

## Introducción

El título de esta antología, *Ecos y transparencias*, se inspira en algunos conceptos que Walter Benjamin elaboró en su ensayo sobre la tarea del traductor<sup>1</sup>. La noción de *eco* refiere a la posibilidad de que el original reverbere en la traducción, que sus ecos se escuchen a partir de esa expresión de la íntima relación entre lenguajes que constituye toda traducción. La noción de *transparencia*, por su parte, remite a la necesidad de que la traducción no oscurezca el original, sino que, como un velo sugerente, haga más deseable y evidente lo que deja entrever.

Varios siglos de poesía china se dan cita en este volumen, de acuerdo con una selección que obedeció a criterios diferentes y complementarios. El panorama de la poesía china es vastísimo y, según versiones, abarca entre 3000 y 5000 años. Nada más que de la dinastía Tang (del siglo VII al X), considerada como la época de oro de la poesía, se conservan más de 50.000 poemas de alrededor de 2000 poetas. El número se multiplica en las dinastías posteriores, en una cultura en la que la poesía ha tenido, y tiene hasta la actualidad, un lugar central en el desarrollo social, político e intelectual de la comunidad y sus individuos.

Una vez definido el corpus, la tarea de la traducción implicó buscar en cada poema, como decíamos al comienzo, esa íntima relación entre lenguajes que poco tiene que ver con el mensaje en su literalidad y tanto con el espíritu, con el significado último y esencial. Contamos para la traducción con numerosas apoyaturas: el contexto histórico, las circunstancias personales de los poetas, las características de la tradición poética de China, por un lado; la existencia de otras traducciones al inglés o al francés, por el otro. Sin embargo, la traducción de cada poema se plasmó

---

<sup>1</sup> Nos referimos al ensayo que, a manera de introducción, escribió Benjamin para su traducción de Baudelaire, en 1923. Nos basamos en la traducción de Steven Randall al inglés, disponible en <http://www.erudit.org/revue/ttr/1997/v10/n2/037302ar.pdf>.

a partir de esas apoyaturas para olvidarlas, conscientes siempre del desafío que implica trabajar con un lenguaje cuyas características parecerían volverlo intraducible.

## **Lengua y poesía**

Las lenguas chinas presentan características muy particulares incluso en el seno de su propia familia. A comienzos del primer milenio a. C., el chino poseía restos de un sistema morfológico sumamente complejo, que compartía con otras lenguas emparentadas; a principios de nuestra era, este sistema prácticamente había desaparecido. En este proceso, las relaciones sintácticas comenzaron a expresarse preferentemente mediante la posición de los elementos en la oración; como las palabras ya no poseían ninguna marca relativa a su forma, su categoría también hubo de definirse por la posición. Por ejemplo, a grandes rasgos, puede afirmarse que una palabra será verbo en virtud del lugar que ocupa en la oración; dado que no presenta información acerca del sujeto, si este no es explícito, se inferirá a partir del contexto.

La reducción del cuerpo fónico de las palabras es otra faceta de este proceso evolutivo. Una de sus consecuencias fue el crecimiento del número de palabras monosilábicas, y, por consiguiente, de la cantidad de términos homófonos. En la lengua hablada surgieron medios compensatorios, como la formación de palabras bisílabas o la fonologización de las diferencias tonales, proceso que dio origen a los tonos del chino. En cambio, en la escritura se produjo un proceso que siguió una dirección propia.

Para el período Tang, China poseía una lengua hablada compartida. La escritura, por su parte, era un instrumento de comunicación que llevaba ya cerca de un milenio de utilización sistemática.

Esta lengua escrita, conocida como *chino clásico* (*wenyanwen*), desempeñó hasta el siglo xx una función parecida a la del latín en Europa.

El modelo del chino clásico está en las obras canónicas del primer milenio antes de Cristo. Esta lengua no pretendía imitar la

cadena hablada, sino que era producto de un proceso de estilización que prefirió las palabras monosilábicas y se deshizo de varios elementos gramaticales. Los textos escritos en chino clásico poseen una concisión que demanda un trabajo de interpretación a veces arduo. Pocas palabras pueden encerrar numerosos sentidos. La reticencia característica de la poesía china lleva esta posibilidad al extremo. Sobre esta base, los poetas de la época Tang, desarrollaron una lengua de una potencia expresiva inimaginable<sup>2</sup>.

## La lengua poética

La lengua original de los textos que presentamos en esta antología es expresión de una cultura sumamente diferente de la nuestra, en el espacio y en el tiempo. En la cosmovisión tradicional china, los diversos dominios de la realidad se organizan según la tensión de dos opuestos que constituyen polaridades de una misma entidad. Estos opuestos, llamados *yin* y *yang*, están unidos por una relación dialéctica<sup>3</sup>. En el sistema armónico total y continuo del universo, pueden distinguirse múltiples subsistemas que funcionan según los mismos principios.

En la tarea de traducción resulta imprescindible considerar estas relaciones de isomorfismo, puesto que el sentido debe construirse de una manera, si bien habitual, poco atendida en Occidente. La oposición literal/figurado no es adecuada para la tarea de interpretación, pues supone un elemento primitivo y otro, derivado. En cambio, las relaciones de homología que postula el pensamiento tradicional chino se expresan en la lengua en forma de **resonancias** entre dominios diversos. De esta manera, el sentido de un término se modulará de acuerdo con el subsistema

---

<sup>2</sup> Véase en el *Apéndice* la riqueza y complejidad de las formas poéticas desarrolladas durante esta época dorada.

<sup>3</sup> Sobre esta base conceptual, el taoísmo desarrolló una amplia gama de conocimientos sumamente sofisticados. La dialéctica hegeliana, señala Racionero, está inspirada en esta tradición; luego, la dialéctica marxista representó un vehículo de regreso de este pensamiento a la China del siglo xx.

en el que se inserte; algo similar a lo que ocurre, por ejemplo, con las diferentes acepciones de la palabra *matriz*, según se trate de Anatomía, Matemáticas o Matricería. Lo mismo puede señalarse para los textos completos, como se observa, por ejemplo, en obras que podían leerse como un manual de Alquimia o de Sexología.

Por otra parte, en virtud de esta homología entre diversos ámbitos de la realidad, se concebía la posibilidad de conocer el estado del todo mediante el conocimiento de una parte. La poesía permite alcanzar esta sintonía (de manera similar a lo que puede observarse en San Juan de la Cruz, Charles Baudelaire o José Martí). Habida cuenta de que la escritura es uno de los subsistemas del todo, un texto poético, además de expresar esta sintonía, deberá poseerla. Es decir, no solo como **significado**, sino como **significante**. Así, el sonido, el grafema y el sentido estarán en una misma línea con toda la naturaleza; pero también lo estarán la pronunciación, el trazo del calígrafo, la pintura en la que se puede inscribir el poema y, en definitiva, la misma experiencia estética. El arte chino es una comunión con el universo.

En general, en la poesía no encontraremos efusiones subjetivas claras. Los chinos observaron que, en la creación artística, el mismo sujeto es parte del objeto. El poeta debe captar la tensión de los opuestos y la dinámica del cambio que caracteriza todos los dominios y que, en consecuencia, también lo atraviesa a él mismo. El vaciamiento y la integración con el fluir de toda la naturaleza serán, entonces, el modo de crear. Si el sujeto se acomoda perfectamente al objeto, serán uno; la percepción será completa. Esta acomodación, por otra parte, será dinámica, pues seguirá el ritmo del universo.

Un correlato de este proceso en la lengua poética es la ausencia casi completa de referencias a la primera persona. Dado que el verbo chino carece de toda información acerca del sujeto, quedará para la tarea de interpretación asignar pronombres y armar estructuras. En una cadena de tres palabras, por ejemplo, se podrá considerar la primera como sujeto, la segunda

como verbo y la tercera como objeto, aunque también asomará la posibilidad de que se trate de una figura de inversión, similar al hipérbaton; o que estas palabras se relacionen en virtud del ritmo, no solamente fónico. Recurrir al contexto certificará que en estas estructuras abiertas están presentes, a la vez, todas las posibilidades. En la sucesión del verso, por otra parte, con frecuencia es posible agrupar monosílabos o descomponer palabras polisílabas, con la consiguiente generación de nuevos sentidos (como la hidra vocal de Gracián). En el texto poético Tang siempre hay un fondo en el que se generan múltiples interacciones de diversos tipos.

La escritura suma otra dimensión que resuena en igual sentido. Los elementos que componen los caracteres son en sí mismos significativos. Estos componentes pueden establecer relaciones en el interior de cada palabra o con otras del verso y del poema (como puede verse en los ejemplos de la sección de poesía erótica); estas relaciones gráficas introducen una ruptura en el carácter sucesivo de la lengua. Esta ruptura se produce, asimismo, mediante el aprovechamiento sistemático de las relaciones de paralelismo, verticales, que coexisten e interactúan con las horizontales en una tensión dinámica.

El paralelismo establece una alteración de la linealidad, como si se introdujera un vacío en la sucesión y se amplificara o se hinchara la dimensión temporal. Este recurso permite recrear el tiempo en el espacio y el espacio, en el tiempo. En el paralelismo, sin sucesión hay relación (entre cada elemento de los dos versos); y en la sucesión no existe la palabra sola, pues su paralela, escrita en el otro verso, no deja de estar presente. La importancia del paralelismo reside en que introduce **vacío**. Las relaciones gráficas de los caracteres, la combinación de los tonos de las palabras, entre otros recursos, también lo hacen.

El vacío, aspecto central del pensamiento y del arte chinos, es un principio activo. Por una parte, lo lleno supone y es solidario con lo vacío, como todo contenido implica un continente. Sin embargo, el vacío no es una ausencia sino que se concibe como una

sustancia, constatable en cada cosa. La poesía presenta en varias dimensiones la tensión e interacción entre lo lleno y lo vacío, y se vale de recursos del más diverso tipo.

Los antiguos chinos habían establecido una distinción entre dos clases de palabras: *shizi*, ‘palabras llenas’, y *xuzi*, ‘palabras vacías’. Las primeras poseen contenido semántico y forman una clase abierta (sustantivos, verbos y adjetivos). Las vacías son las palabras de función (pronombres, adverbios, preposiciones, conjunciones y partículas), que expresan relaciones gramaticales y forman un grupo relativamente cerrado. La distinción entre palabras vacías y palabras llenas que, a simple vista, se asemeja a la de la lingüística occidental, tiene, sin embargo, raíces profundas en la tradición china, pues presenta la oposición de lo vacío y lo lleno.

En el verso Tang, por ejemplo, la alternancia de palabras vacías y llenas está organizada de acuerdo con criterios estéticos; pero también se recurre a la supresión de las palabras gramaticales, de manera que la lengua, sin pronombres, sin información en el verbo, se abstrae de persona, tiempo, lugar.

El vacío se percibe, entonces, en la presencia de lo lleno, representado por las palabras de contenido. Por otra parte, en el dominio de lo lleno, el vacío es el ámbito de interacción de los polos yin-yang. En el vacío se encuentran los opuestos, interactúan y cambian. Se halla en este ámbito, entonces, la identidad y la alteridad de cada cosa. La interacción que alberga el vacío genera y multiplica sentidos.

Como las otras artes chinas, la poesía se caracteriza por la reticencia. Un pequeño grupo de palabras genera sentidos infinitos en diversas dimensiones. La resonancia de estas palabras multiplica las posibilidades de significación en diferentes subsistemas de la naturaleza. El poema, en principio, en el polo de lo lleno, tiende a ser a la vez un vacío, según el principio del decir sin decir. La actividad de interpretación tendrá que generar en este vacío la plenitud del sentido.

## Oriente en clave occidental

Desde lo cultural e histórico, los griegos, los romanos y el legado judeocristiano acuñaron categorías que nos acompañan hasta hoy. El Oeste fue la vara –del lado de acá– con la que se midieron las culturas del planeta. Intentar despojarnos de esa impronta es una tarea vana. Nacimos **de este lado** del mundo y compartimos paradigmas. El *Oeste* fue primero sinónimo de Europa; luego, de Europa y las Américas, y finalmente, los Estados Unidos impusieron su hegemonía cultural, afianzados como potencia tras su triunfo en la Segunda Guerra Mundial.

Occidente construyó un discurso anti-Este, principalmente a mediados del siglo xx, antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial. La creación de la Cortina de Hierro y la propaganda nos hicieron desechar nuestra idea de Oriente exótico y, a la vez, conquistable. Empezamos a creer que la construcción del comunismo equivalía a la destrucción de los valores de Occidente. La antidiplomacia completó el tablero de la Guerra Fría.

Por otro lado, China ha sido siempre el país del centro, y se ha negado –consciente o inconscientemente– a prestar atención, a considerar los paradigmas de Occidente, puesto que además, desde el siglo xix, había sido invadida por las potencias occidentales, como en las famosas dos Guerras del Opio (1839-1842 y 1856-1860), cuyos resultados fueron la firma de tratados oprobiosos y la ocupación territorial.

Ellos (el Este) y nosotros padecemos una ignorancia construida.

Hacia el siglo vi una ínfima parte del mundo asiático se nos hizo cercana mediante la difusión del islamismo y sus cúpulas y minarettes. El Islam salió de Medio Oriente a conquistar a los infieles en esa época. Ocupó lo que hoy es el oeste de China, y “contrabandó” su influencia en las largas caravanas de la ruta de la seda. Así, fue penetrando en el pensamiento asiático, sin llegar nunca a ejercer la influencia de la otra filosofía “extraña” a China que es el budismo. Podemos arriesgar que Europa perfiló su primera ojeada a Oriente a partir de su contacto con el Islam. Y, de este modo,

selló su mirada y la sesgó. Europa redujo la complejidad cultural de Medio Oriente y de Asia, tan diferentes entre sí.

Muchos europeos del siglo XIX no podían distinguir la diferencia entre los cuentos de Sherezade y los de la dinastía de los Khan. Del mismo modo que aún antes, durante el Renacimiento y la conquista de América, España pensaba que había llegado a la India, que había podido sortear el Cabo de la Buena Esperanza, realizando el viaje por el Atlántico. Los jesuitas –a diferencia de lo ocurrido en América– encontraron en China una civilización muy avanzada y pensaron en catequizarla a través de la religión y de los hombres de la corte. Llegaron a importantes acuerdos con diversos emperadores, sin advertir que China intentaba “espíar” el mundo europeo a través de sus misioneros, y que, además, China reclamaba que los jesuitas “sinificaran” sus teorías.

A un tiempo que, desde lo político, Occidente extendía su deseo de vigilar y controlar Asia, hacia el siglo XVIII nació la fascinación del Oeste por China, a la que mira y mide a partir de sus propios parámetros. Recordemos que el traductor del *Bagavad Gita*, Charles Wilkins, elaboró su traducción teniendo como marco de análisis su pensamiento británico. Y casi lo mismo podríamos decir del alemán Wilhelm y su traducción del *Dao De Jing*. Lo macro y lo micro están presentes en esta fantasía por Asia: el hombre del oeste (el ilustrado, el científico, el poeta, el filósofo) se pregunta acerca del misterio de la sexualidad oriental, se maravilla por el arte, la literatura, la poesía y la caligrafía, se interesa por un idioma que se le hace infranqueable.

Asia fue inmóvil a nuestros ojos, y Occidente se movilizó hacia ella. El voyeurismo y la codicia nos acercaron. Europa tomó por asalto todo lo que consideró de su interés económico y colonizó sus territorios hasta donde le fue posible. Incluso, Asia estuvo presente en la teoría de Marx y Engels, quienes ratificaron la diferencia que nos separaba al observar que en Oriente el modo de producción descansaba en la agricultura: y así, también la conquistaron.

Mucha sangre corrió bajo los puentes de la China reciente: la caída del sistema imperial, la República, la guerra civil, la invasión japonesa, el triunfo de la revolución marxista. Mao y Zhou. Deng y Tian An Men. Jian Zeming y Hu Jindao; el poder blando y los próximos diez años de Xi Jin Ping.

Realizar este viaje por la historia es claramente limitar su enorme diversidad y complejidad. La poesía nos otorga la posibilidad acercarnos, sin embargo, desde la sensibilidad y el asombro. También, nos permite vislumbrar algunos de los principios filosóficos que rigen la sociedad china y el comportamiento individual. Corroborar, de alguna manera, la identidad del género humano a pesar de las diferencias culturales; nos deja aproximarnos más libres de juicio o, si se quiere, nos permite juzgar para aproximarnos, mirarnos en su espejo y descubrirnos.

### **Esta antología**

Como decíamos al principio, la vastedad del panorama de la poesía china nos presentó el desafío de seleccionar autores y poemas que al mismo tiempo representaran la cultura a la que pertenecen y resonaran en la sensibilidad de los lectores. Los traductores hicieron sus elecciones a partir de su gusto personal y de diversos criterios que explicitarán en el prólogo de cada sección.

***Ecós y transparencias*** está ordenado en tres secciones.

La primera, “Tradiciones y rupturas”, nos ofrece un conjunto de poemas que revelan la profundidad y diversidad filosófica y estética de la poesía. En ellos, la tradición se retoma para transformarla, aspecto que la traductora, Lelia Gándara, destaca tanto en sus versiones como en la introducción.

La segunda sección, “Paisajes de guerra, condenas y destierros”, a cargo de Ángeles Ascasubi, entrelaza la sensibilidad poética con una historia plagada de conflictos, en el contexto de una concepción del tiempo en la que todo pasa, y todo retorna. La voz poética encarna su tiempo, pero se sabe prisionera de ese otro tiempo esencial, universal, sin resistencia.

La tercera y última sección, a cargo de Rubén Pose, “Otras miradas: la poesía erótica china”, tal vez, sea la más original ya que la poesía erótico-amorosa no ha sido tan explorada ni traducida, como los ejemplos clásicos. A esto se suma la particularidad de que varios de los poemas incluidos pertenecen a poetas mujeres, cuya representación en el canon no ha sido destacada. Estos poemas nos acercan un paisaje amoroso donde el deseo se transmuta y late en imágenes sugerentes y metáforas muy elaboradas.

En cuanto a los poetas escogidos, pertenecen a cuatro dinastías consecutivas que abarcan un período de diez siglos. Se sabe que en China la cronología se mide por dinastías y no, por siglos: cuando se hace referencia a un hecho o a una persona, se indica la dinastía en la que vivió y de allí se deduce su ubicación en la línea temporal. Los más famosos, como Wang Wei o Du Fu, pertenecen a la dinastía Tang, sinónimo de época dorada de la poesía; otros, menos conocidos, heredaron, reformularon y perpetuaron la centralidad del quehacer poético en la cultura china durante las dinastías posteriores.

El siguiente listado releva dinastías y poetas de esta antología:

Dinastía Tang (618-907, siglos VII-X)

- Wang Wei (701-761)
- Du Fu (712-770)
- Xuan Zong (685-762)
- Li He (790-816)
- Li Shangyin (813-858)
- Yu Xuanyi (844-869)
- Zhao Luan Luan (siglo IX)
- Zhang Pin (siglo IX)
- Xue Feng (siglo IX)

Dinastía Song (960-1279, siglos X-XIII)

- Liu Yong (987-1053)
- Ou yang Xiu (1007-1072)
- Li Qing Zhao (1084-c. 1151)

Dinastía Yuan (1279-1368, siglos XIII-XIV)

- Zhao Meng Fu (1254-1322)
- Jie Xisi (1274-1344)
- Zhang Yu (1277-1348)

Dinastía Ming (1368-1644, siglos XIV-XVII)

- Li Zhi (1527-1602)

*Evelia Romano*