



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 48 - 2

Julio 2022 - Diciembre 2022

**Estudio comparativo de nueve versiones traducidas
al español del poema “Una rama de ciruelo”
(一剪梅•红藕香残玉簟秋) de Li Qingzhao**

Bai Zhimeng

Bai, Z. (2022). Estudio comparativo de nueve versiones traducidas al español del poema “Una rama de ciruelo” (一剪梅•红藕香残玉簟秋) de Li Qingzhao. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 48(2), e51145. doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.51145>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.51145>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

Estudio comparativo de nueve versiones traducidas al español del poema “Una rama de ciruelo” (一剪梅·红藕香残玉簟秋) de Li Qingzhao

Comparative Study of Nine Spanish Versions of The Poem “Una Rama de ciruelo” (一剪梅·红藕香残玉簟秋) of Li Qingzhao

Bai Zhimeng

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España

baizhimeng40@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5069-5152>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v48i2.51145>

Recepción: 03-02-22

Aprobación: 24-03-22

RESUMEN

Li Qingzhao (李清照), poeta de la dinastía Song (960-1279), es una figura emblemática en la historia de la poesía china. Sus obras, de gran notoriedad, no solo son objeto de amplios y profundos trabajos de investigación en China, sino que también han sido propagadas con mucha frecuencia en el extranjero y leídas por muchos lectores de otras culturas. En el mundo hispánico, la traducción y la difusión de sus composiciones también son considerables. El presente artículo tiene por objetivo realizar un estudio comparativo de las nueve versiones españolas existentes de su poema representativo, “Una rama de ciruelo” (一剪梅·红藕香残玉簟秋). Nuestro trabajo se centra en las estrategias aplicadas en la traducción de la forma estilística y de los elementos culturales metafóricos. Percibimos que, pese a la diversidad de estrategias y técnicas de traducción empleadas, los traductores tienen como objetivo principal llevar a cabo una traducción en que se dé un equilibrio en «fidelidad» y «aceptabilidad», no solo en la estructura sino también en el sentido.

Palabras clave: Li Qingzhao; poesía clásica china; “Una rama de ciruelo”; traducción del chino al español; estrategias traductoras.

ABSTRACT

Li Qingzhao (李清照), a poet of the Song dynasty (960-1279), who is an emblematic figure in the history of Chinese poetry. Her well-known works are not only the subject of extensive and in-depth research in China but have also been widely spread abroad and read by many readers in other cultures. In the Hispanic world, the translation and dissemination of her compositions are also considerable. This article aims to carry out a comparative study of the nine existing Spanish versions of her representative poem, “Una rama de ciruelo” (一剪梅·红藕香残玉簟秋). Our work focuses on the strategies applied in the translation of stylistic form and metaphorical cultural elements. We perceive that, the translators have chosen different strategies and techniques, and their main objectives consist of making the translation balanced in «fidelity» and «acceptability», not only in relation to the structure but also to the meaning.

Keywords: Li Qingzhao; classical Chinese poetry; “Una rama de ciruelo”; translation from Chinese to Spanish; translation strategies.

1. Introducción

Li Qingzhao (李清照, 1084-1155), poeta china de la dinastía Song (960-1279), conocida con el sobrenombre de Ermitaña Yi'an (易安居士), goza de una celebridad tanto horizontal como vertical. Su poesía ocupa una posición de importancia extrema en la literatura china, no solo por sus obras poéticas, que, al añadir voces femeninas a un escenario literario dominado por hombres, conmovieron el mundo de la poesía clásica, sino también por sus reflexiones sobre la composición de poemas *ci* desde una perspectiva ontológica (Yuan, 2005, p. 133), que han dado a este género “un lugar propio que antes no tenía” y que lo han convertido “desde un mero entretenimiento cortesano en un original modo de expresarse” (Li, 2014, p. 26).

Su historia como poeta se corresponde “casi exactamente con la naturaleza de los acontecimientos de su época, de tal manera que los cambios políticos inciden directamente en su peregrinaje vital” (Li, 2010, p. 10), y se puede dividir en tres etapas: la primera, desde su nacimiento hasta 1101, el año de su casamiento; la segunda, desde sus nupcias con Zhao Mingcheng (赵明诚, 1081-1129) hasta 1127, año en que tuvo lugar el Incidente de Jingkang¹. Ese mismo año, Li Qingzhao y su familia se trasladaron a la ciudad de Jiankang (建康) para evitar la guerra y empezó una tercera etapa vital, hasta su muerte.

La característica más destacable de la poesía de Li Qingzhao es la expresión de emociones mediante la descripción paisajística, en la que aparecen espectaculares elementos del paisaje natural, como flores, aves o estaciones. Como afirma el historiador Yuan Xingpei en la *Historia de la literatura china* (2005), la poeta “utilizaba palabras sencillas y a veces coloquiales para expresar con exactitud los sentimientos complicados y las emociones caprichosas, manifestar con valentía el perseguimiento al amor, y escribir de manera viva y extensa su propio mundo interior” (Yuan, 2005, pp. 135-136).

La traducción y difusión de sus obras en el mundo hispánico es notable. Por un lado, se pueden encontrar traducciones esporádicas de varios de sus poemas en artículos de investigación sobre esta autora, como “Vida y poesía en Li Qingzhao” (2001) o “Texto y contexto del poema *Fu sobre el juego Captura de Caballos*, de Li Qingzhao” (2020), ambos escritos por Pilar González España.

Por otro lado, se han publicado numerosas antologías de poesía china traducidas al español en las que puede encontrarse parte de sus composiciones, y han salido a la luz cuatro volúmenes dedicados exclusivamente a su poesía: *Poemas escogidos de Li Qingzhao* (2003), *Poesía completa. 60 poemas*

¹ Incidente de Jingkang (靖康之变): en 1127, el régimen fundado por el pueblo de Nüzhen (女真) atacó la capital del Imperio Song y tomó cautivos a los emperadores Huizong (徽宗) y Qinzong (钦宗).

ci para cantar (2010), y *La flor del ciruelo* (2011), las tres de Pilar González España; y *Jade puro. Poemas para cantar* (2014), de Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia.

A partir de las numerosas antologías traducidas al español dedicadas parcial o íntegramente a la poesía de Li Qingzhao existentes, en el presente artículo se lleva a cabo un estudio comparativo sobre las estrategias adoptadas por los diferentes traductores. Para ello, se ha tomado como ejemplo “Una rama de ciruelo” (一剪梅·红藕香残玉簟秋), una composición representativa de la poeta.

Nuestros métodos de investigación están basados principalmente en las teorías de Miguel Gallego, quien en *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas* (1994) comenta que “con el término “traducción” designamos tanto el producto, los textos traducidos, como el proceso, la actividad de los traductores” (p. 136), y añade que “es posible distinguir una historia de las traducciones, ocupada en las teorías, las normas y el quehacer del traductor, y una historia de los textos traducidos” (p. 109). Por consiguiente, en nuestros análisis combinamos estos dos elementos imprescindibles en el estudio de la traducción: las decisiones tomadas por los traductores y los poemas traducidos.

Además, en este trabajo nos sirven de apoyo otras aproximaciones teóricas: el constante debate entre la traducción literal y la traducción libre, discutido por múltiples traductólogos a lo largo de la historia; y las técnicas de la traducción de culturemas, propuestas por Amparo Hurtado y Lucía Molina (2002, pp. 398-512) con base en las teorías de Eugene Nida (1975, p. 66) y Christiane Nord (1997, p. 25-35).

2. “Una rama de ciruelo” y sus diferentes versiones en español

“Una rama de ciruelo” (一剪梅·红藕香残玉簟秋), recopilado en *Poesía completa de la dinastía Song* (《全宋词》), editada por el historiador y literato Tang Guizhang (唐圭璋, 1901-1990), se ha erigido como uno de los poemas más conocidos de Li Qingzhao. Se considera, comúnmente, que fue compuesto poco tiempo después de sus nupcias con Zhao Mingcheng, epigrafista y estudiante de la Academia Imperial (Yu, 1995, p. 118). Tanto a ella como a su pareja les interesaba la lectura y dedicaban mucho tiempo y energía a la colección de obras clásicas poco conocidas. La carrera de su marido como funcionario les proporcionó dinero y relaciones interpersonales que facilitaron sus investigaciones sobre literatura antigua. Así lo explica Li Qingzhao en el epílogo de *Inscripciones en bronce y piedra* (《金石录》):

后二年，出仕宦，便有饭蔬衣練，穷遐方绝域，尽天下古文奇字之志。日就月将，渐益堆积。丞相居政府，亲旧或在馆阁，多有亡诗、逸史，鲁壁、汲冢所未见之书，遂尽力传写，浸觉有味，不能自己。(Zhao, 2009, p. 252)².

Se puede observar según estas palabras que, aunque no poseían muchos bienes materiales, su vida conyugal estaba llena de actividades elegantes y entretenidas. Por lo tanto, durante los años previos a la explosión del Incidente de Jingkang en 1127, la mayoría de las obras de la poeta expresaba el amor, la dulzura y la felicidad. A menudo compuso poemas sobre la separación, cuando su marido se encontraba en otros lugares por trabajo. “Una rama de ciruelo” consiste en una composición versada sobre la añoranza. El poema constituye un modelo melódico normalmente compuesto por dos estrofas, cada una de las cuales dispone de seis versos. El primero y el cuarto verso de cada estrofa tienen siete caracteres, mientras que los otros versos tienen cuatro. He aquí el poema original, recopilado en la nueva edición de 2009 de la *Poesía completa de la dinastía Song*, publicada por la Librería China, y la traducción literal propia de la autora:

红藕香残玉簟秋，轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来？雁字回时，月满西楼。

花自飘零水自流，一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。(Tang, 2009, p. 1054)³.

Esta composición ha sido traducida con mucha frecuencia al español; existe un total de nueve versiones realizadas por diferentes traductores: Marcela de Juan, en su *Segunda antología de la poesía china* (1962); Wang Huaizu, en *Antología de diez poetas de la dinastía Song de China* (1990); Harold Alvarado, en *Poemas chinos de amor* (1992); Chen Guojian, en *Poesía clásica china* (2001); Kenneth Rexroth y Carlos Manzano, en *Cien poemas chinos* (2001); Enrique Gracia Trinidad y Xu Zonghui, en *Cantos de amor y ausencia. Cantos «ci» de la China medieval (siglos IX al XIII)* (2002); Pilar González España, en *Poemas escogidos de Li Qingzhao* (2003); Juan Preciado Idoeta, en *Antología de*

² Dos años después, él empezó su carrera como funcionario. Aspiraba a viajar por todos los rincones del mundo y coleccionar todas las obras clásicas, aunque viviera con ropa escasa y comida limitada. Día a día, los libros recopilados se acumulaban. Trabajaba en el gobierno y algunos de sus amigos y parientes servían en las bibliotecas y los museos. Por lo tanto, disponía de la oportunidad de leer las obras poéticas e históricas no publicadas y observar las escrituras antiguas aparecidas en las tablillas de bambú que fueron descubiertas en la casa de Confucio o en las tumbas de los reyes fallecidos. Las transcribió todas y, poco a poco, se despertó en él un gran interés por esta actividad. Se sumergía en la lectura y no podía detenerse (Zhao, 2009, p. 252, traducción propia).

³ Los rojos nenúfares han caído y perdido la fragancia, se siente el frío otoño en la estera de bambú tallada como el jade. Desciño despacito mi vestido de seda y subo sola al barco de orquídeas. ¿Quién me enviará una carta de amor (cuyos caracteres son tejidos como dibujos en la seda) desde las nubes? Las ocas salvajes vuelven y vuelan en forma de carácter, mientras que la luna llena encima del Pabellón Oeste.

Se caen las flores y se desliza el agua. Con tristeza, estamos separados en dos lugares distintos, pero sufrimos el mismo sentimiento de añoranza. No puedo quitarme de esta melancolía, que acaba de caer de las cejas y llega al corazón (Tang, 2009, p. 1054, traducción propia).

poesía china (2003), y Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia, en *Jade puro. Poemas para cantar* (2014). Todas son traducciones directas excepto la de Kenneth Rexroth y Carlos Manzano, que se realizó indirectamente por mediación de la lengua inglesa.

A continuación, analizaremos las diferentes estrategias traductorales adoptadas en las nueve versiones, teniendo en cuenta la macroestructura, es decir, la transformación de las estrofas, y la microestructura, o la traducción de cada verso. Asimismo, realizaremos un estudio de la traslación de los elementos culturales (culturemas) metafóricos.

3. Forma estilística: traducción literal o traducción libre

La traducción literal y la libre ha sido una cuestión de debate permanente a lo largo de la historia. Fue inaugurada por Cicerón en *De optimo genere oratorum* (Lafarga, 1996, p. 39) y sus líneas fueron seguidas por Horacio en su *Epistola ad Pisones* (13 a. C.) (Hurtado, 2001, p. 105) y por San Jerónimo (Lafarga, 1996, p. 51). Los tres personajes coincidieron en desvincularse de la traducción literal y optar por la traducción del sentido.

Posteriormente, muchos otros traductólogos reconocieron la imperfección de la traducción y la imposibilidad de realizar una versión totalmente literal. En cuanto a la traducción poética, el alemán Hugo Friedrich insistió en que las formas líricas no tenían equivalentes en ninguna traducción. La poesía moderna no posibilitaba la traducción, sino solo la realización de variaciones de los textos poéticos originales (Gallego, 1994, p. 19).

En el caso de nuestro trabajo, frente al gran abismo de formas silábicas, lingüísticas y poéticas entre el chino clásico y el español, los traductores consideran casi imposible el traslado de la forma y el estilo de la poesía china. Juan Preciado Idoeta, en *Antología de poesía china* (2003), manifiesta:

El chino es una lengua monosilábica y aglutinante, pero sobre todo, y en lo que atañe a la traducción de la poesía escrita, es una lengua visual, en la que el lector va recibiendo directamente, sin intermediación del sonido, una sucesión de imágenes, a las que él debe poner la música (el chino es una lengua tonal) [...] Ahora bien, en el proceso de traducción es imposible conservar esa musicalidad, esos ritmos; reproducir ese flujo de imágenes secuenciales. Es como un intento fallido de narración acompañada de proyección de diapositivas (Preciado, 2003, p. 9).

No obstante, muchos de ellos han procurado, en la medida de lo posible, llevar a cabo una equivalencia relativa entre el poema traducido y el original, como Wang Huaizu o Pilar González España:

Huelga decir que, dada la enorme disparidad entre el chino y el castellano, esta versión deja mucho que ser perfecta. Es totalmente imposible trasladar al español la forma y el estilo del texto original, pero hemos procurado al máximo dejar cierto sabor rítmico en algunos versos, de acuerdo con las reglas de la versificación española (Wang, 1990, p. 9).

He intentado producir el mismo efecto sonoro en el verso en castellano. El objetivo principal ha sido darle el mismo estilo y la misma impronta que la que comportaba el poema en la China del siglo XII y, muy especialmente, he seguido con fidelidad la alternancia y el contraste entre versos largos y muy cortos (González España, 2003, p. 13).

Por lo tanto, dedicamos los apartados siguientes a descubrir los esfuerzos que, al traducir “Una rama de ciruelo”, han hecho los traductores para mantener el equilibrio entre la traducción literal y la libre, entre la «fidelidad» y la «aceptabilidad».

3.1 Transformación de la estructura general

Para analizar las estrategias adoptadas por los traductores en lo que respecta a la estructura, elaboramos la Tabla 1, en la que se muestra el número de estrofas y de versos en cada versión:

Tabla 1.
Número de estrofas y versos en las traducciones castellanas de “Una rama de ciruelo”

Traductor	Número de estrofas en su traducción	Número de versos en su traducción
Marcela de Juan	1	12
Wang Huaizu	2	20
Wang Huaizu	3	12
Chen Guojian	1	17
Kenneth Rexroth (traductor del chino al inglés) y Carlos Manzano (traductor del inglés al español)	1	19
Enrique Gracia Trinidad y Xu Zonghui	2	13
Pilar González España	10	21
Juan Preciado Idoeta	1	20
Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia	2	17

En la Tabla 1, se percibe que, en cuanto al número de versos, la mayoría de los traductores lo ha incrementado en sus versiones y solo Marcela de Juan y Harold Alvarado han mantenido la misma

cantidad. En cuanto a las estrofas, Wang Huaizu, Enrique Gracia Trinidad y Xu Zonghui, Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia han conservado las dos, mientras que Marcela de Juan, Chen Guojian y Juan Preciado Idoeta las han reducido a una. Carlos Manzano se ha mantenido fiel a las decisiones tomadas por el traductor intermediario Kenneth Rexroth, puesto que en la versión inglesa del poema también hay una sola estrofa. Sin embargo, ha cambiado el número de versos, de veinte a diecinueve⁴.

Cabe destacar las opciones de Harold Alvarado y Pilar González España. Alvarado ha dividido el poema en tres estrofas, de entre tres y cinco versos, en una forma más libre:

Los lotos han perdido su olor, la estera se enfría;
Mi vestido de seda se afloja,
sola subo al bote.

¿Quién envía un mensaje a través de las nubes?
El ganso salvaje regresa volando en grupos;
La luz de la luna inunda la cámara oeste;
Las flores decaen y los ríos crecen.

Nos amamos
desde diversos y distantes lugares.
Mi dolor no termina:
Cuando abandona la frente
Vuelve para atormentar el corazón (Alvarado, 1992, p. 79).

Por su parte, Pilar González España, inspirada por algunos poemas de Williams Carlos Williams u Octavio Paz (González España, 2003, p. 13), ha dividido los versos en diez estrofas, con el objetivo de destacar la sincronía del poema y proporcionar a los lectores más tiempo y espacio de reflexión:

He seguido una disposición más vertical que horizontal para resaltar la sincronía del poema y a la vez, alargarlo en la mente y en los ojos (siempre desgraciadamente rápidos) del lector, dando así más tiempo al lenguaje poético. La tabulación ha servido para aislar momentáneamente palabras dentro de su contexto y cuya resonancia era digna de destacar, o para ofrecer, a través del blanco de la página, toda esa dimensión inasible de vacío (González España, 2003, p. 13).

⁴ La versión inglesa, realizada por Kenneth Rexroth, tiene un total de veinte versos.

Por eso, respecto al número de estrofas y versos, muchos de los traductores han optado por la traducción libre, para conseguir, en la medida de lo posible, la adecuación del ritmo y el compás a la lengua de llegada.

3.2 Traducción de los versos

Respecto a la traducción de cada verso, algunos traductores han optado por realizarla de una manera más literal, transmitiendo con exactitud y fidelidad los sentidos del poema original. Las versiones de Enrique Gracia Trinidad y Xu Zonghui, Wang Huaizu y Chen Guojian pueden ser evaluadas como las más literales, aunque Chen ha combinado las dos estrofas originales en una:

1. La raíz del loto rojo ya no tiene perfume.

Esterilla de bambú.

Otoño.

Él se quitaba la chaqueta de seda

Mientras subía solo al barco.

¿Quién me enviará una carta por el cielo?

Vuelve el momento de las ocas mensajeras.

La luna llena encima del pabellón oeste.

Caen las flores, el agua marcha sola.

Un solo sentimiento de amor

Pero dos sitios de tristeza.

No hay forma de vencer esta congoja,

Acaba por inclinar la frente y llega al corazón (Gracia Trinidad y Xu, 2002, p. 139).

2. Marchitas las flores de loto

Desaparece su fragancia.

Empiezo a sentir un frío otoñal

Acostada sobre la esterilla.

Subiendo solitaria a la barquita perfumada

Me desabrocho lentamente las faldas de seda.

¿Quién me traerá por las nubes

Las cartas de mi marido?

Cuando vuelven los gansos silvestres

En formación de vuelo

Ya está impregnado el pabellón occidental

De centelleante lunación.

Caen por sí solas las flores
 Y el arroyo corre sin cesar.
 La añoranza por el ser querido es común en todos:
 Ambos la sufren en lugares distintos.
 No hay medio de quitarse de encima
 Ese padecimiento moral.
 Apenas desarrugado el entrecejo
 Vuelve a nublarse el alma (Wang, 1990, p. 75).

3. Marchítense las flores de lotos,
 Y déjase sentir el otoño en la esterilla.
 Desabrocho despacio mi capa de seda
 Y subo sola a la barca.
 ¿Quién, desde las nubes blancas,
 Me envía estos mensajes de amor?
 Regresan los cisnes silvestres.
 El pabellón occidental
 Se inunda de la luz lunar.
 Las flores caen sin remedio,
 Y el agua corre sin cesar.
 La nostalgia, siempre tan intensa,
 La compartimos mi amado y yo,
 Separados por grandes distancias.
 No logro ahuyentar la cuita,
 Que se revela en mis ojos
 Y se apodera de mi corazón (Chen, 2001, p. 302).

De otro modo, muchos de los traductores prefieren la traducción libre; añaden contenidos no existentes en el texto original, como se muestra en la Tabla 2:

Tabla 2.
Ejemplos de la estrategia de añadir contenidos explicativos (traducción directa)

Ejemplo 1	
Verso original	独上兰舟
Sentido literal del verso	Subir sola al barco de orquídeas
Traducción directa o indirecta	Directa
Traducción	(Estoy) en el bajel de las orquídeas, al resplandor de las antorchas (Juan, 1962, p. 182).
Sentidos añadidos	Al resplandor de las antorchas

Ejemplo 2	
Verso original	两处闲愁
Sentido literal del verso	Con tristeza, estamos separados en dos lugares distintos
Traducción directa o indirecta	Directa
Traducción	Pero nosotros, ¡ay!, estamos separados, y heme aquí, Solitaria, sabia ya con exceso en la tristeza (Juan, 1962, p. 182).
Sentidos añadidos	Y heme aquí, solitaria
Ejemplo 3	
Verso original	花自飘零水自流
Sentido literal del verso	Se caen las flores y se desliza el agua
Traducción directa o indirecta	Directa
Traducción	Las flores se marchitan pero las aguas fluyen como siempre igual que nuestro amor (González España, 2003, p. 39).
Sentidos añadidos	Igual que nuestro amor

En el primer ejemplo de la Tabla 2, Marcela de Juan ha añadido las palabras “al resplandor de las antorchas”, que no aparecen en el poema original. En la actualidad, no somos capaces de distinguir las razones exactas por las que la traductora ha complementado estos contenidos, puesto que ella misma no las ha revelado en sus antologías, pero, a nuestro entender, reflejan la imaginación de la traductora al traducir el poema y, al mismo tiempo, enriquecen y agregan color al paisaje que describía la poeta en los versos originales. En los otros casos, las frases complementarias “y heme aquí, solitaria” e “igual que nuestro amor”, funcionarían para facilitar la comprensión de los lectores y, sobre todo, para fortalecer y clarificar las emociones: en el primero, aparte de la tristeza y la añoranza, enfatiza la soledad de la escritora; en el segundo, metaforiza el destino del amor entre ellos: es frágil como las flores marchitas e inestable como el agua corriente.

En cuanto a la traducción indirecta, Kenneth Rexroth ha añadido también palabras explicativas y Carlos Manzano ha respetado sus decisiones, como se puede ver en la Tabla 3:

Tabla 3.

Ejemplo de la estrategia de añadir contenidos explicativos (traducción indirecta)

Ejemplo 1	
Verso original	花自飘零水自流
Sentido literal del verso	Se caen las flores y se desliza el agua
Traducción directa o indirecta	Indirecta
Traducción inmediata	Flowers, after their Nature, whirl away in the wind. Spilt water, after its nature, Flows together at the lowest point (Rexroth, 1971, p. 97).
Traducción final	Las flores, conforme a su Naturaleza, salen volando con el Viento. El agua derramada, conforme a su Naturaleza, corre de consuno hasta El punto más bajo (Rexroth y Manzano, 2001, p. 121).
Sentidos añadidos	After their nature (Conforme a su naturaleza) Together at the lowest point (De consuno hasta el punto más bajo)

En el caso de la Tabla 3, el traductor de la versión inglesa, Kenneth Rexroth, ha agregado las locuciones “after their nature (conforme a su naturaleza)” y “together at the lowest point (de consuno hasta el punto más bajo)”. Sin embargo, en comparación con los ejemplos anteriores de traducción directa, consideraríamos que estos elementos no son tan necesarios para enriquecer la descripción ni fortalecer los sentimientos. Funcionarían solo para mejorar la forma estilística, porque los dos versos traducidos tienen la estructura similar y en ambos aparecen “after their nature (conforme a su naturaleza)”.

Aparte de complementar el sentido en la traducción, los traductores han hecho uso de otras estrategias, como el empleo de la exclamación, la sustitución de una palabra por otra para visualizar la emoción, o la eliminación de elementos que, a su entender, no son tan necesarios (Preciado, 2003, p. 9). Las enumeramos en la Tabla 4:

Tabla 4.

Ejemplos de otras estrategias traductoras

Ejemplo 1	
Verso original	两处闲愁
Sentido literal del verso	Con tristeza, estamos separados en dos lugares distintos
Traducción directa o indirecta	Directa
Traducción	Pero nosotros, ¡ay!, estamos separados, y heme aquí, Solitaria, sabía ya con exceso en la tristeza (Juan, 1962, p. 182).
Estrategia traductora	Usar la exclamación «¡ay!»

Ejemplo 2	
Verso original	红藕香残玉簟秋
Sentido literal del verso	Los rojos nenúfares han caído y perdido la fragancia, se siente el frío otoño en la estera de bambú tallada como el jade
Traducción directa o indirecta	Directa
Traducción	Los lotos han perdido su olor, la estera se enfría (Alvarado, 1992, p. 79).
Estrategia traductora	Eliminar las palabras «rojo», «caer», «otoño», «bambú» y «jade»
Ejemplo 3	
Verso original	轻解罗裳
Sentido literal del verso	Desciño despacito mi vestido de seda
Traducción directa o indirecta	Directa
Traducción	Desciño mi vestido de seda (Preciado, 2003, p. 111).
Estrategia traductora	Eliminar la palabra «despacito»
Ejemplo 4	
Verso original	才下眉头，却上心头
Sentido literal del verso	La tristeza acaba de caer de las cejas y llega al corazón
Traducción directa o indirecta	Directa
Traducción	Lágrimas que desde mis ojos caen desde mi corazón ascienden (González España, 2003, p. 39).
Estrategia traductora	Plasmar la palabra «tristeza» por «lágrimas»
Ejemplo 5	
Verso original	两处闲愁
Sentido literal del verso	Con tristeza, estamos separados en dos lugares distintos
Traducción directa o indirecta	Indirecta
Traducción	But, ah, my dear, we are apart, And I have become used to sorrow (Rexroth, 1971, p. 97).
Traducción final	Pero estamos, ¡ay, querido!, separados Y me he habituado a la pena (Rexroth y Manzano, 2001, p. 121).
Estrategia traductora	Usar la exclamación «ah, my dear» («¡ay, querido!»)

En el primer y el quinto ejemplo de la Tabla 4, las palabras exclamativas “¡ay!” y “ah, my dear!” son utilizadas con el fin de transmitir los sentimientos a los lectores con más intensidad. En el ejemplo cuatro, el sentimiento de tristeza está plasmado, o materializado, por “las lágrimas”, lo cual permite que sea expresado con más claridad.

En los otros casos de la Tabla 4 se han suprimido algunos contenidos aparecidos en el poema original. En el segundo caso, las palabras “rojo”, “caer”, “otoño”, “bambú” y “jade” están eliminadas; mientras que, en el tercero, “despacito” no está traducida. Aunque las iniciativas de los traductores consisten en no alargar los versos traducidos para que se adecuen más a la brevedad de los originales (que solo tienen cuatro o siete caracteres chinos), sus estrategias tomadas provocan que algunas informaciones del poema original desaparezcan de las traducciones.

En resumen, respecto a la traslación de versos concretos, la traducción literal ha sido una opción de varios traductores. Al mismo tiempo, algunos también han aplicado la traducción libre. En algunos casos, esta última funciona para enriquecer el color dibujado por el poema o expresar con más intensidad o claridad los sentimientos. Sin embargo, en los otros, solo sirve para la creación de una forma más poética, y a veces cae en la deficiencia de abandonar algunos sentidos originales importantes.

4. Elementos culturales (culturemas) metafóricos

Los elementos culturales propios de cada cultura conforman las peculiaridades específicas de la poesía. Eugene Nida reconoce la importancia de tratar bien las diferencias culturales en la traducción, considerando que “Quienes traducen de una lengua a otra deberían ser conscientes en todo momento de las diferencias culturales que refleja cada lengua” (Nida, 1975, p. 66). Respecto a esta cuestión, Christiane Nord propuso posteriormente la noción de “culturemas” (1997, pp. 25-35), adoptada por Molina (2001), quien la define como:

Los elementos verbales (palabras), paraverbales (gestos) o no verbales (icónicos) que poseen una carga cultural específica en una cultura y que, al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción, pueden provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta (p. 91).

Además, Lucía Molina y Amparo Hurtado entienden que las técnicas empleadas para traducir son un procedimiento visible cuyos resultados se manifiestan en la traducción. Con ellas se pretende conseguir la equivalencia traductora en microunidades textuales (Molina y Hurtado, 2002, pp. 398-512).

Aparte de las peculiaridades de sus formas estilísticas, la poesía de *ci* se caracteriza por el uso frecuente de culturemas, que siempre disponen de un sentido metafórico que funciona para añadir un matiz pintoresco al poema, puesto que, a juicio de muchos estudiosos, “la imagen y la poesía forman un todo tan separable” (Núñez, 1987, p. 3), o para expresar con más profundidad las emociones de los autores.

En “Una rama de ciruelo”, hemos encontrado tres elementos culturales (culturemas) metafóricos, que son objetos naturales típicos de otoño, para dibujar el ambiente lánguido y triste, o materiales relacionados con el amor, para exteriorizar la melancolía de la poeta y la añoranza de su marido. La interpretación exacta y fiel de estos elementos constituye una dificultad para la traducción,

y, de no realizarse de manera apropiada, los lectores no son capaces de sentir una emoción análoga a la que quiere expresar la autora.

Ante todo, es imprescindible explicar su significado, tanto a nivel literal como a nivel metafórico. Por lo tanto, hemos elaborado la Tabla 5, que revela el sentido literal y figurado de los culturemas:

Tabla 5.
Significado literal y figurado de los elementos culturales metafóricos

Elemento cultural (culturema)	Significado literal	Sentido figurado
玉簪	Esterilla de bambú	Esterilla de bambú, tan fina y bien tallada como jade.
锦书	Epístola en que los caracteres son tejidos como dibujos en la seda	Proveniente de un cuento histórico del <i>Libro histórico de la dinastía Jin. Biografía de mujeres prestigiosas</i> («晋书·列女传»): una mujer tejió una tela de seda con dibujos que podían ser leídos como un poema para expresar la añoranza a su marido, que estaba trabajando fuera. En épocas posteriores, esta palabra siempre se refería a las epístolas de amor entre parejas, utilizada por muchos literatos en sus obras.
雁字	El vuelo de las ocas salvajes	Cuando vuelan las ocas salvajes, siempre están ordenadas en forma del carácter «一 (uno)», o «人 (persona)». Por eso, esta palabra significa que las ocas salvajes vuelan en forma de caracteres chinos.

Las interpretaciones de los traductores están en la Tabla 6:

Tabla 6.
Traducción de los elementos culturales metafóricos (Traducción directa)

Traductores	Elementos culturales		
	玉簪	锦书	雁字
Marcela de Juan	Las perlas de jade de la cortina	Mensajes de amor	Retornan los cisnes silvestres
Wang Huaizu	Esterilla	Las cartas de mi marido	Vuelven los gansos silvestres en formación de vuelo

Harold Alvarado	Estera	Un mensaje	El ganso salvaje regresa volando en grupos
Chen Guojian	Esterilla	Estos mensajes de amor	Regresan los cisnes silvestres
Enrique Gracia Trinidad y Xu Zonghui	Esterilla de bambú	Una carta	Vuelve el momento de las ocas mensajeras
Pilar González España	Verde alfombra	Preciosos mensajes de amor	Volando de regreso, las ocas salvajes dibujen palabras en el cielo
Juan Preciado Idoeta	Cortinas de jade	Una preciosa misiva	Retornan los ánaes silvestres
Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia	La estera de caña	El mensaje	Vuelan en formación las ocas, y parece que escribieran palabras en el cielo

En el primer caso de la Tabla 6, se observa que Harold Alvarado, Wang Huaizu y Chen Guojian han utilizado la técnica de generación y reducción: no solo han sintetizado la “esterilla de bambú” como “esterilla” o “estera”, sino que también han suprimido el significado metafórico. Enrique Gracia Trinidad y Xu Zonghui, Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia han optado por la traducción literal, pero tampoco han revelado la metáfora. Al contrario, Marcela de Juan, Pilar González España y Juan Preciado Idoeta han encontrado un objeto existente en la cultura hispánica para sustituir el original, como “cortina” o “alfombra”, describiéndolo con palabras como “las perlas de jade”, “de jade” o “verde”. En particular, González España la ha traducido como “verde alfombra”, que transmite tanto el color de la esterilla como el del jade y que añade pinceladas de color al poema. Aunque todas las traducciones pueden ser comprendidas por los lectores, consideramos las de Marcela de Juan, González España y Preciado Idoeta como las más apropiadas, porque para la composición el sentido metafórico goza de una importancia más significativa que el elemento cultural en sí mismo.

En el segundo caso de la Tabla 6, la mayoría de los traductores no se ha inclinado por la traducción literal, sino que ha elegido plasmar el significado metafórico, más profundo, interpretándolo como “mensajes de amor”, “cartas de mi marido”, “preciosos mensajes de amor” o “preciosa misiva”; los otros lo han generalizado solamente como “mensaje” o “carta”. Pensamos que opciones como “mensajes de amor” o “cartas de mi marido” son más exactas, aunque todas son correctas en cuanto al sentido.

En el tercer caso de la Tabla 6, Wang, Alvarado, González España, Salas Díaz y Kuo han visualizado la forma del vuelo de las ocas salvajes. Wang y Alvarado la describen de manera más general, como “Vuelven en formación de vuelo” o “regresa volando en grupos”, mientras que González

España, Salas Díaz y Kuo la exponen con más detalles, como “dibujen palabras en el cielo” o “escribieran palabras en el cielo”. Además, han incluido notas explicativas acerca de su significado y de la emoción oculta que expresa la autora:

Según la tradición, cuando los gansos u ocas salvajes vuelan, se alinean formando caracteres chinos en el cielo. Los más comunes son “yi”, que significa “uno” y consiste en una simple línea horizontal, o “ren” que significa “hombre”. Este verso pone de relieve la profunda soledad de Li Qingzhao (González España, 2010, p. 185).

La formación de las ocas salvajes recuerda a las palabras “uno” –“yi”, un pictograma formado por una línea horizontal– u “hombre” –“ren”, similar a una y griega invertida–. Ambos hablan a Li de su tristeza: la soledad, la ausencia de su marido (Salas Díaz y Kuo, 2014, p. 89).

Por consiguiente, en este caso, opinamos que las traducciones de González España y Salas Díaz y Kuo son las más ajustadas.

Respecto a la traducción indirecta realizada por Kenneth Rexroth y Carlos Manzano, se percibe que Rexroth, aunque ha llevado a cabo la traducción del chino al inglés, ha aplicado técnicas similares a las de los traductores del chino al español. Por ejemplo, ha encontrado también un elemento de su propia cultura para traducir “玉簾”, y lo describe como “The pearl jade curtain”. Manzano sigue de una manera relativamente fiel la versión intermedia de Kenneth Rexroth. En cuanto al primer elemento, ha utilizado la equivalencia “visillo” para sustituir “curtain”; ha traducido el segundo y el tercero de manera literal, lo que se puede observar en la Tabla 7:

Tabla 7.
Traducción de los elementos culturales metafóricos (Traducción indirecta)

Traductores	Elementos culturales		
	玉簾	锦书	雁字
Kenneth Rexroth (traducción intermedia)	The pearl jade curtain (versión inglesa)	A message of love (versión inglesa)	The wild swans return (versión inglesa)
Carlos Manzano (traducción final)	El visillo de jade perlino (versión española)	Un mensaje de amor (versión española)	Regresan los cisnes salvajes (versión española)

Comparadas con las versiones anteriores llevadas a cabo directamente del chino, consideramos que respecto a los primeros dos culturemas, las traducciones de Rexroth y de Manzano son acertadas, mientras que en el tercero es necesario revelar más detalles sobre la forma del vuelo de los cisnes salvajes.

5. Conclusiones

En este trabajo hemos llevado a cabo un estudio comparativo de las nueve versiones españolas de “Una rama de ciruelo”, poema representativo de la poeta Li Qingzhao. Entre ellas, ocho son realizadas de manera directa y una indirecta desde la traducción intermedia en inglés. Las estrategias adoptadas en las nueve traslaciones son variadas y las hemos analizado según dos aspectos: por un lado, la forma estilística, es decir, la estructura general y la microestructura de cada verso; por otro lado, los elementos culturales metafóricos.

Respecto a las cuestiones estructurales, seis de las nueve traducciones han cambiado el número de las estrofas y siete han modificado el de los versos. Por lo tanto, la mayoría de los traductores se inclina por la traducción libre, no obedeciendo la disposición del poema original. En cuanto a la transformación de cada verso, muchos de ellos también han optado por la traducción libre, utilizando diversas estrategias que consideran adecuadas para abundar el colorido del poema o transmitir de manera más fortalecida y clara las emociones. Sin embargo, en algunos casos, esta traducción ha provocado la pérdida de sentidos en el poema traducido, a pesar de su intención de crear un estilo poético más adecuado.

Los elementos culturales (culturemas) metafóricos de la composición suponen otro desafío para los traductores. A pesar de que ellos han aplicado técnicas variadas para solucionar este problema – como la generación, la reducción o la búsqueda de una equivalencia en la lengua meta–, algunos no han conseguido a transmitir con exactitud el sentido metafórico de los elementos sino solo ocultarlo. Así pues, consideramos más fieles las traducciones que han plasmado los contenidos metafóricos o que los han revelado con notas explicativas, como las de Pilar González España o de Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia.

Por último, en la única traducción indirecta realizada por Carlos Manzano desde la versión inglesa de Kenneth Rexroth, se observa que, por un lado, Manzano ha efectuado generalmente una traslación próxima a la intermedia de Rexroth; por otro lado, las estrategias y técnicas tomadas por Rexroth son muy similares a las de los traductores del chino al español, aunque sus lenguas de llegada son diferentes.

En resumen, con los análisis de este trabajo, deseamos proporcionar a los futuros traductores e investigadores de poesía clásica china referencias de cómo realizar una versión equilibrada entre “fidelidad” y “aceptabilidad”, no solo respecto a la estructura sino también, más importante, al sentido. Esperamos que, a partir de nuestra averiguación, se puedan conseguir más experiencias de las traducciones existentes, con el objetivo de llevar a cabo nuevas versiones españolas de la poesía china de mejor calidad y mayor prestigio.

Bibliografía

- Alvarado, H. (1992). *Poemas chinos de amor*. Pekín: China Hoy.
- Chen, G. J. (2001). *Poesía clásica china*. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- Fang, X. L. (房玄齡). (1974). *Jin Shu (晋书)* [*Libro histórico de la dinastía Jin*. (Vol. 8)]. Pekín: Zhonghua Shuju (中华书局) [Librería China].
- Gallego, M. (1994). *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Jucar.
- González España, P. (2001). Vida y poesía en Li Qingzhao. En L. Piera Delgado y P. J. Beneito Arias (Eds.), *Mujeres de luz. La mística femenina* (pp. 35-52). Madrid: Trotta.
- González España, P. (2020). Texto y contexto del poema *Fu sobre el juego Captura de Caballos*, de Li Qingzhao. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 14, 159-180.
- Gracia Trinidad, E. y Xu, Z. H. (2002). *Cantos de amor y ausencia. Cantos «ci» de la China medieval (siglos IX al XIII)*. Madrid: Hiperión.
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Juan, M. (1962). *Segunda antología de la poesía china*. Madrid: Revista de Occidente.
- Lafarga, F. (1996). *El Discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*. Barcelona: EUB.
- Li, Q. Z. (2003). *Poemas escogidos* (P. González España, trad.). Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial.
- Li, Q. Z. (2010). *Poesía completa. 60 poemas ci para cantar* (P. González España, trad.). Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Li, Q. Z. (2011). *La flor de ciruelo* (P. González España, trad.). Madrid: Torreznos.
- Li, Q. Z. (2014). *Jade puro. Poemas para cantar* (T. C. Kuo y M. Salas Díaz, trads.). Madrid: Hiperión.
- Molina, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Molina, L. y Hurtado, A. (2002). Translation techniques revisited. A dynamic and functionalist approach. *Meta*, 47(4), 398-512.
- Nida, E. (1975). *Language Structure and Translation: Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Núñez, R. (1987). *China. Imagen y poesía*. Pekín: Talleres Gráficos de Lenguas Extranjeras.
- Preciado, J. (2003). *Antología de poesía china*. Madrid: Gredos.
- Rexroth, K. (1971). *One Hundred Poems from the Chinese*. Nueva York: New Directions.

- Rexroth, K. (2001). *Cien poemas chinos*. (C. Manzano, trad.). Barcelona: Lumen.
- Tang, G. Z. (唐圭璋). (2009). *Quan Songci* (全宋词) [*Poesía completa de la dinastía Song*]. Pekín: Zhonghua Shuju (中华书局) [Librería China].
- Wang, H. Z. (1990). *Antología de diez poetas de la dinastía Song de China*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- Yuan, X. P. (袁行霈). (2005). *Zhongguo Wenxue Shi* (中国文学史) [*Historia de la literatura china*]. Pekín: Gaodeng Jiaoyu Chubanshe (高等教育出版社) [Enseñanza Superior].
- Yu, Z. H. (于中航). (1995). *Li Qingzhao Nianpu* (李清照年谱) [*Cronología de Li Qingzhao*]. Taiwán: Shangwu Yinshu Guan (商务印书馆) [Prensa Comercial].
- Zhao, M. C. (赵明诚). (2009). *Jinshi Lu* (金石录) [*Inscripciones en bronce y piedra*]. Jinan: Qilu Shushe (齐鲁书社) [Qilu].