

Estudios de
Asia y África

Estudios de Asia y África
ISSN: 0185-0164
reaa@colmex.mx
El Colegio de México, A.C.
México

BOTTON BEJA, FLORA

Octavio Paz y la poesía china: las trampas de la traducción
Estudios de Asia y África, vol. XLVI, núm. 2, mayo-agosto, 2011, pp. 269-286
El Colegio de México, A.C.
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58623582001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

OCTAVIO PAZ Y LA POESÍA CHINA: LAS TRAMPAS DE LA TRADUCCIÓN*

FLORA BOTTON BEJA

El Colegio de México

Hombre culto y lector voraz, Paz manifiesta en su obra un interés constante por “Oriente”. Si bien este Oriente, siguiendo la tradición europea, abarca tanto el sur de Asia como Asia Oriental, a veces envolviendo en el mismo manto la filosofía de la India, el budismo, el taoísmo, la poesía china y la japonesa, sería injusto decir que Paz era un “orientalista” de los que criticó Edward Said.¹ Paz de ninguna manera veía el “Oriente” como ese otro exótico e inferior, sino más bien como lo complementario o “divergente” de Occidente, pero necesario para entender la totalidad del pensamiento humano. Esto lo lleva a la búsqueda de lo que llama “una suerte de *combinatoria* de los siglos centrales de cada civilización”, puesto que “de la relación de estos signos depende, hasta cierto punto, el carácter de cada sociedad e incluso su porvenir”.² Para ilustrar su visión de lo complementario y de lo divergente, nos dice:

* Este artículo fue recibido por la dirección de la revista el 30 de septiembre de 2010 y aceptado para su publicación el 11 de octubre de 2010. Está basado en una conferencia que la autora impartió en el Seminario Internacional “Octavio Paz y la tradición oriental”, organizado por la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Embajada de México en China y el Instituto Cervantes de Beijing. Se celebró el 18 de octubre de 2007 en Bejing, China.

¹ Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979. Hay una abundante bibliografía sobre Paz y el orientalismo. Además de las obras mencionadas en este artículo, pueden consultarse, entre otras, las siguientes referencias: Julia Alexis Kus-higian, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: in dialogue with Borges, Paz and Sarduy*, Albuquerque, University of New Mexico, 1990; Gladys Ilarregui, “El mono gramático: orientalismo y poética de Octavio Paz”, en Silvia Nagy-Zekmi (coord.), *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008; Blake S. Locklin, “Mapping Spanish American Orientalism”, *Delaware Review of Latin American Studies*, vol. 11, núm. 1, 30 de junio, 2010 [consultado el 5 de noviembre de 2010 en <http://www.udel.edu/LAS/Vol11-1Locklin.html>].

² Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 181.

Me serviré de ejemplos extraídos de Occidente, India y China por esta razón: creo que la civilización india es el otro polo del Occidente, la otra versión del mundo indoeuropeo. La relación entre India y Occidente es la de una oposición dentro de un sistema. La relación de ambos con el Extremo Oriente (China, Japón, Corea y Tibet) es la relación entre dos sistemas distintos. Así, en el caso de estas reflexiones, los ejemplos chinos no son convergentes; son excéntricos.³

Sin embargo, “en todos los casos y por más acusada que sea la disyunción o la conjunción, la relación no desaparece”.⁴

Paz escribió mucho más sobre la India, en donde vivió, que sobre China. Tal vez porque percibía una afinidad inherente en las vertientes del mundo indoeuropeo, o porque, aunque se valiera de traducciones, encontraba la lengua menos distante. Su interés en el budismo zen lo acercó a Japón y a su literatura, y un afortunado azar hizo que encontrara un colaborador con el que pudo hacer admirables traducciones de poesía. El interés por China, aunque constante, es más bien ecléctico y sus lecturas no son necesariamente sistemáticas. Los aciertos que tiene en sus observaciones sobre el pensamiento chino se deben más a la intuición que a la erudición. Le atrae la filosofía taoísta del *Daodejing* y del *Zhuangzi* por su énfasis en el hombre cercano a la naturaleza, la rebeldía en contra de las convenciones y el orden social, el relativismo existencial, la confusión entre realidad y sueño y el rechazo al autoritarismo tal y como está reflejado en el *Zhuangzi*. El confucianismo le interesa menos y no se esfuerza por conocer más a fondo esta corriente de pensamiento que ha sido tan importante en toda la historia de China. En un juicio sumario del confucianismo dice:

El carácter utilitario y conservador de la filosofía de Confucio, su respeto supersticioso por los libros clásicos, su culto a la ley y, sobre todo, su moral hecha de premios y castigos, eran tendencias que no podían sino inspirar repugnancia a un filósofo-poeta como Chuang-tse [...] Cuando los virtuosos —es decir los filósofos, los que creen que saben lo que es bueno y lo que es malo— toman el poder, instauran la tiranía más insopportable: la de los justos. El reino de los filósofos, nos dice Chuang-tse, se transforma fatalmente en despotismo y terror.⁵

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ Octavio Paz, “Trazos” (“Versiones y Diversiones”), en *Obras completas*, vol. 12, Obra poética II, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 565-566.

Esto es nada más una muestra de varios juicios bastante negativos que hace Paz del confucianismo, cuya ideología de alguna manera equiparaba al régimen actual para el cual tenía poca simpatía.

Del interés de Paz por el *Yijing* (*El libro de los cambios*), se ha hablado en varias ocasiones, como también de su influencia en *Poesía en movimiento*, en el poema *Blanco*, así como en los *Discos visuales*. Como dice Paz: “Me decidí usar el *I King* —como guía, no como oráculo— por varias razones. En primer término, porque une a la idea del cambio la complementaria de facilidad (*I* significa mutación y fácil). Aplicar los signos de movimiento a una situación en movimiento, es más fácil que tratar de entenderla con categorías y conceptos inmóviles”.⁶ Pero al mismo tiempo no debemos olvidar que las búsquedas estéticas de Paz no lo encerraban en cosmovisiones simplistas, y dice claramente: “no pretendo reducir la historia a una combinación de signos como los hexagramas del *I Ching*. Los signos sean los del cielo o los de la ciencia moderna, no dicen nuestro destino: nada está escrito”.⁷

“En 1957 —nos dice Paz—, hice algunas traducciones de breves textos clásicos chinos. El formidable obstáculo de la lengua no me detuvo y, sin respeto por la filología, traduje del inglés y del francés”.⁸ Si bien cuando tradujo prosa Paz no se preocupó demasiado por las dificultades de la lengua china y de que su texto fuera completamente fiel al original, cuando quiso traducir poesía, sintió la necesidad de aprender más, tanto sobre la lengua como sobre la poesía china. Para lograr su propósito, Paz recorrió un largo camino y mantuvo vivo su interés a través de muchos años de su vida creativa. La primera inspiración para traducir poesía china la recibió indudablemente de Ezra Pound, quien, nos dice Paz, fue el primero que, mediante originales chinos, logró hacer poemas en lengua inglesa, y confiesa: “Todos los que después hemos hecho traducciones de poesía china y japonesa no sólo somos sus

⁶ Octavio Paz, “Juego”, en *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1996, p. 25. Véase también, Kwon Tae Jung Kim, *El elemento oriental en la obra de Octavio Paz*, México, Universidad de Guadalajara, 1989.

⁷ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, op. cit., p. 181.

⁸ Octavio Paz, “Trazos”, op. cit., p. 563.

continuadores, sino sus deudores".⁹ El libro *Cathay* de Pound es un parteaguas en el surgimiento del interés por la poesía china en Inglaterra y en Estados Unidos, y pronto se refleja en la obra de poetas que, en su mayoría, no conocen el chino¹⁰ y son un buen ejemplo de lo dicho por T. S. Eliot en su introducción a *Cathay*, cuando afirma que, en realidad, Pound es el que "inventa" la poesía china de nuestro tiempo. Según Eliot, en cada traducción está presente una percepción temporal y lingüística de lo "ajeno", y eso la convierte en una invención del traductor. "Cuando un poeta extranjero es vertido exitosamente en nuestra lengua y nuestra época, creemos que ha sido 'traducida', creemos que a través de esta traducción entendemos finalmente al original".¹¹ En sus reflexiones sobre traducción, Paz, quien tradujo del inglés y del francés, está de acuerdo con la visión de Eliot acerca del papel del poeta traductor o del traductor poeta, e insiste en la importancia de tener ambas cualidades para llegar a un resultado satisfactorio. Por un lado, "el poeta inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras [y...] al combinarlas constituye su poema", mientras que el lenguaje del traductor es el lenguaje fijo del poema, y su papel es el de desmontar los elementos del texto y "ponerlos de nuevo en circulación".¹² Traducción y creación son indistinguibles la una de la otra, y el ejemplo de Pound lo demuestra. Nos dice Paz: "¿Los poemas de Pound se parecen a los originales? Vana pregunta: Pound inventó, como dice Eliot, la poesía china en inglés. El punto de partida fueron unos antiguos poemas chinos revividos y cambiados por el gran poeta; el resultado fueron otros poemas. Otros: mismos".¹³

En realidad, toda la poesía de Pound, tal y como se refleja en sus *Cantos*, "era una consecuencia de su lectura de Ernest

⁹ Octavio Paz, "Variaciones chinas", *Corriente alterna*, en *Obras completas*, t. 2, Excursiones/Incursiones, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 556.

¹⁰ Por ejemplo, Witter Bynner, Kenneth Rexroth y, más adelante, Gary Snyder. Arthur Waley es la excepción, porque conocía el chino y el japonés.

¹¹ T. S. Eliot, "Introduction", en Ezra Pound, *Selected Poems*, Londres, Faber and Faber, 1928, p. XVI.

¹² Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990, p. 22.

¹³ Octavio Paz, "Variaciones chinas", *op. cit.*, p. 555.

Fenollosa y de la interpretación que este sabio orientalista había dado de la escritura ideográfica y de la utilización de los ideogramas por los poetas de China y Japón”.¹⁴ Ahora bien, si la poesía china de nuestra época es invento de Pound, se trata en realidad de un tipo de poesía en inglés, es decir, la poesía china en este caso ha sido producida por Occidente. Hay que tomar en cuenta también la separación entre los textos chinos y sus traductores occidentales, “aún si uno de estos traductores es Pound, quien fue obligado a acercarse a sus textos a través de varios filtros, incluyendo las notas de Fenollosa y las enseñanzas de sus maestros japoneses y, lo que no es menor, la ignorancia de Pound de la lengua china”.¹⁵

Lo que Fenollosa nos dice sobre la lengua china y sobre la poesía china está contenido en un pequeño libro que, en realidad, son notas de este estudioso de la cultura y del arte de Oriente y que Pound anotó y editó. En este libro, Fenollosa nos dice que gracias a la peculiaridad de los caracteres chinos que contienen en sí mismos información completa sobre su significado, la poesía china aparece como un despliegue de imágenes. Libre de la tiranía de la lógica y de las abstracciones, la lengua poética china tiene la capacidad de combinar varios elementos pictóricos en un solo signo. También, gracias a su gramática peculiar:

una de las características más interesantes de la lengua china es de que en ella podemos ver, no sólo las formas de las oraciones, sino literalmente las palabras de la oración creciendo, brotando las unas de las otras. Como la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas porque cosa y acción no están formalmente separadas.¹⁶

El interés por la lengua china y la peculiaridad de sus “caracteres” tiene una larga historia en el mundo occidental. Desde el siglo XVI se hacían paralelismos con los jeroglíficos egipcios

¹⁴ Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *Obras completas*, t. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 444.

¹⁵ Robert Kern, *Orientalism, Modernism, and the American Poem*, Nueva York, Cambridge University, 1996, p. 165.

¹⁶ Ernest Fenollosa/Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, trad. de Salvador Elizondo, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1980, p. 34.

y en ambos se veían sistemas de escritura muy antiguos y que, de alguna manera, encarnaban una conexión estrecha entre signos y cosas. De este modo el chino se asocia con el ideal de una lengua pura que evita la abstracción occidental, pone al poeta en contacto con el mundo de las cosas y le facilita acceder al lenguaje de la naturaleza. El mismo Fenollosa, discípulo de Emerson, ve en el chino la encarnación de la lengua de la naturaleza. Ahora bien, esta visión no responde a un análisis lingüístico, sino a la apariencia de los caracteres chinos. En el siglo XIX se pensó que se podría plasmar una lengua que representara el orden del mundo y que “a través del su conocimiento se podría aprender algo sobre la naturaleza de las cosas. El chino en el que cada objeto tiene su propio pictograma, parecía ser esta lengua hipotética”.¹⁷ ¡Era una manera de conjurar la maldición de Babel!

La teoría de Fenollosa sobre los caracteres chinos y las traducciones de Pound ha suscitado un gran debate entre poética y lingüística, entre “traducción” o “recreación”. Nos dicen los expertos que si bien es cierto que entre los caracteres chinos hay algunos cuyo origen pictórico es obvio, éstos son muy pocos. La mayoría, 94.8%, son compuestos. Los occidentales, tomando como base estos pocos, extraen el sentido de los compuestos al analizar cada parte y deducir su significado por la suma de estas partes. En realidad, los caracteres son símbolos para sonidos y, a través de los sonidos, son símbolos de palabras, “no son un código para los sordomudos ni una colección de pinturas para la vista”.¹⁸ La poesía china fue compuesta en una lengua viva y cambiante a través de la historia, y si un poema fue escrito en la dinastía Tang, se entiende cabalmente si uno conoce la lengua de la época. “El presupuesto de los traductores etimológicos [como Pound] es que el sentido, la connotación, la alusión, el perfume y lo concreto de un carácter chino, ha permanecido sin cambios desde épocas prehistóricas”.¹⁹ Esto, sin embargo, es falso, y lo que se debe preguntar es cuál era la palabra que cierto carácter representaba en esa época, cuál

¹⁷ Robert Kern, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ George Kennedy, “Fenollosa, Pound and the Chinese Character”, en *Selected Works. Yale Literary Magazine*, vol. 126, núm. 5, diciembre de 1958, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

su sonido y sus connotaciones. Eso, nos asegura Kennedy, es el trabajo de la filología. Muchos lectores, nos dice Burton Watson, han sido despistados por Pound y por otros entusiastas, y llegan a pensar que los caracteres chinos son “pequeñas pinturas” que tienen un sentido inmediato para el que las ve, sin necesidad de intermediarios semánticos.²⁰

La poesía china, como cualquier otra, se puede cantar, recitar, leer, pero no se debe descifrar. “La asociación de ideas que resulta de la disección de un carácter puede producir un pensamiento poético, pero es un nuevo pensamiento y puede ocultar completamente el pensamiento que estaba en la mente del escritor”.²¹ Pensar de otra manera da pie a traducciones hechas al azar y sin ningún rigor y constancia en los significados. Ezra Pound, además de haber sufrido las críticas de filólogos, ha sido objeto de estudio de literatos, quienes no necesariamente conocen el chino, pero que se esfuerzan en entender cuál ha sido su aproximación a la poesía china y a la traducción. Pound, siguiendo a Fenollosa, señala antes que nada las similitudes que, según él, tiene la poesía china con la occidental y que le facilitan enfrentarse a ella. Al plantear la existencia de una universalidad insinúa, como dice Barry Ahearn, “que estos poemas ‘extranjeros’ no son en realidad tan ‘extranjeros’”. Lo que finalmente resulta del proceso de la traducción es un texto que supuestamente transmite, casi sin divergencia, la intención original del autor traducido, creando la ilusión de que no es una traducción y de que transmite lo que el autor extranjero pensaba en realidad.²² Otra manera de Pound de aproximarse a lo “extranjero”, a lo diferente, es emplear a veces un vocabulario que hace pensar que el traductor es alguien que no domina bien el inglés y que por eso elige palabras que no son las más adecuadas:

Es ésta una forma de “extranjerizar” el inglés, de reconstruirlo según la imagen de esa diferencia. Se trata menos de obtener una transparencia fluida que vuelve ‘invisible’ la acción de traducir, y más bien de usar el

²⁰ Burton Watson, *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*, Nueva York, Columbia University Press, 1971, p. 6.

²¹ George Kennedy, *op. cit.*, p. 5.

²² Barry Ahearn, “Cathay: What Sort of Translation”, en Zhaoming Qian, *Ezra Pound & China*, EUA, University of Michigan Press, 2006, pp. 36-37.

inglés sutilmente alterado bajo la influencia del modo de vida diferente manifestado en el poema chino.²³

Paz tal vez no conocía estas obras críticas más recientes; sin embargo, después de su primer entusiasmo por Pound y con su admiración aún intacta por este poeta, al leer algunos libros sobre poesía china comenzó a tener dudas sobre el método de Pound para traducir de una lengua que no conocía.²⁴ Es bien sabido que Paz revisaba varias veces sus traducciones de poesía y que constantemente ofrecía nuevas versiones. Al traducir del francés, idioma que conocía bien, Paz se había permitido tomar libertades en la rendición de algunos poemas,²⁵ pero traducir poemas de un idioma que no conocía era una tarea más delicada. Aun admirando al poeta Pound, comienza a tener dudas sobre su papel de guía para la traducción:

Cierto, la teoría de Pound para traducir del chino no me convence. [Pero] no importa si desconfío de su teoría, su práctica no solamente me convence sino que, literalmente, me encanta. Pound no buscó ni la equivalencia métrica ni la rima: a partir de las versiones de Fenollosa, escribió poemas de lengua inglesa en versos libres. Esos poemas tenían (y todavía tienen) una inmensa novedad poética y, al mismo tiempo, nos hacen vislumbrar otra civilización muy lejos de la tradición greco-romana de Occidente.²⁶

Pound fue el que dio el ejemplo para que muchos poetas intentaran traducir poesía china y japonesa en 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”.²⁷ No sucedió lo mismo con el francés, aunque no debemos olvidar, por un lado, la influencia de la vanguardia parisina (por ejem-

²³ Christine Froula, “The Beauties of Mistranslation: on Pound’s English after Cathay”, en Zhaoming Qian, *op. cit.*, p. 52.

²⁴ James T. C. Liu, Wai-lim Yip, Burton Watson, Arthur Waley, Angus Graham, entre otros. Tanto Liu como Yip expresan sus objeciones a la manera en que tanto Fenollosa como Pound se acercan a la poesía china y su énfasis en la naturaleza pictórica de los caracteres.

²⁵ Véase Fabienne Bradu, “Octavio Paz traductor”, *Vuelta*, núm. 259, junio de 1998, pp. 30-37.

²⁶ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, *op. cit.*, p. 556.

²⁷ *Ibid.*, p. 557.

plo Cendrars, Reverdy, Apollinaire en la poesía *imagist*)²⁸ y algunas traducciones de poesía china al francés, pero no de la misma calidad. En cuanto al español, es escasa la producción de traducciones de lenguas orientales.²⁹

Al hablar de sus traducciones del chino, Paz nos dice: “en mis aisladas tentativas seguí, al principio, el ejemplo de Pound y, más que nada, el de Waley, un tanto más dúctil aunque menos intenso y poderoso. Después, poco a poco he buscado mi propio camino”.³⁰ El camino propio que Paz encontró le debió mucho a los escritos de Wai-lim Yip y de James Liu. Liu lo alerta sobre las estrictas reglas de versificación china que demuestran que un poema chino como los que intenta traducir Paz, quien se interesó mayormente en la poesía Tang, no es resultado de un momento de inspiración espontánea. En un poema chino el número de sílabas es igual al número de caracteres y, a su vez, el número de sílabas determina el ritmo del poema. Como el chino es una lengua tonal, cada carácter se pronuncia con uno de los cuatro tonos existentes (o cinco si contamos el neutro), y esto implica una diferencia de sonido y de inflexión y un contraste entre sílabas cortas y larga.³¹ Al evaluar las traducciones de Waley, Paz señala que este poeta intentó resolver el problema prosódico “procurando que a cada monosílaba chino, correspondiese un acento tónico inglés”, lo que ha dado como resultado versos muy largos en inglés y que es inaplicable al español, donde las palabras tienen más sílabas y menos acentos tónicos.³² En la dinastía Tang prevaleció el *lüshi*, poema de ocho líneas y de cinco o de siete caracteres por línea organizado en dísticos que obedecían reglas estrictas de paralelismo. En primer lugar, las cuatro líneas del centro son

²⁸ Víctor Sosa, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, México, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2000, p. 28.

²⁹ Paz menciona la influencia de Tablada, quien al hablar de la poesía y la pintura de Extremo Oriente despertó en la conciencia de ciertos poetas latinoamericanos un interés por la filosofía y el arte de esa región del mundo. Es justo recordar, aunque Paz no lo mencione, el libro *Catay*, publicado en Bogotá en 1929, del poeta colombiano Guillermo Valencia, quien hizo traducciones de poemas chinos a partir del francés.

³⁰ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, *op. cit.*, p. 557.

³¹ James T. C. Liu, *The art of Chinese poetry*, Londres, Routledge & Paul, 1962, pp. 21-22.

³² Octavio Paz, “Variaciones chinas”, *op. cit.*, p. 556.

coplas antitéticas, y las palabras de un verso se colocan de tal manera que las palabras del verso siguiente se correspondan con las del anterior en su valor gramatical y en el significado, que puede ser similar u opuesto. También hay un contrapunto tonal, es decir, que las palabras se combinan también en función de sus tonos, y los dos versos de cada dístico presentan un paralelismo en el que el tono de un carácter de la línea de un dístico contrasta con el tono del carácter de la línea que le sigue. Finalmente, hay que señalar que los poemas tienen rima, que en el *lùshi* ocurre en los versos 2, 4, 6, 8 de los poemas de cinco sílabas, y en los versos 1, 2, 4, 6, 8 en los de siete.³³

Al comenzar [a traducir] usé el verso libre; más tarde quise ajustarme a un patrón fijo, sin tratar de reproducir los metros chinos. En general he procurado conservar el número de versos de cada poema, no desdeñar las asonancias y respetar hasta donde me ha sido posible el paralelismo. Este elemento es central en la poesía china, pero ni Pound ni Waley le prestaron la atención debida. Tampoco los otros traductores de lengua inglesa. Omisión grave, pues el paralelismo no sólo es el núcleo de los mejores poemas chinos sino que corresponde a la visión del universo de poetas y filósofos: el *yin* y el *yang*. La unidad que se bifurca en dualidad para reunirse de nuevo y de nuevo dividirse.³⁴

En cuanto a la rima, Paz piensa que el español tiene la ventaja de tener más consonantes que el inglés, además de contar con una rica asonancia en la que la rima repite exactamente el final del verso anterior.

El estudioso chino Wai-lim Yip, a quien Paz conocía personalmente, además de hablar de la estructura de la poesía china, abunda en reflexiones sobre la ideología que está en la base de esta poesía y que hace más difícil la tarea de un traductor. Una de las primeras dificultades es la libertad de la lengua china en cuanto a ataduras sintácticas. Tampoco las categorías occidentales de “tiempo” y “ser” son las mismas para los poetas chinos. En el chino la falta de “tiempos” gramaticales nos ayuda a tener una relación directa con el fenómeno en sí, mientras que el concepto occidental de “ser” nos desvía de lo concreto, del ser mismo, de la relación directa con él. Otra dificultad

³³ Liu, *op. cit.*, p. 26.

³⁴ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, *op. cit.*, p. 557.

la encontramos en el problema del “yo”, que no se usa, que tal vez está implícito, pero que le da universalidad al estado descrito por el poema. Los poetas chinos enfatizan “eventos visuales independientes, dejándolos en relaciones espaciales coexistentes”.³⁵ Sin embargo, esto también se debe a un concepto estético, a una visión cósmica china de la perdida del yo en un modo de existencia no diferenciado. Finalmente, Yip destaca la “simultaneidad” de las “relaciones espaciales”, en las que el lector puede percibir simultáneamente las imágenes, lo que nos hace pensar, por un lado, en el lenguaje cinematográfico, y por el otro, en la pintura tradicional china, en la que se percibe la totalidad de la escena a escala cósmica.³⁶ Dice Yip que la posibilidad que ofrece la lengua china de combinar dos objetos visuales para formar una idea inspiró a Sergei Eisenstein la técnica de montaje. Por otro lado, esta manera de ver la poesía china se acerca al simultaneismo que Paz describe como la “presentación simultánea de las diversas partes del objeto, las anteriores y las posteriores, las visibles y las escondidas, y mostrar la relación entre ellas”.³⁷

Paz en un principio se enfrentó a la traducción de la poesía china de manera totalmente espontánea e inspirándose, como él mismo dice, en traducciones hechas en inglés y en francés; sin embargo, muy pronto sus lecturas, tanto de teóricos como de poetas que a la vez eran sinólogos, le hicieron adoptar una metodología que intentaba reproducir ciertos rasgos sintácticos o de versificación del poema original y también recogía el sustrato filosófico del poema. Este camino que siguió Paz está claramente ilustrado en su traducción de un cuarteto del poeta de la dinastía Tang, Wang Wei (701?-762), del que hizo varias traducciones a medida que leía más sobre China, sobre poesía, sobre Wang Wei y también sobre un poema famoso y muchas veces traducido. El poema *Parque de los venados* es, como lo describe Paz, un cuarteto de cuatro líneas y cinco caracteres en cada una, con rimas entrelazadas. La primera versión de la

³⁵ Wai-lim Yip, *Chinese poetry: major modes and genres/Calligraphy by Kuo-hsiung Chen*, Los Ángeles, University of California, 1976, p. 25.

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁷ Octavio Paz, “Los hijos del limo”, *op. cit.*, p. 437.

traducción fue publicada en 1974, en *Versiones y diversiones y es la siguiente:*

No se ve gente en este monte
sólo se oyen, lejos voces,
por los ramajes la luz rompe
tendida entre la yerba brilla verde

Paz, en la segunda edición del libro, en 1978, escribe un ensayo sobre el poema, en el que menciona el análisis que hacen de este cuarteto tanto Liu como Yip, con el cual en algún momento Paz discutió su traducción. En esta edición, Paz incluye la transcripción fonética del poema (en el sistema Wade-Giles) y hace una traducción literal línea a línea que corresponde al método usado por Yip:

K'ūng shān pù chiàn rén
Desierta montaña no ver gente

Tàn wén jén yǔ hsiāng
Solo oír gente hablar sonido

Fǎn jǐng jù shēn lin
Refleja luz penetrar profundo bosque

Fù chàò ch'ing tái shàng
Otra vez brillar verde musgo sobre

Tanto Liu como Yip ponen énfasis en la ausencia de sujeto, lo que permite que el poeta no se imponga sobre la escena. Dice Liu: "La poesía china tiene a menudo una cualidad impersonal y universal comparada con la cual la poesía occidental parece egocéntrica y pedestre".³⁸ En cuanto a Yip, critica la interferencia de algunos traductores con la vaciedad impersonal buscada por el poeta. Dice Paz:

La traducción de este poema es particularmente difícil porque extrema las características de la poesía china: universalidad, intemporalidad, impersonalidad, ausencia de sujeto [...] En el poema de Wang Wei la soledad del monte es tan grande que ni el mismo poeta está presente.

³⁸ Liu, *op. cit.*, p. 41.

Después de muchas consultas y tentativas, escribí estos cuatro versos sin rima, todos de nueve sílabas, salvo el último que es de once.³⁹

Después de publicar la primera versión del poema, Paz, al leer textos de budismo Mahayana, recuerda que Wang Wei era devoto de esta religión y, sobre todo, del Buda Amida (o Amitaba), quien tenía su sede en el Paraíso Occidental (reino del sol poniente). Considera que *Parque de los venados* podría ser, además de un poema de la naturaleza, una experiencia espiritual. Esta idea le fue confirmada al leer a Burton Watson, quien señala que Wang Wei contempla la naturaleza con una pasividad budista sin descripciones que distinguirían al sujeto de lo que registra en su mente, “sin buscar ver algo específico, permitiendo simplemente que lo que se encuentra en el espectro de su visión sea registrado por su mente”.⁴⁰ Es así, dice Paz comprendiendo a Watson, como se transforman el hombre y la naturaleza ante la luz divina y, al contrario de la tradición occidental, “en lugar de humanizar al mundo que nos rodea, el espíritu oriental se impregna de la objetividad, pasividad e impersonalidad de los árboles, las yerbas y las peñas para así, impersonalmente, recibir la luz imparcial de una revelación también impersonal”.⁴¹ Al reconocer el simbolismo budista en la poesía de Wang Wei, ve en la presencia del sol poniente un sentido preciso, una alusión al Buda Amida porque, en ese momento, “el adepto medita y, como el musgo del bosque, recibe iluminación”. Estas consideraciones alentaron a Paz a cambiar los dos últimos versos de la primera versión de *Parque de los venados* que quedó así:

No se ve gente en este monte.
Sólo se oyen, lejos voces.
La luz poniente entre las ramas.
El musgo, la devuelve, verde.

A Paz, no le satisfizo la traducción y decidió cambiarla una vez más, pero esta vez inspirado por un artículo de Eliot Weinberger: “Diecinueve maneras de ver a Wang Wei: cómo

³⁹ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, *op. cit.*, p. 558.

⁴⁰ Watson, *op. cit.*, p. 172.

⁴¹ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, *op. cit.*, p. 559.

se traduce un poema chino”. Watson había hecho un análisis detallado del poema *Parque de los venados*, y examinó cada sílaba en cada uno de los versos, y cada traducción posible de cada carácter. Entre todas las posibilidades de interpretación de los caracteres, si tomamos en cuenta los estudios filológicos para precisar sus usos en diferentes épocas y sobre todo en la época en la cual escribió Wang Wei, nos advierte que es difícil decidir sobre cuál sentido usó el poeta: “Esto ilustra el tipo de problema básico de interpretación que se plantea tan a menudo con la poesía china y que sugiere porqué las versiones de un poema específico, aun siendo la obra de expertos, puede ser tan sorprendentemente diferente de un traductor a otro”.⁴² Weinberger, precisamente, emprende la tarea de comparar diecinueve (finalmente veinte) versiones de *Parque de los venados*, la mayoría de ellas en inglés, una en francés y una en español, la de Paz, de quien se mencionan las dos primeras versiones. El ensayo de Weinberger entusiasmó a Paz porque “ilustra, con sucinta claridad, no sólo la evolución del arte de traducir en el periodo moderno sino asimismo los cambios de la sensibilidad poética”.⁴³ En su ensayo, Weinberger pondera la influencia de Pound, demuestra un desdén obvio por la filología, y sus observaciones sobre las traducciones tienen que ver más con el estilo (y allí desempeña un papel importante el gusto poético de Weinberger) y con su propia interpretación de los que debió ser la visión cósmica de Wang Wei. Manifestando claramente su desdén por la erudición dice: “Hay cuatro tipos de traductores del chino: los eruditos sin talento para escribir poesía (la mayoría); los eruditos capaces de escribirla; los poetas con algunas nociones de chino; los poetas que desconocen esa lengua”.⁴⁴ ¿Qué fue lo que entusiasmó a Paz de este ensayo, además de cierta vanidad porque Weinberger sólo cita una versión en español, la del mismo Paz? ¿El que haya afirmado que su tercer verso “es [...] quizás el más bello de todas las versiones”? o la conclusión a la que llega Weinberger:

⁴² Watson, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁴³ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, *op. cit.*, p. 556.

⁴⁴ Eliot Weinberger, “Diecinueve maneras de ver a Wang Wei. Cómo se traduce un poema chino”, trad. de Ulalume González de León, *Vuelta*, núm. 91, vol. 8, junio de 1984, México, p. 21.

No hay en suma, manera definitiva de ver a Wang Wei. Cada lectura de cada poema sin que importe en qué lengua esté escrito, es un acto de traducción hecha en términos de la vida intelectual y emocional del lector. Y como ningún individuo sigue siendo el mismo siempre, cada lectura es una lectura diferente: nunca se lee dos veces el mismo poema, pues el poema es cambio incesante.⁴⁵

Algunas fallas de tipo filológico le fueron señaladas a Weinberger por Russell Maeth en una carta publicada en *Vuelta* bajo el título algo excesivo de “Crímenes contra la poesía china”. Una respuesta bastante sarcástica de Weinberger fue publicada en *Vuelta 94* en 1984, en la que decía, entre otras cosas:

[este artículo] no pretende ser una investigación exhaustiva de *todas* las versiones del poema, y tampoco trata ningún aspecto de los estudios eruditos hechos sobre Wang Wei, esa montaña de 1000 años de biógrafos, historiadores, críticos literarios, críticos de arte, filólogos, budistas, ocultistas, y otros perpetuos pedantes y malos escritores.

Sin embargo, uno de los señalamientos de Maeth fue sobre la última palabra del cuarteto de Wang Wei, *shang*, que según un análisis filológico de la lengua de la dinastía Tang, significa en realidad “ascender” y no “sobre” o “encima” (Watson lo había mencionado en *Chinese lyricism*). En la tercera versión, Paz modifica una vez más los dos últimos versos y el poema queda así:

No se ve gente en este monte.
Sólo se oyen, lejos voces.
Bosque profundo. Luz poniente:
alumbra el musgo y, verde, asciende.

“En dos puntos —dice Paz— mi versión se aparta de las otras. El primero: la luz poniente alumbra el musgo —en lugar de reflejarlo o brillar sobre él— porque en el verbo alumbrar aparece el aspecto físico del fenómeno (brillo, luz, claridad) y el espiritual: iluminar el entendimiento. El segundo: digo que el reflejo *asciende* porque quise acentuar el carácter espiritual de la escena”.⁴⁶ Su uso de la traducción de *shang* como

⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶ Octavio Paz, “Variaciones chinas”, *op. cit.*, pp. 560-561.

“asciende”, afirma Paz, fue inspirado por razones poéticas y no filológicas, porque cuando modificó el verso, no conocía la carta de Maeth.⁴⁷

La saga de la traducción de este cuarteto de Wang Wei es una prueba de la seriedad con la que Octavio Paz enfrentaba el problema de la traducción de la poesía china, producto de una cultura totalmente diferente a la suya, escrita en una época lejana y en una lengua que desconocía. Las traducciones de poesía china de Paz nos demuestran que el buen traductor de poesía debe ser, a su vez, un poeta, pero que en el caso de Paz es también un lector serio y un investigador. Detrás de la traducción de cuatro versos, reconocemos una amplia gama de lecturas sobre China y, en general, sobre Asia Oriental. Cada versión recoge una visión nueva y más profunda de cada verso, de cada carácter en cada uno de los versos y la traducción se modifica a medida que Paz enriquece su conocimiento sobre el poeta, sobre toda su época, sus ideas y sus creencias. Podríamos hacernos la misma pregunta que Paz hace sobre Pound: los poemas traducidos por Paz, ¿se parecen a los originales? ¿Son poemas chinos traducidos o poemas de Octavio Paz inspirados en la poesía china? En cualquiera de los dos casos, son poemas hermosos que despiertan nuestro interés por la poesía china y, al mismo tiempo, nos permiten admirar el talento de Paz. ♦♦

Dirección institucional de la autora:
Centro de Estudios de Asia y África
El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Sta. Teresa 10740
México, D. F.

⁴⁷ Russell Maeth publicó varios años más tarde, en *Estudios de Asia y África*, núm. 86, vol. XXVI, septiembre-diciembre de 1991, El Colegio de México, pp. 591-612, el artículo “Para leer *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*”, en el que profundiza su crítica a Weinberger.

Bibliografía

- FENOLLOSA, Ernest y Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, trad. de Salvador Elizondo, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1980.
- KERN, Robert, *Orientalism, Modernism, and the American Poem*, Nueva York, Cambridge University, 1996.
- KIM, Kwon Tae Jung, *El elemento oriental en la obra de Octavio Paz*, México, Universidad de Guadalajara, 1989.
- LIU JO-YÜ, James, *The Art of Chinese Poetry*, Londres, Routledge & Paul, 1962.
- MIRANDA, Roberto Santiago, *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*, Cambridge, Mass., Harvard University, 1989.
- PAZ, Octavio, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1991.
- _____, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1991.
- _____, “Juego”, *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1996.
- _____, “Los hijos del limo”, en *Obras completas*, t. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- _____, “Trazos” (“Versiones y diversiones”), en *Obras completas*, t. 12, Obra poética II, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____, “Variaciones chinas”, *Corriente alterna*, en *Obras completas*, t. 2, Excusiones e incursiones, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____, *1914-1998, Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.
- POUND, Ezra, *Personae/Ezra Pound*, México, Domés, 1981, 357 p.
- _____, *Selected Poems*, T. S. Eliot (ed.), Londres, Faber and Faber, 1928.
- _____, *The Cantos of Ezra Pound*, Nueva York, New Directions, 1995.
- QIAN ZHAOMING, *Ezra Pound & China*, Michigan, University of Michigan Press, 2006, 297 p.
- SAID, Edward, *Orientalism*, Nueva York, Vintage Books, 1979.
- SHIH CHING, *The Classic Anthology Defined by Confucius*, Ezra Pound (trad.), Cambridge, Mass., Harvard University, 1954.
- SNYDER, Gary, *1930-No Nature: New and Selected Poems*, Nueva York, Pantheon, 1992.
- SOSA, Víctor, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, México, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2000.

- VALENCIA, Guillermo, *Catay, poemas orientales*, Bogotá, Cromos, 1929.
- WALEY, Arthur, *Chinese Poems, selected from 170 Chinese poems, more translation from the Chinese, the temple and the book of songs*, Londres, George Allen and Unwin, 1962.
- WANG WEI, 699-759, *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo*, Anne-Hélène Suárez Girard (ed. y trad.), Madrid, Pre-Textos, 2000.
- WATSON, Burton, *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*, Nueva York, Columbia University Press, 1971.
- YIP WAI-LIM, *Chinese Poetry: Major Modes and Genres/Calligraphy by Kuo-hsiung Chen*, Los Ángeles, University of California, 1976.

Revistas

- WEINBERGER, Eliot, “Diecinueve maneras de ver a Wang Wei. Cómo se traduce un poema chino”, Ulalume González de León (trad.), *Vuelta*, núm. 91, vol. 8, junio de 1984, México, pp. 18-25.
- BRADU, Fabienne, “Octavio Paz traductor”, *Vuelta*, núm. 259, junio de 1998, pp. 30-37.
- MAETH CH., Russell, “Para leer *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*”, *Estudios de Asia y África*, núm. 86, vol. XXVI, septiembre-diciembre, 1991, México, El Colegio de México, pp. 591-612.

Sitios en internet

- ÁLVAREZ, José Ramón, “Tres poetas latinoamericanos traductores de poesía china” [consultado el 20 de agosto de 2007 en <http://www.gio.gov.tw/info/nation/sp/fcr/1998/78/p40.htm>].
- KENNEDY, George, “Fenollosa, Pound and the Chinese Character”, en *Selected Works, Yale Literary Magazine*, vol. 126, núm. 5, diciembre de 1958, pp. 24-36 [consultado el 21 de agosto de 2007 en http://www.pinyin.info/readings/texts/ezra_pound_chinese.html].