓与新变 (Pioneros y Nuevos Cambios en la Poesía del Tang Medio)*. Pekín: Beijing Book Co. Inc.

Meng, J. W. (孟静文). (2021). 《东方学》：后殖民主义的建构与被建构. (“Orientalism”: construir y ser construido en el postcolonialismo”). *Masterpieces review*, (35), 29-31.

Mignolo, W. D. (2003). *Historias Locales/Diseños Globales: Colonialidad, Conocimientos Subalternos y Pensamiento Fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.

Mo, Y. (莫言). (2012). *Cambios* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original: 变 publicada en 2009)

Molina, L. & Albir, A. H. (2002). “Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach”. *Meta*, 47(4), 498-512.

Morris, D. (1999). *El Mundo de los Animales* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela. (Obra original: *The World of Animals* publicada en 1970)

Moya, V. (2010). *La Selva de la Traducción. Teorías Traductológicas Contemporáneas*. Madrid: Cátedra.

Mu, F. S. (牟发松). (2010). 说“风流”—其涵义的演化与汉唐历史变迁 (“Discusión sobre ‘fengliu’-evolución de significado y vicisitud de historia de Han y Tang”). *History Teaching and Research*, (2), 4-16.

Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Londres y Nueva York: Routledge.

Nabel, I. B. (2007). *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.

Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation (Language Teaching Methodology Series)*. Oxford: Pergamon Press.

-- (1988). *A Textbook of Translation*. Hoboken: Prentice Hall.

-- (1992). *Manual de Traducción* (V. Moya, Trad.). Madrid: Cátedra.

Nida, E. A. (1947). *Bible Translating: An Analysis of Principles and Procedures*. Nueva York: American Bible Society.

-- (1964). *Toward a Science of Translation*. Leiden: Brill.

-- (1984). Rhetoric and Styles: A Taxonomy of Structures and Functions. *Language Sciences*, 6(2), 287-305.

-- (1993). *Language, Culture, and Translating*. Shanghái: Shanghai Foreign Language Education Press.

-- (2001). *Contexts in Translating*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing.

Nida, E. A. & Taber, C. R. (1969). *The Theory and Practice of [Biblical] Translation*. Leiden: Brill.

Niranjana, T. (1992). *Siting Translation: History, Post-structuralism and the Colonial Context*. California: University of California Press.

Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches*

Explained. Manchester: St. Jerome Publishing.

Oficina de Idiomas de Secundaria, Editorial de Educación Popular (人民教育出版社 中学语文室) (1984). 中学教学语法系统提要 (*Resumen de los Sistemas Gramaticales para la Enseñanza Secundaria*). Pekín: People's Education Press.

Oficina de Redacción del Diccionario, Instituto de Lingüística, Academia China de Ciencias Sociales. (中国社会科学院语言研究所词典编辑室). (2016). 现代汉语词典 (*Diccionario de Chino Contemporáneo*). Pekín: The Commercial Press.

Oficina Editorial "Chinese Translators Journal" (《中国翻译》编辑部). (1986). 诗词翻译的艺术 (*Artes de la Traducción de Poemas*). Pekín: China Translation & Publishing Corporation.

Pan, W. G. (潘文国). (2004). 译入与译出一谈中国译者从事汉籍英译的意义 ("Traducir dentro y fuera-la importancia de los traductores chinos que trabajan en traducciones al inglés de textos chinos"). *Chinese Translators Journal*, 25(2), 40-43.

Parcerisas, F. (1996). "Fenollosa/Pound's The Chinese Written Character...as a Medium form Translating", 日本フェノロサ学会機関誌, (16), 47-55.

Peng, D. Q. (彭定求). (1960). 全唐诗 (*Poesías Completas de Tang*). Pekín: Compañía Editorial Zhonghua.

Pound, E. (1912). *The Sonnets and Ballads of Guido Cavalcanti*. Boston: Small, Maynard and Company.

-- (1914). *Des Imagistes: An Anthology*. Nueva York: Albert and Charles Boni.

-- (1915). *Cathay*. Londres: Elkin Mathews.

-- (1922). *The Natural Philosophy of Love*. Nueva York: Boni and Liveright.

-- (1941). *Italy's Policy of Social Economics 1939-1940*. Bérghamo: Istituto italiano d'arti grafiche.

Qian, Z. S. (钱钟书). (1981). 林纾的翻译 (*Traducciones de Lin Shu*). Pekín: The Commercial Press.

Qiao, Z. R. (乔曾锐). (2000). 译论 (*Discurso de Traducción*). Pekín: Editorial Industrial & Commercial.

Qin, L. (秦磊). (2021). 从《全唐诗》看李白诗歌中的“乐器”意象 ("El símbolo del 'instrumento musical' en los poemas de Li Bai de *Poesías Completas de Tang*").

Journal of Hubei Polytechnic Institute, 24(4), 88-92.

Qu, Q. Y. (瞿蛻园) & Zhu, J. C. (朱金城) (2018). 李白集校注 (*Revisión de Comentarios de la Colección de Li Bai*). Shanghái: Shanghai Classics Publishing House.

Qu, Z. D. (瞿宗德). (2007). 翻译中的语言学 (*Lingüística en la Traducción*). Shanghái: Shanghai Translation Publishing House.

Qu, Y. (屈原) et al. (2009). 楚辞 (*Elegías de Chu*). Hohhot: Inner Mongolia People's Publishing House. (Obra original escrita en el periodo de los Reinos Combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

Reiss, K. (1981). "Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation". *Poetics Today*, 2(4), 121-131.

Reiss, K. & Vermeer. H. J. (2014[1984]). *Groundwork for a General Theory of Translation*. Tübingen: Niemeyer.

Ren, X. L. (任学良). (1981). 汉语造词法 (*Formación de Palabras Chinas*). Pekín: China Social Sciences Press.

Robinson, D. (1997a). *Translation and Empire*. Manchester: St Jerome Publishing.

-- (1997b). *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Ruy, R. A. (1961). *Poetas Chinos de la Dinastía Tang*. Buenos Aires: Ediciones Mondounevo.

Said, E. W. (1990). *Orientalismo* (M. L. Fuentes, Trad.). Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi. (Obra original: *Orientalism* publicada en 1978)

-- (1994). *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage Books.

Salinas, R. (1949). *Poesías de la Antigua China*. Santiago de Chile: Editorial New York.

Samovar, L. A. (1981). *Understanding Intercultural Communication*. Belmont: Wadsworth Publishing Company.

Sandor, H. & Higgins, I. (1992). *Thinking Translation. A Course in Translation Method*. Londres y Nueva York: Routledge.

Schleiermacher, F. (1963). “Methoden des Übersetzens”, en Störig, Hans Joachim (eds.) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 38-70.

-- (2000). *Sobre los Diferentes Métodos de Traducir* (V. García Yebra, Trad.). Madrid: Gredos. (Obra original: *Über die Verschiedenen Methoden des Übersetzens* publicada en 1813).

Schwartz, S. (2014). *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton: Princeton University Press.

Shamma, T. (2009). *Translation and the Manipulation of Difference: Arabic Literature in Nineteenth-Century England*. Londres y Nueva York: Routledge.

Shelley, P. B. (2007[1840]). *A Defense Of Poetry*. Whitefish: Kessinger Publishing.

Shen, X. L. (申小龙). (2003). *汉语与中国文化 (Idioma Chino y Cultura China)*. Shanghai: Fudan University Publishing House.

Shi, Y. J. (史亚菊) & Li, L. X. (李丽霞) & Wang, L. Y. (王晓燕). (2010). “奈达现象”在中国翻译界的新发展 (“El nuevo desarrollo del ‘Fenómeno Nida’ en el círculo de la traducción china”). *Journal of Northwest A&F University (Social Science Edition)*, 10(6), 100-104.

Shuttleworth, M. & Cowie, M. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Si, G. (思果). (2001). *翻译研究 (Estudios de Traducción)*. Pekín: China Translation & Publishing Corporation.

Sidney, P. (2013). *An Apology for Poetry & Astrophel and Stella*. Amazon: CreateSpace Independent Publishing Platform. (Obra original escrita en 1595)

Sima, Q. (司马迁). (2008). *史记 (Memorias Históricas)*. Pekín: Compañía Editorial Zhonghua. (Obra original escrita aproximadamente en 90 a. C.)

Smith, A. (2012[1902]). *国富论* (F. Yan. 严复, Trad.). Shanghai: Shanghai World Book Publishing Company. (Obra original: *The Wealth of Nations* publicada en 1776)

Song, K. T. (宋凯彤) & Lan, H. J. (蓝红军). (2022). 书写他者，认识自我—《国外翻译理论发展研究》述评 (“Escribir al otro, conocer al yo-comentarios sobre el Desarrollo de las Teorías de la Traducción en el Extranjero”). *Chinese Translators Journal*, (6), 100-105.

Song, S. Q. (宋声泉). (2019). 文言翻译与“五四”新体白话的生成 (“La traducción del chino clásico y la producción de la nueva lengua vernácula en el Movimiento del Cuatro de Mayo”). *Literary Review*, (2), 98-108.

Spivak, G. C. (1985). “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”. *Critical Inquiry*, 12(1), 243-261.

-- (1990). *The Post-colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, en Harsym, Sarah (eds.) Nueva York y Londres: Routledge.

-- (2010) *Can the Subaltern Speak?* Nueva York: Columbia University Press.

Stalling, J. (2010). 走向异质文化研究: 汉学如何丰富美国文学与批评 (“Hacia un estudio cultural heterogéneo: cómo la sinología enriquece la literatura y la crítica Eestadounidenses”) (F. Luo. 罗峰, Trad.). *World Sinology*, 106-113.

Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Sturgeon, D. (2006). *Chinese Text Project* 中国哲学书电子化计划. Recuperando el 10 de enero de 2023 de <http://ctext.org/zh>

Su, B. R. (苏宝荣). (2017). 汉语复合词结构与句法结构关系的再认识 (“Re-estudio sobre las relaciones de la estructura de las palabras compuestas y sintaxis de chino”). *Linguistic Research*, (1), 1-5.

Su, M. S. (苏曼殊). (1985). 文学因缘自序 (*Prefacio a la “Causas Literarias”*). Pekín: China Bookstore Publishing House.

Suárez Girard, A. H. (1988). *Cincuenta Poemas de Li Bo*. Madrid: Hiperión.

-- (2004). “Escritura y poesía chinas. La grafía como recurso literario”. *Vasos Comunicantes: Revista de ACE Traductores*, (29), 37-50.

-- (2005). *A Punto de Partir. 100 Poemas de Li Bai*. Valencia: Pretextos.

Suárez Girard, A. H. & Casas-Tost, H. & Rovira-Esteva, S. (2011). *Lengua China para Traductores*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Sun, C. W. (孙昌武). (2005). 诗苑仙踪: 诗歌与神仙信仰 (*La Poesía y los Inmortales: La Poesía y la Creencia en los Inmortales*). Tianjin: Nankai University Press.

Sun, L. (孙黎). (2002). 论直译和意译 (“Sobre la traducción literal y libre”). *Xinjiang University Journal (Philosophy, Humanities and Social Sciences)*, 30(S1), 184-186.

Sun, Z. L. (孙致礼). (1999). 翻译：理论与实践 (*Traducción: Teorías y Prácticas*). Nanjing: Yilin Press.

-- (2002). 中国的文学翻译：从归化趋向异化 (“Traducción de la literatura china: de domesticación a extranjerización”). *English and American Literary Studies*, (1), 326-344.

Tablada, J. J. (2011[1929]). *Li-Po y Otros Poemas*. Ciudad de México: Conaculta.

Tan, H. J. (谭惠娟). (1999). 从文化的差异和渗透看翻译的异化与归化 (“Domesticación y extranjerización en la traducción a la luz de las diferencias culturales y la permeabilidad”). *Chinese Translators Journal*, (1), 45-47.

Tan, S. Q. (谭素琴). (2004). 从思维方式看中西翻译理论传统的差异 (“La diferencia entre las tradiciones chinas y occidentales de la teoría de la traducción desde la perspectiva del enfoque mental”). *Journal of Sichuan Normal University (Social Sciences Edition)*, 31(1), 92-97.

Tan, Z. X. (谭载喜). (1982). 翻译是一门科学—评介奈达著《翻译科学探索》 (“La traducción es una ciencia: reseña del libro de Nida *Toward a Science of Translating*”). *Chinese Translators Journal*, (4), 4-11.

-- (1983). 奈达论翻译的性质 (“Discusión sobre la naturaleza de la traducción de Nida”). *Chinese Translators Journal*, (9), 37-39.

-- (1985) 翻译理论与翻译技巧论文集 (*Una Colección de Ensayos sobre Teorías y Técnicas de Traducción*). Pekín: China Translation & Publishing Corporation.

-- (1991). 西方翻译简史 (*Breve Historia de la Traducción Occidental*). Pekín: Commercial Press.

-- (1998). 翻译学必须重视中西译论比较研究 (“Los estudios de traducción deben prestar atención al estudio comparativo de las teorías de la traducción chinas y occidentales”). *Chinese Translators Journal*, (2), 12-16.

-- (2018). 中国翻译研究 40 年：作为亲历者眼中的译学开放，传承与发展 (“40 años de estudios de traducción en China: apertura, herencia y desarrollo de los estudios de traducción a través de los ojos de un la persona con experiencia de primera mano”). *Journal of Foreign Language*, 41(5), 2-8.

Telaya, C. E. (1938). *El Pabellón de Porcelana: Compilación de Poesías*. Lima:

Editorial Atlántida.

Tian, L. (田璐) & Zhao, J. F. (赵军峰). (2018). 新世纪的功能翻译理论—克里斯蒂安·诺德教授访谈录 (“Teorías funcionalistas de la traducción en el nuevo siglo-entrevista con la profesora Christiane Nord”). *Chinese Translators Journal*, 39(4), 86-90.

Tomlinson, J. (1999). *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Trabant, J & Petersen de Piñeros, G. (1998). “Un Vasto Campo: «Les Langues du Nouveau Continent»”. *Forma y Función*, (11), 105-119.

Tu, G. Y. (屠国元) & Xiao, J. Y. (肖锦银). (2000). 西方现代翻译理论在中国的传播与接受 (“Difusión y recepción de las teorías occidentales modernas en China”). *Chinese Translators Journal*, (5), 15-19.

Tymoczko, M. (1999). “Post-colonial Writing and Literary Translation”, en Bassnett, Susan; Trivedi, Harish (eds.) *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Londres y Nueva York: Routledge, 19-40.

Tyler, A. F. (1978[1791]). *Essay on the Principles of Translation (1813)*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing.

Valencia, G. (1929). *Catay: Poemas Orientales*. Bogotá: Editorial Cromos.

Vargas, F. (2008). *La Tercera Virgen* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Madrid: Ediciones Siruela. (Obra original: *Dans les Bois Éternels* publicada en 2006)

Vega José, M. (2003) *Imperios de Papel. Introducción a la Crítica Postcolonial*. Barcelona: Editorial Crítica.

Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.

-- (1996). “Translation as a Social Practice: Or, the Violence of Translation”. *Translation Perspectives*, (9), 195-213.

Vermeer, H. J. (2000). “Skopos and Commission in Translational Action”, en Lawrence Venuti (eds.) *The Translation Studies Reader* (A. Chesterman, Trad.). Londres y Nueva York: Routledge, 221-232.

Vidal, M. C. (2010). *Traducción y Asimetría*. Frankfurt y Berna: Peter Lang.

-- (2018). "Power", en Harding, Sue-Ann; Carbonell i Cortés, Ovidi (eds.) *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 79-96.

Waard, J. D. & Nida, E. A. (1986). *From One Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translating*. Nashville: Thomas Nelson Publishers.

Wang, B. Q. (王秉钦). (2004). 中国翻译思想史 (*Historia del Pensamiento de Traducción de China*). Tianjin: Nankai University Press.

Wang, C. (王充). (2008). 论衡 (*Discusión sobre la Justicia*). Changchun: Time Literature & Art Press. (Obra original escrita en 86)

Wang, C. J. (王长俊). (2000). 诗歌意象学 (*Imaginería Poética*). Hefei: Anhui Literature & Art Publishing House.

Wang, D. F. (王东风). (2002). 归化与异化：矛与盾的交锋 ("Sobre domesticación y extranjerización"). *Chinese Translators Journal*, 23(5), 24-26.

-- (2003). 翻译研究的后殖民视角 ("Perspectivas poscoloniales en los estudios de traducción"). *Chinese Translators Journal*, 24(4), 3-8.

Wang, G. M. (王贵明). (2002). 译作乃是新作—论埃兹拉·庞德诗歌翻译的原则和艺术性 ("Una traducción es una obra nueva-sobre los principios y el arte de traducir la poesía de Ezra Pound"). *Journal of Beijing Institute of Technology (Social Sciences Edition)*, (2), 36-41.

Wang, H. (王红) & Xie, Q. (谢谦). (2004). 中国诗歌艺术 (*El Arte de la Poesía China*). Pekín: Higher Education Press.

Wang, H. Y. (汪海燕). (2019). 后殖民主义视角下中国经典文学走出去的战略路径 ("El camino estratégico de la literatura clásica china hacia el exterior desde la perspectiva del poscolonialismo"). *Journal of Qingdao University of Science and Technology (Social Sciences)*, 35(4), 92-96.

Wang, H. Y. (王宏印). (2015). 关于中国文化典籍翻译的若干问题与思考 ("Algunas cuestiones y reflexiones sobre la traducción de textos culturales chinos"). *Chinese Culture Research*, (2), 59-68.

Wang, H. Y. (王宏印) & Liu, S. C. (刘士聪). (2002). 中国传统译论经典的现代诠释 ("Una interpretación moderna de los clásicos de las teorías tradicionales de traducción de China"). *Chinese Translators Journal*, (2), 8-10.

Wang, L. (王力). (2002). 诗词格律概要 (*Esquema de la Métrica Poética*). Pekín:

Beijing Publishing House.

-- (2013). 汉语史稿 (*Historia de Chino*). Pekín: Compañía Editorial Zhonghua.

-- (2015) 诗歌韵律学 (*Métricas Poéticas*). Pekín: Compañía Editorial Zhonghua.

Wang, N. (王宁). (1995). 东方主义、后殖民主义和文化霸权主义批判 (“Crítica del orientalismo, poscolonialismo y hegemonía cultural”). *Journal of Peking University (Philosophy & Social Sciences)*, (2), 54-62.

Wang, Q. (王琦). (1977). 李太白全集 (*Colección Completa de Li Taibai*). Pekín: Compañía Editorial Zhonghua.

Wang, R. G. (王若谷). (1991). 译诗漫谈 (*Discusiones sobre la Traducción de Poemas*). Chengdu: Sichuan Peoples's Publishing House.

Wang, S. Z. (王世贞). (2009). 艺苑卮言 (*Palabras Fragmentadas sobre Literatura*). Nanjing: Phoenix Publishing & Media, Inc. (Obra original escrita en 1589)

Wang, X. (王雪) & Liu, L. (刘蕾). (2014). 赫尔德翻译语言观对德国浪漫主义时期翻译理论家的影响 (“La influencia de teorías de Herderen de la traducción sobre el lenguaje en los teóricos de la traducción en el periodo romántico alemán”). *Journal of Tianjin University*, (4), 345-348.

Wang, X. F. (王旭峰). (2011). 后殖民主义 (*Postcolonialismo*). *Literature and Culture Studies*, (1), 127-133.

Wang, Y. (王寅). (1999). 论语言符号的象似性—对索绪尔任意说的挑战与补充 (*Discusión de la Iconicidad de Semiótico Lingüístico-Desafíos y Adiciones para la Arbitrariedad de Saussure*). Pekín: Xinhua Publishing House.

-- (2013). 认知翻译学与识解机制语言教育 (“Estudios de traducción cognitiva y mecanismos de alfabetización en la enseñanza de idiomas”). *Language Education*, 1(1), 52-57.

Wang, Y. J. (汪艳菊). (2005). 李白 (*Li Bai*). Pekín: China Intercontinental Press.

Wang, Y. Z. (王以铸). (2009). 翻译论集 (*Colección de Discusiones sobre Traducción*). Pekín: Commercial Press.

Wang, Z. L. (王佐良). (1989). 翻译：思考与试笔 (*Traducción: Reflexiones y Prácticas*). Pekín: Foreign Language Teaching and Research Press.

Wang, Z. P. (王兆鹏). (2011). 唐诗排行榜 (*Ránking de Poesías de Tang*). Pekín:

Compañía Editorial Zhonghua.

Wei, L. C. (魏令查). (2015). 少量多餐学英语—学步集 (“Aprender inglés en pequeñas cantidades con muchas veces-colección de aprendizaje”). *The Word of English*, (3), 104-105.

Weng, X. L. (翁显良). (1982). 意象与声律—谈诗歌翻译 (“Imaginería y métrica—discurso de traducción poética”). *Chinese Translators Journal*, (6), 34-38.

Willett, S. J. (2005). “Wrong Meaning, Right Feeling: Ezra Pound as Translator”. *Journal of Humanities and the Classics*, 12(3), 149-189.

Wilss, W. (1982). *The Science of Translation: Problems and Methods*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing.

Wordsworth, W. & Coleridge, S. T. (2007[1798]). *Lyrical Ballads*. Londres: Penguin Classics.

Wu, F. S. (吴伏生). (2012). 汉诗英译研究：理雅各，翟里斯，韦利，庞德 (*Un Estudio de la Poesía China en Traducción Inglesa: Legge, Giles, Waley, Pound*). Pekín: Xueyuan Publishing House.

Wu, G. Y. (吴根友). (2019). 法句经 (*Dhammapada*). Pekín: People’s Oriental Publishing & Media Co., Ltd.

Wu, J. (吴佳). (2014). 汉语谐音双关的文化内涵 (“Las connotaciones culturales de los juegos de palabras homófonas chinas”). *Journal of Guilin Normal College*, 28(1), 102-104.

Wu, J. Z. (吴敬梓). (1991). *Los Mandarines. Historia del Bosque de los Letrados* (L. Ramírez, Trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original: 儒林外史 aproximadamente en 1749)

Wu, S. (吴爽). (2018). 翻译的最高境界—直译与意译的完美统一 (“El nivel más alto de traducción: la uniformidad perfecta de traducción literal y libre”). *Modern Communication*, (8), 107-108.

Xi, J. P. (习近平). (2014). 习近平谈治国理政 (*La Gobernación y Administración de China*). Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras.

Xiao, D. F. (萧涤非) et al. (1999). 唐诗鉴赏辞典 (*Enciclopedia de Apreciación de las Poesías de Tang*). Shanghái: Shanghai Lexicographical Publishing House.

Xie, M. (谢明). (2001). “Pound as Translator” en Nadel, Ira B. (eds.) *The Cambridge*

Companion to Ezra Pound. Cambridge: Cambridge University Press, 204-223.

Xie, T. Z. (谢天振). (1999). 译介学 (*Medio-traducción*). Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

-- (2003). 多元系统理论：翻译研究领域的拓展 (“Teoría del polisistema: expansión del campo de los estudios de traducción”). *Journal of Foreign Languages*, (4), 59-66.

-- (2011[1994]). 比较文学与翻译研究 (*Literatura Comparada y Estudios de Traducción*). Shanghai: Fudan University Publishing House.

-- (2013). 译介文学作品不妨请外援 (“Traducir la literatura puede ser una buena idea pedir ayuda externa”). *China Culture Daily*, 1-10.

Xing, F. Y. (邢福义). (1990). 文化语言学 (*Lingüística Cultural*). Wuhan: Hubei Education Publishing House.

Xiong, D. M. (熊德米). (2001). 奈达翻译理论评述 (“Breve introducción a la teoría de la traducción de Eugene A. Nida”). *Journal of Chongqing University (Social Sciences Edition)*, 7(4), 85-89.

Xu, J. (许钧). (1989). 论翻译的层次 (“Sobre los niveles de la traducción”). *Modern Foreign Languages*, (3), 63-70.

-- (2002). 当代美国翻译理论 (*Teorías Estadounidenses Contemporáneas de la Traducción*). Hubei: Hubei Education Press.

Xu, S. (许慎). (2007). 说文解字 (*Comentario de Caracteres Simples y Explicación de Caracteres Compuestos*). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House. (Obra original escrita en 100-121)

Xu, Y. C. (许渊冲). (1978). 毛泽东诗词四十二首 (*Cuarenta y Dos Poemas de Mao Zedong*). Luoyang: Luoyang Foreign Language School.

-- (1984). 英汉对照唐诗一百五十首 (*Ciento Cincuenta Poemas de Tang en Inglés y Chino*). Xi'an: Shanxi People's Publishing House.

-- (2007). 李白诗选 (*Poemas Seleccionados de Li Bai*). Changsha: Hunan People's Publishing House.

Yang, X. R. (杨晓荣). (2004). 略谈我国翻译研究中为什么没有流派 (“Breve discusión sobre la ausencia de escuelas de estudios de traducción en China”). *Foreign Languages and Their Teaching*, (2), 39-42.

Yang, Y. (杨义). (2001). 李杜诗学 (*Poética de Li Bai y Du Fu*). Pekín: Beijing Publishing House.

Yao, S. G. (姚铮). (2016). *Translation and the Language of Modernism: Gender, Politics, Language*. Luxemburgo: Springer.

Yao, X. P. (姚小平). (2009). 汉英词典 (*Diccionario Chino-Inglés*). Pekín: Foreign Language Teaching and Research Press.

Ye, F. S. (叶蜚声). (1997). 语言学纲要 (*Esquema de Lingüística*). Pekín: Peking University Press.

Yin, J. M. (殷寄明). (2006). 《说文解字》精读 (*Lectura Minucioso de “Comentario de Caracteres Simples y Explicación de Caracteres Compuestos”*). Shanghái: Fudan University Publishing House.

Yohannan, J. D. (1977). *Persian Poetry in English and America: a 200-year History*. Delmar: Caravan Book House.

Young, R. J. (2004). *White Mythologies*. Londres y Nueva York: Routledge.

Yu, H. (余华). (2010). *¡Vivir!* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original: 活着 publicada en 1992)

-- (2014) *Crónica de un Vendedor de Sangre* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original: 许三观卖血记 publicada en 1995)

-- (2016). *Gritos en la Llovizna* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original: 在细雨中的呼喊 publicada en 1991)

Yu, S. Y. (余石屹). (2008). 英译汉理论读本 (*Lecturas en Inglés de la Teoría China*). Pekín: Science Press.

Yu, X. H. (郁贤皓). (2005). 李太白全集校注 (*Revisión de Comentarios de la Colección Completa de Li Taibai*). Nanjing: Phoenix Publishing & Media, Inc.

Yu, Z. (俞真). (2000). 中国古典诗词中的叠词及其英译 (“Las reduplicaciones en la poesía clásica china y su traducción al inglés”). *Foreign Languages Research*, (3), 42-45.

Yuan, X. P. (袁行霈). (1996). 中国诗歌艺术研究 (*Estudios sobre el Arte de la Poesía China*). Pekín: Peking University Press.

Zabalbeascoa, P. (2000). “From Techniques to Types of Solutions”, en Beeby, A.;

Ensinger, D.; Presas, M. (eds.). *Investigating Translation*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing, 117-127.

Zhan, F. R. (詹福瑞) et al. (1997). 李白诗全译 (*Interpretación de Poesías Completas de Li Bai*). Shijiazhuang: Hebei People Publishing House.

Zhan, Y. (詹镓). (1979). 唐诗 (*Poesías de Tang*). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House.

-- (1984). 李白诗文系年 (*Estudios de Año de Poemas de Li Bai*). Pekín: People's Literature Publishing House.

-- (1996). 李白全集校注汇释集评 (*Comentarios y Observaciones de la Colección Completa de Li Bai*). Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House.

Zhang, A. L. (张爱玲). (2016). *Un Amor que Destruye Ciudades* (A. H. Suárez Girard & X. H. Qu. 瞿向红, Trad.). Barcelona: Libros del Asteroide. (Obra original: 倾城之恋 publicada en 1943)

-- (2019) *Incienso* (A. H. Suárez Girard, Trad.). Barcelona: Libros del Asteroide. (Obra original: 沉香屑 publicada en 1943)

Zhang, B. R. (张柏然) & Qin, W. H. (秦文华). (2004). 后殖民之后：翻译研究再思-后殖民主义理论对翻译研究的启示 (“Retomando el estudio de las traducciones a la luz de la teoría postcolonial”). *Journal of Nanjing University (Philosophy, Humanities and Social Sciences)*, (1), 111-117.

Zhang, H. C. (张后尘). (1999). 翻译学：欢迎深入扎实的基础工作—兼评《翻译学：艺术论与科学论的统一》 (“Estudios de traducción: bienvenida a la profundización-la revisión de *Estudios de Traducción: La Unificación de las Teorías Artísticas y Científicas*”). *Foreign Language and Their Teaching*, (10), 49-50.

Zhang, J. H. (张经浩). (2000). 与奈达的一次翻译笔谈 (Una discusión escrita sobre la traducción con Nida). *Chinese Translators Journal*, (5), 28-33.

Zhang, N. F. (张南峰). (2003). Delabastita 的双关语翻译理论在英汉翻译中的应用 (“La teoría de los juegos de palabras de Delabastita en la traducción inglés-chino”). *Chinese Translators Journal*, (1), 30-35.

Zhang, W. F. (张万防) & Zhai, C. H. (翟长红) & Shen, C. H. (沈春华). (2019). 后殖民主义语境翻译实践下中国文化表征自我的策略 (“La traducción post-colonial & estrategias de auto-representación de la cultura china”). *Journal of Mudanjiang University*, 28(4), 90-93.

Zhang, Y. M. (张焰明). (2017). 从《三国演义》的两个英译本看典籍外译的理想译者模式 (“El modelo de traductor ideal para la traducción del canon a partir de las dos traducciones inglesas de *El Romance de los Tres Reinos*”). *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*, (5), 65-71.

Zhang, Y. N. (张以宁). (2016). 翠屏集 (*Colección del Biombo Verde*). Yangzhou: Editorial Guangling. (Obra original escrita en 1428)

Zhao, C. (赵超). (2005). 初盛唐的崇道狂迷—谈终南山道教与文人活动 (“El fanatismo taoísta en el empiezo y la prosperidad de la dinastía Tang-sobre el taoísmo y las actividades de los literatos en las montaña Zhongnan”). *Journal of Taiyuan Teachers College (Social Science Edition)*, (2), 86-89.

Zhao, C. P. (赵昌平) & Sun, Z. (孙洙). (2006). 唐詩三百首全解 (*Interpretación de Trescientos Poemas de Tang*). Shanghai: Fudan University Press.

Zhao, W. H. (赵卫华). (2008). 中国古典诗词中蟋蟀意象的悲秋文化内涵 (“La connotación cultural del otoño triste en el símbolo del grillo en las poesías clásicas chinas”). *Hebei Academic Journal*, 28(5), 119-121.

Zhao, Y. C. (赵彦春). (2014). 英韵三字经 (*Clásico de Tres Caracteres*). Pekín: Guangming Daily Publishing House.

Zhao, Y. H. (赵毅衡). (1979). 意象派与中国古典诗歌 (“Los imagistas y la poesía clásica china”). *Foreign Literature Studies*, (4), 4-11.

Zhao, Y. R. (赵元任). (2011). 中国话的文法 (*Gramática del Chino Hablado*). Pekín: Commercial Press.

Zheng, H. L. (郑海凌). (2000). 文学翻译学 (*Estudios de Traducción Literaria*). Zhengzhou: Wenxin Publishing House.

Zheng, M. (郑敏). (1995). 中国诗歌的古典与现代 (“Poesía china clásica y moderna”). *Literature Review*, (6), 79-90.

Zhu, C. W. (祝朝伟). (2005). 构建与反思：庞德翻译理论研究 (*Construcción y Reflexión: Estudio de la Teoría de la Traducción de Pound*). Shanghai: Shanghai Translation Publishing House.

Zhu, D. X. (朱德熙). (1985). 语法答问 (*Preguntas y Respuestas sobre Gramática*). Pekín: Commercial Press.

Zhu, G. Q. (朱光潜). (1984). 诗论 (*Discurso de Poema*). Pekín: SDX Joint Publishing Company.

Zhu, Y. (朱瑜). (2008). 中国传统译论的哲学思辨 (“Reflexiones filosóficas sobre las teorías tradicionales chinas de la traducción”). *Chinese Translators Journal*, (1), 12-15.

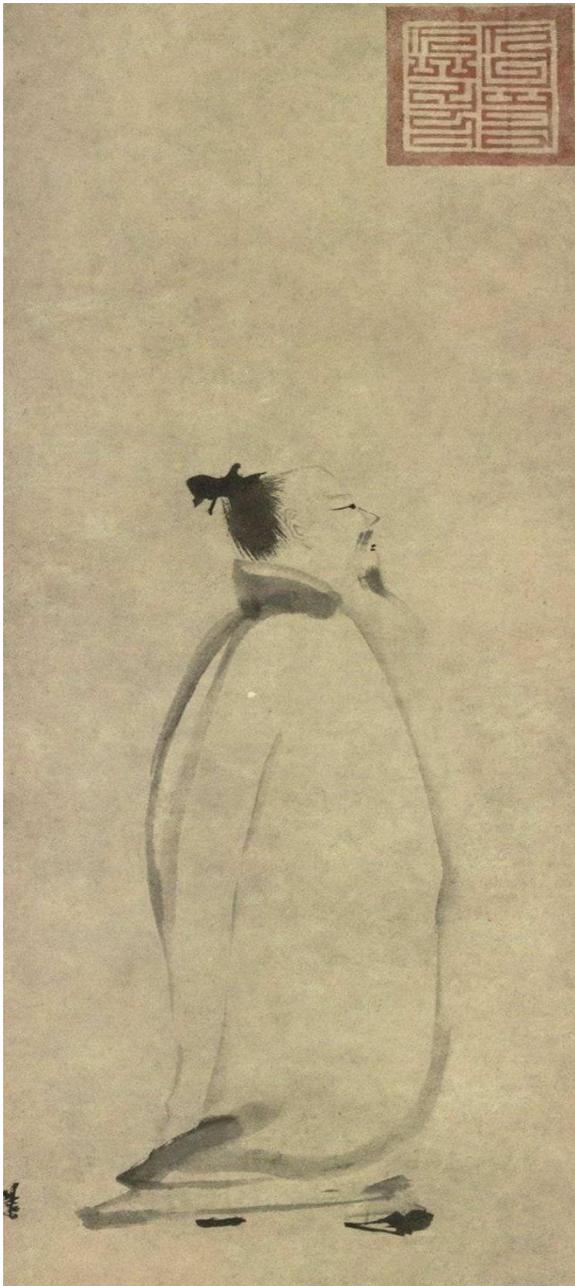
Zhuangzi (庄子). (2009). 庄子 (*Zhuangzi*). Hohhot: Inner Mongolia People's Publishing House. (Obra original escrita en la época de los Reinos combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

Zuo, Q. M. (左丘明). (1997). 国语 (*Discusiones de Países*). Shenyang: Liaoning Education Press. (Obra original escrita en el periodo de los Reinos Combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

-- (2011). 左传 (*Crónica de Zuo*). Changchun: Jinlin University Press. (Obra original escrita en el periodo de los Reinos Combatientes, 475 a. C.-221 a. C.)

ANEXOS

Anexo 1 Retratos de Li Bai



Tài bái xíng yín tú 太白行吟图
(Retrato de camino y recitación de Taibai)
Liang Kai (梁楷), de la dinastía Song del Sur (1127–1279).
Está ubicada en Museo Nacional de Tokyo.

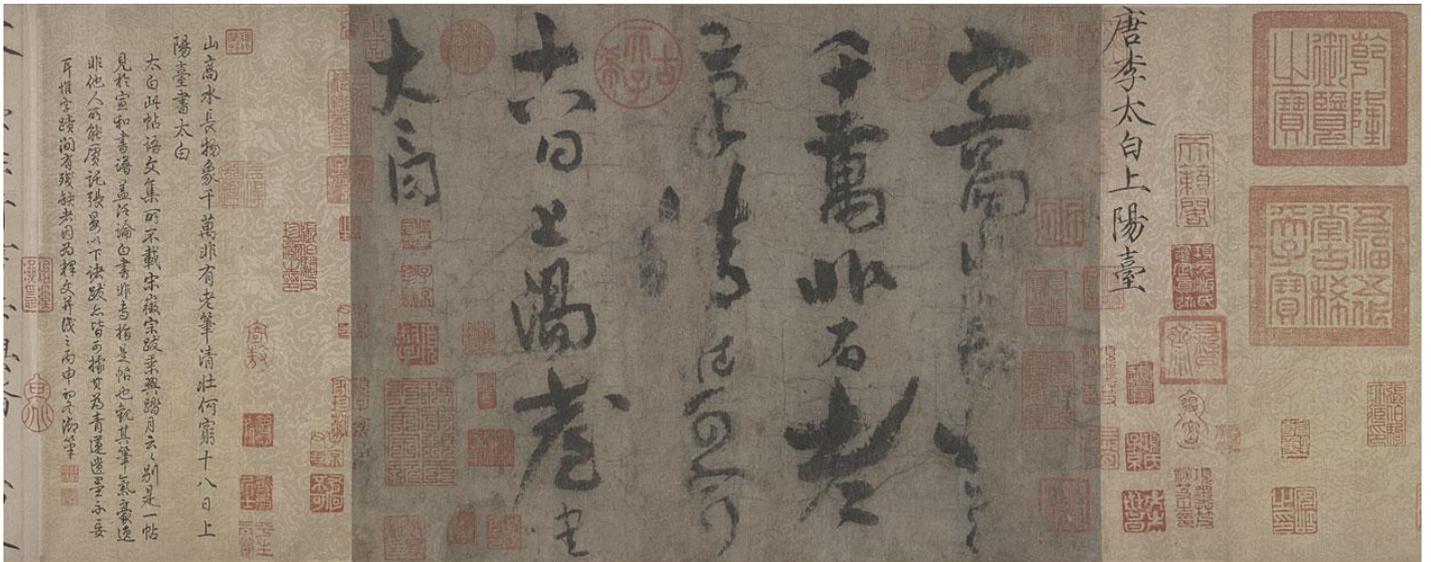


Táng hàn lín gòng fèng lǐ bái xiàng
唐翰林供奉李白像
(Retrato de Li Bai, funcionario de la Academia Hanlin)
Autor y dinastía desconocidos.
Está ubicada en Museo del Palacio de Taipéi.



Lǐ bái zuì jiǔ tú 李白醉酒图
(Retrato de la borrachera de Li Bai)
Su Liupeng (苏六朋), de la dinastía Qing (1616-1912).
Está ubicada en Museo de Shanghái.

Anexo 2 La única caligrafía superviviente del poeta Li Bai



Título: Shàng yáng tái tiē 上阳台帖 (Al Templo Yangtai)

(Está ubicada en el Museo del Palacio, Pekín)

Anexo 3 Traducciones de textos clásicos chinos publicadas en España por Anne Hélène Suárez Girard y Chen Guojian

Suárez			Chen		
1988	Cincuenta poemas de Li Bo	Hiperión	1988	Poemas de Tang, edad de oro de la poesía china	Ediciones Cátedra
1992	Poemas de Su Dongpo	Hiperión	1989	Poemas de Li Po	Icaria editorial
1997	101 juejus de Xina Tang (En colaboración con Ramon Dachs)	Alfons el Magnànim,	1999	Eres tan bella como una flor, pero las nubes nos separan	Random House Mondadori
1997	Lun yu, reflexiones y enseñanzas	Kairós	2001	Poesía clásica china	Ediciones Cátedra
1998	Tao te king: libro del curso y de la virtud	Siruela	2002	Cien Poemas	Icaria editorial
2000	99 cuartetos de Wang Wei y su círculo	Editorial Pre-Textos	2006	Poesía china caligrafiada e ilustrada	Tran
2003	111 cuartetos de Bai Juyi	Editorial Pre-Textos	2007	Lo mejor de la poesía amorosa china	Calambur Editorial, S.L.
2004	De la China al Al-Andalus: 39 jueju y 6 robaiyat (esplendor del cuarteto oriental)	Azul Editorial (Barcelona)	2008	Poesía china elemental	Miraguano Ediciones
2005	A punto de partir: (100 poemas de Li Bai)	Editorial Pre-Textos	2010	Antología de poetas prostitutas chinas siglo V-siglo XXI	Visor Libros, S.L.
2009	101 juejus i 12 robaiyat: de la Xina a Al-Andalus	Institució Alfons el Magnànim	2012	Poemas chinos para disfrutar	Latotrrer Literaria
			2013	Poesía china (Siglo XI a. C.- Siglo XX)	Ediciones Cátedra
			2015	La poesía china en el mundo hispánico	Miraguano Ediciones
			2016	Trescientos poemas de la dinastía Tang	Ediciones Cátedra

Anexo 4 Dinastías relevantes a lo largo de la historia

Xià cháo 夏朝 (Dinastía Xia)		aprox. 2070 - 1600 a. C.	
Shāng cháo 商朝 (Dinastía Shang)		aprox. 1600 - 1046 a. C.	
Zhōu cháo 周朝 (Dinastía Zhou)	Xī zhōu 西周 (Dinastía Zhou Occidental)	1046 - 771 a. C.	
	Dōng zhōu 东周 (Dinastía Zhou Oriental)	Chūn qiū 春秋 (Periodo de las Primaveras y los Otoños)	770 - 476 a. C.
		Zhàn guó 战国 (Periodo de los Reinos Combatientes)	475 - 221 a. C.
Qín cháo 秦朝 (Dinastía Qin)		221 - 207 a. C.	
Hàn cháo 汉朝 (Dinastía Han)	Xī 西汉 (Dinastía Han Occidental)	202 a. C. – 8 d. C.	
	Dōng 东汉 (Dinastía Han Oriental)	25 – 220	
Sān guó 三国 (Periodo de los Tres Reinos)	Wèi 魏 (Wei)	220 – 266	
	Shǔ 蜀 (Shu)	221 – 263	
	Wú 吴 (Wu)	222 – 280	
Jìn cháo 晋朝 (Dinastía Jin)	Xī jìn 西晋 (Jin Occidental)	266 – 316	
	Dōng jìn 东晋 (Jin Oriental)	317 – 420	
Shí liù guó 十六国 (Dieciséis Reinos)		304 – 439	
Nán běi cháo 南北朝 (Dinastías Meridionales y Septentrionales)		386 – 589	
Suí cháo 隋朝 (Dinastía Sui)		581 – 618	
Táng cháo 唐朝 (Dinastía Tang)		618 – 907	
Wǔ dài shí guó 五代十国 (Periodo de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos)		902 – 979	
Sòng cháo 宋朝 (Dinastía Song)	Běi sòng 北宋 (Song del Norte)	960 – 1127	
	Nán sòng 南宋 (Song del Sur)	1127 – 1279	
Yuán cháo 元朝 (Dinastía Yuan)		1271 – 1368	
Míng cháo 明朝 (Dinastía Míng)		1368 – 1644	
Qīng cháo 清朝 (Dinastía Qīng)		1616 – 1912	

Anexo 5 Obras clásicas de la tesis (basándose en la bibliografía)

Dinastía	Año	Autor	Obra
Xī zhōu 西周 (Dinastía Zhou Occidental)	1046 - 771 a. C.	Jī chāng 姬昌	Yì jīng 易经 (<i>I Ching</i>)
Chūn qiū 春秋 (Periodo de las Primaveras y los Otoños)	770 - 476 a. C.	Kǒng zǐ 孔子 (Confucio)	Shī jīng 诗经 (<i>Clásico de Poesía</i>)
		Lǎo zǐ 老子 (Lao-Tse)	Dào dé jīng 道德经 (<i>Tao Te King: Los Libros del Tao</i>)
Zhàn guó 战国 (Periodo de los Reinos Combatientes)	475 - 221 a. C.	Anónimo	Shān hǎi jīng 山海经 (<i>Clásico de las Montañas y los Mares</i>). (escrita en el periodo de los Reinos Combatientes y la dinastía Han, aproximadamente 476 a. C.-220)
		Kǒng zǐ 孔子 (Confucio)	Lún yǔ 论语 (<i>Analectas de Confucio</i>).
			Sì shū wǔ jīng 四书五经 (<i>Cuatro Libros y Cinco Clásicos</i>).
		Dài shèng 戴圣	Lǐ jì 礼记 (<i>Libro de los Ritos</i>).
		Guō pú 郭璞	Èr yǎ 尔雅 (<i>Erya: Aproximación a lo Correcto</i>).
		Jī dàn 姬旦	Zhōu lǐ 周礼 (<i>Ritos de Zhou</i>).
		Lǚ bù wéi 吕不韦 et al.	Lǚ shì chūn qiū 吕氏春秋 (<i>Crónica de la Primavera y el Otoño del Lü</i>).
		Qū yuán 屈原 et al.	Chǔ cí 楚辞 (<i>Elegías de Chu</i>).
		Zhuāng zǐ 庄子 (Chuang Tse)	Zhuāng zǐ 庄子 (<i>Zhuangzi</i>)
		Zuǒ qiū míng 左丘明	Zuǒ zhuàn 左传 (<i>Crónica de Zuo</i>)
Guó yǔ 国语 (<i>Discusiones de Países</i>)			
Xī hàn 西汉 (Dinastía Han Occidental)	202 a. C. – 8 d. C.	Sī mǎ qiān 司马迁	Shǐ jì 史记 (<i>Memorias Históricas</i>)
Dōng hàn 东汉 (Dinastía Han Oriental)	25 – 220	Wáng chōng 王充	Lùn héng 论衡 (<i>Discusión sobre la Justicia</i>)
		Xǔ shèn 许慎	Shuō wén jiě zì 说文解字 (<i>Comentario de Caracteres</i>)

			<i>Simples y Explicación de Caracteres Compuestos</i>
Nán běi cháo 南北朝 (Dinastías Meridionales y Septentrionales)	386 – 589	Liú xié 刘勰	Wén xīn diāo lóng 文心雕龙 (<i>Mente Literaria y Talla de Dragones</i>)
Yuán cháo 元朝 (Dinastía Yuan)	1271 – 1368	Fàn lì běn 范立本	Míng xīn bǎo jiàn 明心宝鉴 (<i>Espejo Rico del Claro Corazón</i>). (escrita a finales de la dinastía Yuan y principios de la Ming)
Míng cháo 明朝 (Dinastía Ming)	1368 – 1644	Zhāng yǐ níng 张以宁	Cuì píng jí 翠屏集 (<i>Colección del Biombo Verde</i>)
		Wáng shì zhēn 王世贞	Yì yuàn zhī yán 艺苑卮言 (<i>Palabras Fragmentadas sobre Literatura</i>)
		Luó guàn zhōng 罗贯中	Sān guó yǎn yì 三国演义 (<i>Romance de los Tres Reinos</i>)
Qīng cháo 清朝 (Dinastía Qing)	1616 – 1912	Wú jìng zǐ 吴敬梓	Rú lín wài shǐ 儒林外史 (<i>Los Mandarines. Historia del Bosque de los Letrados</i>)
		Dǒng hào 董诰 & Ruǎn yuán 阮元 & Xú sōng 徐松	Quán táng wén 全唐文 (<i>Completo Libro de Tang</i>)
		Cáo xuě qín 曹雪芹	Hóng lóu mèng 红楼梦 (<i>Sueño en el Pabellón Rojo</i>)