
This is the **published version** of the text:

Cao, Wei; Edo, Miquel, dir. Las traducciones españolas de poesía de la dinastía Tang : análisis crítico de los errores de comprensión relativos a referencias culturales sobre la antigua China. 2021. (1401 Màster Universitari en Traducció i Estudis Interculturals)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/266439>

under the terms of the  license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

MÀSTER DE TRADUCCIÓ I D'ESTUDIS INTERCULTURALS

TREBALL DE FINAL DE MÀSTER

Curs 2021-2022

**Las traducciones españolas de poesía de la dinastía Tang:
análisis crítico de los errores de comprensión relativos a
referencias culturales sobre la antigua China**

**Cao Wei
1623867**

**TUTOR
MIQUEL EDO**

Firma de l'estudiant

Firma del tutor

Barcelona, 27 de juny del 2022

UAB
**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Datos del TFM

Título: Las traducciones españolas de poesía de la dinastía Tang: análisis crítico de los errores de comprensión relativos a referencias culturales sobre la antigua China

Autora: Cao Wei

Tutor: Miquel Edo

Centro: Facultad de Traducción e Interpretación

Estudios: Máster de traducción y estudios interculturales

Curso académico: 2021-2022

Palabras clave

traducción literaria, error de traducción, poesía Tang, referencia cultural, antigua China

Resumen del TFM

Se presenta la poesía Tang y un estado de cuestión sobre la recepción y traducción al español de dicha poesía. A continuación, se revisa el concepto y propuestas de clasificación de referencia cultural y de error de traducción para plantear una propuesta de clasificación de error de traducción aplicable a nuestro corpus elaborado con cuatro antologías: dos de Guillermo Dañino (1996, 2001), una de Juan Ignacio Preciado Idoeta (2003), y una de Fernando Pérez Villalón (2013). Llevamos a cabo un análisis crítico de los errores en forma de tabla y un análisis cuantitativo para llegar a conclusiones de que las referencias culturales que provocan errores de comprensión principalmente se centran en el ámbito de patrimonio cultural; las lagunas en la enciclopedia personal de los traductores y las interferencias de la cultura occidental o de la cultura moderna dan lugar a comprensiones erróneas de los elementos culturales, sin embargo, estos errores no afectan relevantemente la transmisión del conjunto del poemario.

Aviso legal

© Wei Cao, Barcelona, 2022. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Dades del TFM

Títol: Les traduccions espanyoles de poesia de la dinastia Tang: anàlisi crítica dels errors de comprensió relatius a referències culturals sobre l'antiga Xina

Autora: Cao Wei

Tutor: Miquel Edo

Centre: Facultat de traducció i d'interpretació

Estudis: Màster de traducció i d'estudis interculturals

Curs acadèmic: 2021-2022

Paraules clau

traducció literària, error de traducció, poesia Tang, referència cultural, antiga Xina

Resum del TFM

Es presenta la poesia Tang i un estat de la qüestió sobre la recepció i traducció a l'espanyol d'aquesta poesia. A continuació, es revisa el concepte i propostes de classificació de referència cultural i d'error de traducció a fi de plantejar una proposta de classificació d'error de traducció aplicable al nostre corpus elaborat amb quatre antologies: dues de Guillermo Dañino (1996, 2001), una de Juan Ignacio Preciado Idoeta (2003), i una de Fernando Pérez Villalón (2013). Es du a terme una anàlisi crítica dels errors en forma de taula i una anàlisi quantitativa per arribar a les conclusions que les referències culturals que provoquen errors de comprensió principalment se centren en l'àmbit del patrimoni cultural; les llacunes en l'enciclopèdia personal dels traductors i les interferències de la cultura occidental o de la cultura moderna donen lloc a errors de comprensió dels elements culturals, no obstant això, aquests errors no afecten de forma rellevant la transmissió del conjunt del poemari.

Avís legal

© Cao Wei, Barcelona, 2022. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

TFM Data

Title: Spanish translations of Tang dynasty poetry: critical analysis of misunderstandings concerning cultural references about ancient China

Author: Cao Wei

Tutor: Miquel Edo

Centre: Faculty of Translation and Interpreting

Study: Translation and Intercultural Studies

Curs acadèmic: 2021-2022

Keywords

literary translation, translation error, Tang poetry, cultural reference, ancient China

TFM summary

This paper presents Tang poems and the current state of affairs regarding the reception of these poems and their translation into Spanish. It then reviews the concepts and proposals of cultural reference and translation error classification, and a classification of translation errors in the corpus applicable to the discussion of this paper is constructed. One corpus is based on four anthologies: two by Guillermo Dañino (1996, 2001), one by Juan Ignacio Preciado Idoeta (2003) and one by Fernando Pérez Villalón (2013). The paper presents a critical analysis of the errors in tabular form, followed by a quantitative analysis, which concludes that: The cultural references that give rise to misunderstandings exist mainly in the field of cultural heritage; the translator's lack of general knowledge and the interference of Western or modern culture led to a misunderstanding of cultural elements, but these errors did not have an impact on the dissemination of the entire collection of poems.

Legal notice

© Cao Wei, Barcelona, 2022. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Índice

1. Introducción.....	6
1.1 Motivación de la investigación.....	6
1.2 Justificación.....	6
1.3 Objetivos e hipótesis.....	7
1.4 Estructura del trabajo.....	8
2. La poesía Tang.....	9
2.1 Evolución.....	9
2.1.1 Etapa inicial (618-713).....	9
2.1.2 Etapa de apogeo (713-766).....	9
2.1.3 Etapa central (766-836).....	10
2.1.4 Etapa final (836-907).....	10
2.2 Temáticas.....	10
2.2.1 Descripción del paisaje.....	11
2.2.2 Amistad-amor.....	11
2.2.3 Denuncia y protesta social.....	11
2.3 Categorías formales.....	12
2.3.1 <i>Guti shi</i>	13
2.3.2 <i>Jinti shi</i>	14
2.4 Traducibilidad e intraducibilidad de la poesía Tang.....	15
3. Estado de la cuestión.....	18
4. Recopilación de traducciones.....	25
5. Marco teórico.....	30
5.1 Referencia cultural.....	30
5.1.1 El concepto de referencia cultural.....	30
5.1.2 Clasificación de las referencias culturales.....	32
5.2 Error de traducción.....	36
5.2.1 El concepto de error de traducción.....	36
5.2.2 Clasificación de los errores de traducción.....	38
5.2.3 Error de traducción y competencia traductora.....	39
6. Marco metodológico.....	40
6.1 Criterios de elaboración del corpus.....	40
6.2 Criterios de análisis del corpus.....	40
7. Presentación de los traductores de las antologías objeto de estudio.....	42
7.1 Guillermo Dañino.....	42
7.2 Juan Ignacio Preciado Idoeta.....	43
7.3 Fernando Pérez Villalón.....	44
8. Corpus y análisis.....	44
8.1 <i>La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang</i>	44
8.2 <i>Bosque de pinces</i>	52
8.3 <i>Antología de poesía china</i>	67
8.4 <i>Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos</i>	80
9. Conclusiones.....	83

10.	Bibliografía	93
10.1	Bibliografía primaria	93
10.2	Bibliografía secundaria.....	93

1. Introducción

1.1 Motivación de la investigación

Cuando tenía tres años y tan solo conocía unos pocos caracteres chinos, mi padre me regaló un libro titulado *Los trescientos poemas de la dinastía Tang*, que he conservado hasta hoy. Desde entonces, he tenido una vinculación inseparable con esta poesía. En aquel momento, los textos solo me parecían muy rítmicos, pero no entendía su sentido. A medida que crecía, gracias a las lecturas en clase y a las ediciones anotadas, me resultó fascinante poder vislumbrar, a través de aquellos versos, las costumbres, los personajes y acontecimientos históricos y las gracias y magia de la China de hace más de mil años. Cuando fui a la universidad y elegí la filología española como licenciatura, empecé a curiosear acerca de las traducciones al español de los poemas Tang, pensando en cómo los traductores habían transmitido su belleza de forma y sentido. Además, en mi cuarto curso de universidad tuve el placer de hablar con Rafael Dezcallar, embajador de España en China, y durante nuestra charla me dijo que, en su opinión, la mayoría de los españoles no sabía nada de la poesía Tang, y que había académicos que solo conocían a Li Bai. Nunca me imaginé que se hubiera difundido tan poco en España, lo que acrecentó aún más mi interés por las particularidades que habían caracterizado y caracterizaban la recepción de ese filón de poesía en los países de habla hispana. Por eso, a la hora de elegir el tema de mi tesis de grado, no dudé en investigar sobre las versiones al español de dicha poesía. Era un primer paso en mi carrera como investigadora, y ahora quiero seguir avanzando por ese camino.

El segundo motivo responde a mi interés por la transferencia cultural. El primer poema Tang traducido al español que conocí fue 清明 (*Qing ming*) de Du Fu, en la versión del sinólogo peruano Guillermo Dañino. *Qing ming* es una fiesta tradicional china: los familiares van a los cementerios para rendir homenaje a sus antepasados. Dañino traduce *qing ming* literalmente como “pura luz” (*pura* es la palabra española para *qing*; *luz* para *ming*) añadiendo una nota a pie de página donde explica detalladamente el origen, las costumbres y el significado de la fiesta. En cambio, otro traductor, Chen Guojian, no aporta nota explicativa alguna y lo traduce como “El Día de los Muertos”, festividad que se celebra en México y otros países latinoamericanos y en la que se honra a los difuntos. De esta manera, los lectores pueden comprender de forma inmediata y aceptar mejor la traducción, pero no es menos cierto que pierden la oportunidad de conocer la fiesta tradicional china. La manera en la que Chen resuelve este elemento cultural presenta una orientación hacia la lengua de llegada, mientras que la solución de Dañino apuntaba hacia la lengua de partida. Esta diferencia me llamó poderosamente la atención. Además, en el transcurso de la redacción de mi tesis de grado, descubrí que había casos de traducción errónea de referencias culturales, que no tuve ocasión de estudiar en aquel momento, por lo que me gustaría hacerlo ahora.

1.2 Justificación

La rica historia literaria china se remonta a la dinastía Xia en el siglo XVIII a.C., mil años antes de Homero. Durante la dinastía Tang (618-907 d.C.) el género poético alcanzó su apogeo, surgiendo un gran número de grandes poetas autores de excelentes composiciones, de las que sin duda muchas se perdieron, lo que hace imposible cuantificar la producción total de aquellos siglos de oro: “Tan solo *Quan Tangshi* (Recopilación completa de la poesía de Tang o Poesía completa de Tang), dada a conocer en 1707 por el emperador Kang Xi (1654-1722) de la dinastía Qing, recoge ya 49.403 poemas escritos por 2.873 autores”.¹ En 1992, tras años de investigación por parte de eruditos chinos y análisis de

¹ Guojian Chen, *Trescientos poemas de la dinastía Tang* (Madrid: Cátedra, 2016), 14.

materiales antiguos desenterrados, se publicó en Shanghai el suplemento, que contiene 55.730 poemas de 3.800 poetas.

En China, cuando un niño puede pronunciar una frase completa, ya se le enseña a recitar de memoria uno o dos poemas Tang. Además, los poemas Tang son objeto de examen en la prueba de acceso a la universidad. En escritos o discursos, se suelen citar versos de Tang, tanto para aumentar el impacto de lo que se dice como para dar argumentos sólidos a las opiniones y potenciar la fuerza persuasiva. La influencia de los poemas Tang también se refleja en el hecho de que una cantidad nada desdeñable de versos célebres de aquella época han pasado a ser unidades fraseológicas o locuciones.

Fuera de China, en el proceso de difusión de la poesía Tang en todo el mundo, esta ha cautivado a muchos maestros, como Goethe, Rubén Darío, Octavio Paz, Ezra Pound, Rafael Alberti. La poesía Tang no solo es un valioso patrimonio cultural de la literatura china, sino que también ha tenido un impacto en el desarrollo de la literatura en muchos países del mundo. Recuérdese, por ejemplo, cómo Pound dio ejemplo para que muchos poetas intentaran traducir poesía china y japonesa al inglés, con lo que logró que la poesía clásica china tuviera una presencia importante en “la conciencia poética de Occidente” y constituyera un capítulo “de la poesía moderna en esa lengua”.² Con todo, son escasos los trabajos sobre las traducciones al español que se han escrito tanto en China como en el mundo de habla hispana, tanto en lo que se refiere a poesía china en general como a poesía Tang en particular, laguna que pretendemos ayudar a llenar.

En cuanto a las referencias culturales, de las cuatro grandes civilizaciones antiguas del mundo (la antigua China, la antigua India, el antiguo Egipto y la antigua Babilonia), la china es la única que ha persistido de forma ininterrumpida, y si ha sobrevivido a miles de años de vicisitudes de lo más diversas, esto no solo se debe a la constancia con la que se han realizado de generación en generación los registros históricos, sino al papel fundamental que la poesía ha desempeñado en la transmisión de la cultura. En la poesía clásica china aparecen profusamente los elementos culturales, y la poesía Tang no es una excepción. Sus contenidos abarcan la política, la economía, el folclore, las costumbres, la geografía, los utensilios tradicionales, los mitos y leyendas, los acontecimientos y personajes históricos. Y esta profusión de elementos tiene muchas implicaciones para la traducción. Por un lado, el sentido exacto de algunos de las referencias culturales es difícil de verificar debido al largo tiempo transcurrido (de ello se sigue discutiendo en el mundo académico chino). Por otro lado, dadas las enormes diferencias culturales entre China y Occidente, es un gran reto para los traductores extranjeros identificar, comprender y traducir las referencias culturales. No es extraño, pues, que, en las lecturas que hemos realizado, hayamos encontrado errores. Según Hurtado, el análisis de las causas del error es de suma importancia: hay que descubrir tales causas para poder remediarlas.³ Nos centraremos, pues, en analizar los errores cometidos por una mala comprensión de índole cultural. En la actualidad, no existe ningún estudio que se ocupe concretamente de la errónea traducción de referencias culturales en la poesía Tang en ninguna lengua.

1.3 Objetivos e hipótesis

Este trabajo tiene como objetivo general hacer un análisis crítico de los errores de comprensión relativos a referencias culturales en algunas de las traducciones al español de los poemas Tang, objetivo general que se desglosa en los siguientes objetivos específicos:

² Flora Botton Beja, “Octavio Paz y la poesía china: las trampas de la traducción”, *Estudios de Asia y África*, vol. 46, 2011, n. 2, 272.

³ Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología* (Madrid: Cátedra, 2001), 307.

- Objetivo 1. Presentar un estado de la cuestión sobre la recepción y traducción al español de la poesía Tang.
- Objetivo 2. Analizar cuatro antologías representativas.
- Objetivo 3. Identificar y analizar en dichas antologías los errores de comprensión relativos a las referencias culturales sobre la antigua China.

La investigación formula dos hipótesis principales:

- Hipótesis 1. Las referencias culturales que provocan errores de comprensión principalmente se centran en el ámbito del patrimonio cultural.
- Hipótesis 2. Las lagunas en la enciclopedia personal de los traductores y las interferencias de la cultura occidental o de la cultura moderna dan lugar a comprensiones erróneas de los elementos culturales que tienen una afectación relevante a nivel de la transmisión del conjunto del poemario.

1.4 Estructura del trabajo

El presente trabajo se estructura como se indica a continuación.

Tras el presente capítulo introductorio, en el capítulo 2, se define qué es la poesía Tang, se presentan brevemente su evolución, temáticas, métrica, género y se aborda su traducibilidad o intraducibilidad, cuestión inevitable en este trabajo.

En el capítulo 3, “Estado de la cuestión”, se estudia de forma detallada la recepción y las traducciones de la poesía Tang en el mundo hispano.

En el capítulo 4, “Recopilación de traducciones”, se presentan dos listas de traducciones al español de la poesía Tang, una de directas y otra de indirectas. Todas las traducciones se ordenan por año de publicación. Los descriptors que se utilizan para indexar las traducciones comprenden: título, traductor, lugar, editorial, año.

En el capítulo 5, “Marco teórico”, se presenta la teoría en la que se fundamenta nuestro trabajo de investigación: se describen los conceptos de referencia cultural, error de traducción y se recogen las propuestas de clasificación de uno y otro. También se discute brevemente la relación que existe entre la competencia traductora y los errores traductores.

En el capítulo 6, “Marco metodológico”, se describe y justifica el corpus, así como la metodología empleada en el análisis del mismo.

El capítulo 7, “Presentación de los traductores de las antologías objeto de estudio”, presenta los traductores de las antologías objeto de estudio.

En el capítulo 8, “Corpus y análisis”, se identifican y analizan los errores de comprensión relativos a referencias culturales de la antigua China.

El capítulo 9 son conclusiones: se valora la consecución de los objetivos planteados y la verificación de las hipótesis.

En último lugar se encuentra la bibliografía, que incluye tanto la de referencia como la de las antologías en el corpus.

2. La poesía Tang

2.1 Evolución

La dinastía Tang (618-907) fue un gran imperio sin precedentes a lo largo de la historia feudal de China, con un territorio de más de 11 millones de kilómetros cuadrados, y fomentó profundamente los intercambios y el aprendizaje con otros países, por tanto, fue una época que se caracterizó por una diversidad y apertura económica, social, cultural y artística, lo que tuvo un profundo impacto en las generaciones posteriores:

muchos de los chinos que viven en el extranjero se llaman durante siglos a sí mismo *tang ren* (gente o personas de Tang), siguen haciéndolo actualmente... y llaman a la colonia china o Chinatown (barrio chino) *tangren jie* (calles de gente de Tang), sin disminuir nunca su orgullo por esta gloriosa y apasionante página de la historia de su nación.⁴

Durante el apogeo de la dinastía Tang, la poesía china floreció con una rica variedad de temáticas, estilos, géneros y una gran cantidad de composiciones de mucha calidad: “Al hablar de la historia de la literatura china, son unánimes los filólogos del país en señalar que ese período constituye la edad de oro de la poesía china y que representa su apogeo y su máximo esplendor.”⁵ Lu Xun, famoso literato, pensador, y uno de los pioneros de la literatura china moderna, escribió una vez en una respuesta a un amigo: “Creo que toda la buena poesía ya estaba hecha en la dinastía Tang”. En cuanto a su evolución, el mundo académico chino adopta los criterios empleados por Gao Bing (1350-1423) para distinguir cuatro etapas coincidentes con las etapas políticas e históricas de dicha dinastía. Estas cuatro etapas son⁶:

2.1.1 Etapa inicial (618-713)

Fue una etapa de preparación para la prosperidad de la poesía Tang, gracias principalmente a Wang Bo, Yang Jiong, Lu Zhaolin y Luo Binwang, conocidos como los “cuatro eminentes del Tang inicial”. La poesía seguía hasta entonces el formalismo que reinaba en la dinastía anterior en la que predominaba la poesía cortesana, y que perseguía a ciegas una retórica sin cuidar el contenido, lo que no cambió hasta la aparición de estos cuatro poetas que estaban descontentos con el statu quo, y propusieron ampliar las temáticas de la poesía. Durante esta etapa cabe mencionar también al poeta Chen Ziyou, que criticó teóricamente el formalismo poético de la dinastía anterior, al tiempo que insistía en recuperar la tradición del *Shi Jing* y la de las dinastías de Han y Wei, es decir, abandonar el estilo florido y componer versos que tuvieran contenido vigoroso y estuvieran relacionados con la vida real. Surgieron en esta etapa “los *gutishi* (estilo antiguo), los *lüshi* (octavillas), *jueju* (cuartetos), y se definieron bien sus esquemas métricos.”⁷ Asimismo se desarrollaron las técnicas de alusión, antítesis y paralelismo.

2.1.2 Etapa de apogeo (713-766)

Con el reinado del emperador Xuanzong (712-756), la dinastía Tang se volvió económicamente próspera y poderosa, y la poesía Tang alcanzó su apogeo tras más de cien años de preparación. La poesía de este periodo se caracteriza por una gran variedad de temas y distintas escuelas: la “Escuela de Poesía Fronteriza”, la “Escuela de Poesía de Paisaje y Campo”, la “Escuela de Poesía Romántica” y la “Escuela de Poesía Realista”. Surgió un gran número de destacados autores, entre ellos Li Bai, Du Fu y Wang Wei, los representantes más relevantes de este periodo y del conjunto de lo que llamamos *poesía Tang*.

⁴ Chen, *Trescientos poemas*, 34.

⁵ *Ibid.*, 15.

⁶ Gao Bing, 《唐诗品汇》 [Categorías de poesía Tang] (Beijing: Zhonghua Book Company, 2015).

⁷ *Ibid.*, 40.

Por otro lado, “se desarrollaron las diversas formas de versificar y se alcanzaron altas cotas en *guiti shi* (estilo antiguo) y *jueju* (cuartetos) en cuanto a la técnica de la versificación.”⁸

Los poetas fronterizos están representados por Gao Shi, Cen Shen y Wang Changling, cuyos poemas describen sobre todo la crueldad de la guerra y el majestuoso paisaje de las tierras fronterizas, alabando el espíritu heroico de la defensa del país y expresando el deseo de armonía nacional. Entre los poetas de paisaje y de campo se encuentran Wang Wei, Meng Haoran, Chu Guangxi y Chang Jian, cuyos poemas representan sobre todo paisajes naturales y pregonan la soledad y la quietud del alma. La escuela de poesía romántica se centra en la expresión de los sentimientos personales, y Li Bai es su representante. Du Fu, por su parte, fue representante del realismo y vivió en la época en que estalló la Rebelión de An-Shi (755-763) que marcó el inicio de la decadencia de la dinastía. Sus poemas no solo reflejan lo que le ocurrió en la vida,⁹ sino que también son un testimonio de los años en que el Imperio Tang pasó de la prosperidad a la decadencia, describiendo fielmente las guerras, los conflictos sociales, la pobreza y el sufrimiento del pueblo de la época, por lo que los académicos chinos han valorado sus poemas como “historia poética” o “historia en poesía”.

2.1.3 Etapa central (766-836)

Tras la Rebelión de An-Shi, la prosperidad y la estabilidad de la dinastía Tang se esfumaron y el país estuvo en constante crisis. Este periodo fue un punto de inflexión para el desarrollo de la poesía Tang: “Surgió el Movimiento de Nuevo *Yuefu*, liderado por Bai Juyi y Yuan Zhen, que proponían el lema ‘los artículos se escriben en relación con la época en que se vive, y los poemas, con respecto a acontecimientos que suceden’, mostrando explícitamente la preocupación por el destino del Estado y la situación del pueblo.”¹⁰ Con la influencia del Movimiento, el contenido poético de este periodo se centró principalmente en el Estado y el pueblo, reflejando la realidad y buscando la reforma, perdiéndose la variedad de los temas y la calidad literaria de los productos.

2.1.4 Etapa final (836-907)

En este período, se agudizó la crisis política de la dinastía Tang, que acabó provocando su caída. La mentalidad de los poetas cambió drásticamente, ya que se desesperaron ante la decadencia del imperio, y sus obras mostraban el pesimismo y la ira, atacando ferozmente la tiranía oficial, la corrupción y las deficiencias del sistema feudal. Aunque no fue un período tan próspero como los anteriores, sí surgieron notables poetas, como Li Shangyin, Du Mu, Wen Tingyun, Wei Zhuang y Sikong Tu. Durante esta etapa, la utilización de metáforas e imágenes como recurso poético tuvo un gran auge, y la forma de la poesía comenzó a pasar a la modalidad *ci* (poemas para cantar) que experimentaría su florecimiento en la siguiente dinastía Song, que se considera como la continuación de la edad de oro de la poesía clásica china.

2.2 Temáticas

En comparación con la poesía de las dinastías anteriores, la poesía Tang es muy rica en temática, gracias a que la dinastía Tang aplicaba una política cultural de carácter ilustrado, de esta manera, no existía la inquisición literaria y los poetas podían aprovechar sus poemas para expresar todo tipo de emociones y opiniones. Sus fundamentales temáticas quedan como sigue:

⁸ Ibid., 42.

⁹ De joven, Du Fu fracasó en los exámenes imperiales, y cuando llegó a ser funcionario fue degradado. En sus últimos años, fue capturado por los rebeldes de la Rebelión de An-Shi, y aunque escapó, llevó una vida agitada. Todo esto se refleja en sus poemas.

¹⁰ Qixin Ni, 《关于唐诗的分期》 [Sobre la evolución de la poesía Tang], *Patrimonio literario*, vol. 4 (1986): 18.

2.2.1 Descripción del paisaje

Es en efecto el motivo más frecuente de la poesía china: el paisaje en función de determinados estados del alma del poeta, tal como nos recuerda Marcela De Juan.¹¹ Es decir, el poeta plasma sus sentimientos y emociones en la descripción de la naturaleza con la que se integra el mismo poeta. Véase por ejemplo el trabajo de Li Shangyin:

Ocaso. El tedio de mí se apodera.
Dirijo el carro a la antigua pradera.
¡Qué maravilloso es el sol poniente!
¡Qué lástima su extensión inminente!¹²

2.2.2 Amistad-amor

En la poesía Tang, la amistad y el amor se expresan específicamente a través de dos subtemas muy importante: la nostalgia y la despedida. Es la nostalgia por “los tiempos que transcurren o han transcurrido, por las antiguas costumbres que desaparecen, por la tierra natal, por la persona amada o el amigo ausente, por la tranquilidad y la soledad, por las flores caídas con el viento, etc.”¹³ Leamos los versos de Li Bai, que son más populares entre los chinos:

Plateada luz ante mi lecho.
¿Será la escarcha sobre el suelo?
Veo la brillante luna al alzar la cabeza.
Al bajar, me hundo en la añoranza de mi tierra.¹⁴

En cuanto a la despedida, en la antigüedad, debido a los inconvenientes del transporte y a la falta de una comunicación desarrollada, una vez que los amigos y los amantes se separaban, era difícil volver a reunirse durante años, por lo que los antiguos atribuían especial importancia a la despedida en la que la gente solía recitar versos, por lo que llegó a ser un tema constante. Veamos un ejemplo de Wang Wei:

Nos hemos despedido en la montaña.
Se pone el sol, y cierro la portilla.
La hierba reverdece año tras año,
Pero vos, señor, ¿volveréis acaso?¹⁵

2.2.3 Denuncia y protesta social

En su apogeo, la dinastía Tang fue el periodo más poderoso y económicamente desarrollado a lo largo de la bimilenaria sociedad feudal china. Sin embargo, como ya hemos dicho más arriba, a partir del comienzo de la Rebelión de An-Shi, se intensificaron diversos conflictos sociales y el país estuvo en plena crisis. Ante este gran cambio, no falta el tema de la denuncia y protesta social: contra las injusticias, los abusos de los mandarines y la diferencia abismal entre la lujosa vida de los ricos y la miseria de los pobres, las guerras y el caos que causan tantos sufrimientos a los más desfavorecidos. Los poemas de

¹¹ Marcela de Juan, *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural* (Madrid: Alianza, 1973), 15.

¹² Chen, *Trescientos poemas*, 306.

¹³ *Ibid.*, 67.

¹⁴ *Ibid.*, 250.

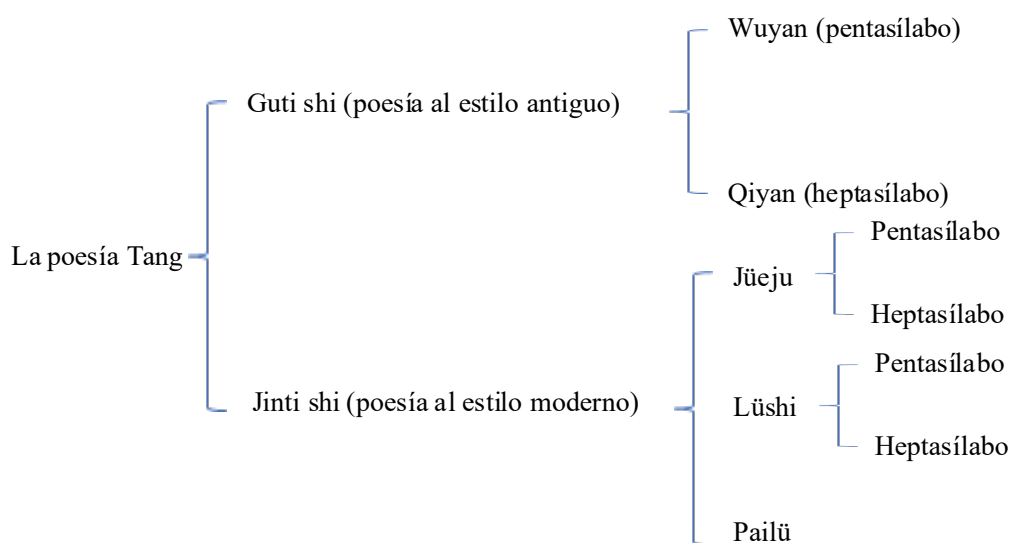
¹⁵ Anne-Hélène Suárez Girard, *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo* (Valencia: Pre-textos, 2000), 415.

Du Fu y Bai Juyi se encuentran en los ejemplos más relevantes. Ofrecemos uno de Bai Juyi como ejemplo:

El palacio de Li
casi se toca con el cielo.
El viento esparce por doquier
los divinos acordes
que acompañan a alegres danzas.
El emperador ya no distingue
entre el día y la noche.¹⁶

2.3 Categorías formales

Desde la dinastía Tang hasta hoy día, la división en categorías formales de la poesía Tang siempre ha sido un tema muy discutido. Se habían llegado a manejar hasta cinco categorías, pero hoy en día tanto los círculos académicos como las historias literarias utilizadas en el sistema educativo apoyan la opinión de que la poesía Tang está dividida en dos categorías generales: *guti shi* (poesía al estilo antiguo) y *jinti shi* (poesía al estilo moderno). Como este trabajo solo ofrece una breve introducción a la poesía Tang, decidimos adoptar esta más común y bien aceptada clasificación de su poética para una explicación general. A fin de facilitar una representación visual y clara de sus categorías y subcategorías, introducimos el siguiente esquema gráfico:



Dado que los criterios de clasificación de las modalidades de la poesía Tang están determinados por el número de los versos y por la métrica que está estrechamente relacionada con la fonética china, para seguir adelante, conviene que nos detengamos un poco en el deletreo de sonidos del chino. La lengua china es monosilábica, lo que significa que un carácter chino es una sílaba. El deletreo del sonido de un carácter chino consta de dos partes: el ataque silábico y la rima silábica que se compone, a su vez, de un medial, una vocal y una coda. La rima silábica podría no contener el medial ni la coda, pero sí

¹⁶ Guojian Chen, *Poesía clásica china* (Madrid: Cátedra, 2001), 228-229.

debe tener la vocal. Para rimar, la combinación de la vocal y la coda del último carácter del verso debe ser igual o casi igual a la de otros finales de verso. A continuación, presentamos cuatro gráficos que pueden dar una idea clara sobre el deletreo del sonido de los caracteres chinos:

天(cielo)-tiān			
Ataque silábico	Rima silábica		
	Medial	Vocal	Coda
t	i	ā	n

头(cabeza)-tóu			
Ataque silábico	Rima silábica		
	Medial	Vocal	Coda
t	\	ó	u

月(luna)-yuè			
Ataque silábico	Rima silábica		
	Medial	Vocal	Coda
y	u	è	\

乐(alegría)-lè			
Ataque silábico	Rima silábica		
	Medial	Vocal	Coda
l	\	è	\

Por otro lado, en el chino no existen acentos sino cuatro tonos, rasgo fonético que en las combinaciones de caracteres constituye un medio imprescindible para componer un ritmo. En chino antiguo estos tonos se llamaban “‘llanto’ (píng), ‘ascendente’ (shàng), ‘descendente’ (qù), ‘muy breve’ (rù)”,¹⁷ pero a efectos de ritmo en poesía, sobre todo en la poesía Tang, los tonos ascendente, descendente y muy breve cuentan como una sola variante, llamada *ze* (modulado), de modo que a efectos rítmicos es como si hubiera solo dos tonos, *píng* (el llanto) y *ze* (el modulado). Esto garantiza la armonía y la musicalidad del poema. Veremos a continuación, a propósito de los esquemas métricos, algunos ejemplos de distribución de tonos.

2.3.1 *Guti shi*

La poesía *Guti shi* se refiere a un estilo de poesía que fue popular antes de la dinastía Tang y continuó siéndolo durante la misma. Antes de la dinastía Tang, la poesía *guti shi* tenía cuatro medidas de verso: *siyan* (tetrasílabo), *wuyan* (pentasílabo), *liuyan* (hexasílabo), *qiyan* (heptasílabo), pero durante la dinastía Tang solo se popularizaron *wuyan* (pentasílabo) y *qiyan* (heptasílabo), dentro de un número ilimitado de estrofas y versos, y permitiéndose variar la rima dentro de un mismo poema. En resumen, a diferencia de la poesía *jinti shi*, que tiene requisitos métricos muy estrictos, *guti shi* es relativamente libre en la disposición de la rima y en el número de versos.

¹⁷ Guojian Chen, *Trescientos poemas*, 70. Dichos tonos eran similares a los cuatro tonos del chino moderno, que han pasado a denominarse *yin ping*, *yang ping*, *shang*, *ru*, también conocidos como primer tono, segundo tono, tercer tono, cuarto tono respectivamente.

2.3.2 *Jinti shi*

La poesía *jinti shi*, también conocida como poesía regulada, consiste en tres formas: *lǔshi* (literalmente ‘poemas estrictamente reglamentados’), *jüejü* (cuarteto) y *pailü* (literalmente, ‘regla fila’, son poemas también estrictamente reglamentados pero más largos, de más de diez versos). En las tres formas riman los versos pares todos obligatoriamente entre sí y optativamente con el verso inicial de la composición, siempre con la misma rima en todo el poema. También los patrones tonales están bien regulados. El número de versos es de cuatro en el *jueju*, ocho en el *lǔshi* y un número ilimitado, pero superior a diez en el *pailü*. Según el número de caracteres, o sílabas, de cada verso, el *lǔshi* y el *jüejü* se subdividen en: *wǔlǔ* (*lǔshi* pentasílabo), *qīlǔ* (*lǔshi* heptasílabo), *wǔjüe* (cuarteto pentasílabo), *qījüe* (cuarteto heptasílabo).

Veamos un ejemplo de *lǔshi* de Du Fu, en concreto, *qīlǔ* (*lǔshi* heptasílabo, puesto que *qī* significa siete). Primero ofrecemos su traducción a cargo de Guillermo Dañino, seguida de la transcripción fonética, y al final su fórmula métrica:

Traducción al español:

Se difunde veloz en Jian wai, recuperamos Jibei.
Lágrimas, ante la nueva, empapan mi ropa.
¿Dónde la angustia de los míos?
Loco de alegría recojo mis libros.
Espléndido es el día. Canto. Bebo a saciedad.
Brillante primavera. Regresamos.
Desde Baxia cruzo Wu xia,
Bajo luego a Xiangyang hacia Luoyang.¹⁸

Transcripción fonética del original:

jiàn wài hū chuán shǒu jì běi,
chū wén tì lèi mǎn yī **cháng**.
què kàn qī zǐ chóu hé zài,
màn juǎn shī shū xǐ yù **kuáng**.
bái rì fàng gē xū zòng jiǔ,
qīng chūn zuò bàn hǎo huán **xiāng**.
jí cóng bā xiá chuān wū xiá,
biàn xià xiāng yáng xiàng luò **yáng**.

Las terminaciones de los versos segundo, cuarto, sexto, octavo son: chang, kuang, xiang, yang, coincidiendo en la combinación de la vocal y la coda: ang. Si usamos R para la rima, P para el tono *ping* (el llanto), Z para el tono *ze* (el modulado), el esquema métrico queda como sigue (cada par de versos observa una simetría perfecta):

ZZPPPZZ
PPZZZPP (R)
PPZZPPZ
ZZPPZZP (R)
ZZPPPZZ

¹⁸ Guillermo Dañino, *La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang* (Madrid: Hiperión, 2009), 147.

PPZZZPP (R)

PPZZPPZ

ZZPPZZP (R)

Veamos el siguiente ejemplo de *jüejü* de Li Bai, en concreto, *wüjüe* (cuarteto pentasílabo, *wu* significa cinco):

Traducción:

Mil varas mide mi blanco cabello,
Y mis tristezas son igual de largas.
Ante el brillante espejo, no comprendo
De dónde viene esta otoñal escarcha.¹⁹

Transcripción fonética del original:

bái fà sān qiān **zhàng**

yuán chóu sì gè **cháng** 。

bù zhī míng jìng lǐ

hé chù dé qiū **shuāng**

Los versos primero, segundo y cuarto terminan con “ang” que constituye la rima del poema.

Esquema métrico, perfecto en los dos primeros versos, imperfecto en el tercero y cuarto:

ZZPPZ (R)

PPZZP (R)

ZPPZZ

PZPPP (R)

2.4 Traducibilidad e intraducibilidad de la poesía Tang

Se suele decir que traducir es una tarea difícil, y traducir poesía lo es aún más. La posibilidad o imposibilidad de la traducción de los textos poéticos es un dilema muy frecuente en la traductología. Gallego Roca afirma:

el moderno concepto de intraducibilidad parte de la estética idealista de Croce, concretamente de su negativa a la posibilidad de dar una forma estética a lo que ya la tiene. El momento de la intuición artística es irrepetible de lo que se deduce que la traducción lo único que hace es disminuir o estropear los efectos de la misma.²⁰

En este sentido, siendo una armoniosa combinación de las bellezas fonética, de sentido y forma, la poesía es intraducible. Siguiendo esta línea, Baudelaire, importante traductor de la poesía de Edgar Allan Poe, insiste en que “una traducción de poesías tan exigentes, tan concentradas, puede ser un sueño acariciador, pero tan solo un sueño.”²¹ Por otro lado, como ocurre con todas las traducciones, la condición previa para traducir un poema es entenderlo. Dicha comprensión no es únicamente semántica, sino que exige del traductor que tenga empatía con el poeta para percibir los sentimientos y emociones que quiere transmitir con su producto. Es decir, traducir un poema es también traducir al poeta. Sin embargo, no es un trabajo que se lleve a cabo de manera sencilla. Steiner nos comparte en su libro

¹⁹ Chen, *Trescientos poemas*, 541.

²⁰ Miguel Gallego Roca, *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras literarias* (Madrid: Jucar, 1998), 20.

²¹ Charles Baudelaire, “Nuevas notas sobre Edgar Poe”, en *Edgar Allan Poe*, trad. de Carmen Santos (Madrid: Visor, 1989), 109.

Después de Babel la conclusión de Diderot: “he creído poder asegurar que era imposible trasladar un poeta a otra lengua, y que era más común comprender bien a un geómetra que a un poeta.”²²

Sin embargo, también hay defensores de la posibilidad de la traducción de obras poéticas. Octavio Paz declara explícitamente que le repugna la idea, propuesta por Mounin, de que sí es posible la traducción de los significados denotativos, mientras que es imposible traducir los significados connotativos.²³ Dice Mounin: “hecha de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido, la poesía es un tejido de connotaciones y, por tanto, es intraducible.”²⁴ La antipatía que tiene Paz no solo se debe a que la opinión de Mounin es opuesta a la imagen que él se ha hecho de la universalidad de la poesía, sino también a que Paz cree que se basa en una concepción errónea de lo que es traducción. El poeta mexicano insiste en que “los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan.”²⁵ Bassnett es otra que comparte este punto de vista: “*When the rewriter is perfectly fused with the source, a poema is translated. That this happens so frequently is a cause for celebration. Poetry is not what is lost in translation, it is rather what we gain through translation and translators.*”²⁶

Entre las teorías de la traducción de la poesía clásica china, la teoría de las tres bellezas (la belleza del sentido, la fonética, la de la forma) que propone Xu Yuanchong, quien es uno de los más importantes traductores de la poesía clásica china al inglés y francés, es sin duda la más influyente, y se ha convertido en un criterio para evaluar la calidad de las traducciones de la poesía Tang. Según Xu Yuanchong, de las tres bellezas del original, la del sentido es la más importante, la fonética es la segunda y la de la forma es aún menos importante. El traductor debe esforzarse por conseguir las tres y, si no es posible, por transmitir la belleza fonética y la de la forma del texto original en la medida de lo posible, sin dejar de transmitir en ningún caso la belleza de su sentido.²⁷ Aunque esta teoría tiene bastantes partidarios, también recibe muchas críticas. Chen Guojian, traductor importante de la poesía Tang en el mundo hispano, señala que la teoría de las tres bellezas es un ideal y no debe considerarse como una teoría o un criterio de traducción, porque es imposible transmitir la belleza fonética y la de la forma del original.²⁸ A continuación intentaremos exponer nuestro punto de vista.

La definición de Xu favorable a la belleza del sentido consiste en transmitir fielmente el contenido del poema original en su conjunto, lo que la mayoría de los traductores pueden y deben lograr. Pero al mismo tiempo, la poesía es un fruto de las emociones, lo que es una característica importante de la poesía. Entonces, si el contenido general de la poesía es traducible, ¿qué pasa con las emociones? Creemos que también son traducibles. Octavio Paz declara: “en lenguas distintas los hombres dicen siempre las mismas cosas. La universidad del espíritu era la respuesta a la confusión babélica: hay muchas lenguas, pero el sentido es uno.”²⁹ Asimismo, “las listas de palabras son distintas pero el contexto, la emoción y el sentido son análogos.”³⁰ Es decir, las emociones humanas son compartidas, y

²² George Steiner, *Después de babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, trad. de Adolfo Castañón (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), 277.

²³ Octavio Paz, “Traducción: literatura y literalidad”, en László Scholz (ed.), *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria* (Budapest: Eötvös József, 2003), 159-164.

²⁴ *Ibid.*, 159.

²⁵ *Ibid.*, 160.

²⁶ Susan Bassnett, “Transplanting the Seed: Poetry and Translation”, cap. 4 en Susan Bassnett y André Lefevere (eds.), *Constructing cultures: Essays on literary translation* (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press), 74.

²⁷ Yuanchong Xu, 《再谈意美、音美、形美》[Más sobre la belleza del sentido, la fonética y la de la forma], *Foreign Language Research*, n. 4 (1983): 68.

²⁸ Guojian Chen, 《再评许渊冲教授的三美论》[Otra crítica a la teoría de las tres bellezas del profesor Xu Yuanchong], *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*, n. 6 (2001): 73-75.

²⁹ Paz, “Traducción: literatura y literalidad”, 157.

³⁰ *Ibid.*, 160.

como se ha mencionado en el apartado anterior, las temáticas de la poesía Tang son sobre todo la nostalgia, la amistad, la despedida, el amor, etc. Estas son comunes a la gente de todo el mundo, y pueden ser traducidas y comprendidas por los lectores de la lengua de llegada. Por lo tanto, afirmamos que el sentido general y las emociones de la poesía Tang son traducibles.

Ahora bien, ¿son traducibles la fonética y la forma de la poesía Tang? Creemos que ninguna de ellas es traducible. Explicamos primero la intraducibilidad de la primera. En el apartado 2.3 ya hemos indicado que la poesía Tang se caracteriza por su musicalidad, expresada en la rima y el ritmo, que está estrechamente relacionada con la pronunciación y el tono de los caracteres chinos, lo cual es una propiedad inherente a la propia lengua china, y que no puede traducirse a otros idiomas: “Desde el enfoque semiótico, lo que solo puede conseguir un efecto artístico con la estructura del propio signo suele ser intraducible.”³¹

A continuación, discutimos la belleza de la forma. En primer lugar, casi todos los poemas Tang eran heptasílabos y pentasílabos y el chino es una lengua monosilábica, pues un carácter chino es una sílaba y cada carácter ocupa un mismo espacio, lo que permite que cada verso tenga la misma longitud. Cuando se traduce poemas Tang a lenguas indoeuropeas, es casi imposible conseguir la misma longitud en el texto meta, aunque el número de sílabas de los versos traducidos pueda ser igual. Por otra parte, la belleza de la forma de la poesía Tang no solo se refleja en la igual longitud de los versos de un mismo poema, sino también en la forma de los caracteres chinos. Por ejemplo, de los diez caracteres del dístico de Du Fu “雷霆空霹雳，雲雨水皆无”，seis (el primero, el segundo, el cuarto, el quinto, el sexto y el séptimo) están compuestos por “雨” y otro carácter, lo que ocurre también en el verso de Meng Haoran “渔梁渡头争渡喧” en el que de los siete hay cuatro caracteres (primero, segundo, tercero, sexto) que tienen como uno de sus componentes “雨”. Esta particular belleza visual que poseen los caracteres chinos solo se puede experimentar con el TO y es intraducible sin duda alguna.

En conclusión, a nuestro parecer, si se toma únicamente la belleza del sentido como criterio para traducir los poemas Tang, serán traducibles; si se considera solo la belleza fonética o de la forma como criterio de traducción, los poemas serán intraducibles; más aún, es absolutamente imposible cumplir las tres al mismo tiempo. Dicho esto, aunque las bellezas fonética y de la forma del original no pueden conservarse en la traducción, eso no significa que en el proceso de traducción, dichas bellezas del texto meta no deban tenerse en cuenta. Entonces, ¿qué debe hacer el traductor cuando traduce un poema Tang? Compartimos los criterios que sigue Chen:

Primero, transmitir con fidelidad del contenido del original en su conjunto, sobre todo, los sentimientos y emociones del autor, ya que son, para mí, lo que difiere de la poesía de los otros géneros literarios. Segundo, buscar la belleza de la expresión y la belleza o armonía en lo fónico, uno de los rasgos distintivos de la poesía china. En fin, procuro que sea poesía y que sea bella, lo que es mucho más importante que la transmisión del significado preciso de los términos y expresiones.³²

En otras palabras, Chen insiste en transmitir fielmente solo el contenido del original, abandonando la belleza fonética y la de forma del texto origen y buscando una belleza en la lengua de llegada con recursos que no tendrán nada que ver con los de las bellezas obtenidas en la lengua de partida. Con estos criterios, sí podemos afirmar que la poesía Tang es traducible.

³¹ Zhengkun Gu, 《中西诗比较鉴赏与翻译理论》[China y Occidente: poesía comparada y traductología] (Beijing: Tsinghua University Press, 2003), 374.

³² Guojian Chen, *Antología poética de la dinastía Tang* (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2016), 19.

3. Estado de la cuestión

En este capítulo se recogen y describen brevemente aquellos trabajos o artículos en los que se tratan la recepción y traducciones al español de la poesía de la dinastía Tang. Se procede a un trabajo, sin desarrollar un estado de la cuestión orgánico y articulado, porque este se reserva para futuras investigaciones.

1) *La poesía china en el mundo hispánico*³³ — Chen Guojian

Este libro trata del recorrido de la traducción de la poesía china en el mundo hispánico. Si nos centramos en el caso de la poesía Tang, según el autor, la evolución de la traducción al español de la poesía Tang se divide en seis etapas.

- De los años veinte a los cuarenta del siglo XX

A finales del siglo XIX y principios del XX, un reducido número de literatos de países de habla hispana conocieron la poesía Tang a través de sus versiones inglesas, francesas y alemanas. Entre ellos se encontraba el poeta nicaragüense Rubén Darío, que en 1894 mencionó a Li Bai en su poema *Divagación*. Esta fue la primera vez que aparecieron datos relacionados con la poesía Tang en la literatura del mundo hispánico. Aunque Darío no presentó a Li Bai ni sus obras, esta mención despertó el interés de los lectores hispanohablantes por la poesía china en general, como Guillermo Valencia, uno de los poetas más destacados de Colombia y pionero de la traducción española de la poesía clásica china. El poemario francés *La flûte de jade* se publicó en París en 1920, que tenía 164 poemas chinos traducidos por Tsao-Chang-Ling y esta colección juega un papel imprescindible en la traducción al español de la poesía Tang, puesto que de ella se tradujeron muchas versiones. En 1929, inspirado por la edición francesa *La flûte de jade*, Valencia publicó en Bogotá *Catay. Poemas orientales*, una colección de poesía clásica china de diferentes épocas donde predominan los poemas de Li Bai y Du Fu, ambos de la dinastía Tang. Aunque traducido del francés, fue el primer poemario de poesía china vertida al castellano. A pesar de que no se difundió mucho (solo se encuentra hoy dos ejemplares en las bibliotecas públicas de todo el mundo hispánico), marcó el inicio de la traducción y difusión de la poesía Tang en el mundo de habla hispana. En la década de los treinta (no se dispone del año concreto) se publicó en Barcelona una *Antología de la poesía china* que incluía poemas Tang, traducida indirectamente por Juan Ruiz de Larios a partir de *Dichtungen der T'ang- und Sung-Zeit* de Alfred Forke y *Florilège des poèmes song* de Soulié. Era la primera vez que aparecían en España versiones españolas de la poesía Tang. A partir de esta colección y hasta 1945, se publicaron otras seis antologías con poemas Tang en Barcelona, México y Buenos Aires, todas ellas traducidas al español desde el francés, el inglés y el alemán. No se publicó una traducción directa hasta 1947 en el que Romeo Salinas Salinas publicó en Chile *Poesía de la antigua China*, siendo esta la primera traducción directa de la poesía Tang al español. Al año siguiente, Marcela de Juan, la traductora que ha hecho mayores aportes a la traducción directa al español de la poesía Tang, publicó en Madrid su primera traducción de la poesía china: *Breve antología de la poesía China*.

- Los años cincuenta y sesenta

Entre 1951 y 1962 se publicaron siete traducciones que incluían poesía Tang, de las cuales solo una fue traducida de manera directa, titulada *Segunda antología de la poesía china*, publicada por Marcela de Juan en 1962. Ese mismo año, Luis Enrique Délano dio a conocer en Chile *Poemas de Li Po*, traducidos del francés y del inglés: fue el primer libro de los poemas de Li Bai vertidos al castellano.

³³ Guojian Chen, *La poesía china en el mundo hispánico* (Madrid: Miraguano, 2015).

- Los años setenta

En la década de 1970, el número de traducciones directas experimentó un ligero aumento, con la publicación de siete colecciones que incluían poesía Tang, entre ellas tres traducciones directas. Los traductores más importantes de este periodo fueron Marcela de Juan y Octavio Paz. En total, desde los años veinte hasta los setenta se publicaron 24 libros con poesía Tang en los países de habla hispana, de los cuales solo seis eran traducciones directas del chino.

- Los años ochenta

Al entrar en los años 80, la cantidad de traducciones en general y directas en particular aumentó significativamente. Este periodo puede considerarse la etapa de despegue de la traducción y publicación de la poesía Tang en el mundo hispánico. Durante este periodo se publicaron trece libros, nueve de los cuales eran traducciones directas. Cabe destacar que, en 1982, Chen Guojian publicó en México *Copa en mano, pregunto a la luna*, que fue la primera traducción directa de la poesía de Li Bai. Además, en 1983 se publicó en Barcelona *Poetas de la dinastía Tang*, la primera antología específicamente de la poesía Tang editada en España y la primera traducida del chino directamente. Entre los traductores de este periodo se encuentran Chen Guojian, Pauliane Huang, Carlos del Saz-Orozco, Bernardo Acevedo, Anne-Hélène Suárez.

- Los años noventa

La década de los noventa fue testigo del auge de las traducciones de la poesía Tang, con la aparición de una gran cantidad de traducciones directas, sobre todo en España. En total se editaron (año 2000 incluido) veinte colecciones que incluían poesía Tang, doce de las cuales directas, una proporción sin precedentes. Entre los traductores más destacados de esta época se encuentran Chen Guojian, Anne-Hélène Suárez, Guillermo Dañino, Juan Ignacio Preciado. El libro traducido por este último *Poemas del río Wang*, de Wang Wei fue publicado en 1999 en Madrid y Chen afirma que es uno de los libros de traducción de poesía Tang que han recibido más elogios en España.³⁴

- Siglo XXI (2001-2016)

Al entrar en el nuevo siglo, el auge en la traducción de poesía Tang no decayó. Fue un período en el que la mayoría fueron traducciones directas y de alta calidad, y en el que surgieron estudios e investigaciones sobre la poesía Tang. El año 2001 fue especialmente fructífero, con cinco traducciones publicadas en un solo año, incluyendo cuatro directas, un récord hasta el momento. Entre 2002 y 2013 se publicaron 29 poemarios, 20 de ellos en traducción directa. La colección más reciente de la poesía Tang llevada a cabo por un traductor no nativo es *Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos*, publicada en Chile en 2013 y traducida directamente por Fernando Pérez Villalón. En 2016, dos años después de la publicación de este trabajo, se publicó en Madrid *Trescientos poemas de la dinastía Tang*, con traducción del nativo Chen Guojian, la más reciente conocida.

En resumen, en la actualidad existen 90 traducciones al español de poemas Tang, de las cuales 55 son verdidas directas del chino y 35 son indirectas del francés, el inglés y el alemán.

2) Sinología y traducción: El problema de la traducción de poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu 杜甫 (712-770)³⁵ — Anne-Hélène Suárez Girard

Suárez es una reconocida sinóloga que trabaja en la traducción al español de poesía china y muy especialmente de poesía Tang, en particular la de Li Bai, Wang Wei y Bai Juyi. En su tesis doctoral

³⁴ Ibid., 95.

³⁵ Anne-Hélène Suárez Girard, *Sinología y traducción: El problema de la traducción de poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu 杜甫 (712-770)* (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009).

combina sinología y traducción, y analiza los problemas específicos de traducción de ocho poemas de Du Fu, como la métrica, los nombres propios, los juegos de ambigüedad, los paralelismos, la polisemia, las referencias temporales y espaciales etc. Ofrece asimismo varias traducciones propias para un mismo poema con el propósito de cubrir los diversos aspectos de este que se perderían debido a las opciones que el traductor tiene que hacer cuando es imposible transmitirlos simultáneamente. Las conclusiones son las siguientes:

- Las traducciones directas de la poesía clásica china a las lenguas occidentales suelen pasar por alto algunos de los principales puntos de interés, tales como el paralelismo, los juegos de ambigüedades, las imágenes, la temporalidad etc. bien porque los traductores optaron por otros aspectos más útiles para el estudio en cuestión, bien porque no consideraron que mereciera la pena intentar transmitir la totalidad de lo que implica y explica un poema chino, o porque simplemente los descuidaron.
- Los juegos de simetría, equilibrio fónicos, sintácticos y semánticos de la poesía Tang son un problema importante para los traductores, y la mayoría de los sinólogos deja de reproducirlas en sus traducciones.
- Dadas las enormes distancias espacio-temporales y culturales, no es posible en absoluto producir un equivalente exacto de todos los elementos, explícitos e implícitos, de la poesía china clásica.
- Es aceptable traducir un poema Tang con paratexto, lo que no reducirá el interés del lector.

3) “Las traducciones de poesía china de Marcela de Juan”³⁶ — Tian Mi

Este artículo se ocupa de la biografía del traductor y de las características de sus traducciones de la poesía china. El autor comienza con una breve biografía de Marcela de Juan, una importante traductora del siglo XX cuyo padre fue diplomático del gobierno Qing y que vivió en Beijing durante quince años antes de establecerse en España, donde prestó sus servicios en el Ministerio de Asuntos Exteriores durante treinta años. Entre sus numerosas traducciones, destacan precisamente las de poesía china. De hecho, se consideran la mejor manera de que los hispanohablantes estudien dicha poesía. La traductora ha publicado tres antologías, a saber, *Breve antología de poesía china* (1948), *Segunda antología de la poesía china* (1962), *Poesía china: del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural* (1973), todas las cuales han dejado influencias en las que han hecho los posteriores traductores. En segundo lugar, el autor ha recopilado estadísticas sobre los poemas chinos que ha traducido, y las estadísticas muestran que de los 195 poemas chinos traducidos por la traductora en total, la poesía Tang constituye la mayor proporción, con 91 poemas. Marcela de Juan mostró una especial preferencia por Li Bai y Du Fu (de los 91 poemas son 40 de ellos) por su gran influencia y su papel fundamental en la historia literaria china. Por último, comparando las traducciones de la traductora con las de otros traductores y cotejando sus traducciones con los textos originales, el autor resume las características de sus versiones del siguiente modo:

- Intenta reproducir la prosodia y la entonación rítmica del original (no se explica cómo lo realiza en este artículo).
- No añade notas sino que simplifica las ideas abstractas.

³⁶ Mi Tian, “Las traducciones de poesía china de Marcela de Juan”, *Estudios de Traducción*, vol. 7 (2017): 111-121.

- Faltan títulos en sus traducciones, lo que dificulta encontrar sus originales.
- Selecciona el contenido de sus antologías con un criterio de preferencia personal. Lo demuestra el hecho de que algunas traducciones sean fragmentos de un poema o una selección de versos de un poema extenso.

4) “La traducción chino-español en el siglo XX: Marcela de Juan, la poesía”³⁷ — Gabriel García-Noblejas

Este artículo es una breve descripción del trabajo de Marcela de Juan en la traducción de poesía clásica china. Se incide también aquí en el hecho de que la traductora publicó tres antologías de poesía china de distintas épocas abriendo un camino que luego han recorrido otros traductores especializados como ella en poesía china clásica y, sobre todo, de la dinastía Tang, tales como Chen Guojian, Anne-Hélène Suárez, Guillermo Dañino. El autor subraya la progresión en el trabajo de la traductora: en 1948 se publicó su primera antología, en 1962 la segunda, añadiendo a la primera un gran número de poemas de Li Bai, y en 1973 la tercera, añadiendo poesía contemporánea, especialmente de Mao Zedong. Para terminar, el autor valora muy positivamente sus traducciones, considerando que la mayoría son insuperables y que se destacan por la sencillez:

- Elimina casi toda nota a pie de página sin que esto impida al lector entender el poema original.
- Todas sus traducciones son poemas en las que solo se centra en lo importante apartando insustancial.
- En el prólogo de cada una de sus antologías, solo introduce la poesía comentando sus particularidades, pero nunca ha situado los poemas en su contexto social, político ni cultural. Los únicos contextos que añade son breves biografías de sus favoritos poetas, por ejemplo, Li Bai.

5) “Tres poetas latinoamericanos traductores de poesía china”³⁸ — José Ramón Álvarez

Este trabajo se dedica a cómo tres poetas latinoamericanos traductores, a saber, Guillermo Valencia, Octavio Paz, Bernardo Acevedo traducen la poesía clásica china. La mayoría de sus poemas traducidos son de la dinastía Tang. Dado que dos de ellos no saben chino, el autor comienza con la pregunta: ¿cómo se traduce un poema chino si no se sabe chino?

Guillermo Valencia, a diferencia de muchos otros traductores, afirma directamente en la introducción de su libro *Catay. Poemas orientales* que sus traducciones son indirectas y reconoce claramente que, como no sabe chino, su libro no es serio. El propio traductor es muy consciente de que el problema central de sus traducciones es su fidelidad al original chino. Como el poeta no puede obtener el contenido del original directamente, solo puede ser lo más fiel posible a la versión francesa, en la que espera y confía que el traductor francés haya sido fiel. Con todo, el autor del artículo considera que el hecho de traducir del francés no quita los valores poéticos y estéticos de sus traducciones, aunque no explica por qué ni se detiene en analizar la modalidad traductora de Valencia. Destaca, eso sí, que para él la poesía china reúne tres características: “repetición en los temas, valiéndose de pocos y selectos símbolos, delicadeza de expresión, y frescura y naturalidad”.³⁹

El segundo traductor es Octavio Paz. En su obra *Versiones y diversiones* se incluyen poemas de los poetas más famosos de la dinastía Tang, como Wang Wei, Du Fu y Li Bai. Al igual que Valencia, Paz no sabe chino, así que ¿cómo traduce Paz la poesía china sin saber chino? De acuerdo con el prólogo del

³⁷ Gabriel García-Noblejas, “La traducción chino-español en el siglo XX: Marcela de Juan, la poesía”, *Centro Virtual Cervantes*, 28 de febrero de 2011, https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_11/28022011.htm.

³⁸ José Ramón Álvarez, “Tres poetas latinoamericanos traductores de poesía china”, *Noticias de Taiwán*, 1 de julio de 1998, <https://noticias.nat.gov.tw/news.php?unit=99,108,115&post=91310>.

³⁹ *Ibíd.*

libro *Versiones y diversiones* y entrevistas, José Ramón Álvarez nos notifica tres métodos que utilizó Paz: traducciones interlineales, transcripciones fonéticas y traducción directa del inglés al español. La traducción directa del inglés es un tipo de traducción convencional. En cuanto a las traducciones interlineales, hay que establecer una premisa. Debido a la falta de partículas de unión y de flexión en el chino clásico, un poema se compone de caracteres aislados, cada uno de los cuales expresa una idea. Los caracteres tienen poca unión sintáctica, pero cuando se traducen a una lengua con una sintaxis como la del español las partículas de unión son imprescindibles, lo que crea un texto mucho más discursivo que el original, frente al que algunos traductores prefieren el método de la traducción interlineal, que consiste en traducir cada uno de los caracteres sin preocuparse de establecer entre ellos una sintaxis. Este método minimiza el número de palabras de la traducción, pero también requiere que el lector aproveche al máximo su imaginación para recomponer el poema, es decir, el lector tiene que ser capaz de unir las ideas del texto meta en su mente. Es un tipo de traducción que, en efecto, “extrema las características de la poesía china: universalidad, intemporalidad, impersonalidad, ausencia de sujeto”.⁴⁰

Paz también utiliza traducciones fonéticas cuando alguien le lee el poema original, para que el ritmo y el sonido de la traducción se acerque lo más posible al original, José Ramón Álvarez comenta que esto es muy difícil sin saber chino, pese a lo cual juzga admirable la tentativa de Paz, que demuestra su seriedad y profesionalidad como hombre de letras.

El último traductor es Bernardo Acevedo, poeta cubano que domina el chino. La mayoría de los poemas traducidos de su libro *Florilegio de Canto y Poesía China* son de la dinastía Tang. Según Acevedo, la poesía china se caracteriza por la parquedad del chino en su expresión lingüística y la densidad que contiene. Por tanto, cree que “el traductor puede y debe extenderse y adornar, aunque sin tocar la delicada sustancia original”,⁴¹ es decir, aboga por la combinación de traducción y recreación, lo que en efecto define una de las dos principales particularidades de las traducciones de Acevedo. Otra consiste en que en sus traducciones pretende recuperar el original chino con rimas y medidas familiares al castellano. A pesar de que esta traducción-recreación del poeta cubano no es aceptada por todos, José Ramón Álvarez defiende que puede ser un método que hace más atractiva y cercana la poesía china.

6) “Las bellas infieles: la traducción de la poesía china por Guillermo Valencia”⁴² — Luisa Shu-ying Chang

La autora pone su énfasis en el modernismo hispanoamericano dentro del que se mueve el poeta colombiano. La trayectoria poética de Valencia se puede dividir en tres etapas: parnasianismo, simbolismo francés, modernismo. A partir de tales influencias, Valencia ha forjado su propia estilística y especial creación poética, todo lo cual establece las características de sus traducciones. Influenciado por el modernismo, Valencia intenta hacer una traducción poética conforme a la métrica y el gusto del modernismo. Desde el punto de vista de la autora, sus traducciones son indudablemente excelentes ya que se esfuerza mucho en la métrica y la rima, sin que por ello haya que obviar las deficiencias, que no se limitan solo a la falta de fidelidad. Así, en primer lugar, con los datos que ofrece el libro *Catay*, tales como, el poeta, la época, el título, es difícil encontrar el original, incluso, en algunos casos, no existe el poeta que está en el libro en toda la historia literaria china. En segundo lugar, se refiere a que la traducción de algunos poemas es parcial. Y la tercera deficiencia reside en las dimensiones de cada

⁴⁰ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, en *Obras completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 558, cit. Álvarez, “Tres poetas latinoamericanos traductores de poesía china”.

⁴¹ Ramón, “Tres poetas latinoamericanos traductores de poesía china”.

⁴² Luisa Shu-ying Chang, “Las bellas infieles: la traducción de la poesía china por Guillermo Valencia”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas*, editado por School of European and Latin American Studies of Shanghai International Studies University (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2015), 1044-1056.

traducción: Valencia utiliza una estrofa para traducir la idea integral de un verso chino, lo que respeta más bien poco la proverbial parquedad de la poesía clásica china. Con todo, la autora nos presenta unos poemas de Du Fu y Li Bai que traduce Valencia para llegar a la conclusión de que:

- En las traducciones de Valencia, no solo descubrimos las bellas infieles, y una representación del modernismo hispanoamericano sino también una estética semejante a la poesía de Du Fu y Li Bai, una responsabilidad social y una admiración a la belleza de los poetas de todo el mundo.
- La traducción de Valencia es más valiosa que una simple traducción porque es muy precisa en cuanto a la forma, la idea y la armonía musical.

7) “Octavio Paz y la poesía china: las trampas de la traducción”⁴³ — Flora Botton Beja

Este trabajo se dedica a la evolución que se observa en las traducciones de Paz. Paz no encontró su propio patrón para traducir la poesía clásica china hasta que recorrió un largo camino. En toda su obra manifiesta su gran interés por Oriente, concretamente, por China, Japón, India. Cuando empezó a traducir algunos breves textos clásicos chinos del inglés y del francés, Paz no se preocupó demasiado por las dificultades de la lengua china y por la fidelidad de su traducción. Sin embargo, con el tiempo se dio cuenta de la necesidad de aprender más, en particular sobre la lengua china y la poesía clásica del país asiático.

En la etapa inicial de su producción como traductor poético, Paz siguió el ejemplo de Pound quien traduce los poemas chinos en versos libres sin buscar la métrica ni la rima, y tejiendo más bien invenciones que traducciones, en un terreno en el que la traducción y creación se hacen indistinguibles. pero poco a poco, comenzaba a tener dudas sobre el método usado por Pound y finalmente encontró su propio camino con los escritos de Arthur Waley, Wai- lim Yip y James Liu. Al evaluar las traducciones de la poesía clásica china que hizo Waley, Paz señala que Waley trató de resolver el problema prosódico “procurando que a cada monosílabo chino, correspondiese un acento tónico inglés, lo que ha dado como resultado versos muy largos y que es inaplicable al español, donde las palabras tienen más sílabas y menos acentos tónicos”.⁴⁴ Por ello, Paz no intenta reproducir la métrica china sino buscar asonancias en sus traducciones. Además, con el libro *The art of chinese poetry* de Liu y la obra *Chinese poetry: major modes and genres* de Yip, fue profundizando en su conocimiento de las estrictas reglas de versificación china, así como de los rasgos sintácticos de la poesía Tang. Así es como Paz ha desarrollado sus propias normas fijas de traducción basadas en las características de dicha poesía: conservar el número de versos de cada poema y respetar las asonancias y el paralelismo, que es un fundamental arte poético de los mejores poemas chinos. En su proceso de traducción, intenta reproducir ciertos rasgos sintácticos del poema original y recoger la esencia filosófica del poema. Para ilustrarlo, Flora Botton Beja pone como ejemplo tres versiones de Paz de una cuarteta de Wang Wei. Según Botton Beja, cada versión presenta una visión nueva y más profunda de cada verso y la traducción se modifica, o sea, mejora a medida que Paz enriquece su conocimiento sobre la poesía China, el poeta, la dinastía Tang y el país asiático.

⁴³ Flora Botton Beja, “Octavio Paz y la poesía china: las trampas de la traducción”, *Estudios de Asia y África*, vol. 1, 2011, n. 2, 269-286.

⁴⁴ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, en *Obras completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 556, cit. Flora Botton Beja, “Octavio Paz y la poesía china”, 277.

8) “Poesía china clásica Tang y cosmopolítica en Juan L. Ortiz: la izquierda radical del poeta de la intemperie”⁴⁵ — Andrea Juliana Enciso

En este artículo se estudia la presencia de la poesía Tang en los poemas de Juan L. Ortiz, poeta argentino. Según la autora, Ortiz hace apropiación de los modelos de pensamiento y los recursos formales de la poesía Tang en sus poemas, creando así una poética cosmopolítica. El sistema de pensamiento chino, concretamente la filosofía del Tao, es la base del sistema poético y pensamiento del poeta. Con las influencias del taoísmo, en sus poemas se propugnan políticas igualitarias, la coexistencia entre los seres humanos y la naturaleza y la pérdida de la importancia del ser humano. Revisando la poesía de Ortiz, la autora afirma que, cuando versifica, este emplea dos dispositivos formales, el primero referido al sistema escena-sentimiento, como en los poemas de Wang Wei y Li Bai; el otro se refiere al uso de elementos simbólicos chinos clásicos, como la luna, el loto, el viento, la montaña, el río, el vino, el sauce, etc.

9) “La poesía china y japonesa y su influencia en los poetas Jorge Carrera Andrade y Rubén Astudillo”⁴⁶ — Eduardo Mora Anda

En este artículo, el autor analiza la influencia ejercida por la poesía china en Rubén Astudillo y de la poesía japonesa en Jorge Carrera Andrade, ambos poetas ecuatorianos. Mora destaca algunas características de la poesía clásica de ambos países asiáticos que aparecen en la poesía de los dos poetas mencionados, a saber, el fuerte amor a la naturaleza o el humanismo contra el totalitarismo, entre otros. La poesía china, concretamente de la dinastía Tang, influenció al poeta Rubén Astudillo quien lleva años trabajando en China como diplomático del Ecuador, y esta influencia se expresa por el humanismo que valora en sus obras poéticas. Mora muestra dos poemas, uno de Du Fu y otro de Li Bai, como forma de ilustrar como ambos poetas celebran la amistad, y señala que en los poemas de Astudillo también aparece esa misma manera de exaltar los momentos de amistad.

10) “Del clasicismo chino a la poesía occidental moderna”⁴⁷ — Gustavo Martínez

El objetivo principal del autor consiste en ofrecer una breve introducción de la poesía Tang y proponer sus propias versiones indirectas españolas de algunos poemas. Martínez indica que la poesía clásica china comenzó a formarse hacia el siglo II a.C. y se desarrolló durante los tres siglos siguientes. En la dinastía Tang (618- 906) llegó a su apogeo. Resume las características de la poesía Tang en los siguientes puntos:

- Tiene una gran riqueza en sus temas: hay imágenes taoístas; poemas históricos y poemas dedicados a los animales, a las plantas, a los objetos.
- Se escribe sobre personajes populares: soldados, pescadores, campesinos.
- Se valora ante todo el legado poético precedente.
- Busca incesantemente nuevos aportes.

Martínez describe los métodos de traducción interlineal y fonética utilizados por Paz para traducir al español los poemas Tang del inglés y del francés. Inspirándose en el poeta mexicano y con las notas y transcripciones directas del chino que le ofrecen sus traducciones, Martínez emplea el método de

⁴⁵ Andrea Juliana Enciso, “Poesía china clásica Tang y cosmopolítica en Juan L. Ortiz: la izquierda radical del poeta de la intemperie”, *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 9, 2019, n. 1, 80-99.

⁴⁶ Eduardo Mora Anda, “La poesía china y japonesa y su influencia en los poetas Jorge Carrera Andrade y Rubén Astudillo”, *Colloquia Revista de Pensamiento y Cultura*, vol. 4, 2017, 1-22.

⁴⁷ Gustavo Martínez, “Del clasicismo chino a la poesía occidental moderna”, *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, vol. 1, 2015, n.2, 89-94.

traducción interlineal para proponer sus propias traducciones indirectas al español de doce poemas de Li Bai, Du Fu, Wang Wei.

4. Recopilación de traducciones

En este capítulo presentamos dos cuadros en los que recopilamos todas las traducciones directas e indirectas que incluyen poemas Tang hasta la fecha.

Traducciones directas				
Título	Traductor/a	Lugar	Editorial	Año
Poesía de la antigua China	Romeo Salinas Salinas	Santiago de Chile	Escuela Nacional de Artes Gráficas	1947
Breve antología de la poesía china	Marcela de Juan	Madrid	en <i>Revista de Occidente</i>	1948
Segunda antología de la poesía china	Marcela de Juan	Madrid	en <i>Revista de Occidente</i>	1962
Poemas de China por la tarde	Carlos del Saz Orozco	Taipei	Tien Educational Center	1966
Viento del este. Mao y la poesía china. Con poemas de: Chu Yuan, Tao Chien, Li Po, Tu Fu, Lu Yu, Mao Tse Tung, Kuo Mo Jo	Antonio Fernández Arce	Trujillo	Diego E. Natal	1972
Poesía china: del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural	Marcela de Juan	Madrid	Alianza	1973
Notas sobre poesía china	Marcela de Juan	Madrid	en <i>La poesía actual</i>	1975
Dieciocho poemas de Li Po	Guojian Chen	México	en <i>Estudios de Asia y África</i>	1981
Dieciocho poemas de Tu Fu	Guojian Chen	México	en <i>Estudios de Asia y África</i>	1981
Li Bo. Copa en mano: pregunto a la luna	Guojian Chen	México	El Colegio de México	1982
Poetas de la dinastía Tang (618-906)	Pauline Huang y Carlos del Saz - Orozco	Barcelona	Plaza & Janés	1983
Poemas de Bai Juyi	Guojian Chen	Lima	Viento Sur	1984
Florilegio de Canto y Poesía China	Bernardo Acevedo S. J.	Taipei	Central Book Co	1985
Poemas de Tang: edad de oro de la poesía china	Guojian Chen	Madrid	Cátedra	1988
Cincuenta poemas de Li Po	Anne-Hélène Suárez Girard	Madrid	Hiperión	1988
Poemas de Li-Po: poesía clásica china	Guojian Chen	Barcelona	Icaria	1989

Du Fu: siete poemas de melancolía	Joaquín Pérez Arroyo	Málaga	Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía	1990
Diez despedidas de la Dinastía Tang	Javier Yagüe Bosch	Luxemburgo	La Moderna	1996
La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang	Guillermo Dañino	Lima	Pontifica Universidad Católica del Perú	1996
Poetas chinos de la dinastía Tang	Concepción García Moral	Madrid	Visor	1997
Surrealismo y budismo zen. Convergencias y diferencias. Estudio de literatura comparada y antología de poesía zen de China, Corea y Japón	Juan Whangbai Bahk	Madrid	Verbum	1997
Manantial de vino: poemas de Li Tai Po	Guillermo Dañino	Lima	Pontifica Universidad Católica del Perú	1998
El bosque de las plumas, Li Tai Po	Fernán Alayza Alves-Oliveira y Ricardo Silva-Santisteban	Lima	Pontifica Universidad Católica del Perú	1999
Li Po. Eres tan bella como una flor pero las nubes nos separan	Guojian Chen	Barcelona	Grijalbo Mondadori	1999
Antología poética de las dinastías Tang y Song: los dos períodos de oro de la literatura china	Chen, Guang Fu y Alfredo Gómez Gil	Madrid	Edaf	1999
Poemas del río Wang (poemas de Wang Wei)	Juan Ignacio Preciado Idoeta	Madrid	Ediciones del Oriente y del Mediterráneo	1999
Li Po y otros. Las mejores poesías chinas	Roberto Curto	Buenos Aires	Errepar	2000
El vuelo oblicuo de las golondrinas (poemas de Du Fu)	Juan Ignacio Preciado Idoeta	Madrid	Ediciones del Oriente y del Mediterráneo	2000
99 cuartetos de Wang Wei y su círculo	Anne-Hélène Suárez Girard	Valencia	Pre-Textos	2000
Poesía Zen: antología crítica de poesía zen de China, Corea y Japón	Juan Whangbai Bahk	Madrid	Verbum	2001
300 poemas de la dinastía Tang	Chang Shiru, Antonio Zaya	Madrid	Cromart	2001
Poesía clásica china	Guojian Chen	Madrid	Cátedra	2001
La canción del laúd (poemas de Bai Juyi)	Guillermo Dañino	Lima	Pontifica Universidad Católica del Perú	2001

Bosque de pinceles (poemas de Du Fu)	Guillermo Dañino	Lima	Pontifica Universidad Católica del Perú	2001
Cien poemas- Li Po	Guojian Chen	Barcelona	Icaria	2002
Antología de poesía china	Juan Ignacio Preciado Idoeta	Madrid	Gredos	2003
111 cuartetos de Bai Juyi	Anne-Hélène Suárez Girard	Valencia	Pre-Textos	2003
De la China a Al-Andalus: 39 jueju y 6 robaiyat (esplendor del cuarteto oriental)	Anne-Hélène Suárez Girard	Barcelona	Azul	2004
La montaña vacía (poemas de Wang Wei)	Guillermo Dañino	Lima	Pontifica Universidad Católica del Perú	2004
Wang Wei. Poemas del río Wang	Pilar González España	Madrid	Trotta	2004
A punto de partir: 100 poemas de Li Bai	Anne-Hélène Suárez Girard	Valencia	Pre-Textos	2005
Alma y Materia. Poesía y caligrafía chinas	Jorge C. Tseng; Rafael Barneto Carmona	Madrid	Miraguano	2005
Poesía china caligrafiada e ilustrada	Guojian Chen	Madrid	Tran	2006
Bosque de pinceles (poemas de Du Fu)	Guillermo Dañino	Madrid	Hiperión	2006
Lo mejor de la poesía amorosa china	Guojian Chen	Madrid	Calambur	2007
Segunda antología de la poesía china	Marcela de Juan	Madrid	Alianza	2007
Poesía china elemental	Guojian Chen	Madrid	Miraguano	2008
El maestro del monte frío (poemas de Han Shan)	Lola Díez Pastor	Madrid	Hiperión	2008
Antología poética de las dinastías Tang y Song: los dos períodos de oro de la literatura china	GuangFu Chen y Alfredo Gómez Gil	Madrid	Miraguano	2009
Antología de poetisas prostitutas chinas (Siglo V-Siglo XXI)	Guojian Chen	Madrid	Visor Libros	2010
Poesía y pintura de la dinastía Tang-Antología selecta	Shiru Chang	Beijing	China Intercontinental Press	2010
Poemas chinos para disfrutar	Guojian Chen	Madrid	Latorre literaria	2012
Poesía china: siglo XI a.C.—siglo XX	Guojian Chen	Madrid	Cátedra	2013
Escrito en el aire. Tres poetas de la dinastía Tang (poemas de Li Bai, Du Fu y Wang Wei)	Fernando Pérez Villalón	Santiago de Chile	Táctas	2013

Trescientos poemas de la dinastía Tang	Guojian Chen	Madrid	Cátedra	2016
---	--------------	--------	---------	------

Cuadro de las traducciones directas

Traducciones indirectas					
Título	Traductor/a	Lengua de partida	Lugar	Editorial	Año
Catay. Poemas Orientales	Guillermo Valencia	Francés	Bogotá	Camacho Rolden & compañía	1929
Antología de la poesía China	Juan Ruiz de Larios	Inglés, francés, alemán	Barcelona	Tartessos	s.d. (años 30)
El Pabellón de Porcelana: compilación de Poesías Chinas	Carlos Enrique Telaya	Inglés, francés, alemán	Lima	Atlántida	1938
El color de la vida. Interpretaciones de poesía china	Marià Manent i Cisa	Inglés, francés	Barcelona	Estel	1942
La flauta de jade	Ernestina de Champourcín	Francés	México	Centauro	1945
El Pabellón de Porcelana: poesías chinas	Manuel Gutiérrez Marín	Lenguas europeas	Barcelona	Montaner y Simón	1945
Sabiduría china	Alfredo A. Whitelow	Inglés	Barcelona	Biblioteca Nueva	1945
La flauta de jade	Ángel José Battistessa	Francés	Buenos Aires	Guillermo Kraft	1951
Poetas chinos	Álvaro Yunque	Francés	Buenos Aires	Quetzal	1958
Poesía china	Rafael Alberti y María Teresa León	Francés	Buenos Aires	Compañía General Fabril Editora	1960
Poetas chinos de la dinastía Tang	Raúl A. Ruy	Inglés	Buenos Aires	Mundonuevo	1962
Poemas de Li Po	Luis Enrique Délano	Inglés, francés	Santiago de Chile	Universitaria	1962
Vida y poesía de Li Po	Marià Manent i Cisa	Inglés	Barcelona	Seix Barral	1968
Los poetas de la dinastía Tang	Roberto Donoso	No se conoce	Buenos Aires	Centro Editor de América Latina	1970
Versiones y diversiones	Octavio Paz	Inglés, francés	México D. F.	Joaquín Moritz	1973

Cantos de pájaro y torrentes: poesía clásica china	Javier Sologuren	Francés, sueco	Lima	Capulí	1977
Poesía china: Antología esencial	Fritz Aguado Pertz	No se conoce	Buenos Aires	Andrómeda	1977
Poesía china	Julio Sánchez Trabalón	Francés	Barcelona	Adiax	1982
Los poemas de Han Shan, poesía Zen	Francisco Caudet Yarza	Inglés	Madrid	Ayuso	1985
Poemas chinos	Alberto Laiseca	No se conoce	Buenos Aires	Tierra Firme	1987
El bosque de los bambúes: poemas de China	Guillermo Martínez González	Inglés	Bogotá	Trilce	1988
Poemas chinos de amor	Harold Álvaredo Tenorio	Inglés, francés	Beijing	China Hoy	1992
El solitario de la montaña fría: poemas de Han Shan	José Manuel Arango	Inglés	Medellín	Intergraf	1994
La montaña vacía. Poemas de Wang Wei	Guillermo Martínez González	No se conoce	Bogotá	Trilce	1996
Poetas chinos de la dinastía Tang	Concepción García Moral	No se conoce	Madrid	Visor	1997
Ventana al Oriente: Li Po, Tu Fu, y Wang Wei	Miguel Ángel Flores	Francés	México	Verdehalago	1997
Ciento setenta poemas chinos	Lucía Carro Marina	Inglés	Madrid	Biblioteca Nueva	1999
Cien poemas chinos	Carlos Manzano	Inglés	Barcelona	Lumen	2001
Actos sacramentales: poemas	Carlos Manzano	Inglés	Madrid	Gadir	2005
El amor y el tiempo y su mudanza: cien nuevas versiones de poesía china	Carlos Manzano	Inglés	Madrid	Gadir	2006
El barco de orquídeas: poetisas de China	Carlos Manzano	Inglés	Madrid	Gadir	2007

François Cheng (ed.) La escritura poética china, seguida de una antología de poemas de los Tang	Juan Luis Delmont y Eugenia Montejo	Francés	Valencia	Pre-texto	2007
Los poemas de la Montaña Fría	Luis Hernán Rodríguez Felder	No se conoce	Buenos Aires	Proyecto Larsen	2010
Antología bilingüe de poesía china	No se conoce	No se conoce	Buenos Aires	Rúcula Libros	2011
El libro de jade	Julián Gea	Francés	Madrid	Ardicia	2013

Cuadro de las traducciones indirectas

5. Marco teórico

5.1 Referencia cultural

5.1.1 El concepto de referencia cultural

Como este trabajo consiste en analizar los errores de comprensión relativos a referencias culturales en algunas traducciones al español de la poesía Tang, es necesario delimitar a qué se refiere cuando se habla de la referencia cultural.

En los estudios de traducción, según Hurtado, Nida fue pionero en establecer un vínculo entre la cultura y la traducción y en estudiar los problemas de traducción causados por las diferencias culturales señalando en su artículo “Linguistics and Ethnology in Translation problems” que quienes traducen de una lengua a otra deben ser siempre conscientes de las diferencias culturales entre ambos idiomas, y sin embargo pocos autores han estudiado los problemas de traducción desde esta perspectiva.⁴⁸ Tanto Nida como Newmark observan que determinadas áreas de una cultura poseen un vocabulario específico muy rico.⁴⁹ En este sentido, Newmark plantea el concepto *cultural focus* definido así “*when a speech community focuses its attention on a topic (this is usually called ‘cultural focus’), it spawns a plethora of words to designate its special language or terminology.*”⁵⁰ En el caso de chino, por ejemplo, hay una serie de denominaciones para el vaso de vino, como 斛 (*hu*), 觥 (*gong*), 觞 (*shang*), 觚 (*gu*), 觥 (*zhi*), 爵 (*jüe*), 尊 (*zun*), 斗 (*dou*), 角 (*jiao*), 卮 (*zhi*), 杯 (*bei*), 壺 (*hu*), 區 (*qu*), 卣 (*min*), 鑑 (*jian*), 瓮 (*weng*), 甌 (*bu*), 彝 (*yi*), 舟 (*zhou*), 罍 (*jia*), 罍 (*lei*), entre otras. Esto es una muestra típica de lo que Newmark llama *cultural focus*. Y afirma que, cuando hay un foco cultural, con frecuencia surgen problemas de traducción debido a las diferencias culturales entre la lengua de origen y la de llegada.⁵¹ Al mismo tiempo, el autor define los objetos o actividades que contienen un significado cultural específico como *cultural words*⁵² y señala que estas palabras pueden causar problemas de traducción cuando no hay concordancia entre dos culturas.⁵³ Bödeker y Frese, y Koller amplían el concepto de *realia* propuesto por Vlokhov y Florin para referirse a “las realidades físicas o ideológicas propias de una cultura concreta y que, a la hora de ser traducidas a otras lenguas, plantean

⁴⁸ Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología* (Madrid: Cátedra, 2001), 523.

⁴⁹ *Ibid.*, 610-611.

⁵⁰ Peter Newmark, *A Text Book of Translation* (Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001), 94.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Peter Newmark, *About Translation* (Clevedon, Philadelphia, and Adelaide: Multilingual matters, 1991), 8.

⁵³ Newmark, *A Text Book of Translation*, 94.

problemas de traducción.”⁵⁴ Además, existe otro término más utilizado, *culturema*, que propone Vermeer y que Nord define como “un fenómeno cultural pertinente a una cultura A, que es considerado como relevante por los miembros de esta cultura y que comparado con un fenómeno social análogo en una cultura B, parece específico de la cultura A.”⁵⁵ Según esta definición, es evidente que la autora está limitando los *culturemas* a la categoría de fenómenos sociales. Hurtado también emplea esta denominación, pero le da una definición más amplia que la de Nord. Como dice Hurtado, el *culturema* se refiere a: “los elementos culturales característicos de una cultura presentes en un texto y que, por su especificidad, pueden provocar problemas de traducción.”⁵⁶ Molina también utiliza el término *culturema*, pero se centra en la transformación de la información cultural. Los receptores de la cultura origen y los de la meta pertenecen a dos comunidades diferentes, con distintas visiones del mundo y formas de percibir y reflexionar sobre la realidad, lo que conlleva a que cuando se trasladan elementos verbales o paraverbales que contienen connotaciones específicas en una cultura a otra pueden sufrir una transferencia nula o distinta al original.⁵⁷

Del mismo modo, Mayoral pone énfasis en la transferencia de información cultural y en el receptor, es decir, en la comprensión de los elementos culturales de la cultura origen por parte del receptor de la lengua meta, por lo que aplica la denominación referencias culturales para referirse a:

los elementos del discurso que por hacer referencia a particularidades de la cultura de origen no son entendidos en absoluto o son entendidos en forma parcial o son entendidos de forma diferente por los miembros de la cultura de término; ofrecen las referencias culturales una gran expresividad, similar a la de las figuras e idiomatismos en otros niveles del discursivo.⁵⁸

Teniendo en cuenta los puntos de vista de los autores mencionados anteriormente y sus definiciones de los elementos culturales, observamos que la posibilidad de que provoquen o no problemas de traducción es un aspecto imprescindible a la hora de definir los elementos culturales. Sin embargo, ¿todos los elementos culturales plantean problemas de traducción? Compartimos la opinión de Mangiron de que con el paso del tiempo y la profundización de los intercambios culturales, algunos elementos propios de una cultura ya dejan de ser opacos para los receptores de otras culturas,⁵⁹ como el *tofu* y el *hotpot*, dos comidas típicas de China que han llegado a ser tan comunes que hoy en día ya no plantean ni problemas de traducción ni dificultades de comprensión para los receptores de la lengua meta. Tomemos otro ejemplo más reciente para ilustrar esta cuestión: en 2018, KFC comenzó a vender en China un plato de origen mexicano, el taco, que hasta entonces era desconocido para la gran mayoría de los chinos, pero después de que KFC lo introdujera en el mercado chino, esta comida mexicana se ha convertido en algo muy familiar y popular en el país asiático, sobre todo, está sobreentendida por los jóvenes, lo que permite emplear el préstamo como transferencia válida y equivalente.

Nos quedamos, por consiguiente, con una definición todavía más amplia, que es justamente la definición de “referencia cultural” aportada por Mangiron: “*els elements discursius presents en un text*

⁵⁴ Hurtado, *Traducción y traductología*, 611.

⁵⁵ Christiane Nord, *Traducir, una actividad con propósito: Introducción a los enfoques funcionalistas* (Berlín: Frank & Timme, 2018), 42.

⁵⁶ Hurtado, *Traducción y traductología*, 611.

⁵⁷ Lucía Molina, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001), 89.

⁵⁸ Roberto Mayoral, “La explicación de información en la traducción intercultural”, en Amparo Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1994), 76.

⁵⁹ Carmen Mangiron, *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novella de Botxan: la interacció entre els elements textual i extratextuals* (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006), 65.

que al·ludeixen a una cultura determinada i aporten significat, expressivitat o color local (o una combinació de tots ells).”⁶⁰ Observamos que esta autora no limita su definición a los problemas de traducción ni a las dificultades de comprensión por parte del receptor, sino que se centra en la cultura original. Como dice Mangiron, “és una definició àmplia que inclou tant els culturemes i comportemes, com els reàlia o objectes, els noms propis i les al·lusions intertextuals.”⁶¹

Cabe destacar que los términos que se utiliza para hacer referencia a los elementos culturales son más numerosos que los mencionados anteriormente. A continuación, sobre la base del trabajo de Hurtado⁶² y Mangiron,⁶³ ofrecemos un cuadro que resume las denominaciones y sus corrientes autores correspondientes:

<i>Realia</i>	Vlakhov y Florin (1970), Bödeker y Frese (1987), Koller (1992),
Palabras culturales (<i>Cultural words</i>)	Peter Newmark (1988),
Punto rico (<i>rich point</i>)	Christiane Nord (1994)
Culturema	Hans Vermeer (1983), Chistiane Nord (1997), Amparo Hurtado (2001), Lucía Molina (2001),
Elemento específico de una cultura (<i>Culture-specific items [CSI]</i>)	Javier Franco (1996)
Elemento vinculado a una cultura (<i>Culture bound element</i>)	Nedergaard-Larsen (1993), Christiane Nord (1994),
Referencia cultural	Roberto Mayoral (1994), Carme Mangiron (2006)
Marcador cultural (<i>culture-makers</i>)	Christiane Nord (1994), Roberto Mayoral (1994)
Marca cultural	Assumpta Forteza (2005)
Referente cultural	Laura Santamaria (1999, 2001), Josep Marco (2002, 2004), Assumpta Forteza (2005)

5.1.2 Clasificación de las referencias culturales

No hay unanimidad en cuanto a las clasificaciones de las referencias culturales, puesto que los autores abordan este tema desde diferentes perspectivas. A continuación, ofreceremos algunas de las principales propuestas de clasificación.

Nida

En su artículo “Linguistics and Ethnology in Translation problems” Nida clasifica las diferencias culturales en cinco ámbitos a base de su experiencia como traductor de la Biblia:

- Ecology
- Material culture
- Social culture
- Religious culture
- Linguistic culture⁶⁴

⁶⁰ Mangiron, “El tractament dels referents culturals”, 63.

⁶¹ Ibid., 63.

⁶² Hurtado, *Traducción y traductología*, 608-611.

⁶³ Mangiron, *El tractament dels referents culturals*, 52-60.

⁶⁴ Eugene Nida, “Linguistics and Ethnology in Translation problems”, *Word*, vol. 1, 1945, n. 2, 196.

Vlakhov y Florin

Acuñaron el término *realia* y lo dividen en cuatro grupos:

- Geográficos y etnográficos
- Folclóricos y mitológicos
- Objetos cotidianos
- Elementos sociohistóricos⁶⁵

Newmark

Siguiendo la aportación de Nida, Newmark divide las palabras culturales en cinco categorías:

- Ecology
- Material culture (artefacts)
- Social culture - work and leisure
- Organisations, customs, activities, procedures, concepts
- Gestures and habits⁶⁶

Katan

Katan propone seis niveles lógicos de cultura para organizar la información cultural:

- Entorno
- Conducta
- Capacidades, estrategias y habilidades para comunicarse
- Valores
- Creencias
- Identidad⁶⁷

Molina

Molina, por su parte, divide los culturemas en cuatro áreas. Citamos literalmente:

Ámbitos culturales	
Medio Natural	Flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, vientos, paisajes (naturales y creados), topónimos.
Patrimonio cultural	Personajes (reales o ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore, obras y monumentos emblemáticos, lugares conocidos, nombres propios, utensilios, objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas en la explotación de la tierra, de la pesca, cuestiones relacionadas con el urbanismo, estrategias militares, medios de transporte, etc.
Cultura social	Convenciones y hábitos sociales: el tratamiento y la cortesía, el modo de comer, de vestir, de hablar; costumbres, valores morales, saludos gestos, la distancia física que mantienen los interlocutores, etc.
	Organización social: sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, etc.

⁶⁵ Sergey Vlakhov y Sider Florin, “Neperevodimoe v perevode: realii”, en *Masterstvo perevoda* (Moscú: Sovetskii pisatel, 1970), 432 -456, cit. Hurtado, *Traducción y traductología*, 608.

⁶⁶ Newmark, *A Text Book of Translation*, 95.

⁶⁷ David Katan, *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators* (Manchester: St. Jerome, 1999), 45, cit. Hurtado, *Traducción y traductología*, 609-610.

Cultura lingüística	Transliteraciones, refranes, frases hechas, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, blasfemias, insultos, etc.	
Interferencia cultural		
Falsos amigos	Ej. El búho (la lechuza)	Sabiduría (Cultura Occidental) Mal agüero (Cultura árabe)
Injerencia cultural	Ej. “Hasta la vista, baby” (original inglés) “Sayonara, baby” (traducción castellana).	

Cuadro de clasificación de ámbitos culturales según Molina⁶⁸

Santamaria

Santamaria usa el término referente cultural y lo define como “los objetos y eventos creados dentro de una cultura determinada con un capital cultural distintivo, intrínseco en el conjunto de la sociedad, capaz de modificar el valor expresivo que se otorga a los individuos que están relacionados al mismo.”⁶⁹ Partiendo de dicha definición, establece una serie de categorizaciones en las que clasifica los referentes culturales tal y como se reproduce en la tabla a continuación:

Primary categorization	Secondary categorization	Examples
1. Ecology	1. geography/topography	mountains, rivers
	2. meteorology weather	weather
	3. biology	flora, fauna
	4. human being	
2. History	1. buildings	monuments, castles
	2. events	festivities, revolutions
	3. personalities	authors, statespersons
3. Social structure	1. work	industry, energy, business
	2. social organization	legislat, execut, powers
	3. politics	organizations, elections
4. Cultural institutions	1. arts	music, literature, cinema
	2. religion	churches, rites, celebration
	3. education	curricula, education system
	4. mass media	TV, press, radio, internet
5. Social universe	1. social conditions	groups, family relations
	2. cultural geography	regions, towns, roads
	3. transport	vehicles, community transp
6. Material culture	1. food	cooking, rest, beverages
	2. clothing	clothes, complements
	3. cosmetics, hairdressing	
	4. leisure	sports, recreation
	5. material objects	furniture, bedclothes

⁶⁸ Molina, *Análisis descriptivo de la traducción*, 97-98.

⁶⁹ Laura Santamaria, “Función y traducción de los referentes culturales en subtítulos”, en Lourdes Lorenzo García y Ana Mª Pereira Rodríguez (ed.), *Traducción subordinada II, El subtitulado: (inglés-español/gallego)* (Vigo: Universidad de Vigo y Servizo de Publicacións, 2001), 13.

	6. technology	chips, engines
--	---------------	----------------

Cuadro de clasificación de referentes culturales según Santamaria⁷⁰

Mangiron

Sobre la base de la clasificación de Santamaria, Mangiron plantea su clasificación de las referencias culturales y queda como sigue:

1. Medi natural	1.1. Geologia 1.2. Biologia 1.2.1. Flora 1.2.2. Fauna
2. Historia	2.1. Edificis 2.2. Esdeveniments històrics 2.3. Institucions i personatges històrics 2.4. Símbols nacionals
3. Cultura social	3.1. Treball 3.1.1. Professions 3.1.2. Unitats de mesura 3.1.3. Unitat monetària 3.2. Condicions socials 3.2.1. Antropònims 3.2.1.1. Antropònims convencionals 3.2.1.2. Antropònims simbòlics 3.2.2. Relacions familiars 3.2.3. Relacions socials 3.2.4. Costums 3.2.5. Geografia cultural 3.2.6. Transport
4. Institucions culturals	4.1. Belles arts 4.1.1. Pintura, ceràmica i escultura 4.1.2. Arts florals 4.1.3. Música i dansa 4.2. Art 4.2.1. Teatre 4.2.2. Literatura 4.3. Religió 4.4. Educació
5. Cultura material	5.1. Llar 5.2. Alimentació 5.2.1. Menjar 5.2.2. Beguda 5.3. Indumentària

⁷⁰ Laura Santamaria, "Cultural References in Translation: Informative Contribution and Cognitive Values", en *Beyond the Western Tradition* y Marilyn Gaddis Rose (ed.), *Translation Perspectives, XI Center for Research in Translation* (Binghamton: State University of New York, 2000), 421.

	5.4. Lleure 5.4.1. Jocs 5.4.2. Esports i arts marcial 5.4.3. Hotels i restaurants 5.5. Objectes materials
6. Cultura lingüística	6.1. Sistema d' escriptura 6.2. Dialectes 6.3. Dites, expressions i frases fetes 6.4. Jocs de paraules 6.5. Insults 6.6. Onomatopeies
7. Interjerències culturals	7.1. Referències a altres llengües 7.2. Referències a institucions culturals 7.2.1. Pintura, ceràmica i escultura 7.2.2. Literatura 7.3. Referències històriques

Clasificación de las referencias culturales según Mangiron⁷¹

Para nuestro trabajo, queremos una clasificación que tiene un número reducido de categorías, y que cada ámbito incluye conceptos culturales exhaustivos, y que las subcategorías no se entrecruzan para facilitar combinarla con la clasificación de errores de comprensión relativos a referencias culturales que propondremos en el marco metodológico. Creemos que la propuesta de Molina satisface nuestra necesidad.

5.2 Error de traducción

5.2.1 El concepto de error de traducción

Son muchos autores han definido el error de traducción, hecho que ha provocado una heterogeneidad al respecto de este concepto. A continuación, plasmamos algunas de las principales aportaciones que han hecho estos autores.

En la traductología, definir el error de traducción desde la comprensión del texto origen y su reexpresión en la lengua de llegada es lo más extendido.⁷² Delisle, que emplea el término falta en lugar de error, a la hora de distinguir entre faltas de lengua y de traducción, menciona que la mala interpretación del original es uno de los motivos para las faltas de traducción: “Erreur qui figure dans le texte d'arrivée et qui est attribuable soit à la méconnaissance ou à la mauvaise application des principes de traduction, des règles de traduction ou des procédés de traduction, soit à l'interprétation erronée d'un segment du texte de départ, soit à un défaut de méthode.”⁷³ En esta misma línea, Bensoussan y Rosenhouse definen el error de traducción en base de una deficiente comprensión del original.⁷⁴ Además, también hay autores que entienden el error de traducción bajo el paradigma de la equivalencia, Palazuelos *et al.* sostiene que la actividad de traducción consta de dos etapas, la comprensión correcta del contenido contextual del original y la reexpresión de su sentido en la lengua de llegada, y que se

⁷¹ Mangiron, *El tractament dels referents culturals*, 138-140.

⁷² Hurtado, *Traducción y traductología*, 290.

⁷³ Jean Delisle, *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français* (Ottawa: Presses de l'université d'Ottawa, 1993), 41.

⁷⁴ Miguel Tolosa Igualada, *Don de errar. Tras los pasos del traductor errante* (Castellón: Universitat Jaume I, 2013), 41.

cometen errores de traducción cuando el traductor no reproduce el sentido del origen en la traducción.⁷⁵ En otras palabras, según el autor, un error de traducción es una falta de equivalencia entre el contenido textual del origen y el del texto meta. También, de modo general, Hurtado entiende este concepto como una equivalencia inadecuada.⁷⁶

Muchos autores funcionalistas también han contribuido al tema que abordamos. Desde el enfoque funcionalista, es imposible definir un error de traducción sin relacionarlo con la finalidad de la traducción.⁷⁷ Kupsch-Losereit fue la primera autora que adoptó esta perspectiva para definirlo,⁷⁸ afirmando que un error traslativo es una falta a “1. la funcionalidad de la traducción, 2. la coherencia del texto, 3. las convenciones del género textual, 4. las convenciones lingüísticas, 5. las convenciones y condiciones específicas de la cultura y la situación, y 6. el sistema lingüístico.”⁷⁹ Luego, esta perspectiva funcionalista con respecto al error traslativo fue desarrollada por Hönig, que cree que un error traslativo aparece cuando no se cumple una norma que se establece por parte de la función del texto meta, y el error consiste en todo lo que distorsiona la función textual y comunicativa del texto.⁸⁰ Hurtado señala que un problema de traducción se convierte en un error cuando no se aborda adecuadamente.⁸¹ Del mismo modo, desde este punto de vista y en relación con el encargo de traducción, Nord entiende un error traslativo como “un no cumplimiento de una exigencia indicada en el encargo de traducción y una solución inadecuada a un problema traslativo.”⁸² A diferencia de Delisle, Bensoussan y Rosenhouse, que definen el error de traducción atendiendo a sus causas fundamentales, estos tres autores lo definen por sus consecuencias.

Todo lo que demuestra que no contamos con una definición de error de traducción que goce de un consenso, y compartimos la opinión de Tolosa: “Más que un concepto concreto, la noción de error parece un *contenedor* o cajón de sastre en el que se diría que todas las definiciones tienen cabida, lo cual complica sobremanera la posibilidad de concretar una definición que venga a decir lo que es y supone el error en el ámbito de la traducción.”⁸³ Al mismo tiempo, el autor sostiene que las numerosas definiciones de error de traducción existentes en la traductología parecen todas útiles y los puntos de partida de los autores son lógicos, pero ninguna de ellas aborda todos los aspectos del error de traducción.⁸⁴ Por lo tanto, Tolosa une la esencia de cada una para proponer una definición multidimensional del error traslativo desde la perspectiva lingüística, discursivo-textual, comunicativo-funcional y profesional:

El error de traducción supone el incumplimiento de la función que el texto traducido debería desempeñar en el polo de llegada, la ruptura de la coherencia, la cohesión y la adecuación textual, la violación del sistema lingüístico de llegada, la ausencia de respeto al considerar la tipología textual, las convenciones lingüístico-culturales y las situaciones de comunicación específicas de todo encargo; todos ellos, con un denominador común: el pliego de condiciones que subyace a todo encargo de traducción no justifica tales inobservancias.⁸⁵

⁷⁵ *Ibíd.*, 47.

⁷⁶ Hurtado, *Traducción y traductología*, 289.

⁷⁷ Nord, *Traducir, una actividad con propósito*, 93.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ Tolosa, *Don de errar*, 28.

⁸¹ Hurtado, *Traducción y traductología*, 279.

⁸² Nord, *Traducir, una actividad con propósito*, 95.

⁸³ Tolosa, *Don de errar*, 77.

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.*, 78.

Esta es, sin duda, la definición más amplia hasta la fecha; sin embargo, el autor todavía reconoce que sigue siendo incompleta e insuficiente.

5.2.2 Clasificación de los errores de traducción

En cuanto a las clasificaciones de los errores de traducción, parece que tampoco hay consenso, puesto que como dice Hurtado, carecemos de estudios amplios y rigurosos que validen una tipología de errores, su gravedad etc.⁸⁶ A continuación, sobre la base de las recopilaciones y estados de la cuestión de Hurtado⁸⁷ y Tolosa⁸⁸, ofrecemos un cuadro que resume las clasificaciones propuestas hasta la fecha:

Año	Autores	Tipos de errores			
1997	Juliane House	Errores encubiertos		Errores patentes	
1977	Wolfram Wilss	Errores en el área de la competencia receptiva		Errores en el área de la competencia reproductiva	
1981	Daniel Gouadec	Errores relativos		Errores absolutos	
1984	Irene Spilka	Error	Falta		Desviación
1985	Sigrid Kupsch-Losereit	Errores textuales		Errores léxicos	
		Errores gramaticales			
1988	Christiane Nord	Errores pragmáticos	Errores culturales	Errores lingüísticos	Errores específicos
1988	Peter Newmark	Errores referenciales		Errores lingüísticos	
		Errores de uso			
1989	Juan Sager (dos tipologías)	Errores causados por desconocimiento de la lengua origen		Errores causados por desconocimiento de la lengua meta	
		Errores lingüísticos		Errores semánticos	
		Errores pragmáticos			
1989	Jeanne Dancette	Errores por una mala descodificación lingüística		Errores en las operaciones cognitivas	
1989	Candace Séguinot (dos tipologías)	Errores producidos por: limitada capacidad humana de procesamiento cognitivo, limitaciones de acceso a la información almacenada, condiciones de trabajo, cantidad de tiempo, ritmo de traducción, multitarea de la actividad traductora, factores externos			
		Errores que se asocian a niveles de competencia, derivados de: una mala comprensión del texto origen, una mala gestión de la lengua de llegada, un proceso de traducción defectuoso			
1989	Malcolm Williams	Error de traducción (menor y mayor)		Error de lengua (menor y mayor)	
1990	Marsh Bensoussan y Judith Rosenhouse	Errores en el nivel de la equivalencia superficial		Errores en el nivel de la equivalencia pragmática	
		Errores en el nivel de la equivalencia semántica			
1992	Daniel Gile	Faltas de comprensión		Faltas de restitución	
1992	Anthony Pym	Errores binarios		Errores no binarios	
1993	Jean Delisle	Faltas de lengua		Faltas de traducción	

⁸⁶ Hurtado, *Traducción y traductología*, 307.

⁸⁷ *Ibid.*, 289-306.

⁸⁸ Tolosa, *Don de errar*, 17-77.

1993	Amparo Hurtado	Errores de comprensión del texto origen	Errores de expresión	Errores pragmáticos
1994	Julio César Santoyo	Errores producidos por: distracción, insuficiente preparación del traductor para la tarea, desconocimiento del idioma materno, ignorancia del idioma de destino, desconocimiento de lo que se traduce, expresión pobre, apresuramiento, carencia de sentido común, carencia de inspiración		
1995	Paul Kussmaul	Errores léxicos		Errores pragmáticos
1997	Basil Hatim y Ian Mason	Errores a nivel textual (errores de registro, errores pragmáticos, errores semióticos)		
2001	Susana Cruces Colado	Errores que dependen de la intencionalidad del texto de llegada		Errores de reformulación
2009	Gyde Hansen	Errores lingüísticos y estilísticos		Errores producidos por la interferencia o los falsos amigos

Cuadro de las clasificaciones de errores de traducción

A pesar de que contamos con tantas tipologías para clasificar los errores de traducción, pensamos, igual que Tolosa, que la traductología tal y como la conocemos hoy en día no ofrece mucha nitidez conceptual ni taxonómica al respecto, y que resulta complicado llevar a cabo una sistematización de las clasificaciones.⁸⁹

5.2.3 Error de traducción y competencia traductora

Según Amparo Hurtado, en el proceso de traducción, el traductor se encuentra con una serie de problemas objetivos de traducción, que ella clasifica en problemas lingüísticos, extralingüísticos, instrumentales y pragmáticos, y cuando no puede resolver dichos problemas de forma adecuada, cometerá errores de traducción.⁹⁰ Para identificar los problemas de traducción y tomar luego las decisiones adecuadas, el traductor debe poseer múltiples competencias. Según el modelo del PACTE, la competencia traductora se compone de la competencia bilingüística, la extralingüística, la de transferencia, la instrumental y profesional, la psicofisiológica y la estratégica.⁹¹ Hurtado sostiene que la falta de competencia bilingüística, extralingüística, instrumental, estratégica y de transferencia puede conducir a errores de traducción.⁹² Se detiene muy particularmente en la segunda. La comprensión y la reexpresión se consideran generalmente dos vertientes fundamentales del proceso de traducción, y una correcta comprensión es la base de una adecuada reexpresión, lo que exige al traductor una competencia no solo lingüística, sino también extralingüística. Los errores de comprensión relativos a las referencias culturales que se van a estudiar en este trabajo dependen en gran medida de esta competencia, que según Hurtado está formada por “1) conocimientos sobre la traducción; 2) conocimientos biculturales, en la cultura de partida y la de llegada; 3) conocimientos enciclopédicos (del mundo en general); 4) conocimientos temáticos (de ámbitos específicos).”⁹³

⁸⁹ Ibid., 79.

⁹⁰ Hurtado, *Traducción y traductología*, 279.

⁹¹ Ibid., 395-396.

⁹² Ibid., 306.

⁹³ Ibid., 395.

6. Marco metodológico

6.1 Criterios de elaboración del corpus

Disponemos de noventa antologías de uno o varios poetas Tang o de poesía clásica china que incluyen textos Tang. Nos centramos en cuatro de traducciones directas, dos de Guillermo Dañino (*La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang*, 1996, 2001; *Bosque de pinceles*, 2001, 2006), una de Juan Ignacio Preciado Idoeta (*Antología de poesía china*, 2003), y una de Fernando Pérez Villalón (*Escrito en el aire. Tres poetas de la dinastía Tang*, 2013) con la intención de proseguir después con las demás, o una parte de ellas, en una posible tesis doctoral.

Muchas de las antologías incluyen textos de un solo poeta Tang, o de unos pocos (especialmente Li Bai, Du Fu, Wang Wei y Bai Juyi), lo que limita el número y alcance de las referencias culturales. En cambio, *La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang* y *Antología de poesía china* acogen gran variedad de autores y épocas, lo que implica más variedad y mayor número de referencias culturales.

Bosque de pinceles es antología de poemas de Du Fu, representante del realismo y de lo que se conoce como “historia en poesía” (véase 2.1.2). Entender su poesía es una prueba de los conocimientos que tiene el traductor sobre la historia de antigua China, y si el traductor no tiene suficientes conocimientos, es probable que no capte el sentido oculto de sus poemas, provocando así errores. Por lo tanto, consideramos que este poemario es significativo para nuestro trabajo.

La justificación de nuestro corpus reside asimismo en el perfil de los traductores. Dañino y Preciado tienen en común el pertenecer al grupo de traductores de finales del siglo XX y principios del XXI, y el ser sinólogos que han vivido y trabajado en China. Los suyos no serán los errores de un *amateur* que se acerca a la poesía china sin un sólido bagaje formativo.

El cuarto poemario, *Escrito en el aire. Tres poetas de la dinastía Tang*, es el más reciente de las traducciones al español de la poesía Tang realizado por un traductor no nativo de la lengua china. En este libro, Pérez Villalón destaca que para elaborar sus traducciones ha consultado muchas versiones anteriores en castellano, francés e inglés, y que solo traduce los poemas bien comprendidos en los originales.⁹⁴ Dados el gran número de versiones consultadas y el esfuerzo que — en efecto, y como veremos — ha hecho el autor por la fidelidad, creemos que merece la pena estudiar los errores que ha cometido.

Así, pues, las cuatro antologías permiten elaborar un corpus de estudio suficientemente amplio y que nos lleve a conclusiones significativas. Vamos a efectuar un vaciado de las referencias culturales presentes en estas cuatro antologías, así como a analizarlas para aislar los errores de comprensión relativos a referencias culturales, que serán presentados en forma de tabla más abajo.

6.2 Criterios de análisis del corpus

Nuestro corpus contiene las obras de muchos poetas, cada uno con sus propias experiencias vitales, la situación social en el que vivían, su forma de pensar y su estilo. Teniendo esto en cuenta, decidimos no analizar los factores extratextuales de los textos originales de forma independiente, sino hacerlo con el análisis de los errores, si es necesario.

En cuanto a los factores extratextuales de los textos meta, precisamente porque este trabajo es un análisis crítico de los errores de comprensión relativos a las referencias culturales y la comprensión de tales referencias está estrechamente relacionada con la competencia no solo lingüística sino también

⁹⁴ Fernando Pérez Villalón, *Escrito en el aire. Tres poetas de la dinastía Tang* (Santiago de Chile: Tácitas, 2013), 50.

extralingüística del traductor, que es a la vez el receptor del texto origen y el emisor del texto meta,⁹⁵ llevaremos a cabo una breve investigación sobre los tres traductores.

En cuanto a los factores textuales, nos centramos únicamente en los errores causados por la mala interpretación por parte del traductor de las referencias culturales del texto origen.

Para la clasificación de las referencias culturales, decidimos utilizar la de Molina. Con el propósito de que esta clasificación se adapte a las necesidades de la presente investigación, añadimos la subcategoría “localización geográfica” al medio natural y quitamos las que incluye Molina pero no hemos utilizado. Debemos incidir, pues, en que no se trata de una agrupación de todos los ámbitos culturales, sino que simplemente es una clasificación que nos permite recoger las referencias culturales que aparecen en el corpus:

Clasificación de las referencias culturales del corpus	
Medio natural	Topónimo
	Fenómeno atmosférico
	Localización geográfica
	Clima
Patrimonio cultural	Personaje real
	Utensilio
	Hecho histórico
	Edificio
	Estrategia militar
	Objeto
	Festividad
	Vino
	Conocimiento religioso
	Agricultura
Cultura social	Convenciones y hábitos sociales: tratamiento, modo de describir, costumbre
	Organización social: sistema político y económico, unidad de tiempo, calendario
Cultura lingüística	Frase hecha, alabanza
Interferencia cultural	Falsos amigos culturales

Por lo que se refiere a los errores de traducción, una vez resumidas las clasificaciones existentes en el apartado 5.2.2, observamos que ninguna de ellas es aplicable al corpus de este trabajo, ya que ninguna se refina lo suficiente como para clasificar los errores de comprensión relacionados con las referencias culturales. En este sentido, decidimos combinar la tipología de los errores con las categorías de las referencias culturales para plantear nuestra propuesta. En nuestro caso, las referencias culturales abarcan cinco categorías (medio natural, patrimonio cultural, cultura social, cultura lingüística, interferencia cultural), por lo que los tipos de errores que analizaremos serán:

⁹⁵ Mangiron, *El tractament dels referents culturals*, 130.

Errores de comprensión de medio natural
Errores de comprensión de patrimonio cultural
Errores de comprensión de cultura social
Errores de comprensión de cultura lingüística
Errores causados por la interferencia cultural

En el proceso de identificación de dichos errores, nos hemos dado cuenta de que muchos de ellos tienen que ver con el espacio, es decir, que existe una divergencia entre el autor y el traductor sobre el concepto y el tratamiento del espacio: “si l’espai representat és construït per l’escriptor i traduir és reescriure i reescriure manipular, el traductor o l’imitador, el receptor en general, en part reproduirà i en part modificarà l’espai materialitzat en el text original”.⁹⁶ En este sentido, para analizar tales errores utilizaremos la semiótica del espacio, cuya utilidad se ha demostrado en estudios de traducción entre lenguas europeas.

7. Presentación de los traductores de las antologías objeto de estudio

7.1 Guillermo Dañino

La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang fue publicada en Lima en 1996 por la Pontificia Universidad Católica del Perú y en España en 2001 por Hiperión. *Bosque de pinces* fue publicado por las mismas editoriales en 2001 y 2006 respectivamente. La traducción de ambos poemarios corre a cargo del reconocido sinólogo peruano Guillermo Dañino, doctor en literatura y semiótica, nacido en 1929 en Trujillo y era catedrático de la Universidad Católica de Perú. En 1979, a los cincuenta años, fue invitado por el gobierno chino a trabajar en China, donde enseñó durante 12 años en la Universidad de Nanjing y en la Universidad de Negocios Internacionales y Economía. Luego se instaló en Beijing y se dedicó al estudio de la cultura china antes de regresar a Perú en 2002.⁹⁷ La razón más directa de su amor por China, admite, fue su “encuentro” con el poeta Li Bai. Un día, charlando con el portero del hotel donde se alojaba en Beijing, este le entregó un ejemplar de 《唐诗一百首》 (Cien Poemas Tang). Como el traductor no llevaba mucho tiempo aprendiendo chino, no podía entender ni la mitad de los veinte caracteres del poema 《静夜思》 (Nostalgia en una noche tranquila). Pasó tres días descifrando el significado general, y se sintió conmovido por el fuerte sentimiento humanista que transmitía el poema, al mismo tiempo que le intrigaba y fascinaba la forma mágica en que unos pocos caracteres pueden transmitir un sentido tan amplio y sentimientos profundos. A continuación, intentó traducirlo al castellano, y recibió los elogios de los expertos, en realidad, de sus colegas en la universidad donde trabajaba en Beijing. Esto le animó y alegró.⁹⁸ Desde entonces, Dañino se ha dedicado a la traducción de poesía china y ha publicado un total de siete libros de poesía china vertida al castellano: *La Pagoda Blanca. Cien poemas de la dinastía Tang* (1996, 2001), *Manantial de vino: poemas de Li Tai Po* (1998), *Sobre un sauce, la tarde* (poemas de Zhang Kejiu; 1998, 2001), *La canción del laúd* (poemas de Bai Juyi; 2001), *Bosque de Pinceles* (poemas de Du Fu; 2002, 2006), *La Montaña Vacía* (poemas de Wang Wei; 2004), *El maestro de los cinco sauces, poemas de Tao Yuanming* (2006, 2007),

⁹⁶ Miquel Edo Julià, *Carducci a la literatura catalana: recepció i traduccions* (tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007), 6.

⁹⁷ “Guillermo Dañino”, *Baidu Baike*, acceso el 24 de mayo de 2022, <https://baike.baidu.com/item/%E5%90%89%E5%8F%B6%E5%A2%A8/12664129?fr=aladdin>.

⁹⁸ Yu Li, 《中国变化的亲历者，专访秘鲁汉学家吉叶墨》 [Testigo del cambio que se produce en China, una entrevista con el sinólogo peruano Guillermo Dañino], *People*, 23 de mayo de 2015, <http://world.people.com.cn/n/2015/0523/c157278-27045848.html>.

Además, Dañino ha compilado de forma independiente una *Enciclopedia de la Cultura China* de más de 600.000 palabras, que abarca todos los aspectos de la historia, la religión, la cultura y las personalidades chinas. Se mencionó específicamente y fue homenajeado por el presidente chino Xi Jinping durante su visita a Perú en noviembre de 2016, y el traductor dijo que se sentía honrado por el estímulo del líder chino, que también lo inspiró a escribir más.⁹⁹ Y afirma: “En mi próxima vida, espero nacer como chino, aprender chino desde muy niño, dedicar mi vida al estudio de los 5.000 años de civilización china y difundir lo que he aprendido en mi vida al mayor número posible de personas que amen la cultura del país asiático, y que mi vida comience a los 50 años, en el año que llegué a China.”¹⁰⁰

En cuanto a las normas que sigue al traducir la poesía clásica china, sobre todo, la poesía Tang, Dañino indica, en primer lugar, que las connotaciones visuales plasmadas en los caracteres chinos, la rima, el ritmo y la métrica de la poesía Tang son intraducibles. En segundo lugar, el significado general del poema debe presentarse íntegramente en la traducción, y lo más importante de un poema es el espíritu que contiene, cuya transmisión es la principal tarea del traductor. Para respetar los valores del espíritu y el sentido del poema, es más apropiado utilizar el verso libre. Por último, el traductor considera que cada poema tiene su propio contexto cultural e histórico específico, y si estos contextos ya no existen en la actualidad, no deben presentarse en la traducción, sino que deben añadirse notas para explicarlos, con el fin de que el lector pueda comprender mejor el texto origen. En resumen, las normas que sigue son: “renunciar al significante, conservar el significado del poema, respetar el espíritu, crear lenguaje acorde.”¹⁰¹

7.2 Juan Ignacio Preciado Idoeta

Antología de poesía china fue publicada en Madrid en 2003 por Gredos e incluye 128 poemas Tang traducidos por Iñaki Preciado Idoeta. Es un distinguido sinólogo y el único tibetólogo hispanohablante, nacido en Madrid en 1941, doctorado en la Facultad de Filosofía y Letra de la Universidad Autónoma de Madrid, con la tesis *La dimensión ética de la revolución cultural china*. De 1973 a 1976 trabajó como traductor en la Embajada de España en China, y en 1984 comenzó a estudiar la lengua y la cultura tibetanas.¹⁰² Sus traducciones abarcan no solo la poesía china, sino también libros sobre el taoísmo. En 1979 obtuvo el Premio de traducción Fray Luis de León por su versión del *Lao Zi* (Libro del Taoísmo).¹⁰³ Entre sus numerosas traducciones se encuentran tres de poesía china, a saber, *Poemas del río Wang* (poemas de Wang Wei; 1999, 2004), *El vuelo oblicuo de las golondrinas* (poemas de Du Fu; 2000), *Antología de poesía china* (2003).

El traductor considera que al traducir la poesía china al español es difícil conservar la musicalidad y el ritmo del original y reproducir su ambiente. La principal tarea a la hora de traducir poesía china es, por tanto, ser lo más fiel posible al original, simplificar al máximo la traducción y dar al lector hispanohablante la misma sensación que al chino siempre que sea posible.¹⁰⁴

⁹⁹ Ibíd.

¹⁰⁰ Xiaowei Chen, 《秘鲁著名汉学家吉叶墨：生命始于 50 岁》[El famoso sinólogo peruano Guillaume: la vida empieza a los 50], *Chinawriter*, 24 de febrero de 2017, <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2017/0224/c405057-29104292.html>.

¹⁰¹ Guillermo Dañino, *La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang* (Madrid: Hiperión, 2001), 22-23.

¹⁰² “Juan Ignacio Preciado Idoeta”, *Baidu Baike*, acceso el 24 de mayo de 2022, <https://baike.baidu.com/item/%E6%AF%95%E9%9A%90%E5%B4%96/10613248?fr=aladdin>.

¹⁰³ “Iñaki Preciado Idoeta”, *Wikipedia*, acceso el 24 de mayo de 2022,

https://es.wikipedia.org/wiki/I%C3%B1aki_Preciado_Idoeta.

¹⁰⁴ Juan Ignacio Preciado Idoeta, *Antología de poesía china* (Madrid: Gredos, 2003), 13.

7.3 Fernando Pérez Villalón

Escrito en el aire. Tres poetas de la dinastía Tang fue publicado en Santiago de Chile por TÁCITAS en 2013. Es una selección de poemas de Li Bai, Du Fu y Wang Wei, traducidos por Fernando Pérez Villalón. Este es el único libro de poemas Tang traducidos al castellano por el traductor. Pérez Villalón es profesor de la universidad Alberto Hurtado de Chile y doctor en Literatura Comparada. Su interés por la poesía Tang proviene de la obra *Catay* de Ezra Pound, y para traducirla ha consultado un gran número de versiones españolas, inglesas y francesas. Cabe señalar, sin embargo, que todas sus traducciones son directas del chino. A la hora de traducir poesía Tang, su principio primordial es la fidelidad. El traductor lo explica así: “me impuse como regla no incluir ningún poema que no hubiera comprendido bien en el original, y si algún mérito tienen estas versiones está en el intento de reproducir en castellano con la mayor fidelidad posible su manera de decir, evitando adornar o deformar más de la cuenta la extremada concisión de estos poemas, sin caer por otra parte ni en el prosaísmo plano de algunas versiones ni en la lengua tarzanesca de la más extrema literalidad.”¹⁰⁵

8. Corpus y análisis

8.1 La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang

Ficha n. 1

<p>TO1 (Du Fu):</p> <p>岱宗/夫如何?</p> <p>dai zong / fu ru he?</p> <p>Montaña sagrada / cómo?</p> <p>齐/鲁/青/未了。</p> <p>qi/ lu/ qin/ wei liao.</p> <p>Reino Qi / reino Lu / verde / sin límite.</p> <p>造化/钟/神/秀,</p> <p>Zao hua / zhong /sheng / xiu,</p> <p>Naturaleza / reunir / maravilla / belleza,</p> <p>阴/阳/割/昏/晓。</p> <p>Yin / yang / ge / hun / xiao.</p> <p>Yin / yang / dividir / crepúsculo / aurora.</p>	<p>TM1 (Guillermo Dañino):</p> <p>¿Cómo describir el grandioso monte?</p> <p>Desde Qi y Lu se aprecia su verdor infinito.</p> <p>¡Qué privilegio disfrutar de tanta belleza!</p> <p>Por el oeste aún es noche, la alborada ilumina el este.</p>
---	---

¹⁰⁵ Pérez, *Escrito en el aire*, 50.

[...]	[...]
Error de comprensión de patrimonio cultural (conocimiento religioso)	

Este poema es escrito por Du Fu. *Dai Zong* (sobrenombre del monte Tai, *tai* significa *grandioso*) que se encuentra a caballo entre la llanura de Huabei y la llanura de Qilu, en comparación con las llanuras y colinas, parece visualmente muy alto. Por lo tanto, en la antigüedad se consideraba que el monte Tai era la montaña más alta de China. En este poema, Du Fu elogia y describe su sublime magnitud, su mágica belleza, su majestuoso paisaje. La idea principal queda como sigue: ‘¡Qué hermosa es la montaña sagrada Tai! Cuando se sale de los reinos Qi y Lu, los colores verdes de la montaña siguen siendo vivamente visibles. La naturaleza concentra aquí todas sus gracias y magia. Sus altas cumbres dividen el norte y el sur en crepúsculo y alba’. “阴阳”(yin yang) en el último verso son:

dos conceptos del taoísmo, que son usados para representar o referirse a la dualidad que esta filosofía atribuye a todo lo existente en el universo. Describe las dos fuerzas fundamentales opuestas y complementarias, que se encuentran en todas las cosas. El *yin* es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El *yang* es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración.¹⁰⁶

Así, pues, la dimensión religiosa de estos dos famosos términos se basa en un primer sentido físico en donde simplemente *yin* es oscuridad y *yang* es luz. En la antigua China, la gente vivía principalmente a lo largo del curso medio de la cuenca del río Amarillo, que está al norte del Trópico de Cáncer, por lo que el sol solo brillaba desde el sur, lo que significa que, en la percepción de los antiguos, solo la vertiente sur de las montañas podía recibir el sol, mientras que la vertiente norte se quedaba a oscuras. Así, los chinos llaman a la vertiente de una cordillera a la que no llegan los rayos del sol —la vertiente norte— como la vertiente *yin*, y viceversa, a la sur como la vertiente *yang*.

De este modo, en este contexto, “阴阳” (*yin yang*) se refieren a las vertientes *yin* y *yang* de la montaña Tai, es decir, sus vertientes norte y sur. En la traducción, el traductor y el autor discrepan en el tratamiento de la semiótica del espacio. Dañino occidentalizó el espacio traduciendo el *yin* y el *yang* como *este* y *oeste*, lo que se debe a que los occidentales siempre han considerado que el sol sale por el este y se pone por el oeste. Por la falta de conocimientos culturales enciclopédicos y la interferencia de la percepción occidental, el traductor no comprendió los contenidos referenciales del *yin* y el *yang* y los tradujo erróneamente de un modo que no coincide con lo que se expresa en el original ni con las características geográficas de la montaña Tai, que va de este a oeste y se encuentra al norte del Trópico de Cáncer. En resumen, la traducción correcta será “por el norte aún es noche, la alborada ilumina el sur”.

¹⁰⁶ “Yin y yang”, *Wikipedia*, acceso el 27 de mayo de 2022, https://es.wikipedia.org/wiki/Yin_y_yang.

Ficha n. 2

<p>TO2 (Li Shangyin):</p> <p>Título: 登/乐/游/原</p> <p>deng / le / you / yuan</p> <p>subir / alegría / paseo / pradera</p> <p>向晚/意/不/适,</p> <p>xiang wan / yi / bu / shi,</p> <p>atardecer / estado de ánimo / no / bueno,</p> <p>驱/车/登/古原。</p> <p>qu / che / deng / gu yuan.</p> <p>Tomar / carro / subir / antigua pradera.</p> <p>[...]</p>	<p>TM2 (Guillermo Dañino):</p> <p>Título: Alegre paseo por la llanura</p> <p>Es la tarde con su melancolía.</p> <p>En mi carreta subo a la antigua llanura.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de medio natural (topónimo)	

Los dos versos significan: ‘por la tarde, con un mal estado de ánimo, subo solo a la antigua pradera en carro.’ La antigua pradera no es sino el “乐游原” (*le you yuan*) mencionado en el título, que era un lugar pintoresco al sur de la ciudad Chang’an, y desde el que se podía ver todo el conjunto de la ciudad. El “乐游原” (*le you yuan*) significa literalmente “pasear por la llanura con alegría”, pero aquí es un topónimo. Como el traductor carecía de conocimientos relativos a la geografía china antigua, no lo sabía, y lo interpretó y tradujo directamente de forma literal, lo que provocó un error de traducción. Por otro lado, el autor occidentalizó el sentido de la semiótica del espacio. Apoyándose en un concepto de *melancolía* de corte modernista, le parecía lógico que el autor disfrutara del sufrimiento, y por tanto no consideraba contradictorios el *alegre* y la *melancolía*. En otras palabras, a pesar de que en el primer verso el autor expresa que está de mal humor, desde la perspectiva modernista esto no es muy contradictorio con el título del TM *Alegre paseo por la llanura*. Puede ser un paseo alegre con una melancolía. Para una traducción más adecuada, se puede ver la traducción de Chen: “Paseo por la pradera del Gozo”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Chen, *Trescientos poemas*, 306.

Ficha n. 3

<p>TO3 (Wang Han):</p> <p>葡萄/美酒/夜/光/杯，</p> <p>pu tao / mei jiu / ye / guang / bei,</p> <p>uva / buen vino / noche / luz / copa,</p> <p>欲/饮/琵琶/马上/催。</p> <p>yu / yin / pi pa / ma shang / cui.</p> <p>querer / beber / pipa / enseguida / apresurar</p> <p>[...]</p>	<p>TM3 (Guillermo Dañino):</p> <p>En la noche, resplandecen las copas de espumoso vino.</p> <p>Cantan las cuerdas invitando a beber sin pausa.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de patrimonio cultural (utensilio)	

El dístico significa: ‘el vino de uva se sirve en las copas y el sonido del laúd invita a beberlo’. El “夜光杯” (*ye guang bei*, donde *ye* es *noche*, *guang* es *luz*, *bei* es *copa*) que se menciona en el primer verso es un objeto típicamente chino de gran valor: una copa de vino esculpida con verde jade transparente de la cordillera de Qilian. Esta denominación se debe a que el jade es cristalino y por la noche la luz de la luna puede penetrar en la copa. Por tanto, no se refiere a una copa que resplandece por la noche. Propondríamos “las copas de jade espléndido”.

Ficha n. 4

<p>TO4 (Du Mu):</p> <p>Título: 将赴/吴兴/登/乐/游/原/一/绝</p> <p>jiang fu / wu xing / deng / le / you / yuan / yi / jue</p> <p>ir a / Wuxing / subir/ alegría / paseo / pradera / uno / cuarteto</p> <p>[...]</p> <p>欲/把/一/麾/江/海/去，</p> <p>yu / ba / yi / hui / jiang / hai / qu,</p> <p>querer / sostener / uno / bandera / río / mar / ir,</p> <p>乐/游/原/上/望/昭/陵。</p>	<p>TM4 (Guillermo Dañino):</p> <p>Título: Iré a Wuxing y subiré a Leyouyuan</p> <p>[...]</p> <p>Iré a Jianghai, nombramiento en mano,</p> <p>Subiré a Leyouyuan y contemplaré el mausoleo de Zhao.</p>
---	---

le / you / yuan / shang / wang / zhao / ling.	
alegría / paseo / pradera / en / contemplar / Zhao / mausoleo.	
Error de comprensión de medio natural (topónimo)	

Este poema fue escrito cuando el autor dejaba Chang'an para ocupar un puesto en Wuxing. El sentido del dístico es: 'Me gustaría ir a Wuxing con una bandera en la mano, y ahora estoy contemplando el mausoleo de Zhao desde la pradera Leyou'. El título del poema indica que el lugar al que se dirigía el autor era Wuxing. El “江海” (*jiang hai*, *jiang* significa *río*, *hai* significa *mar*) que menciona el autor en el primer verso no es un topónimo. “江” (*jiang*) se refiere al Río Yangtze, que se encuentra al norte de Wuxing, y “海” (*hai*) se refiere al Mar de la China Oriental, que se halla al sureste de Wuxing. El autor utiliza el río y el mar para referirse al lugar al que se dirige: Wuxing. Sin embargo, el traductor los traduce como “Jianghai”, que es una transcripción fonética, lo que hará que el lector del TM considere que “Jianghai” es un lugar y provocará confusión: el título indica con toda claridad que el destino es Wuxing, entonces ¿por qué se menciona en el TM otro lugar (Jianghai)? Este error demuestra el desconocimiento de la geografía china por parte del traductor.

Ficha n. 5

<p>TO5 (Meng Haoran):</p> <p>[...]</p> <p>欲/济/无/舟/楫，</p> <p>yu / ji / wu / zhou / ji,</p> <p>querer / cruzar / sin / barco / remo,</p> <p>端/居/耻/圣明。</p> <p>duan / jū / chi / sheng ming.</p> <p>ocioso / vida / vergüenza / sabio.</p> <p>[...]</p>	<p>TM5 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>Deseo cruzar las aguas y no hay barca.</p> <p>Vida apacible. Vergüenza de los sabios.</p> <p>Nota: El sabio es el poeta que se avergüenza de no servir como conviene a su soberano.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura lingüística (alabanza)	

Meng Haoran quería dedicarse a la política, pero no tuvo la oportunidad, así que escribió este poema a Zhang Jiuling, el primer ministro de la época, con la esperanza de que le presentara (y le) ayudara a buscar un puesto oficial. Este dístico significa: 'Quiero cruzar este lago, pero no encuentro ni una barca ni un remo. Me avergüenzo de mi vida ociosa en esta época de sabios gobernantes.' La nota

añadida por el traductor muestra al propio autor como sujeto del texto “**圣明**” (*sheng ming*, significa *sabio*). Sin embargo, este adjetivo se utiliza específicamente para alabar la sabiduría del emperador. Así pues, en una sociedad feudal jerarquizada, el autor no lo habría utilizado para referirse a sí mismo de ninguna manera. Además, los antiguos creían que siempre que el emperador fuera sabio, la sociedad sería estable y próspera, por lo que el término “**圣明**” (*sheng ming*) era también una alabanza a la paz y la prosperidad en la época feudal, y en este poema significa precisamente eso. A pesar de que el traductor percibía el significado literal de “**圣明**” (*sheng ming*), no sabía que solo podía utilizarse para el emperador y consideraba que el autor la utilizaba para referirse a sí mismo, lo que dio lugar a una traducción errónea. La traducción más adecuada queda como sigue:

Quería cruzar el lago,
mas no hallo bote ni barco.
Me avergüenza estar ocioso
en esta época de sabios soberanos.¹⁰⁸

Ficha n. 6

<p>TO6 (Wang Bo):</p> <p>[...]</p> <p>无为/在/歧路，</p> <p>wu wei / zai / qi lu,</p> <p>no es necesario / en / encrucijada,</p> <p>儿/女/共/沾/巾。</p> <p>er / nǚ / gong / zhan / jin.</p> <p>niño / dama / junto / mojar / pañuelo.</p>	<p>TM6 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>En la encrucijada no es necesario</p> <p>como niños o damas mojar el pañuelo.</p>
<p>Error de comprensión de cultura social (tratamiento)</p>	

Estos dos versos son de un poema de despedida y significan: ‘cuando nos separamos en la encrucijada, no debemos dejar que nuestros pañuelos se mojen con lágrimas, como hacen los jóvenes’. El “**儿女**”(er nǚ) es un tratamiento para los jóvenes, especialmente para los enamorados. Así pues, no debe tomarse literalmente, como lo ha hecho el traductor, como “**niño y dama**”. En definitiva, la traducción “**niños y damas**” podría sustituirse por “**jóvenes**” o “**chiquillos**”.

¹⁰⁸ Chen, *Trescientos poemas*, 379.

Ficha n. 7

<p>TO7 (Luo Binwang):</p> <p>Título: 易/水/送别</p> <p>yi / shui / song bie</p> <p>Yi / río / despedirse</p> <p>[...]</p> <p>昔时/人/已/没,</p> <p>xi shi / ren / yi / mo,</p> <p>pasado / persona / ya / desaparecer,</p> <p>今日/水/犹/寒。</p> <p>jīn rì / shuǐ / yóu / hán.</p> <p>ahora / agua / todavía / frío.</p>	<p>TM7 (Guillermo Dañino):</p> <p>Título: Despedida de Yishui</p> <p>[...]</p> <p>Los antiguos desaparecieron.</p> <p>Las aguas aún siguen frías.</p>
<p>Error de comprensión de patrimonio cultural (personaje real)</p>	

Este poema fue escrito cuando el poeta se despedía de un amigo en el río Yi. El sentido de estos dos versos es: ‘la persona del pasado ha desaparecido, pero hoy el río sigue tan frío como siempre’. Durante el periodo de los reinos combatientes (de 453 a.C. a 221 a.C.) había siete reinos, el más poderoso de los cuales era el reino Qin, que intentaba invadir a los otros. El rey de Yan envió a su guerrero Jing Ke para asesinar al rey Qin y despedirlo en el río Yi, pero Jing Ke fracasó y finalmente fue matado por el brutal rey Qin. Desde entonces, Jing Ke ha sido considerado un héroe. El “昔时人” (*xi shi ren*, *xi shi* significa *del pasado*, *ren* significa *persona*) que se menciona en el primer verso se refiere al personaje histórico Jing Ke. El poeta Luo Binwang, hombre de gran talento político, fue perseguido por funcionarios con los que tenía conflictos de intereses políticos, lo que le impidió ejercer su talento político. En este poema, cita la alusión a Jing Ke, asociada al lugar, el río Yi donde se despidió a su amigo, para expresar tanto su admiración por el héroe como su gran angustia por no poder hacer valer su talento. Sin embargo, en la traducción, el “昔时人” (*xi shi ren*), que debería estar en singular, se ha transformado en plural. Consideramos que esto se debe a que el traductor no detectó la alusión al asesinato del rey de Qin por parte de Jing Ke, ni sabía que “昔时人” (*xi shi ren*) se refería específicamente a Jing Ke, así que lo interpretó literalmente como “los hombres antiguos”, lo que llevó a una traducción errónea.

Ficha n. 8

<p>TO8 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>三/顾/频/烦/天/下/计,</p> <p>san / gu / pin fan / tian xia / ji,</p> <p>tres / visitor / frecuencia / país / tácita,</p> <p>两/朝/开/济/老/臣/心。</p> <p>liang / chao / kai / ji / lao / chen / xin.</p> <p>dos / dinastía / fundar / ayudar / viejo / cortesano / corazón.</p> <p>[...]</p>	<p>TM8 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>Tres veces fue llamado a gobernar,</p> <p>Sirvió a dos reinos con dedicación de estrategia.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de patrimonio cultural (hecho histórico)	

Zhuge Liang fue un destacado político y militar de la antigua China. A pesar de que vivía aislado en las montañas y se resistía a involucrarse en la política, Liu Bei lo visitó tres veces y, finalmente, su persistencia lo movió a elaborar una serie de estrategias para que unificara el país y lo ayudara a fundar el reino Shu (la actual provincia Sichuan). Después de la muerte de Liu Bei, seguía ayudando a su hijo, Liu Chan, a gobernar dicho reino. Para rendir homenaje a Zhuge Liang, las generaciones posteriores construyeron un templo en Chengdu, la capital de la provincia de Sichuan, donde Du Fu se estableció en sus últimos años. Estos dos versos, escritos por Du Fu durante una visita a dicho templo, resumen la vida de Zhuge Liang y significan: ‘El rey vino a la cabaña tres veces para pedirte consejo sobre cómo gobernar el país. Serviste a dos reyes con gran lealtad’. En chino, “朝” (*chao*) no sólo significa “dinastía” sino también “el período del reinado de un gobernante”. En este sentido, a la luz de los hechos históricos, “两朝” (*liang chao*, *liang* significa *dos*) que se menciona en el segundo verso se refiere a los reinados de Liu Bei y Liu Chan. Por otra parte, Zhuge Liang solo sirvió a un reino en toda su vida, a saber, el Shu, el que ayudó a fundar a Liu Bei, por lo que la traducción “dos reinos” es poco coherente con los hechos históricos. En definitiva, creemos que la traducción “dos reinos” debe ser sustituida por “dos reyes”.

8.2 Bosque de pinceles

Ficha n. 9

<p>TO1 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>安/得/广/厦/千/万/间,</p> <p>an / de / guang / sha / qian / wan / jian,</p> <p>cómo / tener / amplio / casa / mil / diez mil / sala,</p> <p>大/庇/天下/寒/士/俱/欢/颜。</p> <p>da / bi / tian xia / han / shi / ju / huan / yan.</p> <p>generalmente / albergar / mundo / frío / intelectual / todo / alegría / cara.</p> <p>[...]</p>	<p>TM1 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>¡Ah, si tuviera una hermosa casa de diez mil salas,</p> <p>para alojar, gozosos, a quienes sufren de frío!</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura social (tratamiento)	

Estos dos versos pertenecen al poema de Du Fu, *Canción de una cabaña rota por el viento de otoño*, que relata la dolorosa experiencia de la familia del autor, al quedar empapada por la lluvia en una cabaña con el techo roto. El poeta relacionaba su propia experiencia con la situación de los eruditos del mundo y se lamentaba de cómo podía conseguir una casa espaciosa para albergar a todos los pobres eruditos para que sonrieran. En el segundo verso, la denominación completa de “寒士” (*han shi*, *han* significa *frío*, *shi* significa *letrado*) es “寒门士子” (*han men shi zi*, donde *han* no significa literalmente *frío*, sino *humilde*, *men* significa *casta* y *shi zi* significa *letrado*). Era un tratamiento para los letrados pertenecientes a familias pobres. El “寒门” (*han men*) está relacionado con el sistema de Chaju, un sistema de selección de funcionarios por parte de los gobernadores locales, que se decretó en la dinastía Han (134 a.C.). Sin embargo, el derecho a recomendar talentos pasaba gradualmente a estar bajo el control de un pequeño número de funcionarios de alto rango, que tendían a recomendar solo a miembros de sus propias familias para puestos oficiales, independientemente de sus cualidades académicas, lo que condujo a un monopolio gradual del poder político por parte de unas pocas grandes familias. Estas familias, que tenían el monopolio del poder político, eran conocidas como “世家” (*shi jia*, se refiere a *la familia que está en el gobierno durante generaciones*; *shi* es la palabra china para *generación*, *jia* para *familia*), mientras que las familias menos poderosas políticamente eran conocidas como “寒门” (*han men*, significa *casta humilde*), que más tarde llegó a referirse a las familias pobres. En la antigüedad, los letrados de origen pobre, es decir, de “寒门” (*han men*), que se denominaban como “寒门士子” (*han men shi zi*), también eran conocidos como “寒士” (*han shi*). Así, el “寒士” (*han shi*) que se menciona en el poema no se refiere a “los que sufren de frío” como lo entiende el traductor sino a “los eruditos

pobres”. Como el poema describe que la familia del autor se mojaba bajo la lluvia por la noche, el traductor asociaba el significado del “寒士” (han shi) lógicamente con la frialdad de la noche lluviosa. Por tanto, con la interferencia del significado literal del carácter “寒” (*han*, significa *frío*) el traductor interpretó el “寒士” (*han shi*), como: “las personas que sufren de frío”, como la familia del autor, lo que llevó a una traducción inadecuada.

Ficha n. 10

<p>TO2 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>先/帝/侍女/八千/人，</p> <p>xian / di / shi nv / ba qian / ren,</p> <p>anterior / emperador / dama / ocho mil / persona,</p> <p>公孙/剑器/初/第一。</p> <p>gong sun / jian qi / chu / di yi.</p> <p>Gongsun / espada / en aquel entonces / primero.</p> <p>[...]</p>	<p>TM2 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>Ocho mil damas, cortesanas de emperadores,</p> <p>Se eclipsan ante la danza de la espada de Gongsun.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de patrimonio cultural (personaje real)	

Estos dos versos significan: ‘el emperador tenía unas ocho mil sirvientas, de las cuales la mejor bailarina de espada era Gongsun’. En el primer verso, el término “先帝” (*xian di*, donde *xian* es la palabra china para *anterior*, *di* para *emperador*) es un tratamiento respetuoso para los difuntos emperadores, y en el presente verso no se refiere a los “emperadores” como lo entiende el traductor sino específicamente al emperador Xuanzong, que era un gran amante de la canción y la danza y enseñaba a sus sirvientas a tocar instrumentos y a bailar en el Parque de Peras, y Gongsun era la mejor bailarina entre ellas. De esto trata este dístico, no obstante, las lagunas en los conocimientos históricos del traductor le llevaron a desconocer que el “先帝” (*xian di*) se refería específicamente al emperador Xuanzong y a interpretarlo erróneamente como “los emperadores”.

Ficha n. 11

<p>TO3 (Du Fu):</p> <p>孟冬/十/郡/良/家/子,</p> <p>meng dong / shi / jun / liang / jia / zi,</p> <p>meng invierno / diez / provincia/ bueno / familia / hijo,</p> <p>血/作/陈陶/泽/中/水。</p> <p>xue / zuo / chen tao / ze / Zhong / shui.</p> <p>sangre / convertirse en / Chentao / ciénaga / en / agua.</p> <p>[...]</p>	<p>TM3 (Guillermo Dañino):</p> <p>Es pleno invierno. Hijos de familias honestas de diez provincias</p> <p>derramaron su sangre en la ciénaga de Chentao</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura social (calendario)	

Estos dos versos significan: ‘a principios del invierno, los hijos de las buenas familias de una docena de provincias cuya sangre fue derramada en las aguas de Chentao’. En la antigüedad, se creía que había tres meses en cada estación, al mismo tiempo utilizaba “孟” (*meng*), “仲” (*zhong*), “季” (*ji*) para denominar los tres meses de cada estación, siendo “孟” (*meng*) el primer mes, “仲” (*zhong*) el segundo y “季” (*ji*) el tercero. Así pues, los doce meses del año pueden expresarse de la siguiente manera: primavera *meng*, primavera *zhong*, primavera *ji*, verano *meng*, verano *zhong*, verano *ji*, otoño *meng*, otoño *zhong*, otoño *ji*, invierno *meng*, invierno *zhong*, invierno *ji*. De acuerdo con el calendario lunar, el “孟冬” (*meng dong*, *dong* significa *invierno*), es decir, el invierno *meng*, corresponde al décimo mes y es el primer mes del invierno, en otras palabras, hace referencia al “temprano invierno”, mientras que el “pleno invierno” como lo entiende el traductor correspondería al invierno *zhong*. En definitiva, propondríamos sustituir “pleno invierno” por “temprano invierno”.

Ficha n. 12

<p>TO4 (Du Fu):</p> <p>八月/秋/高/风/怒/号,</p> <p>ba yue / qiu / gao / feng / nu / hao,</p> <p>octavo mes / otoño / alto / viento / furia / rugir,</p>	<p>TM4 (Guillermo Dañino):</p> <p>Octava luna. A mitad del otoño, el viento ruge con furia;</p>
--	--

[...]	[...]
Error de comprensión de medio natural (fenómeno atmosférico)	

Este verso significa: ‘el cielo está despejado y el viento aúlla en el octavo mes del calendario lunar’. El “秋高” (*qiu gao*) es un fenómeno meteorológico especial de China que hace referencia a la pureza del cielo. El verano chino suele ser caluroso y lluvioso. Debido a las abundantes lluvias estivales, el polvo y las impurezas de la atmósfera se reducen mucho en otoño, lo que permite que la atmósfera sea mucho más transparente, por lo que, en China, el cielo es sumamente despejado en otoño, de esta manera, el cielo parece visualmente, muy alto. El término “秋高” (*qiu gao*, *qiu* significa *otoño*, *gao* significa *alto*) se emplea entonces para denominar este fenómeno meteorológico tan particular. Ya hemos mencionado en el análisis del ejemplo anterior que los chinos creen que cada estación consiste en tres meses, y el otoño son el séptimo, el octavo y el noveno mes del calendario lunar, por lo que se puede considerar que el octavo mes era “la mitad del otoño”. Desde nuestro punto de vista, el traductor quizá desconocía este singular fenómeno atmosférico, por tanto, tomó erróneamente “秋高” (*qiu gao*) como complemento de “八月” (*ba yue*, significa *octavo mes*), al mismo tiempo, recurriendo a sus propios conocimientos culturales enciclopédicos lo tradujo como “a mitad del otoño”. También es posible que el traductor haya omitido “秋高” (*qiu gao*). Opinamos que esto se debe a que el traductor no entendió su significado, ya que el autor escribió otro verso en la segunda parte del poema “秋天漠漠向昏黑” (el cielo se torna oscuro), que muestra que el cielo pasa de estar despejado a nublado. Si el traductor percibió el significado de “秋高” (*qiu gao*), teniendo en cuenta la coherencia de todo el TM, no es lógico que lo omitiera. En cualquier caso, consideramos que el traductor no era consciente de que el “秋高” (*qiu gao*) era un fenómeno atmosférico exclusivamente de China, lo que provocó una traducción inadecuada.

Ficha n. 13

<p>TO5 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>府/帖/昨夜/下,</p> <p>fu / tie / zuo ye / xia,</p> <p>gobierno / decreto / anoche / llegar,</p> <p>次选/中男/行。</p> <p>ci xuan / Zhong nan / xing.</p> <p>elegir / muchacho / ir al combate.</p> <p>中男/绝/短/小,</p>	<p>TM5 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>Anoche nos llegó un decreto del gobierno,</p> <p>La orden es reclutar muchachos.</p> <p>Aquí no son numerosos,</p>
--	--

<p>Zhong nan / jue / duan / xiao,</p> <p>muchacho / muy / corto / pequeño,</p> <p>何以/守/王城?</p> <p>he yi / shou / wang cheng?</p> <p>cómo / defender / ciudad imperial?</p> <p>[...]</p>	<p>¿cómo defender el fortín imperial?</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura social (modo de describir)	

Cuando estalló la Rebelión de An-Shi, la corte necesitaba desesperadamente un gran ejército para reprimir a los rebeldes, y como no había suficientes hombres adultos, la corte no tenía más remedio que reclutar a los muchachos. Al ver esta situación, el autor escribió este poema. Los cuatro versos nos notifican: ‘anoche llegó la orden de reclutar a los muchachos, pero estos eran demasiado bajos para defender el reino’. El “短” (*duan*, significa *corto*) del tercer verso es una forma china particular de describir la altura. Cuando describen a una persona baja, los chinos no solo utilizan el adjetivo “矮” (*ai*, significa *bajo*) sino también el adjetivo para la longitud “短” (*duan*). Por lo tanto, el TO no significa “los niños son pocos” como lo entiende el traductor sino “los niños son muy bajos”.

Ficha n. 14

<p>TO6 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>佳人/拾/翠/春/相问,</p> <p>jia ren / shi / cui / chun / xiang wen,</p> <p>bellas mujeres / coger / verde / primavera / reglarse,</p> <p>[...]</p>	<p>TM6 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>Bellas mujeres juntan homenajes de verdor a la primavera;</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura social (costumbre)	

Este poema describe a las mujeres que salen a pasear en primavera. En la antigüedad, había un pájaro llamado “翠鸟” (*cui niao*, donde *cui* es *verde*, *niao* es *pájaro*), que tenía plumas verdes brillantes en la cola y las alas. Como sus plumas nunca se decoloraban, pasaban a ser materiales para hacer joyas de alta gama. Las mujeres solían recoger las plumas caídas para hacerse sus propias joyas, e incluso los

hombres las recogían para regalárselas a sus amadas, lo que se conoce como “拾翠” (*shi cui*, *shi* significa *recoger*, *cui* significa *verde*). En este sentido, el “拾翠” (*shi cui*) en este verso se refiere a recoger las plumas del pájaro “翠鸟”. El significado del verso es, por tanto, ‘en un día de primavera, las mujeres hermosas recogen las plumas del pájaro y se las regalan’. Sin embargo, debido a sus lagunas en los conocimientos enciclopédicos culturales, el traductor desconocía que se trataba de un acto común en la vida cotidiana de la antigua China, por lo que hizo una abstracción del “翠” (*cui*), o sea, plumas verdes, y lo tomó de forma literal para traducir el “拾翠” (*shi cui*) como “juntan homenajes de verdor”, lo que llevó a una traducción errónea de todo el verso.

Ficha n. 15

<p>TO7 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>王/侯/第宅/皆/新/主，</p> <p>wang / hou / di zhai / jie / xin / zhu,</p> <p>príncipe / marqués / vivienda / todo / nuevo / propietario,</p> <p>文/武/衣/冠/异/昔时。</p> <p>wen / wu / yi / guan / yi / xi shi.</p> <p>letrado / guardia / uniforme / sombrero / diferente / pasado.</p> <p>[...]</p>	<p>TM7 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>Príncipes y marques intrusos se acomodan en sus palacios;</p> <p>Letrados y guardias nuevos, capotes y uniformes en vez de los vencidos.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura social (tratamiento)	

Este dístico fue escrito en los últimos años del autor, cuando recordaba la guerra en la capital de aquella época. Su sentido es: ‘las viviendas de los príncipes y marqueses ya tienen nuevos propietarios, al mismo tiempo los funcionarios civiles y militares son diferentes a los del pasado’. En la época feudal, solo los funcionarios podían llevar trajes y sombreros formales, por lo que “衣冠” (*yi guan*, donde *yi* es *traje*, *guan* es *sombrero*) se convirtió en un tratamiento para los funcionarios. Por lo tanto, el “衣冠” (*yi guan*) del segundo verso se refiere en realidad a “los funcionarios”, pero el traductor concretó esta denominación como “capotes y uniformes”. En resumen, “文武衣冠” (*wen wu yi guan*, donde *wen* es *letrado*, *wu* es *guardia*) significa ‘funcionarios civiles y militares’.

Ficha n. 16

<p>TO8 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>牽/衣/頓足/攔/道/哭,</p> <p>qian / yi / dun zu / lan / dao / ku,</p> <p>agarrar / ropa / patelear / cerrar / paso / llover,</p> <p>哭声/直/上/干/云霄。</p> <p>ku sheng / zhi / shang / gan / yun xiao.</p> <p>Llanto / directamente / subir / estremecer / cielo.</p> <p>道旁过者/问/行人,</p> <p>dao pang guo zhe / wen / xing ren,</p> <p>transeúnte / preguntar / los que van de expedición,</p> <p>行人/但/云/点行/频。</p> <p>xing ren / dan / yun / dian xing / pin.</p> <p>los que van de expedición / solo / decir / reclutar / frecuencia.</p> <p>[...]</p> <p>长/者/虽/有问,</p> <p>zhang / zhe / sui / you wen,</p> <p>mayor / persona / aunque / preguntar,</p> <p>役夫/敢/申/恨?</p> <p>yi fu / gan / shen / hen?</p> <p>soldado / atreverse / expresar / resentimiento?</p> <p>[...]</p>	<p>TM8 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>Se cuelgan de sus ropas, les cierran el paso llorando;</p> <p>El clamor y sus lamentos estremecen el cielo.</p> <p>Pregunto a un soldado y me responde:</p> <p>“Una vez más nos llevan a la guerra”.</p> <p>Aunque ancianos del pueblo nos pregunten,</p> <p>No osamos, simples soldados, expresar resentimiento.</p> <p>[...]</p>
---	--

Error de comprensión de cultura social (tratamiento)

Estos seis versos pertenecen a la obra de Du Fu: *El carro de los soldados*, que describe la escena de un reclutamiento forzoso. El poema se divide en dos partes con el tercer verso como límite: la primera describe una trágica despedida y la segunda transmite la queja del recluta. El poema utiliza las palabras que el recluta le contesta al autor para expresar el odio del pueblo a la guerra. Conviene aclarar que el “transeúnte” del tercer verso se refiere al propio poeta, y que lo que sigue son las palabras del soldado al autor.¹⁰⁹ Los seis versos del poema dicen: ‘sus familiares se agarraron a su ropa. Pataleando, cerraron su paso y lloraron amargamente. Sus llantos miserables subieron al cielo. Cuando el transeúnte pidió la razón, uno que estaba a punto de irse a la guerra respondió que el gobierno reclutaba con demasiada frecuencia a los soldados... usted me ha preguntado, pero ¿cómo podemos los soldados atrevernos a expresar nuestras quejas?’ El “长者” (*zhang zhe*, se refiere a *los de edad avanzada*) es un tratamiento respetuoso para una persona mayor y muy virtuosa. El poema fue escrito en el año 751, cuando Du Fu ya tenía cuarenta años. Como la esperanza de vida media en la antigüedad era menor que la de hoy, los cuarenta años se consideraban una edad avanzada. En este contexto, “长者” (*zhang zhe*) es el tratamiento que da el soldado a Du Fu, equivalente a “usted”. Aunque el traductor sabía que el “长者” (*zhang zhe*) se refiere a una persona mayor, no se daba cuenta de que era también un tratamiento respetuoso, lo que le llevó a concretar este concepto abstracto erróneamente como “ancianos del pueblo”.

Ficha n. 17

<p>TO9 (Du Fu):</p> <p>万/里/桥/西/一/草堂,</p> <p>wan / li / qiao / xi / yi / cao tang,</p> <p>diez mil / legua / puente / oeste / uno / cabaña,</p> <p>百/花/潭/水/即/沧浪。</p> <p>bai / hua / tan / shui / ji / cang lang.</p> <p>cien / flor / estanque / agua / ser / torrentera.</p> <p>[...]</p>	<p>TM9 (Guillermo Dañino):</p> <p>Al oeste del puente de Diez mil Leguas, una cabaña;</p> <p>el agua del río de las Cien Flores parece una torrentera.</p> <p>[...]</p>
<p>Error de comprensión de medio natural (topónimo)</p>	

Tras la Rebelión de An-Shi, el poeta Du Fu, con el apoyo económico de sus amigos, construyó una cabaña a orillas del estanque de las Cien Flores en las afueras de Chengdu, donde pudo vivir

¹⁰⁹ Zhao’ao Qiu, 《杜诗详注》 [Notas detalladas sobre los poemas de Du Fu] (Beijing: Zhonghua Book Company, 1979), 1789.

temporalmente en paz tras el sufrimiento de la guerra. Este poema fue escrito durante este periodo. El sentido de este dístico consiste en: ‘al oeste del puente Wanli se encuentra mi cabaña y el agua del estanque de las Cien Flores es tan clara como el río Canglang’. El “沧浪” (*cang lang*) que se menciona en el segundo verso se refiere al “río Canglang”, un afluente del río Yangtze, famoso por sus aguas cristalinas. El traductor, sin embargo, no identificó esta referencia e interpretó literalmente “沧浪” (*cang lang*) como “torrentera”, creyendo que el autor está describiendo la gran rapidez con que corre el agua del estanque de las Cien Flores, mientras que, en realidad, el autor lo cita para destacar la limpieza del agua de dicho estanque.

Ficha n. 18

<p>TO10 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>盘/飧/市/远/无/兼/味,</p> <p>pan / shi / shi / yuan / wu / jian / wei,</p> <p>plato / comida / mercado / lejos / sin / mucho / sabor,</p> <p>樽/酒/家/贫/只/旧/醅。</p> <p>zun / jiu / jia / pin / zhi / jiu / pei.</p> <p>vaso / vino / familia / pobre / solo / viejo / vino.</p> <p>[...]</p>	<p>TM10 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>El mercado está lejos, es pobre mi cena.</p> <p>Mi humilde familia te ofrece vino casero.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de patrimonio cultural (vino)	

Estos dos versos significan: ‘Mi casa está demasiado lejos del mercado, por eso no puedo servirte platos buenos para la cena. Mi familia es tan pobre que no tengo más remedio que servirte con vino añejo’. Según las percepciones contemporáneas, cuanto más tiempo se almacene el vino, mayor será su calidad. Sin embargo, como la tecnología de destilación de la dinastía Tang aún no era perfecta, el vino tenía muchos sedimentos tras el largo almacenamiento, lo que afectaba a su sabor, por lo que los antiguos preferían beber vino recién elaborado, razón por la que Du Fu se lamentaba de no tener vino recién hecho para sus invitados. En el segundo verso, el “旧醅” (*jiu pei*, *jiu* es la palabra china para *viejo*, *pei* significa *vino*) se refiere al “vino añejo”. Si el traductor lo traduce como “vino casero”, con el contexto de la traducción, el lector podría considerar que el “vino casero” es un vino malo. Sin embargo, en la antigüedad, casi todas las familias elaboraban vino y las personas nunca se disculpaban por servir “vino casero” a sus invitados sino que solo compartía su propio vino con los muy cercanos. A nuestro juicio, el traductor no conocía bien las preferencias de bebida de los antiguos chinos, pues de lo contrario no habría generalizado “旧醅” (*jiu pei*) como “vino casero”, lo que no corresponde a la realidad, por lo que “vino casero” debería sustituirse por “vino añejo”.

Ficha n. 19

<p>TO11 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>明/朝/有/封/事,</p> <p>ming / zhao / you / feng / shi,</p> <p>mañana / por la mañana / tener / sellado / asunto,</p> <p>数/问/夜/如何。</p> <p>shu / wen / ye / ru he.</p> <p>Varias veces / preguntar / noche / cómo.</p>	<p>TM11 (Guillermo Daño):</p> <p>[...]</p> <p>Por la mañana he de presentar mis credenciales;</p> <p>pregunto, ¿cuánto faltará para que acabe la noche?</p>
<p>Error de comprensión de cultura social (sistema político)</p>	

Estos dos versos significan: ‘Tengo que presentar un asunto secreto al emperador mañana por la mañana. He preguntado varias veces qué hora es por la noche’. El “封事” (*feng shi*, *feng* significa *sellado*, *shi* significa *asunto*) era un sistema de confidencialidad política. Por lo general, los documentos que se presentaban al emperador no estaban sellados, pero cuando un funcionario tenía que informar al emperador de un asunto de gran importancia y secreto, metía el documento en un sobre negro y lo sellaba. Este tipo de documento se llamaba “封事” (*feng shi*). El hecho de tener que informar de un asunto secreto al emperador al día siguiente por la mañana, es la razón por la que el autor estaba tan preocupado, que preguntaba varias veces qué hora era por la noche. Por un lado, desde nuestro punto de vista, quizá el traductor no era consciente de que el “封事” (*feng shi*) se relacionaba con un sistema de confidencialidad política; por otro, el carácter “封” (*feng*) en chino no solo significa “sellar” sino también “conceder a uno un cargo oficial”. Por lo tanto, el traductor interpretó erróneamente “封事” (*feng shi*) como “credenciales”, provocando así un error de traducción. Para una traducción más adecuada, véase la traducción de Chen:

Mañana temprano debo presentar
un informe a la Corte.
Me preocupa que se haya deslizado
gran parte de la noche.¹¹⁰

¹¹⁰ Chen, *Trescientos poemas*, 156.

Ficha n. 20

<p>TO12 (Du Fu):</p> <p>天/上/秋/期/近,</p> <p>tian / shang / qiu / qi / jin,</p> <p>cielo / en / otoño / fecha / acercarse,</p> <p>人/间/月/影/清。</p> <p>ren / jian / yue / ying / qing.</p> <p>persona / mundo / luna / sombra / aclarar.</p> <p>[...]</p>	<p>TM12 (Guillermo Dañino):</p> <p>En otoño, se nos acerca el cielo;</p> <p>la luna resplandece con deslumbrante claridad.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de patrimonio cultural (festividad)	

Estos dos versos describen la luna en una noche de otoño. En el primer verso, “秋期” (*qiu qi*) es una denominación alternativa de una fiesta tradicional china, a saber, el Festiva de Qi Xi (*qi* es la palabra china para *siete*, *xi* es para *noche*). Según la leyenda, una vez, el hada-tejedora se encontró con un pastor mientras vino a pasear por el mundo. Los dos se enamoraron, se casaron y tuvieron hijos. Sin embargo, el amor entre los hombres y las hadas iba en contra de las reglas del cielo, por lo que el Emperador Celestial ordenó a la Reina del Cielo que escoltara al hada de vuelta al cielo. Al ver que se llevaban a su esposa, el pastor la persiguió. Justo cuando estaba a punto de alcanzarla, la Reina utilizó de repente una horquilla de oro para dibujar una Vía Láctea en el cielo. Así, quedaron separados por la Vía. Finalmente, su firme amor conmovió a las urracas, que acudieron en masa a construir un puente sobre la Vía Láctea con sus cuerpos para que la pareja se reuniera en él. Desde entonces, cada séptimo día del séptimo mes del calendario lunar, las urracas utilizaban sus cuerpos para construir un puente para que se reunieran el pastor y el hada. Así, este día se convirtió en una fiesta de los enamorados. Al mismo tiempo, este día cae en otoño, por tanto, también se conoce como “秋期” (*qiu qi*, *qiu* es la palabra china para *otoño*, *qi* es para *fecha*). En resumen, estos dos versos significan: ‘el pastor y el hada-tejedora están a punto de encontrarse en el cielo, y la luz de la luna en la tierra se ha vuelto más luminosa y transparente’. En nuestra opinión, las lagunas en los conocimientos culturales enciclopédicos del traductor le impidieron relacionar el “天上” (*tian shang*, significa *en el cielo*) con esta leyenda (el lugar de encuentro del pastor y el hada está en el cielo), por lo que interpretó el verso como “en otoño, se nos acerca el cielo” según el significado literal de cada palabra del primer verso, lo que dio lugar a un error de traducción.

Ficha n. 21

<p>TO13 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>湖/南/为/客/动/经/春,</p> <p>hu / nan / wei / ke / dong / jing / chun,</p> <p>lago / sur / ser / forastero / pasar / primavera,</p> <p>燕子/衔/泥/两度新。</p> <p>yan zi / xian / ni / liang du xin.</p> <p>golondrina / sostener con el pico / barro / segunda vez.</p> <p>[...]</p>	<p>TM13 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>Viajando por Hunan, vi llegar la primavera.</p> <p>Barro en el pico, otra vez las golondrinas hacen su nido.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de medio natural (topónimo)	

En 769, Du Fu llevó a su familia a Tanzhou para reunirse con un amigo. Por desgracia, tan pronto como llegó a Tanzhou, su amigo murió de enfermedad. Así pues, la familia de Du Fu tuvo que instalarse en un barco, a la deriva en el río Xiang, en Tanzhou. Fue en ese momento cuando se escribió este poema.¹¹¹ Este dístico significa: ‘Ha pasado una primavera desde que llegué a Tanzhou, al tiempo que las golondrinas anidan aquí por segunda vez’. El “湖南” (*hu nan*, donde *hu* es *lago*, *nan* es *sur*) que se menciona en el primer verso no es un topónimo. “湖” (*hu*) se refiere al “lago Dongting”, que se encuentra al norte de Tanzhou. En otras palabras, el autor recurrió a “湖南” (*hu nan*), es decir, el sur del lago Dongting, para aludir al lugar donde estaba: Tanzhou. Sin embargo, el traductor lo transcribió fonéticamente como “Hunan” considerándolo un topónimo. Cabe destacar que, efectivamente, hoy existe una provincia en China llamada “湖南” (*hu nan*), pero este topónimo no se utilizaba en la dinastía Tang. En consecuencia, a nuestro entender, el traductor se dejó engañar por los conocimientos geográficos más recientes, por consiguiente, modernizó la semiótica del espacio construido por el autor.

¹¹¹ Qiu, 《杜诗详注》 [Notas detalladas sobre los poemas de Du Fu], 1876.

Ficha n. 22

<p>TO14 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>陇右/河/源/不/种/田,</p> <p>long you / he / yuan / bu / zhong / tian,</p> <p>Longyou / río / venaje / no / cultivar / tierra,</p> <p>胡/骑/羌/兵/入/巴/蜀。</p> <p>hu / ji / qiang / bing / ru / ba / shu.</p> <p>bárbaro / caballeros / tártaro / soldado / entrar / Ba / Shu.</p> <p>[...]</p>	<p>TM14 (Guillermo Dañino):</p> <p>[...]</p> <p>En Longyou, donde nace el río, no se cultiva más tierra;</p> <p>Caballeros bárbaros y guerreros tártaros entraron a Ba y Shu.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de medio natural (topónimo)	

El sentido de estos dos versos es: ‘Las tierras de Longyou y Heyuan ya no se pueden cultivar, al tiempo que los caballeros bárbaros han invadido Ba y Shu’. El “河源” (*he yuan*, donde *he* es *río*, *yuan* es *venaje*) que se menciona en el primer verso es un topónimo, al igual que “陇右” (*long you*). En la traducción, sin embargo, el traductor no consiguió reproducir el espacio construido en el original. Debido a las lagunas en los conocimientos geográficos del traductor, el mismo, no se daba cuenta de que “河源” (*he yuan*) era un topónimo, de modo que lo tomó como complemento de “陇右” (*long you*) y lo interpretó literalmente como “el nacimiento del río”, lo que provocó un error de traducción.

Ficha n. 23

<p>TO15 (Du Fu):</p> <p>Título: 铜/瓶</p> <p>tong / ping</p> <p>bronce / botella</p> <p>乱/后/碧/井/废,</p>	<p>TM15 (Guillermo Dañino):</p> <p>Título: Vaso de bronce</p> <p>Cubierto de musgo el pozo derruido;</p>
--	--

<p>luan / hou / bi / jing / fei,</p> <p>guerra / tras / verde / pozo / abandonar,</p> <p>时/清/瑶/殿/深。</p> <p>shi / qing / yao / dian / shen.</p> <p>tiempo / paz / jade / palacio / maravilloso.</p> <p>铜/瓶/未/失/水,</p> <p>tong / ping / wei / shi / shui,</p> <p>bronce / botella / no / perder / agua,</p> <p>百/丈/有哀音。</p> <p>bai / zhang / you ai yin.</p> <p>ciento / legua / crujir.</p> <p>侧想/美/人/意,</p> <p>ce xiang / mei / ren / yi,</p> <p>suponer / belleza / persona / sentimiento,</p> <p>应/悲/寒/瓮/沉。</p> <p>ying / bei / han / zhou / chen.</p> <p>deber / triste / frío / pared del pozo / profundo.</p> <p>蛟龙/半/缺落,</p> <p>jiao long / ban / que luo,</p> <p>dragón / medio / caerse,</p> <p>犹/得/折/黄金。</p> <p>you / dei / zhe / huang jin.</p> <p>todavía / poder / cambiar / oro.</p>	<p>en su tiempo, este palacio asombró al mundo.</p> <p>El vaso, atareado en servir para beber,</p> <p>crujió cien veces al moverse su cubierta.</p> <p>Bella muchacha de la corte lo lleno de vino</p> <p>y se miró en el frío fondo suspirando.</p> <p>Aunque mellado y sucio su relieve de dragones,</p> <p>¡alguien daría por este vaso más de mil monedas!</p> <p>Nota: Los recipientes para el vino podían ser bronce y disponer de una cubierta o tapa, con bisagras, del mismo material.</p>
---	--

Error de comprensión de patrimonio cultural (utensilio); error de comprensión de patrimonio cultural (objeto)

Tras el estallido de la Rebelión de An-Shi, los rebeldes invadieron la capital y el emperador Xuanzong tuvo que abandonar el palacio para refugiarse. En este momento, muchas de las pertenencias del palacio fueron robadas. El “铜瓶” (*tong ping*, *tong* significa *cobre*, *ping* es la palabra china para *botella*) descrito en este poema, es una de ellas. Al escribir sobre lo que le ocurrió a una botella de bronce durante la guerra, el poeta expresa su dolor por la inquietud social y la ruina de su país.¹¹² El poema nos notifica: ‘Después de la guerra, el pozo abandonado en palacio se cubrió de musgo. En tiempos de paz el palacio estaba magnífico y la botella de cobre se llenaba de agua. Las cuerdas del pozo crujían contra las paredes. El pozo era tan profundo que supongo que las muchachas de palacio que se encargaban de sacar agua de él, en aquella época se sentían tristes por ello. El dragón tallado en este recipiente está medio perdido, pero aún podría cambiarse por oro’. Detectamos dos errores en la interpretación de este poema por parte del traductor. El primer error consiste en el “百丈” (*bai zhang*). Como el pozo era muy profundo, la cuerda unida al objeto de extracción de agua era tan larga que los antiguos utilizaban “百丈” (*bai zhang*, *bai* significa *ciento*; *zhang* es una unidad de longitud de China, un *zhang* equivale aproximadamente a tres metros) para referirse a la cuerda exagerando su longitud. Otro es el “铜瓶” (*tong ping*), que no es “el recipiente para el vino” como explica el traductor en la nota, sino “un objeto para extraer agua”. Creemos que fue la malinterpretación por parte del traductor de “铜瓶” (*tong ping*) la que le llevó a no captar lo que hacía referencia “百丈” (*bai zhang*), así que reescribió el TO de forma creativa sobre la base de sus propios conocimientos culturales enciclopédicos y tradujo el cuarto verso como “crujió cien veces al mover su cubierta”. Adicionalmente, por la interferencia de su comprensión del “铜瓶” (*tong ping*), el traductor ha malinterpretado el quinto verso. El “铜瓶” (*tong ping*) es un recipiente específicamente para el agua en lugar del vino, por consiguiente, es poco razonable que una dama de la corte lo llene con vino. En definitiva, los errores de la traducción se deben a que el traductor confundió el recipiente de agua, es decir, “铜瓶” (*tong ping*), con el “vaso de vino”, lo que le impidió asociar “百丈” (*bai zhang*) con el acto de sacar agua de un pozo. De lo contrario, es probable que el traductor hubiera podido enterarse de que “百丈” (*bai zhang*) es un nombre alternativo para la “cuerda unida al objeto de extracción de agua del pozo” empleando su competencia documental. De esta forma se habrían evitado estos errores.

¹¹² Ibid., 1330.

8.3 Antología de poesía china

Ficha n. 24

<p>TO1 (Wang Bo):</p> <p>滕/王/高/阁/临/江/渚,</p> <p>teng / wang / gao / ge / lin / jiang / zhu,</p> <p>Teng / rey / alto / pabellón / junto a / río / islote,</p> <p>佩/玉/鸣/鸾/罢/歌/舞。</p> <p>pei / yu / ming / luan / ba / ge / wu.</p> <p>Llevar / jade / sonar / fénix / cesar / canto / danza.</p>	<p>TM1 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>El alto pabellón del Rey Teng</p> <p>se alza a la orilla del río</p> <p>mas la música y las danzas han cesado</p> <p>ya no se ven los fénix cincelados</p> <p>ni los adornos de jade.</p>
Error de comprensión de patrimonio cultural (objeto)	

El primer verso nos muestra el alto Pabellón del Rey Teng junto al río Gan. Con el segundo verso se nos notifica que la próspera escena de los nobles con adornos de jade y en carrozas con campanillas de Luan, que acudían al pabellón para un gran banquete, ha desaparecido. “鸾” (*luan*) significa literalmente ave fénix, pero en este contexto se refiere a una campanilla que se colgaba en las carrozas, llamada *luan ling* (*ling* es la palabra china para *campanilla*). No es que el ave fénix estuviera grabada en las campanillas. Es tan solo una denominación cargada de connotatividad positiva. En la antigüedad, los chinos creían que los fénix eran símbolos de buena fortuna y que solo aparecían cuando el mundo estaba en paz, la sociedad era estable y la economía era próspera. Por eso se utilizaba el fénix para nombrar algunos objetos, por ejemplo, el carro en el que paseaba el emperador se conocía como “鸾驾” (*luan jia*, *jia* significa *carroza*), pero no tenía un fénix tallado. Supiera o no el traductor que “鸾” (*luan*) se refería a una campana (probablemente no lo sabía), transformó una imagen auditiva en visual. La solución correcta puede ser “campanilla de la carroza”.

Ficha n. 25

<p>TO2 (Wang Wei):</p> <p>Título: 漆园</p> <p>qi / yuan</p> <p>árbol de laca / parque</p> <p>古/人/非/傲/吏,</p> <p>gu / ren / fei / ao / li,</p> <p>antiguo / persona / no / arrogante/ funcionario</p> <p>自/阙/经/世/务。</p> <p>zi / qüe / jin/ shi /wu.</p> <p>sí mismo / faltar / gestionar / mundano / asunto.</p> <p>偶/寄/一/微/官,</p> <p>ou / ji / yi / wei / guan,</p> <p>Casualidad / enviar/ uno / pequeño / cargo</p> <p>婆娑/数株/树。</p> <p>po suo / shu zhu / shu.</p> <p>danzar / muchos / árboles.</p>	<p>TM2 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>Título: El parque de los anacardos</p> <p>No gustaban los antiguos</p> <p>ser mandarines altivos</p> <p>se tenían por ineptos</p> <p>para los mundanos negocios</p> <p>sólo a veces aceptaban</p> <p>ser pequeños mandarines</p> <p>como las ramas del árbol</p> <p>que bailan al son del viento.</p>
Error de comprensión de patrimonio cultural (personaje real)	

Este poema pertenece a la colección *Poemas del río Wang* de Wang Wei, que contiene veinte poemas basados en veinte escenas del río Wang. El parque de lacas es una de esas escenas, pero el poema que se le dedica no se centra en el paisaje del parque, sino en manifestar la actitud del poeta ante la vida. El “古人” (*gu ren*) del primer verso no es una referencia general, sino que se refiere específicamente al hombre de la antigüedad, Zhuangzi, al que, durante el periodo de los reinos combatientes (de 453 a.C. a 221 a.C.), el rey Wei del reino Chu le ofreció el puesto de primer ministro, que él rechazó alegando que no era bueno para gobernar el reino. Más tarde, Zhuangzi pasó a ser un funcionario de poca importancia que dirigía al parque de lacas. El poema aborda este acontecimiento y el sentido original

consiste en que ‘Zhuangzi no era un funcionario arrogante, y solo le importaba tener un lugar donde establecerse. Las ramas del árbol vuelan en el aire, libres y a gusto. Aunque Zhuangzi sigue en el círculo oficial, atado por los asuntos políticos e incapaz de conseguir la libertad, su mundo espiritual, como las ramas que vuelan en el aire, ya es libre’. La alusión que hace Wang Wei a Zhuangzi tiene como objetivo demostrar que él (Wang Wei) se mantuvo alejado de la corte imperial y vivió aislado en el río Wang no por su orgullo y arrogancia, sino para llevar una vida pacífica y tranquila. En cambio, el traductor transformó el “古人” (*gu ren*) como “los antiguos hombres”, es decir, el traductor transformó la forma singular del original como plural en el TM conforme a una lectura más literal del sintagma. Por lo tanto, creemos que el traductor no detectó esta alusión y creía que el autor se limitaba a explicar la actitud general de la gente del pasado hacia el tema de ser funcionario. Además, la interpretación que hacía el traductor del término “世务” (*shi wu*) en el segundo verso es incorrecta, ya que alude a “los asuntos políticos”¹¹³, que no es exactamente lo mismo que “los mundanos negocios”. En definitiva, “los mundanos negocios” debe cambiarse por “los asuntos políticos” y “los antiguos” debería cambiarse por “el antiguo”, y otros elementos sintácticos del TM deberían corregirse correspondientemente.

Ficha n. 26

TO3 (Du Fu): [...] 或/从/十五/北/防/河， huo / cong / shi wu / bei / fang / he ， alguien / desde / quince / norte / defender / río ， 便/至/四十/西/营/田。 bian / zhi / si shi / xi / ying / tian . Aunque / llegar / cuarenta / oeste / cultivar / tierra . [...]	TM3 (Juan Ignacio Preciado Idoeta): [...] no paran de reclutar algunos a los quince partieron a defender el norte del Río a los cuarenta todavía siguen protegiendo las tierras del oeste. [...]
Error de comprensión de medio natural (localización geográfica); error de comprensión de patrimonio cultural (estrategia militar); error de comprensión de cultura social (sistema económico)	

Este dístico pertenece al poema de Du Fu *Balada de los carros de guerra*, y todo el poema describe el frecuente reclutamiento de soldados durante la época del emperador Xuan de la dinastía Tang. El sentido del TO es que ‘algunos habían ido al norte a hacer guarnición a la edad de quince años, e incluso a la edad de cuarenta tuvieron que ir a la frontera del oeste a trabajar en las tierras’. “防河” (*fang he*, significa defender el río; *fang* significa *defender*, *he* significa *río* e indica el río Amarillo) es una estrategia militar de la dinastía Tang. En tiempos del emperador Xuan, los bárbaros invadían el Corredor

¹¹³ 《新华字典》 [Diccionario Xinhua]. 12ª ed. Shanghai: The Commercial Press, 2021.

de Hexi (*he* es la palabra china para *río*; *xi* es para *oeste*) en otoño para despojar a la población local de sus cosechas. Para defenderse de la invasión y guarnecer dicho corredor, la corte Tang enviaba cada año una gran cantidad de ejércitos. El Corredor de Hexi era una región geográfica e histórica, situada en el noroeste del país, mientras que el centro político de la dinastía Tang estaba en el sur, y por tanto con respecto a la situación geográfica de la corte, el Corredor de Hexi estaba al norte de ella, es decir, la dirección en la que la corte envió sus tropas al Corredor de Hexi era el norte. En este sentido, en el contexto del TO el “北”(*bei*, significa *norte*) es, un verbo que no significa ‘al norte del río Amarillo’ sino ‘dirigirse al norte’. Teniendo en cuenta lo anterior, “北防河” (*bei fang he*) significa “ir al norte a defender el río Amarillo”. El traductor que no conocía el despliegue militar de la dinastía Tang lo interpretó erróneamente como ‘defender la parte norte del río Amarillo’, lo que llevó a una traducción errónea.

“营田” (*ying tian*, donde *ying* es *cultivar*, *tian* es *tierra*) significa cultivar la tierra. En la antigüedad se aplicaba el sistema Tuntian (*tun* es la palabra china para *roturar*; *tian* es *tierra*), un sistema de agricultura colectiva que organizaba y dirigía directamente el gobierno, según el cual los soldados de la frontera debían cultivar la tierra para mantenerse cuando no estaban en guerra. Como hemos dicho antes, el Corredor de Hexi estaba situado al noroeste de China y la corte Tang al sur, de modo que el “西” (*xi*, significa *oeste*) en el TO no se refiere al oeste, sino a dirigirse al oeste. Así, “西营田” (*xi ying tian*) no se refiere a “proteger las tierras del oeste” como lo entiende el traductor, sino a “ir al oeste a cultivar las tierras”. Para comprender correctamente el texto original, el traductor no solo debe conocer la estrategia militar de “防河” (*fang he*) y el sistema Tuntian, sino también reproducir el espacio construido por el autor en el texto original, es decir, la ubicación geográfica relativa del Corredor de Hexi y la corte imperial. Sin embargo, de la traducción se desprende que el traductor no ha hecho ninguna de estas cosas, cometiendo así un error de traducción. He aquí la traducción correcta de Chen como referencia:

A los quince años fui¹¹⁴ al norte
a defender el río Amarillo.
Ahora, cuarentón, voy al oeste
a trabajar en una granja del Ejército.¹¹⁵

¹¹⁴ Este poema comienza con una descripción de una despedida. Al ver esta escena, el poeta pregunta a un transeúnte qué pasa. Y los dos versos son su respuesta. “或” (*huo*) se entiende de dos maneras. La primera es que “或” (*huo*) es una partícula auxiliar y no tiene ningún significado concreto. El transeúnte le responde al poeta su propia situación. La segunda interpretación es que “或” (*huo*) es un pronombre indefinido, que se refiere a alguien o a algunos. Por eso, tanto la traducción de Chen (lo traduce como yo) como la del traductor (lo traduce como algunos) son correctas.

¹¹⁵ Chen, *Trescientos poemas*, 169.

Ficha n. 27

<p>TO4 (Chen Ziang):</p> <p>前/不/见/古/人,</p> <p>qian / bu / jian / gu / ren,</p> <p>delante / no / ver / antiguo / persona,</p> <p>后/不/见/来/者。</p> <p>hou / bu / jian / lai / zhe.</p> <p>detrás / no / ver / venir / persona.</p> <p>[...]</p>	<p>TM4 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>Delante no veo a los sabios de antaño</p> <p>detrás no veo a los que han de venir.</p> <p>TM4 (Guillermo Dañino):</p> <p>Delante no veo al hombre honesto.</p> <p>Detrás no veo llegar al virtuoso.</p> <p>[...]</p>
Error causado por la interferencia cultural (falsos amigos culturales)	

El autor, Chen Ziang, era un hombre de letras con un amplio horizonte político. A menudo criticaba a los políticos de su época, por los que nunca fue aceptado, lo que le frustró enormemente. Estos dos versos significan literalmente que delante, no se ven las personas y detrás, tampoco. Sin embargo, en realidad, las personas de las que escribe el poeta son gobernantes sabios que valoran los talentos.¹¹⁶ Para los chinos, “前” (*qian*, significa *delante*) se refiere al pasado y “后” (*hou*, indica *detrás*) al futuro. Por tanto, el verdadero sentido de estos dos versos es que ‘no hay más soberanos sabios como los del pasado, tampoco puedo encontrarme con los sabios del futuro’ expresando el sufrimiento y la pena del poeta ante el hecho de que no se reconoce su talento. Sin embargo, en la versión española, “前” (*qian*) hace referencia al futuro y “后” (*hou*) al pasado, lo que es contrario a lo que representan en chino. Ambos traductores cometieron el mismo error, por no darse cuenta de las diferencias cognitivas entre pueblos. Por consiguiente, la posición de “delante” y “detrás” en el TM debe invertirse.

¹¹⁶ Difei Xiao, 《唐诗鉴赏辞典》 [Manual de apreciación de la poesía Tang] (Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House, 1983), 868.

Ficha n. 28

<p>TO5 (Wen Tingyun):</p> <p>[...]</p> <p>梧桐树，</p> <p>wu tong / shu,</p> <p>Wu tong / árbol,</p> <p>三更雨。</p> <p>san geng / yu.</p> <p>tercer geng / lluvia.</p> <p>[...]</p>	<p>TM5 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>[...]</p> <p>Los árboles fénix</p> <p>la lluvia de madrugada</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura social (unidad de tiempo)	

Los dos versos significan ‘el árbol Wutong (considerado por los antiguos como el árbol sobre el que descansa el fénix) está empapado por la lluvia de medianoche.’ El término “更” (*geng*) era la antigua unidad de tiempo nocturno. Los antiguos dividían el tiempo según la posición del sol con respecto a la tierra y establecían cinco horas en la noche, a saber, “一更” (*yi geng*, significa *el primer geng*), “二更” (*er geng*, significa *el segundo geng*), “三更” (*san geng*, significa *el tercer geng*), “四更” (*si geng*, significa *el cuarto geng*), “五更” (*wu geng*, significa *el quinto geng*). *El primer geng* es el atardecer, cuando el sol aún no se ha puesto del todo, *el segundo* es cuando el sol se ha puesto completamente y *el tercero* es el momento más oscuro de la noche, cuando el sol está más lejos de la tierra y se encuentra en el punto opuesto al sol de mediodía (los antiguos consideraban el mediodía como el momento en que el sol estaba más cerca de la tierra). El sol sale gradualmente del *tercer* al *quinto geng*. En este sentido, “三更” (*san geng*), es decir, *el tercer geng*, corresponde a *medianoche*, que significa “hora en que el sol está en el punto opuesto al que se encuentra en mediodía”.¹¹⁷ Sin embargo, el vocablo “madrugada” que usa el traductor se refiere a “tiempo posterior a la medianoche y anterior al amanecer”,¹¹⁸ lo que no se corresponde con la hora indicada por “三更” (*san geng*). Desde nuestro punto de vista, aunque el traductor conocía que “三更” (*san geng*) era una hora de la noche, no sabía exactamente qué hora era. En definitiva, es poco riguroso traducir “三更” (*san geng*) como “madrugada”. Propondríamos sustituirla por “medianoche”.

¹¹⁷ RAE, Diccionario de la lengua española, 22ª ed. (CD-ROM), s. v. “medianoche”.

¹¹⁸ RAE, Diccionario de la lengua española, 22ª ed. (CD-ROM), s. v. “madrugada”.

Ficha n. 29

<p>TO6 (Bai Juyi):</p> <p>时/难/年/荒/世/业/空,</p> <p>shi / nan / nian / huang / shi ye / kong,</p> <p>tiempo / difícil / cosecha / inculto / generación / propiedad / vacío,</p> <p>弟兄/羈旅/各/西/东</p> <p>di xiong / ji lü / ge / xi dong,</p> <p>hermanos / vagar / cada uno / oeste / este.</p> <p>[...]</p>	<p>TM6 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>Tiempos difíciles</p> <p>una mala cosecha y la gente sin trabajo</p> <p>mis hermanos viven en tierras extrañas</p> <p>unos en el este, otros en el oeste.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura social (sistema económico)	

Este poema fue escrito entre los años 799 y 800,¹¹⁹ cuando tuvo lugar una gran y larga guerra en el imperio Tang. El autor lo escribió movido por la emoción al ver que los campos eran estériles debido a la guerra y que su familia estaba dividida y en la pobreza. El sentido de estos dos versos es: ‘en estos tiempos difíciles, la cosecha es pobre y los campos están vacíos. Mis hermanos están dispersos y vagabundos.’ En el primer verso, el “世业” (*shi ye*, donde *shi* es *generación*, *ye* es *propiedad*) hace referencia a un sistema económico aplicado durante la dinastía Tang: “世业田” (*shi ye tian*, *tian* significa *tierra*). En aquella época, los hombres mayores de dieciocho años recibían 100 *mu*¹²⁰ de tierra del gobierno, sin embargo, entre ellos, los 80 *mu* eran propiedad del Estado, es decir, las personas solo tenían derecho a usarlos en vez de poseerlos. Cuando morían, el gobierno los recuperaba y redistribuía a otros, mientras que los restantes 20 *mu* podían pasar a las generaciones posteriores como propiedad privada sin ser devueltos al Estado. Estos 20 *mu* de tierra se conocían como “世业田” (*shi ye tian*), que podían heredarse de generación en generación. Sin embargo, los caracteres “世” (*shi*) y “业” (*ye*), además de *generación* y *propiedad*, también significan *mundo* y *trabajo* respectivamente, por eso, consideramos que el traductor no identificó esta referencia cultural y de acuerdo con sus significados literales, los tradujo como “la gente sin trabajo”.

¹¹⁹ Xiao, 《唐诗鉴赏辞典》 [Manual de apreciación de la poesía Tang], 882.

¹²⁰ *Mu* es una unidad de medida de superficie utilizada en China.

Ficha n. 30

<p>TO7 (Li He):</p> <p>寻/章/摘/句/老/雕/虫,</p> <p>xun / zhang / zhai / ju / lao / diao / chong,</p> <p>buscar / composición / escoger / frase / envejecer / esculpir / insecto,</p> <p>[...]</p>	<p>TM7 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>Solo sabéis recitar bellas frases, viejos literatos.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de cultura lingüística (frase hecha)	

Este verso significa: ‘la juventud se desperdicia en habilidades tan insignificantes como escoger frases bonitas sin sentido.’ El “雕虫” (*diao chong*, donde *diao* es *esculpir*, *chong* es *insecto*) alude a la frase hecha “雕虫小技” (*diao chong xiao ji*, *xiao* significa *pequeño*, *ji* significa *habilidad*), que se refiere a habilidades insignificantes. “虫” (*chong*) es un estilo de caligrafía muy sencillo, que en la antigüedad solo practicaban los niños en sus primeras etapas de aprendizaje de la escritura. Cuando no se disponía de papel, los niños utilizaban un cuchillo para tallar caracteres en tablas de madera, lo que se llamaba “雕虫” (*diao chong*). Como este tipo de escritura era tan fácil de aprender, se consideraba que “雕虫” (*diao chong*) era una tarea que incluso los niños sin habilidades especiales podían llevar a cabo fácilmente. Esto dio lugar a la frase hecha “雕虫小技” (*diao chong xiao ji*), que se utiliza para describir una habilidad insignificante. Sin embargo, el traductor ni detectó ni percibió de ninguna manera su significado, lo que provocó una traducción que se alejaba mucho del original.

Ficha n. 31

<p>TO8 (Li Bai):</p> <p>[...]</p> <p>主人/何为/言/少/钱,</p> <p>zhu ren / he wei / yan / qian / shao,</p> <p>anfitrión / por qué / decir / faltar / dinero,</p> <p>径须/沽取/对/君/酌。</p> <p>jing xu / gu qu / dui / jun / zhuo.</p> <p>solo / comprar / con / tú / beber.</p>	<p>TM8 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>[...]</p> <p>Posadero, ¿por qué dices que falta dinero?</p> <p>Ocúpate sólo de traer vino a sus mercedes.</p>
---	---

五/花/马、千/金/裘， wu / hua / ma、qian / jin / qiu, cinco / dibujo / caballo、mil / oro / abrigo, 呼/儿/将/出/换/美酒， hu / er / jiang / chu / huan / mei jiu, llamar / hijo / llevar / salir / cambiar / buen vino, 与尔/同/销/万/古/愁。 yu er / tong / xiao / wan / gu / chou. contigo / junto / dispersar / diez mil / generación / melancolía. [...]	Mi caballo pío mi abrigo de mil onzas Le diré a mi hijo que los cambie por buen vino, Y junto ahogaremos nuestras viejas penas. [...]
Error de comprensión de cultura social (tratamiento)	

Este poema fue escrito por Li Bai cuando fue invitado a la casa de un amigo. Los cuatro versos significan: ‘Anfitrión, ¿por qué dices que te falta dinero? Tráeme vino. Tengo un valioso caballo y un abrigo, que vale mil oros. Pídele al mozo que los cambien por buen vino con el que podamos dispersar nuestras melancolías’. El “儿” (*er*, significa literalmente *hijo*) era un tratamiento despectivo utilizado en la antigüedad para referirse a un mozo. En este poema, “儿” (*er*) se refiere a un mozo del amigo de Li Bai¹²¹ en vez de “mi hijo” como lo entiende literalmente el traductor. Además, los cuatro versos son en realidad palabras de Li Bai a su amigo, es decir, “呼儿” (*hu er*, *hu* significa *llamar*, *er* se refiere al *mozo*) es una petición del poeta a su amigo más que un acto que el propio autor va a llevar a cabo. Por lo tanto, la interpretación del tercer verso por parte del traductor es completamente errónea. He aquí la traducción correcta de Chen como referencia:

Ahora te pido más vino, anfitrión,
y ¿dices que ya no queda dinero?
Llama al mozo y que vaya a traer
mi corcel tordo y mi abrigo,
que valdrá mil onzas de oro.
Que los cambie por buen vino,
y ahogemos juntos las tristezas de mil años.¹²²

¹²¹ Qiu, 《杜诗详注》[Notas detalladas sobre los poemas de Du Fu], 356.

¹²² Chen, *Trescientos poemas*, 282.

Ficha n. 32

<p>TO9 (Du Fu):</p> <p>[...]</p> <p>浊/醪/谁/造/汝,</p> <p>zhuo / lao / shei / zao / ru,</p> <p>turbio / vino / quién / elaborar / tú,</p> <p>一/酌/散/千/忧。</p> <p>yi / zhuo / san / qian / you.</p> <p>uno / beber / dispersar / mil / melancolía</p>	<p>TM9 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>[...]</p> <p>Eres un buen vino, ¿quién te ha elaborado?</p> <p>Un vasito sólo, y mil cuitas se evaporan.</p>
Error de comprensión de patrimonio cultural (vino)	

Estos dos versos significan: ‘vino turbio, ¿quién te ha elaborado? Un solo sorbo me aliviará de mi pena’. En la dinastía Tang, el vino se dividía en dos categorías: “浊醪” (*zhuo lao*, *zhuo* es la palabra china para *turbio*, *lao* significa *vino*) y “清醪” (*qing lao*, *qing* significa *claro*). El “浊醪” (*zhuo lao*), es decir, el vino turbio no estaba filtrado y tenía sedimentos flotando por encima, lo que le daba un aspecto muy turbio. Era un vino de mala calidad que solamente bebían los pobres. El “清醪” (*qing lao*), el vino claro, en cambio, era un vino de alta calidad, que se elabora con un proceso y una técnica de elaboración más complejos, lo que lo deja libre de sedimentos, por eso, tenía un aspecto muy claro y era más caro. Este poema fue escrito tras el estallido de la Rebelión de An-Shi,¹²³ cuando la situación económica de Du Fu era tan desfavorable que no podía permitirse beber el “vino claro” y se veía obligado a beber el “vino turbio”. De hecho, el énfasis que pone el poeta en el “vino turbio” es una autoburla de su terrible situación económica. El hecho de que un sorbo del “vino turbio” de mala calidad pueda ser suficiente para aliviar la pena del autor demuestra su pobreza, lo que constituye el sentido esencial de estos dos versos. A nuestro juicio, por una parte, tal vez el traductor sabía que el “vino turbio” era un vino no filtrado, pero desconocía que era de mala calidad ni que solo lo bebían los pobres, por lo que lógicamente no captó el sentido autodespectivo por parte del poeta. Por otro lado, con la interferencia del segundo verso, el traductor suponía que un vino que podía dispersar la pena con un solo sorbo era, por supuesto, un buen vino, por lo que tradujo erróneamente “浊醪” (*zhuo lao*) como un “buen vino”.

¹²³ Qiu, 《杜诗详注》[Notas detalladas sobre los poemas de Du Fu], 856.

Ficha n. 33

<p>TO10 (Du Fu):</p> <p>落/日/在/帘/钩,</p> <p>luo / ri / zai / lian / gou,</p> <p>ponerse / sol / en / cortina / gancho,</p> <p>溪/边/春/事/幽。</p> <p>xi / bian / chun / shi / you.</p> <p>río / borde / primavera / cosa / calma.</p> <p>[...]</p>	<p>TM10 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>Sol poniente en los ganchos de la cortina.</p> <p>Al borde del río, en primavera, todo está en calma.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión de patrimonio social (agricultura)	

Estos dos versos representan una escena rural al atardecer y significan: ‘La luz del sol poniente brilla en los ganchos de la cortina. Los campesinos junto al río han terminado sus labores de labranza’. Como la primavera es la época de plantar semillas, los chinos llaman a las labores agrícolas “春事” (*chun shi*, *chun* significa *primavera*, *shi* significa *cosa*). Por lo tanto, el “春事” (*chun shi*) que se menciona en el segundo verso, en realidad, se refiere a las “labores de labranza”, sin embargo, el traductor lo abstraigo como “todo de la primavera” conforme a una lectura más literal del vocablo. Para una traducción más adecuada, véase la traducción de Dañino:

El sol se filtra en las casas con sus últimos rayos;
A orillas del río terminan las guras labores de primavera.¹²⁴

Ficha n. 34

<p>TO11 (Du Fu):</p> <p>三/月/桃/花/浪,</p> <p>san / yue / tao / hua / lang,</p> <p>tres / mes / durazno / flor / ola,</p> <p>江/流/复/旧/痕。</p> <p>jiang / liu / fu / jiu / hen.</p>	<p>TM11 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>El tercer mes, y las flores de durazno</p> <p>flotan sobre las ondas del río.</p> <p>La corriente recupera sus viejas huellas.</p>
--	---

¹²⁴ Dañino, *Bosque de pincesles*, 449.

río / corriente / de nuevo / viejo / huella. [...]	[...]
Error de comprensión de medio natural (clima)	

Este dístico significa: ‘con la llegada de las inundaciones de primavera en marzo, los ríos recuperan sus huellas’. El “桃花浪” (*tao hua lang*, donde *tao hua* es flores de durazno, *lang* es ola) que se menciona en el primer verso se refiere a “春汛” (*chun xun*, donde *chun* es primavera, *xun* es inundación; significa las inundaciones de primavera). Al derretirse la nieve y el hielo y aumentar las precipitaciones en primavera, el nivel del agua de los ríos asciende drásticamente, lo que se conoce como “春汛” (*chun xun*). Dado que las flores de durazno se cultivan ampliamente en China y que la primavera es la estación en la que florecen, tanto en el pasado como en la actualidad, cuando llega la primavera, se ven las flores de durazno en casi todas las partes del país. De esta manera, la gente las asocia con la primavera. Por esta razón, los chinos llaman a “春汛” (*chun xun*) como “桃花浪” (*tao hua lang*). Sin embargo, debido a las lagunas en los conocimientos enciclopédicos, el traductor no se daba cuenta de que “桃花浪” (*tao hua lang*) se refería a las “inundaciones de primavera” y lo rescribió como “las flores de durazno flotan sobre las ondas del río”.

Ficha n. 35

<p>TO12 (Li Bai):</p> <p>明/月/出/天/山， ming / yue / chu / tian / shan, brillante / luna / salir / cielo / montaña 苍茫/云/海/间。 cang mang / yun / hai / jian. inmenso / nube / mar / entre. 长/风/几/万/里， chang / feng / ji wan / li, largo / viento / miles / legua, 吹/度/玉/门/关。 chui / du / yu / men / guan.</p>	<p>TM12 (Juan Ignacio Preciado Idoeta):</p> <p>Una brillante luna se eleva por entre los Montes del cielo en medio de un inmenso mar de nubes un largo viento de miles y miles de leguas sopla a través del Paso de la Puerta de Jade.</p>
---	---

soplar / a través de / jade / puerta / paso. 汉/下/白登/道, han / xia / bai deng / dao, chino / bajar / Baideng / ruta, 胡/窥/青海/湾。 hu / kui / qing hai / wan . bárbaro / acechar / Qinghai / bahía . 由来/征战/地, you lai / zheng zhan / di, siempre / batalla / campo 不/见//有/人/还。 bu / jian / you / ren / huan. no / ver / haber / persona / regresar. [...]	El ejército chino ha bajado por la ruta de Baideng los bárbaros acechan en la bahía de Qinghai. De los lejanos campos de batalla no se ve volver a nadie [...]
Error de comprensión de medio natural (topónimo)	

Estos versos significan: ‘Una luna brillante se eleva desde las montañas celestiales y viaja a través de un inmenso mar de nubes. Un poderoso viento sopla a través de decenas de miles de kilómetros hasta más allá del Paso de Yumen. En su día, mientras los soldados Han bajaban por el camino de Baideng, los bárbaros codiciaban el lago Qinghai. Aquí se produjeron sucesivas batallas, a las que sobrevivieron pocos soldados’. El topónimo “青海湾” (*qin hai wan*, donde *wan* es *bahía*) nunca ha existido a lo largo de la historia china; en realidad se refiere al “青海湖” (*qin hai hu*, donde *hu* es *lago*), donde el ejército Tang luchaba contra los bárbaros durante años. El autor sustituye “湖” (*hu*) por “湾” (*wan*) para buscar una armonía de la rima. La transcripción del original queda como sigue:

ming yue chu tian **shan**,
cang mang yun hai **jian**.
chang feng ji wan li,
chui du yu men **guan**.
han xia bai deng dao,
hu kui qing hai **wan**.
you lai zhan zheng di,
bu jian you ren **huan**.

Las terminaciones de los versos primero, segundo, cuarto, sexto, octavo son: shan, jian, guan, wan, huan, coincidiendo con la combinación de la vocal: a y la coda: n, que constituye la rima del poema. Si el autor hubiera utilizado “青海湖” (*qin hai hu*; la vocal de *hu* es u, que no coincide con la rima an), habría estropeado el esquema de rima del poema (véase el capítulo 2 para conocer las normas de rima de la poesía Tang). De ahí que el autor haya optado por sustituir “湖” (*hu*) por “湾” (*wan*) para mantener la rima del poema. El traductor, al no tener suficientes conocimientos geográficos de China, no se daba cuenta de que el topónimo “青海湾” (*qin hai wan*) no existía y lo tradujo literalmente como “la bahía de Qinghai”, mientras que la semiótica del espacio que construye el autor era “el lago de Qinghai”.

8.4 Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos

Ficha n. 36

<p>TO1 (Li Bai):</p> <p>故人/西/辞/黄/鹤/楼,</p> <p>gu ren / xi / ci / huang / he lou,</p> <p>viejo amigo / oeste / despedir / amarillo / grulla / torre,</p> <p>烟/花/三月/下/扬州。</p> <p>yan / hua / san yue / xia / yang zhou.</p> <p>niebla / flor / marzo / descender / Yangzhou.</p> <p>[...]</p>	<p>TM1 (Fernando Pérez Villalón):</p> <p>Mi amigo parte hacia el oeste de la Torre de la Grulla Amarilla</p> <p>Niebla de flores, en marzo, descende a Yangzhou.</p> <p>[...]</p>
Error de comprensión medio natural (localización geográfica)	

Este es un poema de despedida. Meng Haoran va de Hubei a Yangzhou, y Li Bai lo despide en la Torre de la Grulla Amarilla (está en la provincia HuBei). El sentido del dístico es: ‘Mi amigo se despide de mí en la Torre de la Grulla Amarilla, yendo a Yangzhou en marzo, cuando las flores están en plena floración’. El primer verso de la traducción, “Mi amigo parte hacia el oeste de la Torre de la Grulla Amarilla”, indica que “mi amigo” se dirige al oeste. En otras palabras, en el espacio construido por el traductor, Yangzhou se encuentra al oeste de la Torre de la Grulla Amarilla, pero, en realidad, Yangzhou se encuentra al este de la Torre, por lo que, si el amigo del poeta se dirigía a Yangzhou desde la Torre de la Grulla Amarilla, debería partir del oeste para el este. El traductor, sin embargo, entiende “西辞” (*xi ci*, *xi* significa *oeste*, *ci* significa *despedir*) como “partir hacia el oeste”, exactamente lo contrario de lo que dice el TO: “partir del oeste”. Por la incapacidad del traductor de aclarar la ubicación geográfica relativa de Yangzhou y la Torre de la Grulla Amarilla, el espacio construido por el traductor en la traducción no se corresponde con el que se diseñó en el original. La propuesta sería: ‘Mi amigo parte hacia el este de la Torre de la Grulla Amarilla’.

Ficha n. 37

<p>TO2 (Li Bai):</p> <p>[...]</p> <p>何处/是/归/程?</p> <p>he chu / shi / gui / cheng?</p> <p>dónde / ser / regresar / camino?</p> <p>长/亭/更/短/亭。</p> <p>chang / ting / geng / duan / ting.</p> <p>largo / pabellón / alternarse / corto / pabellón.</p>	<p>TM2 (Fernando Pérez Villalón):</p> <p>[...]</p> <p>¿Hacia dónde se halla el camino de vuelta?</p> <p>Pabellones altos y bajos se alternan.</p>
<p>Error de comprensión de patrimonio cultural (edificio)</p>	

Los dos versos fueron escritos cuando el autor extrañaba su tierra natal y nos notifican: ‘¿Dónde está mi camino de vuelta? Después del pabellón largo, viene el pabellón corto’. En la antigüedad, los caballos eran el principal medio de transporte por tierra, pero solo un reducido porcentaje de personas podía permitirse mantener o alquilar caballos, por eso, la mayoría seguía viajando a pie cuando salía de la ciudad. Por eso, se instalaban pabellones fuera de la puerta de la ciudad para que los peatones pudieran descansar y despedirse de sus familiares y amigos. El pabellón que se instalaba a cinco leguas de la puerta de la ciudad se llamaba “短亭” (*duan ting*, *duan* significa *corto*, *ting* significa *pabellón*) y el que a diez leguas se llamaba “长亭” (*chang ting*, *chang* significa *largo*). Cabe destacar que no se observa ninguna diferencia en sus apariencias. El “长” (*chang*) y el “短” (*duan*) están relacionados con la distancia entre el pabellón y la puerta de la ciudad. Por lo tanto, es incorrecto interpretar “长亭” (*chang ting*) como “pabellones altos” y “短亭” (*duan ting*) como “pabellones bajos”.

Ficha n. 38

<p>TO3 (Du Fu):</p> <p>Título: 月/夜</p> <p>yue / ye</p> <p>luna / nocha</p> <p>[...]</p> <p>何时/倚/虚/幌,</p> <p>he shi / yi / xu / huang,</p> <p>cuándo / apoyarse / transparente / cortina</p> <p>双/照/泪/痕/干。</p> <p>shuang / zhao / lei / hen / gan.</p> <p>los dos / brillar / lágrima / huella / seca.</p>	<p>TM3 (Fernando Pérez Villalón):</p> <p>Título: Luna, noche</p> <p>[...]</p> <p>¿Cuándo, junto a una ventana abierta,</p> <p>veremos su brillo los dos, nuestras lágrimas secas?</p>
<p>Error de comprensión de patrimonio cultural (objeto)</p>	

El autor fue encarcelado en Chang'an por los rebeldes, y por la noche, contemplando la luna en el cielo, echó tanto de menos a su lejana esposa que escribió este poema. Este dístico significa: '¿Cuándo nos podemos sentar juntos bajo una transparente cortina? ¿Cuándo la luz de la luna puede secar nuestras lágrimas?'. El “幌” (*huang*) es un tipo de cortina, pero los antiguos solo la colgaban en sus camas. Es posible, creemos, que el traductor supiera que “幌” (*huang*) se refería a una cortina, pero asumió subjetivamente que estaba colgada en la ventana, ya que parece más razonable disfrutar de la luz de la luna junto a una cortina en la ventana que sentado en la cama. Sin embargo, en la antigüedad, los chinos no colgaban cortinas en las ventanas porque utilizaban pasta de papel para recubrir los marcos de las ventanas. Esta pasta era opaca cuando se secaba y garantizaba eficazmente la intimidad, por lo que no era necesario colgar cortinas en la ventana. El hecho de que el traductor tradujera erróneamente “倚虚幌” (*yi xu huang*, significa *apoyarse en la transparente cortina*) como “junto a una ventana abierta” se debe a que no sabía lo que era “幌” (*huang*) o, como ya hemos mencionado, a que el traductor consideró subjetivamente que “幌” (*huang*) estaba colgada en las ventanas.

9. Conclusiones

Esta tesis ha tenido como objetivo general hacer un análisis crítico de los errores de comprensión relativos a referencias culturales en algunas de las traducciones al español de los poemas Tang. Para lograr este objetivo, formulamos los siguientes objetivos específicos:

1. Presentar un estado de la cuestión sobre la recepción y traducción al español de la poesía Tang.
2. Analizar cuatro antologías representativas.
3. Identificar y analizar los errores de comprensión relativos a las referencias culturales de la antigua China.

Asimismo, hemos planteado al inicio del trabajo las siguientes hipótesis:

1. Las referencias culturales que provocan errores de comprensión principalmente se centran en el ámbito del patrimonio cultural.
2. Las lagunas en la enciclopedia personal de los traductores y las interferencias de la cultura occidental o de la cultura moderna dan lugar a comprensiones erróneas de los elementos culturales que tienen una afectación relevante a nivel de la transmisión del conjunto del poemario.

Antes de abordar un estado de la cuestión sobre la recepción y traducción al español de la poesía Tang, presentamos la evolución de la poesía Tang, así como sus categorías formales y temáticas comunes, a la vez que estudiamos su traducibilidad en términos de la belleza del sentido, la fonética y la de la forma. Afirmamos que el sentido general y las emociones de la poesía Tang son traducibles gracias al carácter común de las emociones de los seres humanos y a la capacidad humana de empatía. Ahora bien, por un lado, la poesía Tang se caracteriza por su musicalidad, expresada en la rima y el ritmo, que está estrechamente relacionada con la pronunciación y el tono de los caracteres chinos, lo cual es una propiedad inherente a la propia lengua china, y que no puede traducirse a otros idiomas; por otro, la belleza de la forma se expresa solo por los caracteres chinos, es decir, esta particular belleza visual solo se puede experimentar con el TO. Afirmamos, por consiguiente, que tanto la belleza de la fonética como la de la forma de la poesía Tang son intraducibles. Aunque las bellezas fonética y de la forma del original no pueden conservarse en la traducción, eso no significa que en el proceso de traducción, dichas bellezas del texto meta no deban tenerse en cuenta. El traductor debe buscar una belleza en la lengua de llegada con recursos que no tendrán nada que ver con los de las bellezas obtenidas en la lengua de partida.

Con el fin de obtener una visión general de la evolución y la recepción de las traducciones españolas de la poesía Tang, hemos seleccionado y resumido diez trabajos relevantes. Además, hemos recopilado todos los poemarios publicados hasta la fecha que incluyen o son específicos de las traducciones de poesía Tang. Todo lo que nos lleva a las siguientes conclusiones:

1. En los primeros tiempos, la poesía Tang se introdujo en el mundo hispánico a través del francés, el alemán y el inglés. El primer poemario con poemas Tang vertidos al castellano es *Catay*, traducido del francés por Guillermo Valencia y publicado en Bogotá en 1929. En 1947, Romeo Salinas Salinas publicó en Chile *Poesía de la antigua China*, siendo la primera traducción directa de la poesía Tang al español.
2. Hasta la fecha, se ha publicado un total de 90 poemarios, de las cuales 55 son vertidas directas del chino, que representa el 61,11%; 35 son indirectas del francés, el inglés y el alemán, que equivalen al 38,89%.
3. En todo el proceso de la traducción de la poesía Tang al español, muchos traductores han hecho grandes contribuciones, como Chen Guojian, Marcela de Juan, Anne-Hélène Suárez Girard, Guillermo Dañino, Guillermo Valencia, Octavio Paz etc.

4. La introducción de la poesía Tang en el mundo hispánico ha influido en la poesía de los autores hispanos a nivel de las intervenciones temáticas, el uso de elementos simbólicos chinos clásicos y el sistema de escena-sentimiento.

Nuestro trabajo se centra en cuatro libros de poemas traducidos directamente por tres traductores. Con las entrevistas de prensa realizadas a estos tres traductores y los elementos del paratexto de los cuatro poemarios objeto de estudio, tenemos un panorama general sobre los tres traductores y, en particular, de las normas que siguen para traducir la poesía Tang. Las resumimos en la siguiente tabla:

Traductores	Normas que sigue en la traducción
Guillermo Dañino	<ol style="list-style-type: none"> 1. Renunciar al significante 2. Traducir los poemas en verso libre para conservar el significado y respetar el espíritu de los originales 3. Añadir notas para explicar los contextos culturales e históricos específicos
Juan Ignacio Preciado Idoeta	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ser lo más fiel posible al original 2. Simplificar al máximo la traducción 3. Dar al lector hispanohablante la misma sensación que al chino siempre que sea posible
Fernando Pérez Villalón	<ol style="list-style-type: none"> 1. Solo traducir los poemas bien comprendidos en los originales 2. Evitar adornar o deformar la extrema concisión del original

Nuestro tercer objetivo es identificar y analizar los errores de comprensión relativos a referencias culturales, para lo cual hemos elaborado un marco teórico y otro metodológico. Para delimitar a qué se refiere cuando se habla de referencia cultural, hemos revisado las denominaciones frecuentes. Hemos seguido la formulación “referencia cultural” de Mangiron, por considerarla un concepto amplio. Del mismo modo, hemos mostrado algunas de las principales propuestas de clasificación de las referencias culturales. Hemos decidido usar la propuesta de Molina porque es una clasificación que tiene un número reducido de categorías, y que cada ámbito incluye conceptos culturales exhaustivos. Además, como sus subcategorías no se entrecruzan, esta clasificación puede facilitarnos combinar las categorías de las referencias culturales con la tipología de los errores de comprensión.

Asimismo, hemos revisado algunos conceptos de error de traducción y mostrado principales propuestas de su clasificación, no obstante, hemos observado que ninguna de ellas es aplicable al corpus de nuestro trabajo. En este sentido, decidimos combinar la tipología de los errores con las categorías de las referencias culturales para plantear nuestra propuesta:

Errores de comprensión de medio natural
Errores de comprensión de patrimonio cultural
Errores de comprensión de cultura social
Errores de comprensión de cultura lingüística
Errores causados por la interferencia cultural

Las antologías objeto de estudio abarcan un total de 420 poemas Tang, de los cuales hemos identificado un total de 42 errores de comprensión de referencias culturales. A continuación, se recogen los resultados que se han obtenido de cada obra analizada:

Tabla 1:

<i>La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang</i>		Frecuencia	Porcentaje 1	Porcentaje 2
Medio natural	Topónimo	2	22,23%	22,23%
Patrimonio cultural	Conocimiento religioso	1	11,11%	44,44%
	Utensilio	1	11,11%	
	Personaje real	1	11,11%	
	Hecho histórico	1	11,11%	
Cultura social	Tratamiento	1	11,11%	11,11%
Cultura lingüística	Alabanza	1	11,11%	11,11%
Interferencia cultural	Falsos amigos culturales	1	11,11%	11,11%
Total		9	100%	100%

En la antología *La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang*, hemos identificado un total de 9 errores de comprensión relativos a referencias culturales, de los cuales 2 son del ámbito del medio natural (22,23%), 4 del ámbito del patrimonio cultural (44,44%), 1 corresponde al de la cultura social (11,11%), 1 al ámbito de la cultura lingüística (11,11%) y 1 es provocado por la interferencia cultural (11,11%). Los errores se centran principalmente en el ámbito del patrimonio cultural, que equivalen al 44,44%. La subcategoría con más errores es la del topónimo (22,23%), que presenta 2 errores.

Tabla 2:

<i>Bosque de pinceles</i>		Frecuencia	Porcentaje 1	Prcentaje 2
Medio natural	Fenómeno atmosférico	1	6,25%	25%
	Topónimo	3	18,75%	
Patrimonio cultural	Personaje real	1	6,25%	31,25%
	Vino	1	6,25%	
	Festividad	1	6,25%	
	Utensilio	1	6,25%	
	Objeto	1	6,25%	
Cultura social	Tratamiento	3	18,75%	43,75%
	Modo de describir	1	6,25%	
	Costumbre	1	6,25%	
	Sistema político	1	6,25%	
	Calendario	1	6,25%	
Total		16	100%	100%

En la antología *Bosque de pinceles*, hemos identificado un total de 16 errores de comprensión relativos a referencias culturales, de los cuales, 4 son del ámbito del medio natural (25%), 5 del ámbito

del patrimonio cultural (31,25%), 7 corresponden al de la cultura social (43,75%). En el ámbito de la cultura social se producen más errores que representan el 47,35%. Las subcategorías con más errores son la del topónimo (18,75%) y la del tratamiento (18,75%), con 3 errores cada una.

Tabla 3:

<i>Antología de poesía china</i>		Frecuencia	Porcentaje1	Porcentaje 2
Medio natural	Topónimo	1	7,14%	21,43%
	Localización geográfica	1	7,14%	
	Clima	1	7,14%	
Patrimonio cultural	Objeto	1	7,14%	35,71%
	Personaje real	1	7,14%	
	Estrategia militar	1	7,14%	
	Vino	1	7,14%	
	Agricultura	1	7,14%	
Cultura social	Tratamiento	1	7,14%	28,57%
	Sistema económico	2	14,28%	
	Unidad de tiempo	1	7,14%	
Cultura lingüística	Frase hecha	1	7,14%	7,14%
Interferencia cultural	Falsos amigos culturales	1	7,14%	7,14%
Total		14	100%	100%

En el poemario *Antología de poesía china*, hemos identificado un total de 14 errores, de los cuales 3 son del ámbito del medio natural (21,43%), 5 del ámbito del patrimonio cultural (35,71%), 4 corresponden al de la cultura social (28,57%), 1 al ámbito de la cultura lingüística (7,14%) y 1 es provocado por la interferencia cultural (7,14%). El ámbito que presenta más errores es el del patrimonio cultural, que equivalen al 35,71%. La subcategoría con más errores es la del topónimo (22,23%), que presenta 2 errores.

Tabla 4:

<i>Escrito en el aire. Tres poetas de la dinastía Tang</i>		Frecuencia	Porcentaje 1	Porcentaje 2
Medio natural	Localización geográfica	1	33,33%	33,33%
Patrimonio cultural	Edificio	1	33,33%	66,67%
	Objeto	1	33,33%	
Total		3	100%	100%

En el poemario *Escrito en el aire. Tres poetas de la dinastía Tang*, hemos identificado un total de 3 errores, de los cuales 1 es del ámbito del medio natural (33,33%) y 2 corresponden al del patrimonio cultural (66,77%). El ámbito que presenta más errores es el del patrimonio cultural que

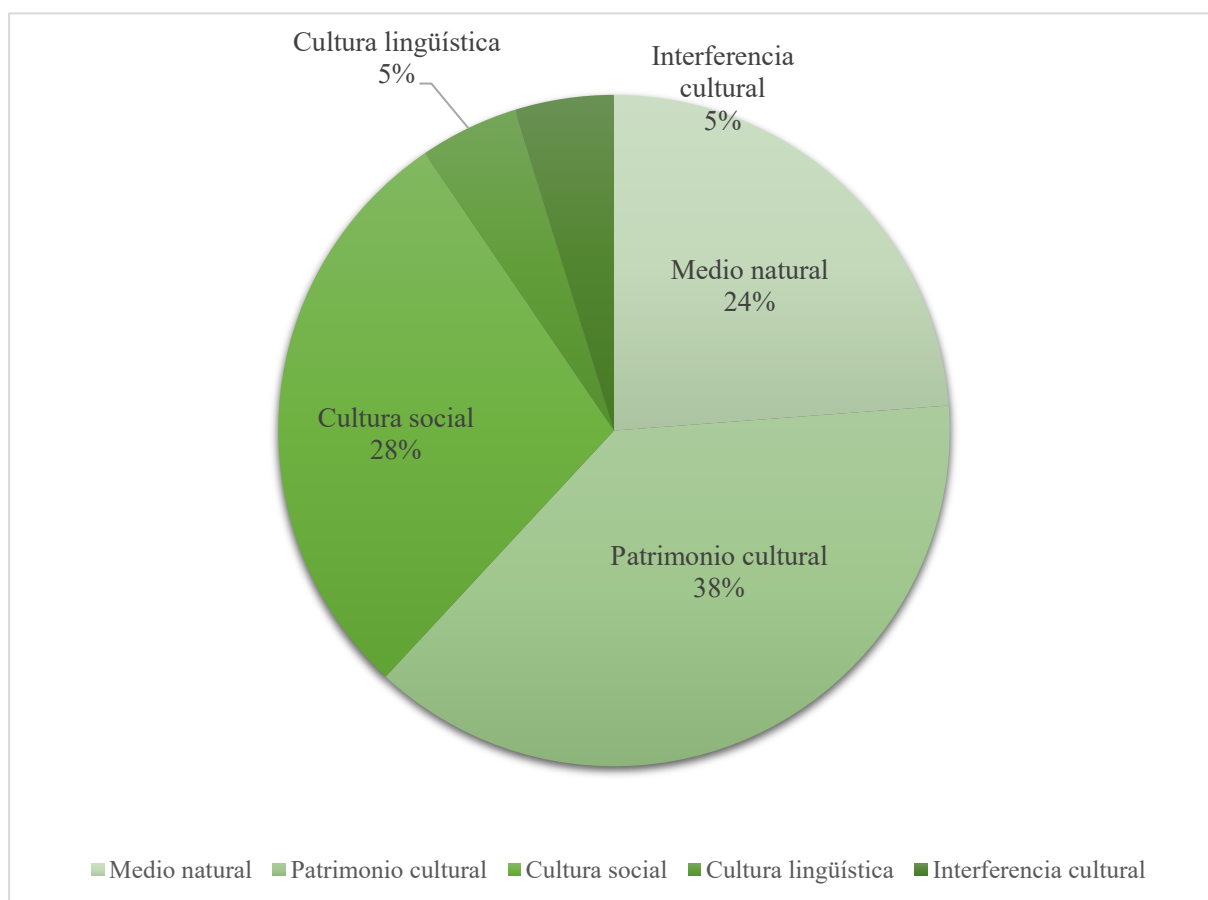
equivalen al 66,77%. Los errores están distribuidos de manera bastante uniforme, con una cantidad constante de 1 error por subcategoría.

En la siguiente tabla juntamos estos 42 errores:

Tabla 5:

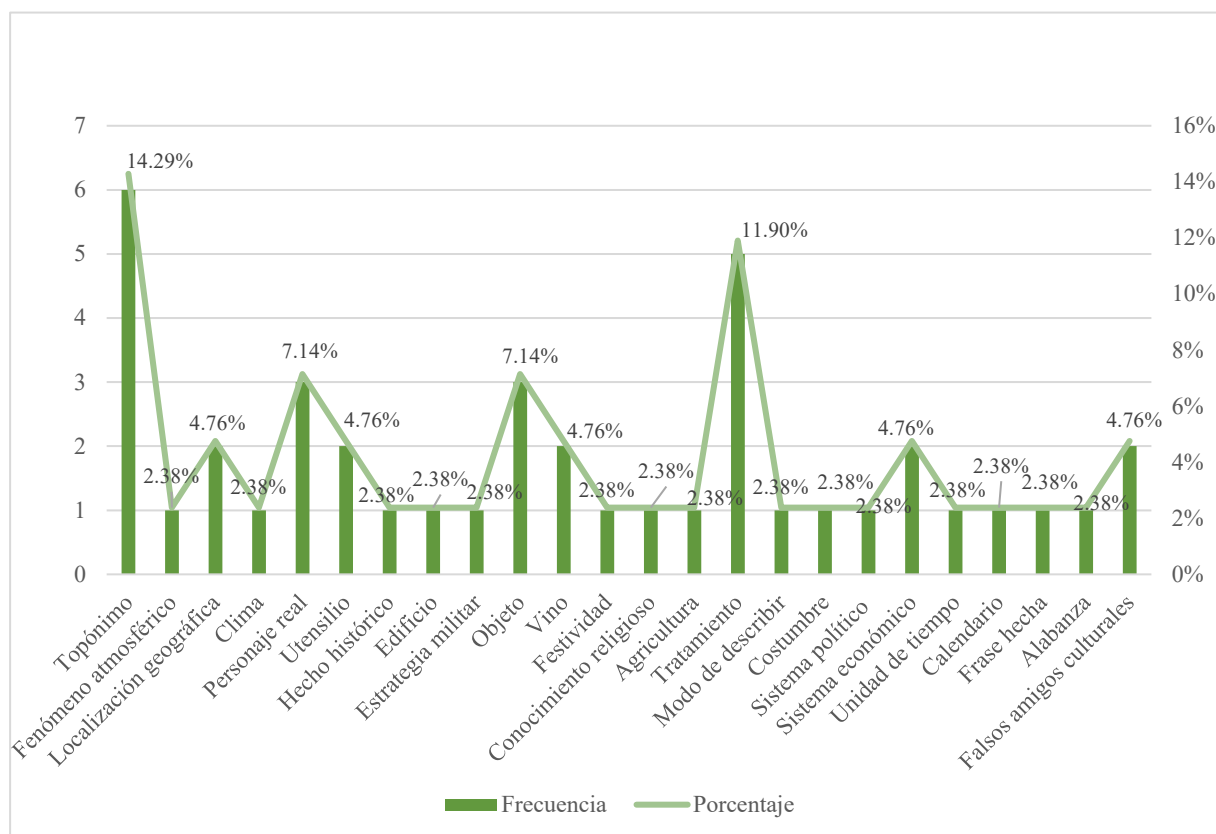
			Frecuencia	Porcentaje
Medio natural		Topónimo	6	14.28%
		Fenómeno atmosférico	1	2.38%
		Localización geográfica	2	4.76%
		Clima	1	2.38%
Patrimonio cultural		Personaje real	3	7.14%
		Utensilio	2	4.76%
		Hecho histórico	1	2.38%
		Edificio	1	2.38%
		Estrategia militar	1	2.38%
		Objeto	3	7.14%
		Vino	2	4.76%
		Festividad	1	2.38%
		Conocimiento religioso	1	2.38%
		Agricultura	1	2.38%
Cultura social	Convenciones y hábitos sociales	Tratamiento,	5	11.90%
		Modo de describir	1	2.38%
		Costumbre	1	2.38%
	Organización social	Sistema político	1	2.38%
		Sistema económico	2	4.76%
		Unidad de tiempo	1	2.38%
		Calendario	1	2.38%
	Cultura lingüística		Frase hecha	1
Alabanza			1	2.38%
Interferencia cultural		Falsos amigos culturales	2	4.76%
Total			42	100.00%

Gráfico 1:



El gráfico 1 muestra que los errores de comprensión relativos a referencias culturales presentes en el corpus analizado son los errores de comprensión del medio natural que representan el 24%, mientras que los errores de patrimonio cultural conforman el 38%; del mismo modo, se encuentran errores en el ámbito de cultura social que equivalen al 28%; por su lado, tanto los errores en el ámbito de cultura lingüística como los provocados por la interferencia cultural son del 5%. Por esto se comprueba la hipótesis 1 de esta investigación, donde se sostiene que las referencias culturales que provocan errores de comprensión principalmente se centran en el ámbito del patrimonio cultural.

Gráfico 2:



Por otra parte, la tabla 1, la 2, la 3, la 4 y el gráfico 2 muestran que, además del ámbito del patrimonio cultural, que es en el que se cometen más errores, en todos los poemarios se encuentran errores relativos al ámbito del medio natural, y que la subcategoría que abarca el medio natural, el topónimo, es la que más errores presenta de todas las subcategorías, en un total de seis, lo que supone el 14,28% del total de los errores de comprensión de las referencias culturales. Las causas de los errores sobre los topónimos son variadas: la primera es que el traductor no identifica el topónimo y lo traduce literalmente, como lo que ocurre con la referencia “河源” (*he yuan*, donde *he* es *río*, *yuan* es *venaje*), el traductor no sabe que es un topónimo y lo traduce literalmente como “el nacimiento del río”. La segunda es que el traductor confunde algunas referencias con topónimos, como ocurre en la referencia “江海” (*jiang hai*, *jiang* significa *río*, *hai* significa *mar*), donde “江” (*jiang*) se refiere al Río Yangtze, y “海” (*hai*) se refiere al Mar de la China Oriental. En el texto original, el autor utiliza los términos 江 (*jiang*) y “海” (*hai*) para referirse a un lugar geográficamente cercano a ambos, pero el traductor toma erróneamente esta referencia como topónimo y la transcribe fonéticamente como “Jianghai”.

Al mismo tiempo, nos hemos dado cuenta de que muchos errores tienen que ver con el espacio, es decir, que existe una divergencia entre el autor y el traductor sobre el concepto y el tratamiento del espacio. Ponemos como ejemplo dos referencias: una es “yin” y “yang”, dos conceptos del taoísmo que representan la oscuridad y la luz respectivamente. En la antigua China, la gente vivía principalmente a lo largo del curso medio de la cuenca del río Amarillo, que está al norte del Trópico de Cáncer, por lo que el sol solo brilla desde el sur, lo que significa que, en la percepción de los antiguos, solo la vertiente sur de las montañas podía recibir el sol, mientras que la vertiente norte se quedaba a oscuras. Así, los chinos llaman a la vertiente de una cordillera a la que no llegan los rayos del sol —la vertiente norte— como la vertiente *yin* y a la sur como la vertiente *yang*. Sin embargo, como los occidentales siempre han

considerado que el sol sale por el este y se pone por el oeste, el traductor occidentaliza el espacio traduciendo el *yin* y el *yang* como *este* y *oeste*. Otro ejemplo que queremos exponer es la referencia “湖南” (*hu nan*, donde *hu* es *lago*, *nan* es *sur*). En el contexto del poema, “湖” (*hu*) se refiere al “lago Dongting”, en este sentido, esta referencia significa “al sur del lago Dongting”. Sin embargo, el traductor lo transcribe fonéticamente como “Hunan” considerándolo un topónimo. Cabe destacar que efectivamente, hoy existe una provincia en China llamada “湖南” (*hu nan*), pero este topónimo no se utilizaba en la época cuando se escribió el poema donde aparece esta referencia. El traductor se deja engañar por los conocimientos geográficos más recientes y moderniza la semiótica del espacio construido por el autor.

Los errores de comprensión relativos a la subcategoría del tratamiento también representan un porcentaje importante, en un total de 5, lo que supone el 11,90% del total de los errores. Estos errores se deben a que el traductor no da cuenta de que son tratamientos y los interpreta de forma literal, como por ejemplo, conforme a una lectura literal, el traductor entiende la referencia “寒士” (*han shi*, *han* significa *frío*, *shi* significa *letrado*), que es el tratamiento para los eruditos pobres, como “los que sufren de frío”, lo que también ocurre con el término “衣冠” (*yi guan*, donde *yi* es *traje*, *guan* es *sombrero*), que se refiere en realidad a “los funcionarios”, pero el traductor concreta esta denominación como “capotes y uniformes”.

Otra parte de los errores se debe a que las lagunas en los conocimientos enciclopédicos del traductor le impiden detectar las alusiones empleadas por el autor, de modo que toma una referencia específica como una general, es decir, el traductor transforma la forma singular del original como plural en el TM conforme a una lectura más literal del sintagma, por ejemplo, en el contexto del poema, el “古人” (*gu ren*, donde *gu* es *antiguo*, *ren* es *persona*) se refiere específicamente a Zhuangzi, sin embargo, el traductor no detecta la alusión que hace el autor a Zhuangzi, de modo que generaliza “el antiguo” como “los antiguos”. Lo mismo ocurre con la referencia “先帝” (*xian di*, donde *xian* es la palabra china para *anterior*, *di* para *emperador*), que se refiere específicamente al emperador Xuanzong, pero el traductor lo interpreta erróneamente como “los emperadores”.

Observamos una repetición de los errores de comprensión asociados a las referencias culturales que implican las estaciones. Las causas de estos errores son dos: la primera es la falta de conocimientos atmosféricos por parte del traductor en relación con las estaciones. Por ejemplo, la referencia “秋高” (*qiu gao*, *qiu* significa *otoño*, *gao* significa *alto*) se entiende incorrectamente por las lagunas en los conocimientos atmosféricos sobre el otoño por parte del traductor, que desconoce que se trata de un fenómeno atmosférico especial de China en el que el cielo de otoño es muy despejado gracias a una importante reducción del polvo en el aire tras las abundantes lluvias del verano. La segunda es que el traductor no ha logrado captar los valores metafóricos de las estaciones, como ilustra el ejemplo “春事” (*chun shi*, *chun* significa *primavera*, *shi* significa *cosa*). Como la primavera es la época de plantar semillas, los chinos suelen asociarla con la agricultura y denominan las labores de labranza como “春事” (*chun shi*), sin embargo, el traductor lo abstrae como el “todo de la primavera” conforme a una lectura más literal del vocablo.

Creemos que merece la pena destacar un error provocado por la interferencia cultural que cometieron dos excelentes sinólogos, Dañino y Preciado: la referencia “前” (*qian*, significa *delante*) y “后” (*hou*, indica *detrás*). Para los chinos, “前” (*qian*) se refiere al pasado y “后” (*hou*) al futuro. Sin embargo, en la lengua española, 前 (*qian*) hace referencia al futuro y 后 (*hou*) al pasado, lo que es contrario a lo que representan en chino. Ambos traductores cometieron el mismo error, por no darse cuenta de las diferencias cognitivas entre pueblos.

En definitiva, sugerimos que la enseñanza cultural del chino como lengua extranjera deba prestar atención a los conocimientos geográficos chinos, tanto del pasado como del presente, a las formas de tratamiento, a los valores metafóricos de las estaciones y, por supuesto, los traductores también deben esforzarse en estos ámbitos para no caer en las trampas.

Con el análisis de nuestro corpus, comprobamos que el 85,71% de los errores de comprensión se deben a la insuficiencia de los conocimientos enciclopédicos personales del traductor, el 4,76% a las interferencias de la cultura occidental o moderna, y el 9,52% se produjo como resultado de una combinación de lo anterior. Los detalles se encuentran en la siguiente tabla:

Tabla 6:

		Frecuencia	Porcentaje
Errores producidos por lagunas en la enciclopedia personal del traductor	夜光杯, 江海, 圣明, 儿女, 昔时人, 两朝, 寒士, 先帝, 孟冬, 秋高, 短小, 拾翠, 衣冠, 长者, 沧浪, 封事, 秋期, 河源, 铜瓶, 百丈, 鸾, 古人, 防河, 营田, 北、西, 三更, 世业, 雕虫, 儿, 浊醪, 春事, 桃花浪, 青海湾, 西辞, 长亭、短亭, 幌,	36	85,71%
Errores producidos por las interferencias de la cultura occidental o moderna	前, 后,	2	4,76%
Errores producidos por ambos	阴阳, 乐游原, 旧醅, 湖南,	4	9,52%

La tabla 7 muestra la distribución de los 42 errores identificados en los poemarios objeto de estudio. Al mismo tiempo la tabla 8 presenta un porcentaje de poemas con errores sobre el total de poemas de cada poemario.

Tabla 7:

Poemario	Cantidad de errores de comprensión	Cantidad de poemas con errores de comprensión	Cociente
<i>La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang</i>	9	9	1.00
<i>Bosque de pinceles</i> (poemas de Du Fu)	16	15	1.06
<i>Antología de poesía china</i>	14	12	1.16
<i>Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos</i> (poemas de Li Bai, Du, Fu y Wang Wei)	3	3	1.00

Tabla 8:

Poemario	Total de poemas	Cantidad de poemas con errores de comprensión	Porcentaje
<i>La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang</i>	100	9	9, 00%
<i>Bosque de pinceles</i>	151	15	9, 93%
<i>Antología de poesía china</i>	128 (poemas Tang)	12	9, 37%
<i>Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos</i>	41	3	7, 32%

Como puede apreciarse en la tabla 7, cada poema en el que se han cometido errores contiene una media de un error, lo que sugiere que estos errores son bastante esporádicos.

En la tabla 8, mostramos la proporción de poemas con errores respecto al total de poemas de cada poemario. Creemos que estas proporciones son reducidas y que la distribución de los errores en cada poemario no está concentrada, por lo que confirmamos que la segunda hipótesis no es válida. Es decir, efectivamente las lagunas en la enciclopedia personal de los traductores y las interferencias de la cultura occidental o de la cultura moderna darán lugar a comprensiones erróneas de los elementos culturales, sin embargo, estos errores no afectan de manera relevante la transmisión del conjunto del poemario.

Para terminar, pensamos que las posibles investigaciones futuras que se derivan del presente trabajo son las siguientes:

1. Nuestro corpus es solo una parte muy pequeña en relación con todas las traducciones españolas existentes de la poesía Tang, por lo que en el futuro tenemos la intención de analizar los errores de traducción en las traducciones restantes, y no limitarnos solo a los errores de comprensión relativos a las referencias culturales.
2. Otro posible desarrollo que sugerimos consiste en llevar a cabo un estudio empírico-experimental sobre la introducción de los errores de comprensión producidos en poemas Tang en la enseñanza del chino como lengua extranjera o en la formación de traductores.

10. Bibliografía

10.1 Bibliografía primaria

- Dañino, Guillermo. *Bosque de pincesles*. Madrid: Hiperión, 2006.
- Dañino, Guillermo. *La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang*. Madrid: Hiperión, 2009.
- Pérez Villalón, Fernando. *Escrito en el aire. Tres poetas clásicos chinos*. Santiago de Chile: Táchitas, 2013.
- Preciado Idoeta, Juan Ignacio. *Antología de poesía china*. Madrid: Gredos, 2003.

10.2 Bibliografía secundaria

- Bassnett, Susan. "Transplanting the Seed: Poetry and Translation". En Susan Bassnett y André Lefever, eds. *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.
- Baudelaire, Charles. "Nuevas notas sobre Edgar Poe". En Id., *Edgar Allan Poe*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1989.
- Botton Beja, Flora. "Octavio Paz y la poesía china: las trampas de la traducción". *Estudios de Asia y África*, vol. 1, 2001, n. 2, 269-286.
- Chang, Luisa Shu-ying. "Las bellas infieles: la traducción de la poesía china por Guillermo Valencia". En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2015, 1044-1056.
- Chen, Guojian. *Trescientos poemas de la dinastía Tang*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Chen, Guojian. *Antología poética de la dinastía Tang*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2016.
- Chen, Guojian. *La poesía china en el mundo hispánico*. Madrid: Miraguano, 2015.
- Chen, Guojian. *Poesía clásica china*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Chen, Guojian. 《再评许渊冲教授的三美论》 [Otra crítica a la teoría de las tres bellezas del profesor Xu Yuanchong], *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*, vol. 22, 2001, n. 6: 72-76.
- Chen, Xiaowei. 《秘鲁著名汉学家吉叶墨：生命始于 50 岁》 [El famoso sinólogo peruano Guillaume: la vida empieza a los 50 años]. *Chinawriter*. 24 de febrero de 2017. <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2017/0224/c405057-29104292.html>.
- De Juan, Marcela. *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*. Madrid: Alianza, 1973.
- Delisle, Jean. *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- Edo Julià, Miquel. *Carducci a la literatura catalana: recepció i traduccions*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. 2007.
- Gallego Roca, Miguel. *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras literarias*. Madrid: Jucar, 1998.
- García- Noblejas, Gabriel. "La traducción chino-español en el siglo XX: Marcela de Juan, la poesía". *Centro Virtual Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_11/28022011.htm.
- Gu, Zhengkun. 《中西诗比较鉴赏与翻译理论》 [China y Occidente: poesía comparada y traductología]. Beijing: Tsinghua University Press, 2003.

- “Guillermo Dañino”. *Baidu Baike*. Acceso el 24 de mayo de 2022. <https://baike.baidu.com/item/%E5%90%89%E5%8F%B6%E5%A2%A8/12664129?fr=aladdin>.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- “Juan Ignacio Preciado Idoeta”. *Baidu Baike*. Acceso el 24 de mayo de 2022. <https://baike.baidu.com/item/%E6%AF%95%E9%9A%90%E5%B4%96/10613248?fr=aladdin>.
- “Juan Ignacio Preciado Idoeta”. *Wikipedia*. Acceso el 24 de mayo de 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/I%C3%Blaki_Preciado_Idoeta.
- Juliana Enciso, Andrea. “Poesía china clásica Tang y cosmopolítica en Juan L Ortiz: la izquierda radical del poeta de la intemperie”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 9, 2019, n. 1, 80-99.
- Katan, David. *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Li, Yu. 《中国变化的亲历者，专访秘鲁汉学家吉叶墨》[Testigo del cambio que se produce en China, una entrevista con el sinólogo peruano Guillermo Dañino]. *People*. 23 de mayo de 2015. <http://world.people.com.cn/n/2015/0523/c157278-27045848.html>.
- Mangiron, Carmen. *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novella de Botxan: la interacció entre els elements textual i extratextuals*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. 2006.
- Martínez, Gustavo. “Del clasicismo chino a la poesía occidental moderna”, *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*. vol. 1, 2015, n.2, 89-94.
- Mayoral, Roberto. “La explotación de información en la traducción intercultural”. En Amparo Hurtado Albir, ed. *Estudis sobre la traducció*, 73-97. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1994.
- Molina, Lucía. *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2001.
- Mora Anda, Eduardo. “La poesía china y japonesa y su influencia en los poetas Jorge Carrera Andrade y Rubén Astudillo”. *Colloquia Revista de Pensamiento y Cultura*, vol. 4, 2017, 1-22.
- Newmark, Peter. *A Text Book of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.
- Newmark, Peter. *About Translation*. Clevedon, Philadelphia, and Adelaide: Multilingual matters, 1991.
- Ni, Qixin. 《关于唐诗的分期》[Sobre la evolución de la poesía Tang]. *Patrimonio Literario*, 1986, n. 2, 18.
- Nida, Eugene. “Linguistics and Ethnology in Translation problems”. *Word*, vol. 1, 1945, n. 2, 196.
- Nord, Christiane. *Traducir, una actividad con propósito: Introducción a los enfoques funcionalistas*. Berlin: Frank & Timme, 2018.
- Paz, Octavio. “Traducción: literatura y literalidad”. En Scholz, László, eds. *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, 157-166. Budapest: Eötvös József, 2003.
- Paz, Octavio. “Variaciones chinas”. En *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Cit. Ramón Álvarez, José. “Tres poetas latinoamericanos traductores de poesía china”. Noticias de Taiwán. <https://noticias.nat.gov.tw/news.php?unit=99,108,115&post=91310>.
- Qiu, Zhao’ao. 《杜诗详注》[Notas detalladas sobre los poemas de Du Fu]. Beijing: Zhonghua Book Company, 1979.
- Ramón Álvarez, José. “Tres poetas latinoamericanos traductores de poesía china”. *Noticias de Taiwán*. <https://noticias.nat.gov.tw/news.php?unit=99,108,115&post=91310>.

- Santamaria, Laura. "Cultural References in Translation: Informative Contribution and Cognitive Values". En Marilyn Gaddis Rose, ed. *Beyond the Western Tradition, Translation Perspectives, XI Center for Research in Translation*, 415-426. Binghamton: State University of New York, 2000.
- Santamaria, Laura. "Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación". En Lorenzo García, Lourdes. y Ana M^a Pereira Rodríguez, eds. *Traducción subordinada II, El subtitulado: (inglés-español/gallego)*, 237-248. Vigo: Universidad de Vigo y Servizo de Publicacións, 2001.
- Steiner, George. *Después de babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. Traducción de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Suárez Girard, Anne-Hélène. *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo*. Valencia: Pre- textos, 2000.
- Suárez Girard, Anne-Hélène. *Sinología y traducción: El problema de la traducción de poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu 杜甫 (712-770)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. 2009.
- Tian, Mi. "Las traducciones de poesía china de Marcela de Juan". *Estudios de Traducción*, vol. 7 (2017): 111-121.
- Tolosa Igualada, Miguel. *Don de errar. Tras los pasos del traductor errante*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013.
- Vlakhov, Sergey, y Florin, Sider. "Neperevodimoe v perevode: realii". En *Masterstvo perevoda*, 432-456. Moscú: Sovetskii pisatel, 1970. Cit. Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Xiao, Difei. 《唐诗鉴赏辞典》 [Manual de apreciación de la poesía Tang]. Shanghai: Shanghai Lexicographical Publishing House, 1983.
- Xu, Yuanchong. 《再谈意美、音美、形美》 [Más sobre la belleza del sentido, la fonética y la de la forma]. *Foreign Language Research*, vol. 6, 1983, n. 4: 68-75.
- "Yin y yang". *Wikipedia*. Acceso el 27 de mayo de 2022. https://es.wikipedia.org/wiki/Yin_y_yang.