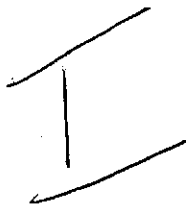


LA ESCRITURA
POÉTICA CHINA

seguido de una antología
de poemas de los Tang

François Cheng

Traducción de
JUAN LUIS DELMONT con la colaboración de EUGENIO MONTEJO



p re - t e x t o s
colección textos y pretextos

PRIMERA PARTE

1. The first part of the document is a list of names and titles, including the names of the authors and the titles of their works. This list is organized in a structured manner, likely serving as a table of contents or a reference list for the subsequent text.

INTRODUCCIÓN

Signos grabados en conchas de carey y huesos de búfalo. Signos que ostentan las vasijas sagradas y los utensilios de bronce.¹ Adivinatorios o utilitarios, se presentan ante todo como trazos, emblemas, actitudes fijas, ritmos visualizados. Porque es independiente del sonido e invariable, porque forma una unidad en sí, cada signo preserva la ventura de seguir siendo soberano y, con ello, la de perdurar. Así, desde los orígenes, la escritura se niega a ser un mero soporte del idioma hablado: su desarrollo constituye una larga lucha por asegurarse la autonomía y la libertad de combinación. Desde el origen, se hace patente la relación contradictoria, dialéctica, entre los sonidos representados y la presencia física tensa hacia el movimiento gestual, entre la exigencia de linealidad y el deseo de evasión espacial. ¿Cabe acaso tildar de “reto insensato” el empeño de los chinos por hacer valer esta “contradicción”, y mantenerla durante cerca de cuarenta siglos? Se trata, en todo caso, de una aventura bastante asombrosa. Vale decir que los chinos, con su escritura, aceptaron una apuesta ante la que no se echaron atrás, una apuesta singular con la cual, sobre todo los poetas, salieron favorecidos.

Gracias a esa escritura, en efecto, nos fue transmitido un canto que no tuvo interrupciones durante más de tres mil años.² Ínti-

¹ Los primeros especímenes conocidos de la escritura china son textos adivinatorios grabados en huesos y en conchas de carey. A estos se añaden las inscripciones en los jarrones rituales de bronce. Ambas formas de escritura se usaron durante la dinastía de los Shang (siglos XVIII-XI antes de Cristo).

² El *Shi-jing*, “Canon de los Poemas”, recopilación de cantos que inaugura la literatura china, contiene piezas compuestas en el primer milenio antes de Cristo.

mamente ligado, en los inicios, a la danza sagrada y a los trabajos del campo regidos por el ritmo de las estaciones, ese canto pasó luego por muchas metamorfosis. Uno de los elementos determinantes de estas metamorfosis fue precisamente la escritura misma, que generó un lenguaje poético profundamente original. La poesía de la época de la dinastía Tang, la edad de oro de la poesía clásica china, es toda ella canto escrito a la par que escritura cantada. A través de los signos, y al mismo tiempo que se sometía a un ritmo primordial, la palabra estalló y rebasó por doquier su acto de "significancia". Deslindar la realidad de estos signos, decir qué son los ideogramas chinos, definir su naturaleza específica, sus vínculos con otras prácticas significantes, como se propone esta introducción, es ya de por sí hablar de la poesía china y recalcar algunos de sus rasgos esenciales.

Al hablar de los caracteres chinos, se suele mencionar su aspecto figurativo. Quien no la conoce, se representa a menudo la escritura china como una sucesión de "pequeños dibujos". Es cierto que, en el estado más antiguo que le conocemos, se pueden encontrar en ella una cantidad importante de pictogramas, como sol ☉, luego estilizado en 日, luna ☾, estilizado en 月, hombre 人, estilizado en 亻; pero al lado de éstos figuran caracteres más abstractos y que ya se pueden llamar ideogramas, como rey 王 (el que vincula el cielo, la tierra y el hombre), medio 中 (un espacio cortado en el medio por una línea) y regresar 回, estilizado luego en 反 (una mano que traza un gesto de vuelta hacia sí). A partir de un número limitado de caracteres simples, se forjaron luego caracteres complejos, que constituyen la mayoría de los ideogramas chinos que se usan hoy en día. Un carácter complejo se obtiene combinando dos caracteres simples: así la palabra claridad 明 se forma con el sol 日 y la luna 月. Pero el caso más general de carácter complejo es del tipo "radical más signo fonético", o sea, un radical formado por un carácter simple (se lo llama también "clave", porque se supone que el radical indica la rúbrica a la que

pertenece la palabra; el conjunto de los vocablos chinos se reparte en doscientas catorce rúbricas, o sea, doscientas catorce claves: clave agua, clave madera, clave hombre, etc., y así se ordenan en los diccionarios), y otra parte, formada también por un carácter simple, que sirve de signo fonético (para su combinación y por concisión los caracteres se suelen estilizar). La pronunciación del segundo elemento da la pronunciación del carácter complejo (en otras palabras, el carácter simple que sirve de signo fonético y el carácter complejo del que forma parte se pronuncian igual). Por ejemplo, la palabra "compañero" 伴 es un carácter complejo: está formada por una clave, la clave hombre 亻 y por otro carácter simple 半 que se pronuncia *ban*, e indica que el carácter complejo "compañero" se pronuncia *ban* (esto crea, desde luego, numerosos casos de homonimia cuyas implicaciones se señalarán en adelante). Debe quedar claro que la elección del carácter simple como elemento fonético, aunque su función principal sea tan sólo fonética, casi nunca es gratuita. En el ejemplo que acabamos de mencionar, el carácter simple 半 *ban* significa "mitad"; combinado con la clave hombre, evoca la idea de "la otra mitad" o de "el hombre que comparte" y contribuye así a destacar el sentido preciso del carácter complejo 伴 "compañero". Con este ejemplo comprobamos un hecho importante: los caracteres simples, que buscan "significar de por sí", llaman la atención por su aspecto gestual y emblemático; y aun en los casos en que se usan como elemento meramente fónico, se los asocia de todos modos con un sentido. Eliminar lo gratuito y lo arbitrario de todos los niveles del sistema, un sistema semiótico que radica en una relación íntima con lo real, de modo que no haya ruptura entre signos y mundo y, por ende, entre hombre y universo: tal es, al parecer, la orientación constante de los chinos. Esta comprobación permite darle un alcance más preciso a la reflexión sobre la naturaleza específica de los ideogramas.

Los ideogramas se componen de trazos. En número muy restringido, los trazos presentan sin embargo combinaciones sumamente variadas; y el conjunto de los ideogramas se presenta como una combinatoria (o una transformación) a partir de trazos muy sencillos, pero ya significantes de por sí. De los seis ideogramas siguientes (menos el último, todos son caracteres simples), el primero se compone de un solo trazo, el último de ocho:¹

一 人 大 天 夫 美
uno homo grande cielo hombre loto

El primer ideograma consta de un solo trazo horizontal. Es, sin duda, el más importante de los trazos básicos, y se puede considerar como “el trazo inicial” de la escritura china. Según la interpretación tradicional, su trazo es un acto que separa (y por lo mismo une) el cielo y la tierra. Por eso el carácter 一 significa a la vez “uno” y “unidad originaria”. Combinando los trazos básicos y apoyándose, en muchos casos, en las “ideas” implícitas en ellos, se obtienen otros ideogramas. Así, combinando 一 “uno” con 人 “homo”, se obtiene 天 “grande”, así como se obtiene 天 “cielo” añadiendo un trazo por encima de 大 “grande”. “Sobrepasando” 天 “cielo”, nace 夫 “hombre”. Y el último carácter 美 “loto”, el carácter complejo, es una combinación de “hombre” (como signo fonético) y del radical hierba 艹. Trazos imbricados con otros trazos, sentidos implícitos en otros sentidos. En cada signo, el sentido codificado nunca logra solapar del todo otros sentidos más hondos, siempre dispuestos a brotar; y los signos en su conjunto, formados según exigencias de equilibrio y de ritmo, revelan un verdadero manojito de “rasgos” significativos: actitudes, movimientos, contradicciones buscadas, armonía de los contrarios y, a fin de cuentas, *maneras de ser*.

¹ Esta presentación no se basa tan sólo en la etimología. El punto de vista es semiológico: buscamos ante todo mostrar los vínculos gráficos significantes que existen entre los signos.

Es oportuno recordar que la tradición establece un vínculo entre la escritura y el sistema adivinatorio llamado *ba-gua*, “los Ocho Trigramas”.¹ Este sistema, que durante toda la historia de la civilización china siempre cumplió un papel importante, tanto en el orden filosófico (idea de mutación) como en la vida corriente (horóscopo, geomancia y otras prácticas adivinatorias), lo inventó, según la tradición, Fu-xi, el rey legendario, y lo perfeccionó el rey Wen-wang, de los Zhou (unos mil años antes de Cristo). Se trata de un conjunto de figuras cuyas relaciones internas obedecen a leyes de transformación regidas por los principios de alternancia yin-yang. Cada figura básica se compone de tres trazos superpuestos, trazos enteros que representan el yang, y trazos quebrados que representan el yin. De modo que tres trazos enteros ☰ representan la idea de cielo, y tres trazos quebrados ☷ la de tierra; la figura ☵ simboliza el agua, la figura ☲, en cambio, el fuego. En la medida en que los ideogramas también se componen de trazos, en que las cifras se representan, hasta el número tres, con el número de trazos correspondiente (— “uno”, = “dos”, ≡ “tres”), así como por otras semejanzas (por ejemplo, el carácter *shui*, “agua”, se escribía 水 en la época arcaica), algunos piensan que existe un parentesco entre ambos sistemas. Al afirmar ese parentesco, la tradición recalca, en todo caso, que los signos ideográficos no buscan copiar el aspecto externo de las cosas, sino figurarlas por medio de rasgos esenciales cuyas combinaciones pretenden revelar su esencia, así como los vínculos secretos que las unen. Por la estructura equilibrada y la apariencia necesaria de cada uno de ellos (todos tienen las mismas dimensiones y todos poseen una arquitectura propia, inmutable y armoniosa), los ideogramas se presentan no como marcas impuestas de manera arbitraria, sino como otros tantos seres dotados de voluntad y de unidad interna. La percepción de los signos, en China, como unidades con vida propia

¹ Conocido en Occidente a partir del *Yi-jing* (I Ching).

se refuerza además porque cada ideograma es monosilábico e invariable, lo cual le confiere una autonomía, a la par que una gran movilidad en cuanto a la posibilidad de combinarse con otros ideogramas. La tradición poética china compara a menudo los veinte ideogramas que componen una cuarteta pentasilábica con veinte "sabios". La personalidad de cada uno de ellos y su interrelación convierten el poema en un acto ritual o una escena, en que gestos y símbolos provocan siempre nuevos "sentidos".

* * *

Este sistema de escritura —y la concepción del signo sobre la cual estriba— condicionaron en China un dilatado conjunto de prácticas significantes, entre las cuales se cuentan —además de la poesía— la caligrafía, la pintura, los mitos y, en cierta medida, la música. La influencia de un lenguaje concebido ya no como un sistema denotativo que "describe" el mundo, sino como una representación que organiza las relaciones y provoca los actos de significancia,¹ es en ello decisiva. No sólo porque la escritura sea el

¹ Sobre la forma en que la tradición retórica china considera, explícita o implícitamente, los signos lingüísticos y su función (problema que valdría la pena someter a un estudio sistemático, pero que rebasa el marco de esta obra), es posible referirse en particular a las obras siguientes: el *Wen-fu*, "Ensayo sobre la literatura", de Lu Chi (261-303), y el *Wen-xin diao-long*, "El intelecto literario y el modelado de dragones", de Liu Xieh (465-522). Debe subrayarse ante todo el lugar del hombre en el universo. El Hombre, el Cielo y la Tierra, constituyen los Tres Genios (*San-Cai*); éstos se complementan uno a otro, y entre ellos se establece una relación de correspondencia. Al hombre le corresponde no tanto explotar al universo sino ordenarlo para hacerlo habitable, y sólo puede encontrar su lugar entre las cosas interiorizándolas y volviéndolas a crear. Entre Hombre, Cielo y Tierra se da por tanto un proceso de "creación conjunta", en el cual el elemento primordial es lo que la tradición conceptualiza con la noción de *wen*. Este término, que entró en lo sucesivo en numerosas combinaciones para significar escritura, lengua, estilo, literatura, civilización, etc., designa originalmente las "huellas" dejadas por ciertos animales o las vetas de la madera o de las piedras, conjunto de "marcas" armoniosas o rítmicas por medio de las cuales la naturaleza significa. A imagen y semejanza de estos signos se crearon los signos escritos, llamados también *wen*. Esta índole doble del *wen* le garantiza, por así decir, al hombre la posibilidad de conocer el misterio de la naturaleza y, con ello, su propia natu-

vehículo de todas estas prácticas, sino sobre todo porque ella es el modelo que obra en el proceso que las constituye como sistemas. Orientadas por la escritura ideográfica y determinadas por ella, poesía, caligrafía, pintura, música y mitos forman una red semiótica a la vez compleja y unida, que obedece al mismo proceso de simbolización y a ciertas reglas de oposición fundamentales. No se puede uno proponer el estudio del lenguaje de una de esas prácticas sin referirse a los vínculos que la unen con las demás y con un pensamiento estético general. En China, las artes no están divididas en compartimentos: un artista se dedica a la práctica triple poesía-caligrafía-pintura como a un arte completo en el que se ejercen todas las dimensiones de su ser: canto lineal y figuración espacial, gestos de encantamiento y palabras visualizadas. Por eso nos proponemos precisar en las páginas siguientes la relación que mantiene la escritura con la caligrafía, la pintura, la música y los mitos, y al mismo tiempo indicar, cada vez que la ocasión se presente, cómo los poetas aprovecharon esa relación para forjarse un lenguaje propio.¹

Caligrafía

La caligrafía exalta la belleza visual de los ideogramas, y no en balde se convirtió en China en un arte mayor. Cuando prac-

maleza. Una obra maestra es aquella que restituye las relaciones secretas entre las cosas, así como el aliento que las anima. Acerca del *wen*, el papel del hombre en la creación y la trinidad Hombre-Cielo-Tierra, ver introducción, pp. 35-37, a propósito de la cosmología, y capítulo III, pp. 106-114, a propósito de la tradición estilística y de crítica literaria. Ver también el ejemplo del dios *Wen-tai-shi*, p. 30.

¹ Indiquemos de una vez que en China, al lado de la larga tradición de comentarios y exégesis, se estableció otra tradición, un poco más tardía, no menos rica y continua, la de la retórica y la estilística. Toda una serie de obras y de artículos ofrecen reflexiones sobre la naturaleza y el poder de los signos, sobre las figuras metafóricas cuyas combinaciones generan nuevos sentidos, etc. Nos referiremos a estos textos cada vez que puedan guiarnos en nuestras observaciones y análisis, en especial en el capítulo III, pp. 106-114, cuando abordemos el nivel más alto del lenguaje poético, el nivel simbólico.

tica este arte, un chino descubre el ritmo de su ser profundo y comulga con los elementos. A través de los trazos significantes se entrega por entero. El espesor y la soltura de los trazos, sus relaciones contrastadas y equilibradas, le permiten expresar los múltiples aspectos de su sensibilidad: fuerza y ternura, impulso y quietud, tensión y armonía. Al lograr la unidad de cada ideograma y el equilibrio entre los caracteres, el calígrafo, a la vez que expresa las cosas mismas, alcanza su propia unidad. Gestos inmemoriales y siempre reanudados, cuya cadencia, como en una danza con espada,¹ se plasma instantáneamente a merced de los trazos, trazos que se lanzan, que se cruzan, que vuelan o se hunden, que cobran sentido y añaden otros sentidos al sentido codificado de las palabras. Cabe, en efecto, hablar de sentido en lo tocante a la caligrafía; porque su índole gestual y rítmica de ningún modo permite olvidar que obra con signos. Durante una ejecución, el calígrafo siempre tiene de algún modo en mente el significado del texto. Por eso la elección de un texto nunca es gratuita ni indiferente.

Los textos preferidos de los calígrafos son sin lugar a duda los textos poéticos (versos, poemas, prosa poética). Cuando un calígrafo aborda un poema, no se limita a un mero acto de copia. Al caligrafiar, resucita íntegro el movimiento gestual y el poder imaginario de los signos. Es su manera de calar en la realidad profunda de cada uno de ellos, de amoldarse a la cadencia propiamente física del poema y, a fin de cuentas, de volverlo a crear. Atraen asimismo a los calígrafos los textos de índole encantatoria: los textos sagrados. En ellos, el arte caligráfico restituye a los signos su función originaria, mágica y sagrada. Los monjes taoístas juzgan la eficacia de los talismanes (o encantamientos) que trazan por la ca-

¹ Recordemos al respecto que Zhang Xu, el gran calígrafo de los T'ang, tuvo una revelación decisiva para su arte al presenciar una danza con espada ejecutada por Gong-sun-la-Grande. [Véase el poema de Du Fu, "Danza de la espada ejecutada por una discípula de Gong-sun la Grande", y su comentario, segunda parte, pp. 287-288 (N. del T.)]

lidad de la caligrafía, que logra la comunicación adecuada con el más allá. Los fieles budistas ganan méritos copiando textos canónicos, y a mejor caligrafía mayores méritos.

El poeta no puede ser insensible a la función sagrada de los signos trazados. Como el calígrafo, que en su acto dinámico tiene la impresión de anudar los signos al mundo originario, de desencadenar un movimiento de fuerzas armoniosas o contrarias, el poeta no duda de que al combinar los signos les roba algún secreto a los genios del universo, como lo muestra este verso de Du Fu:

¡Acabado el poema, dioses y demonios quedan estupefactos!¹

Esta convicción tiene como consecuencia que cada uno de los signos que componen un poema adquiere, como dijimos, una presencia y una dignidad excepcionales. Esto explica también la busca casi mística, durante la composición de un poema, de una palabra clave llamada *zi-yan*, “palabra-ojo”,² que al iluminar de súbito el poema entero ha de revelar el misterio de un mundo oculto. Numerosas anécdotas relatan cómo un poeta se prosterna ante otro y lo venera como su *yi-zi-shi*, “maestro de una palabra”, porque le “reveló” la palabra necesaria y absolutamente exacta que le permitió acabar un poema, y así “rematar la creación”.³

El poeta no se priva de aprovechar el poder sugestivo del aspecto visual de los ideogramas, que el arte caligráfico siempre recalca y acrecienta. Wang Wei, adepto de la espiritualidad *chan* (*zen* en japonés), describe en una cuarteta un magnolio a punto de flo-

¹ 詩成泣鬼神

² La imagen del ojo es importante en la concepción artística china. Recuérdese, en lo tocante a la pintura, la anécdota del pintor que había omitido pintar el ojo de un dragón. A quien le pregunta por qué, responde: “Si le pintara el ojo, ¡saldría volando al instante!”

³ Sirva de ejemplo, a este respecto, el verso de Li He: 筆補造化天無功
“¡El pincel remata la Creación, así que el Cielo no tiene todo el mérito!”

recer.¹ El poeta quiere sugerir que de tanto contemplar el árbol llega a sumirse en él, y que vive desde “dentro” del árbol la experiencia de la eclosión. En vez de acudir a un lenguaje denotativo para explicar la experiencia, lo hace con sólo alinear cinco caracteres en el primer verso de la cuarteta:

木 末 芙 蓉 花
rama punta magnolia² flores

El verso se traduce: “En la punta de las ramas, flores de magnolia”. El lector, aunque no sepa chino, será sensible al aspecto visual de los caracteres cuya sucesión concuerda con el sentido del verso. Al leer los ideogramas según su orden, tiene uno en efecto la impresión de asistir al proceso de expansión de un árbol que florece: primer ideograma, un árbol desnudo; segundo ideograma, algo nace en la punta de las ramas; tercer ideograma, brota un capullo, pues 艹 es la clave hierba u hoja; cuarto ideograma, estallido del capullo; quinto ideograma, una flor en su plenitud. Pero detrás de lo mostrado (aspecto visual) y de lo denotado (sentido normal), asoma además en los ideogramas, para el lector que conoce la lengua, una idea sutilmente velada, la del hombre que se introduce espiritualmente en el árbol y participa de su metamorfosis. El tercer carácter 芙, un árbol que retoña, contiene también el elemento 夫 “hombre”, que contiene a su vez el elemento 人 “homo”. Así, el árbol de los dos primeros ideogramas está habitado, a partir del tercero, por la presencia del hombre. El cuarto carácter 蓉 contiene el elemento 容 “rostro” (el capullo se abre en forma de rostro), que contiene a su vez el elemento 口 “boca” (“ello habla”): la eclosión de la flor es la eclosión de la palabra. Por último, el quinto ideograma 花 la flor en su plenitud, contiene el elemen-

¹ Véase Wang Wei, “El Terraplén de los hibiscos”, segunda parte, p. 165. (N. del T.)

² El parecido entre ambas flores le permite al poeta usar aquí los caracteres “loto” para designar las flores de magnolia.

to 化 “transformación”: el hombre que participa de la transformación universal. Con la mayor economía de recursos y sin ningún comentario exterior, el poeta hace que cobre vida, ante nuestros ojos, una experiencia mística, en sus sucesivas etapas.

En el ejemplo anterior, vimos cómo se evoca gráficamente el proceso de florecimiento, que va de lo simple a lo complejo. El ejemplo siguiente nos muestra un proceso, por así decir, inverso, un proceso de progresiva depuración. Se trata de un verso tomado de una octava de Liu Chang-qing cuyo tema es la visita que le hace el poeta a un ermitaño.¹ Después de seguir un sendero que pasa por un paisaje de montaña, el poeta divisa al fin la morada del ermitaño, cuya puerta está oculta por la maleza. A medida que se acerca de la ermita, lo embarga el espíritu de desprendimiento del ermitaño. La apacible puerta cerrada se presenta como un reflejo fiel de ese espíritu. El cuarto verso del poema dice así:

芳草 閉 閉 門

Hierbas salvajes encerrar ociosa puerta

Cuando se lee el verso atendiendo sólo a su aspecto gráfico, vemos que la sucesión de las palabras sugiere efectivamente el proceso de depuración que mencionábamos. Los dos primeros ideogramas 芳 草 tienen ambos el radical hierba 艹. Su repetición marca bien de por sí la idea de la presencia exuberante de la naturaleza exterior. Cada uno de los tres caracteres siguientes 閉 閉 門 contiene el radical puerta 門. Alineados, figuran la visión cada vez más clara, cada vez más despojada del poeta a medida que se acerca a la ermita, y el último ideograma, imagen de la puerta desnuda, es la imagen misma de la pureza de espíritu que habita al ermitaño. El verso entero, aparentemente descriptivo, ¿no significa acaso que

¹ Véase p. 262, Liu Chang-qing, “En busca del monje taoísta Chang”. [El poema se comenta más adelante en el capítulo I, pp. 51-52, a propósito de la elipsis de los pronombres personales en poemas que implican varias personas. (N. del T.)]

para alcanzar la verdadera sabiduría primero hay que desprenderse de todas las seducciones del mundo exterior?

En un tercer ejemplo, un dístico de Du Fu,¹ el poeta se vale de un procedimiento muy apreciado por los sacerdotes taoístas cuando trazan fórmulas mágicas. El procedimiento consiste en superponer palabras (a veces inventadas) con el mismo radical o clave, como para acumular un tipo de energía sugerida por el radical. Du Fu lo usa con cierta ironía pues los versos describen la espera angustiada y, al fin y al cabo, vana (la fórmula mágica no tuvo éxito) de la lluvia en un día de mucho calor. El poeta emplea una serie de palabras que tienen todas el radical lluvia 雨: 雷 “relámpago”-“trueno”, 霹靂 “estruendo de trueno”, 雲 “nube”. Luego, aparece por fin la propia palabra lluvia 雨, anunciada por todas las anteriores que ya la contienen. Promesa vana, pues apenas aparece la palabra lluvia el verso termina con la palabra “nada” 無. Y este último ideograma es de clave fuego 火: la lluvia abortada es de inmediato anonadada por la calor abrasador. Los dos versos, acompañados de una traducción literal, se presentan así:

雷 霆 空 霹 靂 ， 雲 雨 竟 虛 無 。

Relámpago trueno en vano relampagueando tronando
Nube lluvia finalmente ilusoria nada

La sucesión de las palabras, por su progresión (nubes que se amontonan, trueno que anuncia la lluvia, lluvia absorbida por el fuego) y el contraste que provocan, crea un efecto visual sorprendente.

Citemos un último ejemplo del uso de los elementos gráficos de los ideogramas por los poetas. Se trata de la primera estrofa de un largo poema de Zhang Ruo-xu,² en el cual el poeta introduce desde el inicio el tema del dualismo entre dos figuras simbólicas:

¹ Du Fu, *Re san-shou*, “El Calor, tres poemas”.

² Se trata del *Chun-jiang hua-yue ye*, “Noche de luna y de flor en el río primaveral”, que analizamos en nuestra obra *Analyse formelle de l'oeuvre poétique d'un auteur des T'ang*.

el río (espacio-tiempo, permanencia) y la luna (impulso de vida, vicisitud):

春江潮水連海平
 上海明月共潮生
 滄海隨波無盡處
 何處春江無月明

Sin formular explícitamente el tema, el poeta opone una serie de palabras de clave agua 水: 江 "río", 水 "agua", 海 "mar", 潮 "centelleo", 波 "ola", y otra serie de palabras que contienen la palabra luna: "luna", 月, "claridad", 月, "seguir". Entre ellas, aparece dos veces la palabra "marea", 潮, cuyo radical es agua, pero que contiene también el carácter luna 月. Si representamos las palabras del grupo río por el signo /, los del grupo luna por \, y la palabra "marea", que participa de ambos, por X, podemos figurar sus ocurrencias en los cuatro versos de la manera siguiente:

\ / X /
 \ / \ / X
 / / \ / /
 \ / \ / \

De manera sumamente eficaz, se sugiere gráficamente la oposición y, al mismo tiempo, la correlación entre ambas figuras.

Pintura

El vínculo entre caligrafía y escritura poética parece directo y natural, pero el que existe entre poesía y pintura no lo es menos

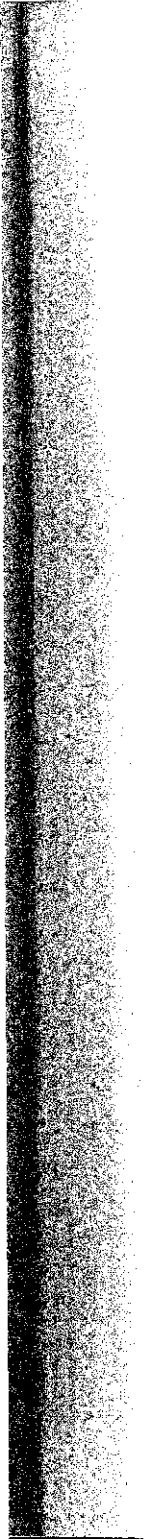
Zhang Ruo-xu, Mouton, 1970. En otra obra, *Entre source et nuage: la poésie chinoise reinventée* (Entre manantial y nube: la poesía china reinventada), propusimos una versión del poema cuya primera estrofa es como sigue:

En primavera, las mareas del río se unen al mar
 Sobre el mar revuelto brota la luna naciente
 De ola en ola, sin término, derrama su claridad
 ¿Acaso algún rincón del río no brilla por ello?

para un chino. En la tradición china, la pintura se llama *wu-sheng-shi*, “poesía silenciosa”, y ambas artes pertenecen a un mismo orden. Muchos poetas se dedicaban a pintar, pero todo pintor se debía a la poesía. El ejemplo más ilustre es sin duda el de Wang Wei, de comienzos de la dinastía Tang. Inventor de la técnica monocromática y precursor de la pintura llamada “espiritual”, fue famoso también por su poesía. Su experiencia de pintor pesó mucho en su manera de organizar los signos en poesía y, a la inversa, su visión poética caló profundamente en su visión pictórica, de modo que el poeta Su Dong-po, de los Song, pudo decir de él que “sus pinturas son poemas, y sus poemas pinturas”.¹ Lo que une en primer lugar a la poesía y la pintura es precisamente la caligrafía. Y la manifestación más significativa de esta relación ternaria –que constituye la base de un arte completo– es la tradición que consiste en caligrafiar un poema en el espacio en blanco de una pintura. Antes de precisar la significación de esta práctica, conviene subrayar que caligrafía y pintura son ambas artes del trazo, lo cual permitió su cohabitación.

El arte caligráfico, que se propone restituir el ritmo primordial y los gestos vitales que entrañan los trazos de los ideogramas, liberó al artista chino de la preocupación por describir con fidelidad el aspecto exterior del mundo físico, y suscitó muy tempranamente una pintura “espiritual”, la cual, más que procurar la semejanza y calcular las proporciones geométricas, trata de imitar el “acto del Creador”, fijando las líneas, las formas y los movimientos esenciales de la naturaleza. El pintor busca la misma libertad soberana de ejecución que el calígrafo, y se vale para ello del mismo pincel. Durante un período muy largo, aprende a dibujar una gran variedad de elementos de la naturaleza y del mundo humano –el conjunto de estos elementos fue objeto de un lento

¹ Véase al respecto el poema de Wang Wei, “En la montaña”, y la nota que lo acompaña, segunda parte, p. 167. En este sentido, Wang Wei encarna para la tradición china el ideal del poeta pintor que realiza la unión entre ambas artes. (*N. del T.*)



proceso de simbolización; convertidos en unidades significantes, le ofrecen al artista la posibilidad de organizarlos según ciertas leyes estéticas fundamentales—. Durante ese largo período, el pintor se adiestra en la ejecución de estos elementos como si aprendiera “de memoria” el universo visible, antes de empezar a ejecutar obras propiamente dichas. Se trata, en sentido estricto, de una ejecución: se hace a menudo sin modelo alguno, porque la obra debe ser una proyección interior, y se lleva a cabo, igual que la caligrafía, rítmicamente, como si una corriente irresistible arrastrara al artista. Tal cosa es posible justamente porque todos los elementos pictóricos se dibujan con trazos. El ritmo continuo de sus pinceladas le permite al artista seguir el movimiento inaugurado por el trazo inicial.¹ El mundo real mana de su pincel, sin que nunca se interrumpa el “aliento vital”. A los ojos del pintor chino, las pinceladas expresan a la vez las formas de las cosas y las pulsiones del sueño. No son simples contornos: por el contraste entre lo grueso y lo fino, lo suelto o afinado de los trazos, por el espacio vacío que encierran o el espacio que sugieren, las pinceladas entrañan por sí mismas volumen (nunca tieso) y luz (siempre cambiante). El pintor crea por ende su obra valiéndose tan sólo de trazos, trazos que se atraen o se rechazan, trazos que encarnan en figuras concebidas y dominadas de antemano; el pintor no copia ni describe el mundo: genera, de manera instantánea y directa, sin agregados ni retoques, las figuras de lo real, a la manera del *Dao* (Tao).

En lo que respecta entonces a la inscripción de un poema en una pintura, se aprecia así que no hay discontinuidad entre los elementos escritos y los elementos pictóricos, ambos formados por trazos y dibujados con el mismo pincel. Los ideogramas inscritos

¹ La teoría del trazo único, ya contenida en el *Li-dai ming-hua ji* de Zhang Yan-yuan (800-1880?) será desarrollada por otros pintores, en especial por Shi-tao (1671-1719) en su *Hua-yu lu*, “Palabras sobre la pintura”. Véase al respecto, y en general para todo este apartado, F. Cheng, *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china*. Véase también aquí mismo, p. 14, la consideración sobre el “trazo inicial” de la escritura china.

forman parte de la pintura; no se perciben como un mero adorno o un comentario añadido desde afuera. Las líneas del poema participan del ordenamiento del conjunto, y en verdad "horadan" el espacio en blanco, introduciendo sin embargo en él una nueva dimensión, que llamaremos temporal, en la medida en que, según una lectura lineal, los versos revelan, más allá de la imagen espacial, el recuerdo que tiene el pintor de la forma en que aprehendió (por medio de percepciones sucesivas) un paisaje dinámico. La modulación rítmica de los versos, su escansión temporal, constituye un desmentido al nombre de "poesía silenciosa" con que se califica a la pintura. Convierten de verdad el espacio en un espacio abierto, abierto a un tiempo vivido y que siempre se reanuda. Con la armonización de la poesía y la pintura, el pintor-poeta chino logró crear un universo completo y orgánico, de cuatro dimensiones.

De esta simbiosis entre ambas artes, se desprenden consecuencias importantes para cada una de ellas. La interpenetración de la espacialidad y de la temporalidad tuvo un peso decisivo en la manera en que el poeta concibe su poema y, en especial, en la idea de que el poema no sólo habita un tiempo sino también un espacio. Ese espacio no es un marco abstracto, confinado, limitado, sino un escenario en el que los signos humanos y las cosas significadas están sumidos en una trama que obra en muy diversas direcciones. Como en la perspectiva "a caballo" de la pintura china —que, a diferencia de la perspectiva lineal, presenta una visión íntegra del paisaje pero sin ofrecer ni punto de vista fijo o privilegiado ni punto de fuga, y que invita en todo momento al propio espectador a penetrar tanto en los parajes que se muestran como en los que quedan ocultos—, asimismo en un poema los signos escritos no son meros intermediarios. Por su organización espacial, constituyen un mundo con vida propia donde la estadía es placentera y en el cual dan ganas de pasear para conocer gente y des-

cubrir cosas. Para la pintura, las consecuencias de la interpenetración de lo espacial y lo temporal se evidencian en la manera como el pintor dispone las unidades pictóricas en la obra (simbolización sistemática de los elementos de la naturaleza, elementos transformados en unidades significantes; estructuración de estas unidades en el doble eje de oposición y de correlación, etc.) Está claro que a ambas artes las gobiernan las mismas leyes de la estética china, que comparten también con la caligrafía. Sólo recalcaremos aquí dos nociones primordiales, la de “aliento rítmico” (*qi* o *qi-yun*), y la oposición entre “vacío y plenitud”, *xu-shi*.¹ La expresión “aliento rítmico” figura en la mayoría de los textos de crítica literaria y los tratados de pintura.² Según la tradición, una obra auténtica, literaria o artística, debe sumir al hombre en la corriente vital universal. Para ello, la corriente vital ha de recorrer toda la obra y animarla íntegramente. De allí la importancia que se le concede al ritmo, importancia tal que el ritmo tiene valor sintáctico y aun reemplaza, en ciertos casos, cualquier otra forma de sintaxis.

En cuanto a la oposición Vacío-Lleno, se trata de una noción fundamental de la filosofía china.³ En pintura, señala la oposición, en una obra, no sólo entre las partes “habitadas” y “deshabitadas”, entre los espacios pintados y los espacios en blanco, sino de manera general entre los distintos elementos pictóricos, y en particular entre los trazos plenos y los trazos sueltos o quebrados. Para

¹ El capítulo I está dedicado al análisis de ambas nociones. Véase en particular pp. 67-69.

² Respecto de la literatura, se puede citar la frase de Cao Pi (187-225): *Wen yi qi wei shu*, “En literatura: primacía del aliento”, en su *Dian-lun lun-wen*, texto generalmente considerado como el más antiguo de la literatura crítica china. También se puede citar el capítulo *Yang qi*, “Nutrir el aliento”, en el *Wen-xin diao-long* de Liu Xieh (465-522). Respecto de la pintura, recordemos sencillamente el canon famoso: *Qi-yun sheng-dong*, “Animar el aliento rítmico”, de Xieh He (hacia 500). [Véase más adelante, capítulo III, pp. 106-114, a propósito de la tradición estilística y de crítica literaria. (*N. del T.*)]

³ En especial, de la filosofía taoísta, aspecto que desarrollaremos más adelante cuando abordemos la cosmología china, pp. 34-38.

el artista chino, ejecutar una obra, pictórica o caligráfica, es un ejercicio espiritual. Es la ocasión de un diálogo entre el sujeto y el objeto, lo visible y lo invisible, lo activo y lo pasivo, en el que va surgiendo el mundo interior y se acrecienta sin fin el mundo exterior según la ley dinámica de la transformación circular. En una pintura, el "vacío" introduce lo infinito y el "aliento rítmico" que anima el universo. Como rompe los lazos o las oposiciones artificiales y con ello la "lógica" rígida del desarrollo lineal, suscita un movimiento circular que hunde las cosas en el proceso de devenir recíproco: montaña ↔ agua, árbol ↔ nube, hombre ↔ roca, etc. Por la presencia del vacío, suerte de quinta dimensión, el pintor aspira a unir el tiempo y el espacio, lo exterior y lo interior y, a fin de cuentas, el sujeto —de quien procede por cierto el verdadero vacío— y el mundo.

Los poetas Tang introdujeron en poesía la noción de "Vacío-Plenitud", como se verá en el primer capítulo, la cual gobierna la forma en que ellos usan las "palabras llenas" (verbos y sustantivos) y las "palabras vacías" (pronombres personales, preposiciones, comparativos, partículas, etc.).²¹ Por la omisión de pronombres personales y de palabras vacías, y el uso de ciertas palabras vacías como palabras llenas, el poeta produce una oposición interna en la lengua y un desarreglo de la naturaleza de los signos. De ello resulta un lenguaje depurado pero libre, desnaturalizado pero soberano, que el poeta amolda para su propio uso.

²¹ El reparto de los vocablos entre estas dos grandes clases varía a veces según las obras y las épocas. Los principales *Shi-hua* ("Palabras sobre la poesía") abordaron todos este problema, pero pocas veces los autores se toman el trabajo de definir las categorías y sólo los numerosos ejemplos que citan permiten aclarar sus palabras. Sobre esto, se puede consultar el estudio muy completo de Cheng Tien y de Mai Mei-ch'iao: *Ku-han-yu yu-fa-xue hui-pien*.

Elementos Míticos

En China el ámbito mítico es extenso y complejo en grado sumo. Bastará indicar los tipos de relaciones que pueden existir entre mitos y poesía. Una vez más, los une ante todo la escritura; de modo que vamos a abordar su examen desde este punto de vista.

Como en la poesía, la escritura desempeña un papel activo en los mitos. Por su especificidad gráfica y fónica, su índole concreta y figurativa, sus aptitudes combinatorias, la escritura contribuye por sí misma a generar imágenes y figuras que enriquecen a los mitos. A propósito de la caligrafía, vimos que la escritura inspira ciertas prácticas religiosas en las cuales se trazan talismanes y otras fórmulas mágicas que suelen ser derivaciones gráficas a partir de ideogramas existentes. De la misma manera, ciertos personajes míticos se representan por medio de un conglomerado de caracteres que forman una figura humana. Todos estos usos, directos o indirectos, denotan una arraigada creencia en el poder mágico de los caracteres. Se considera, por ejemplo, que las estelas sobre las cuales se inscriben fórmulas consagradas conjuran los espíritus malignos. Por otra parte, en ciertos templos, en particular los de los confucionistas, el objeto que se venera en el altar no es ni una figura ni una iconografía, sino una tableta con una serie de cinco ideogramas: 天地君親師, "cielo, tierra, rey, padres, maestro". A los ojos de los adeptos, no sólo cada uno de los caracteres es una presencia con vida propia, sino que su sucesión concreta establece realmente el vínculo filial que los une al Universo originario. En este sentido, ciertos ideogramas, en tanto unidades con vida propia, se convierten en elementos constitutivos de los mitos con todas las características de otras figuras y personajes míticos.

Por lo demás, los mitos no sólo le sacan partido a la escritura en el orden gráfico. El juego fónico contribuye también a crear objetos y figuras con poder mágico. Como vimos, los casos de homofonía son frecuentes, al menos cuando se trata de vocablos

simples, ya que los caracteres son monosilábicos y en chino el número de sílabas es reducido. En las religiones populares, se acude mucho al procedimiento que consiste en hacer corresponder a una palabra abstracta una palabra que designa un objeto concreto, cuando ambas tienen la misma pronunciación. Por ejemplo, el ciervo, *lu*, es el símbolo de la prosperidad, y el murciélago, *fu*, el de la felicidad, por la sencilla razón de que las palabras prosperidad y felicidad se pronuncian también *lu* y *fu*. A veces, incluso, se combinan varios objetos para establecer una relación con una expresión existente. Así, durante determinadas fiestas, se disponen *zao-zi*, azufaixas, al lado de un instrumento de música llamado *sheng* para significar el deseo de tener "pronto una numerosa prole", que en chino se dice *zao-sheng-zi*. Una multitud de objetos y de animales, dotados así de poder mágico, pueblan el universo imaginario y alimentan los relatos populares. Este procedimiento basado en el juego de palabras, al modo de las charadas, se aplica también a los personajes míticos.

Considérese el ejemplo del dios del trueno: 聞太師, *Wen-tai-shi*, "El gran señor que oye". El primer carácter de su nombre, *wen*, "oír", se escribe a veces con el carácter 文, "trazo, escrito", que también se pronuncia *wen*. Al hacer corresponder los dos *wen*, de manera aparentemente arbitraria, los fieles le añaden otro atributo al dios del trueno. Ya no es sólo el señor que oye, sino el que a la vez traza y escribe: un ojo que oye o un oído que ve.

El mismo empleo ingenioso de los recursos gráficos y fónicos de la escritura propio de las prácticas religiosas se observa en la poesía. El poeta también se vale de la posibilidad de suscitar imágenes, a menudo extrañas y poderosas, a partir de un paralelo gráfico o fónico. Pero la relación entre mito y poesía no acaba en esto. Veremos en el tercer capítulo (Hombre-Cielo-Tierra: las imágenes) que, según el modelo de la escritura, la poesía china tiende a una simbolización sistemática de la naturaleza para generar un juego complejo en el registro metafórico y metonímico. Esto mismo

Simbolización generalizada, la encontramos también en el taoísmo y en las religiones populares. Un número impresionante de elementos del cosmos, de la naturaleza y del mundo humano son portadores de sentidos simbólicos: tejen una extensa trama mítica que permite que el espíritu humano se una sin trabas al mundo objetivo en su conjunto. La simbolización poética y la simbolización mítica no son, sin embargo, dos vías paralelas sin relaciones entre sí; al contrario, por tener el mismo origen, se apuntalan una a otra, se interpenetran y, al cabo, se unen, como dos brazos de un mismo río. La poesía, así como toma numerosas figuras simbólicas de los mitos colectivos, enriquece a su vez los mitos con nuevas figuras creadas por ella a lo largo del tiempo. Además, poesía y mitos usan el mismo sistema de correspondencias (números, elementos, colores, sonidos, etc.) codificado por los confucionistas de la época Han y transmitido por la tradición. A decir verdad, el vínculo es tan íntimo que cabe considerar el largo desarrollo de la poesía china como la lenta constitución de una mitología colectiva.

Música

En China, la poesía está unida a la música de una manera especialmente duradera. Cabe recordar que las dos primeras recopilaciones de poemas de la literatura china, el *Shi-jing*, "Clásico de poesía", y el *Chu-ci*, "Canciones de Chu", eran colecciones de canciones, canciones profanas la una, canciones sagradas la otra. Desde la dinastía Han en adelante, aun cuando la poesía adquirió su autonomía, la tradición de la canción popular, *yue-fu*, nunca se interrumpió. Y, al mismo tiempo, los poemas pertenecientes a la llamada poesía "culto", compuesta por poetas no anónimos, siempre estaban destinados a ser salmodiados. Hacia fines de los Tang, alrededor del siglo IX, floreció una nueva forma de poesía, el *ci*, "poesía cantada". Los *ci*, cuyos versos son de longitud variable según

reglas bien definidas, eran “letras” que se adaptaban a melodías preexistentes. Este género, que luego se convertirá en uno de los grandes géneros, concretó una vez más la simbiosis entre poesía y música.¹

El vínculo estrecho entre poesía y música también influyó no poco en la sensibilidad de quienes practicaban ambas artes. Los poetas tendían hacia una visión musical del universo, mientras los músicos, por su parte, buscaban interiorizar las imágenes creadas por los poetas. Es bien conocido el lugar de la música en la educación tradicional del letrado, cuya importancia fue recalcada por el propio Confucio. Un instrumento musical en el estudio de un letrado denota en él una dimensión espiritual. Muchos poetas, entre ellos Wang Wei y Wen Ting-yun de los Tang, Li Qing-zhao y Jiang Kui de los Song, eran músicos refinados. Otros, y de los más grandes—Li Bo, Du Fu, Meng Hao-ran, Qiang Qi, Han Yu, Bo Juyi, Li He, Su Dong-po—, compusieron poemas para exaltar la ejecución de un músico o para preservar, con la propia musicalidad de sus poemas, las resonancias que había despertado en ellos un concierto memorable. Por su lado, los músicos eran dados a componer piezas que llevan el título de poemas existentes, a recrear “escenas” que los poemas suscitan.

Además de la relación general entre música y poesía, se añaden elementos inherentes al propio idioma. El idioma chino antiguo, desde el punto de vista fónico, es en lo esencial monosilábico en el sentido de que cada palabra de base, o monema, se compone de una sílaba. A ese monosilabismo lo favoreció, en cierto modo, la escritura misma. A cada uno de los ideogramas, con su estructura gráfica de dimensiones idénticas y formas invariables, corresponde un sonido igual y mínimo. Como la sílaba que corresponde a cada ideograma constituye una unidad viviente de sonido y de sentido, y como en chino el número de sílabas dife-

¹ Ver aquí Cí, “Poesía cantada”, pp. 303-309.

renciadas es sumamente limitado debido a múltiples casos de homofonía, la sílaba adquiere un valor fónico y “afectivo” muy significativo, parecido al que se le da a cada sonido en una interpretación musical con un instrumento antiguo. Por lo demás, esta autonomía permite combinar las sílabas, en poesía, según un ritmo muy conciso y denso, en el cual se establece un juego de contrastes entre el dos y el tres que remite a la gran rítmica del Dao regida por el yin (tres) y el yang (dos) que inspira también a la música.

A propósito de la musicalidad, recordemos también que el chino es un idioma de tonos. Como cada sílaba se marca con diferentes tonos, la lengua hablada es sumamente cantante. El sistema tonal, que ayudaba a aclarar en cierta medida la ambigüedad producida por la homofonía, dio lugar en poesía a un aprovechamiento muy elaborado del contrapunto tonal —que estudiaremos en el capítulo II—, el cual predisponía los poemas a la salmodia. Tiempo más tarde, en la poesía cantada de la época de los Song, así como en el teatro cantado de la época de los Yuan, las melodías toman en cuenta el desarrollo tonal de los versos que se cantan.

La poesía forma, por ende, parte integrante de un conjunto orgánico de sistemas semióticos. Por el provecho que sacó de la escritura ideográfica (la cual, por cierto, también dio lugar a una prosa escrita llamada *wen-yan*, muy alejada de la lengua hablada), la poesía muy pronto generó un lenguaje específico que se convirtió en iniciador de otros lenguajes, los de la caligrafía, la pintura, la música y los mitos, para luego nutrirse también de ellos. Esta interacción entre los diferentes lenguajes fue una fuente de enriquecimiento para cada uno de ellos. Dio a cada uno la posibilidad de inspirarse en los demás y de liberarse de sus propias restricciones. Recapitulemos, una vez más, los rasgos característicos comunes a estos lenguajes: simbolización sistemática de los elementos de la naturaleza y del mundo humano, constitución de

las figuras simbólicas en unidades significantes, estructuración de estas unidades según ciertas leyes fundamentales ajenas a la lógica lineal e irreversible, generación de un universo semiótico regido por un movimiento circular en el cual todos los componentes se implican, se envuelven y se continúan sin fin.

* * *

Con lo que acabamos de desarrollar, podemos abordar el lenguaje poético propiamente dicho. Pero antes nos parece imprescindible examinar un aspecto fundamental, a saber, la cosmología china, en la medida en que ella le da a la poesía, como a las demás artes, su plena significación. Y sobre todo, en ella estriba la constitución misma de la poesía como lenguaje. En efecto, en los distintos niveles de su estructura, el lenguaje poético chino usa conceptos y procedimientos –Aliento primordial, Vacío-Lleno, Yin-Yang, Cielo-Tierra-Hombre, Cinco Elementos, etc.– que se refieren directamente a la cosmología. Por lo demás, no es cosa que deba sorprender cuando se piensa en el papel sagrado que se le otorga a la poesía, el cual consiste nada menos que en revelar los misterios ocultos de la Creación.

La cosmología tradicional tuvo un largo desarrollo, pero lo esencial ya estaba presente en el Yi-jing (I Ching), el “Libro de las Mutaciones”. En la época de las Primaveras y los Otoños y en la de los Reinos combatientes, alrededor de los siglos VI a IV antes de nuestra era, las dos principales corrientes de pensamiento, el Confucianismo y el Taoísmo, se refirieron al Yi-jing para elaborar su concepción del universo. Por otra parte, la escuela del Yin-Yang, así como la escuela de las Mezclas aportaron, cada una a su manera, su contribución a la realización de un sistema que se consolidó durante los Han (siglo II a.C.- siglo II d.C.) y se impuso al cabo a todos. Más tarde hubo dos épocas importantes en que los filósofos intentaron volver a concebir el sistema y le aportaron com-

plementos o reajustes: la época de los Wei y Jin (siglos III-IV), dominada por los Neo-taoístas, y la de los Song (siglos IX-XIII), dominada por los Neo-confucianos.

Para nuestro objetivo, nos bastará citar a Lao-zi, el fundador del Taoísmo, quien en el capítulo 42 del Dao de-jing, "El camino y su virtud", formuló lo esencial de la cosmología en forma breve pero decisiva:

El Dao de Origen genera el Uno
El Uno genera el Dos
El Dos genera el Tres
El Tres produce los Diez mil seres
Los Diez mil seres se adosan al Yin
Y abrazan contra su pecho el Yang:
La Armonía nace con el Aliento del Vacío mediano

Simplificando mucho, este texto se puede comentar de la manera siguiente: El Dao (Tao) de Origen es concebido como el Vacío supremo del cual emana el Uno, que es el Aliento primigenio mismo. Este genera el Dos, encarnado por los dos Alientos vitales, que son el Yin y el Yang. Ambos, por su interacción, generan y animan a los Diez mil seres. Sin embargo, entre el Dos y los Diez mil seres, se ubica el Tres, que da pie a dos interpretaciones no divergentes, sino complementarias.

Según el punto de vista taoísta, el Tres representa la combinación de los Alientos vitales, Yin y Yang, y del Vacío mediano (o Aliento mediano). El Vacío mediano, que proviene del Vacío supremo y recibe de él todo su poder, es necesario para el obrar armonioso del par Yin-Yang. El Vacío mediano sume a los dos Alientos vitales en el proceso dinámico del devenir recíproco, y los orienta; sin él, Yin y Yang permanecerían estáticos y amorfos. Esta relación ternaria es la que genera a los Diez mil seres y les sirve de

modelo. El pensamiento chino no es, entonces, dualista sino ternario: en cualquier par antitético o complementario, el Vacío mediano constituye el tercer término. Porque el Vacío mediano que obra en el par Yin-Yang, obra también en el seno de todas las cosas: les insufla aliento y vida, y las mantiene en relación con el Vacío supremo, lo cual les permite así acceder a la transformación y a la unidad.¹ El pensamiento chino está, por consiguiente, dominado por un doble movimiento cruzado, que se puede figurar con dos ejes: un eje vertical que simboliza la interacción entre Vacío y Plenitud (lo Lleno, que es la creación en su conjunto, proviene del Vacío; pero el Vacío sigue obrando en lo Lleno), y un eje horizontal que representa la interacción, en el seno de lo Lleno, entre los dos polos complementarios Yin y Yang, interacción de la cual provienen todas las cosas, y aun el hombre, desde luego, que es el microcosmos por excelencia.

El lugar del hombre caracteriza, precisamente, la segunda interpretación del número Tres. Según este otro punto de vista, que pertenece más bien a la tradición confucianista, pero que los taoístas acogieron, el Tres, derivado del Dos, designa el Cielo (Yang), la Tierra (Yin) y el Hombre (que posee en su espíritu las virtudes de Tierra y Cielo, y en su corazón el Vacío). En este caso, la relación privilegiada entre las tres entidades Cielo-Tierra-Hombre es la que sirve de modelo a los Diez mil seres.² La interpretación eleva al Hombre a una dignidad excepcional, ya que participa de tercero en la obra de la creación. La parte que le toca no es de ningún modo pasiva. La voluntad y el poder de acción son potes-

¹ Con respecto a la interpretación taoísta del Tres, los grandes comentaristas de distintas épocas comparten la misma tradición. Entre ellos, después de Huai-nan-zi, Wang Chong en su *Lun Heng*, Wang Bi en su *Lao-zi zhu*, He Shang-gong en su *Lao-zi zhu*, Si-ma Guang, de los Song, en su *Dao-de-lun-shu-yao*, Fan Ying-yuan, de los Song, en su *Dao-de-jing-gu-ben-ji-zhu*, y Wei Yuan, de los Qing, en su *Lao-zi-ben-yi*.

² La noción de *San Cai* ("Tres entidades eminentes") aparece primero en los comentarios del *Yi-jing*. La retomarán, implícita o explícitamente, el *Zhong-yong* y el *Xun-zi*. Será consagrada durante los Han, gracias a pensadores como Dong Zhong-shu, Liu Xin o Zheng Xuan.

tal del Cielo y de la Tierra, pero el Hombre, a su vez, por medio de sus sentimientos y emociones, y en su relación con las otras dos entidades, así como con los Diez mil seres, contribuye al proceso de devenir universal que tiende de continuo hacia el *shen*, la "esencia divina", cuyo garante o depositario es el Vacío supremo.

Vacío-Plenitud, Yin-Yang, Cielo-Tierra-Hombre constituyen así los tres ejes relacionadores y jerárquicos alrededor de los cuales se organizó un pensamiento cosmológico que, basándose en la noción de aliento, concibe que el no ser es una dimensión vital del ser, que lo que sucede entre las entidades vivas es tan importante como las entidades mismas, que el aliento del Vacío mediano, en efecto, es el que permite el funcionamiento adecuado de las dos entidades fundamentales que son el Yin y el Yang y, en consecuencia, el cumplimiento del espíritu humano en su relación ternaria con la Tierra y el Cielo.¹

El lenguaje poético, que explora el misterio de los signos escritos, se estructuró, en sus distintos niveles, en torno a estos tres ejes. En consecuencia, en el nivel lexical, que analiza el primer capítulo del estudio, se lleva a cabo el juego sutil entre las palabras vacías y las palabras plenas; en el nivel prosódico, que analiza el segundo capítulo, en particular con el contrapunto tonal y el paralelismo de los versos, que son componentes esenciales de la forma del *lü-shi*, la "poesía regular" (octava), se instaura la interacción dialéctica entre Yin y Yang; por último, en el nivel simbólico, que estudia el tercer capítulo, las imágenes metafóricas tomadas de la naturaleza, por la transferencia de sentido y el movimiento de ida y vuelta entre sujeto y objeto que implican, aprovechan plenamente la relación ternaria Hombre-Cielo-Tierra. Ello constituye una prueba más de que el lenguaje poético, al apropiarse del mecanismo fundamental del pensamiento chino, representó el orden semiótico por excelencia.

¹ Véase también al respecto nota 1, pp. 16-17. (N. del T.)

El objeto de este estudio es la poesía clásica china en tanto lenguaje específico: sus leyes, sus estructuras, y las consecuencias que ellas tienen para la semiología china (y dado el caso, para la semiología general). En el curso del análisis, se atenderá a todo aquello que contribuya a la comprensión de ese lenguaje, para lo cual se recurrirá a la ayuda que presta la gran tradición china de crítica poética, la de los incontables *shi-hua*, "palabras sobre la poesía", ya inaugurada en la época de las dinastías del Norte y del Sur (del siglo IV al siglo VI d.C.). También se toman en cuenta estudios escritos en japonés y en diversos idiomas occidentales, pero la mayoría de estos estudios se centran en los problemas de géneros y de temas, así como en el aspecto filológico, mientras que las estructuras del lenguaje y la significación de las formas pertenecen en cambio a un ámbito aún no explorado.

El *corpus* que hemos usado es el de la poesía de la época de la dinastía de los emperadores Tang (siglo VII-siglo IX), que constituye, tanto por su fecundidad y su variedad, como por sus indagaciones formales, la cumbre de la poesía clásica. La poesía Tang es, empero, el punto de llegada de una muy larga aventura. La época inicial está marcada por dos recopilaciones de cantos que representan dos estilos diferentes: El *Shi-jing*, "Libro de Poesía", y el *Chu-ci*, "Cantos del país de Chu". El *Shi-jing*, que se desarrolló desde comienzos hasta mediados de la dinastía de los Zhou, durante la primera mitad del primer milenio antes de nuestra era, se compone de cantos rituales y de cantos populares provenientes de diversos países situados principalmente en la planicie del Norte de China recorrida por el río Amarillo. Cantos nacidos en el ámbito de una sociedad agraria y cuyos temas constantes son las labores del campo, las penas y las alegrías del amor, las fiestas de las estaciones y los ritos de sacrificio, llaman la atención por su ritmo sobrio y regular y el metro de cuatro sílabas que domina los versos. El *Chu-ci* aparece más tardíamente, en la época de los Reinos combatientes, hacia el siglo IV antes de nuestra era, en la

cuenca del río Yang-zi, en el centro-sur de China. Esta poesía contrasta con la del *Shi-jing* tanto por el contenido como por la forma. De inspiración chamánica y de estilo encantatorio, con una profusión de simbolismo vegetal y floral de implicaciones mágicas y eróticas, los versos son de longitud desigual: por lo general, dos versos de seis pies enlazados por una sílaba de medida *xi*. Más tarde, los poetas se inspirarán sobre todo en este género para expresar las fantasmagorías suscitadas por su imaginación.¹

Durante los Han (206 a.C.-219 d.C.), se dejó de mantener la continuidad de la tradición del *Shi-jing*, y la mayoría de los poetas letrados se dedicaron a la composición de *fu*, “prosa rítmica”, mientras los cantos populares vivieron un nuevo período de auge gracias al *yue-fu*, “Oficina de música”, instituida para recogerlos por el emperador Wu hacia 120. Estos cantos, de un lirismo más espontáneo y de formas más libres, ejercieron a su vez una influencia sobre los poetas. De modo que, a partir de los Han posteriores hasta los Tang, se desarrollaron paralelamente en una poesía popular y una poesía culta dominadas ambas por el metro pentasilábico. Durante los Tres Reinos, los Jin (265-419) y las Dinastías del Norte y del Sur (420-589), que sucedieron a los Han, al lado de una poesía popular siempre floreciente, varias generaciones de poetas –entre los cuales descuellan poetas como Tao Yuan-ming, Xie Ling-yun, Bao Zhao, Jiang Yan– produjeron obras de gran valor, que prepararon el advenimiento de la poesía de los Tang. Durante este largo período, tomaron auge nuevas formas: cuartetas, poemas heptasilábicos, largos poemas narrativos y otras.

Desde comienzos de los Tang, se hizo un censo de todos los géneros y todas las formas poéticas hasta entonces elaboradas y se codificaron; se iban a mantener sin cambios hasta los albores del siglo XX. En la poesía Tang se dan realmente los intentos más conscientes y fructíferos de explorar los límites del lenguaje. Durante

¹ Véase, por ejemplo, los poemas de Li He recogidos aquí, segunda parte, pp. 293-300, y el comentario de su “Balada del kong-hou”, capítulo III, pp. 131-137. (*N. del T.*)

tres siglos,¹ gracias a un conjunto de circunstancias favorables, varias generaciones de poetas pudieron dedicarse a una actividad creadora intensa. El *Quan-Tang-shi*, "Poesía completa de los Tang", obra recopilada en el siglo XVIII, durante la dinastía Qing, contiene no menos de cincuenta mil poemas, escritos por unos dos mil poetas.² Para los propósitos del estudio, nos atenemos a aquellos que la tradición conoce como la "mejor parte", esto es, reconoce como los más representativos, así como también a los que presentan un especial interés formal.

¹ Las condiciones históricas en las cuales se llevó a cabo esta producción poética se presentan de la manera siguiente: después de los cuatro siglos de divisiones internas y de invasiones que siguieron al desmoronamiento de la dinastía de los Han en el año 220, la dinastía Tang logró, en el año 618, reunificar China. El Estado imperial, gracias sobre todo a una mejor administración, impuso su autoridad en el conjunto del país. Al mismo tiempo, la formación de las grandes ciudades, el desarrollo de las redes de comunicación y el auge del comercio socavaron, hasta cierto punto, la antigua estructura de la sociedad feudal. Por otra parte, el sistema de selección de funcionarios de la administración imperial por medio de exámenes oficiales generó una mayor movilidad social. En el orden cultural, la nueva unidad hizo que China tomara mayor conciencia de su identidad y, por otro lado, el país se abrió de manera amplia a las influencias externas, provenientes sobre todo de la India y de Asia central. A partir de entonces empezaron a cohabitar tres grandes corrientes de pensamiento —taoísta, confuciana y budista— que por su interpenetración enriquecieron el pensamiento chino. La sociedad china, a la vez que cuidadosa del orden, conoció entonces una extraordinaria efervescencia creadora. Ha de señalarse, sin embargo, un acontecimiento importante que produce un vuelco a mediados de la dinastía (755-763) en el destino del país: la rebelión liderada por An Lu-shan, un general de origen bárbaro. Después de la rebelión, que provocó millones de muertes y dejó un rastro de abusos e injusticias de todo orden, el imperio empezó a declinar. En los poetas que vivieron la tragedia y aquellos que vinieron después, la confianza se cambió en conciencia trágica. A partir de entonces su atención se centró cada vez más en la realidad social y en los dramas de la vida. Su escritura misma experimentó la influencia de la transformación de la sociedad.

² Gracias a esta creación febril, se elevó la poesía en China a su dignidad primera. Se convirtió en una de las expresiones más altas de la acción humana. Además de ser el producto solitario de un poeta sumido en la naturaleza o en el secreto de su gabinete, ejerció también un rol sagrado y tiene una función social eminente. No se celebra una boda, un sepelio o una fiesta sin que los poemas compuestos para la circunstancia sean caligrafiados y se exhiban para que todos los contemplen. No se hace una reunión de amigos letrados sin que, como broche final, cada uno de los participantes escriba un poema sobre una rima elegida de común acuerdo. Las estelas grabadas perpetúan las hazañas; las piezas de seda recogen el último pensamiento de los mártires expresado en versos...

La obra se propone estudiar la poesía clásica china en tanto lenguaje específico para posibilitar al lector una mejor apreciación. Se divide en dos partes, una teórica y otra antológica. La primera estudiará en tres capítulos sucesivos, tal como dijimos, los tres niveles constitutivos del lenguaje poético. Como la finalidad es ante todo práctica y tomando en cuenta los obstáculos que de por sí presenta la lengua china, el análisis se propone ser lo menos "abstracto" posible. Para ello se apoya a cada paso en ejemplos concretos que provienen casi todos de los poemas recogidos en la parte antológica del estudio, donde están clasificados por género y acompañados de una traducción literal y luego de una traducción interpretada o versión. A propósito de la versión, conviene precisar que la que proponemos busca, ante todo, hacer que el lector se percate de ciertos matices ocultos de los versos y los pueda percibir.¹ La traducción literal ayuda al lector y es imprescindible para la exposición de nuestro análisis; pero se debe tener presente que es una caricatura del poema original: da la impresión de un lenguaje deshilvanado y lacónico, cuando en realidad no traduce nada cabalmente, ni la cadencia de los versos, ni las implicaciones sintácticas de los vocablos, y menos aún la ambivalencia de los ideogramas y la carga emotiva que contienen. En un poema, los ideogramas, despojados de cualquier elemento accesorio, tienen una presencia más intensa; los lazos, aparentes o implícitos, que tejen unos con otros orientan el sentido del poema en muy diversas direcciones. ¿Qué

¹ Sobre la dificultad que presenta la traducción de los versos chinos, valen estas reflexiones de Hervey de Saint-Denis: "La traducción literal es casi siempre imposible en chino. Algunos caracteres expresan a veces todo un cuadro que sólo se puede plasmar por medio de una perífrasis". "Ciertos caracteres exigen absolutamente una frase entera para ser interpretados de forma válida. Es preciso leer un verso chino, hacer suya la imagen o el pensamiento que encierra, esforzarse por percibir su rasgo principal y conservar su fuerza o su color. La tarea es arriesgada; penosa también, cuando se perciben bellezas reales que ningún lenguaje europeo puede recoger."

es lo intraducible? Ciertamente, aquello que la letra no logró transcribir, pero sobre todo aquello que la letra le añadió a la lengua.¹

El estudio destaca el valor de las indagaciones formales de los poetas Tang, pero no ignoramos que el *corpus* aquí tratado sólo representa un estado de la lengua. Parece entonces surgir una contradicción: se pretende deslindar una realidad bien delimitada en apariencia, sabiendo no obstante que esta realidad es el resultado de una práctica dinámica que contiene, a su vez, en germen todas las virtualidades de alteración o de cambio. Los propios poetas Tang experimentaron esta contradicción. Da fe de ello la significación que alcanza el *lü-shi*, la forma más importante de la poesía clásica, que se estudia en el segundo capítulo. Se trata en lo esencial de un sistema de pensamiento dialéctico que se funda en la alternancia o la oposición entre versos paralelos y versos no paralelos. En lo tocante al paralelismo, que también se analiza en el segundo capítulo, podemos por el momento afirmar que introduce, por su organización interna espacial, un orden distinto en la progresión lineal del lenguaje: un orden autónomo, que gira sobre su propio eje, en el cual los signos escritos se responden y se justifican unos a otros, como si estuvieran liberados de ataduras externas y se mantuvieran fuera del tiempo. Su codificación en poesía a comienzos de la época Tang refleja, además de una concepción específica de la vida, la confianza inmensa que los poetas tenían en los signos. Se proponían verdaderamente crear con ellos un universo acorde con sus deseos, un espacio onírico. Pero, al mismo tiempo, acogían deliberadamente su negación, pues en el *lü-shi*, los versos paralelos tienen obligatoriamente que ser seguidos por versos no paralelos. Los versos no paralelos concluyen el poema, y lo introducen de nuevo en el proceso del tiempo, un tiempo

¹ En la traducción de los poemas al castellano se siguieron en todo momento las indicaciones explícitas e implícitas del autor. (N. del T.)

abierto, destinado a todas las metamorfosis. Esa metamorfosis la experimentó la propia lengua de los poetas Tang por la acción del tiempo, como lo muestra, unos mil años después, hacia 1920, la muerte del *wen-yan*, la "lengua escrita antigua", y la adopción del *bai-hua*, la "lengua moderna", que lleva la poesía hacia otras aventuras.¹

La paradoja más llamativa de la escritura poética china radica tal vez en que, a pesar de la afirmación de un orden semiótico que contiene su propia negación y que la ató indisolublemente a lo más frágil de su tiempo, los signos siguen en pie, permanentes, invariables, independientes del cambio fonético, y gracias a ellos, a través de los siglos, nos es dada una poesía que "habla" infinitamente, cargada del mismo poder evocador, con todo el esplendor de su frágil juventud.

¹ La revolución literaria, consecutiva al Movimiento del 4 de mayo (1919) y estrechamente ligada a la historia de la revolución política y social, puso en tela de juicio no sólo la ideología tradicional sino el instrumento mismo de la expresión literaria.



I
VACÍO Y PLENITUD:
LOS ELEMENTOS LEXICALES Y SINTÁCTICOS

Como nuestro objetivo es aprehender la poesía china en tanto lenguaje específico, observaremos primero la relación que el lenguaje poético mantiene con el lenguaje corriente. Llama la atención enseguida la distancia muy sensible que separa del lenguaje corriente las formas más elaboradas inventadas por los poetas Tang. No radica, sin embargo, esta separación en una oposición intrínseca. Los poetas buscaron sobre todo sacarle partido a ciertas virtualidades propias de la escritura ideográfica y de la estructura aislante de la lengua. Les facilitó la tarea la existencia del *wen-yan*, la prosa clásica, una lengua en lo esencial escrita y de estilo sumamente conciso. Situaremos, entonces, el lenguaje poético con respecto a la lengua hablada (tal como la conocemos por la literatura popular) y con respecto al *wen-yan*.

En el orden lexical y sintáctico, la preocupación más importante de los poetas atañe, como se indicó en la Introducción, a la oposición entre palabras plenas (los sustantivos y los dos tipos de verbos, verbos de acción y verbos de calidad) y palabras vacías (el conjunto de las palabras-útiles: pronombres personales, adverbios, preposiciones, conjunciones, comparativos, partículas, etc.) La oposición entre ambas se da en dos registros. En un registro superficial, se trata de alternar ingeniosamente palabras plenas y palabras vacías para dar vida a los versos. Pero los poetas pronto se percataron de que la importancia del ritmo en la poesía, ligado a la noción filosófica de aliento vital, le permite a éste cumplir una función sintáctica, la de demarcación y enlace entre las palabras

(que le corresponde a las palabras vacías en el lenguaje corriente). De modo que, en un registro más profundo, los poetas proceden a una serie de reducciones de palabras vacías (en particular los pronombres personales, las preposiciones, los comparativos, las partículas), y sólo conservan, entre las palabras vacías, algunos adverbios y conjunciones. Con ello introducen en la lengua una dimensión de profundidad, la del verdadero "vacío", precisamente, movido por el aliento mediano. En éste como en otros casos, el pensamiento chino considera al vacío, no lo olvidemos, como el lugar donde las entidades vivientes o los signos se entrecruzan y se intercambian de manera no unívoca, y por ende como el lugar por excelencia donde se multiplica el sentido.

En ciertos casos, los poetas usan incluso una palabra vacía en lugar de una llena (en la mayoría de los casos, un verbo), siempre con el propósito de calar de vacío lo lleno, pero esta vez ya no por eliminación sino por sustitución. Obsérvese al respecto que entre las palabras llenas existen otras distinciones, tales como la distinción entre palabras muertas y palabras vivas, *si-zi* y *huo-zi*, o entre palabras estáticas y dinámicas, *jing-zi* y *dong-zi*, que marcan la diferencia bien sea entre sustantivo y verbo, bien sea, sobre todo, entre los dos tipos de verbos: verbos de calidad (adjetivos) y verbos de acción. Para los poetas, que intentan aprehender la acción secreta de las cosas, un verbo puede así tener tres estados: dinámico (cuando se usa como verbo de acción), estático (cuando se usa como verbo de calidad) y, por último, vacío (cuando se usa en su lugar una palabra vacía).¹

¹ El pensamiento pregramatical chino se expresó desde los Han, pero en particular a partir de los Tang, en una larga serie de estudios de orden lexicográfico. El problema de la naturaleza de las palabras está en el centro de su preocupación. La historia de esos estudios ha sido el objeto de tres importantes obras contemporáneas: El *Zhong-guo yu-fa-xue xiao-shi* de Wang Li-da (Pekin, Shang-wu Yin-shu-guan, 1963), el *Zhong-guo yu-fa-xue ci-hui lei-bian* de Zheng Dian y Mai Mei-qiao (Pekin, Zhong-hua shu-ju, 1965) y el *Han-yu shi-gao* de Wang Li (Pekin, Zhong-hua shu-ju, nueva edición 1980). Entre todos los grandes nombres que marcaron esta tradición lexicográfica —tales como Lu De-ming (*Jin-dian shi-wen*) de los Tang, Zhang Yan (*Ci-yuan*) y Chen Kui (*Wen-zi*) de los Song, Lu Yi-wei

Se dedicará entonces este capítulo a observar los procedimientos que usan los poetas para eliminar ciertos elementos del lenguaje ordinario. Veremos que esta serie de elipsis no pertenece tan sólo a la estilística. El “vacío” a que ellas dan lugar entre los signos y “tras” los signos modifica sus relaciones y sus implicaciones, y tienen como efecto particular, el de restituirles a los ideogramas su naturaleza ambivalente y móvil, lo cual permite la expresión de una simbiosis sutil entre el hombre y el mundo, simbiosis que la poética china expresa con la combinación de dos términos: *qing*, “sentimiento interior”, y *jing*, “paisaje exterior” (se estudiará esta noción en el capítulo III, a propósito de las imágenes).

(*Zhu-yu ci*) y Zhang Zi-lie (*Zheng zi tong*) de los Ming, Liu Qi (*Zhu-zi bian-lue*), Wang Yitong (*Jing-zhuan shi-ci*) y Ma Jian-zhong (*Ma-shi wen-tong*) de los Qing-, queremos distinguir, dentro de nuestra perspectiva, el de Yuan Ren-lin, de los Qing, que emprendió, en su obra *Xu-zi shuo*, un estudio sistemático de las palabras vacías. Concede una condición, por así decir, metafísica a las palabras vacías, en la medida en que, como explica en su prólogo, identifica el juego dialéctico de las palabras plenas y de las palabras vacías con el movimiento dinámico de lo Lleno y lo Vacío que anima al universo. Justamente a propósito del término “metafísica”, que se dice en chino *xing-er-shang*, “física por encima”, señala que todo el poder sugestivo del término estriba en el *er*, la palabra vacía que está en el medio. Según él, forjar el término con *xing-shang*, “física encima”, hubiera sido mantenido en el ámbito de la física; mientras que gracias al elemento mediador *er*, que introduce en el término el Vacío mediano, se ve uno incitado, cuando lee el término entero compuesto de tres caracteres, a dar una suerte de salto cualitativo y acceder a otro ámbito. En lo tocante a la poesía propiamente dicha, citemos también esta reflexión de Yuan Ren-lin: “Por su economía formal, la poesía se ve llamada a prescindir de palabras vacías. Con el contexto, no es necesario que éstas figuren realmente. Sin estar presentes, ahí están sin embargo. Se pueden pronunciar o no pronunciar; eso le da justamente su encanto misterioso a un poema. Sucede lo mismo con un texto en prosa muy conciso. Antaño, el maestro Cheng (Cheng Yi, de los Song), cuando recitaba un poema, se contentaba con añadir él mismo una o dos palabras vacías, y todo el poema cobraba vida, de pronto, articulado y cargado de transformaciones internas. El maestro Zhu (Zhu Xi, de los Song) procedía del mismo modo. Así, el poeta antiguo dejaba vacíos en sus poemas; al lector le tocaba colmarlos poniendo la puntuación con el ritmo de la salmodia. El arte de las palabras vacías en poesía no radica tanto en su empleo efectivo, sino en su ausencia, la cual preserva todo su poder virtual.” Al lado de estas obras lexicográficas, también nos guiaron en el estudio otras obras pertenecientes a la categoría de los *shi-hua*, “Palabras sobre la poesía”.

Elipsis de los pronombres personales

Ya en *wen-yan*, la prosa escrita, la ausencia de pronombres personales es frecuente, pero debe subrayarse que en poesía es flagrante y casi completa en el *lü-shi*, "verso regular" (forma que se analiza en el capítulo siguiente). El propósito de evitar en la mayor medida posible las tres personas gramaticales evidencia una decisión tomada a conciencia, y ella da lugar a un lenguaje que sitúa al sujeto personal en una relación particular con los seres y las cosas. Al borrar o, más bien, al hacer que su presencia se "sobrentienda", el sujeto interioriza los elementos exteriores. Esto se evidencia sobre todo en frases que constan normalmente de un sujeto personal y de un verbo transitivo, y en las cuales un complemento circunstancial de lugar, de tiempo o aun de modo parece entonces constituir, por la ausencia de marcas que lo determinen, el sujeto real.

Cumbre del Monte Copa de incienso
Ahí haber alto ermitaño morar
Sol crepuscular descender del Monte
Luna clara subir a la cumbre

Al leer los últimos dos versos de esta cuarteta de Li Tuan, el lector restablece fácilmente la frase "normal": "Cuando se pone el sol, el ermitaño baja de la montaña; y vuelve a la cumbre cuando sale la luna". Pero también nos percatamos sin mucho esfuerzo de la intención del poeta, que identifica al ermitaño con los elementos cósmicos: el sol y la luna ya no son meros "complementos de tiempo" y el paseo cotidiano del ermitaño es presentado así como el movimiento mismo del cosmos.

Montaña vacía / no ver nadie
Sólo oír / voz humana resonar
Sol poniente / penetrar bosque profundo
Un instante aún / iluminar musgo verde

En esta cuarteta,¹ Wang Wei, el pintor y poeta, adepto del Chan, describe un paseo en la montaña que es, al mismo tiempo, una experiencia espiritual, experiencia del vacío y experiencia de la penetración con la naturaleza. Los dos primeros versos deberían interpretarse así: “En la montaña vacía, no me encuentro con nadie; sólo alcanzo a oír voces de gente que pasea”. Pero con la eliminación del pronombre personal y de los elementos locativos, el poeta se identifica de una vez con la “montaña vacía”, que deja de ser un “complemento de lugar”; asimismo, en el tercer verso, el poeta *es* el rayo de sol que, al caer la noche, penetra en el bosque profundo. Desde el punto de vista del contenido, los dos primeros versos presentan al poeta como alguien que aún “no ve”: en sus oídos aún vibra el eco de las voces humanas; los dos últimos versos se centran, en cambio, en el tema de la “visión”: ver el resplandor dorado de los rayos del sol poniente sobre el musgo verde (en chino, “sombra vuelta”, es decir, “al revés”, como se dice de un guante). Ver significa en este caso iluminación y comunión profunda con la esencia de las cosas.

Por otra parte, el poeta recurre a menudo al procedimiento de la omisión del pronombre personal para describir acciones concatenadas, en las cuales los gestos humanos se enlazan con los movimientos de la naturaleza. Examinense en este sentido los versos siguientes:²

Nubes blancas / volverse contemplar fundirse
Rayos verdes / penetrar buscar desvanecerse

Durante un paseo solitario, el poeta se vuelve para contemplar el movimiento de las nubes hasta que éstas se confunden –y el poeta con ellas– en un todo indivisible (idea de comunión total); avanza

¹ El signo / marca la cesura. Ver Wang Wei, “La empalizada de los ciervos”, segunda parte, p. 166.

² Wang Wei, “El monte Zhong-nan”, segunda parte, p. 228.

hacia la lumbre verde que emana de la vegetación exuberante, y ésta se le vuelve invisible a medida que entra en su espacio luminoso (idea de iluminación en el no ser). Ambos versos terminan con tres verbos sucesivos: en ambos, el sujeto de los dos primeros verbos es el poeta, el del último verbo, la naturaleza. Tal composición de los versos sugiere con énfasis el proceso de fusión del hombre y el cosmos.

Sueño primaveral / ignorar amanecer
Todo alrededor / escuchar cantar pájaros...
Noche pasada / susurrar de viento-lluvia;
Pétalos caídos / quién sabe cuántos...

Esta cuarteta describe la impresión de quien despierta una mañana de primavera, cuando ya ha amanecido:¹ se invita al lector a entrar “de lleno” en el estado de conciencia de quien despierta o, más bien, en el estado de duermevela en que, no del todo despierto, las cosas aún se confunden en la mente. El primer verso no presenta a alguien que duerme; sitúa al lector en el despertar de su sueño, sueño que se confunde a su vez con el sueño y el despertar de la primavera. Los otros tres versos, superpuestos, “plasman” los tres estratos de conciencia del despertar: el presente (trino de los pájaros); el pasado (susurro del viento y de la lluvia durante la noche); el futuro (presentimiento de una felicidad demasiado efímera y deseo vago de bajar al jardín a ver los pétalos que cubren el suelo). Sería una torpeza de traducción usar, por afán de “claridad”, un lenguaje denotativo para precisar, por ejemplo: “en la primavera, cuando duermo...”, “escucho a mi alrededor...”, “recuerdo que...”, “y me pregunto...”, y ver entonces a un autor bien despierto, que ha salido ya de su agradable somnolencia, y está “comentando” desde afuera sus sensaciones.

¹ Meng Hao-ran, “Mañana de primavera”, segunda parte, p. 162.

Los ejemplos mencionados hasta ahora tienen todos un sujeto en singular, “yo” o “él”. En los poemas que involucran a varias personas, la ambigüedad que produce la ausencia de pronombres personales no siempre dificulta la comprensión y añade, en cambio, a menudo matices sutiles.

El poema siguiente, del cual examinamos antes el cuarto verso,³⁶ nos muestra al poeta cuando va a visitar a un ermitaño (un monje taoísta). Un “yo” y un “tú” están implícitos en el poema, sin que en ningún momento se usen los pronombres:

Un camino / atravesar muchos lugares
Líquenes-musgos / percibir sandalias huellas
Nubes blancas / rodeando islote apacible
Maleza profusa / trabando puerta vana

Lluvia pasada / contemplar pinos color
Colina seguida / alcanzar agua manantial
Arroyo flor / revelar Chan espíritu
Frente a frente / ya fuera de palabra

Para llegar al lugar donde vive el ermitaño —descrito en los versos tres y cuatro: isla rodeada de nubes, puerta cerrada por la maleza exuberante—, el visitante atraviesa un paisaje sinuoso que la presencia del ermitaño habita por doquier. Como ningún “tú” lo designa, no se presenta al ermitaño como un “objeto” de visita, aislado de lo que lo rodea; y como el poeta tampoco se designa con un “yo”, se funde en los elementos del paisaje —se vuelve uno tras otros musgos, lluvia, pinos, colina, manantial—, el cual no es más que el propio paisaje interior del ermitaño. El camino material se convierte en un camino espiritual. Cuando, por último, al final de su caminata, en ausencia del ermitaño, se encuentra frente a

³⁶ Liu Chang-ying, “En busca del monje taoísta Chang, de Nan-qi”, segunda parte, p. 262. Para el cuarto verso, ver Introducción, p. 21.

frente con la flor del arroyo, queda en verdad en la plena presencia del espíritu del ermitaño y lo sobrecoge de pronto el Despertar. La supresión de los indicadores pronominales hace que el discurso objetivo, descriptivo, coincida con el discurso interior, que es al mismo tiempo un diálogo incesante con el otro. En el núcleo de esta coincidencia es donde se alcanza el estado fuera de palabra.

Leamos, por último, un poema de Du Fu en el cual varias personas están implícitas. Se trata de "Segundo envío a mi sobrino Wu-lang", que Du Fu dirige a un sobrino suyo a quien le dejó una propiedad.¹ El poeta le pide que no siembre setos del lado oeste del jardín, pues teme que esto amedrente a la vecina que vive de ese lado, una mujer muy pobre que suele venir a coger azufaias para tener de qué comer. El poema se presenta de la manera siguiente:

Choza delante sacudir azufaifo / dejar vecina del oeste
Sin comida sin hijo / una mujer desamparada
Si no miseria / por qué recurrir a esto
A causa vergüenza / tanto más ser bondadoso

Cuidarse del huésped extranjero / aunque superfluo
Sembrar setos aun espaciados / empero demasiado real
Quejarse faenas-tributos / despojada hasta los huesos
Pensar estragos de guerra / lágrimas mojar ropa

El poema se vale de tres protagonistas: el poeta, "yo", el sobrino, "tú", y la mujer, "ella". De inmediato nos percatamos de lo inadecuado del término "protagonista", ya que valiéndose de la omisión de los pronombres personales el poeta busca crear una conciencia, por decir así, intersubjetiva en la que el otro nunca está del lado opuesto. De verso en verso, el poeta se identifica con cada uno de los personajes –los versos tres, cuatro y cinco se refieren a "ella",

¹ Du Fu, "Segundo envío a mi sobrino Wu-lang", segunda parte, p. 249.

los versos cuatro y seis a “tú”, y el último verso a “yo” o “nosotros”–, como si tuviera varios puntos de vista a la vez. El poema se presenta así como el debate interior de un ser plural, a través del cual se confunden sutilmente la historia y el discurso.

Los poemas que acabamos de analizar pertenecen a la poesía llamada regular, *lü-shi*. Resulta interesante examinar un ejemplo de la poesía de estilo antiguo, *gu-ti-shi*, en la cual se comprueba a veces la presencia de la primera persona del singular:

Rodeado de flores con un jarro de vino,
bebiendo solo sin un compañero.
La copa alzada convida a la luna:
Con la sombra ahora se cuentan tres.
Pero la luna jamás ha bebido
y la sombra en vano sigue a mi cuerpo
¡Hay que atender a la luna y a la sombra:
la dicha dura sólo una primavera!
Canto mientras la luna baila.
Bailo mientras mi sombra se divierte.
Despiertos, compartimos la alegría.
Ebrios, cada cual sigue su camino...
Errando eternamente, sin ataduras,
han de juntarse de nuevo en la Vía Láctea.

Este poema de Li Bo, de inspiración taoísta, que damos en versión interpretada, se llama “Bebiendo solo bajo la luna”.¹ A pesar de la aparente sencillez de tono, el poeta aborda en él varios temas: la ilusión y la realidad, el sí mismo y el otro, el apego y el desapego, la creación artística. Sin engañarse con la ilusión, inventa sus compañeros de bebida: su sombra y la luna que la proyecta. A través de estos seres, a la vez diversos y dependientes unos de otros, toma conciencia de su propio ser (“mi cuerpo”, verso seis) en tanto su-

¹ Li Bo, “Bebiendo solo bajo la luna”, segunda parte, p. 271.

jeto activo (“canto” y “bailo”, versos nueve y diez). Su canto y su baile, a los cuales responden sus compañeros, le permiten saborear la dicha compartida. Dicha pasajera, ciertamente. Y el poeta sueña con la verdadera unión (juntos pero libres – “desapego”), en la Vía Láctea, donde la oscuridad y la luz no se distinguirán. En el curso del poema, el “yo”, primero ausente, “emerge” en un segundo momento, para finalmente “volver a fundirse” en el Todo, un proceso señalado precisamente por la ausencia de sujeto personal al comienzo y al final del poema, y por el uso de la primera persona en los versos del medio.

El conjunto de los poemas estudiados, casi todos muy cortos, han permitido ver de qué manera, con el procedimiento de la elipsis de las personas verbales, el hombre habla a través de las cosas. El poeta lo usa a menudo, con ingenuidad o con ingenio. Examinemos unos cuantos ejemplos más tomados, sin orden, de poemas más largos. Du Fu, durante la insurrección de An Lu-shan (en 757), se presentó en harapos ante el emperador en el exilio. Para recalcar el contraste entre el estado lastimoso en que se encontraba y lo solemne de la circunstancia, en vez de decir “me presento ante el emperador calzando unas míseras sandalias”, dice sencillamente y con alguna ironía:

Sandalias de paja / visitar Hijo del Cielo¹

En otro caso, al final de un largo poema que describe el sufrimiento en tiempos de guerra, habla de quienes, de tanto llorar, tienen los ojos hundidos y sin lágrimas, y dice :

Ojos secos / entonces ver hueso
¡Cielo y tierra / ser sin piedad!²

¹ 麻鞋見天子 (Du Fu: *Shu huai*).

² 眼枯即見骨 • 天地終無 (Du Fu: *Xin-an li*).

La fuerza de estos versos, sin sujeto personal, proviene de su ambigüedad: ¿quién ve? El poeta, por los ojos secos de los pobres, les ve la calavera en la cara; los ojos de los pobres ven al fin “el hueso de las cosas”: un cielo y una tierra despiadados con los hombres, condenados a la muerte. Asistimos así a una escena vista a la vez desde adentro y desde afuera.

En otros ejemplos se evidencia cómo los poetas buscan siempre expresar la participación directa en la creación continua de la naturaleza. Así, en estos versos, Li Bo se dirige a un amigo ermitaño y, en vez de decir “cuando por fin venga a hacerte compañía, cabalgaremos un dragón blanco en el cielo azul”, escribe :

Tarde en el año / quizás en compañía
Cielo azul / cabalga dragón blanco¹

El poeta ya no está *en* el cielo azul, sino que se confunde con el sueño taoísta por excelencia.

De la misma manera, Wei Zhuang no sólo dice que está *en* su barca, sino que se vuelve la barca que flota entre cielo y tierra, cuando canta:

Aguas de primavera / más esmeraldas que el cielo
Barca pintada / escuchando lluvia dormirse²

Elipsis de la preposición

Al examinar la elipsis de los pronombres personales, se pudo ya comprobar el efecto de la omisión de la preposición en los complementos locativos (de lugar, de tiempo), los cuales, por la eli-

¹ 歲晚或相訪 • 常天騎白龍 • (Li Bo: *Song Yang-shan-ren gui Song-shan*).

² Ver Wei Zhuang, “Pu-sa man”, segunda parte, p. 308.

minación de preposiciones como “a”, “sobre”, “en”, se vuelven sustantivos con pleno derecho (“montaña vacía” en vez de “en la montaña vacía”; “musgos tiernos” en vez de “sobre los musgos tiernos”; “sueño primaveral” en vez de “cuando se duerme en primavera”), y ello les permite aparecer como sujetos de la frase. Se examinará ahora este efecto en el orden del predicado. Se trata, en lo esencial, del caso en que la omisión de preposiciones del tipo *yu*, “a”, combinada con la omisión de la persona verbal, despoja el verbo de cualquier indicación de dirección y suscita con ello un lenguaje reversible, en el cual sujeto y objeto, fuera y dentro, están en una relación de reciprocidad.

Reciprocidad que radica en la “intersubjetividad”, como en estos versos del poema “Noche de luna y flor sobre el río primaveral” de Zhang Ruo-xu, cuya primera estrofa se analizó en la Introducción:¹

Quién bogar, esta noche / en su barca ligera,
Y dónde pues pensar / pabellón bajo la luna²

Los versos narran el drama de dos amantes separados; el segundo verso puede interpretarse de dos maneras :

¿Dónde está *el* que sueña con un pabellón bajo la luna?
¿Dónde está *la* que sueña en un pabellón bajo la luna?

¹ Ver Introducción, p. 22-23.

² 誰家今夜扁舟子，何處相思明月樓。 Es interesante dar algunas de las traducciones que existen de los dos versos. El marqués d’Hervey Saint-Denis: “Nul ne sait même qui je suis, sur cette barque voyageuse / Nul ne sait si cette même lune éclaire, au loin, un pavillon où l’on songe à moi.” Ch. Budel: “In yonder boat some traveller sails tonight / Beneath the moon which links his thoughts with home.” W. J. B. Fletcher: “To-night who floats upon the tiny skiff? / from what high tower yeans out upon the night / the dear beloved in the pale moonlight...” Paul Demiéville: “A qui donc appartient la petite barque qui vogue en cette nuit? / Où donc retrouver la maison dans le clair de lune où l’on songe à l’absent?” Guojian Chen: “¿De quién es aquella barca que en esta noche navega? / ¿De quién es esta morada en que se añora al ausente?”

La ambigüedad de la frase es deliberada: los amantes separados están ambos pensando en el otro, en el mismo momento, durante la noche.

Reciprocidad entre sujeto y objeto, como en el dístico siguiente:

Montaña luz / gozar pájaro naturaleza
Sombra alberca / vaciarse hombre corazón

El dístico pertenece al poema "Visita al monasterio Po-shan" de Chang Jian,¹ que ha sido no pocas veces traducido a diferentes idiomas occidentales, y por su ambigüedad, estos versos suscitan, como los versos anteriores, muy diversas interpretaciones.²

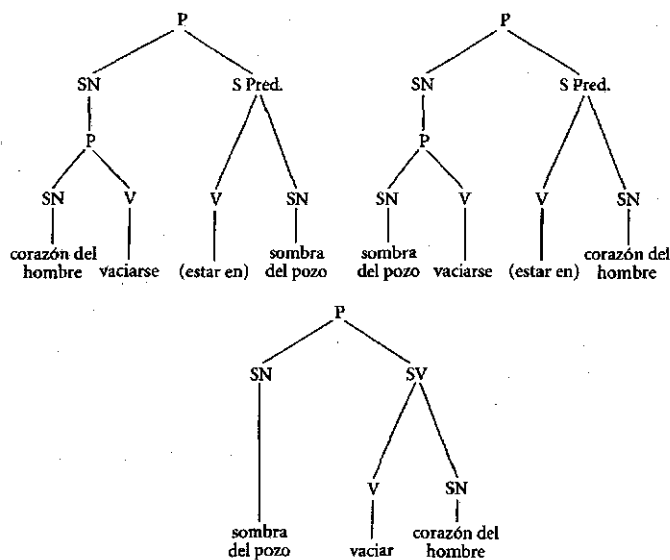
Considérese el segundo verso. Como el verbo "vaciar" (que significa: alcanzar la vacuidad espiritual) no está marcado por una preposición, el verso, en sus constituyentes inmediatos, tiene al menos tres acepciones:

En la sombra de la alberca el corazón del hombre se vacía;
La sombra de la alberca se vacía en el corazón del hombre;
La sombra de la alberca hace que se vacíe el corazón del hombre.

El aspecto móvil y reversible de estas diferentes estructuras sintácticas se aprecia mejor por medio de los árboles siguientes:

¹ Chang Jian, "Visita al monasterio Po-shan", segunda parte, p. 261.

² H.A. Giles: "Around these hills sweet birds their pleasure take / Man's heart as free from shadow as this lake." W. Bynner: "Here birds are alive with mountain-light / And the mind of man touches peace in a pool." W.J.B. Fletcher: "Hark! the birds rejoicing in the mountain light / Like one's dim reflection on a pool at night / Lo! the heart is melted wav'ring out the slight." R. Payne: "The mountain colours have made the birds sing / The shadows in the pool empty the hearts of men." El marqués d'Hervey Saint-Denis: "Dès que la montagne s'illumine, les oiseaux, tout à la nature, se réveillaient joyeux: / L'oeil contemple des eaux limpides et profondes, comme les pensées de l'homme dont le coeur s'est épuré." Guojian Chen: "La luz solar del monte regocia a los pájaros. / El espejo del lago me purifica el alma."



Citemos, como último ejemplo, un dístico paralelo en el cual Du Fu busca hacer manifiestas las relaciones y las interacciones entre los elementos terrestres y los elementos cósmicos con que se enfrenta el destino humano:¹

Estrellas suspender / salvaje planicie ensancharse
Luna brotar / gran río correr²

Como los dos versos son paralelos, cada uno de ellos presenta una sucesión regular de sustantivos y verbos, y ya que no hay marcas formales, los verbos son, a un tiempo, transitivos e intransiti-

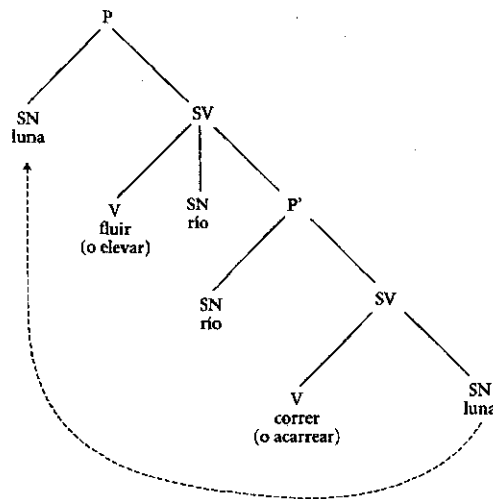
¹ Du Fu, "Pensamientos de una noche de viaje", segunda parte, p. 254.

² De estos versos, damos las traducciones siguientes: J.Liu: "The stars drooping, the wild plain is vaste/ The moon rushing, the great river flows." W.J.B. Fletcher: "The wide-flung stars overhang all vasty space / The moonbeams with the Yangtze's current race." K.Rexroth: "Stars blossom over the vaste desert of waters / Moonlight flows on the surging rivers." Guojian Chen: "Encima de la dilatada llanura, cuelgan unas estrellas. / Las olas del dilatado río empujan hacia adelante a la luna flotando."

vos. Así, en el segundo verso, el primer verbo, *yong*, puede traducirse por “surgir” o “levantar”, y el segundo verbo, *liu*, por “correr, fluir” o “acarrear”. El verso, tal como se presenta, permite las traducciones siguientes:

- La luna surge y el río corre;
- La luna se eleva sobre el río y el río corre;
- La luna levanta el río y precipita sus aguas;
- La luna se eleva sobre el río y su claridad fluye llevada por las aguas;
- La luna se eleva, el río la acarrea.

Así, la elipsis del elemento posverbal “libera” los verbos; se aplican a ambos sujetos a la vez (la luna se eleva, la luna hace que suba el río; el río fluye, el río acarrea la luna). El verso todo está constituido por una serie de empalmes. Se podría muy bien empezar la lectura del verso a partir de la cesura (tercer ideograma) y terminarla por su principio. Se establece una relación dialéctica entre ambas imágenes, la luna (impulso de vida, destino humano) y el río (espacio infinito y tiempo sin fin), que el árbol siguiente intenta figurar:



Complementos de tiempo

Como el chino no es una lengua flexional, el tiempo verbal se expresa por medio de elementos adjuntos al verbo, tales como adverbios, sufijos o partículas modales. A menudo, con el propósito de crear un estado ambiguo en que presente y pasado se mezclan y en que el sueño se confunde con la realidad, el poeta recurre a la omisión de los elementos que indican el tiempo o a una yuxtaposición de tiempos diferentes que rompe la lógica lineal.

De ello encontramos numerosos ejemplos en las obras de los poetas Tang. Más que ningún otro, Li Shang-yin se propuso deliberadamente lograr la ambigüedad temporal: una ambigüedad entre el tiempo de lo vivido y el tiempo de la evocación, como muestra este dístico con que termina el poema "La cítara adornada con brocado", que se analizará más adelante y cuyo tema es una experiencia amorosa:¹

Esta pasión poder durar/ volverse continuación-memoria
Sólo en el propio instante / ya desposeído

El poeta se coloca a la vez en el momento mismo en que la pasión es vivida (primer verso) y en el momento (segundo verso) en que cree volver a encontrar esa pasión en el recuerdo, al mismo tiempo que se pregunta si en verdad fue vivida.

El segundo ejemplo es el poema "Ma-wei" que rememora el amor desdichado del emperador Xuang-zong por su favorita Gui-fei.² Su pasión era tal que por ella había descuidado los asuntos del Estado, y durante la insurrección de An Lu-shan, en el camino del éxodo, el emperador se vio obligado a dejar que los soldados iracundos asesinaran a su favorita, a quien acusaban de haber pro-

¹ Li Shang-yin, "La cítara adornada con brocado", segunda parte, p. 260. Véase el análisis del poema en el capítulo III, pp. 139-148.

² Li Shang-yin, "Ma-wei", segunda parte, p. 259; véase también pp. 123-124.

vocado lo sucedido. Después del drama, el emperador desconsolado no se dio tregua hasta haber logrado que unos monjes taoístas partieran a buscar el alma de su amada, más allá de los mares, en el mundo de los inmortales:

- I 1 Ultramar en vano enterarse / Nueve Comarcas cambiar
2 La otra vida no predicha / esta vida acabada
- II 3 Para nada oír tigres-guardias / tocar campanas de madera
4 Más nunca ver gallo-hombre / anunciar amanecer
- III 5 Hoy Seis Ejércitos / juntos detener caballos
6 La otra noche Doble Siete / reír de Boyero-Tejedora
- IV 7 Para qué entonces cuatro décadas / ser Hijo del Cielo
8 No valer señor Lu / poseer Sin Desasosiego

El poema, un *lü-shi*, se compone de cuatro dísticos. A pesar de la ausencia de pronombres personales, se colige que el sujeto es el desdichado amante, aunque algunos versos sugieren también el punto de vista de la amante. El primer dístico no da ninguna indicación temporal. El segundo verso habla de “esta vida” y de “la otra vida”, pero ¿estamos en “esta vida” o ya en “la otra” o todavía entre ambas? Nada permite precisarlo. Hay una indicación de lugar en el primer verso (“allende los mares”), pero una vez más se trata de una ambigüedad: ¿estamos en ultramar o en esta tierra? Según una tradición china antigua, la tierra se compone de Nueve Comarcas, pero otro mundo, allende los mares, también está dividido en Nueve Comarcas correspondientes. De modo que el verso se puede interpretar de dos maneras: “Nos enteramos en vano de que en ultramar las Nueve Comarcas cambiaron” o “En ultramar, donde estamos, nos enteramos de que en la tierra las Nueve Comarcas cambiaron”. Para los amantes separados, todas las transformaciones, aquí o allende, son vanas.

Vana resulta asimismo la sucesión de los días y las noches. El segundo dístico expresa la idea del fluir del tiempo, pero de un

tiempo indiferenciado. La noche (tercer verso) es sólo un eco monótono; y el día (cuarto verso) ya no tiene sentido, ni en "esta vida" ni en "la otra".

En el ámbito de este discurso, de tiempo impreciso (o indeciso), el tercer dístico introduce, de manera casi incongruente, los complementos de tiempo "hoy" y "la otra noche", que hacen surgir un "presente" en torno al cual se fija un pensamiento obsesivo (el quinto verso evoca la escena del asesinato, y el sexto, en cambio, la noche amorosa en que los amantes felices ríen del Boyero y la Tejedora, dos estrellas que están a uno y otro lado de la Vía láctea y que, según la leyenda, sólo pueden reunirse una vez al año, la noche del séptimo día del séptimo mes). Ya señalamos, a propósito de los pronombres personales, que la ausencia de *shifter*¹ crea un lenguaje ambiguo. En este caso, en un lenguaje de por sí ambiguo, la irrupción de un *shifter* ("hoy") constituye una introducción abrupta del discurso personal, y marca enfáticamente el carácter irreductible del drama humano, que no se deja "absorber" por el tiempo.

El último dístico vuelve a situar el discurso en una perspectiva objetiva. La imagen del Hijo del Cielo hace eco con la interrogante inicial del poema y vuelve a ella: ¿pertenece a la tierra o al cielo? Si alguna vez se logró la felicidad en la tierra, ¿fue en una vida anterior (el joven Lu y su amada Sin Desasosiego vivieron felices ochocientos años antes, durante los Han), o sucederá acaso en una vida ulterior?

Elipsis de comparativos y de verbos

En versos que constan de una comparación, se comprueba no sólo la ausencia de términos de conjunción (tal, como), sino tam-

¹ R. Jakobson, "Shifters, verbal categories and the Russian verb".

bién de verbos (parecerse a, evocar) y de cópula. Asimilamos este procedimiento al que consiste en omitir el verbo principal de una frase.

La omisión de comparativos no se debe a una mera intención de concisión: al permitir la equiparación “brutal” de dos términos, crea entre ellos una relación de tensión y de interacción. Cuando en una frase existencial o comparativa el poeta se vale además de una inversión, resulta a menudo difícil decidir a cuál de los dos términos debe asignarse la condición de sujeto o de objeto. Con este procedimiento, que no consiste tan sólo en establecer una equivalencia, el poeta enlaza de manera “orgánica” los hechos humanos con los de la naturaleza. Para ilustrar lo dicho, se examinarán dos ejemplos, uno de Li Bo y otro de Du Fu.

Nube ondeante / errante hombre ánimo
Sol poniente / antiguo amigo sentimiento

Los versos son tomados de un poema que describe una despedida en la cual, antes de que el viajero monte a caballo, los dos amigos se demoran un rato en un paisaje crepuscular.¹ La naturaleza no es decorado externo, sino partícipe del drama. La ausencia de comparativos establece una relación recíproca entre los dos términos de cada verso. Así, el primer verso puede leerse: “El ánimo del errabundo es como la nube que flota” o “La nube ondeante tiene el ánimo de un errabundo”. En la segunda interpretación, la naturaleza no es tan sólo una “reserva de imágenes metafóricas”: participa del mismo drama que el hombre. Esta idea de una naturaleza partícipe la refuerza el paralelismo del dístico. Ambos elementos de la naturaleza: nube que flota y sol poniente, mantienen uno con otro un vínculo de contigüidad y de oposición. Ambos, en efecto, ondean un rato juntos, pero mien-

¹ Li Bo, “Despidiendo a un amigo”, segunda parte, p. 237.

tras uno se eleva hacia el cielo, el otro desciende. Sufren, ellos también, las angustias de la separación. Esta relación “significante” hace que no los percibamos como elementos fortuitos de comparación. Los cuatro términos de los dos versos, así equiparados, entretienen un nexo que radica en una necesidad interna. El drama del hombre es inseparable del de la naturaleza.

Todo sucede como si, con la ausencia de predicación, el poeta se propusiera rebasar el procedimiento metafórico introduciendo en él un orden propiamente metonímico.

Sol-luna / aves enjauladas
Cielo-tierra / lentejas de agua

En este dístico,¹ la elipsis del comparativo permite una doble lectura. En el primer verso, en efecto, el primer término de comparación puede ser o bien “sol-luna”, o bien un “yo” implícito. El verso puede traducirse: “El sol y la luna son como aves enjauladas” o “En el tiempo que pasa (en chino: sol-luna), estoy preso como un pájaro en su jaula”. Asimismo, el segundo verso se puede entender de dos maneras: “Entre cielo y tierra, soy como las lentejas de agua” o “El universo (en chino: cielo-tierra) es cambiante e incierto como las lentejas de agua”.

Del mismo género de experimentación participa la omisión del verbo en una frase. Con este procedimiento, el poeta privilegia ciertos elementos dándoles un matiz definitivo, o fija un estado en que los elementos coexisten para formar una especie de constelación.

Mar esmeralda cielo azul / noche-noche corazón

¹ 日月籠中鳥，乾坤水上萍。（Du Fu: *Heng-zhou song Li tai-fu*).

Li Shang-yin canta aquí el destino de la diosa Chang-e apresada en la luna:¹ entre el cielo y el mar brilla, todas las noches, su corazón que ama y que sufre. El verso plasma así en chino su presencia con mucho mayor énfasis que si constara de una indicación verbal.

Sin embargo, son difíciles de lograr los versos de este tipo en que la eliminación de palabras vacías hace que sólo queden palabras llenas llevadas por el ritmo. Citemos tres otros ejemplos, entre los más conocidos:

Canto de gallo / albergue de juncos luna
Huella de pasos / puente de madera escarchas²

Río sideral / otoño sola oca salvaje
Ropa batida / medianoche mil hogares alumbrados³

Cinco lagos / tres hectáreas cabaña
Diez mil li / un solo aparecido⁴

Uso de palabras-vacías en lugar de un verbo

Hasta ahora se ha examinado la manera en que el poeta crea el vacío entre las palabras eliminando ciertas palabras vacías. Es necesario destacar ahora un procedimiento particular con el cual el poeta usa deliberadamente una palabra-vacía en lugar de una palabra-llena (por lo general, un verbo) para, una vez más, introducir el “vacío” en el verso, pero esta vez “por sustitución”. En los ejemplos siguientes, subrayamos las palabras vacías que ejercen una función verbal:

¹ Li Shang-yin, “Chang-e”, segunda parte, p. 221.

² Wen Ting-yun, “Partiendo del monte Shang al alba”, segunda parte, p. 266.

³ 星河秋一雁，砧杵夜千家。

⁴ 五湖三畝宅，萬里一歸人 (Wang Wei: *Song Wei-di gui Shan-dong*).

Edad avanzada / a menudo ruta-camino
Día tardío / de nuevo montaña-río¹

Hojas amarillas / siempre viento-lluvia
Pabellón verde / en sí ecos de música²

Países arrasados / solos serpiente-jabalí
Cielo-tierra / aún tigre-lobo³

Frente a la vida vivida / cuál rostro avergonzado
En el fondo de la tristeza / además fin de año⁴

Frágil nube / cielo con lejanía
Larga noche / luna juntos soledad⁵

Bosque antiguo / ninguna huella sendero
Montaña profunda / dónde pues campana⁶

Una vez dejar Terraza Púrpura / en propio Desierto Nórdico,
Solo permanecer Tumba Verde / hacia crepúsculo amarillo⁷

* * *

La consecuencia más inmediata de estas elipsis es la disminución de las obligaciones sintácticas, reducidas a unas cuantas reglas mínimas. Las estructuras gramaticales de los versos de metro largo son muy semejantes a las del *wen-yan*, la prosa escrita; en cambio, los versos cortos, pentasilábicos, sólo observan en la práctica dos reglas constantes: en un sintagma, el determinante pre-

¹ 老年復道路，遲日復山川。(Du Fu: *Xing-ci gu-cheng*).

² 黃葉仍風雨，青樓自管弦。(Li Shang-yin: *Feng-yu*).

³ 幽前餘蛇豕，乾坤尚虎狼。(Du Fu: *You gan*).

⁴ 生理何顏面，憂端且歲時。(Du Fu: *De di xiao-xi*).

⁵ Du Fu, "Yang-zi y Han", segunda parte, p. 253.

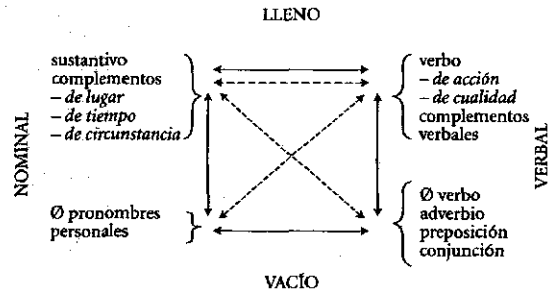
⁶ Wang Wei, "Al pasar por el templo del perfume oculto", segunda parte, p. 232.

⁷ Du Fu, "Parajes antiguos", segunda parte, p. 252. Véase el análisis del poema y del distico a propósito de la forma del *lü-shi*, pp. 94-96.

cede al determinado; en una frase cuyo predicado es de verbo transitivo, se respeta el esquema sujeto-verbo-objeto. El ritmo desempeña entonces una función primordial ya que indica la forma en que se agrupan las palabras y permite decidir cuál es el sentido. Los sustantivos y los verbos (verbos de acción y verbos de calidad), así como ciertos adverbios, adquieren una gran movilidad combinatoria. Los versos pentasilábicos, en razón de su concisión, se presentan a veces como una "oscilación" entre el estado nominal y el estado verbal (algunas combinaciones son predecibles: antes de la cesura, nominal-nominal, nominal-verbal, verbal-verbal, verbal-nominal; después de la cesura, nominal-verbal-nominal, nominal-nominal-verbal, verbal-nominal-verbal, verbal-nominal-nominal). Por cierto, la misma oscilación se comprueba con frecuencia dentro de una misma palabra. Como las palabras son invariables, la forma de una palabra no indica a qué clase pertenece. En el lenguaje corriente, el uso es el que le asigna una clase definida y, en la construcción de la frase, la clase a la que pertenece es determinada por los elementos que la acompañan (preposiciones, conjunciones, partículas, etc.). De modo que la eliminación de las palabras vacías en el lenguaje poético hace a menudo más difícil la identificación, lo cual favorece la labor del poeta, a cuyos ojos, en una palabra plena, lo nominal y lo verbal son dos estados virtualmente presentes. La confrontación directa entre palabras así ambivalentes le proporciona al verso un devenir y una carga emotiva poderosa.

Tomando en cuenta los hechos destacados a lo largo de este capítulo, podemos afirmar que el poeta chino no busca, por el proceso de reducción, simplificar en grado extremo el lenguaje, sino incrementar el juego entre lo nominal y lo verbal, e introducir implícitamente en la lengua la dimensión del vacío. En el eje paradigmático y en el eje sintagmático, el vacío (creado por la omisión de pronombres personales, de palabras vacías y aun de verbos, y el uso de algunas palabras vacías en lugar del verbo) genera rela-

ciones complejas de sustitución (\leftrightarrow) y de combinación (\longleftrightarrow) que intenta representar el esquema siguiente:



El aspecto ordenado, aparentemente estático, de esta representación no debe hacer olvidar que se está en presencia de un lenguaje dinámico cuyos elementos se implican unos con otros. Lenguaje abierto, estallado, que pone en tela de juicio la relación entre lo dicho y lo no-dicho, entre acción y no acción y, al fin y al cabo, entre sujeto y objeto. Para los poetas sólo este lenguaje, movido por el vacío, es capaz de generar la palabra en la que circula el "aliento", y por consiguiente sólo él es capaz de *transcribir* lo indecible. Conviene recordar aquí, una vez más, la importancia de la noción de vacío en el pensamiento estético chino. El hombre que posee la dimensión del vacío borra la distancia con los elementos externos; y mantiene con las cosas la misma relación que la relación secreta que percibe entre ellas. En vez de acudir a un lenguaje descriptivo, procede por "representación interna", dejando que las palabras jueguen a plenitud sus "juegos". Gracias al vacío, los signos en un discurso, liberados hasta cierto punto de la obligación sintáctica rígida y unidimensional, recobran su naturaleza esencial que consiste en ser a la vez existencias particulares y esencias del ser. Involucradas en el proceso del tiempo, están sin embargo como fuera del tiempo. Cuando el poeta nombra un árbol, tiene en mente tanto el árbol particular como el Árbol en su esen-

cia. Además, los signos se vuelven polisémicos, multidireccionales en sus relaciones con los demás signos; y a través de estas relaciones transparece el sujeto, a la vez ausente y “hondamente presente”.

Así, discurso objetivo y discurso personal coinciden, y forman las dos caras de un mismo discurso. De ello resulta un lenguaje íntegramente movido por el ritmo (que desempeña entonces el mismo papel que el *qi-yun*, el aliento rítmico, en la pintura), un ritmo que no se atiene al orden fónico, sino que regula la índole y el sentido de las palabras. Como si entraran en una celebración perpetua, en la que danza y música resucitan sus secretos inmemoriales, los signos se liberan de la relación codificada y establecen entre sí una libre comunión. El lenguaje poético genera así una palabra desencadenada por la cual se puede “circular” y descubrir en cada punto nuevas perspectivas. Ello explica que, sin caer en un mero juego formal, los poetas compusieran poemas muy hermosos llamados *hui-wen-shi*, “poesía de lectura inversa”, en los cuales diferentes lecturas son posibles a partir de distintos puntos. Constituyen una ilustración concreta de la manera en que obra un poema chino: en ellos se le hace visible al lector la estructura implícita en cualquier poema. El tipo más sencillo consiste en unos poemas que se pueden leer en el sentido normal y en el sentido exactamente inverso, partiendo del final:

香 蓮 碧 水 動 風 涼
水 動 風 涼 夏 日 長
長 日 夏 涼 風 動 水
涼 風 動 水 碧 蓮 香

Perfume lotos esmeralda agua / agitar viento fresco
Agua agitar viento fresco / verano día largo
Largo día verano fresco / viento agitar agua
Fresco viento agitar agua / esmeralda lotos perfume.

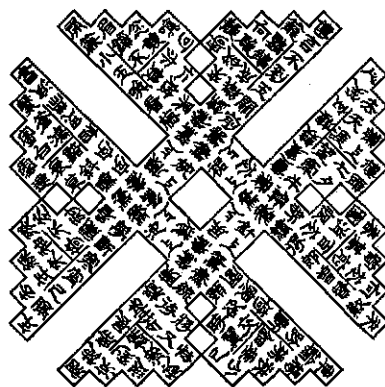
La reducción de las reglas sintácticas y la ausencia de palabras vacías fue, precisamente, lo que permitió este tipo de poemas. Los

vocablos sólo revelan su verdadera índole por el lugar que ocupan en la frase; su función se la da el orden de la frase, y cuando el orden se invierte, cobran otra función. En el poema antes citado, el orden normal o inverso de las palabras les da sentidos muy precisos:

perfume lotos = lotos perfumados
 lotos perfume = los lotos perfuman
 fresco viento = viento fresco
 viento fresco = el viento refresca
 agua agitar = el agua se agita
 viento agitar agua = el viento agita el agua

Y los versos del poema (en ambos sentidos) pueden traducirse de la manera siguiente: "Sobre el agua de esmeralda, entre lotos fragantes, se levanta una suave brisa / Se agita el agua, se refresca el aire, se alarga el día de verano / El largo día de verano refresca, el viento agita el agua / Un aire suave mana del agua, los verdes lotos sueltan su perfume."

Otros poemas, más elaborados, constituyen verdaderos laberintos de signos en los cuales, a partir de cualquier punto, se sigue un itinerario distinto que ofrece descubrimientos llenos de sorpresas. Tan sólo reproducimos aquí un ejemplo; le toca al lector perderse y encontrarse en él:



II
YIN-YANG:
LAS FORMAS Y LAS PROSODIAS

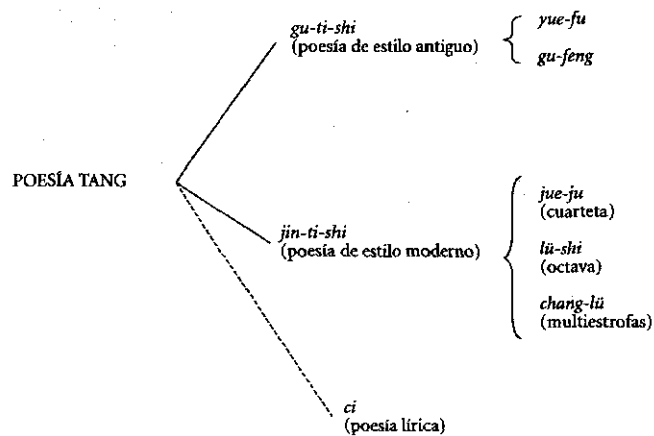
Llamamos Ying-Yang al estudio de las formas poéticas porque el paralelismo fue el procedimiento al cual los poetas de la dinastía de los Tang –valiéndose de las características propias de la escritura ideográfica– le sacaron el mayor y más original provecho. Veremos que tanto el paralelismo entre los versos, como la oposición en un poema entre dísticos paralelos y dísticos no paralelos se hallan justamente regidos por el principio de oposición y complementariedad que el binomio Yin-Yang encarna.

Del período anterior a la dinastía Tang dimos en la Introducción una sucinta presentación histórica.¹ Al inicio de los Tang, por el alto grado de refinamiento que había alcanzado la experimentación formal, así como para cumplir con las necesidades del sistema de exámenes de la administración imperial, todos los géneros en uso fueron catalogados y codificados. Esta fijación sincrónica de las formas constituye un hecho importante. Para la conciencia del poeta Tang, el conjunto de estas formas constituye un sistema coherente en el cual cada una de ellas se define por sus relaciones con las demás y que le permite cultivar los diversos registros de su sensibilidad.

Se establece una primera distinción entre *jin-ti-shi*, “poesía de estilo nuevo”, regida por reglas prosódicas estrictas, y *gu-ti-shi*, “poesía de estilo antiguo”, que se caracteriza por la ausencia de reglas o, más bien y con mayor frecuencia, por la deformación delibe-

¹ Ver Introducción, pp. 38-39.

rada de las reglas. En el *gu-ti-shi*, se practicaban extensamente la corriente popular, *yue-fu*, y la corriente culta, *gu-feng*, que se enriquecían recíprocamente. En la poesía de estilo nuevo, la forma más importante es el *lü-shi*, “octava regular”; con respecto a éste se definen el *jue-ju*, la “cuarteta”, considerado como un *lü-shi* recortado, así como el *chang-lü*, “*lü-shi* largo” que, como su nombre indica, es un *lü-shi* prolongado, con múltiples estrofas. En ambos estilos, la “poesía de estilo nuevo” y la “poesía de estilo antiguo”, el metro de un poema puede ser de cinco o de siete pies. Además de estos estilos, se ha de mencionar una forma de poesía lírica, cantada, íntimamente ligada a la música, llamada *ci*, cuyos versos son de longitud variable. Este género cobra auge hacia el final de los Tang y permanece en boga durante la dinastía siguiente, la de los Song.



En esta red de formas, el *lü-shi*, la octava regular, se puede considerar como la referencia a partir de la cual todas las demás formas cobran sentido. Culminación de varios siglos de experimentación estética, esta forma no sólo destaca los rasgos específicos del idioma sacándoles el mayor provecho, sino que plasma a su manera una concepción filosófica esencial para los chinos.

El *lü-shi* nos hace presenciar la operación de un sistema cuyos distintos niveles se componen de elementos en oposición interna y cuya progresión obedece a una ley dialéctica fundamental. El análisis del *lü-shi* ofrece al respecto, entre otros intereses, la posibilidad de examinar el proceso por medio del cual una forma genera sentido.

EL LÜ-SHI

El *lü-shi* llama de entrada la atención por la “economía” de su aspecto. A los ojos del poeta chino, representa una especie de “mínimo completo”. Un *lü-shi* se compone de dos cuartetas y cada cuarteta de dos dísticos. El dístico es, por consiguiente, la unidad de base. De los cuatro dísticos de un *lü-shi*, el segundo y el tercero están obligatoriamente formados por versos paralelos, el primero y el último, por versos no paralelos. Este contraste entre dísticos paralelos y dísticos no paralelos, así como el que existe dentro del paralelismo es característico del *lü-shi*, un sistema formado por elementos opuestos en todos los órdenes (fónico, lexical, sintáctico, simbólico, etc.). Entre estos órdenes se establece una red de correspondencias por medio de las cuales ellos se sostienen y se implican recíprocamente.

Empezaremos por el orden fónico observando sucesivamente la cadencia, la rima, el contrapunto tonal y los efectos musicales.

Cadencia

El verso de un *lü-shi* puede ser pentasilábico o heptasilábico, y tiene por consiguiente cinco o siete caracteres, ya que en chino cada carácter cuenta invariablemente por una sílaba (y en chino antiguo, las palabras también suelen componerse de un solo carácter). En poesía, donde la sílaba es la unidad de base, no existe,

por así decir, ningún desfase entre el nivel de los significantes y el de los significados, pues cada sílaba tiene siempre un sentido. En el verso pentasilábico la cesura está después de la segunda sílaba, y después de la cuarta sílaba en el verso heptasilábico. De cada lado de la cesura, existe así una oposición entre los números pares (dos o cuatro sílabas) y los números impares (tres sílabas), oposición que la cadencia enfatiza, pues como cosa notable, ésta es yámbica antes de la cesura y trocaica después (● = sílaba acentuada) :

pentasilábico : ○ ● / ● ○ ●

heptasilábico : ○ ● ○ ● / ● ○ ●

De modo que este ritmo, en que se acentúan sucesivamente las sílabas pares y las impares, está hecho en cierto modo de pequeñas colisiones. La cesura es como una pared contra la cual vienen a dar las olas rítmicas: ○ ● ; de ello resulta una fuerza inversa que genera un ritmo contrario : ● ○ ●. Esta prosodia contrastiva suscita todo el movimiento dinámico del verso. A propósito de la oposición entre sílabas pares e impares, conviene también precisar que estriba en la idea subyacente del yin (par) y el yang (impar), cuya alternancia, como se sabe, constituye para los chinos el ritmo fundamental del universo.

Además de su función rítmica, la cesura desempeña también un papel sintáctico (que aún se verifica en la lengua moderna hablada): agrupa las palabras del verso en dos segmentos distintos que se oponen o que mantienen vínculos de causa y efecto. En su poema "Primavera cautiva", Du Fu usa la cesura para marcar el contraste entre ciertas imágenes: "País quebrar / montaña-río permanecer" (el país está derruido, *pero* río y montaña permanecen); "lamentar tiempo / flores verter lágrimas" (lamentando el tiempo que pasa, *aun* las flores vierten lágrimas).¹ Wang Wei recalca, en cambio, los vínculos sutiles que existen entre imágenes en apa-

¹ Du Fu, "Primavera cautiva", segunda parte, p. 241.

riencia independientes usando el vacío que sugiere la cesura:
"Hombre descansar / flores de canelo caer; noche calmarse / monte
primaveral vacío."¹

Rima

Una simple precisión respecto de la rima: la rima cae siempre en los versos pares, con la excepción a veces del primer verso. Ello significa que los versos impares no tienen rima —rasgo importante de la poesía china—, lo cual añade otra oposición estructural, la existente entre versos pares y versos impares. No hay cambio de rima dentro de un *lü-shi*: una sola rima, de verso par en verso par, "recorre" todo el poema. Añádase que el poeta tiene además que elegir para la rima una palabra de tono "llano", el tono más uniforme y largo de los cuatro tonos del chino antiguo. Esto nos lleva a examinar otra característica importante de la poesía china: el contrapunto tonal.

Contrapunto tonal

El chino es una lengua de tonos, y el poeta fue muy pronto sensible a la musicalidad que proporcionan las combinaciones tonales.² En el orden fónico, el *lü-shi* se rige por reglas tonales rigurosamente definidas. El poeta tiene que respetar la distinción entre el tono "llano" (el primero de los cuatro tonos) y los tonos "oblicuos" (los otros tres tonos, el "ascendente", el "de ida" y el "de vuelta"). Esta distinción se apoya, en principio, en la diferencia entre el primer tono, que es uniforme y de sílaba larga, y los demás

¹ Wang Wei, "Torrente con canto de pájaro", segunda parte, p. 169.

² Mucho antes de que Shen Yue (441-513) definiera los cuatro tonos, los poetas usaban instintivamente la distinción tonal.

tonos, que son modulados y de sílaba breve.¹ El contrapunto tonal establece esquemas de alternancia entre ambos tipos de tonos para los *lǜ-shi* pentasilábicos y heptasilábicos. El poeta tiene que elegir las palabras cuyo tono se conforma a los esquemas obligatorios representados a continuación (– representa el tono llano y / los tonos oblicuos):²

1. Esquema que comienza con un tono oblicuo :

/	/	–	–	/
–	–	/	/	–
–	–	–	/	/
/	/	/	–	–

2. Existe una variante para la primera línea de este esquema en el caso de que el primer verso tenga rima; como la rima es obligatoriamente de tono llano, el primer verso tiene que terminar con ese mismo tono:

/	/	/	–	–
–	–	/	/	–
–	–	–	/	/
/	/	/	–	–

3. Esquema que comienza con un tono llano:

–	–	–	/	/
/	/	/	–	–
/	/	–	–	/
–	–	/	/	–

¹ Según la interpretación de Wang Li. Véase su *Han-yu shi-lǜ xue*.

² Damos los esquemas de la primera mitad de un *lǜ-shi* pentasilábico, pues la otra mitad es idéntica.

4. Existe también una variante para la primera línea del esquema anterior, cuando el primer verso del poema tiene rima:

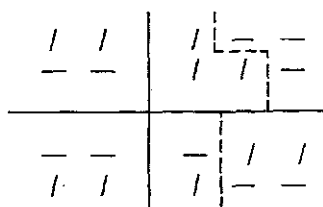
- - / / -
 / / / - -
 / / - - /
 - - / / -

Cada uno de estos esquemas puede ser considerado como un juego de signos abstracto y ser sometido a análisis numéricos o combinatorios, pero como están al servicio del lenguaje poético sólo examinaremos los hechos que nos parecen pertinentes. Tomamos como ejemplo el primer esquema:

/ /		- - /
- -		/ / -
- -		- / /
/ /		/ - -

La línea continua vertical marca la cesura, y la horizontal marca la separación entre los dos dísticos. Marcamos además (línea discontinua) dos divisiones internas previstas por la prosodia. De cada lado de la línea vertical, comprobamos un contraste de número, par / impar: antes de la cesura, dos sílabas de tono idéntico; después de la cesura, tres sílabas, dos con el mismo tono (pero distinto del tono anterior a la cesura) y una con otro tono. Esta disposición de los tonos es conforme a la cadencia del verso chino que, como se vio, está hecha de grupos de dos sílabas más una sílaba aislada. Así, en el contrapunto tonal, se descartan las combinaciones - / y / - antes de la cesura, las combinaciones / / / y - - - después de la cesura. Por lo demás, la oposición tonal vale

no sólo dentro del verso, sino entre los dos versos de un dístico, según un esquema regular simétrico, como se comprueba por la figura anterior. Esta simetría queda, sin embargo, levemente “trastocada” en el caso de la variante 2:



Aquí, en el primer dístico la oposición entre las dos líneas después de la cesura no es simétrica, sino “refleja”, para retomar la definición de R. Jakobson:¹ la figura de la primera línea se refleja, como en un espejo, en la de la segunda línea.

El esquema 3, que comienza con un tono llano, se obtiene con sólo invertir el orden de los dos dísticos que forman el esquema 1; dicho de otra manera, basta empezar por el segundo dístico y terminar por el primer dístico del esquema 1.

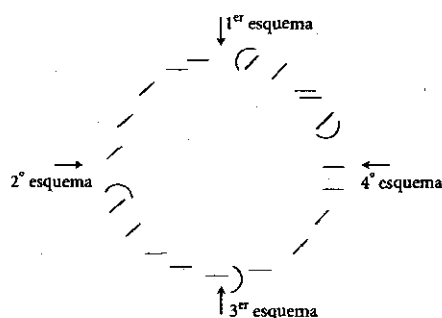
Tomando en cuenta las reglas impuestas por la prosodia, a saber que la cadencia de un verso se basa en los grupos de dos sílabas más una sílaba aislada, que la rima debe ser de tono llano, y que sólo los versos pares tienen rima, se puede construir un esquema único² para representar los cuatro esquemas de las variantes:

A	A	A/B	B	B/A
B	B	/	A	—
B	B	—	A	/
A	A	/	B	—

¹ Ver R. Jakobson, “El dibujo prosódico en el verso regular chino”.

² Esquema propuesto por primera vez por G. B. Downer y A. C. Graham en su artículo: “*Tone patterns in chinese poetry*”.

Pero este esquema puede dar la impresión de una composición estática, cuando el contrapunto tonal es ante todo un sistema dinámico en el cual un elemento se desarrolla y se transforma, atrayendo a su semejante y suscitando su contrario según las reglas de correlación y de oposición. Una figura circular como la siguiente permite apreciar mejor ese dinamismo:



Para dar con cada una de las cuatro variantes, basta partir de un punto determinado del círculo, como lo indican las flechas, y girar en el sentido de las agujas del reloj. Para los esquemas 2 y 4 hay que hacer abstracción de los elementos entre paréntesis.

Todo sucede entonces como si bajo la red de sílabas –recuérdese que la sílaba es la unidad de base del chino, a la vez fónica y significativa –, se desarrollara como para cuestionarlas un movimiento inquieto, que oscila entre un polo estático o estable (el tono llano) y un polo dinámico (los tonos oblicuos). El contrapunto tonal constituye así el primero de los múltiples niveles del sistema de oposiciones internas que es el *lü-shi*.

Efectos musicales

Antes de examinar el aspecto sintáctico del *lü-shi*, falta dar algunas indicaciones, necesariamente sucintas –pues los efectos

musicales sólo se pueden analizar cabalmente en obras particulares— acerca de los principales valores fónicos aprovechados por los poetas.

Como en la escritura china cada carácter tiene una pronunciación monosilábica, cada sílaba es en consecuencia significativa, y el conjunto de las sílabas es inventariable. Ciertas sílabas y algunas de sus consonantes iniciales y finales tienen un poder sugestivo particular debido a las palabras que encarnan. Para las consonantes iniciales, señalemos primero una figura fónica llamada *shuang-sheng* en la retórica tradicional y que es muy usual: un binomio cuyos elementos son aliterativos, como *fen-fang*, “oloroso, perfumado”. También frecuente es el uso de ciertas consonantes iniciales que “desencadenan” una serie de palabras de sentido muy parecido. Así, en la cuarteta “Lamento de la escalinata de jade” de Li Bo,¹ que se analiza más adelante, el poeta describe la noche de vana espera de una mujer en su escalinata, y usa una serie de vocablos con *ele* inicial que significan sucesivamente rocío, lágrimas, frío, cristal, soledad:

Yu-jie sheng bai lu
Ye-jiu qin luo wa
Que xia shui-jing lian
Ling-long wang qiu yue

En lo tocante a las consonantes finales, un ejemplo elemental es el de la figura fónica llamada *die-yun*: un binomio cuyos elementos riman entre sí, como *pai-huai*, “caminar de arriba abajo, titubear”. En otro ejemplo más “expresivo”, el poeta Li Yu usa una serie de *-an* para reforzar la idea de obsesión atormentada acompañada de suspiros melancólicos:²

¹ Li Bo, “Lamento de la escalinata de jade”, segunda parte, p. 188. Véase el análisis de la cuarteta en el capítulo III, a propósito de las imágenes metafóricas, pp. 148-152.

² Li Yu, primera estrofa del *ci* “Según la melodía *Lang-tao-sha*”. Paul Démieville: “*Derrière les rideaux, la pluie sans fin clapote. La vertu du printemps s’épuise. Sous la housse de*

Lian-wai yu can-can
Chun-yi lan-san
Luo-jin bu-sheng wu-geng han
Meng li lu-zhi shen shi ke
Yi-xiang tan-huan

Los valores fónicos no existen aisladamente, y a menudo sólo se manifiestan por su oposición con otros elementos fónicos. Así la consonante final *-an*, que, como se acaba de indicar, sugiere la melancolía, contrasta con *-ang*, que tiene un matiz triunfal y evoca sentimientos de exaltación; como si el hecho de ser más abierta le permitiera “superar” la melancolía que encarna *-an*. No es por tanto fortuito que Du Fu, en un poema famoso, haya elegido una secuencia de *-ang* para cantar la alegría de la liberación.¹

De la misma manera, la retórica tradicional reconoce una serie de oposiciones fónicas para las consonantes iniciales:

1. No aspirada/aspirada: por ejemplo, *bao* (rodear) / *pao* (huir).
2. *Kai-kou* (sin u prevocálica) / *he-kou* (con u prevocálica): así, *hai* (niño) / *huai* (llevar en el seno).
3. *Jian-yin* (no palatalizada) / *tuan-yin* (palatalizada): por ejemplo, *qi* (tristeza) / *ti* (caer en gotas). Tiempo después, durante la dinastía de los Song, en un poema famoso, la poetisa Li Qing-zhao (1084-?), que se inspira de las elaboraciones formales de los poetas Tang, contrasta estos dos tipos de sonidos para marcar su tristeza al escuchar la lluvia que cae.²

soie, l'intolérable froid de la cinquième veille! Quand je rêve, j'oublie que je suis en exil. Doux réconfort tant attendu! (“Tras las cortinas, la lluvia chapotea sin fin. La virtud de la primavera se agota. Bajo la funda de seda, ¡el frío intolerable de la quinta vigilia! Cuando sueño, olvido que vivo en el exilio. ¡Suave consuelo tan esperado!”). Guojian Chen: “Gotas de lluvia caen fuera de la ventana / Marchita primavera. Noche fría avanzada. / En el sueño, sin saber que no tengo hogar, / he pasado unos momentos muy felices.”

¹ Véase Du Fu, “El ejército imperial recupera el He-nan y el He-bei”, segunda parte, p. 243; véase también, p. 93 y p. 123.

² Li Qing-zhao, “Según la melodía *Sheng-sheng man*”. F. Cheng: “*La pluie à travers les platanes goutte à goutte distille le crépuscule / Cet état le seul mot tristesse peut-il l'épui-*

La atención musical del poeta tampoco pasa por alto el efecto que produce la oposición tonal, en particular, la que existe entre el primer tono, el más uniforme, y el cuarto tono, el más cerrado y abrupto. Este último, repetido varias veces, sugiere a menudo una impresión de ahogo, o incluso de sollozo. También en el “Lamento de la escalinata de jade”,¹ Li Bo usa para rematar el poema una serie de palabras con el primer tono que concluye rudamente con una palabra con el cuarto tono para reforzar la idea de una larga espera finalmente frustrada.

Orden sintáctico: versos paralelos y versos no paralelos

En el orden sintáctico, la característica más importante del *lü-shi* es la oposición entre versos paralelos y versos no paralelos. Como se mencionó antes, de los cuatro dísticos que componen un *lü-shi*, el segundo y el tercero son, por regla, paralelos; en cambio, el último dístico es obligatoriamente no paralelo, mientras el primero es en principio no paralelo, pero no obligatoriamente. De modo tal que el *lü-shi* se presenta según la progresión siguiente: no paralelo – paralelo – paralelo – no paralelo. Para entender la significación de la transformación formal que se produce dentro del *lü-shi*, tenemos que examinar primero en qué consiste el paralelismo de los versos.

El paralelismo lingüístico

El paralelismo lingüístico ocupa en China un lugar importante tanto en la literatura como en la vida corriente. Dan fe de ello las

ser?” Guojian Chen: “En el ocaso cae una llovizna fina. Gotas y gotas golpean las hojas del plátano / ¿Será suficiente la palabra pena para describir mi estado de ánimo?” (*N. del T.*)

¹ Li Bo, “Lamento de la escalinata de jade”, segunda parte, p. 188. Véase antes, p. 80, y el análisis del poema, pp. 148-152.

sentencias paralelas inscritas en las columnas de los templos, o a cada lado de la puerta de entrada de las casas o de las tiendas. La construcción paralela es también muy corriente en los dichos populares, en las consignas y en las fórmulas sagradas de las fiestas y los rituales religiosos. Refleja un pensamiento que privilegia, lo hemos dicho, la idea de reciprocidad entre entidades que forman pares, pero también está ligado a la naturaleza específica de los ideogramas. En los dos versos de un dístico, se pueden aparear, de manera absolutamente simétrica, palabras pertenecientes al mismo paradigma gramatical pero con sentidos opuestos o complementarios, ya que, en chino antiguo, cada palabra se escribe con un solo carácter. Los dos versos así pareados ofrecen, desde el punto de vista estético, una indiscutible belleza visual; forman una estructura de correspondencia y de solidaridad en que cada elemento remite simultáneamente al que hace par con él, de modo que se da un intercambio constante entre ambos y cada uno se define como sujeto frente al otro sujeto.

Para ilustrar el paralelismo citaremos, además de los ya analizados en el primer capítulo, algunos ejemplos tomados todos de los *lü-shi* de Wang Wei, a los cuales la tradición suele acudir para ilustrar la forma del paralelismo:

Clara luna / pinos medio lucir
Pura fuente / rocas encima fluir

Con la correspondencia entre los dos versos (luna clara ↔ fuente fresca, pinos ↔ rocas, lucir ↔ fluir), el poeta crea un paisaje complejo donde a la luz y la sombra del primer verso responden el sonido y el tacto sugeridos por el segundo.¹

Inmenso desierto / humo solitario recto
Largo río / sol poniente redondo

¹ Wang Wei, "Noche otoñal en la montaña", segunda parte, p. 229.

El poeta-pintor Wang Wei propone aquí un cuadro en el que contrasta los distintos elementos de un paisaje.¹ El contraste se da tanto dentro de cada verso (la extensión infinita del desierto y el trazo único de la pincelada de humo que se eleva solitaria; el flujo continuo del río que se pierde en la lejanía y el sol que se fija un instante), como también entre los dos versos (la inmensidad estática del desierto y el cambio incesante del río; el humo que se eleva y el sol que se hunde; el trazo vertical y la redondez; el rojo y el negro, etc.)

Caminar, alcanzar / agua agotarse lugar
Sentarse, mirar / nubes elevarse momento

El dístico es tomado de un poema cuyo tema es una caminata del poeta por el campo.² La versión propuesta, "Caminar hasta donde el agua va a su fuente, / y sentarse a mirar dónde nacen las nubes", sólo traduce el aspecto temporal y lineal del dístico.³ La traducción literal permite, en cambio, percatarse leyendo los dos versos simultáneamente, de que el paralelo entre las palabras, que las combina por pares, revela en cada caso una significación oculta. Así, el par "caminar-sentarse" significa, en chino, estado dinámico y estado de quietud; "alcanzar-mirar" significa acción y contemplación; "agotarse-elevarse" significa muerte y renacimiento; "lugar-momento" significa espacio y tiempo (lugar oportuno y hora propicia); y, por último, el par del medio, "agua-nube", afirma la transformación universal con su movimiento circular (el agua se evapora formando las nubes; las nubes caen en lluvia para alimentar el agua). Con la riqueza de esta secuencia de significaciones, los dos versos representan, en realidad, las dos dimensiones

¹ Wang Wei, "Misión en la frontera", segunda parte, p. 230.

² Wang Wei, "Mi refugio al pie del Zhong-nan", segunda parte, p. 227.

³ Atiéndase sin embargo al sorprendente paralelismo "donde / dónde" en castellano.
(N de T.)

paralelas de cualquier vida. En vez de atenerse a una de las dos, la verdadera vida sugerida por el dístico ¿no consiste acaso en acceder al Vacío mediano que, como ninguna otra cosa, le permite al hombre no separar acción y contemplación ni espacio y tiempo, y participar, desde adentro, de la imprescindible mudanza?

Movimiento del río / allende cielo y tierra
Color de montaña / entre ser y no ser ¹

El poeta introduce aquí la idea de la experiencia espiritual del Chan. Entre ambos versos, más que un contraste, se da una suerte de “rebasamiento”. En el primer verso, siguiendo el movimiento del río el lector se une al movimiento cósmico, pero aún permanece en el reino del espacio. En el segundo verso, en que todo se funde con el color de la montaña, se pasa sutilmente del ser al no ser. Desde luego, el dístico no formula explícitamente la experiencia; la significa por el lugar que ocupan las palabras con respecto a las demás

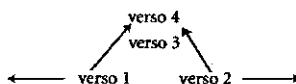
Después de estos ejemplos pertenecientes al *lü-shi*, consideremos un *jue-ju*, una cuarteta, compuesta toda de versos paralelos, o sea, de dos dísticos paralelos, el caso menos común en razón de su dificultad (como la cuarteta se definía en la época de los Tang como la mitad de un *lü-shi*, puede tener dos dísticos paralelos, dos dísticos no paralelos, o también un dístico paralelo y un dístico no paralelo):²

Sol blanco / seguir montaña cesar
Río Amarillo / penetrar mar correr
Querer agotar / mil estadios vista
Todavía subir / un grado piso

¹ 江流天地外，山色有无中。（Wang Wei: *Han-jiang lin fan*).

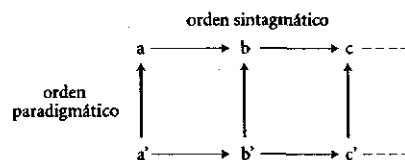
² Wang Zhi-huan, “Desde lo alto del Pabellón de las Cigüeñas”, segunda parte, p. 159.

En el primer dístico (primer y segundo verso), el poeta fija un paisaje grandioso (que admira desde lo alto de un célebre pabellón muy elevado) desde sus dos polos que, por su oposición (montaña-mar; fuego del sol-agua del río; celeste-terrestre) y su movimiento contrario (el sol que se retira hacia el oeste y el río que corre hacia el este), suscitan un sentimiento de exaltación y de desgarramiento. El segundo dístico es también paralelo, pero se trata de un paralelismo diferente (la retórica distingue varios tipos de paralelismo), en tanto expresa ideas opuestas (vista de mil li – un piso más alto), pero al mismo tiempo concatenadas (si desear..., entonces subir...). La cuarteta recalca entonces, por una parte, el contraste entre el espacio infinito y la presencia solitaria del hombre y, por otra, el deseo del hombre de rebasar el mundo dividido (“mil”, en el verso tres, significa la multiplicidad de las cosas) y de alcanzar su propia unidad (“un”, en el verso cuatro, simboliza la unidad). Los cuatro versos superpuestos representan visualmente la experiencia de la contemplación del paisaje:

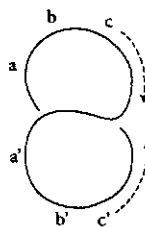


En la época de los Tang, el arte del paralelismo se cultivó con extremado esmero. Se convirtió en un juego complejo que acudía a todos los recursos del lenguaje: fónicos, gráficos, retóricos, idiomáticos. Y como se puede ver a través de los ejemplos citados, el paralelismo no constituye un procedimiento de mera repetición. Es una forma significativa en la cual cada uno de los signos solicita su contrario o su complemento (su otro). El conjunto que forman los signos, armonizándose u oponiéndose, provoca el sentido. Desde el punto de vista lingüístico, se puede decir que el paralelismo es un intento de organización espacial de los signos en su desarrollo temporal. En un dístico paralelo, no hay progresión lineal (o lógica) de un verso a otro; los dos versos expresan, sin

transición alguna entre ambos, ideas opuestas o complementarias. El primer verso se detiene, y queda suspenso en el tiempo; el segundo viene, no a continuarlo, sino a confirmar, como por su otra cara, la afirmación que contiene el primero, y a fin de cuentas a justificar su existencia. Los dos versos, que así se responden, forman un conjunto autónomo: un universo. Un universo estable, sometido a la ley del espacio y como absuelto del dominio del tiempo. Disponiendo simétricamente las palabras que pertenecen al mismo paradigma, el poeta crea un lenguaje "completo" en el que están presentes dos órdenes, puesto que en él la dimensión paradigmática (espacial) no se borra a medida que progresa sintagmáticamente el discurso lineal y temporal, como sucede en el lenguaje corriente. Este lenguaje de lectura doble, que se lee a la vez en el eje sintagmático y en el eje paradigmático, horizontal y verticalmente, se puede representar con la figura siguiente:



Sin embargo, la figura no da cuenta del todo de la realidad de un sistema en el cual los dos constituyentes principales se siguen al mismo tiempo que se completan. Este desarrollo a la vez lineal y simétrico lo sugiere mejor otra figura, inspirada en la representación china tradicional de la mutación yin-yang:



Como puede advertirse, se está en presencia de un movimiento que gira sobre sí mismo y que, al mismo tiempo, se abre al infinito. Cada elemento, una vez surgido, "regresa" y remite enseguida a su contrario situado en el otro extremo de la figura y que surgió primero. Juego de persecución (¿o persecución de un *yo* siempre otro?)¹ a la par afuera y adentro, en el tiempo y fuera del tiempo. Esta estructura espacial, fundada en una justificación recíproca de los dos versos, le permite al poeta romper hasta cierto punto las exigencias lineales. En muchos casos, la oscuridad de uno de los versos de un dístico, provocada por un uso específico de las palabras (un sustantivo por un verbo, una palabra vacía por una palabra llena, etc.) o por una anomalía sintáctica, la aclara por completo la lectura del verso paralelo. En el paralelismo es donde se comprueban las transgresiones más audaces, cuyas consecuencias rebasan el ámbito de la poesía. En la época de los Tang, las experiencias formales de los poetas enriquecieron el lenguaje corriente trastocando sus estructuras sintácticas.² Con el paralelismo, el poeta crea un universo propio en el cual logra imponer un nuevo orden verbal.³

¹ En francés, "yo" y "juego" (*je, jeu*) son homófonos. (*N. del T.*)

² Wang Li trató extensamente este asunto en su *Han-yu shi-gao*.

³ No es posible demorarse demasiado en el asunto de las transgresiones sintácticas que permite el paralelismo sin romper el hilo de la presentación de la forma del *lü-shi*. El lector que conozca el chino puede consultar muy útilmente el estudio de Wang Li, *Han-yu shi-lü xue*. Se intentará, sin embargo, resumir aquí someramente las elaboraciones de los poetas Tang destinadas a crear nuevos órdenes verbales propios del lenguaje poético, en los tres tipos siguientes:

Orden perceptivo: El poeta organiza las palabras, no según la sintaxis habitual, sino en una secuencia que procura ser el reflejo de sus percepciones sucesivas (de un paisaje, de una sensación, etc.). En los versos siguientes, el poeta Du Shen-Yan se dirige al amanecer hacia el sur del río Yang-zi, cerca de su desembocadura. El orden de las palabras sugiere las imágenes que el poeta percibe a medida que se va desplazando: imágenes del despuntar del día y de la vegetación cuyo color cambiante marca el cambio de estación, a cada lado del río:

En el *lü-shi*, sin embargo, el universo que crea el paralelismo es un universo inmerso en el devenir. Recuérdese que el *lü-shi* no tiene sólo un dístico paralelo sino dos, el segundo y el tercero, y que éstos están situados en un contexto lineal, pues están enmarcados por dos dísticos no paralelos, el primero y el cuarto del poema. Así, el dístico paralelo, cuya estructura acabamos de es-

Nubes luz / aparecer mar aurora	雲霞出海曙
Ciruelos sauces / cruzar río primavera	梅柳渡江春

A veces, el poeta escoge como punto de partida de la frase, sin que nada lo anuncie antes, una imagen destacada: una escena, un color, un sabor, que “desencadena” una serie de sensaciones y de recuerdos, como si nacieran de ella. Los tres ejemplos siguientes pertenecen a distintos poemas de Du Fu:

Templo acordarse / antaño visitar lugar	寺憶曾游處
Puente amar / de nuevo cruzar momento	橋憐再度時

Verde lamentar / montes y colinas rebasar	青惜峰巒過
Amarillo presentir / bosque de naranjos acercarse	黃知橘柚來

Aterciopelado saborear / arroz con hongos “entorchados”	滑憶雕胡飯
Olor humear / sopa con hierbas “bordadas”	香聞錦帶羹

En otros casos, el poeta busca plasmar no una sucesión de imágenes, sino un estado fijo:

Sauces tiernos [ante el umbral] ramas	白花檐外朵
Flores blancas [más allá tejadillo] cálices	青柳檻前梢

En este dístico, los elementos que están fuera de corchetes constituyen en cada caso significantes discontinuos. En el medio, el poeta inserta las imágenes del umbral y el tejadillo para marcar visualmente la intrusión de la presencia humana en la naturaleza o, a la inversa, la invasión del marco humano por la naturaleza. Por medio del ordenamiento de las palabras, el poeta restituye una escena tal como se ofrece a su vista.

Orden invertido: En este caso, la transformación consiste simplemente en invertir, en una frase, el sujeto y el objeto. Más que la simple búsqueda de un efecto estilístico, el procedimiento indica el deseo de trastocar el orden del mundo, de crear una nueva relación entre las cosas.

Arroz perfumado picotear terminar / loro granos	香稻啄餘鶩鷓粒
Plátano verde encaramar envejecido / fénix ramas	碧梧栖老鳳凰枝

tudiar, no cobra sentido por su sola existencia: está inmerso en un sistema dialéctico, fundado en la temporalidad y la espacialidad, que entraña una transformación interna. Mientras el paralelismo se caracteriza por su naturaleza espacial, los versos no paralelos, que respetan la sintaxis normal, están sometidos a la ley temporal.

Cuando lee este dístico muy famoso de Du Fu, el lector entiende enseguida que el arroz no es el que pícotea al loro y que el plátano tampoco está encaramado sobre el fénix. Nótese una vez más que las distorsiones de esta índole son hechas por los poetas precisamente en los versos paralelos, porque la justificación recíproca de los versos les quita todo carácter arbitrario o fortuito.

Viajero enfermo / cuidar en razón de los remedios 客病 留 因 藥
Primavera tardía / comprar a causa de las flores 春 深 買 為 花

El dístico significa: "En mi exilio, cuido las hierbas medicinales, pues me enfermo a menudo; compro flores para entretener a la primavera que se va." La inversión del sujeto y el objeto le da a los versos un matiz de desengaño ingenioso.

Mucho tiempo lamentar río-lago / volver pelo canoso 永 憶 江 湖 歸 白 髮
Siempre vagar cielo-tierra / penetrar barca ligera 欲 回 天 地 入 扁 舟

En este caso, en vez de acudir a la imagen socorrida del que deja sus canas por ríos y lagos, y de la barca ligera perdida entre cielo y tierra, el poeta Li Shang-yin presenta, a la inversa, con gran fuerza la acción del mundo exterior sobre el hombre.

Orden descompuesto: En este caso, se mezclan causa y efecto, y las palabras se organizan de manera aparentemente arbitraria para crear una imagen total en la cual todos los elementos se confunden y no existe ningún punto de vista privilegiado. El poeta crea una frase en movimiento, en la que los signos entran en un proceso de transformación continua y adquieren, con cada cambio, un sentido nuevo:

Terreno penetrar montaña sombra barrer 地 侵 山 影 掃
Hojas mancillar rocío trazos inscribir 葉 帶 露 痕 書

El sentido de este dístico de Jia Dao, surge tras una transformación en cadena de los versos, que produce con cada paso un sentido distinto. Considérese el primer verso :

Terreno penetrar montaña sombra barrer →
Penetrar montaña sombra barrer terreno →
Montaña sombra barrer terreno penetrar →
Sombra barrer terreno penetrar montaña →
Barrer terreno penetrar montaña sombra →

La composición de un *lü-shi* se presenta tradicionalmente de la manera siguiente. El primer dístico y el cuarto, no paralelos, aseguran el desarrollo lineal del poema y tratan temas temporales; constituyen, a los dos lados del poema, dos formaciones significantes, dos significantes discontinuos. En el seno de esta linealidad, el segundo y el tercer dístico introducen un orden espacial. La "linealidad" es percibida en dos tiempos distintos, pero la "espacialidad" que introducen los dos dísticos paralelos, también tiene dos fases. Para quebrar el "curso normal de las cosas", el poeta introduce esta nueva dimensión por la afirmación, en el segundo dístico del poema, de un orden en el cual hechos complementarios u opuestos se combinan y se contraponen formando un conjunto autónomo. Pero tal orden no es estático: el tercer dístico, que también es paralelo, vuelve a afirmar su autonomía, aunque sometándolo a un cambio, como si, a consecuencia de ese nuevo ordenamiento, surgiera una nueva relación entre las cosas, de la cual el poeta se va a valer cabalmente para aprehender sus leyes dinámicas. La transformación interna que se da entre los dos dísticos paralelos se evidencia no sólo en el orden del contenido, sino también en el de la sintaxis. En efecto, por regla, los dos dísticos deben

La última frase tiene un sentido normal que nos indica lo que quiere decir el poeta: está barriendo el terreno delante de su casa y entra en la sombra de la montaña. Sometiendo el segundo verso a la misma transformación, se obtiene:

Inscribir hojas mancillar rocío huellas

El poeta caligrafía versos en hojas (de banano probablemente) manchadas de rocío.

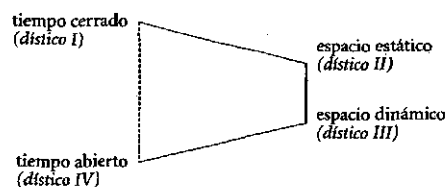
Con el mismo espíritu, para describir un paisaje en que el viento rompe las hojas verdes de unos retoños de bambú, y unas hojas de ciruelo empapadas de lluvia abren sus pétalos rosados (nótese la connotación erótica de la escena), Du Fu cambia el orden natural de las palabras para eliminar toda idea de anterioridad y posterioridad, con lo cual restituye una visión instantánea y total:

Verde suspender viento romperse bambúes	綠垂風折笋
Rojos estallar lluvia florecer ciruelo	紅綻雨肥梅

estar formados por frases de dos tipos sintácticos diferentes, y esta diferencia, además, la debe producir una derivación, esto es, el tercer dístico, desde el punto de vista sintáctico, debe derivarse del segundo.

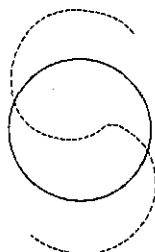
Ahora bien, la idea misma de transformación anuncia de seguidas el triunfo del tiempo metamorfoseado, abierto. El último dístico, en efecto, obligatoriamente no paralelo, reintroduce la narración lineal en el discurso, y el orden del tiempo sucesivo con que se inaugura el poema vuelve al final por sus fueros. Todo sucede como si el poeta, consciente de su poder sobre el lenguaje, dudara al mismo tiempo del universo de certeza que ha forjado. La afirmación de un orden semiótico (por los versos paralelos) contiene así su propia negación. Pero esta negación, que lo vuelve a sumir en el tiempo sucesivo, es también la que permite la metamorfosis del tiempo lineal.

En esta perspectiva, el *lü-shi* se presenta como la representación de un pensamiento dialéctico. El lector asiste a un drama que se lleva a cabo en cuatro tiempos, drama cuyo desarrollo obedece a la ley dinámica del espacio-tiempo:



De manera más precisa, con la figura que antes se usó para explicar el paralelismo como un sistema que gira sobre sí mismo,¹ se puede apreciar que el desarrollo temporal cruza todo el sistema y prefigura su estallido:

¹ Véase p. 87.



La figura muestra que no se trata de un despliegue lineal, sino en espiral. A partir de un tiempo vivido, el poeta intenta rebasarlo instaurando un orden espacial en el que encuentra su íntimo estar a solas con las cosas (su deseo de “vivir en lo suyo con ellas”). Y, al fin y al cabo, cuando el poeta se vuelve a sumir en el tiempo, se trata de un tiempo estallado, dilatado, cuya expansión lo abre a otras metamorfosis. Existen unas pocas excepciones en que, contraviniendo la regla, el poeta termina un *lü-shi* con un dístico paralelo, como para mantener hasta lo último las posibilidades de cambio que permite el universo de certeza creado por el poeta. En el poema de Du Fu, “El ejército imperial recupera el He-nan y el He-bei”, compuesto de tres dísticos paralelos sucesivos, el último dístico, ya antes citado,¹ en que el poeta anticipa el viaje de regreso que va a hacer con sus amigos, no celebra el tiempo metamorfoseado ni el tiempo de paz que se inicia, sino la euforia misma de la metamorfosis, el grito de alegría.

Ejemplos

Después de este examen general de las implicaciones de la forma del *lü-shi*, se analizarán a continuación dos *lü-shi* enteros.

¹ Véase Du Fu, “El ejército imperial recupera el He-nan y el He-bei”, segunda parte, p. 243; véase también p. 81 y p. 123.

Du Fu

*Evocación del pasado*¹

Muchos montes diez mil hondonadas / alcanzar Jing-men
Nacer crecer Dama Luminosa / aun ahí haber aldea
Una vez dejar Terraza Púrpura / cabe desierto blanco
Sólo quedar Tumba Verde / frente a crepúsculo amarillo
Cuadro pintado de cerca reconocer / brisa primaveral rostro
Amuletos de jade en vano girar / noche lunar alma
Mil años pi-pa / emitir bárbaros acentos
Claras-distintas amarguras quejas /en su canto resonar

El poema evoca la historia famosa de una dama de la corte de los Han, durante el reino del emperador Yuan-di, conocida tanto por su nombre de doncella, Wang Zhao-jun, como por su nombre honorífico, Ming-fei, "Dama Luminosa". Según la costumbre, el emperador concedía su preferencia a alguna de las damas del palacio después de ver su retrato ejecutado por un pintor de la corte. Wang Zhao-jun, ajena a las intrigas y confiada en su belleza, nunca se había dignado sobornar al pintor Mao Yan-shou, como lo hacían la mayoría de las cortesanas, para que le hiciera un retrato halagador. Por eso, el emperador nunca la había recibido. En cambio, la eligió a ella por su retrato en una ocasión en que había que enviar una "princesa" al jefe de los Bárbaros, a quien el emperador había prometido un matrimonio de alianza. Durante la presentación de la "princesa" al emisario del jefe bárbaro, el emperador vio por primera vez a la propia Dama Luminosa, y lo deslumbró el esplendor de su belleza. Sin embargo, a pesar de su deseo, ya no le era posible impedir su partida.

El tema de un destino contrariado le permite al poeta plasmar la fragilidad humana en su desamparo ante un mundo ajeno, y su comunión, a través de este enfrentamiento, con un universo distinto donde se mezclan la nostalgia y lo maravilloso. El princi-

¹ Du Fu, "Parajes antiguos", segunda parte, p. 252, véase también p. 66.

pio y el final del poema se refieren a la vida de la heroína en su desarrollo cronológico (primer y cuarto dísticos, no paralelos). El primer dístico traza su vida de muchacha en su aldea natal, el último, su vida póstuma, vida metamorfoseada, que se perpetúa en el tiempo. La concatenación lineal entre ambos dísticos está recalcada por la relación entre la expresión “diez mil hondonadas” del primer verso, que retoma como un eco el “mil años” del penúltimo verso.

En el medio, los dos dísticos paralelos (el segundo y el tercero) “retratan” el destino trágico de Ming-fei con una serie de imágenes resaltantes que figuran los acontecimientos que lo marcaron. Las imágenes se contraponen, oponiéndose o permutando. Entre ambos dísticos, se da sin embargo una relación de transformación de lo estático en lo dinámico.

Los versos del primer dístico paralelo empiezan ambos por una forma verbal (“una vez dejar” y “solo permanecer”), seguida por una preposición (“en el mismo, cabe” y “hacia”) que sustituye a un verbo (como “permanecer” en el primero y “mirar” en el segundo).¹ Esta estructura sintáctica le da a las frases una coloración pasiva y una orientación fija, en sentido único, $A \rightarrow B$, como la del destino de Wang Zhao-jun, determinado por fuerzas ajenas a su voluntad.

En el segundo dístico paralelo, el verbo de cada proposición está colocado en el medio, de modo que enlaza los términos; la omisión del pronombre personal y de la preposición elimina cualquier idea de dirección. “Cuadro pintado” y “rostro primaveral” (primer verso del dístico), así como “amuletos de jade” y “alma de claridad lunar” (segundo verso) están en pie de igualdad, en un mismo plano de equivalencia, $A \leftrightarrow B$, en una relación de vaivén continuo. De modo que los versos tienen dos lecturas:

¹ Ver capítulo I, p. 66, citado a propósito del uso de palabras vacías en lugar de un verbo.

En el tintineo del jade, vuelve el alma de la Dama Luminosa.
La Dama Luminosa vuelve a menear sus amuletos de jade.

Junto con la transformación sintáctica que se produce entre los dos dísticos paralelos, la organización de las imágenes también sigue un proceso de transformación. En el primer dístico paralelo, los cuatro elementos de color, Terraza Púrpura (= palacio real), desierto blanco, Túmulo verde (se cuenta que la tumba de Wang Zhao-ju, perdida en el desierto, permanece siempre verde), crepúsculo amarillo, se oponen al mismo tiempo que se armonizan, y forman así un cuadro que se abre al segundo dístico paralelo, el cual empieza precisamente con la palabra "cuadro". Una pintura desempeñó un papel fatal en la vida de Wang Zhao-jun, pero ahora su vida misma, y ya no una pintura artificial, se convirtió en una hermosa imagen, una leyenda dorada. Con imágenes convencionales ("brisa primaveral", rostro de mujer; "amuletos de jade", presencia femenina; "alma lunar", la diosa Chang-e apresada en la luna), que remiten todas a elementos de la naturaleza, el poeta vuelve palpable la presencia de la Dama Luminosa en un universo lleno de grandezas solitarias, donde se confunden lo natural y lo sobrenatural. Pasado y presente, aquí y allá, parecen fundirse en un espacio dinámico que se niega a ceder ante el curso inexorable del tiempo.

El último dístico vuelve a introducir la idea de tiempo. Pero, al fin y al cabo, con respecto a la vida o al tiempo, ¿cuál de los dos triunfa? Cuanto más pasa el tiempo, más se metamorfosea la vida. Aun la queja y la amargura se convierten en un canto (durante su vida entre los Bárbaros, Wang Zhao-jun se convirtió en un excelente ejecutante de pi pa, la cistra originaria de Asia central) cuyo eco llega hasta nosotros.

Cui Hao

*El pabellón de la Grulla Amarilla*¹

Los Antiguos ya cabalgando / Grulla Amarilla partir
Este lugar conservará vacío / Grulla Amarilla pabellón
Grulla Amarilla una vez irse / nunca más volver
Nubes blancas mil años / en vano ondear lejanas-apacibles
Río lleno de sol claro-distinto / Han-yang árboles
Hierba perfumada abundante-tupida / Isla de loros
Sol poniente país de origen / dónde pues estar
Sobre el Río olas brumosas / ahogar hombre triste

El pabellón de la Grulla Amarilla, un paraje muy famoso, está emplazado en una elevación que domina el río Yang-zi, en la actual provincia de Hu-bei. El pabellón ofrece un dilatado panorama del anchuroso río cuyas aguas ruedan hacia el oriente, en dirección al mar. El sitio ha convocado desde siempre la imaginación de los poetas, y no pocos poemas se han escrito ahí mismo. El tema suele ser la despedida del amigo que parte hacia algún destino distante. Abundan las anécdotas al respecto, y una de ellas se refiere a este poema. Li Bo visitó una vez el pabellón, y quiso cantar la magnificencia del paisaje. Cuando se disponía a componer se fijó en un poema calografiado en la pared. Era precisamente el de Cui Hao. Después de leerlo, exclamó: "¡Mejor imposible!" y, desilusionado, tiró el pincel. Frustrado, Li Bo no cejó luego en su empeño de componer, en otro sitio privilegiado, un poema que se le pudiera equiparar. La ocasión se le presentó en Nankin donde escribió un *lü-shi* muy hermoso, "Terraza del Fénix".

Volviendo al poema, comprobamos que el paralelismo aparece, como lo tolera la regla, desde el primer dístico. Pero se trata de un paralelismo incompleto en éste y también en el segundo dístico: en ambos los versos sólo son paralelos antes de la cesura. Con ello el poeta recalca desde el inicio el contraste entre el orden hu-

¹ Cui Hao, "El pabellón de la Grulla Amarilla", segunda parte, p. 226.

mano y "otro orden". El paralelismo incompleto parece significar que los dos órdenes son desiguales: un orden "celeste", por un lado, con su esplendor inaccesible (nubes blancas), por otro, el orden humano, despojado del esplendor que alguna vez lo colmaba. En la cuarteta que forman estos dos primeros dísticos, la imagen de la Grulla Amarilla aparece tres veces, lo cual llama aún más la atención porque en principio la repetición de palabras está prohibida en el *lü-shi*. Entre las tres menciones, se comprueba un deslizamiento de sentido que refleja la transformación de un tema:

1. Un vehículo para llegar al más allá (según el mito taoísta).
2. Un nombre vacío al cual se aferra el mundo humano.
3. Un símbolo de la inmortalidad perdida.

La imagen de la Grulla Amarilla suscita la de las nubes blancas –contraste entre el movimiento del ave y el descuido de las nubes; contraste de colores también–. Las nubes blancas tienen muchas connotaciones, en particular la de la ensoñación, la de la separación y la de la vanidad de las cosas terrenales. La Grulla Amarilla se fue, y queda un universo abandonado, un mundo separado, cercenado, en el cual cualquier deseo resulta entonces vano. La palabra *kong*, "vacío, vano", se repite también dos veces, en el segundo verso y en el cuarto.

Así y todo, queda un consuelo: el mundo presente que permanece en el Espacio (que aún calienta el reflejo del sol). La idea de una forma de vida que perdura a pesar de las fuerzas contrarias del Tiempo se refleja en el orden de la sintaxis. El tercer dístico retoma, en efecto, la forma de la frase del cuarto verso, con un ligero cambio. La frase del cuarto verso se analiza de la manera siguiente:

<i>tema</i>	<i>complemento de tiempo</i>	<i>calificativos dobles</i>
nubes blancas	mil años	apacibles apacibles

En los versos del tercer dístico, la parte anterior a la cesura tiene el mismo tipo de frase, sin el complemento de tiempo:

<i>tema</i>	<i>calificativos dobles</i>
Río lleno de sol	distinta distinta
Hierba perfumada	tupida tupida

Esta frase que consta de un grupo nominal y un calificativo doble (lo cual se repite tres veces: cuarto, quinto y sexto verso) refuerza la idea de la persistencia de un estado de cosas.

Por su parte, la parte posterior a la cesura de los dos versos de este dístico (cinco y seis), tiene en ambos una misma forma nominal, “árboles de Han-yang” e “Isla de los loros”. Constituyen una escena estática; se omiten ciertas formas verbales tales como “que corre al lado de” para el quinto verso, y “que crece sobre” para el sexto verso. La naturaleza llena de vida que describe la parte anterior a la cesura desemboca abruptamente en una imagen fija. Han-yang (ciudad situada en la otra orilla del río) y la Isla de los loros (que está en medio del río) son nombres de lugar. Su presencia, a pesar de lo circunstancial, tiene un matiz simbólico. El yang de Han-yang es efectivamente el término que designa uno de los principios del par yin-yang, el principio de la vida activa. El nombre Han-yang, que significa “el lado yang del río Han”, evoca un mundo activo, que todavía baña la luz del día. En cuanto a los loros, cómo no van a hacer pensar en la Grulla Amarilla del principio. Después de la desaparición del ave inmortal, sólo quedan en este mundo pájaros ornamentales e imitadores que repiten, indefinidamente, palabras aprendidas y para ellos vacías.

¿Indefinidamente? Pero aquí está ya el último dístico. Recuerda el reino del Tiempo, anunciado desde el inicio del poema (los Antiguos...). Un tiempo que, en realidad, nunca dejó de ejercer su poder, y que sólo fue desmentido un instante. El ocaso prefigura el advenimiento del principio *yin*. Desde el punto de vista sintác-

tico, las frases vuelven al estilo "coloquial", como lo confirman las expresiones "dónde pues encontrarse" (séptimo verso) y "de modo que" (no traducida en el octavo verso, después de la cesura), que retoman el hilo lineal del discurso. Pero es un discurso que se abre y se despliega. La interrogante final es la marca de una nostalgia irreprimible. La tristeza embarga al hombre: las olas brumosas que todo lo cubren y confunden le inspiran un irresistible deseo de volver atrás. Pero al mismo tiempo, esa niebla que se desprende del río para a la postre alimentar sus cabeceras le señala el camino de regreso, un camino que no es vana repetición sino palabra que canta.

EL GU-TI-SHI

Podría terminar aquí el análisis de los procedimientos activos con los cuales se construye el lenguaje poético chino. Sin embargo, como para volver atrás, al principio de este capítulo y a la presentación que allí se hizo del conjunto de las formas poéticas, conviene dirigir un instante la mirada a otra de esas formas, el *gu-ti-shi*, la "poesía de estilo antiguo", que contrasta con el hermoso ordenamiento del *lü-shi*. Como ya se dijo, no se estudiará el *gu-ti-shi* en tanto forma específica; basta con recordar que se opone, por su ausencia de reglas obligantes, su apariencia más libre y su dimensión a veces más "épica", al *jin-ti-shi*, la "poesía de estilo nuevo", cuya forma principal es el *lü-shi*. Después del estudio del *lü-shi* resulta interesante analizar un ejemplo concreto de poesía de estilo antiguo, para mostrar la oposición pero también la correlación entre ambas formas tal como las practicaban los poetas Tang.

Se trata de un poema narrativo de Du Fu, de quien acabamos de estudiar un *lü-shi*. El poeta, que la tradición considera como el mayor exponente del *lü-shi*, también sobresalió en la poesía al estilo antiguo (los otros grandes maestros de ese género son Li Bo,

Li He y Bo Ju-yi). En su caso, ciertas elecciones de formas poéticas tuvieron una profunda significación. Su juventud transcurrió en el período de gran prosperidad de los Tang, durante el cual surgió toda una generación de poetas geniales, y que terminó brutalmente con la rebelión de An Lu-shan. La rebelión, que precipitó a China en una espantosa tragedia, marcó hondamente la vida de los poetas que fueron sus testigos o sus víctimas. Du Fu vivió sucesivamente los padecimientos del éxodo y el cautiverio en manos de los rebeldes. Precisamente durante la rebelión o poco después, compuso —como señaló muy acertadamente Arthur Waley— una serie de poemas al estilo antiguo, realistas y vehementes, en los cuales describió escenas trágicas y denunció las injusticias de la guerra. Comparados con los *lü-shi* que había compuesto con un rigor formal ejemplar, estos poemas surgieron como una verdadera explosión. La ruptura de la sociedad se traduce en este caso por una ruptura formal.

*El reclutador de Shi-hao*¹

Al atardecer, encontré albergue en Shi-hao.
Un reclutador vino en la noche a buscar gente.

Saltando los muros se escapó un anciano,
mientras su mujer salió a abrir la puerta.

Gritaba el oficial lleno de cólera,
frente al amargo llanto de la anciana.

Después oí lo que ella refería :
“Mis tres hijos ya se fueron a Ye-cheng.

Uno de ellos pudo enviar una carta
donde dice que han muerto sus hermanos

¹ Du Fu, “El reclutador de Shi-hao”, segunda parte, pp. 285-286. Damos aquí la versión interpretada.

Ese trata ahora de sobrevivir...
¡Los muertos están muertos para siempre!

No queda nadie más aquí en la casa,
salvo un nieto, de pecho todavía,

y su madre que no puede salir
porque no tiene ropa que ponerse...

Aunque esta vieja ya no tiene fuerzas,
puede seguirlo a He-yang esta noche

y ayudar en la cocina de la tropa.
Prepararé la comida de mañana”.

Avanzada la noche, cesan las voces,
apenas se oye un sollozo reprimido.

Rayando el alba, al reanudar mi viaje,
sólo del anciano puedo despedirme.

Desde el punto de vista formal, el poema, aunque de estilo antiguo, tiene elementos de la poesía de estilo nuevo y más precisamente de paralelismo (en el sentido lato del término), que empieza a partir del segundo dístico (como en un *lü-shi*) y sigue hasta más allá de la mitad del poema. El conjunto, constituido por una secuencia de dísticos paralelos enmarcada por dísticos no paralelos, hace pensar en un *lü-shi* ampliado, deformado y que hubiera estallado.

En la progresión del poema, compuesto de doce dísticos, podemos proponer un corte después del dístico seis, justificado por el contenido y por razones formales, que divide el poema en dos partes iguales. En la primera (dísticos uno a seis), la anciana intenta hacerle frente al reclutador, aduciendo el hecho de que sus

tres hijos ya partieron a Ye-cheng, y que dos ya murieron en la defensa de la ciudad. Para subrayar el intento de oponer resistencia a una orden amenazante, el poeta usa una serie de dísticos paralelos.

Pero el paralelismo “cede” y “queda cojo” en el séptimo dístico. El paralelismo completo exigiría decir: “En la casa no más haber nadie / bajo pecho sólo haber niño”. A partir de este dístico, la anciana entra, en efecto, en un proceso implacable de “sustitución” ante la intransigencia del oficial. ¿A quién se van a llevar en vez de quién? Si el anciano logró escapar (pues se supone que el reclutador busca hombres), en la casa quedan, además de ella, la nuera y el nieto. Y empiezan entonces los tropiezos del alegato de la anciana para proteger a la nuera: dice primero, en el dístico siete, que no queda nadie más en la casa, salvo... un niño, pero de pecho, con lo cual tiene que revelar la presencia de la madre, sin dejar de añadir enseguida que no está presentable porque ni siquiera tiene ropa que ponerse. El tono del poema cambia entonces, y el ritmo se acelera (dísticos nueve y diez). Su último argumento era tan poca cosa que sólo le queda revertir su alegato, y proponerse ella como sustituta de todos, ya no escatimando lo poco, sino encareciendo lo menos, con lo cual irrumpe el discurso personal y la anciana habla en nombre propio (aunque con un dejo de omisión del pronombre personal, pues se esfuerza por hablar educadamente, esto es, en *wen yan*, y se refiere a sí misma como “la anciana”). A partir de ese momento, todo se precipita de modo inexorable. El dístico diez aún tiene algún eco de paralelismo “cojo”, porque en él la anciana intenta convencer al reclutador de que ella sí vale la pena alegando que puede preparar la comida de los soldados. ¿Logrará que el oficial acepte llevarse a una mujer, y que además sea la anciana? No se sabrá sino en el último verso, cuando el poeta diga que, en la mañana, sólo pudo despedirse del anciano solitario.

En el orden narrativo, el poeta se presenta como un testigo de oídas, con lo cual puede prescindir de la descripción de diversas acciones. Ya no es un "espectador" que asiste a una escena; y la palabra de la vieja, por medio de la cual presenciemos todo el drama, se confunde al fin y al cabo con la suya. El suspenso del poema se fundamenta, por cierto, en esta ambigüedad. En el penúltimo verso, el lector no sabe todavía si la anciana logró su cometido con el oficial, y si por la carretera se la están llevando a ella o descubrieron al anciano. Sólo con el último verso se entiende que a la mujer ya se la llevó el oficial (y no pudo despedirse de su esposo), y que el poeta, que habla en nombre propio como en el primer dístico, es el que ha subido a la carretera en el amanecer y se despide del anciano por ella. Así como la mujer logró cambiarse por los demás, el poeta se cambió por ella para despedirse del anciano.

l

III
HOMBRE-TIERRA-CIELO:
LAS IMÁGENES

En los dos capítulos anteriores, se deslindaron las estructuras fundamentales del lenguaje poético chino. Estas estructuras, que de por sí son significantes, no son sin embargo un fin en sí. La ruptura del lenguaje ordinario que llevan a cabo, y las otras formas de oposición que introducen en él, evidencian que tienden hacia un orden más alto (o más profundo), el de las imágenes y su organización. Téngase presente, no obstante, que las imágenes no son elementos que rematan a posteriori un lenguaje preestablecido. Constituyen los cimientos de ese lenguaje y participan activamente en su estructuración. En el curso del análisis, se recurrió a menudo a las imágenes para destacar algunos hechos estructurales. En realidad, las imágenes simbólicas cargadas de contenidos subjetivos son las que permitieron, en un verso, la eliminación de elementos de enlace o narrativos, con la concisión estructural que ello entraña y la importancia sintáctica que adquiere el ritmo. Dedicar un último capítulo a las imágenes permite, por consiguiente, colocarse en una perspectiva sintética y observar, de manera global, el funcionamiento del lenguaje poético chino.

Llevaremos a cabo el examen apoyándonos en la tríada Hombre-Tierra-Cielo, porque la tradición china siempre percibió las imágenes como algo no unívoco, como algo surgido del encuentro entre el mundo creado y el intelecto humano, hasta tal punto por cierto que en la tradición poética, para designar una verdadera imagen, siempre se usan palabras compuestas, tales como *yi-xiang*, “idea-figura”, *yi-jing*, “idea-escena”, o *qing-jing*, “sentimiento-pai-

saje". Sin embargo, lo que hace posible, a los ojos de un chino, la comunicación constante y necesaria entre el poder imaginativo del hombre y el universo lleno de imágenes es también su convicción —producida por su visión del Dao regido por un principio unitario— de que ambos son de una sola pieza, porque están animados por los mismos alientos vitales derivados del Aliento originario, y que éstos anudan en todo momento al hombre con el universo mediante combinaciones orgánicas y significantes.

En el seno de esta tríada, destaca ciertamente la relación entre el Hombre y la Naturaleza (Tierra), así como con el Cosmos (Cielo). Para muchos teóricos, sin embargo, con respecto a los vínculos privilegiados que existen entre el Hombre y la Tierra, el Cielo representa un orden de otra índole, una especie de más allá de la simbiosis Hombre-Tierra, en particular cuando hablan de la "imagen más allá de las imágenes, el sabor más allá de los gustos, la resonancia más allá de los sonidos"...

Para conocer más precisamente en qué se fundamentaron las ideas generales que acabamos de formular, y antes de proseguir el examen del funcionamiento de las imágenes propiamente dichas, resulta útil y hasta imprescindible detenernos en algunos textos pertenecientes a la tradición de la estilística y de la crítica literaria. Precedida por una ya larga tradición de comentarios y de exégesis, tomó auge en la época de los Wei-Jin (siglos III y IV) y durante las llamadas dinastías del Sur (siglos V-VI). Después de la caída de la dinastía de los Han, se pasó por un largo período de crisis en el ámbito político y social. En el orden del pensamiento, en cambio, se produjo una renovación filosófica, marcada en particular por el Neo-taoísmo. Entre todas las reflexiones de orden metafísico, las dedicadas al arte y a la literatura no fueron las menos fecundas. El texto "inaugural" es, según la opinión general, el *Lunwen*, "Sobre la literatura", de Cao Pi (187-266). En este texto, antes de emitir opiniones personales sobre los escritos de sus predecesores y sus contemporáneos, Cao Pi enfatiza de entrada una idea fundamental, proveniente de la concepción cosmológica:

“En literatura, la primacía la tiene el aliento-espíritu. Éste se encarna a través de las obras en diferentes estilos. En unos el aliento alcanza un alto grado de pureza (*qing*) y son superiores; los otros se calificarán tan sólo de ‘confusos’ (*zhuo*). Ello depende de la capacidad de cada autor; no basta con la voluntad. Se puede ilustrar esta idea mediante el ejemplo de la interpretación musical. A partir de una misma línea melódica y de un mismo desarrollo rítmico, la diferencia de calidad la dan los matices del aliento que se les imprime. Se trata de un don innato. Quien lo posee no podría trasmitirlo ni a su hermano ni a su hijo.”

Dos siglos después, Zhong Hong (?-518?), en su *Shi-pin* (“Juicios sobre la poesía”), retoma la idea de Cao Pi, y eleva la poesía a su dignidad primera:

“Los Alientos animan a los seres vivos de la naturaleza; éstos a su vez inspiran al hombre. Empujado por los deseos y los sentimientos que lo habitan, el hombre se expresa entonces con la danza y el canto. Su canto es una luz que ilumina a los Tres Genios (Cielo-Tierra-Hombre) y magnifica las Diez mil criaturas. Constituye una ofrenda a los Espíritus, y manifiesta con ello el misterio oculto. ¡Para turbar el Cielo y la Tierra, para conmover las divinidades, nada iguala a la poesía!”

Casi al mismo tiempo que Zhong Hong, Liu Xie (?465-520?) compuso su famoso *Wen-xin diao-long* (“Dragón esculpido en el corazón del *wen*”). Esta obra, compuesta de cincuenta capítulos, se considera con razón como la más importante de la estilística china por la altura de miras y la agudeza de los análisis. Se propone abordar de manera sistemática todos los aspectos de la literatura: su esencia, su función, sus figuras, sus procedimientos, sus distintos estilos, así como la variedad de los géneros. La idea básica de la obra la constituye el *wen*, 文, que se suele traducir por literatura. En realidad la palabra cubre sentidos mucho más amplios.

Designa en su origen el signo escrito, luego por extensión cualquier texto compuesto, y como consecuencia de ello también la cultura y la civilización. En el sentido del signo escrito, recuérdese que por su grafía hecha de trazos armónicamente cruzados, el *wen* alude a las huellas rítmicas dejadas por aves o cuadrúpedos que sirvieron de inspiración para crear los ideogramas. El ritmo no debe entenderse en el sentido de la repetición incesante de lo mismo, sino en aquel que sugiere la disposición acertada de las cosas, disposición que, por los entrecruzamientos internos que implica, hace posible la transformación. El *wen* destaca en consecuencia la idea de que, en virtud del gran ritmo universal, el hombre puede y debe comulgar con el mundo de los seres vivos, y que los signos que el hombre inventa sólo son viables si están vinculados con los signos secretos revelados por la Creación.¹

Del *Wen-xin diao-long*, damos dos extractos. El primero es el pasaje con que se abre el tratado:

“Las virtudes del *wen* son a buen seguro inmensas: ¿no nació acaso al mismo tiempo que el Cielo y la Tierra? Después de que el negro y el amarillo se separaran para encarnarse respectivamente en lo redondo (Cielo) y lo cuadrado (Tierra), el sol y la luna sumaron sus jades para manifestar todo lo que brillaba en el cielo; mientras las montañas y las aguas, por su parte, organizaban las formas inherentes a la tierra. Todo esto es sencillamente el *wen* del Dao. El hombre que, al levantar la cabeza, contempla lo luminoso y que, al inclinarse, observa lo estructurado reconoce la jerarquía de las cosas establecidas por las dos Entidades preeminentes. Su naturaleza y su espíritu le permiten participar de tercero en la obra de la creación fundada en la relación ternaria. Por eso él es la quintaesencia de los Cinco Elementos, y asimismo la conciencia despierta del Cielo y de la Tierra. En él esta conciencia en-

¹ Véase al respecto, en la Introducción, la nota 1, p. 16.

gendra la palabra, y esta palabra revela el *wen*. Todo ello pertenece a un orden que viene dado de antemano. En el seno de la Creación, animales y plantas tienen su *wen*. Dragones y fénix, por su rara magnificencia, anuncian el signo fastuoso; tigres y leopardos figuran la elegancia con el esplendor de su pelambre. Las nubes irradian luz, los árboles se cubren de flores; no necesitan artificios que los embellezcan. Los innumerables cuchicheos con que susurra la selva son semejantes a las melodías que producen los órganos y los laúdes. Y los sonidos de percusión producidos por el encuentro de la fuente y de la roca, no son menos armoniosos que el tañido que proviene de las piedras musicales o de las campanas de bronce. Así, las formas que se combinan, los sonidos que se responden, alcanzan el ritmo adecuado y la proporción justa, alcanzan el *wen*. Cuando incluso los seres carentes de conciencia son ricos de tantas bellezas significantes, ¿cuánto más debe de estar habitado por el *wen* quien se encuentra dotado de juicio?”

El segundo extracto pertenece al capítulo 42:

“La primavera y el otoño se siguen; el yin y el yang alternan. Siguiendo el movimiento universal, los seres vivos se mueven; y se conmueven con el espectáculo del tiempo que cambia. Cuando, después del invierno, sopla el aliento yang, las hormigas negras se desplazan por todas partes. Cuando, pasado el verano, se acumula el aliento yin, las santateresas devoran a los mosquitos. Se ve así cómo la ronda de las estaciones concierne al más mínimo de los seres. El hombre, al que mueve un aliento tan puro como la flor más fina y que tiene un espíritu tan valioso como el mejor de los jades, ¿cómo podría permanecer insensible al llamado de la naturaleza con toda la variedad de sus formas y de sus colores? Por eso, su corazón se exalta con el florecimiento de la primavera; se maravilla con la abundancia del verano. Se aquieta al ver el cielo que se aclara en otoño, y se recoge frente al paisaje cubierto de nieve. Como el tiempo lleva en su seno criaturas que se revelan en sus aspectos cambiantes, los sentimientos humanos se enriquecen siempre con nuevas escenas que los inspiran. Y tales senti-

mientos a su vez engendran palabras que los perpetúan. Una hoja que cae, un insecto que se oye son suficientes para mover al hombre hasta lo más hondo. Con mayor razón una noche de luna que un viento fresco atraviesa, o un bosque en primavera que baña el sol de la mañana. El poeta conmovido, desplazándose por mil paisajes que percibe con su mirada y su oído atento y con palabras que le vienen a la mente, buscará sin descanso crear imágenes correspondientes, asociándolas unas con otras. Acercándose a las cosas, aprehende su figura y su aliento; interiorizándolas, hace brotar de ellas el brillo y el canto.”

5
1

Durante la dinastía Tang (siglos VIII-IX), Hai-kong, un monje japonés que vivió mucho tiempo en China, compuso un importante tratado de poética, titulado *Wen-jin mi-fu* (“Tesoros ocultos tras el espejo del *wen*”), testimonio vivo de todo lo que había aprendido en China. Presentamos un pasaje del capítulo *Wen-yi* donde describe la forma de proceder del *wen*:

“Cuando la idea de un poema surge en un poeta, lo primero que ella mueve en él es el aliento. Éste se expande en el corazón. Lo que nace y madura en el corazón se transmuta en palabra, la cual será escuchada por el oído, captada por la vista y por último traducida en palabras exactas que el poeta consignará en el papel. Mucho más inspirado que el común de los mortales, el poeta debe estar en condiciones de integrar en su obra lo que los Antiguos crearon, así como lo que su propia mente entraña de cielo y de mar. Esa es la dimensión a la cual debe tender. Al tener que componer un poema, es imprescindible que concentre en su fuero interno toda la energía creadora, de modo que al captar una escena sea capaz de penetrar enseguida su profundidad. Como quien desde lo alto de una montaña contempla desde arriba las diez mil imágenes a sus pies, tiene la impresión de tener la visión entera en la palma de la mano. Y las imágenes, perfectamente interiorizadas, estarán a su disposición para que las use.”

Por otra parte, Hai-kong fue uno de los primeros que empezó a examinar cómo, en un poema, la idea del poeta (*yi* o *li*) se combinaba con el paisaje que describía (*jing*), sugiriendo así que una idea se encarna en un paisaje y que, a la inversa, a través del paisaje aflora la idea.

La dinastía de los Tang no culmina sin que otro teórico venga a proponer una síntesis de las reflexiones y de las prácticas elaboradas durante tres siglos. Si-kong Tu (837-908) en su obra *Shi pin* ("De la poesía"), describe en veinticuatro capítulos cortos los diferentes estilos o procedimientos de la creación poética. Con sutileza y elocuencia, muestra que la belleza en poesía –o la belleza a secas– no es un hecho aislado o dado de antemano. En sus múltiples manifestaciones, es siempre el resultado de un proceso y de un encuentro. Un encuentro oportuno entre los diversos elementos que componen un "paisaje" ciertamente, pero también entre ese "paisaje" y el hombre que lo contempla, que lo interioriza y que, en realidad, forma parte de él, movido por los mismos alientos. En las cartas a sus amigos, sin embargo, expresa con mayor claridad todavía su concepción de la poesía. La carta a Wang Jia contiene un paisaje acerca de la obra de este poeta:

"Los alientos densos y resaltantes que colman esta comarca entre los dos ríos exigen ser captados por hombres eminentes. Usted, letrado Wang, que habita en ella, se ha impregnado de tales elementos desde hace muchos años. Los poemas pentasilábicos compuestos por usted sobresalen al recrear ese estado en que el pensamiento está en ósmosis con el paisaje. ¿Cómo no se va a exaltar su ánimo cuando comprueba que su obra es capaz de suscitar tantos ecos espontáneos entre sus pares?"

En otra carta dirigida a Wang Ji-pu, afirma:

"El poeta Dai Rong-zhou ha dicho: "Una escena creada por un verdadero poeta es semejante al Campo Azul, que cuando lo

calienta el sol despide una niebla etérea, que es una especie de emanación del jade que contiene el suelo. Esta escena se contempla de lejos con la impresión de que jamás se podrá uno acercar a ella.”¹ Qué acertada es esta observación. Imagen más allá de las imágenes. Paisaje más allá del paisaje. Algo que las palabras corrientes no logran deslindar.”

El “paisaje más allá del paisaje” que preconiza Si-kong Tu hace pensar en el Vacío mediano (el Tres) que propone el pensamiento filosófico.

Buscando este ideal de una poesía en que la resonancia supera la simple palabra explícita, Yan Yu, de la dinastía Song (siglos XI-XIII), en su *Cang-lang shi-hua* (“Palabras sobre la poesía de Cang-lang”), alega con énfasis:

“La poesía está hecha de un material que no guarda relación con los conocimientos librescos. Procura un sabor que no puede dar un simple razonamiento. Ciertamente, sin pasar por la lectura de muchos libros y el dominio del razonamiento no puede pretenderse acceder a la cima de la creación poética. Importa ante todo, sin embargo, “no emprender el camino de la sola razón” y “no caer en las redes de las palabras”... La poesía expresa lo más íntimo del hombre. Los poetas, en el apogeo de los Tang, estaban animados por un impulso inspirado (donde privaban la pasión y el sabor). Lo que nos procuran se parece a la gacela que asoma su cornamenta entre las ramas de los árboles; está plenamente presente pero no deja ningún rastro tangible que permita aprehenderla. Su poesía tiene una maravillosa transparencia. El efecto brillante que produce es tan inasible como un sonido en suspenso en el aire, como los colores de los objetos, como la luna reflejada en el agua o la figura detrás de un espejo. Donde las palabras se detienen, el pensamiento se prolonga indefinidamente.”

¹ El Campo Azul, véase Li Chang-yi, “Cítara adornada con brocado”, p. 260, y Li He, “Canción de la espada...”, p. 300. (N. del T.)

Según estos fragmentos, sacados de un conjunto de textos que pueden considerarse “fundadores”, vemos que la imagen, como lugar de encuentro del espíritu del hombre y del espíritu del mundo, está en el centro de la preocupación de los teóricos. De modo que, a partir de la dinastía Song, y en especial durante la dinastía Ming y la dinastía Qing, en innumerables *Shi-hua* (“Palabras sobre la poesía”), que se habían convertido en un género específico, se destacaba la noción de *qing-jing* (“sentimiento-paisaje”). Como se vio antes, tal noción ya la habían abordado con otros términos autores como Hai-kong o como Si-kong Tu, y será consagrada como término unitario por Wang Fu-zhi (1619-1692). Al respecto, en su *Xi-tang-yong-ri xu-lun*, dice este autor:

“Sentimiento y paisaje tienen cada uno un nombre distinto; en realidad, son inseparables. En los poemas de primer orden, forman una simbiosis sin falla. Por lo demás, se comprueba entre los mejores poemas ciertos casos en que hay paisaje en el sentimiento y otros en que hay sentimiento en el paisaje... Con todo, con miras a esta unión en una composición poética, el papel protagónico le corresponde al *yi* (idea, intención, visión, imaginación). A semejanza de un general que dirige su ejército, el *yi* le da al poema la coherencia y la significación. Li Bo y Du Fu son grandes porque sólo un número ínfimo de sus poemas carecen de *yi*. Impregnadas de *yi*, todas las cosas, aun las más mínimas, nieblas y nubes, fuentes y rocas, flores y pájaros, árboles musgosos o sedas bordadas, cobran vida y se visten de magia.”

A los ojos de Wang Fu-zhi, el sentimiento se despliega siempre como un paisaje; y el paisaje, movido por un empuje vital, está verdaderamente dotado de sentimiento.

A partir de esto, los exégetas se las ingeniaban para examinar minuciosa e incansablemente, con ayuda de ejemplos concretos, los modos en que “sentimiento” y “paisaje” se suscitan, se combinan, se completan o se sustituyen. Wang Guo-Wei (1877-1927),

el último exponente de esta tradición, proponía en su “Palabras sobre la poesía” (*Ren-jian ci-hua*) los siguientes aspectos:

“Por encima del sentimiento-paisaje, hay un estado superior que lo trasciende y que es llamado *jing-jie*. En ese nivel, se puede distinguir un estado en que el yo todavía está presente, como cuando el poeta dice: ‘Afligido, interrogo las flores, no me responden; mil pétalos rojos vuelan por encima de los columpios’, o ‘El pabellón solitario encierra la frialdad previa a la primavera; entre los gritos de las tórtolas se hunde el sol poniente’; y otro estado, más raro, en que el yo ya no está presente, como sorbido en la visión experimentada o contemplada, que el poeta sólo puede obtener en una quietud intrínseca: ‘Coger crisantemos cerca de los setos del Este; despreocupada aparece la montaña del Sur’”¹

El “sentimiento”, el “paisaje”, el “yo presente”, el “yo ausente”, combinándose con múltiples matices, forman un amplio abanico de versos típicos que son otras tantas figuras poéticas. Como dijimos, éstas implican la relación sutil entre el sujeto y el objeto. Y aquí nos parece necesario presentar los dos procedimientos básicos de la estilística china, que iniciaron en cierto modo todos los demás –en este sentido, su importancia equivale a la concedida a las dos figuras primordiales, metáfora y metonimia, por la estilística occidental– a saber, el *bi* y el *xing*, que se suelen traducir por “combinación” e “incitación”. Su existencia data prácticamente de los orígenes de la poesía china. Forman parte, en efecto, de la tradición de los comentarios sobre el *Shi-jing*, “Libro de poesía”. Su

¹ La traducción no transmite la riqueza que contiene este dístico tan sencillo, pero famoso con razón. En efecto, el verbo *jian* que está en el medio del segundo verso significa a la vez “aparecer” y “ver”. De modo que, como no hay pronombre personal, el verso se presta a dos lecturas: “descuidada, aparece la montaña del Sur” o “descuidado, avizoro la montaña del Sur”. Como la montaña mencionada es conocida por sus nieblas, detrás de las cuales esconde casi siempre su misteriosa belleza, el poeta restituye con ese verso el momento mágico en que, entre las nieblas que se rasgan, sorprende la presencia de la montaña, al mismo tiempo que ésta “se ofrece a su vista”. Esta coincidencia entre la mirada del hombre y la cosa que viene al encuentro de su mirada es la definición misma de la “revelación” según el Chan.

primera mención aparecía en el prefacio que Mao Chang (siglo II a. C.), redactó para el conjunto de sus comentarios. Desde entonces, se produjo una literatura importante, en la cual se discute sobre su definición y su aplicación. Y de manera más particular sobre el *xing*, que luego dará lugar a otras combinaciones: *xing-xiang*, *xing-wei*, *xing-qu*... No nos toca abordar el tema pormenorizadamente, ya que nuestro estudio no es de orden histórico. Nos limitaremos a dar una definición simple de las dos figuras y a ilustrarlas con dos ejemplos, también sencillos, sin dejar de recalcar de paso la significación de que se hallan cargadas.¹

El *bi* ("comparación") se usa cuando el poeta recurre a una imagen (por lo general de la naturaleza) para figurar una idea o un sentimiento que quiere expresar. Se usa en cambio el *xing* ("incitación") cuando un elemento del mundo sensible, un paisaje, una escena, suscita en él un recuerdo, un sentimiento latente o una idea hasta entonces no expresada. A través de esta definición, se ve que más allá de cualquier consideración de orden estilístico, las dos figuras entrañan profundamente la relación siempre reanudada del hombre y del mundo. No son solamente procedimientos de un "arte del discurso", sino que procuran suscitar en el lenguaje un movimiento circular que enlaza al sujeto con el objeto. Este último en realidad es concebido como un sujeto. En chino, el término sujeto-objeto se dice "anfitrión-huésped". La imagen nacida del intercambio de los dos participantes no es, por tanto, un simple reflejo; es un hecho revelador que permite mutaciones internas. En ese movimiento, el *bi* encarna el proceso sujeto → objeto, el que va del hombre hacia la naturaleza, mientras el *xing* introduce el proceso inverso objeto → sujeto, el que parte de la naturaleza para volver al hombre. Como recurre siempre a ambos, la poesía instaura a su manera el gran Diálogo que el Dao, desde siempre, procura favorecer.

¹ El lector interesado puede consultar el artículo más completo que dedicamos a las dos figuras, publicado en los *Cahiers de linguistique-Asie orientale*, N.º 6 (EHESS-CRLAO).

En la poesía Tang, el *bi* y el *xing* se usan ampliamente. Damos a continuación dos ejemplos cuya imagen central es la luna, la cual ilustra bien la relación ternaria Hombre-Tierra-Cielo que nos ocupa aquí. En efecto, la luna, en tanto presencia celeste, trasciende el espacio y el tiempo. Al mirarla desde la tierra, los hombres separados por las distancias o por las épocas se unen en el pensamiento a través de esta unidad originaria. Por otra parte, a causa de su redondez luminosa que viene después de la mengua, evoca la plenitud. No sin razón se convirtió entonces en la figura elegida para simbolizar la idea de reunión (*tuan-yuan*) y la de la felicidad sin tacha (*yuan-man*). Como ejemplo del *bi*, citemos esta cuarteta de Zhang Jiu-ling (673-740):¹

Desde que partiste señor
Para la labor no tengo corazón
Mi ser es parecido a la luna llena
Cuyo brillo mengua noche tras noche

Otra cuarteta famosa de Li Bo (701-762), ilustra bien el *xing*:

Ante mi lecho, claridad lunar,
¿Será escarcha que cubre la tierra?
Levanto la cabeza, veo la luna
Bajo los ojos: el suelo natal

En este segundo ejemplo, la imagen del claro de luna, que viene del cielo y se asocia a la de la escarcha que cubre la tierra, es la que le permite al poeta no sólo pensar en el país natal, sino tener la impresión de volver efectivamente a él.

Partiendo de las dos figuras literarias chinas, evocamos sus equivalentes en la tradición occidental que son la metáfora y la metonimia. En la medida en que nuestro trabajo se sitúa en la se-

¹ Zhang Jiu ling, "Desde vuestra partida", segunda parte, p. 179.

miología general, y se dirige también a lectores que no son sinólogos, no podemos prescindir de ellas para dar cuenta de los hechos en la continuación de nuestro análisis de las imágenes. Tendrán la virtud, así lo esperamos, de hacerlo más directamente convincente.

Según la definición tradicional, la metáfora, fundada en la analogía, consiste en acudir a una imagen simbólica para representar una idea o un sentimiento. En este sentido, la metáfora puede considerarse cercana al *bi*, con la diferencia tal vez de que, del lado chino, el *bi* se inserta en un sistema generalizado. La metonimia, basada en la contigüidad, consiste en asociar ideas o imágenes con vínculos cercanos. En este sentido, remite al *xing*. Una vez más la diferencia radica, según nos parece, en que la metonimia es más un procedimiento de discurso que el establecimiento de una relación explícita entre el sujeto y el objeto.

A propósito de metáforas, se puede afirmar casi como una banalidad que la poesía china es altamente metafórica, aunque sólo fuera por la impresionante cantidad de metáforas que contiene. Ya en el lenguaje ordinario, se comprueba la abundancia de expresiones metafóricas que los chinos usan a placer, aun para expresar ideas abstractas. La causa de este fenómeno ha de buscarse ciertamente en la concepción específica del universo, pero también en la naturaleza de la escritura china. En la Introducción se explicó detalladamente que el conjunto que forman los ideogramas, por los vínculos que éstos mantienen con las cosas y entre sí, constituye un sistema metafórico-metonímico. Cada ideograma es, por así decir, una metáfora en potencia. Esto favoreció en la lengua la formación de numerosas expresiones metafóricas, y la estructura morfológica de los ideogramas predispone aún más a ello. Cada ideograma es invariable y constituye una unidad, lo cual le proporciona una gran libertad de combinación con los demás ideogramas. La yuxtaposición de los ideogramas, o de las imágenes que entraña cada uno de ellos, suele producir contrastes llamativos y

cargados de connotaciones que difícilmente podría hacer surgir un lenguaje más denotativo.

Los siguientes son algunos ejemplos de "figuras" metafóricas corrientes en la lengua :

Ideogramas (o caracteres) compuestos de dos elementos :

corazón + otoño = melancolía, tristeza
corazón + medio = lealtad, ser leal
hombre + árbol = descanso, descansar
hombre + palabra = confianza, fidelidad

Términos de dos caracteres que forman metáforas :

cielo-tierra = universo
tambor-danza = alentar, incitar
lanza-escudo = contradicción
mano-pie = sentimiento fraterno

Sintagmas que forman expresiones simbólicas:

polvo rojo: cosas de este mundo, vanidad de la gloria
viento primaveral: éxito, satisfacción
pino verde o bambú recto: rectitud, pureza
aguas que corren hacia el oriente: huida del tiempo
oca salvaje que vuela hacia el oeste: separación, añoranza
luna llena: reunión de seres separados

Los poetas usan en abundancia estas figuras del lenguaje corriente que, por lo demás, suelen provenir originalmente de la poesía. Lenguaje poético y lenguaje corriente se nutren uno del otro. Es cierto que tal cosa sucede en todos los idiomas, pero en China cobra una extensión muy particular. Desde el origen, la poesía ejerció en ella una función sagrada, pues contribuyó a darles su forma

a los ritos y los regía. Estaba presente en todas las celebraciones, fiestas, banquetes y ceremonias, y formaba parte de todos los intercambios sociales. Ninguna comida, paseo o reunión de amigos se llevaba a cabo sin que al final todos los participantes compusieran poemas a partir de una rima elegida por lo general de común acuerdo. Además, desde la época Tang, la composición poética formó parte del programa de los exámenes imperiales. La poesía se convirtió así en una actividad primordial de la sociedad china. Dotó a la lengua de figuras metafóricas y las organizó en un amplio conjunto de símbolos estructurados, gracias al cual la naturaleza entera fue, por así decir, inventariada, sumida en una inmensa trama de asociaciones y significaciones y, a fin de cuentas, se la hizo más dócil.

En razón de esta integración continua con el idioma, es adecuado considerar a la poesía china como un fondo común popular enriquecido sucesivamente por el aporte de los poetas en el curso de su larga historia (que dura treinta siglos, sin interrupción). Se constituyó así una verdadera mitología colectiva. Por medio de esta extensa trama de símbolos, el poeta parecía querer quebrar el circuito cerrado *significante / significado*, y establecer otra relación entre los signos y las cosas por medio del juego de la analogía y de la relación interna.

Desde luego, es fácil imaginar que tal sistema de símbolos codificados y convencionales puede muy bien reducir la poesía a un academicismo fundado en tópicos, en detrimento de la creación de figuras personales. El peligro ciertamente existe. Recalquemos no obstante lo siguiente (que tendremos ocasión de verificar en la continuación del capítulo): por los ricos lazos que existen “naturalmente” entre las metáforas, éstas forman a su vez una red metonímica, que refuerza todo un sistema de correspondencias elaboradas a partir de los Cinco Elementos. Apoyándose en esa trama abierta, el poeta está en condiciones de evitar el peligro de los clichés, de combinar metáforas existentes en la parte esencial

de un poema, a menudo con ingenio, siempre “metonímicamente”, con miras a provocar, por así decir en un registro superior, otras metáforas –suerte de metáforas de metáforas– y con ello sentidos inesperados, reanudados.

DATOS

En un poema titulado “Noche de luna”, Du Fu, cautivo en Chang-an, capital de los Tang, durante la rebelión de An Lu-shan, evoca el recuerdo de su esposa que vive en un lugar alejado, y la imagina soñando durante largo rato sola bajo la luna.¹ En el poema, encontramos este dístico:

Olorosa niebla / moño de nubes mojar
Pura claridad / brazo de jade refrescar

Las imágenes “moño de nube” y “brazo de jade” son metáforas convencionales. En la tradición poética, se compara, en efecto, por su aspecto suave y vaporoso, el cabello de la mujer a un racimo de nubes; por su parte, la imagen del jade se usa para describir los brazos de una mujer de piel suave y lisa. Imágenes que se han vuelto banales y aun gastadas. En este caso, no obstante, gracias a las demás imágenes que las acompañan, parecen recién creadas e imprescindibles. En el primer verso, “moño de nube” se asocia a “niebla olorosa”: las dos imágenes contienen elementos atmosféricos; su índole común da la impresión de que una suscitó la otra. El verbo de calidad, “mojar”, que termina el verso, recalca oportunamente el vínculo entre ambas, y las confunde en un todo indistinto. Asimismo, en el segundo verso, la imagen “brazo de jade” provoca de manera natural la de “pura claridad”, y se puede entonces percibir la luz que proyecta la luna (que por lo demás se de-

¹ Du Fu, “Noche de luna”, segunda parte, p. 242.

signa con el nombre “disco de jade”) como si emanara también del brazo desnudo. El verbo “refrescar”, que se asocia a la noche iluminada por la luna, también describe la sensación que se tiene al palpar una pieza de jade. Este caso muestra así que las metáforas convencionales no sólo no reducen los versos a “frases hechas”, sino que permiten, cuando se manejan con ingenio, crear lazos internos y necesarios entre las imágenes, y mantenerlas así de principio a fin en el registro metafórico. Si nos detenemos un poco más en la observación, nos percatamos de que el interés del dístico no se limita al plano metafórico. Los dos versos tienen el don de transformar las imágenes que contienen en “actos”. Nos recuerdan que esa noche, el poeta, lejos de su mujer, está despierto contemplando la luna, rodeado de niebla. A través de la “niebla”, tiene la impresión de que puede efectivamente, por contigüidad, tocar la “nube-moño”. Y, también por contigüidad, puede, a partir de la claridad lunar, acariciar el “jade-brazo” de su mujer. Más allá de la descripción objetiva, el poeta hace palpar la profundidad de su deseo de romper la sujeción de la distancia, a fin de alcanzar, por la magia de los signos, un presente abierto.

Du Fu es muy dado a asociar imágenes “estereotipadas” para producir con ellas un efecto a un tiempo lógico e inesperado. En otro dístico muy famoso, denuncia la injusticia social describiendo la desigualdad que separa la vida de los ricos y la de los pobres. Lo hace oponiendo imágenes muy convencionales: “Puerta roja” (mansión de los ricos), “vino-carne” (comer bien, banquete), “caminos o rutas” (sin hogar, vagancia), “huesos blancos” (muertos sin sepultura):

Puertas rojas / vino-carne putrefactos,
Caminos regados / helar-morir osamentas¹

¹ 朱門酒肉臭，路有凍死骨。(Du Fu: *Zi jing fu Feng-xian-xian yong-huai wu-bai zi*). En estos dos versos, las imágenes “puerta roja” y “vino-carne” son sinédoques; en cambio la de “caminos o rutas” es una metonimia. Pero precisemos, una vez más, que el propósito del análisis no es clasificatorio.

El primer verso describe la vida lujosa de las casas de los ricos (Puertas rojas), que dejan pudrir la carne que sobra después de un banquete por lo mucha que hay. El segundo verso escenifica a los pobres, que mueren de hambre y de frío sobre la carretera. En lugar de usar palabras descriptivas como “casas de los ricos”, “festín”, “sin techo”, “muertos abandonados”, el poeta recurre a una serie de metáforas corrientes en la lengua. El contraste de las imágenes entre ambos versos llama la atención enseguida: “puertas rojas” y “carreteras heladas” se oponen según la relación dentro-fuera, “carne” y “huesos” según la relación vivo-muerto; por último, los dos versos enteros se oponen por el contraste de colores rojo-blanco. El lector se percata luego de la concatenación de las imágenes: la imagen de la puerta roja provoca la de la carne que chorrea sangre; y la carne que se pudre se convierte en la de los cadáveres de los pobres.

Puerta roja → sangre roja de la carne → carne podrida →
cuerpos en descomposición → osamentas

Se trata de un lenguaje metafórico que se apoya tanto en el plano asociativo (sintagmático) como en el opositivo (paradigmático) y que procede por generación interna.

Otro tipo de figuras, que Du Fu usa con acierto, son los nombres propios (de personas y de lugares) que en chino remiten con frecuencia, por no decir siempre, a un significado preciso. En un poema compuesto poco después de su llegada a Cheng-Du y cuyo último verso describe la ciudad llena de flores después de una buena lluvia, Du Fu utiliza, oportuna y humorísticamente, otro nombre tradicional de la ciudad, *Jin-guan-chang*, que significa: “Mandarín-en-traje-de-brocado”.¹

¹ Du Fu, “Lluvia propicia de una noche de primavera”, segunda parte, p. 248.

Flores (empapadas) pesan sobre
la ciudad del Mandarín-en-traje-de-brocado

Con ese nombre propio, el poeta suscita una imagen que, por una parte, prolonga la de las flores y que sugiere, por otra, su alegría (de mandarín exiliado) por participar en esa fiesta de primavera florida.

En el poema "Noche de luna", uno de cuyos dísticos se acaba de analizar,¹ Du Fu, entonces cautivo en Chang-an devastada por la guerra, piensa en sus hijos refugiados con su madre en un lugar lejano, y se pregunta si aún serán capaces (por lo pequeños que son) de recordar la ciudad de Chang-an, cuyo nombre significa "larga paz". Los versos recalcan así, no sin amarga ironía, que esos niños que crecieron en la guerra no saben siquiera qué cosa es la paz. Pero cuando la guerra por fin ha terminado, Du Fu se encuentra en la provincia de Si-chuan, cerca de la ciudad de Jian-ge, cuyo nombre significa "Puerta de las Espadas". No vacila entonces en jugar con el nombre para iniciar el poema donde canta su alegría:²

Por encima Espadas llegar noticias de liberación

Hasta ahora, sólo se examinó la obra de Du Fu, pero lo dicho vale de manera general para los grandes poetas. Algunos ejemplos tomados de otros poetas lo confirmarán. El "Canto de la añoranza eterna" de Bo Ju-yi,³ proporciona un buen ejemplo del uso del nombre de lugar como figura simbólica. En un verso que relata el asesinato de Gui-fei, la favorita del emperador Xuan-zong, en el camino del éxodo durante la rebelión de An Lu-shan,⁴ el poeta

¹ Du Fu, "Noche de luna", segunda parte, p. 242; véase, pp. 120-121.

² Du Fu, "El ejército imperial recupera el He-nan y el He-bei", segunda parte, p. 243; primera parte, p. 81, p. 93.

³ Existe una traducción al francés de este largo poema en la *Anthologie de la poésie chinoise classique* de Paul Démieville [al español en *Poesía clásica china* de Guojian Chen (*N. del T.*)].

⁴ A propósito de la historia del emperador Xuan-zong y su favorita Gui-fei, ver el comentario del poema de Li Shang-yin, "Ma-wei", pp. 60-62 (*N. del T.*).

recurre adrede a la metáfora convencional “cejas de falena”, *ma wei*, que simboliza la belleza femenina, para designar a la favorita en la escena del asesinato:

Ante los caballos torcerse graciosas cejas de falena

Más adelante, el poeta vuelve a usar la misma expresión, porque es también el nombre, *Ma wei*, de una montaña de la provincia de Si-chuan, donde se refugió el desconsolado emperador:

Bajo el Monte Cejas de Falena hay pocos caminantes

Esta segunda imagen, eco de la primera, recalca el sentimiento trágico del emperador, obsesionado por la favorita asesinada.

Con respecto al uso por otros poetas de las metáforas convencionales, citaremos en primer lugar el siguiente dístico de Wang Wei:

Lago sobre un instante volverse
Montaña Verde rodear nube blanca

Los dos versos forman parte de la cuarteta “El lago Yi”, que evoca la escena en que una mujer acompaña a su esposo que se va de viaje hasta la orilla de un lago.¹ Mientras el hombre se aleja en una barca, la mujer se queda en la orilla. El primer verso describe aparentemente al viajero que se vuelve un instante desde el medio del lago, aunque la ausencia de pronombre personal permite también suponer que alude a la mujer, que se ha quedado en la orilla y mira una vez más hacia el medio del lago. En todo caso, el verso está marcado por la idea de reciprocidad: los dos sujetos están unidos por el mismo pensamiento y, sobre todo, por la misma mirada. Cuando ya no se ven, se siguen “viendo” a través de las imágenes del segundo verso que tienen ante su mirada,

¹ Wang Wei, “El lago Yi”, segunda parte, p. 171.

dos imágenes reunidas otra vez por el lago en el cual se reflejan: la montaña verde y la nube blanca. A partir de ahí, los esposos “que ya no se ven” expresan lo que embarga su corazón con esas dos metáforas que mantienen vínculos más que de contigüidad, de convivencia indefectible. La nube, en su estado originario, es la bruma misma que nace de las entrañas de la montaña y que no parará hasta volver a ellas. ¿Qué representan entonces estas metáforas? ¿Qué significan? A primera vista, las identificaciones que proponen parecen poder hacerse, por así decir, naturalmente. La montaña verde se identifica con la mujer que se queda, mientras que la nube blanca, imagen de vagancia, designa visiblemente al hombre. Se oye a la mujer murmurar: “Seré fiel en la espera como esta montaña”, y el hombre responde: “Viajo por el mundo, pero no olvidaré mi lugar de origen y mi verdadero refugio”. Pero conviene señalar que, según el imaginario chino, la montaña pertenece al Yang y la nube al Yin, en cuyo caso la montaña designa al hombre y la nube a la mujer. Y las voces interiores que emanan de ellos son entonces: “Viajo, pero como la montaña, permanezco contigo” y “Estoy aquí, pero, como la nube, mi pensamiento viaja contigo”. Pero las identificaciones, legítimas en este dístico, no pueden sin embargo agotar la riqueza significativa de las dos figuras de cuya presencia se trata. Cómo no acceder en efecto a todo lo que implica la relación sutil que existe entre ellas, una relación viva, carnal, siempre reanudada. El verbo *juan* que las enlaza no tiene un sentido unilateral; se traduce por “rodear” o “rodearse de”. Su lugar en el centro del verso suscita y actualiza los gestos de afecto, de abrazo, que intercambian indefinidamente montaña y nube, esto es, el hombre y la mujer.

También notable es el dístico siguiente de Li Bo :

Emperador Xiang nube-lluvia / ¿ahora dónde estar?
 Aguas del río hacia oriente correr / gritos de monos nocturnos¹

¹ 襄王雲雨今何在，江水東流猿夜啼。(Li Bo : *Xiang-yang ke*).

El primer verso evoca la leyenda que relata los retozos amorosos (en chino "nube-lluvia") del emperador Xiang con la diosa del Monte Wu ("Monte Bruja"). El segundo verso sitúa el lugar de su encuentro: la región de los desfiladeros del Yang-ze, famosos por el carácter tumultuoso del río en ese sitio y los gritos de los monos en las rocas empinadas.¹ La concatenación de las imágenes: Monte Bruja → nube → lluvia → agua que ruge → gritos de los monos, sugiere un acto sexual cósmico y le da a los versos una gran fuerza evocadora.

Los dos últimos ejemplos son dos dísticos de Du Mu:

Alma hundida río-lago / cargando vino deambular
Cintura Chu entrañas rotas / cuerpo liviano en la palma

Estos dos versos, que constituyen una cadena de metáforas y alusiones, pertenecen a un poema en que el poeta recuerda, con tono de desengaño, la vida disoluta, pero feliz, que llevó al sur del río.² El sentido denotado de las metáforas es el siguiente: "Alma hundida", que lleva una vida ociosa; "río-lago", vagabundo; "cintura de Chu", mujeres de Chu famosas por su cintura fina; "entrañas rotas", corazón herido, aflicción; "cuerpo liviano en la palma", Zao Fei-yen, favorita de un emperador de los Han, de cuerpo tan liviano que podía ejecutar una danza sobre una bandeja de jade sostenida por un hombre. Los versos se pueden, por consiguiente, interpretar así: "Vagando sin cesar y dedicándome al vino, llevé una vida ociosa al sur del río. Hice bailar entre mis manos la cintura fina de muchas mujeres que sufrieron por culpa mía." Desde luego, el lenguaje denotativo no plasma el poder de las imágenes concatenadas: alma ahogada ↔ río-lago ↔ vino ↔ cuerpo liviano ↔ cintura entre las manos ↔ entrañas rotas.

¹ Véase otro poema de Li Bo, "Río abajo hacia Jiang-ling", segunda parte, p. 182.

² Du Mu, "Confesión", segunda parte, p. 211.

¿Por quién espantado / vuelo de ocas salvajes?
tapar las nubes / que cruzan el río¹

El dístico pertenece a un poema de circunstancia: el poeta subió un día un poco ebrio a un pabellón, sobre una altura que domina el río Amarillo; se despertó de su ebriedad, sorprendido por un vuelo de ocas salvajes que pasaba. Esta escena, “atrapada al vuelo”, el poeta la carga de abundantes connotaciones: “nubes sobre el río”, exilio, vagabundeo; “vuelo de ocas salvajes”, separación, estación tardía, nostalgia del regreso. El poeta, al ver esas imágenes, entendió que su vida errabunda había durado demasiado. Cabe preguntarse si el poeta “utiliza” las metáforas convencionales para expresar su indolencia y su nostalgia, o si las propias imágenes, ya cargadas de sentido, son las que despiertan al poeta y lo hacen volver a la realidad.

Las imágenes obran de la misma manera en la cuarteta “Endecha del palacio”, de Wang Chang-ling:² una joven, al ver un día de primavera el color de los sauces, se arrepiente de haber dejado que su marido se alejara en busca de los honores mandarinales. Los sauces, símbolos del amor y también de la separación, le “revelaron” a la mujer su deseo oculto.

Con los ejemplos estudiados se intentó mostrar que las metáforas convencionales, que abundan en el idioma chino, cuando no caían en el tópico, habían generado un lenguaje estructurado que obedece a una necesidad interna y a una lógica propiamente metonímica. Esta estructura le permite al poeta prescindir del discurso-comentario y unir, con gran economía, la conciencia subjetiva y los elementos del mundo objetivo. Se ha recurrido a ejemplos en que los autores aprovechan a conciencia las metáforas convencionales, y sobre todo a los que más se prestan al análisis. Pero es fácil concebir las asociaciones inesperadas y poderosas

¹ 誰驚一行雁，衝斷過江雲。(Du Mu: *jiang lou*).

² Wang Chang-ling, “Endecha del palacio”, segunda parte, p. 180.

que suscitan otros tipos de juegos, como los que se dan entre las imágenes convencionales y elementos gráficos y fónicos, o entre éstas y los diversos sistemas de correspondencias (números, elementos, etc.) que existen en la cultura china. Estos juegos revelan todo un ámbito inconsciente, colectivo o individual.

A propósito de los juegos gráficos, vimos en la Introducción y en otras partes la carga de ideas y de imágenes que contienen los ideogramas y cómo “generan sentido” en ciertos versos. Citemos aquí otro ejemplo sencillo de un ideograma que, por sus componentes gráficos, suscitó una imagen poética. En China, la expresión *po-gua*, “melón partido”, designa los dieciséis años de una joven, la edad en que se vuelve deseable y casadera. Porque la palabra *gua*, 瓜, “melón”, se compone de dos veces el carácter *ba*, 八, “ocho”. De modo que si se divide en dos la palabra se obtienen dos ocho, 八, o sea, el número dieciséis. A partir de la expresión “melón partido”, nacida de un juego puramente gráfico, varios poetas escribieron versos que evocan la idea erótica de carne tierna (de melón) y fresca, de mordedura sensual, etc.

Con respecto a los juegos fónicos, también señalamos la abundancia de la homofonía en la lengua monosilábica que es el chino. Precisemos tan sólo que, durante las Seis Dinastías (siglos IV-VI), la tradición del canto popular explotó sistemáticamente, a menudo con humor y audacia, las posibilidades de homofonía, rasgo que aprovecharon profusamente poco después los poetas Tang. Lo notable de esta tradición es que en ella los juegos fónicos son pocas veces gratuitos o fortuitos: a partir de una semejanza fónica, el poeta busca sacarle el mayor partido posible a las implicaciones metonímicas; al hacerlo, suele rebasar el orden meramente fónico para dar con una significación profunda, que le permita volver a la imagen inicial.

Así, en una pequeña canción de amor de ese período, a partir de la expresión *can-mian*, “vínculos de amor, retozos amorosos”, la compositora empalma con la imagen del gusano de seda que

también se pronuncia *can*. Esta imagen incongruente le permite, no obstante, empalmar con la del hilo (el gusano de seda que segrega hilos). Y la palabra hilo, que se pronuncia *si*, es homófona de la palabra pensamiento (o deseo). Gracias a esa palabra –“hilo”, “deseo”–, la autora transforma la metáfora “gusano de seda”, pero sin salirse del tema del amor. Pues de la imagen de los hilos intricables (que también significan “pensamientos obsesivos”) que forman una crisálida, deriva la idea del gusano de seda que se sacrifica por su obra: la mujer sugiere así que quisiera que su amor la poseyera por completo, aunque le costara la vida. Este último tema, que prolonga profundizándola la idea inicial, justifica en cierto modo a posteriori la intrusión de la imagen del gusano de seda, que aparentemente sólo se había usado por el juego fónico.¹

Otra canción de ese período describe el encuentro entre amantes, después de una larga ausencia del hombre: en la cálida intimidad, el hombre repasa los sinsabores de su viaje, y la mujer lo escucha intentando imaginar sus padecimientos. Desde el comienzo, el poeta juega ingeniosamente con la homofonía entre las palabras “relato” y “camino”, que se pronuncian ambas *dao*. El poema progresa con esta ambigüedad: por un lado, el hombre cuenta y, por otro, la mujer recorre imaginariamente el camino andado por él. Pronto la imagen del camino suscita la de los árboles que lo bordean y que marcan sus etapas. Estos árboles, llamados *nien*, tienen frutas amargas. La combinación de ambas imágenes, camino y frutas amargas, lleva a la expresión *dao-ku*, que significa, a la vez, “el camino es difícil” y “quejarse” (literalmente: contar amarguras). Con este doble sentido, la imaginación de la mujer vuelve al relato del hombre, que no para de contar sus penas para ganarse sus mimos.

¹ El lector podrá percatarse del vínculo con esta tradición y de la alusión a esta canción en los poemas de Li Shang-yin analizados más adelante. Véase pp. 137-139. (*N. del T.*)

ANÁLISIS DE POEMAS

Acabamos de mostrar, por medio de algunos ejemplos concretos, la forma en que los poetas chinos sacaron provecho de un lenguaje metafórico constituido por el conjunto de las figuras simbólicas. Se trata de figuras que cristalizaron en la imaginación y los deseos de todo un pueblo durante largos siglos. Al dotar las cosas de un significado humano, ellas crean, por una parte, una relación distinta entre los signos y las cosas, y por otra, gracias a los vínculos naturales que unen las cosas, establecen nuevos vínculos entre los propios signos.

Para examinar el funcionamiento de ese lenguaje particular, resulta imprescindible analizar algunos poemas en toda su extensión. En el curso del análisis, se usarán las nociones retóricas de metáfora y metonimia, en la acepción que propone Roman Jakobson. El proceso metafórico se basa en la similitud y el proceso metonímico en la contigüidad, pero el primero obra además en el eje de selección del discurso y el segundo en el de la combinación. En consecuencia, la metonimia, que atañe esencialmente al vínculo (de contigüidad) entre las figuras, cobra en este caso un sentido muy general.¹ Recuérdese que se busca ante todo dar cuenta del mecanismo de un lenguaje que procede por "generación interna": una figura provoca otra, no según la lógica del discurso, sino según las afinidades o contradicciones que existen entre ellas (moño de nube – niebla olorosa; brazo de jade – claridad de la luna; puerta roja – carne que chorrea sangre). Las figuras metafóricas, que representan cosas naturales, son más ricas en "virtualidades metonímicas" que los signos corrientes (moño de nube > cabello; puerta roja > casa de gente rica), sin mencionar la economía que entrañan ("puerta roja" en vez de "dentro de las casas de los

¹ Recubre hechos muy diversos, entre los cuales, incluso, las "metáforas hiladas" definidas por M. Riffaterre, por ejemplo. Pero, de manera general, conviene considerar estos hechos en términos de "canales" o de "redes".

ricos”; “escalinata de jade” en vez de “delante de la casa de una mujer”). Más que un eslabón en una cadena rígida, cada figura es una unidad libre que, por sus múltiples componentes (fonía, grafía, sentido normal, imagen simbólica, contenido virtual en los sistemas de correspondencias, etc.), irradia en todos los sentidos. Y el conjunto que forman las figuras, con los lazos orgánicos y necesarios que existen entre ellas, constituye una inmensa trama de canales comunicantes. Gracias a una estructura estallada, en la cual las “trabas” sintácticas se reducen al mínimo, las imágenes del poema se elevan por encima de la linealidad y forman constelaciones cuya luz entrecruzada crea un inmenso campo de significaciones.

Nos proponemos analizar ahora tres poemas cuyos autores se cuentan entre los más grandes de la época Tang: Li He, Li Bo y Li Shang-yin. Por mera casualidad, los tres tienen el mismo apellido, Li —¡a menos que se trate de algún misterioso vínculo me-tonímico tejido por alguna divinidad de la poesía china!—

El primer poema es de Li He. Murió a los veintiséis años, y dejó una obra que llama la atención por su carácter extraño, así como por su tono desafiante. Con una escritura encantatoria y cargada de imágenes exuberantes, revela una imaginación fantasmática sin parangón entre los poetas anteriores. En su poesía, de inspiración chamánica y taoísta, se entrelazan los mitos colectivos y personales. Para presentar su visión del universo, a menudo lúgubre y trágica, inventa un vasto bestiario personal: dragones de toda índole, búhos de cien años, lagartos enormes con colas engalanadas, demonios hembras de la selva que brotan del fuego, lince negro que lanza gritos de sangre, dromedario de bronce que solloza, zorro que muere con un estremecimiento, pájaro rapaz que se come a su propia madre, serpiente de nueve cabezas que devora nuestra alma. Para hacer patentes las correspondencias secretas entre

las cosas, combina imágenes de naturaleza diferente: visuales y auditivas, animadas e inanimadas, concretas y abstractas. Habla así de la espada que grita, de flores que vierten lágrimas de sangre, un viento con ojos risueños, el color de sollozo tierno, el rojo viejo que se embriaga, el violeta tardío, el verde ocioso, la decadencia verde, la soledad verdosa, las alas del humo, los brazos de las nubes, los pies del rocío, el ruido de vidrio quebrado del sol, la luna con sonidos de piedra musical, la voz y las risas del vacío... En ese universo en que lo maravilloso se mezcla con elementos lúgubres o grotescos, el poeta ordena ritos de comunión por la sangre: "Antes de que mi alma y mi sangre cuajen, ¿a quién pues me dirigiré?"; "Hiendo la piel del leopardo para que su sangre llene mi copa de plata"; "La sangre que escupe el cuclillo son las lágrimas del anciano"; "Mi sangre de rabia en mil años será bajo tierra jade verde." Pero más que la idea de comunión, impresiona el desafío del poeta a un orden sobrenatural y la explosión de sus pulsiones que se expresan a través de ese reto. Como un *leitmotiv*, vuelve siempre una misma imagen, la de la espada. El poeta no la usa sólo por mero espíritu caballeresco, sino para sondear el misterio de los mitos ligados a esa figura. Se burla de quienes "capaces de atacar a los demás con la espada, no saben mirarse en ella". La espada que traza su pincel cobra múltiples sentidos: símbolo fálico (según la tradición taoísta), símbolo de la muerte (también según la tradición taoísta: la espada toma el lugar del cuerpo inmóvil dejado por un muerto), símbolo del reto a un orden sobrenatural (matar al dragón) y símbolo de la metamorfosis (la espada misma se transforma en dragón). El poeta interviene como el que descifra y ordena los innumerables mitos y metáforas acumulados a lo largo de las edades. A través de este proceso de desciframiento, descubre en sí mismo las pulsiones secretas que lo habitan. Desde este ángulo se abordará uno de sus poemas.

Li He

*Balada del Kong-hou*¹

Seda de Wu plátano de Shu / erigir otoño alto
Cielo vacío nubes tiesas / cayendo no flotando
Diosa del río llorar bambúes / Niñas Blancas lamentarse
Li Ping medio del país / tocar kong-hou
Montaña Kun jades quebrarse / pareja de Fénix llamarse
Flores de loto verter rocíos / orquídeas perfumadas reír
Doce pórticos por delante / derretir luces frías
Veintitrés cuerdas de seda / conmover Emperador Púrpura
Nü-wa afinar piedras / reparar bóveda celeste
Piedras hendidas cielo estallado / volver a traer lluvia otoñal
Sueño penetrar Montaña Sagrada / iniciar el chamán
Peces envejecidos levantar olas / flacos dragones bailar
Wu Zhi fuera de sueño / apoyarse contra canelero
Rocío alado oblicuamente volar / mojar liebre helada.

El tema del poema es la ejecución musical de un célebre virtuoso, Li Ping, en un instrumento llamado *kong-hou*. Li He acudió en varias ocasiones al tema de la ejecución musical, en particular en dos poemas que se titulan "Cuerdas mágicas", unos poemas de índole encantatoria que recrean ceremonias de invocación celebradas por chamanes. En este poema no se halla ausente la atmósfera de sortilegio, pero el poeta busca sobre todo representar el poder de la creación artística a través de las imágenes que suscita la música.

En una primera lectura, llama la atención la profusión de las imágenes que se suceden como si ningún lazo las uniera. Pero el lector familiarizado con el sentido metafórico de las imágenes y con los sistemas tradicionales de correspondencias (entre núme-

¹ Li He, "Balada del kong-hou" segunda parte, p. 301. Existen varias traducciones de este poema al inglés, en especial la de J. D. Frodsham. El signo "/" marca la cesura del verso.

ros, elementos, etc.) pronto se percata de la lógica metonímica que las enlaza. Ya lo hemos visto: el poeta prescinde de los elementos narrativos y se sitúa de plano en el registro de la metáfora.

El poema se inicia con la expresión “seda y plátano”, que deriva de “seda y bambú”, la metáfora usual para designar los instrumentos de música en general. A partir de estas imágenes —que representan elementos de la naturaleza— el verso “desborda”, como naturalmente, sobre la imagen del otoño y el cielo vacío. Este cielo vacío —con sus nubes tiesas, y que sólo perturba el llanto de la Diosa del río Xiang y de las Niñas Blancas, esposas éstas últimas del rey legendario Shun (de las lágrimas que vertieron en su tumba nacieron los bambúes)—¹ evoca enseguida un lugar mítico habitado por la muerte. El paso por el vacío es una prueba necesaria. Obsérvese que al final del cuarto verso el poeta colocó, muy ingeniosamente, el nombre del instrumento, *kong-hou*, que gráficamente puede significar: “el vacío que espera”. El quinto verso confirma la idea de un lugar mítico, al introducir sin transición la imagen de la montaña Kun-lun, serranía sagrada de la China occidental. La montaña es famosa entre otras cosas por sus jades, y de allí la imagen de los “jades quebrados”, que en la lengua corriente significa: “sacrificarse por la belleza”, morir por una noble causa. Continúa pues la idea del paso por la muerte, pero la sigue, en el mismo verso, la idea de una resurrección sugerida por la pareja de fénix, aves sobrenaturales que simbolizan el acoplamiento y el milagro de la vida.

A partir de este punto, el poema avanza apoyándose en cada etapa en metáforas y en figuras tomadas de distintos mitos tradicionales: las Diosas del río Xiang, el Emperador Púrpura (designa tanto al propio emperador, pues Li Ping era músico del palacio imperial, como a uno de los Augustos del Cielo que reinan en la Estrella Púrpura, y a la estrella misma); Nü-wa (mítica figura

¹ Véase Du Mu, “Esteras de bambú manchado”, segunda parte, p. 216. (N. del T.)

femenina que derritió piedras de cinco colores para reparar un rincón del cielo destruido por el demonio Gong-gong); las chamanes; Wu Zhi (condenado, por una falta cometida durante su iniciación a la inmortalidad, a vivir para siempre en la luna y a cortar las ramas del canelero que hay en ella: como éstas crecen sin cesar, la labor del leñador no tiene fin ni tregua). Gracias a los personajes míticos, el poema muestra el nexo que establece la música entre los elementos terrestres y los del mundo sobrenatural.

También expresa este nexo por medio de las redes de correspondencias numéricas. En el séptimo verso, los doce pórticos designan los pórticos del palacio imperial, pero la imagen siguiente, "luces derretidas" (que designa la acción de la música sobre los elementos), alude a las doce notas de la escala musical china y también a las doce ramas terrestres, que retoman así la imagen inicial del árbol (las doce ramas terrestres corresponden a los diez troncos celestes). Las veintitrés cuerdas del octavo verso, por su parte, se vinculan con la presencia de cuerpos celestes (la estrella Emperador Púrpura; por otra parte, la luna creciente se dice en chino: cuerda de luna, etc.) y hacen pensar en las veintiocho Mansiones Celestes, con una diferencia de cinco. Esa diferencia es precisamente sugerida por el verso siguiente, en el cual el poeta habla de una parte de cielo que falta y de la diosa Nü-wa que repara la parte celeste que se vino abajo con piedras de cinco colores.

Esquemmatizando mucho, se puede extraer de esta profusión de imágenes la siguiente trama temática: la creación artística es una iniciación que entraña pruebas mortales de las que el artista sólo puede salir airoso uniéndose al mundo sobrenatural, y esa unión con lo sobrenatural ha de ser de orden sexual. Los seres sobrenaturales del poema (o que tienen un nexo con lo sobrenatural), la diosa del río, Nü-wa, las chamanes, son figuras femeninas; los seres humanos, en cambio, el músico Li Ping, el emperador y Wu Zhi, son de sexo masculino. El orden sexual lo recalca el símbolo fálico que es el instrumento musical, al cual aluden las imágenes de

árboles: plátano erguido, bambúes que brotan, las doce ramas terrestres, el canelero cuyas ramas se podan y vuelven a crecer enseguida; y el nombre mismo del músico Li, (cuarto verso), significa "ciruelo". El apareamiento entre los dos tipos de seres —femeninos y masculinos, sobrenaturales y humanos— rige el ritmo del movimiento cósmico. El desafío del artista viola el orden de las reglas, y hunde los elementos en un proceso de metamorfosis: nubes fijas, jades estallados, fénix que cantan, orquídeas que ríen, luz derretida, piedras que arden, lluvia de otoño (obsérvese que la imagen de la lluvia se enlaza con la de las nubes del segundo verso: en chino, la combinación de las dos imágenes, "nube-lluvia", designa el acto sexual), dragón danzante y liebre que tiritita. La última imagen, la de la liebre, en apariencia incongruente y fuera de lugar en esta "selva de símbolos", constituye también un símbolo: el de la fecundidad y la inmortalidad. Los mitos sobre la luna la presentan como un lugar donde viven una liebre y un sapo, y donde crece un canelero. Para que la luna no aparezca como un lugar lejano o un decorado exterior, el poeta evita mencionarla y la presenta por medio de los seres que la habitan. Con lo cual se mantiene la ambigüedad entre el mundo humano y el mundo sobrenatural. Wu Zhi y la liebre son seres reales y, al mismo tiempo, transfigurados. Wu Zhi, que poda el canelero, y la liebre, que fabrica el elixir de la inmortalidad, viven al fin el éxtasis y la dicha, pero su condición es trágica. Las ramas del canelero volverán a crecer y la luna a menguar. Aun la inmortalidad es mortal. La imagen última del canelero (árbol sagrado), que responde a la imagen inicial del plátano (árbol terrestre), muestra el proceso de sublimación y, a un tiempo, el de la eterna reanudación.

Desorden aparente, unidad interna: así se presenta el poema, con su tono de conjuro. Universo trastocado, elementos apareados: los suscita el propio lenguaje. El poeta se vale tan sólo de imágenes metafóricas (seda y plátano, jades quebrados, fénix cantantes, nube-lluvia, doce pórticos y veintitrés cuerdas) y de figuras míti-

cas para mantener constantemente su lenguaje en el eje metonímico, sin comentario exterior, como si las propias imágenes se generaran unas a otras. El poema se presenta así como una secuencia sin interrupciones de “brotes” metafóricos, brotes que son en realidad la actualización de un sistema metonímico constituido. Para acudir a una imagen, digamos que metáfora y metonimia forman, en este caso, las dos caras de una misma trama.

El poeta calla y cede la palabra. Da pie a la palabra de los mitos acumulados durante milenios, al mismo tiempo que los descifra y ordena. Como si el poeta sólo pudiera cumplir su propio mito viviendo todos los otros mitos. Al ordenarlos, los transforma. El paso subterráneo a través de los mitos es, para él, una iniciación.

Li Shang-yin (812-858) vivió poco tiempo después de Li He. Como él, es famoso por su manera de jugar con las imágenes, pero sus procedimientos suelen ser diferentes. Cantor de la pasión secreta, procede por alusión. Para ello se vale de imágenes cargadas de sentidos simbólicos, como Li He, pero acude con mayor frecuencia a los ardidés formales (cesura, paralelismo, progresión estrófica, etc.), y las organiza en dos ejes, lineal y espacial. Prescinde de elementos narrativos y anecdóticos, y se apoya en las oposiciones y combinaciones internas de las imágenes para desatar la profusión de sus connotaciones.

Por su forma de agotar todas las virtualidades metonímicas (fónicas, semánticas, iconográficas) que entraña una imagen, Li Shang-yin se vincula con la tradición de la canción popular de las Seis Dinastías antes mencionada.¹

Escogimos para el análisis dos *lü-shi* del poeta. El primero no tiene título:²

¹ Véase pp. 128-129.

² Li Shang-yin, “Sin título”, segunda parte, p. 257. Damos aquí la versión interpretada.

Arduo es el encuentro
 y aún más la despedida.
 Decae el viento del este
 y cien flores se mustian.
 El gusano de seda vierte
 su fibra hasta la muerte.
 La vela derrama sus lágrimas
 hasta el fin de la cera.
 Triste espejo del alba:
 cambian las nubes del cabello.
 Canto de la noche:
 eco gélido bajo el frescor nocturno.
 Desde aquí hasta el monte Peng
 no es muy largo el camino.
 ¡Oh, infatigable pájaro verde,
 condúcenos!

En una serie de poemas de tono muy alusivo, Li Shang-yin canta unos amores secretos que había vivido. Con excepción del primer verso, muy coloquial, que anuncia el tema del poema (la pasión compartida y el drama de la separación), todo el resto del poema está compuesto de una sucesión de imágenes y de metáforas, que forman, una vez más, una red metonímica, tejida en ciertos casos a partir de vínculos fónicos (retruécanos). En el tercer verso, "gusano de seda", *can*, es un homónimo de la expresión "retozos de amantes" (*can-mian*); "hilo de seda", *si*, a su vez, es un homónimo de *si*, "pensamiento amoroso"; por otro lado, el mismo "hilo de seda" aparece en la expresión "hilos azules", *qing-si*, que significa "cabello negro", y que anuncia la imagen de la bellera en el quinto verso. En el cuarto verso, "ceniza", *hui*, forma parte de la expresión *xin-hui*, "corazón hecho pedazos", la cual prolonga por tanto la idea de un amor contrariado contenida en los versos anteriores; además, ese *hui*, "ceniza", también designa el color gris, que prefigura la imagen del cambio de color del ca-

bello en el verso cinco. También en el cuarto verso, la imagen de la llama de la vela remite, por una parte, a la del viento del este en el segundo verso, y por otra a la claridad lunar del sexto verso. La imagen de la luna, a su vez, suscita la figura de la diosa Chang-E que vive sola en la luna;¹ confirma que la separación fatal sólo encontrará su desenlace en las Islas Inmortales (donde se halla el monte Peng), vale decir, más allá de la muerte. Después de todas estas indicaciones, si volvemos a leer el poema entero, nos percatamos de cómo el acto de amor significado por el segundo verso es asumido, en los versos siguientes, por un espacio-tiempo en mutación. El espacio primero. Un espacio que se acrecienta sin fin hasta alcanzar una esfera inaccesible, tan cierto es que las imágenes de flores, de gusano de seda y de vela (el carácter que designa la cera de la vela contiene el radical del insecto, la abeja), imágenes familiares, “a ras de suelo”, se ven transformadas en elementos celestes: nube, luna y al fin montaña legendaria y ave mítica. Con respecto al tiempo, la primavera que llega a su fin anunciada por el segundo verso entra, durante los cuatro versos siguientes, en la alternancia de los días y las estaciones, antes de culminar con el sueño de una reanudación que triunfe de la muerte, encarnada por el Pájaro Verde. A través de ese espacio-tiempo en que los sentimientos humanos forman una simbiosis con los ambientes que los transmiten, el drama del amor inacabado toma por testigo al universo, y se convierte así en un drama universal.

El segundo *lü-shi* de Li Shang-yin se titula: “Cítara adornada con brocado”.²

Cítara engalanada puro azar / aquí cincuenta cuerdas
Cada cuerda cada clavija / anhelar años en flor

¹ Véase la cuarteta del mismo Li Shang-yin, “Chang-E”, segunda parte, p. 221. (*Nota del T.*)

² Li Shang-yin, “Cítara adornada con brocado”, segunda parte, 260.

Letrado Zhuang sueño matinal / perderse mariposa
Emperador Wang corazón primaveral / confiarse tórtola
Mar ancho luna clara / perlas tener lágrimas
Campo Azul sol ardiente / jade nacer humos
Esta pasión poder durar / volverse persecución-recuerdo
Sólo instante mismo / ya desposeído.

Escrito en un estilo sumamente “lacónico”, el poema tiene por tema la reminiscencia de una pasión. El primer dístico coloca de lleno al poema en un marco de ambigüedad. El poeta introduce su tema inicial a partir de un objeto a la vez real y legendario. Se trata de un *jin-se*, un instrumento musical horizontal de cincuenta cuerdas adornado con brocado. Normalmente un *jin-se* tiene sólo veinticinco cuerdas, pero una tradición refiere que en su origen —en la remota antigüedad china— eran cincuenta. Según la leyenda, un emperador de la dinastía Zhou, que no pudo soportar la música demasiado dolorosa que tocaba una de sus favoritas, ordenó que le quitaran al instrumento la mitad de las cuerdas. Cuando lee el primer dístico, el lector sabe que el poeta está viendo una cítara real (¿el recuerdo dejado por la mujer amada?), pero que además está soñando con la cítara legendaria, a través de la cual se identifica con algún amante desconsolado de la antigüedad. En todo caso, la imagen de la cítara le permite al poeta no hablar de sí mismo en primera persona: la cítara se presenta como un lugar de metamorfosis. Las cincuenta cuerdas aluden tal vez a la edad del poeta (algunos comentaristas suponen que el poeta compuso el poema a los cincuenta años), pues el segundo verso asocia las cuerdas y las clavijas a los años idos, pero esta asociación hace sobre todo que el dístico culmine en una imagen obsesiva: una flor (a la cual alude también el brocado de la cítara), que es también ella un objeto decorativo, presente en la habitación, y al mismo tiempo la encarnación de un deseo escondido e insatisfecho. Las imágenes de las cuerdas y las clavijas tienen, en efecto, una connota-

ción sexual: en la tradición taoísta, el sexo de la mujer se designa con la expresión "cuerdas musicales" y el del hombre con la expresión "columna de jade", siendo que el mismo carácter se usa para "columna" y "clavija o puente de instrumento musical". La cítara, por consiguiente, con que se inicia abruptamente el poema, con sus alusiones diversas y el eco de su canto, suscita una serie de preguntas ambiguas: ¿experiencia real o sueño? ¿identificación propia o desdoblamiento? ¿persecución de un deseo nunca realizado, o busca incesante del otro?

El poeta nunca hace estas preguntas explícitamente. El tono conversador y narrativo del primer dístico se rompe y, sin transición, los dos dísticos siguientes, que son los dísticos paralelos, introducen una organización espacial de los signos que se basa en la equivalencia reversible (primer dístico paralelo) y en la concatenación circular (segundo dístico paralelo). Tales estructuras hacen innecesario cualquier comentario, pues las imágenes son significantes de por sí y cobran sentido atrayéndose y combinándose una con otra, para formar una trama compleja que tiene su propia lógica interna. A través de las imágenes, se perciben los temas de la persecución de un recuerdo y de un deseo, del acto de la pasión o de la pasión soñada, de una búsqueda durante la vida que se metamorfosea y prosigue en toda la extensión del tiempo cíclico para quizá permitir a los amantes volverse a encontrar.

Los dos dísticos paralelos se articulan de la manera siguiente: el primero eleva el poema a un plano puramente metafórico, y a partir de este registro metafórico se abre "un campo metonímico" al cual el poeta le saca provecho en el segundo dístico paralelo, un dístico hecho a su vez de una sucesión de imágenes que se generan unas a otras. El sentido simbólico de las imágenes del primer dístico paralelo es el siguiente:

Letrado Zhuang-mariposa: el filósofo taoísta Zhuang-zi al despertar de un sueño en el cual se había convertido en mariposa, se

preguntaba si al fin y al cabo él había soñado que era una mariposa o la mariposa era la que había soñado que se volvía Zhuang-zi. ¿Era él Zhuang-zi despierto o era sólo un ser soñado por una mariposa? El filósofo ilustra aquí la concepción taoísta acerca de lo ilusorio de la vida y de la identidad de los seres.

Emperador Wang-tórtola: según la leyenda, el emperador Wang de Shu, desconsolado a raíz de la muerte de su favorita, abandonó su trono y desapareció. Su alma se convirtió en *du-juan*, "tórtola", cuyo grito semeja un sollozo. Se cuenta que, cuando cantaba, esa tórtola escupía sangre, y ésta se convertía en unas flores coloradas muy abundantes en el país de Shu y que se llaman también *du-juan*. El *du-juan* simboliza así una pasión breve que perdura a través de metamorfosis. Obsérvese también que en ambos casos, "letrado Zhuang-mariposa" y "emperador Wang-tórtola", hay cambio de sexo: mariposa y tórtola o flor de tórtola siempre tienen, en la poesía de Li Shang-yin, una connotación femenina.

El poeta se identifica con el letrado Zhuang y con el emperador Wang y éstos, a su vez, se hacen equivaler a la mariposa y a la tórtola. Esta secuencia de "puestas en ecuaciones" es subrayada por la estructura gramatical de ambas frases. Como los versos son paralelos, tienen una misma estructura sintáctica: dos sujetos animados (A y B) enlazados por un verbo. Ambos verbos, "perdersé" y "cambiarse", que en su uso corriente son verbos transitivos, se vuelven aquí "neutros" por la omisión de elementos postverbiales (una preposición como "a" o "en", por ejemplo). De modo que la progresión de la frase, en vez de tener un sentido único: $A \rightarrow B$, se vuelve reversible: $A \rightleftharpoons B$. El segundo verso, por ejemplo, puede leerse: "el corazón del emperador Wang se transforma *en* tórtola" o, a la inversa, "una tórtola se transforma *en* corazón del emperador Wang". Con este ardid sintáctico, el poeta coloca los elementos humanos y los elementos naturales en un orden en que se vuelven reversibles, para dar a entender que si la pasión vivida y el deseo no saciado se cambian en otras cosas, espera volver a en-

contrarlos. Por otra parte, como los dos versos son paralelos, “sueño matinal” y “corazón primaveral”, “mariposa” y “tortola” están apareados y se leen juntos: oponen, por un lado, ilusión, olvido y descuido, y por otro, deseo carnal, recuerdo y pasión trágica. La organización formal evidencia el desgarramiento del poeta representado aquí por los dos polos irreconciliables.

El primer dístico paralelo, construido según el modo de la *equivalecia*, es de naturaleza metafórica (con una estructura metonímica subyacente: sueño-mariposa, corazón-tortola). Establece vínculos de analogía entre distintos géneros de seres y entre distintos reinos: entre el poeta y ambos personajes (Zhuang y Wang), primero; luego, entre estos personajes y la mariposa y la tortola que pertenecen al reino animal. Finalmente, la imagen del reino animal lleva a la del reino vegetal, representado por la flor. Todos los vínculos que así se establecen hacen surgir la idea de intercambio y de transformación, y abren entonces el extenso campo metonímico que el poeta usufructúa en el dístico siguiente.

En efecto, el segundo dístico paralelo (tercer dístico del poema) está compuesto de una sucesión de metáforas que tienen vínculos de contigüidad entre ellas. Los dos versos empiezan respectivamente por las imágenes de mar y de campo, cuya combinación significa en chino: transformación.¹ La búsqueda del poeta sale entonces del reino animal y vegetal, y llega al reino mineral representado por la perla y el jade. Toca precisar cuáles son los mitos que contienen los dos versos:

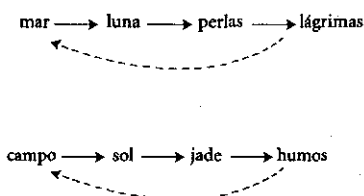
Primer verso del dístico (quinto verso): En el mar del sur, aparecen sirenas en noches de plenilunio; las lágrimas que derraman se convierten en perlas.

Segundo verso (sexto verso): En el Campo Azul (en la actual provincia del Shen-xi, famosa por sus jades), el sol provoca ema-

¹ 滄海桑田, “mar sin fondo campo de moras”, que significa que el mar se puede convertir algún día en un campo cultivado y viceversa.

naciones que ocasionan cuando se ven de lejos (pero sólo de lejos) visiones maravillosas.¹ Otro mito cuenta que un anciano sembró unas semillas que un caminante desconocido le había dado para agradecerle su generosidad. Las semillas germinaron y se convirtieron en hermosos fragmentos de jade, gracias a los cuales pudo el anciano desposar a la joven que deseaba.

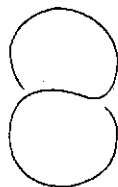
Aunque ignore las leyendas, el lector se percatará de la pertinencia de los lazos metonímicos que unen las imágenes: por ejemplo, en el primer verso del dístico (quinto verso), entre el mar y la luna (interacción), la luna y las perlas (resplandor y redondez), las perlas y las lágrimas; y por último, como la imagen de las lágrimas con que termina el verso es la del elemento líquido (porque también en chino existe la expresión “mar de lágrimas”), se enlaza con la del mar, con que se inicia. Lo mismo sucede con el segundo verso (como el lector podrá colegir más adelante) y cada uno de los versos forma entonces un anillo:



Ahora bien, en el idioma, además de la expresión “mar de lágrimas”, existe también la expresión “mar de humos”, de modo que el final del segundo verso se une al inicio del primero. Los dos anillos que forman los versos se combinan, por ende, como en la figura siguiente (que se usó para ilustrar el paralelismo):²

¹ Véase la carta de Si-kong Tú a Wang Ji-pu, capítulo III, p. 111-112, y Li He, “Canción de la espada...”, p. 299.

² Véase pp. 87 y 93.



Los dos anillos engarzados, por coherentes que sean, deslindan un vacío, una ausencia. Entre el reino animal del primer dístico paralelo (dístico II) y el reino mineral del segundo dístico paralelo (III), sigue estando la imagen de la flor nombrada en el primer dístico del poema (dístico I, no paralelo) y aludida por “mariposa-humo” y “tórtola-lágrimas” (al final de los dos dísticos paralelos, II y III). La flor ausente (la mujer deseada) es justamente el objeto de la búsqueda del poeta. Ahora bien, tomando en cuenta las dos leyendas de este segundo dístico paralelo (III) (ambas ligadas a la aparición de una mujer), y asimismo los sentidos particulares vinculados con las imágenes de luna, ondas, perlas y jades (en chino, una profusión de expresiones basadas en esas imágenes describen la belleza femenina: el cuerpo de una mujer, su mirada, su cabello, su cara), se palpa en verdad, más allá de la ausencia, la presencia carnal de la mujer que suscita la magia del canto. La concatenación circular, representada por el anillo doble, sugiere además la creencia del poeta en la posibilidad de que se vuelvan a encontrar en otra vida.

El encadenamiento lineal recalca con fuerza la busca del poeta a través del tiempo y los distintos reinos, pero recuérdese que el dístico es paralelo como el anterior. Los términos apareados, al ocupar posiciones paralelas en los dos versos, provocan otros sentidos:

Mar-campo: transformación universal, vicisitudes de la vida humana;

Sol-luna: movimiento cósmico, correr del tiempo (día y noche, días y meses), eternidad;

Perlas-jade: tradicionalmente asociadas en un gran número de expresiones –tesoros humanos, armonía en la pareja o en el amor, sonidos melódicos de la música—. Y la expresión “perlas y jades enterrados” significa una hermosa mujer muerta;

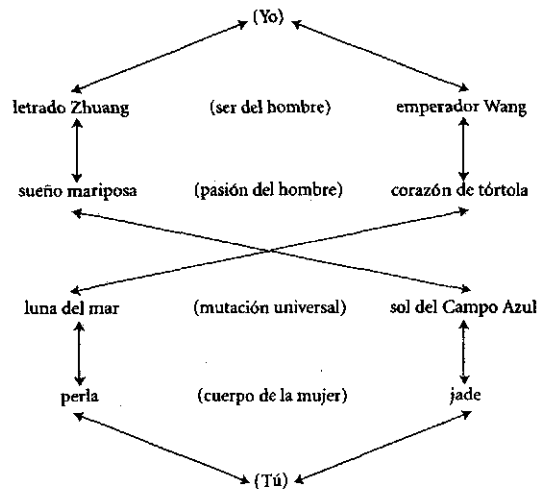
Lágrimas-humos: pasión trágica, pasión vana.

También otras combinaciones significantes son posibles: “mar-sol”, renacer; “mar seco-piedra podrida”, pasión indestructible. Y además de estos binomios que atan a los dos versos entre sí, hay que considerar el paralelismo entre los dos versos enteros, uno marcado por el *yin* (luna, mar), el otro por el *yang* (sol, fuego). El paralelo de los dos versos suscita la imagen de la cópula (*yang-yin*: hombre y mujer). A través de los lazos carnales, el hombre y la mujer se pierden y se vuelven a encontrar sin cesar.

Así, entre los dos versos de este segundo dístico paralelo, mientras en el eje sintagmático se sigue el tema del sueño inaugurado en el dístico anterior, en el eje paradigmático, entre el par de versos, se desarrolla el tema del deseo. Cuando un lector familiarizado con el sentido simbólico de todas estas imágenes escande los dos versos según el ritmo, siente de veras, más allá del lenguaje directo (“Por entre todas las cosas, día y noche, te busco y te deseo. Ven a mí. Juntos, tú en mí y yo en ti, volveremos a nacer...”), brotar del acto de la significancia las figuras y los gestos de una pasión no saciada.¹

¹ La traducción y el análisis, en efecto, no deben dar la impresión de que el poema está hecho de un conglomerado de imágenes. Se trata de un canto en que la ausencia de palabras que expresen sentimientos sólo vuelve más desgarrador su acento. Para un oído chino, los versos no son menos musicales que el canto del Ariel de Shakespeare: “*Full fathom five thy father lies / Of his bones are coral made / Those are pearls that were his eyes / Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange*”; ni “dicen” menos que las quejas de Maurice Scève: “*En toi je vis, où que tu sois absente, / En moy je meurs, où que soye présent. / Tant loing sois tu, toujours tu es présente, / Pour près que soye, encore suis je absent...*”

Sí, los tres dísticos que se acaban de analizar están inmersos en un proceso de generación continua, y la ausencia de los elementos petrificados del lenguaje denotativo impide que se fijen en un sentido único. Detrás de todas estas imágenes, a la vez estructuradas y estalladas, se adivinan un “yo” y un “tú” subyacentes que aseguran la unidad del poema. Ninguno de los dos se menciona, porque uno y otro sólo encuentran su ser por la busca misma, una búsqueda que parte de la cítara como cuerpo y que por mediación de la música conjuratoria que emana de ella, acaba por lograr, de etapa en etapa, que ese “yo” alcance –y aun se vuelva– el “tú”:



El último dístico abandona el lenguaje de estructura paralela y retoma el canto lineal iniciado por el primer dístico. El primero de los dos versos (séptimo verso) se puede interpretar como una súplica o como una interrogante (en chino el mismo tipo de frase vale en ambos casos): ¡Ojalá perdure esta pasión, como la cítara que aquí quedó! ¡Ojalá de tanto volver a tocar, vuelva a surgir el canto inicial! Tres caracteres del dístico son de clave “corazón” (el primero de ellos inicia el dístico y el último lo cierra). Los tres

caracteres le hacen eco a la única vez que se usó la palabra “corazón” en el resto del poema, el “corazón primaveral” del cuarto verso. Su presencia recalca que la aventura es interior. Se trata de “pasión”, 情, de “memoria”, 憶, y del último carácter *wang*, 惘, que clausura el poema y se pronuncia como el nombre del emperador Wang; evoca otra vez la figura del emperador, y contribuye a la coherencia del poema. Esta palabra, cargada de imágenes, significa, a la vez, “estar poseído” (el corazón atrapado en una red) y “estar desposeído” (el vacío inasible, la ausencia). Con esta palabra tan ambigua y aparentemente contradictoria, el final del poema se sitúa en el lugar donde la presencia sólo se palpa en la ausencia, donde el tiempo de la pasión vivida se confunde, una vez más, con el de la búsqueda.

Se estudiará, por último, una cuarteta muy conocida de Li Bo que representa un caso extremo aunque, a decir verdad, bastante frecuente en la poesía china. Se trata de observar de qué manera, en un poema en que los elementos descriptivos se reducen a su mínima expresión, las imágenes simbólicas se constituyen en un paradigma homogéneo y crean un orden espacial en el cual las imágenes, al mismo tiempo que se oponen, se convierten en unidades intercambiables. A través de esta estructura, a un tiempo abierta y unificadora (como la de una constelación), y cuya concisión llama la atención, aparece al desnudo un lenguaje metafórico —en que sujeto y objeto, fuera y dentro, lejanía y cercanía son las facetas de un mismo prisma que no cesa de irradiar—:

Li Bo

Escalinata de jade

Escalinata de jade / nacer rocío blanco
Tarde en la noche / penetrar media de seda
Entretanto bajar / celosía de cristal
Por transparencia / mirar luna de otoño

El tema del poema¹ es la noche de espera de una mujer ante el porche de su casa, larga espera y al fin vana: su amante no llegará. Desilusionada, y presa del frío que hace esa noche, se retira a su cuarto. Allí baja la celosía de cristal y se queda un rato más, confiándole su pena y su deseo a la luna, tan cercana (por lo clarísima) y tan lejana.

El poema admite sin lugar a dudas esta interpretación. Pero en él los únicos elementos narrativos son algunos verbos de acción neutros, y no aparece ninguna palabra que describa sentimientos como soledad, desilusión, pesar, deseo de encuentro y otros semejantes. El sujeto personal, como lo requiere la tradición poética, se omite. ¿Quién habla? ¿"Ella"? ¿"Yo"? Se invita al lector a vivir los sentimientos del personaje "por dentro"; pero esos sentimientos apenas son sugeridos por algunos gestos y unos pocos objetos.

El poema se presenta como una sucesión de imágenes: escalinata de jade, rocío blanco, media de seda, celosía de cristal, *ling-long*, "por transparencia", luna de otoño. El lector familiarizado con el simbolismo poético chino percibe enseguida las connotaciones:

Escalinata de jade: La casa de una mujer. El jade evoca además la piel lisa y suave de la mujer.

Rocío blanco: Noche fresca, hora solitaria, lágrimas; con un matiz erótico también.

Media de seda: Cuerpo de mujer.

Celosía de cristal: Interior de gineceo.

Ling-long: La palabra, que se tradujo "por transparencia" en el cuarto verso, abunda en sentidos; se refería inicialmente al tintineo de los pendientes de jade, y se usó luego para calificar los objetos preciosos y brillantes, y también caras de mujer o de niños. Aquí permite una doble interpretación: la cara de la mujer que mira la luna y la luna que ilumina la cara de la mujer. Fonética-

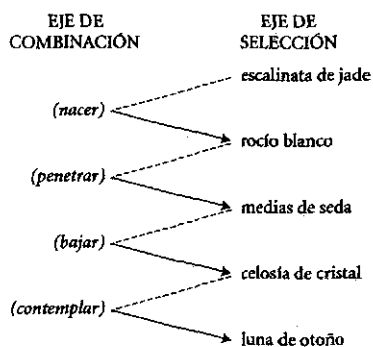
¹ Li Bo, "La escalinata de jade", segunda parte, p. 188. Ver la transcripción fonética del poema, p. 80.

mente, el eco de este binomio aliterado responde a la sucesión de vocablos que aparecen en los versos anteriores, palabras con *ele* inicial, y que designan objetos brillantes o transparentes: *lu* (rocío), *luc* (seda), *lian* (cortina de cristal).¹

Luna de otoño: Presencia lejana y deseo de reunión (los amantes separados pueden mirar la misma luna; además, la luna llena simboliza la reunión de los seres queridos).

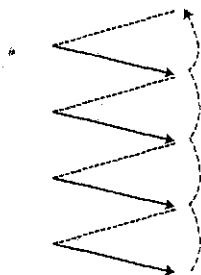
Con esta secuencia de imágenes, el poeta crea un mundo coherente. La progresión lineal se mantiene en un registro metafórico. Las imágenes representan todos objetos brillantes o transparentes. Parecen derivar unas de otras, en orden regular. Tal regularidad la confirma la regularidad de las frases desde el punto de vista sintáctico. Las cuatro frases del poema tienen todas la misma forma sintáctica: complemento - verbo - objeto.

La regularidad le imprime al poema un carácter de ordenamiento inexorable: en cada una de las cuatro frases, el verbo está en el medio, se encuentra determinado por un complemento y rige un objeto. Si tomamos en cuenta la omisión del sujeto personal, el poema parece inmerso en un proceso en el cual cada cosa se convierte por sí sola en eslabón de una cadena, y cada imagen engendra otra, desde la primera hasta la última:



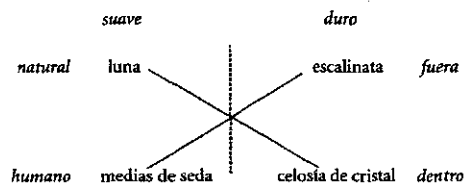
¹ Véase capítulo II, pp. 80-82, a propósito de los efectos musicales.

Este esquema sugiere una progresión lineal en sentido único. Si nos colocamos, sin embargo, en el punto de vista de las imágenes, podemos enlazar la última (claro de luna) con la primera (escalinata de jade) pasando por todas las demás:



Ocurre, en efecto, que los objetos transparentes o cristalinos brillan todos gracias al claro de luna que aparece en el último momento y "desanda el camino" del poema como para darle a cada imagen su plena claridad o, más bien, su pleno sentido. La luna que alumbra de nuevo la escalinata de jade vacía enfatiza la pena; el movimiento circular subraya un pensamiento obsesivo que vuelve sin pausa sobre lo mismo.

Esta organización paradigmática en el seno del desenvolvimiento lineal permite verificar, en el orden de las imágenes, el rasgo dominante del lenguaje poético que ha definido Roman Jakobson: la proyección del eje de la selección en el de la combinación. Con sutileza, el poeta hace que el lenguaje estalle, introduciendo la dimensión espacial en el orden temporal. Al oponerse entre sí, las imágenes generan sentido como de manera "natural":



En el logro de este "libre juego" entre las imágenes radica la concisión estructural, una estructura que une en sí misma lo exterior y lo interior, lo lejano y lo cercano y, aún más, el sujeto y el objeto. El mundo interior se proyecta afuera, mientras que el mundo externo se convierte en el signo de un mundo interior. El jade es aquí, a la vez, la escalinata y el cuerpo de la mujer; el rocío es, a la vez, el frío de la noche y el deseo; el *ling-long* es, a la vez, la cara de la mujer que mira la luna y la luna vista a través de la cortina de cristal. Y esa luna, a un tiempo presencia lejana y sentimiento íntimo, provoca en cada encuentro suyo con los objetos un nuevo sentido.

Al fin y al cabo, acudiendo también a un lenguaje metafórico, podría decirse que por encima del discurso "llano" se levanta una bóveda celeste en la cual quedan en suspenso figuras luminosas que forman una constelación. Unidas por lazos metonímicos, transforman el azar en necesidad, se sitúan por la relación que mantienen unas con otras, se atraen entre ellas y se iluminan con sus destellos cruzados. En medio de ellas, brilla un astro de singular esplendor: la luna. Hacia ella convergen las demás estrellas; cargada de deseo humano, ella es la que, al fin y al cabo, las ilumina a todas. Por intermedio de los signos con su ritmo primordial, la luna —uno de los símbolos fundamentales de los poetas chinos clásicos, artistas de una sensibilidad esencialmente "nocturna"— revela el secreto de una noche de mito y de comunión.

SEGUNDA PARTE

Vertical line of text or a page number, possibly 100, running down the left side of the page.

ANTOLOGÍA DE LOS POEMAS DE LOS TANG

Esta antología presenta las principales formas poéticas que se practicaban en la época de los Tang: por una parte, el *jin-ti-shi* ("Poesía de estilo nuevo"), que se divide en *jue-ju* ("cuarteta") y *lü-shi* ("poesía regulada", octava); y, por otra parte, el *gu-ti-shi* ("Poesía de estilo antiguo"). Éste último, que comporta menos exigencias, permitía a los poetas dar libre curso a su necesidad de efusión o narración.

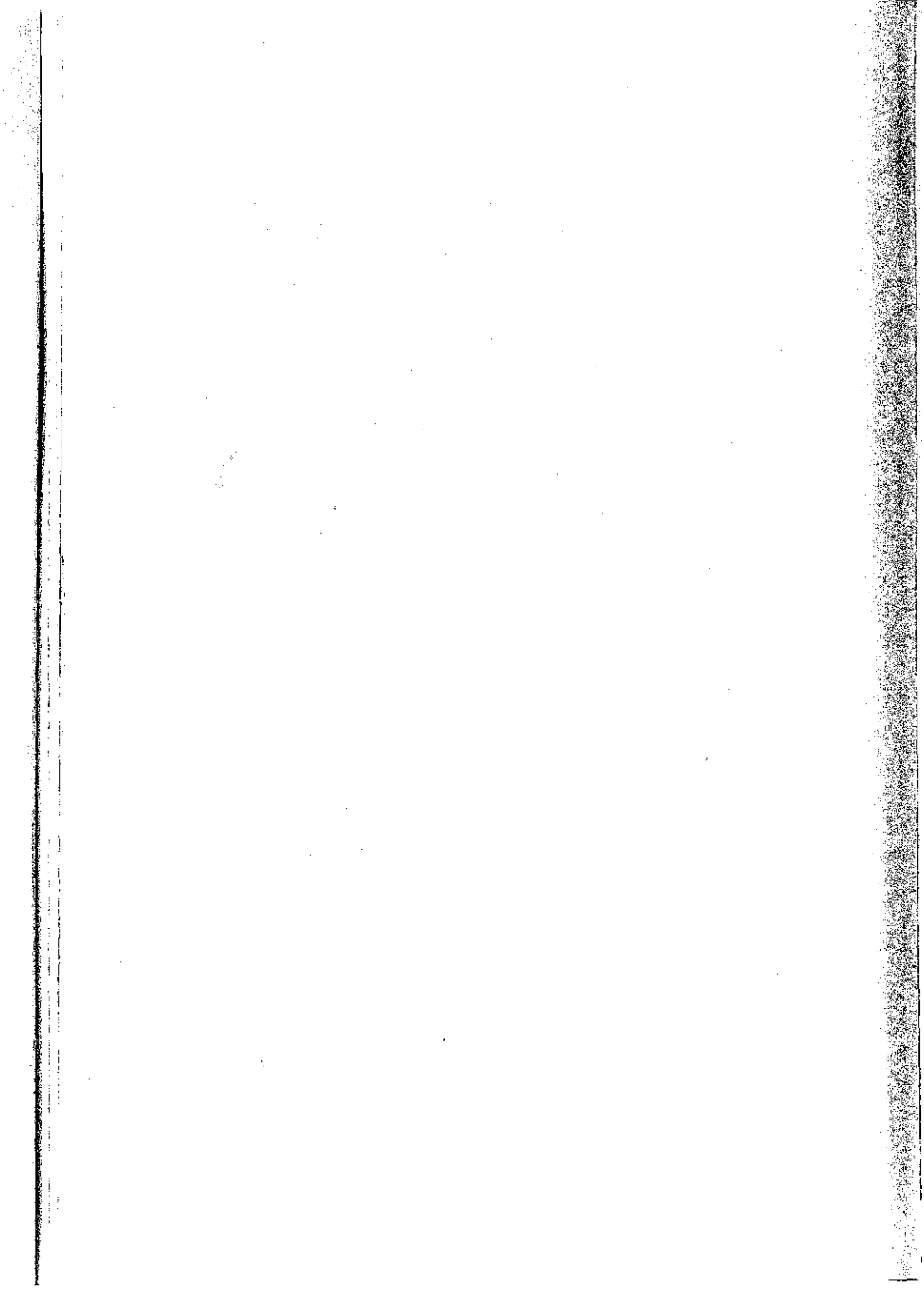
La recopilación termina con cinco *ci* ("Poesía cantada"). Este nuevo género nació hacia el final de la época de los Tang, lo cual se debió en parte al desarrollo de la música: los poetas, en compañía de cortesanas, componían entonces poemas según esquemas melódicos. Al contrario del *shi*, los versos de un *ci* son de longitud variable y están sometidos a un desarrollo más lineal. Los ejemplos elegidos muestran el género en estado naciente, cuando los poetas empiezan a separarse del estilo conciso y ordenado, y acuden en mayor medida a un estilo descriptivo y hablado. Este cambio de lenguaje traduce en realidad una crisis. La dinastía de los Tang, socavada por las guerras externas y los conflictos internos agudos, presencia la ruptura de su sueño de unidad y de orden. Los poetas, que también padecen la conmoción, confían entonces su nostalgia a un canto con un ritmo más suelto, más descompuesto, y como quebrado.

De cada poema se da el texto original chino, una traducción literal y una versión interpretada.

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO

Los poemas de la antología constituyen el corpus del estudio. Varios fueron analizados en la primera parte y de ellos provienen la mayoría de los ejemplos comentados. La versión interpretada busca ante todo, como dice François Cheng en la Introducción, hacer que el lector se percate de ciertos matices ocultos de los versos y los pueda percibir. El lector sabrá leer los poemas teniendo en mente el análisis de la primera parte. Los traductores contaron con la valiosa colaboración de la sinóloga uruguaya Rosario Blanco para cotejar la traducción literal de los poemas directamente con el original chino. Se consultaron diversas traducciones existentes en castellano, francés e inglés, en especial la traducción al inglés de esta misma obra realizada por Jerome P. Seaton; asimismo, varios poemas fueron cotejados con las traducciones que de ellos se incluyen en la antología *Poesía clásica china*, por Guojian Chen, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001. La presente traducción sólo aspira a ilustrar el memorable estudio de François Cheng, a quien nuestra edición desea rendir homenaje. Con este fin, se siguieron en todo momento las pautas de interpretación por él señaladas.

JUE-JU
Cuartetas



王之涣	登鹳雀楼	Wang Zhi-huan
白日依山盡		Desde lo alto del pabellón de Las Cigüeñas
黃河入海流		Sol blanco / seguir montaña acabar
欲窮千里目		Río Amarillo / penetrar mar correr
更上一層樓		Querer agotar / mil estadios vista
		Aún subir / un grado piso

Tras la montaña ya el sol agoniza.
 Y hacia el mar corre el Río Amarillo.
 Inabarcable mirada del mundo:
 ¡Subamos otro piso!

Este pabellón, situado en el sureste del Shan-xi, en un codo del Río Amarillo, era famoso por la belleza de su panorama.

Ver el análisis del poema en el capítulo II, pp. 85-86, a propósito del paralelismo.

陳子昂 登幽州臺
前不見古人
後不見來者
念天地之悠悠
獨愴然而泣下

Chen Zi-ang
Desde la terraza de You-zhou
Delante no ver / hombre antiguo
Detrás no ver / hombre por venir
Pensar cielo-tierra / lejano-lejano
Solo afligido / romper a llorar

Detrás, nadie que haya pasado.
Delante, nadie que haya de venir.
Ante la inmensidad de cielo y tierra
mi soledad rompe en sollozos.

El lector observará que invertimos, con respecto a la traducción literal, el orden entre "atrás" y "adelante" para conformarnos a la visión del hombre occidental. Éste ve detrás de él al hombre del pasado y delante al hombre del porvenir. El hombre chino se sitúa por instinto en el gran linaje humano; ve así a los que lo precedieron delante de él, y siente que trae tras de sí a los que vendrán. Con esta nota, compartimos una de nuestras reflexiones sobre la traducción: cómo volver a ajustar la concepción del tiempo, del espacio y de la relación con las cosas cuando se pasa de un idioma a otro.

孟浩然	宿建德江	Meng Hao-ran
移舟泊烟渚		Una noche en el Río Jian-de
日暮客愁新		Desplazar barca / atracar brumoso islote
野旷天低树		Sol poniente / viajero tristeza avivar
江清月近人		Llanura inmensa / cielo descender árboles
		Río límpido / luna acercarse hombres

La barca se mece en su amarre de niebla
 El ocaso desata las penas del viajero
 En la vasta llanura, el cielo cobija los árboles
 En las diáfanas aguas, la luna ya se avecina.

Con variantes destinadas a destacar los aspectos comentados en el estudio, nos inspiramos aquí en una hermosa versión de esta cuarteta realizada por Raúl A. Ruy: "Mientras mi barca se mece / en su amarre de niebla / y la luz del día declina, / surgen los viejos recuerdos. / ¡Cuán vasto es el mundo; / cuán próximos al cielo / están los árboles, / y cuán diáfana en las aguas / la vecindad de la luna." (*N. del T.*)

孟浩然

春曉

Meng Hao-ran

春眠不覺曉
處處聞啼鳥
夜來風雨聲
花落知多少

Mañana de primavera
Sueño primaveral / no saber alba
Todo alrededor / escuchar cantar pájaros
Noche pasada / viento-lluvia susurro
Flores caídas / quién sabe cuántas ...

No se propone una versión de este poema, que se analizó en el capítulo I, p. 50, a propósito de la omisión del pronombre personal.

Ensayamos, sin embargo, esta versión en castellano: (*N. del T.*)

No se advierte el alba en esta primavera
Ya se oyen por doquier los pájaros
Anoche hubo estruendo de aguaviento
Cuántos pétalos habrá en el suelo.

孟浩然 送朱大入秦
游人五陵去
宝剑值千金
分手脱相赠
平生一片心

Meng Hao-ran
Para Zhu Da que va al Qin
Errante hombre / Cinco-túmulos partir
Tesoro-espada / valer mil oros
Separarse / quitar para ofrecer
Una vida / uno entero corazón

Viajero amigo que sales para Cinco-túmulos
Sólo esta espada que no cambio por oro
Puedo ofrecerte para que te acompañe.
Un corazón va en ella, fiel marca de una vida.

王維	竹園館	Wang Wei
獨坐幽篁裡		La Glorieta de los Bambúes
彈琴復無聲		Solo sentado / recluso bambúes dentro
深林人不知		Tocar laúd / aun mucho tiempo silbar
明月來相照		Profundo bosque / hombres no saber
		Radiante luna / venir con alumbrar

Sentado a solas entre bambúes,
 taño laúd y silbo largo tiempo.
 Nadie se acerca al espeso follaje,
 salvo la luna que llega radiante.

La glorieta se encuentra cerca de Wang-Chuan, al pie del monte Zhong-nan, donde Wang Wei se retiró al final de su vida. Los cuatro poemas siguientes se refieren a lugares de la misma región.

王維	辛夷塢	Wang Wei
木末芙蓉花		El Terraplén de los Hibiscos
山中發紅萼		Ramas extremo / magnolias flores
澗戶寂無人		Montaña medio / abrir rojas corolas
紛紛開且落		Torrente morada / calma ninguna persona
		Mezcolanza / florecer además caer

En la punta de las ramas, flores de magnolia
 Abren en la montaña corolas rojas
 –Una casa, cerca del torrente, calma y vacía–
 Confusamente, unas se abren; otras caen.

Véase en la Introducción, p. 20, el comentario del aspecto gráfico y visual del primer verso.

Verso 3: El tema del poema es el proceso de eclosión de las flores vivido desde adentro por el hombre. Para que haya podido vivir la experiencia, tuvo que vaciarse. La incongruencia aparente de este verso en el poema sugiere ingeniosamente la presencia del hombre que contempla las flores y, al mismo tiempo, su ausencia, ya absorbido por la presencia de las flores.

Verso 4: El tono no es de tristeza, sino de serena aceptación. El propósito del poeta es amoldarse a la transformación universal y consentir con ella.

王維

鹿柴

Wang Wei

空山不見人
但聞人語響
返景入深林
復照青苔上

Empalizada de los ciervos
Montaña vacía / no percibir nadie
Solamente oír / voz humana resonar
Sombra-vuelta / penetrar espesura bosque
Aún alumbrar / musgo verde sobre

Montaña desierta. Ya no se ve a nadie
Ecos de voces resuenan a lo lejos
Un resto de sol penetra en la arboleda
El musgo ostenta entonces un brillo verde.

Véase el análisis del poema en el capítulo I, pp. 48-49, a propósito de la omisión del pronombre personal.

Verso 4: "Sombra-vuelta", luz del ocaso.

<p>王維 荆溪白石出 天寒紅葉稀 山路元無雨 空翠濕人衣</p>	<p>山中</p>	<p>Wang Wei En la montaña Riachuelo Jing / blancas rocas emerger Cielo frío / rojas hojas desperdigadas Montaña sendero / estar sin lluvia Vacío azul / mojar hombre ropa</p>
---	-----------	---

Las aguas del Jing con rocas blancas
 Pocas hojas purpúreas en el cielo frío
 No ha llovido en este paso de montaña:
 Sólo el azul del vacío nos moja la ropa.

Como se sabe, Wang Wei también era famoso por su pintura paisajística. La muy citada frase: “Cuando saboreo un poema de Wang Wei, aprecio su pintura; cuando contemplo una pintura suya, descubro su poesía”, la dijo Su Dong-po, el gran poeta de la época de los Song, a propósito del cuadro de Wang Wei en el cual está caligrafiado este poema. Véase Introducción, pp. 23-28, a propósito de la simbiosis entre poesía y pintura.

王維

木蘭樂

Wang Wei

秋 山 斂 餘 照
飛 鳥 逐 前 侶
彩 翠 時 分 明
夕 嵐 無 處 所

Empalizada de los Mu-lan

Otoño monte / amontonar resto de ocaso
Volando pájaro / perseguir adelante pareja
Irisado verde-azul / a veces brillar
Tarde bruma / no tener morada

El monte de otoño retiene un resto del ocaso
Un pájaro vuela detrás de su pareja
A ratos el irisado verde-azul refulge
La niebla de la tarde no tiene dónde quedarse.

王維	鳥鳴澗	Wang Wei
人閒桂花落		El Torrente-del-Canto-de-pájaros
夜靜春山空		Hombre descansar / flores de canelo caer
月出驚山鳥		Noche calmarse / primavera montaña vacía
時鳴春澗中		Luna surgir / asustar pájaro de montaña
		A veces gritar / primavera torrente medio

Reposa el hombre. Caen flores de canelo
 Calma noche, de marzo, en la montaña vacía
 Sale la luna. El pájaro se asusta:
 chilla la primavera en la quebrada.

Véase el análisis del primer dístico en el capítulo II, pp. 74-75, a propósito de la cesura, como ejemplo del valor sintáctico de la cadencia.

王維

鷓鴣堰

乍向紅蓮沒
復出清浦懸
獨立何灘裊
銜魚古壘上

Wang Wei

Malecón de cormoranes

Apenas hacia / rojos lotos desaparecer
Volver aparecer / clara orilla revolotear
Solo en pic / cuántas suaves plumas
Pescado en el pico / viejo madero encima

Tan pronto se sumerge entre los lotos rojos
vuelve a revolotear sobre la orilla.

De pronto, pez en pico, suaves plumas,
flota apartado sobre algún madero.

王維	歌湖	Wang Wei
吹蕭臨極浦		El lago Yi
日暮送夫君		Tocar la flauta / alcanzar extrema ribera
湖上一迴首		Tarde tardía / acompañar marido-señor
青山卷白雲		Lago encima / un instante volverse
		Verde monte / rodear blanca nube

Frente al ocaso, tocando una flauta,
acompañó a mi señor hasta la orilla.
Los ojos vuelven por un instante al lago:
blanca nube se abraza al monte verde.

Véase el análisis del segundo dístico en el capítulo III, pp. 124-125, a propósito del uso de las metáforas convencionales.

王維	送高臺送客拾遺	Wang Wei
相送臨高臺		En la Alta Terraza
川原杳何極		Decir adiós / sobre Alta Terraza
日暮飛鳥還		Río-llanura / oscuro sin límites
行人去不絕		Día tardío / pájaros volando volver
		Viajero / irse sin tregua

La despedida en las Terrazas Altas:
Río y llanura se pierden en las sombras
Con el crepúsculo regresan ya los pájaros
El viajero camina sin pausa a lo lejos.

<p>王翰 凉州词 葡萄美酒夜光杯 欲饮琵琶马上催 醉卧沙场君莫笑 古来征战几人回</p>	<p>Wang Han Canción de Liang-zhou Uvas hermoso vino / nocturna-claridad copa Desear beber pi-pa / caballo sobre apresurar Ebrio tirado arena campo / no rían nada Desde antaño guerra expedición / cuántos volver</p>
---	---

Vino supremo, copa de brillo nocturno
 La cistra de los jinetes me apresura a beberlo
 ¡Nadie se ría si caigo ebrio en la batalla!
 En tantos años, ¿cuántos han vuelto de la guerra?

Liang-zhou era un puesto fronterizo en el extremo Noroeste de China, en el Gan-su.

El tema de este poema y de los cuatro siguientes es la "vida en la frontera", tema importante en la época de los Tang porque China tuvo que defenderse de continuo, en su frontera noroeste, de los ataques de los "bárbaros". Los poemas describen la partida hacia la frontera, la vida ruda en las regiones desérticas, las escenas de combate, así como los dramas humanos propios de la "vida fronteriza": separación, muerte sin sepultura, etc. En ocasiones, una especie de romanticismo mueve a cantar, como en este poema, la dicha de descubrir cosas "exóticas", como el buen vino de uva o el pi-pa ("cistra", instrumento musical proveniente de Asia central). Véase, entre otros, Du Fu, "Parajes antiguos", p. 252. (N. del T.)

Verso 3: "campo arenoso", el campo de batalla.

盧綸

塞下曲

Lu Lun

月黑雁飛高
單于夜遁逃
欲將輕騎逐
大雪滿弓刀

Canto de frontera

Luna negra / ocas salvajes volar alto

Jefe bárbaro / noche escondido huir

Lista para lanzar / caballería ligera perseguir

Gran nieve / cubrir arcos y sables

Oscura luna, vuelan ocas salvajes
Ha huido en la noche el rey de los Hunos
Lista al ataque la caballería ligera:
arcos y sables brillan llenos de nieve.

陳陶

隴西行

誓掃匈奴不顧身
五千貂錦喪胡塵
可憐無定河邊骨
猶是春閨夢裏人

Chen Tao

Balada de Long-xi

Jurar exterminar los Hunos / sin cuidar cuerpos
Cinco mil martas-brocados / morir polvos bárbaros
Qué piedad río Errabundo / dos orillas osamentas
Ser aún primavera gineceos / sueños adentro hombres

Juraron por sus vidas expulsar a los Hunos
Cayeron cinco mil con sus pieles de marta
Piedad para esos huesos a la orilla del río³
que aún están vivos en el sueño de sus amantes.

Long-xi: región fronteriza del Noroeste, en el Shen-xi y el Gan-su.

Verso 2: "Brocado forrado con piel de marta", los abrigos que llevaban los soldados chinos.

Verso 3: Río "Errabundo" o "Sin Sosiego", río al norte del Shen-xi, llamado así porque cambiaba con frecuencia de curso; alude también aquí a las almas errabundas de los muertos sin sepultura.

金風結

春怨

Jin Chang-xu

打起黃鸝兒
莫教枝上啼
啾時驚妾夢
不得到遼西

Lamento de primavera

Espanta pues / pequeña oropéndola amarilla

No dejar / rama sobre cantar

Cantar momento / interrumpir mi sueño

Sin poder / alcanzar Liao-xi

Espanta a la oropéndola amarilla,
no la dejes que cante en esa rama.
Sus gorjeos interrumpen mi sueño:
Nunca voy a llegar a Liao-xi.

El esposo de la joven partió al puesto fronterizo de Liao-xi, en el Gan-su, y durante un instante, ella cree en su sueño que se va a encontrar con él.

李益 從軍北征
天山雪後海風寒
橫笛獨吹行路難
碛裡征人三十萬
一時回首月中看

Li Yi
Expedición al norte
Montaña Celeste después nieve / viento marino helado
Flauta travesera empero tocar / ardua es la marcha
Arenas medio expedicionarios / trescientos mil
Un instante volverse / luna dentro mirar

El viento gélido y la nieve sobre el Monte Celeste
Alguna flauta toca "Ardua es la marcha"...
Entre los roquedales trescientos mil soldados
al unísono se vuelven para mirar la luna.

El norte: el Xin-jiang, provincia fronteriza en el noroeste de China.
"Ardua es la marcha" es una balada conocida; revive en los que la oyen la tristeza y la
nostalgia.

李益	江南曲	Li Yi
嫁得瞿塘贾		Canción del sur del río
朝朝误妾期		Casada con / Qu-tang mercader
早知潮有信		Día-día / faltar mujer espera
嫁与弄潮儿		Si saber / marea cumplir palabra
		Casar con / corredor de olas

Se casó con un mercader de Qu-tang
a quien espera en vano día tras día
De haber sabido cuán fiel es la marea
sería su esposo un corredor de olas.

Qu-tang está situada en las cabeceras del río Yang-zi; es un puerto importante para los mercaderes viajeros.

“Corredor de olas”: en el Sur, en la desembocadura de los ríos, en particular la del Qian-tang, la gente se reunía en noches de luna llena para ver a los jóvenes nadadores correr las olas de la marea que subía. Obsérvese, por lo demás, el juego de palabras, homófono y gráfico, entre “día tras día” (verso dos) y “marea” (verso tres): la palabra “día” (o mañana) y la palabra “marea” se pronuncian igual y, gráficamente, el segundo se forma con el primero más la clave agua. Nótese también la connotación sexual de las imágenes “marea” y “corredor de olas”. Véase al respecto en la Introducción, pp. 22-23, el análisis de la primera estrofa del poema de Zhang Ruo-xu, y sobre este mismo tema el poema de Li Bo, “Balada de Chang-gan”, pp. 275-276. (*N. del T.*)

<p>張九齡 自君之出矣 自君之出矣 不復理殘機 思君如滿月 夜夜減清輝</p>	<p>Zhang Jiu-ling Desde vuestra partida Desde Señor / partir desgracia Ya no / guardar labor desatendida Pensar Señor / igual a la luna llena Noche-noche / menguar pura claridad</p>
--	--

Tras la partida de mi Señor
 no he vuelto a mi telar ni un solo instante.
 Pensando en él soy como la luna llena
 cuyo fulgor decrece noche a noche.

“Desde vuestra partida” es un título ya utilizado por poetas de épocas anteriores; toda la cuarteta es una variación sobre un tema antiguo.

Este poema sirvió de ejemplo para el análisis del procedimiento *bi* (“comparación”) en el capítulo III. Véase p. 116.

王昌齡

宮怨

閨中少婦不知愁
春日凝妝上翠樓
忽見陌頭楊柳色
悔教夫婿覓封侯

Wang Chang-ling

Endecha del palacio

Gineceo adentro joven esposa / no conocer penas
Día de primavera ataviarse / subir pabellón azul
De repente ver orilla de camino / tallos de los sauces matiz
Lamentar dejar esposo / buscar título nobiliario

La joven esposa en su cuarto, la que nunca ha sufrido
Sube a la torre azul en día de primavera
De pronto se fija en el color de los sauces por el camino
Lamenta que su esposo fuese en busca de honores.

El sauce, por su color suave y lo gracioso de sus ramas, simboliza la primavera y la juventud. Por lo demás, la palabra "sauce" está presente en numerosas expresiones que designan las cosas del amor.

Véase el análisis del segundo dístico en el capítulo III, p. 127, a propósito de la forma en que los poetas usan las metáforas convencionales.

王昌龄 题僧房 Wang Chang-ling
棕榈花满院 En el cuarto de un bonzo
苔藓入闲房 Palmas / flores llenar patio
彼此名言绝 Musgo liquen / penetrar ocioso cuarto
空中闻异香 Uno y otro / elevadas palabras cesar
Vacio medio / sentir extraño perfume

Un patio cubierto de flores de palma
El musgo penetra en el cuarto vano
Entre los dos cesa la hermosa charla
El vacío se impregna de un raro perfume.

李白

下江陵

朝辞白帝彩云间
千里江陵一日还
两岸猿声不住
轻舟已过万重山

Li Bo

Río abajo hacia Jiang-ling

Al alba dejar Emperador-Blanco / irisadas nubes medio
Mil estadios Jiang-ling / en un día regresar
Ambas orillas monos gritos / resonar sin cesar
Ligera barca ya pasar / diez mil filas montañas

Al alba, desde la ciudad del Rey blanco
entre irisadas nubes
Navego río abajo hasta Jian-ling
mil leguas en un día
Mientras chillan sin cesar
los monos en las orillas
Mi barca cruza de un salto
diez mil serranías.

El tema del poema es la travesía de los famosos desfiladeros del Yang-zi, que el río cruza durante cientos de kilómetros (desde Bai-ti, "Emperador-Blanco", ciudad situada a la entrada de los desfiladeros, en el Si-chuan, hasta Jiang-ling, río abajo, en la provincia de Hu-bei). La travesía, de una rapidez vertiginosa y llena de peligros, constituye para quien la haya hecho un recuerdo inolvidable. Li Bo los cruzó en dos oportunidades al menos: en su juventud, cuando dejó el Si-chuan, su provincia natal, y mucho más tarde, después de su exilio (759). Véase también el análisis de otro dístico de Li Bo, pp. 125-126. (*N. del T.*)

李白 山中答問
問余何意栖碧山
笑而不答心自閒
桃花流水杳然去
別有天地非人間

Li Bo
A un amigo que inquiera
Preguntar a mí cuál intención / encaramarse verde montaña
Sonreír no responder / corazón en sí sereno
Pescar flores correr agua / ninguna huella irse
Otro aquí estar cielo-tierra / no humano mundo

Preguntas por qué habito en la verde montaña
Responde una sonrisa del corazón tranquilo
Las aguas corren, las flores caen, misterioso camino
otro universo es este, no el de los hombres.

Mística de la montaña, muy apreciada por los poetas chinos, que Li Bo expresa en varias cuartetos recogidas a continuación.

李白 山中对酌
兩人對酌山花開
一杯一杯復一杯
我醉欲眠卿且去
明朝有意抱琴來

Li Bo
Bebiendo vino con un amigo
Dos hombres verterse vino / monte flores abrirse
Una copa otra copa / aún una copa
Yo ebrio querer dormir / tú poder partir
Mañana alba tener ganas / cargar cítara venir

Frente a frente bebemos; se abren las flores del monte
Una copa vacía, otra, y otra más...
Ebrio, cansado, voy a dormir, ya puedes irte
¡Te espero mañana de nuevo con tu cítara!

李白	銅山	Li Bo
我愛銅山樂		El monte Cobre
千年未擬還		Yo amar / Monte Cobre alegría
安須隨舞袖		Mil años / sin aún pensar volver
拂盡五松山		Querer entonces / girar danzantes mangas
		Rozar de un salto / cinco-pinos colina

Mi alegría, mi amor, es la montaña Cobre
Me quedaría en ella mil años sin volver.
Bailo a mi gusto: mi túnica flotando
de un salto roza los pinos de la cima.

李白	敬亭獨坐	Li Bo
衆鳥高飛盡		La Montaña Reverente
孤雲獨去閒		Múltiples pájaros / alto volar desaparecer
相看兩不厭		Solitaria nube / aparte irse ociosa
只有敬亭山		Contemplarse / ambos sin cansarse
		Sólo queda / monte Jing-ting

Los pájaros se van, desaparecen
 Una última nube lenta se disipa
 Para mirarse sin cesar entre ambos
 tan sólo queda la Montaña Reverente.

La traducción del último verso es deliberadamente paradójica. Para que fuera comprensible, habría que decir: "Sólo quedan la montaña y yo". Pero, en el texto chino, falta "y yo"; el poeta parece sugerir que, a fuerza de contemplarlo, se ha incorporado al monte.

李白 陌上贈美人
白馬驕行踏落花
垂鞭直拂五雲車
美人一笑褰珠箔
遙指紅樓是妾家

Li Bo
A una bella del camino
Caballo blanco fieramente avanzar / pisar flores caídas
Fusta colgada derecha rozar / cinco-nubes carroza
Hermosa mujer una sonrisa / levantar cortina de perlas
A lo lejos indicar pabellón rojo / ser mi morada

El caballo blanco, altanero, pisa las flores caídas
La fusta colgada roza el coche de cinco nubes
Una bella mujer descorre la cortina de perlas
Sonreída señala el pabellón rojo: "mi casa".

李白	五階想	Li Bo
五階生白霧		Lamento de la escalinata de jade
夜久侵羅襪		Escalinata de jade / nacer rocío blanco
却下水晶簾		Noche tardía / penetrar media de seda
玲瓏望秋月		Entretanto bajar / celosía de cristal
		Por transparencia / mirar luna de otoño

Véase el análisis pormenorizado de este poema, para el cual no proponemos versión interpretada, en el capítulo II, pp. 80 y 82, a propósito de los efectos musicales, y en el capítulo III, pp. 148-152, a propósito de las imágenes.

李白 秋浦歌之一 Li Bo
白髮三千丈 Canción del Lago Qiu-pu
緣愁似箇長 Cabellos blancos / tres mil varas
不知明鏡裡 Porque tristeza / igual de larga
何處得秋霜 No saber / espejo claro dentro
 Cuál lugar / atrapar escarcha de otoño

Extensas canas de muchas varas
tan largas como las tristezas y las penas
El brillo del espejo no me dice
de dónde viene esa escarcha de otoño.

李白 題峯頂寺
夜宿峯頂寺
舉手捫星辰
不敢高聲語
恐驚天上人

Li Bo
En el Templo de la Cima
Pasar noche / Templo de la Cima
Levantar mano / acariciar astros-estrellas
No osar / en voz alta hablar
Temor de asustar / cielo encima seres

Noche en el Templo de la Cima
Al alzar la mano se acarician estrellas
Pero no hablemos en voz alta
No asustemos a los celestes moradores.

Li Bo recibió en vida el apodo: "El inmortal desterrado del cielo". Nunca dejó de expresar su nostalgia del cielo, como en esta cuarteta:

Viajero del mar
Sobre su barca de viento
-Ave que hiende las nubes-
Allende se va, sin dejar huella.

杜甫 江畔獨步尋花七絕句
江上被花惱不徹
無處告訴只顛狂
走覓南鄰愛酒伴
經旬出飲獨空床

Du Fu

Solo a la orilla del río contemplando las flores
Orilla río por las flores / ser turbado sin cesar
Ninguna parte confiarse / solamente volver loco
Ir buscar vecino del sur / gustar compañero de vino
Diez días partir beber / solitaria cama vacía

Cerca del río, cerca de las flores, sin cesar confundido.
¿A quién confiarse? Me enloquecería.
Busco a mi vecino del sur, compañero de copas,
pero no hay nadie; salió a beber hace diez días.

De Du Fu, que compuso relativamente pocas cuartetos, sólo presentamos dos de una serie de siete que el poeta escribió en Cheng-du, ciudad del Oeste, en el Si-chuan, donde, después de una vida andariega y atormentada, fijó residencia durante algunos años. Ya próximo a la vejez, cede sin embargo a la fascinación de la primavera. Con un tono deservuelto, a veces humorístico, canta la dicha de volver a sentirse joven.

杜甫 江畔獨步尋花七絕句
不是愛花即欲死
只恐花盡老相催
繁枝容易紛紛落
嫩葉商量細細開

Du Fu

Solo a la orilla del río contemplando las flores
No amar flores / enseguida querer morir
Solo temer flores morir / vejez apresurarse
Ramas cargadas cediendo fácilmente / confusamente caer
Hojas tiernas deliberando / suavemente abrirse

No es que ame a las flores más que a la vida,
sólo temo que al marchitarse la vejez se apresure.
De ramas muy henchidas siempre se caen los pétalos.
Los tiernos botones deliberan y se abren suavemente.

Los dos últimos versos también aluden a una preocupación del poeta en lo tocante a su propia creación. Busca liberarse del exceso de tormentos que lo apabullan ("ramas demasiado cargadas") y alcanzar una mayor sencillez de lenguaje ("tiernos botones se abren suavemente").

玄覺 永嘉證道歌之一
獅子吼 無畏說
百獸聞之皆腦裂
香象奔波失却威
天龍夜聽生欣悅

Xuan Jue
Cántico del Camino I
León rugido / sin miedo palabra
Cien animales escuchar eso / todos cráneo estallar
Elefante perfumado huir / perder majestad
Dragón celeste escuchar / conocer alegría

Rugido de león, voz de quien nada teme.
Los animales al sentirlo se atemorizan
y hasta el elefante huye despavorido.
Sólo los dragones escuchan y se alegran.

De la muy rica colección de cantos búdicos, sólo presentamos aquí cuatro cuartetos, provenientes del *Yong-jia zheng-dao ge*, compuesto en el siglo VIII, durante la dinastía Tang, por el monje Xuan Jue.

玄覺 永嘉證道歌之二

心鏡明 鑿無碍
廓然靈徹周沙界
萬象森羅影現中
一顆圓光非内外

Xuan Jue

Cántico del Camino II

Corazón espejo claro / reflejar sin trabas
Vasto-vacío iluminar a fondo / innumerables mundos
Diez mil fenómenos presentes / aparecer medio
Una perla radiante / anular fuera-dentro

Espejo del corazón, reflejo sin mácula
Hiende el vacío de innumerables mundos
Destellan todas las cosas: luces, sombras
Una perla brillante: ni dentro ni fuera.

玄覺 永嘉觀道歌之三
一月普現一切水
一切水月一月攝
諸佛法身入我性
我性還共如來合

Xuan Jue

Cántico del Camino III

Una luna omnipresente / en todas las aguas
Todas las lunas de las aguas / única luna asir
Dharmakaya de los budas / penetrar mi naturaleza
Mi naturaleza dependiente con / Tathagata unirse

Una misma luna inmersa en todas las aguas
Todas las lunas de las aguas la misma luna
En mí vive el Dharmakaya de los Budas
Mi ser y el Tathágata son uno solo.

El Dharmakaya: el cuerpo vivo (de Buda).
Tathágata: el "Así llegado", el Buda.

玄覺 永嘉證道歌之四
從他謗 任他非
把火燒天徒自疲
我聞恰似飲甘露
銷融頓入不思議

Xuan Jue
Cántico del Camino IV
Dejar ellos calumniar / dejar ellos denigrar
Prender fuego quemar cielo / en vano cansarse
Yo escuchar así como / beber rocío puro
Disolver-purificar de súbito entrar / no-concebir

Que ellos calumnien, que denigren
y que incendien el cielo, será en vano:
sorbo sus gritos como dulce rocío.
De súbito, purificado, me uno a lo Impensable.

蘇州西瀾

蘇州西瀾

Wei Ying-wu

獨憐幽草澗邊生

El río del Oeste en Chu-zhou

上有黃鸝深樹鳴

Solo gustar hierbas ocultas / torrente orilla crecer

春潮帶雨晚來急

Encima haber ahí oropéndola / árboles profundos cantar

野渡無人舟自橫

Marea de primavera trayendo lluvia / atardecer precipitarse
Embarcadero sin nadie / barca sola de través

Solo, gusto de las hierbas ocultas a orillas del agua
Arriba en lo profundo del bosque, canta una oropéndola
Acompañada de lluvia crece en la tarde la marea de abril
En el muelle no hay nadie: sólo una barca a la deriva...

Un mundo de soledad y desamparo constituye el escenario de este poema. Si los dos primeros versos sugieren una intimidad posible entre el poeta y la naturaleza, el verso tres, por su parte, muestra una naturaleza dinámica e indiferente al destino humano (la crecida primaveral refleja, no obstante, el "flujo" de los deseos del poeta). El último verso, a la par que enfatiza la impresión de nostalgia y abandono, se niega empero a concluir (la barca a la deriva ¿alcanzará la otra orilla o se la llevarán las aguas?) Proponemos una lectura paralela de este poema con el poema de Rimbaud en *Una temporada en el infierno*: "Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageois..." (Lejos de los pájaros, de los rebaños, de las aldeanas...) Sería interesante observar sobre todo la diferencia de lenguaje: en este caso, una expresión en apariencia impersonal y lacónica; en el otro, un discurso que siempre interroga.

韦应物 秋夜寄丘员外

嫌君属秋夜
散步咏凉天
空山松子落
幽人应未眠

Wei Ying-wu

Envío a mi amigo Qiu una noche de otoño
Pensar en ti / durante otoño noche
Deambular / salmodiar fresco cielo
Vacío montaña / piñas de pino caer
Recluso hombre / deber no dormirse

Noche de otoño. Va hacia ti mi pensamiento
Bajo el fresco cielo vago salmodiando
Caen piñas de pino en la montaña vacía
En este instante tú también oyes insomne.

霧塵物 岡植瑛瑯山
石門有雪無行跡
松堅凝澗滿衆香
餘食施庭衆鳥下
破衣掛樹老僧亡

Wei Ying-wu

En la montaña Lang-ya

Portal de Piedra haber nieve / sin huellas de pasos

Pinos hondonada niebla yerta / llena múltiples inciensos

Restos de una comida poner patio / pájaro frío descender

Harapos colgar de árbol / viejo monje morir

En Portal de Piedra no hay huellas en la nieve,
sólo el incienso que se une a las nieblas del valle...
Tras los restos de comida llega un pájaro al patio.
Cuelgan harapos del árbol: el viejo monje ha muerto.

劉禹錫

石頭城

山圍故國周遭在
潮打空城寂寞回
淮水東邊舊時月
夜深還過女牆來

Liu Yu-xi

Ciudad-de-Piedras

Montañas rodear vieja comarca / todo alrededor permanecer
Mareas golpear vacía muralla / solitariamente regresar
Río Huai lado este / antaño luna
Noche tardía aún pasar / almenas venir

Antigua tierra, circuida de viejas montañas.
Las olas golpean la muralla y retornan sin ecos.
Al este del río Huai, la luna de antaño,
sola, tarde la noche, cruza aún las almenas.

“Ciudad de Piedras”, la actual ciudad de Nankin, que había sido una capital floreciente durante el período de las Seis Dinastías, cayó en el abandono en la época de los Tang cuya capital, Chang-an, estaba en el Norte. Ver, entre otros, el poema de Du Mu, “Primavera al Sur del Río”, p. 213.

劉禹錫

竹枝詞

山桃紅花滿上頭
蜀江春水拍山流
花紅易衰似郎意
水流無限似儂愁

Liu Yu-xi

Canciones-de-los-Tallos-de-Bambú

Melocotonero de montaña flores rojas / lleno allá arriba
Río Shu agua primaveral / golpetear monte fluir
Flor roja fácil marchitarse / como tu amor
Agua correr sin fin / como mi dolor

Rojas flores de duraznero sobre la cumbre.
Las aguas de abril, a su paso, acarician la montaña.
Como tu amor, las flores se abren y se marchitan;
como mis penas, el río corre sin detenerse.

Durante una estada en el suroeste de China, el poeta compuso una serie de poemas de amor inspirados en cantos populares de la región. Contribuyó así al nacimiento del género *Xin-yue-fu* (nuevo canto popular) que ilustraron grandes poetas como Bo Ju-yi y Yuan Zhen. En este poema, canta una mujer: teme que los sentimientos de su amante no sean duraderos. Las imágenes aluden al acto sexual que, en la región, se hacía a menudo al aire libre.

王翊

社日

鵝湖山下稻梁肥
豚柵鷄柵半掩扉
桑拓影斜春社散
家家扶得醉人歸

Wang Jia

Día del sacrificio de primavera

Lago de las Ocas montaña al pie / arroz-sorgo fértil
Porquerizas gallineros / medio cerradas puertas
Moreras sombras oblicuas / sacrificios primavera terminar
Hogar-hogar sostenerse / hombres ebrios regresar

Arroz y sorgo abundan junto al Lago de las Ocas
Gallineros y porquerizas se hallan medio abiertos
Se alarga la sombra de la morera: termina ya la fiesta
Unos con otros, sosteniéndonos, regresamos borrachos.

王駕

春晴

雨前初見花開蕊
雨後全無葉底花
蜂蝶紛紛過牆去
却疑春色在鄰家

Wang Jia

Escampada de primavera

Lluvia antes principio ver / flores medio pistilos
Lluvia después más nada / hojas debajo flores
Abejas mariposas en desorden / pasar muro ir
Preguntarse primavera color / quedar vecino morada

Antes de la lluvia apenas asoman las corolas de las flores
Después de la lluvia ya no hay un pétalo bajo las hojas
Mariposas y abejas pasan al otro lado del muro
¿Caería la primavera en casa del vecino?

錢起 題崔逸人山亭
苔徑深紅鮮
山窗滿翠微
羨君花下酒
蝴蝶夢中飛

Qian Qi
Dedicado al ermitaño Cui
Simple sendero / cubierto de rojo musgo
Montaña ventana / llena de verdes plantas
Envidiar señor / flores debajo vino
Mariposas / sueño dentro revolotear

Senda de hierbas llena de musgo rojo.
Ventana en la montaña de verdor desbordante.
Envidio tu vino en medio de las flores,
las mariposas que revolotean en tu sueño.

賈島 尋隱者不遇
松下問童子
言師採藥去
只在此山中
雲深不知處

Jia Dao

Visita a un ermitaño, sin haberlo encontrado

Abeto debajo / preguntar joven discípulo

Decir maestro / recoger simples partir

Solamente estar / esta montaña medio

Nubes densas / no saber dónde

Bajo el abeto, interrogo al discípulo:
“El maestro salió a buscar simples
Allá lejos, en el fondo de la montaña
Quién sabe dónde en las densas nubes”.

Tema importante de la poesía china (véase, entre otros, el *lǚ-shi* de Liu Chang-qing, p. 262). La visita suele ser ocasión de una experiencia espiritual; la ausencia del ermitaño obliga, por así decir, al visitante a seguir su camino espiritual. Los cuatro versos, con las indicaciones cada vez más vagas del joven discípulo, describen en realidad las cuatro etapas del ascenso espiritual del maestro: verso uno, un lugar habitado; verso dos, un Camino; verso tres, comunión profunda con la naturaleza; verso cuatro, desprendimiento espiritual completo.

賈島

宿林家亭子

床頭枕是溪中石
井底泉通竹下池
宿客未眠過夜半
獨聽山雨到來時

Jia Dao

Pernoctando en un quiosco de montaña

Cama almohada ser / piedra dentro arroyo

Pozo fondo fuente dar a / bambúes debajo estanque

Viajero aún no dormir / pasar medianoche

Solo escuchar lluvia de montaña / llegar momento

Su almohada es una piedra del arroyo
El agua corre del pozo a los bambúes
El viajero de paso, insomne, a media noche,
oye llegar a solas la lluvia de montaña.

El último verso está entre los que se citan para ilustrar el Despertar en la tradición espiritual Chan. Un acontecimiento, un hecho o un signo exterior se produce que coincide con el estado interior de un sujeto a la escucha o a la espera. El anuncio de la lluvia lo experimenta el viajero solitario como un signo benéfico. Viene de muy lejos, alimenta las aguas terrestres y restablece así el movimiento circular Cielo-Tierra.

柳宗元

江雪

Liu Zong-yuan

千山鳥飛絕
萬徑人蹤滅
孤舟蓑笠翁
獨釣寒江雪

Nieve sobre el río

Mil montañas / vuelo de pájaro detenerse

Diez mil senderos / huellas de hombres borrarse

Barca solitaria / abrigo de juncos anciano

Solo pescar / frío río nieve

En mil montañas, ningún vuelo de pájaro
En diez mil caminos, ninguna huella humana
Una barca a solas: con su capa de juncos
un anciano pesca la nieve del río helado.

李端

聽華

Li Duan

鳴箏金葉柱
素手玉房前
欲得周郎顧
時時誤拂弦

Música de cítara

Resonar cítara / cuentas de oro clavijas
Blanca mano / alcoba de jade delante
Desear obtener / Zhou-Lang mirada
De vez en cuando / fallar rasgar cuerdas

Sones de cítara ante la alcoba de jade:
su mano acaricia las clavijas de oro.
Para atraer la mirada de Zhou-Lang
de tanto en tanto ella equivoca las notas.

Zhou-lang: alusión al joven general Zhou Yu, de la época de los Tres Reinos (siglo III), famoso por su prestancia e inteligencia, y por la victoria que obtuvo sobre Cao Cao en la batalla del Farallón-Rojo. Era además un músico consumado; de niño, cuando asistía a una ejecución musical, la menor equivocación le llamaba la atención, y provocaba una mirada desaprobadora de su parte.

王建	新嫁娘	Wang Jian
三日入厨下		La recién casada
洗手作羹汤		Tercer día / a la cocina bajar
未谙姑食性		Lavarse manos / preparar caldo
先遣小姑尝		No aún conocer / suegra gustos
		Primero invitar / cuñada saborear

Al tercer día ella va a la cocina,
lava sus manos y prepara la sopa.
Pero ignora los gustos de la suegra
y pide que antes la pruebe su cuñada.

張祜

贈內人

禁門宮樹月痕過
攝眼微看宿鷺寒
斜披玉釵壓影畔
剔開紅燭散飛蛾

Chang Hu

A una dama de la corte

Prohibida puerta palacio árbol / luna huella pasar
Hermosos ojos furtiva mirada / dormidas garzas nido
Oblicua arrancar jade alfiler / lámpara sombra lado
pellizcar apartar roja llama / salvar mariposa nocturna

La luna entre los árboles del palacio prohibido.
Sus bellos ojos contemplan un nido de garzas.
Con su horquilla de jade ella aparta la mecha
y salva de la llama la mariposa nocturna.

Ella es una de las damas de la corte para quien el hecho de haber sido elegida significaba ciertamente un honor, pero más a menudo el sufrimiento de una vida de cautiverio y abandono, porque, como eran numerosas, pocas ascendían al rango de "favorita"; la mayoría, ignoradas y sin afecto, llevaban una vida solitaria. La dama evocada en este poema envidia la suerte de las garzas que duermen en un mismo nido; salvar la mariposa nocturna expresa su propio deseo de ser liberada de su cárcel dorada.

杜牧

遣懷

落魄江南載酒行
楚腰腸斷掌中輕
十年一覺揚州夢
贏得青樓薄倖名

Du Mu

Confesión

Alma ahogada río-lago / llevar vino pasear
Cintura de Chu entrañas rotas / palma medio ligera
Diez años un sueño / Yang-zhou sueño
Ganar pabellón verde / desalmado fama

Lagos y ríos, alma náufraga, andanzas de vino.
Al entregarse, qué leves sus cuerpos entre mis manos...
Diez años dormido, ¡oh, sueño de Yang-zhou!
Gané fama en los prostíbulos de hombre sin alma.

Véase el análisis del primer distico, cargado de metáforas y alusiones, en el capítulo III, p. 126, a propósito de las imágenes.

No cabe pasar por alto el tono de nostalgia y desengaño del poeta. El último verso cobra su pleno sentido irónico, cuando se piensa que el ideal del letrado, en la China antigua, era transmitir su nombre a la posteridad gracias a sus escritos o gracias a actos de mérito. En el primer verso, el poeta deja traslucir un destino contrariado, no desprovisto de una eventual grandeza (se piensa en alguien como Qu Yuan o como Du Fu, que vivieron vidas de exilio y andariegas), pero al final del poema, sólo puede ufanarse de haber dejado un nombre, el de "desalmado", en los pabellones verdes (las casas de las cortesanas). Los versos uno y dos, por entero compuestos de imágenes metafóricas y de alusiones, tienen un poder evocador que la traducción no plasma.

杜牧 寄揚州職綽判官
青山隱隱水迢迢
秋盡江南草未凋
二十四橋明月夜
玉人何處教吹簫

Du Mu
Envío al magistrado Han, en Yang-zhou
Montes azules ocultos-ocultos / agua lejana-lejana
Otoño terminar río sur / hierba no aún marchitada
Ciudad de los Veinticuatro puentes / clara luna noche
Ser de jade cuál lugar / aprender soplar flauta

Montaña azul esfumada, aguas lejanas.
Final de otoño al sur del río, la hierba aún no se marchita.
Hay veinticuatro puentes bajo la luna clara.
¿Dónde está el cuerpo de jade que enseñaste a tocar flauta?

Yang-zhou, situada en la desembocadura del río Yang-zi, es una ciudad balnearia con numerosos puentes. Fue la ciudad donde Du Mu vivió años felices. Véase el poema anterior.

Último verso: "Ser de jade", mujer hermosa.

杜牧	江南春	Du Mu
	千里莺啼绿映红	Primavera al Sur del Río
	水村山郭酒旗风	Mil estadios ruiseñor cantar / verde espejear rojo
	南朝四百八十寺	Agua aldeas montaña murallas / vino estandartes viento
	多少楼台烟雨中	Dinastías del Sur cuatrocientos / ochenta monasterios
		Cuántos pabellones-miradores / niebla-lluvia medio

A leguas alrededor se oyen oropéndolas
en este vasto verdor con visos rojos
Aldeas fluviales, murallas de montaña,
estandartes de vino al viento
Los cuatrocientos ochenta templos
de las Dinastías del Sur
Sus miles de terrazas y pabellones
cubiertos de lluvias y nieblas.

Verso 2: Los estandartes sirven de distintivo a las ventas de vino y a las tabernas.

Último verso: "Lluvias y niebla", atmósfera de primavera.

El poema evoca el paisaje típico del Jiang-nan, "el Sur del río"; en este caso, en la región de Nankin que fue la capital de las Dinastías del Sur (siglos v y vi), época floreciente para el budismo. Véase la cuarteta de Liu Yu-xi, "Ciudad-de-Piedras", p. 200.

杜牧 贈別二首之一
多情却似總無情
唯覺樽前笑不成
墮燭有心還惜別
替人垂淚到天明

Du Mu

Poema de despedida

Gran pasión empero parecer a / siempre indiferencia
Solamente sentir copa ante / sonrisa no volverse
Vela haber corazón / aún lamentar separación
En lugar de derramar lágrimas / hasta el día claro

La pasión rebosante oculta su sentimiento
Colma la copa sin que asome una sonrisa
Sólo la vela lamenta la partida
Y hasta el alba vierte sus lágrimas.

杜牧

南陵道中

南陵水面漫悠悠
风紧云轻欲变秋
正是客心愁处
谁家红袖凭江楼

Du Mu

Sobre el río Nan-ling

Nan-ling agua superficie / fluir lejano-lejano
Viento ceñido nube ligera / casi volverse otoño
Precisamente viajero corazón / solo perdido momento
De quién roja manga / apoyarse agua pabellón

La barca se aleja entre las aguas de Nan Ling.
Viento fuerte, leve nube, empieza ya el otoño.
En el instante en que a lo lejos el viajero se voltea,
¿quién se apoya en mangas rojas sobre el pabellón del río?

杜牧

斑竹筒簾

血染斑斑成錦紋
千年遺恨至今存
分明如是湘妃淚
何忍將身臥淚痕

Du Mu

Estera de bambú manchado

Sangre teñir moteado / convertirse surcos floridos
Mil años dejar dolor / hasta ahora conservar
Claramente saber ser / Diosa del Xiang lágrimas
Cómo soportar yacer / entre huellas de lágrimas

Rastros de sangre, venas florecidas
Mil años de pesar hasta este día.
Son lágrimas sin duda de la diosa del Xiang.
¿Cómo pude yacer sobre estas huellas?

Las dos esposas del rey legendario Shun lloraron su muerte en su tumba, cercana al lago Dong-ting. Sus lágrimas de sangre dejaron huellas en los bambúes que allí crecían, y dieron así origen a los bambúes moteados. Una de ellas se arrojó en el río Xiang y se convirtió en la diosa de sus aguas (el hada del Xiang).

杜牧

金谷園

繁華事散逐香塵
流水無情草自春
日暮東風怨啼鳥
落花猶似墮樓人

Du Mu

El jardín del Valle Dorado

Esplendores dispersarse / perseguir polvo perfumado
Agua fluyente sin sentimientos / hierba sola primaveral
Día tardío viento del este / quejarse aves canoras
Flores caídas aún evocar / caer torre alguien

Otro año de flores se disipa: perfumes en el polvo
Indiferente corre el río. Sólo la hierba celebra la primavera
En el viento del ocaso va un lamento de pájaros
Las flores caen como ella cayó desde la torre.

El jardín fue construido por Shi Cong, hombre acaudalado y famoso de la época de los Jin, que llevó allí una vida fastuosa.

Último verso: Alusión a Lū-zhu, hermosa cortesana de Shi Cong. Seducido por su belleza, Sun Xiu, potentado del régimen, quiso apoderarse de ella y provocar la ruina de su señor. Lū-zhu prefirió morir y se arrojó de lo alto de una torre.

杜牧

山行

Du Mu

遠上寒山石徑斜
白雲生處有人家
停車坐愛楓林晚
滿葉紅於二月花

Viaje en montaña

Lejano subir frío monte / pedregoso sendero sesgado
Blanca nube nacer lugar / donde haber casa humana
Detener carruaje sentarse arnar / bosque de arces tarde
Escarchadas hojas más rojas / segundo mes flores

Lejos, en los rocosos pasos de la gélida montaña,
allá, entre blancas nubes, aparece una casa...
Detengo el carruaje y contemplo los arces al crepúsculo
Sus hojas escarchadas son más rojas que las flores de marzo.

李商隱	樂遊原	Li Shang-yin
向晚意不違		La meseta de Le-you
驅車登古原		Hacia atardecer / alma mal a gusto
夕陽無限好		Conducir carroza / subir antigua meseta
只是近黃昏		Sol poniente / infinitamente bueno
		Solamente estar / cerca amarillo-oscuro

Ya cae la tarde con su melancolía
 Guío mi carreta por la vieja pradera
 ¡Cuánta dulzura trae este crepúsculo
 y cuánta noche ya pronto amenaza!

La planicie de Le-you, cuyo paisaje es muy hermoso, se encuentra en una altura en las afueras de Chang-an, la capital de los Tang.

李商隱

天暈

Li Shang-yin

春日在天暈

En el horizonte

天暈日又斜

Primavera día / estar en el horizonte

鶯啼若有淚

En el horizonte / sol ya inclinarse

為濕最高花

Rruiseñor cantar / como ahí haber lágrimas

Así mojar / más alta flor

Día de primavera en el horizonte,
en el horizonte donde el sol ya declina.
Se oye cantar un rruiseñor como si, con lágrimas,
humedeciera la más alta flor.

El rruiseñor designa aquí un pájaro peregrino cuyo canto anuncia el final de la primavera.

李商隱

嫦娥

雲母屏風燭影深
長河漸落曉星沉
嫦娥應悔偷靈藥
碧海青天夜夜心

Li Shang-yin

Chang-e

Mica biombo / candelero sombra oscurecerse
Largo Río poco a poco caer / estrella del alba naufragar
Chang-e deber arrepentirse / robar droga de inmortalidad
Esmeralda mar azul cielo / noche-noche corazón

Tras el biombo de mica las velas se oscurecen
Ya giró la Vía Láctea, zozobran las últimas estrellas
Chang-e se reprocha el robo del inmortal elixir
Mar esmeralda, cielo azul, noche tras noche ansias de amor.

La diosa Chang-e hurtó la droga de inmortalidad, que Xi wang-mu, “la reina madre del Occidente”, destinaba a su esposo Hou Yi, y huyó a la luna; fue condenada a permanecer en ella para siempre. En este caso alusión posible a una mujer reclusa (una dama del palacio o una monja taoísta) con quien, al parecer, el poeta tuvo un amor prohibido. Véanse los *lü-shi* de Li Shang-yin, pp. 257-260. (*N. del T.*)

Véase el análisis del cuarto verso en el capítulo I, pp. 64-65, a propósito de los versos con frases nominales.

唐温如 題龍陽縣青草湖
西風吹老洞庭波
湘君一夜白髮多
醉後不知天在水
滿船清夢壓星河

Tang Wen-ru
El Lago de las Hierbas-Verdes,
en la prefectura de Long-yang
Oeste viento soplar envejecer / Dong-ting onda
Hada del Xiang en una noche / cabellos blancos abundar
Ebrio después no saber / cielo estar en el agua
Llena barca claros sueños / apurar río sideral

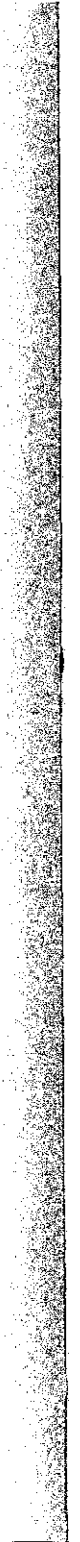
Sopla el viento del oeste, vieja onda de Dong-ting
El cabello del hombre del Xiang² en una noche ha
[encanecido
Después del vino, las aguas y el cielo se entremezclan
La barca de sueños puros pesa sobre el Río de las Estrellas.

Verso 1: El lago de las Hierbas-Verdes, que el río Xiang atraviesa, comunica por el norte con el lago Dong-ting.

Verso 2: Xiang-jun, que se puede traducir "el hombre del Xiang", designa también "el hada del Xiang", una de las mujeres del emperador mítico Shun, que se ahogó en el Xiang cuando murió su esposo y se convirtió en la diosa de sus aguas. Véase la cuarteta de Du Mu, "Estera de bambú manchado", p. 216.

Verso 3: "El río sideral", la Vía Láctea reflejada en el agua.

LÜ-SHI
Octavas



王勃

詠風

Wang Bo

蕭蕭涼景生
加我林壑清
暝烟尋磔戶
卷霧出山樞
去來固無跡
動息如有情
日落山水靜
為君起松聲

La brisa

Su-su / frescas sombras nacer
Incrementar en mí / bosque-cañada pureza
Apartando humo / buscar torrente morada
Rodando niebla / cruzar montaña pilares
Ir-venir / siempre sin huella
Moverse-detenerse / como tener sentimiento
Sol poniente / monte-río calma
Para usted / despertar pinos susurro

El viento susurrante en sombras y frescuras
en mi alma purifica el valle y la arboleda,
arrastra en la quebrada el humo de una choza
y se lleva la niebla de los montes.

Yendo y viniendo sin dejar un rastro
se agita o reposa, presa de deseos.
Y cuando monte y río se calman al ocaso
para ti recomienza su rumor en los pinos.

崔颢

黃鶴樓

昔人已乘黃鶴去
此地空餘黃鶴樓
黃鶴一去不復返
白雲千載空悠悠
晴川歷歷漢陽樹
芳草萋萋鸚鵡洲
日暮鄉關何處是
煙波江上使人愁

Cui Hao

El pabellón de la Grulla Amarilla

Los Antiguos ya cabalgar / Amarilla Grulla partir
Este lugar en vano quedar / Amarilla Grulla pabellón
Amarilla Grulla una vez irse / nunca más volver
Blancas nubes mil años / ondear lejano-lejano
Soleado río distinto-distinto / Han-yang árboles
Perfumada hierba densa-densa / Loros Isla
Sol poniente pueblo natal / dónde pues estar
Brumosas aguas río sobre / ahogar hombre triste

Los inmortales se han ido sobre la Grulla Amarilla
En vano queda en pie su antiguo pabellón
La Grulla Amarilla se fue y ya nunca volverá
Nubes blancas, en mil años, se extienden a lo lejos.

Río soleado y nítido, árboles de Han-yang
Hierba fragante y tupida, Isla de los Loros
Tras el día que muere ¿dónde queda el pueblo natal?
Olas y brumas sobre el río me colman de nostalgia.

Véase el análisis pormenorizado del poema en el capítulo II, pp. 97-100, para ilustrar la forma del *lü-shi*.

王維	終南別業	Wang Wei
中歲頗好道		Mi refugio al pie del Zhong-nan
晚家南山陲		Medio edad / mucho gustar el Camino
興來每獨往		Tarde morar / monte del sur pie
勝事空自知		Deseo venir / a menudo solo ir
行到水窮處		Cosas ricas / vacío en sí conocer
坐看雲起時		Caminar alcanzar / agua agotar lugar
偶然值林叟		Sentarse mirar / nube subir momento
談笑無還期		Por casualidad / encontrar bosque anciano
		Hablar-reír / sin regreso fecha

Desde mi media vida amé siempre el Camino
 Ahora, ya tarde, vivo al pie del Zhong-nan
 Cada vez que me place emprendo algún paseo
 Y me deleitan los paisajes inefables.

Caminar hasta donde el agua va a su fuente
 Y sentarse a mirar dónde nacen las nubes
 A veces por el bosque me encuentro con un anciano
 Charlamos y reímos sin pensar en regresos.

Véase el análisis del segundo dístico paralelo (versos 5 y 6) en el capítulo II, p. 84, a propósito del paralelismo. N del T.: En su libro *Entre Source et nuage: la poésie chinoise reinventée*, F. Cheng hace de este dístico el emblema de la poética china.

王維	終南山	Wang Wei
		El monte Zhong-nan
太乙近天都		Suprema cumbre / cerca de celeste ciudad
連山到海隅		Enlazando montañas / hasta mar orilla
白雲迴望合		Nubes blancas / volverse contemplar unirse
青霭入看無		Destellos verdes / penetrar buscar anularse
分野中峯變		Oteando estrellas / medio pico cambiarse
陰陽衆壑殊		Oscuros-claros / múltiples barrancos variar
欲投人宿處		Desear bajar / hombres morar lugar
隔水問樵夫		Por encima agua / hablar a leñador

Cumbre espiritual cerca de la ciudad celeste
De monte en monte se prolonga hasta el mar
Blancas nubes que, al volverse a verlas, se unen
Lumbre verde que, al entrar en ella, desaparece
Arrastrando los astros gira el pico más alto
Entre el yin y el yang sus ondulantes valles...
Bajo en busca de albergue para pasar la noche
Del otro lado del arroyo llamaré al leñador.

Versos 1 y 6: algunos términos tienen doble sentido. En el verso 1, *Tai-Yi* (Suprema-cumbre) es, a la vez, una noción de la espiritualidad china y otro nombre de la montaña Zhong-nan; Tian-du (Ciudadela-celeste) es el nombre de una estrella, pero designa al mismo tiempo la capital de los Tang (la montaña Zhong-nan que canta el poeta está en efecto a poca distancia de la capital Chang-an). En el verso 6, la expresión "oscuro-claro" alude a la vez al par de opuestos *yin-yang* y a la solana y umbría de una montaña, el contraste entre sus vertientes no expuestas y expuestas al sol.

Versos 3 y 4: se analizaron en el capítulo I, p. 49, a propósito de la omisión de la persona verbal y del pronombre personal. Una traducción más "explícita" tendría que decir: "Las nubes blancas, cuando uno se vuelve para contemplarlas, se funden en un todo; los rayos verdes, a medida que se penetra en ellos, se vuelven invisibles".

Con el doble sentido de muchos términos y la ambigüedad sintáctica intencional de ciertos versos, el poema en toda su extensión hace que se confundan dos órdenes: el orden celeste (Suprema-cumbre, ciudadela, -celeste, *yin-yang*, etc.) y el orden terrestre (la montaña Zhong-nan, la capital Chang-an, solana y umbría, etc.) El lector tiene la impresión de que el poema relata, no sólo el simple paseo del poeta en la montaña, sino la visita del mundo terrenal por un Espíritu-divino que, desde la cima, desciende poco a poco al valle y, al final, busca albergue humano dirigiéndose a un leñador.

王維	山居秋暝	Wang Wei
空山新雨後		Noche otoñal en la montaña
天氣晚來秋		Vacia montaña / nueva lluvia después
明月松間照		Cielo aire / tarde venir otoño
清泉石上流		Clara luna / pinos medio brillar
竹喧澗浣女		Pura fuente / piedras sobre correr
蓮動下漁舟		Bambúes susurrar / volver lavar mujeres
隨香暮芳歇		Lotos agitarse / bajar pescar barcas
王孫自可留		Sin remilgos / fragancia primaveral posarse
		Noble Señor / en si poder permanecer

Tras la reciente lluvia, la montaña desierta;
el aire de la tarde lleva frescor de otoño...
La luna esplende a través de los pinos.
Una fuente pura borbotea entre las rocas.
Hay ruido en los bambúes: retornan las lavanderas.
Removiendo los lotos vuelven barcas de pescadores.
Aquí y allá quedan aromas de primavera.
Ojalá te demoraras tú también, gentil amigo.

Véase el análisis del segundo dístico, vv. 3 y 4, en el capítulo II, p. 83, a propósito del paralelismo.

El último verso también se puede interpretar: "Un noble señor sabrá conservarla consigo".

王維	使至塞上	Wang Wei
單車欲問邊		Misión en la frontera
屬國過居延		Solitario carruaje / querer abordar frontera
征蓬出漢塞		Dependiente país / pasar Ju-yan
歸雁入胡天		Errante hierba / salir Han murallas
大漠孤煙直		De regreso ocas / penetrar bárbaro cielo
長河落日圓		Vasto desierto / solitario humo recto
蕭關逢候騎		Largo río / hundiéndose sol redondo
都護在燕然		Paso de Xiao / encontrar patrullas
		Cuartel general / encontrarse Yan-ran

Un carro solitario camino a la frontera
 Más allá de Día Largo, la tierra sometida
 Hierbas errantes fuera de las murallas Han
 Ocas salvajes en un cielo extranjero.

En el vasto desierto una columna de humo
 Desciende sobre el río el disco del ocaso
 A la altura del paso por fin una patrulla:
 ¿El cuartel general? ¿En el Monte de las Golondrinas!

Wang Wei efectuó esta misión en 737.

Ju-yan ("Largo-día"): territorio de los Xiong-nu, conquistado por los Han.

"Hierba errante": metáfora para designar a un desterrado.

Véase el análisis del tercer dístico, vv. 5 y 6, en el capítulo II, pp. 83-84, a propósito del paralelismo.

王維

觀獵

Wang Wei

風勁角弓鳴
將軍獵渭城
草枯鷹眼疾
雪盡馬蹄輕
忽過新豐市
還歸細柳營
迴看射鵰處
千里暮雲平

De cacería

Viento vigoroso / tensos arcos silbar
General de ejército / cazar Wei-cheng
Hierba marchita / águilas ojo rápido
Nieve derretida / caballos patas ligeras
De pronto pasar / nueva-abundancia mercado
Ya volver / finos sauces cuarteles
Volverse mirar / disparar buitres lugar
Mil estadios / tarde nubes extenderse

Vibran al viento las cuerdas de los arcos:
el General está cazando en Wei-cheng.
Escasa hierba, ojo alerta del águila.
Nieve fundida, ágiles las patas del caballo.
A galope pasamos delante del Mercado,
y volvemos al Campamento de los Sauces.
Allá en el horizonte, donde cayeron los buitres,
se extienden en mil leguas las nubes de la tarde.

王維	過香積寺	Wang Wei
不知香積寺	教里入雲峰	Al pasar por el templo del perfume oculto
古木無人徑	深山何處鐘	No conocer / Perfume Conservado templo Varios estadios / penetrar nube pico
泉聲咽危石	日色冷青松	Antiguo bosque / ningún hombre senda Profunda montaña / qué lugar campana
薄暮空潭曲	安禪制毒龍	Manantial sonido / sollozar escarpadas rocas Sol matiz / refrescar verdes pinos
		Al atardecer / vacío estanque meandro Concentrar Chan / domar venenoso dragón

¿Quién ha visto el Templo del Perfume Oculto,
 que se halla a tantas leguas sobre el pico nublado?
 Un sendero en el bosque sin un rastro de pasos.
 ¿En qué lugar de la montaña nace un son de campanas?
 Murmullos de fuentes, sollozos de rocas escarpadas,
 colores del sol, frescura entre los pinos.
 En la tarde, en un recodo de la alberca vacía,
 la búdica quietud doma al dragón venenoso.

Véase el análisis del segundo dístico en el capítulo I, pp. 65-66, a propósito del uso de una palabra vacía en vez de un verbo.

Tercer dístico (v 5 y 6): por la traducción literal se puede ver que los versos, en razón de su estructura sintáctica (un verbo que enlaza dos substantivos), presentan una ambigüedad. En el v. 5, ¿solloza la fuente o sollozan las rocas? En el v. 6, ¿refresca el sol o los pinos? La versión busca mantener la idea de reciprocidad (o de correspondencia).

Chan (en japonés, *Zen*) es la transcripción china del término budista *dhyana* que significa meditación-concentración; es también el nombre de una de las escuelas del budismo chino. El dragón venenoso representa las pasiones nefastas.

王維	頤張少府	Wang Wei
晚 年 唯 好 靜	萬 事 不 關 心	Al Señor consejero Zhang
自 顧 無 長 策	空 知 道 蒼 林	Tarde edad / sólo amar quietud
松 風 吹 解 帶	山 月 照 彈 琴	Mil cosas / no preocupar corazón
君 問 窮 通 理	漁 歌 入 浦 深	Valorarse / faltar largo recurso
		En vano saber / volver antiguo bosque
		Pinos brisa / soplar desanudar cinturón
		Monte luna / iluminar tocar cítara
		Señor preguntar / todo aprehender verdad
		Pescador canto / penetrar carrizal profundo

En mi vejez sólo aspiro a la quietud,
 las cosas de este mundo ya poco me interesan.
 Desprovisto de medios, no quiero otra alegría
 que internarme a mi gusto en la antigua arboleda.
 La brisa de los pinos me desanuda el traje,
 la luna me ilumina los sonos de la cítara.
 Me preguntas por la última verdad de las cosas:
 El canto del pescador en el carrizal del río...

孟浩然 題大興寺義公山房

義公習禪處
結宇依空林
戶外一峰秀
階前衆壑深
夕陽連雨足
空翠落庭陰
看取蓮花淨
方知不染心

Meng Hao-Ran

Morada de Yi-gong en el templo Da-yu

Yi-gong / practicar Chan lugar
Construir casa / lindar vacío bosque
Puerta afuera / único pico gracioso
Escalinata delante / múltiples cañadas profundas
Sol poniente / unir lluvia pie
Vacío esmeralda / caer patio umbría
Mirar poseer / flor de loto puro
Entonces saber / no manchar corazón

El maestro Justo, para la práctica del Chan,
construyó su casa junto a un bosque desierto.
Por la ventana se ve una hermosa cumbre.
Ante el umbral se hunden las cañadas.
En el ocaso, circuido por la lluvia,
el verdor del vacío descende sobre el patio.
Asimila entonces la pureza del loto
y sabe que en su alma no hay una sola mácula.

孟浩然	過故人莊	Meng Hao-Ran
故人具鷄黍		En casa de un viejo amigo
邀我至田家		Viejo amigo / provisto de pollos-mijos
綠樹村邊合		Invitarme / ir a campestre casa
青山郭外斜		Verdes árboles / pueblo orilla cercar
開筵面場圃		Azul monte / murallas fuera inclinarse
把酒話桑麻		Mesa abierta / frente a patio huerto
待到重陽日		Sostener copa / conversar moreras-cáñamos
還來就菊花		Aguardar hasta / fiesta del Doble Nueve
		Venir aún / aprovechar crisantemos

Mi viejo amigo ha preparado pollo y mijo
 al convidarme a su casa allá en el campo.
 Frondosos árboles circundan el poblado.
 Un monte azul se inclina tras los muros.
 Puesta la mesa delante de la huerta,
 charlamos, copa en mano, de esto y aquello.
 Espera, amigo, hasta la fiesta del Doble Nueve,
 volveré para disfrutar de los crisantemos.

“Charlar de moreras y cáñamos”, v. 6, es una expresión coloquial para designar una conversación amistosa y despreocupada entre gente del campo.

“Doble Nueve”, v. 7: Fiesta de otoño que se celebra el día nueve del noveno mes. Tradicionalmente, ese día se hacen romerías a las montañas para desde lo alto participar mejor de la expansión de la naturaleza.

孟浩然 耶溪泛舟

落景余清辉
轻舟弄溪
澄明爱水物
临泛何容
白首垂钓翁
新装浣纱女
相看未相识
脉脉不得语

Meng Hao-Ran

En barca sobre el río Ye

Declinante sombra / quedar pura claridad

Leve rama / tocar río islotes

Límpida clara/ amar agua criaturas

En barca / cuán fácil apacible

Blanca frente / sostener hilo pescador

Nuevo traje / lavar seda mujer

Mirarse / no aún conocerse

Sentimiento oculto / no poder decir

Un resto de luz cae aún del ocaso
El remo roza los islotes del río
Qué maravilla las cosas que lleva el agua límpida
Y la pura delicia de perderse entre ellas.

Sostiene su hilo el pescador ya encanecido
A una orilla la lavandera en traje nuevo
Sus miradas se cruzan y hasta creen conocerse
Qué no se dicen en el pudor de su silencio.

李白	送友人	Li Bo
青山橫北郭		Despidiendo a un amigo
白水遶東城		Azul monte / extenderse Norte muralla
此地一為別		Blanca agua / rodear Este muro
孤蓬萬里征		Este lugar / una vez estar separados
浮雲遊子常		Huérfana hierba / diez mil estadios viajar
落日故人情		Flotante nube / errabundo hombre humor
揮手自茲去		Hundiéndose sol / viejo amigo sentimiento
蕭蕭班馬鳴		Agitar manos / desde ese instante ir
		Xiao-xiao / yéndose caballos relinchar

Montes azules cercan la muralla del norte
el agua clara en torno al muro del este
Al separarnos, serás la brizna solitaria
flotando en el viento a diez mil leguas
Nubes errantes: ensueños del viajero
Puesta de sol: llamada del viejo amigo
Las manos se dicen adiós. Y en la partida
sólo se escuchan relinchos de caballos.

Véase el análisis del segundo dístico paralelo (vv. 5 y 6) en el capítulo I, p. 63, a propósito de la comparación.

李白 寻雍尊师隐居

群峰摩天
迢递不记年
拨云寻古道
倚树听流泉
花暖青牛卧
松高白鹤眠
语来江色暮
独下寒烟

Li Bo

En busca de la ermita del maestro Yong

Múltiples picos / esmeralda acariciar cielo
Despreocupados / no acordarse año
Apartar nube / buscar antigua vía
Recostar árbol / escuchar fluyente fuente
Flores cálidas / negro búfalo echarse
Pinos altos / blanca grulla dormirse
Palabra pasar / río color crepúsculo
Solitario / bajar frío humo

Altos picos de esmeralda acarician el cielo
ajenos a todo, olvidados del tiempo que pasa
Aparto las nubes en busca del viejo camino
Recostado en un árbol escucho el rumor de la fuente
Entre cálidas flores se echa un búfalo negro
y en lo alto de un pino duerme la grulla blanca
Con nuestras voces cae al agua el crepúsculo
Desciendo solo entre las brumas heladas.

杜甫

望嶽

岱宗夫何如
齊魯青未了
造化鍾神秀
陰陽割昏曉
盪胸生層雲
決眴入歸鳥
會當凌絕頂
一覽衆山小

Du Fu

Contemplando el monte

Dai-zong / entonces cómo es
Qi-lu / verdor sin fin
Creación / concentrar divina gracia
Yin-yang / recortar crepúsculo-alba
Dilatado pecho / nacer escalonadas nubes
Tensos ojos / penetrar de regreso pájaros
Deber seguro / alcanzar última cima
Una mirada / múltiples montes empuñarse

Este es el monte de los montes, pero ¿cómo decirlo?
El verdor de Qi-Lu llega hasta el infinito
Aquí concentra la Creación toda su gracia
Penumbra y resol separan el alba del crepúsculo
En el pecho dilatado flotan las nubes
Con aguzada vista se ven las aves que regresan
Si alcanzara una vez la última cima
encontraría los otros montes diminutos.

La montaña Tai divide la provincia del Shan-Dong en dos partes, Qi y Lu. Es la más famosa de las cinco montañas sagradas de China. Tiene otro nombre, Dai-zong, que puede significar: "el decano de las montañas".

Verso 1: El poeta se vale de un tono directo y coloquial para expresar su emoción de hallarse por fin ante la famosa montaña.

Versos 5 y 6: La versión del poema intenta mantener la ambigüedad de los versos originales; por la ausencia de pronombre personal, no se sabe si el "pecho dilatado" y la "mirada alerta" son del poeta o de la montaña personificada. En realidad, el poeta busca precisamente sugerir que el que trepa a la montaña "forma cuerpo" con ella, y vive la visión de la montaña desde adentro.

Los últimos dos versos se refieren a la frase siguiente, que está en Mencio: "Cuando Confucio está en la cima de la montaña Tai, el universo de pronto se le hace pequeño."

Este poema, tradicionalmente clasificado como un *gu-ti-shi*, lo compuso Du Fu en 736, cuando tenía veinticuatro años.

杜甫 房兵曹胡馬
胡馬大宛名
鋒棱瘦骨成
竹批雙耳峻
風入四蹄輕
所向無空闊
真堪託死生
驍騰有如此
萬里可橫行

Du Fu
Caballos bárbaros del oficial Fang
Bárbaros caballos / Da-yuan renombre
Cortantes ángulos / delgados huesos formar
Bambúes tallados / dos orejas abruptas
Viento penetrar / cuatro patas ligeras
Dónde ir / ignorar vacío espacio
En verdad merecer / confiar muerte-vida
Soberbio corcel / haber tal especie
Diez mil estadios / poder de través correr

Bárbaros, famosos caballos de Da-yuan,
leve osamenta de ángulos puntiagudos,
orejas rectas en punta de bambúes
y ágiles patas que levanta la brisa...
Adonde vayas nada te detiene,
puedo confiarte la vida y la muerte.
Corcel soberbio, con uno de tu especie
diez mil leguas se cruzan de un salto.

杜甫	春望	Du Fu
國破山河在		Primavera cautiva
城春草木深		País arruinar / montaña-río permanecer
感時花濺淚		Ciudad primavera / hierbas-árboles abundantes
恨別鳥驚心		Lamentar época / flores derramar lágrimas
烽火連三月		Maldecir separación / pájaros sobresaltar corazón
家書抵萬金		Llamas de guerra / continuar tres meses
白頭搔更短		Cartas de familia / valer mil onzas de oro
渾欲不勝簪		Cabellos blancos / rascar más escasos
		Hasta el punto / no sostener horquilla

Patria arruinada. Nos quedan sus ríos y sus montañas
 La primavera llega a la ciudad: tupida se vuelve la floresta
 La amarga época arranca lágrimas a las flores
 La cruel separación espanta el vuelo de los pájaros
 Llamas de guerra llevan ardiendo ya tres meses
 Mil onzas de oro vale una carta de la familia
 El exilio se lleva incesante mis canas,
 pronto la horquilla no podrá sujetarlas.

Du Fu compuso este poema, cuyo título se traduce literalmente por "Mirada en primavera" en 757, cuando fue retenido por los rebeldes en Chang-an, la capital, durante la insurrección de An lu-shan.

Véase el análisis de los versos 1 y 4 en el capítulo II, p. 74, a propósito del uso de la cadencia y la cesura.

Segundo dístico, vv. 3 y 4: Los dos versos son tan concisos que se prestan a una doble interpretación. La traducción "normal" sería: "Afligido por esta época de desgracias, derramo lágrimas sobre las flores que contemplo; y, como sufro por la separación, mi corazón se sobresalta cuando veo a los pájaros libres salir volando." Pero al pie de la letra, los dos versos pueden querer decir que aun las flores participan del drama humano derramando lágrimas, y que los pájaros se espantan por lo que destroza a los hombres.

La imagen del gancho de pelo con que termina el poema (y que sugiere la nostalgia de la juventud desaparecida) contrasta, irónicamente, con la de la naturaleza exuberante del principio.

杜甫	月夜	Du Fu
今夜鄜州月		Noche de luna
閨中只獨看		Esta noche / Fu-zhou luna
遙憐小兒女		Gineceo medio / sola mirar
未解憶長安		De lejos amar / jóvenes hijos-hijas
香霧雲鬟濕		No saber / acordarse Chang-an
清輝玉臂寒		Olorosa niebla / nube-moño mojar
何時倚虛幌		Límpida claridad / jade-brazo refrescar
雙照淚痕乾		Qué momento / apoyarse contra cortina
		A dos alumbrar / lágrimas huellas secar

La luna de esta noche allá en Fu-zhou
la estarás viendo sola desde el cuarto.
A la distancia pienso en nuestros hijos,
tan niños para recordar a Larga Paz.
Fragante niebla, húmedo nudo de tu pelo,
tus brazos de jade en esta pura claridad.
¿Qué noche podrá la luna en tus persianas
secarnos juntos las huellas de este llanto?

El poeta, cautivo en Chang-an, le dirigió este poema a su esposa, que estaba junto con sus hijos en Fu-zhou, al norte del Shen-si, fuera de la zona ocupada por los rebeldes.

Verso 4: El nombre de la capital de los Tang, *Chang-an*, significa "larga paz". El verso tiene por ende un doble sentido: "Los niños son demasiado pequeños para recordar Chang-an donde vivieron" y "los niños, que crecieron en tiempos de guerra, no saben lo que es la paz". Véase capítulo III, p. 123.

Véase el análisis del tercer dístico, vv. 5 y 6, en el capítulo III, pp. 120-121, a propósito del uso de las metáforas convencionales.

杜甫 聞官軍收河南河北
劍外忽傳收蓟北
初聞涕淚滿衣裳
却看妻子愁何在
漫卷詩書喜欲狂
白日放歌須縱酒
青春作伴好還鄉
即從巴峽穿巫峽
便下襄陽向洛陽

Du Fu

El ejército imperial recupera
el He-nan y el He-bei

Espada fuera de súbito referir / recuperar Ji-bei
Inicio oír chorros de lágrimas / inundar ropa-traje
Mientras mirar mujer-niños / tristeza dónde estar
Al azar enrollar poemas-escritos / alegría volver loco
Claro Día libremente cantar / deber sin freno beber
Verde primavera hacerse compañía / convenir volver país
Entonces desde Ba desfiladeros / colarse Wu desfiladeros
Luego descender Xiang-yang / hacia Luo-yang

Desde Las Espadas vuela la noticia: ¡Ji-bei fue retomada!
Al oírlo las lágrimas humedecen mi ropa.
Miro a mi mujer y mis hijos: se esfumó su tristeza.
Febрил, enrolló mis poemas; la alegría me enloquece.
En tan hermoso día sólo cantamos y bebemos.
La primavera nos acompaña: ¡qué maravilloso retorno!
¡A cruzar ahora los estrechos de Ba y Wu,
corriente abajo hasta que lleguemos a Luo-yang!

En 763, estando en el Si-chuan, Du Fu se enteró de que las provincias del Centro y el Noreste habían sido recuperadas por las tropas del gobierno. Fue el final de la insurrección de An lu-shan comenzada ocho años antes.

Véase el análisis del primer verso en el capítulo III, p. 123, a propósito de las imágenes suscitadas por los nombres propios.

Véase el análisis del último dístico, vv. 7 y 8, en el capítulo II, p. 93, a propósito del paralelismo. En contra de la regla del *lü-shi* según la cual el último dístico no debe ser paralelo, los dos versos forman un dístico paralelo, como si el poeta buscara prolongar el estado eufórico descrito por los dos dísticos paralelos anteriores. Obsérvese también el contraste fónico entre ambos versos: en el verso siete, la serie de sonidos "angostos" (*ji, cong, xia, xia*), que refuerzan la idea de opresión y, en el verso ocho, la serie de finales muy abiertas *-ang*, que en la tradición poética china sugieren la exaltación, la liberación. Ver capítulo II,

p. 81, a propósito de los efectos musicales.

杜甫	前出塞之一	Du Fu
	挽弓當挽強	Balada de las fronteras
	用箭當用長	Tensar arco / deber tensar fuerte
	射人先射馬	Usar flecha / deber usar larga
	擒賊先擒王	Apuntar hombre / primero apuntar caballo
	殺人亦有限	Capturar enemigo / primero capturar jefe
	列國自有疆	Matar hombre / también haber límite
	苟能制侵凌	Todos países / cada uno poseer fronteras
	豈在多殺傷	Sólo poder / dominar invasión
		Cómo residir / en abundancia matar-herir

Al tensar el arco, ténsalo muy fuerte.
 Al buscar las flechas, busca las más largas.
 Antes que el jinete, apunta al caballo.
 Entre los cautivos, prefiere a los Jefes.
 Para la matanza también hay un límite.
 A cada país sus propias fronteras.
 Con tal que expulsemos a los invasores,
 ¿para qué nos sirve masacrar a todos?

Desde el punto de vista fónico, obsérvese el acento "contundente" en chino de la primera estrofa (versos 1 a 4), que se debe al juego alternado de las mismas iniciales y las mismas finales. Véase capítulo II, pp. 79-82, a propósito de los efectos musicales.

杜甫

白帝

Du Fu

Bai-di

白帝城中雲出門
白帝城下雨翻盆
高江急峽雷霆開
翠水蒼蘆日月昏
戎馬不如歸馬逸
千家今有百家存
哀哀窮婦誅求盡
慟哭秋原何處村

Bai-di ciudad dentro / nubes salir puertas
Bai-di ciudad debajo / lluvia voltear cántaro
Alto río rápidos desfiladeros / trueno-relámpago luchar
Verdes árboles bejucos grises / sol-luna ensombrecerse
Guerreantes caballos no valer / de regreso caballos desahogado
Mil hogares aún haber / cien hogares subsistir
Afligida-afligida mujer sola / impuestos-faenas todo perder
Gritar llorar otoño llanura / cuál lugar aldea

En Rey Blanco, las nubes atraviesan los pórticos.
Bajo Rey Blanco ahora está lloviendo a cántaros.
Alto río, desfiladero, se enfrentan truenos y relámpagos.
Fronda verde, lianas grises, luna y sol se oscurecen.
Son más inquietos los caballos cuyo pasto es la guerra.
De mil hogares sólo cien sobreviven.
Despojada hasta el alma, una viuda solloza...
¿En cuál aldea de esta llanura de otoño?

Bai-di (Emperador-blanco): ciudad encumbrada en una altura que domina los desfiladeros del Yang-zi. Ver la cuarteta de Li Bo, "Río abajo hacia Jiang-ling", p. 182.

杜甫

寄空

舍南舍北皆春水
但見群鷗日日来
花徑不曾緣客掃
蓬門今始為君開
盤餐市遠無兼味
樽酒家貧只舊醅
肯與鄰翁相對飲
隔籬呼取盡餘杯

Du Fu

A mi invitado

Vivienda sur vivienda norte / por doquier primaveral agua
Siempre ver grupos gaviotas / día-día venir
Flores sendero no haber / a causa de huésped barrer
Malezas puerta ahora por fin / para señor abrir
Platos-manjares mercado lejano / sin variado sabor
copa-vino casa pobre / sólo vieja cosecha
Consentir con vecino viejo / frente a frente beber
Por encima cercado llamar tomar / vaciar resto de vaso

Al sur, al norte de la casa corre el agua de abril.
A diario veo llegar bandadas de gaviotas.
Ni una vez se han barrido las flores del sendero,
y ya el portal de tablas de par en par te espera.
Lejos queda el mercado: en los platos faltan aderezos.
Te ofrezco, a falta de otro, este vino casero.
¿Aceptas compartirlo con mi viejo vecino?
Voy a llamarlo para que acabemos la botella.

Este poema y el siguiente se escribieron probablemente hacia 761, en Cheng-du (en la provincia de Si-chuan), donde Du Fu había construido hacía poco su famosa choza. Es el período más feliz y apacible de su vida.

“El vino rudo” se refiere a un vino hecho según un método antiguo y rudimentario.

杜甫

江村

清江一曲抱村流
長夏江村事事幽
自來自去雙飛燕
相親相近水中鷗
老妻畫紙為棋局
稚子敲針作釣鉤
多病所須唯藥物
微軀此外更何求

Du Fu

Aldea a orillas del agua

Claro río con meandros / rodear pueblo correr
Largo verano río pueblo / cosa-cosa maravilla
De suyo venir de suyo ir / pareja golondrinas volando
Quererse apretujarse / agua medio gaviotas
Vieja esposa dibujar papel / hacer tablero ajedrez
Joven hijo martillar aguja / fabricar pescar-gancho
A menudo enfermo necesitar / sólo medicinales plantas
Humilde cuerpo fuera / qué más buscar

Diáfano río, meandros que abrazan al pueblo,
largos días de verano con sus plácidas horas.
A su antojo va y viene un par de golondrinas.
Las gaviotas se juntan entre sí a ras del agua.
Mi vieja esposa dibuja un damero de papel.
Mi hijo dobla una aguja, fabricando un anzuelo.
A menudo enfermo, busco hierbas medicinales,
¿qué más puede desear mi pobre cuerpo?

杜甫	春夜喜雨	Du Fu
好雨知時節		Lluvia propicia de una noche de primavera
當春乃發生		Buena lluvia / saber propicia estación
隨風潛入夜		En primavera / entonces favorecer vida
潤物細無聲		Seguir viento / furtiva penetrar noche
野徑雲俱黑		Humedecer cosas / delicada sin ruido
江船火獨明		Salvajes senderos / nubes muy negras
曉看紅濕處		Río barco / fanal solo claro
花重錦官城		Alba mirar / rojo mojado lugar
		Flores cargadas / Brocado-mandarín-ciudad

La buena lluvia conoce el tiempo justo,
 por eso en primavera hace brotar la vida.
 Según el viento, se desliza en la noche
 y en silencio humedece las cosas.
 En caminos agrestes, un cielo muy nublado.
 Solitario en el río, el fanal de una barca.
 El alba ilumina el lugar rojo y húmedo:
 ¡Flores cargadas sobre Mandarín-de-Púrpura!

Poema compuesto por Du Fu en Cheng-du. Estando en una barca (sobre el río que lleva a la ciudad), una noche de primavera, vio llegar la lluvia propicia. Al día siguiente, contempló encantado la ciudad después de la lluvia, cubierta de flores rojas cargadas de agua. En el último verso, para designar la ciudad de Cheng-du, el poeta usa otra de sus denominaciones: *Jin-guan-chang* (Mandarín vestido de brocado) para sugerir que él también, letrado en el exilio, comparte la alegría de esa fiesta primaveral. Véase capítulo III, p. 122, a propósito del uso de los nombres propios como figuras.

杜甫

又呈廳郎

Du Fu

Segundo envío a Wu-lang

堂前掃葉任西鄰

無食無兒一婦人

不為困窮寧有此

只緣恐懼轉須親

叩防遠客雖多事

使掃疏籬却甚真

已許微求貧到骨

正思戎馬淚盈巾

Cabaña delante sacudir azufaifo / dejar oeste vecina

Sin comida sin hijo / una mujer desamparada

Si no miseria / por qué entonces recurrir a esto

A causa de vergüenza / tanto más ser bondadoso

Cuidarse del huésped extranjero / aunque superfluo

Sembrar setos aun espaciados / no obstante demasiado real

Quejarse faenas-tributos / despojada hasta los huesos

Pensar estragos de guerra / lágrimas mojar ropa

No proponemos versión para este poema, analizado en el capítulo I, p. 52, a propósito de la elipsis del pronombre personal.

Ensayamos, sin embargo, esta versión en castellano: (*N. del T.*)

Que la vecina tome las ciruelas del patio:
es una pobre viuda, sin recursos, sin hijos.
Tan sólo la miseria pudo arrastrarla a esto.
Su miedo, su vergüenza hay que compadecerlos.
No tiene por qué desconfiar del vecino;
hasta un pequeño seto lo vería como un muro.
Saqueada por tributos, reducida a los huesos...
¿Quién no llora ante tantos desastres de la guerra?

杜甫

夜歸

夜半歸來街虎過
山黑家中已臥眠
俯見北斗向江低
仰看明星當空大
庭前把燭喚兩炬
峽口驚猿聞一箇
白頭老罷舞復歌
杖藜不睡誰能那

Du Fu

Al regresar a casa en la noche

Noche mitad regresar venir / tropezar tigre pasar
Montaña negra casa dentro / ya dormirse
Al lado ver Osa Mayor / hacia río inclinarse
Arriba mirar claro astro / en pleno cielo agrandarse
Patio delante tener vela / rugir dos llamas
Desfiladeros boca sobresaltar simio / escuchar un grito
Blanca cabeza envejecer terminar / bailar aún cantar
Tener bastón no dormir / quién poder qué

De regreso esta noche me he salvado de un tigre.
Bajo la oscura montaña, todos adentro duermen.
A lo lejos, la Osa Mayor se inclina sobre el río.
En la mitad del cielo Venus se ha engrandecido.
Tiemblan en el patio las dos llamas de una vela;
me espanta un grito de mono al fondo del estrecho.
Encanecido, viviendo todavía, canto y bailo,
sin nada de sueño, con este bastón, ¿y qué, pues?

El primer dístico paralelo (vv. 3 y 4) recalca la inmensidad del universo, por contraste con la fragilidad de la vida humana que plasma el segundo dístico paralelo (versos 5 y 6). Éste describe el susto, que no se le quita al poeta: las dos llamas le recuerdan los ojos del tigre, y se sobresalta él con el grito del mono.

La expresión *shei neng na* con que termina el poema es una expresión coloquial que tiene un matiz de desafío y desenfado. El poeta la usa adrede, para expresar la alegría irrimprimible y casi infantil de haber escapado a un peligro mortal.

杜甫 住廬山後寄三翁之一

白露黃粱熟
分張未有期
已應春得知
願覺寄來遲
味豈同金菊
香宜配綠葵
老人他日愛
正想清流匙

Du Fu

Poema enviado a Zuo al regresar a la montaña

Blanco rocío / amarillos mijos maduros
Dividir compartir / hace tiempo haber promesa
Ya deber / moler obtener finos
Pasablemente sentir / enviar llegar tarde
Sabor cómo / igualar oro crisantemos
Aromas no obstante / acompañar verdes malvas
Viejo hombre / antaño preferir
Justamente pensar / hacerse agua la boca

Bajo el blanco rocío ha madurado el mijo.
Nos prometimos hace tiempo que lo compartiríamos.
Debe de estar ya finamente molido,
¿por qué se han demorado en enviármelo?
Su sabor nunca iguala los crisantemos de oro,
pero con malva verde se vuelve apetitoso:
el plato que este viejo antaño prefería...
Apenas al pensarlo se me hace agua la boca.

Este poema lo dirige el poeta a uno de sus primos que le había prometido mandarle mijo. Du Fu pasó hambre en distintos períodos de su vida, y uno de sus hijos murió de hambre. Durante el éxodo, para sobrevivir, tuvo que alimentarse con frutas silvestres o con semillas dejadas en los campos. Hacia el final de su vida, en especial en el Si-chuan, escribió numerosos versos para cantar los "alimentos terrestres": chalotes manchados de rocío, melón fresco como el cristal, pescado asado con agujas de pinos, etc.

杜甫

詠懷古跡

群山萬壑赴荆門
生長明妃尚有村
一去紫臺連朔漠
獨留青塚向黃昏
重關宿霧藏春風
深院空歸月夜魂
千年琵琶作胡語
分明怨殺曲中論

Du Fu

Parajes antiguos

Múltiples montañas diez mil-quebradas / alcanzar Jing-men
Nacer crecer Dama luminosa / allí aún haber aldea
Una vez dejar Terraza Púrpura / cabe desierto nórdico
Solo quedar Tumba Verde / frente a crepúsculo amarillo
Cuadro pintado de cerca reconocer / brisa primaveral rostro
Amuletos de jade en vano dar vueltas / noche lunar alma
Mil años pi-pa / animar acentos bárbaros
Clara-distinta amargura-queja / canto medio resonar

No se propone versión de este poema que se analizó en el capítulo II, pp. 94-96, para ilustrar la forma del *lü-shi*.

Para el análisis del segundo dístico (vv. 3 y 4), véase el capítulo I, p. 66, donde se cita como ejemplo del uso de palabras vacías en lugar de verbos.

杜甫	江漢	Du Fu
江漢思歸客	乾坤一屬儒	Yang-zi y Han
片雲天共遠	永夜月同孤	Jiang-Han / pensar regreso viajero
落日心猶壯	秋風病欲蘇	Qian-Kun / un menesteroso letrado
古來存者萬	不必取長途	Delgada nube / cielo compartido lejania
		Noche larga / luna junto solitaria ²
		Hundiéndose sol / corazón aún vigoroso
		Otoño viento / enfermedad casi curada
		Antiguo tiempo / conservar viejo caballo
		No necesario / merecer largo camino

Por el Jiang y el Han, soñando con el regreso,
 un sabio sin recursos, errante en cielo y tierra.
 Ligeras nubes, más lejos siempre en el espacio.
 Larga noche, más solo siempre con la luna.
 Frente al ocaso, el corazón ardiente todavía;
 en el viento otoñal me siento casi sano...
 Desde tiempos remotos se preservó al caballo viejo:
 otras faenas cumple, no todo es larga marcha.

²Jiang, el Yang-zi; Han, un afluente del Yang-zi.

Véase el análisis del segundo distico (vv. 3 y 4) en el capítulo I, p. 66, a propósito del uso de palabras vacías en vez de verbos.

Último distico (vv. 7 y 8): A pesar de su edad y de su salud menguante, el poeta no pierde la esperanza de hacer una vez más alguna obra útil.

杜甫	旅夜書懷	Du Fu			
細	草	微	風	岸	Pensamientos de una noche de viaje
危	檣	獨	夜	舟	Menudas hierbas / ligera brisa orilla
星	垂	平	野	澗	Vacilante mástil / solitaria noche barca
月	湧	大	江	流	Estrellas suspender / llana llanura dilatarse
名	豈	文	章	著	Luna surgir / gran río correr
官	應	老	病	休	Renombre cómo / obras escritas imponerse
飄	飄	何	所	似	Mandarin deber / viejo enfermo retirarse
天	地	一	沙	鷗	Flotando-flotando / a qué parecer
					Cielo-tierra / una gaviota de arena

Hierbas menudas, suave brisa de la orilla.
 El mástil indeciso de una barca en la noche.
 La pradera se expande cuando bajan las estrellas.
 La luna se eleva, la apresuran las ondas del río.
 ¿Nace acaso el renombre sólo de la obra escrita?
 Enfermo y viejo, el mandarín debe desaparecer.
 Errante siempre, ¿a qué puedo parecerme?
 Una gaviota de arena entre el cielo y la tierra.

Du Fu escribió este poema en las postrimerías de su vida (probablemente en 767), mientras navegaba por el Alto Yang-zi; había dejado la provincia de Si-chuan en Kui-zhou, e iba río abajo hacia Jiang-lin. Murió al final de ese viaje, solo en su barco.

Véase el análisis del segundo dístico (vv. 3 y 4) en el capítulo I, p. 58, a propósito de la elipsis de las proposiciones. Las imágenes de los astros y de la luna representan ciertamente elementos resaltantes del cosmos, pero también simbolizan la manifestación del espíritu humano: en China, las obras inmortales se comparan con el sol, la luna y los astros.

A pesar de la duda y la amargura que expresa el segundo dístico paralelo (vv. 5 y 6), Du Fu confía en el poder de la poesía. En otro poema, dice con fuerza:

Cuando canto, lo sé, dioses y demonios se acercan,
 ¡Qué me importa morir de hambre y que me echen a una cloaca!

市应物 燕居即事 Wei Ying-wu

蕭條竹林院 Vida reclusa

風雨蕨蘭折 Humilde patio / rodear rectos bambúes

幽鳥林上啼 Viento-lluvia / quebrar orquídeas tallos

青苔人迹絕 Umbria profunda / oír cantante pájaro

燕居日已永 Musgo verde / ninguna humana huella

夏木輪成結 Golondrina estancia / blanco día duradero

幾闕積群書 Verano árboles / suspender maduros frutos

時來北窗閑 Mesa encima / amontonarse valiosos libros

Claro postigo / a veces hojear leer

Un patio humilde circuido por rectos bambúes
Orquídeas de tallos rotos después del aguaviento
En lo hondo de las frondas cantan los pájaros
Sobre el musgo verde ninguna huella humana
El día se demora en el pabellón Golondrina
El verano ha cargado de frutas a los árboles
En mi mesa se apilan tantos libros preciados
A la luz de un postigo me distraigo leyéndolos

白居易 賦得古原草送別

離離原上草
一歲一枯榮
野火燒不盡
春風吹又生
遠芳侵古道
晴翠接荒城
又送王孫去
萋萋滿別情

Bo Ju-yi

Hierbas sobre la antigua llanura

Tiernas-tiernas / llanura encima hierbas
Cada año / una vez marchitarse prosperar
Salvaje fuego / arder no exterminar
Primaveral viento / soplar de nuevo nacer
Lejana fragancia / invadir antiguo camino
Clara esmeralda / tocar desierta muralla
Aún acompañar / señor de partida
Fronosas-fronosas / cargadas de separación sentimiento

Las tiernas hierbas de la extensa llanura
cada año se marchitan y retoñan.
Nunca las extinguen los fuegos salvajes,
al viento de abril siempre reverdecen.
Su fragancia invade los viejos caminos,
su esmeralda cubre las aldeas en ruina.
Agitadas, temblando de nostalgia,
siempre dicen adiós al viajero que parte.

李商隱

無題

Li Shang-yin

Sin título

相見時難別亦難
東風無力百花殘
春蠶到死絲方盡
蠟炬成灰淚始乾
曉鏡但愁雲鬢改
夜吟應覺月光寒
蓬山此去無多路
青鳥殷勤為探看

Verse momento difícil / separarse aún más
Viento del este sin fuerza / cien flores marchitarse
Gusano de seda alcanzar muerte / sedas entonces cesar
Llama de vela volverse cenizas / lágrima entonces secar
Alba espejo sólo entristecerse / nubes sienas cambiar
Noche salmodia deber sentir / luna claridad enfriar
Monte Peng desde aquí ir / sin largo camino
Pájaro verde sin descanso / para explorar-vigilar

Arduo es el encuentro y aún más la despedida
Decae el viento del este y cien flores se mustian
El gusano de seda vierte su fibra hasta la muerte
La vela derrama sus lágrimas hasta el fin de la cera
Triste espejo del alba: cambian las nubes del cabello
Canto de la noche: eco gélido bajo el frescor nocturno
De aquí a las Islas Inmortales no es muy largo el camino
¡Oh, infatigable Pájaro Verde, condúcenos!

Véase el análisis del poema en el capítulo III, p. 137, a propósito de las imágenes.

李商隱

無題

Li Shang-yin

Sin título

鳳尾香羅薄幾重
碧文圓頂夜深逢
扇裁月魄羞難掩
車走雷聲語未通
曾是寂寥金燭暗
斷無消息石榴紅
斑驢只繫垂楊柳
何處西南任好風

Fénix cola perfumada seda / delgadas cuántas capas
Esmeralda motivos dosel redondo / noche tardía coser
Abanico labrar luna alma / vergüenza difícil de ocultar
Carruaje rodar trueno fragor / palabra imposible de pasar
Desde entonces silencioso solitario / llama de oro oscurecerse
Mientras tanto sin noticias / fruto de granado enrojecer
Caballo pto aún atado / inclinados sauces llorones
Qué lugar oeste-sur / entregarse buen viento

Cola de fénix, perfumadas sedas de pliegues finos
Rayas de esmeralda, dosel redondo cosido en la noche
El abanico corta la luz de la luna, pero no su rubor
El carruaje con fragor de trueno ahoga las palabras
Larga vigilia en que se apagan las bujías de oro
Noticias interrumpidas: destello rojo de las granadas
El caballo pinto sigue atado a los sauces:
¿La brisa del sur dónde se sacia?

Los versos 1 y 2 describen la cortina de cama de un cuarto nupcial. El poema entero describe probablemente los pensamientos de una mujer enamorada, en su soledad.

En los versos 6, 7 y 8, varias imágenes tienen una fuerte connotación sexual. "Granada roja", además de la idea de estallido de deseo que sugiere, puede designar el vino de granada roja que se sirve en la noche de bodas; "sauces llorones" simboliza el cuerpo fino de una mujer. Por lo demás, la expresión "cortar una rama de sauce" significaba visitar a una cortesana. "Brisa del sur": deseo erótico. Así, unos versos de Cao Zhi (192-232) dicen:

Quisiera volverme brisa del sur,
y lejos gemir hasta dentro de ti.

李商隱

馬嵬

Li Shang-yin

Ma-wei

海外徒聞更九州
他生未卜此生休
空聞虎旅傳宵柝
無復鶴人報曉籌
此日六軍同駐馬
當時七夕笑牽牛
如何四紀為天子
不及盧家有莫愁

Allende los mares enterarse en vano / Nueve Comarcas cambiar
La otra vida no predicha / esta vida detenida
Para nada oír tigres-guardias / tocar maderos campana
Nunca más ver hombre-gallo / anunciar apuntar del día
Hoy Seis Ejércitos / todos detener caballos
La otra noche Doble Siete / reír de Boyero-Tejedora
Para qué entonces cuatro décadas / ser Hijo del Cielo
No valer señor Lu / poseer Sin Desasosiego

Véase el análisis del poema en el capítulo I, pp. 60-62, a propósito de la omisión de los complementos de tiempo. No se propone versión interpretada. [Véase también pp. 123-124, el análisis del uso del nombre propio Ma-wei en unos versos de Bo Ju-yi. (N. del T.)]

李商隱

錦瑟

錦瑟無端五十弦
一弦一柱思華年
莊生曉夢迷蝴蝶
望帝春心托杜鵑
滄海月明珠有淚
藍田日暖玉生烟
此情可待成遺憾
只是當時已惘然

Li Shang-yin

Cítara adornada con brocado

Cítara engalanada puro azar / con cincuenta cuerdas
Cada cuerda cada clavija / anhelar años en flor
Letrado Zhuang sueño matinal / ilusionarse mariposa
Emperador Wang corazón primaveral / confiarse tórtola
Mar vasto luna clara / perla tener lágrima
Campo Azul sol ardiente / jade nacer humos
Esta pasión poder durar / volverse persecución-recuerdo
Sólo instante mismo / ya desposeído.

No se propone versión de este poema analizado en el capítulo III, pp. 139-148, a propósito de las imágenes. Véase también el análisis del último dístico en el capítulo I, p. 60, a propósito de la omisión de los complementos de tiempo.

Este poema, el más "misterioso" del poeta, suscitó numerosísimos comentarios. Acostumbramos asociar su lectura a la de "El Desdichado" de Gérard de Nerval:

*Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie.
Ma seule étoile est morte et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.*

(Soy el tenebroso, el viudo, el desconsolado / El Príncipe de Aquitania, el de la torre abolida. / Mi única estrella ha muerto y mi laúd constelado / Ostenta el negro sol de la melancolía)

En ambos casos, el mismo intento de plasmar, por medio del encantamiento y las imágenes de la reminiscencia, el destino de una vida, vivida o soñada, inasible por esencia.

常建 破山寺後禪院

清晨入古寺
初日照高林
曲徑通幽處
禪房花木深
山光悅鳥性
潭影空人心
萬籟此俱寂
但餘鐘磬音

Chang Jian

En el monasterio de Po-shan

Clara mañana / penetrar antiguo templo
Inicio sol / iluminar altos árboles
Sinuosos senderos / acceder secreto lugar
Chan cuarto / flores-plantas profundas
Montaña luz / encantarse pájaro naturaleza
Pozo sombra / vaciarse hombre corazón
Diez mil ruidos / aquí juntos silenciosos
Solo quedar / campana-piedra sonidos

Entra la luz del alba en el antiguo templo
Dora ya el sol las copas de los árboles
Un serpeante sendero lleva a sitios distantes:
La celda de Chan entre follajes y flores
La luz de la montaña y las aves se encantan
La sombra del pozo y el corazón se apuran
Aquí los diez mil ruidos son de pronto silencio
Sólo se oye en sus ecos la campana de piedra.

Véase el análisis del segundo dístico paralelo (tercer dístico, vv. 5 y 6) en el capítulo I, p. 57, a propósito de la elipsis de la proposición.

劉長卿 尋南溪常道士

一路經行處
莓苔見屐痕
白雲依靜語
芳草閉閑門
遙雨看松色
隨山到水源
溪花與禪意
相對亦忘言

Liu Chang-qing

En busca del monje taoísta Chang, de Nan-qi

A lo largo del camino / atravesar muchos lugares
Liquen-musgo / percibir zuecos huellas
Blanca nube / bordear apacible islote
Perfumada maleza / trabar ociosa puerta
Pasar lluvia / mirar pinos color
Seguir monte / alcanzar agua fuente
Arroyo flor / conceder Chan espíritu
Frente a frente / ya fuera de palabra


Véase el análisis del poema en el capítulo I, p. 51, a propósito de la omisión del pro-nombre personal y en la Introducción, p. 21, el análisis de los ideogramas del cuarto verso para ilustrar el uso significativo de su aspecto gráfico.

Como ya se señaló a propósito de la cuarteta de Jia Dao, "Visita a un ermitaño, sin haberlo encontrado", p. 205, la visita a un monje o a un ermitaño es un tema muy cultivado por los poetas Tang. En este caso, el poeta hace ver con un lenguaje sencillo que el camino que lo lleva hasta el lugar donde vive el monje es de por sí una experiencia espiritual y que, al final de su paseo, antes siquiera de haber visto a su huésped, ya el Chan se apodera de él. Cuando por fin se encuentran, están en un estado extático, "fuera de palabra". Según la interpretación de algunos comentaristas, el encuentro fue espiritual, el visitante ni siquiera vio al monje y la expresión "frente a frente" se aplica al visitante y a la flor. Los versos, en efecto, permiten ambas lecturas. La imagen de la flor alude al Buda que le sonríe a una flor—símbolo de la iluminación—. Ha de señalarse que la expresión "fuera-de-palabra", acuñada por el filósofo Zhuang-zi, la había utilizado antes Tao Yuan-ming (365-427), en su famoso poema "Libación":

(...) Recoger crisantemos cerca de los setos del Este,
Y contemplar, en raptó, montaña del Sur,
Aire de la montaña aún más puro al atardecer,
Cuando, en compañía, volver pájaros
En el seno de esto, residir verdadera esencia:
¿Querer decirlo? ya fuera de palabra.

Obsérvese que ambos poemas *terminan* con esta expresión, como si los poetas soñaran con rebasar la palabra y alcanzar el no-ser. Este rebasamiento, empero, sólo puede obtenerse a través de la palabra, y a lo largo de ambos poemas, los poetas buscan precisamente comulgar con la naturaleza por medio de los signos escritos. Por eso, no son poemas de índole "descriptiva"; son de por sí una experiencia de la no-palabra por la palabra, una "iniciación" a la "mera significancia".

Se nos ocurre recordar, a propósito de la expresión "fuera de palabra" y del límite entre verbalidad y averbalidad, la famosa afirmación de Silesius: "La flor es sin porqué / florece de ser en flor". También se podría citar, desde luego, a San Juan de La Cruz. (*N. del T.*)



A través del camino que cruza muchos campos,
sobre el musgo se ven las huellas de sandalias...
Blancas nubes circundan la quietud de la isla.
Hierbas fragantes traban la enmohecida puerta.
Tras la lluvia, el hermoso color de los pinares.
Detrás de una colina, brota un manantial.
Una flor en el agua despierta el alma del Chan:
ya frente a frente, y sin palabras.

張籍

夜到漁家

Zhang Ji

漁家在江口
湖水入柴扉
行客欲投宿
主人猶未歸
竹深村路遠
月出釣船稀
遙見尋沙岸
春風動草衣

Al llegar en la noche a la cabaña de un pescador

Pescador morada / estar río desembocadura

Lago agua / cruzar malezas puerta

Viajero de paso / querer pernoctar

Dueño de casa / aún no regresar

Bambúes profundos / aldea sendero lejano

Luna surgir / pescar barcas escasas

De lejos ver / buscar arena ribera

Primaveral viento / agitar paja vestido

La cabaña del pescador en la boca del río:
el agua del lago cruza el portal de tablas.
Para pasar la noche llama el viajero en vano
el dueño aún no ha regresado.
Densos bambúes y el camino del pueblo lejano.
La luna emerge sobre unas pocas barcas.
De pronto, con un manto de paja que alza el viento,
el pescador, a lo lejos, camina hacia la orilla.

杜荀鶴

遊人遊吳

君到姑蘇見
人家盡枕河
古宮閑地少
水港小橋多
夜市賣菱藕
春船載綺羅
遙知未眠月
相思在漁歌

Du Xun-he

A un amigo que parte hacia Wu

Señor llegar a / Gu-su ver
Hombres viviendas / todas bordear río
Antiguo palacio / ociosos lugares escasos
Agua puerto / pequeños puentes numerosos
Noche mercado / vender fruta raíz de loto
Primavera barcos / transportar satén-sedas
De lejos saber / no dormir luna
Mutuo pensamiento/ encontrarse pescador canto

Al sur del río, la ciudad de Gu-su,
con sus casas que duermen a la orilla del agua.
Pocas tierras ociosas junto al viejo palacio.
En el barrio del puerto muchos pequeños puentes.
En el mercado nocturno hay fruta y raíces de loto.
Las barcas de abril llevan satén y seda.
La luna vela: lejos uno del otro,
te alcanzaré en el canto de un pescador.

Gu-su, la actual Su-zhou, está situada en el corazón de la región de Jiang-nan ("Sur del Río"), que se caracteriza por su clima suave, su paisaje exuberante y sus costumbres refinadas. Un dicho afirma que Su-zhou y Hang-zhou (ciudades balnearias ambas) son reflejos del paraíso en la tierra. Véase al respecto, entre otros, la canción de Wei Zhuang "según la melodía Pu-sa-man", p. 308.

"Satén y seda", v. 6, gente que pasea elegantemente vestida.

温庭筠

高山早行

Wen Ting-yun

晨起勃征铎
客行悲故鄉
鷓鴣聲茅店月
人跡板橋霜
槲葉落山路
枳花明驛牆
因思杜陵夢
鳧雁滿陂塘

Partiendo del monte Shang al alba

Alba levantarse / agitar expedición campanillas
Viajeros caminar / lamentar país natal
Gallo canto / juncos posada luna
Hombre huellas / tabla puente escarcha
Hojas de hu / caer montaña ruta
Flores de zhi / brillar posta muro
Porque pensar / Du-ling sueño
Ocas salvajes / llenar meandros estanque

El cencerro de los mulos en el alba
despierta la nostalgia de los viajeros.
La luna en la cabaña de juncos: canta un gallo.
Sobre la escarcha del puente huellas de pasos,
La hojarasca recubre el camino a la montaña.
Flamean algunas flores sobre el muro de la posada.
Soñando aún con el país de Du-ling,
ocas salvajes se demoran en el estanque...

Véase el análisis del segundo dístico (vv. 3 y 4) en el capítulo I, p. 65, a propósito de la omisión del verbo.

El último dístico, vv. 7 y 8, mantiene una ambigüedad. Se entiende primero, literalmente, que las ocas salvajes soñaban con Du-ling, pero luego, se comprende que, en realidad, el anuncio de la partida matinal despertó al poeta cuando soñaba con Du-ling y mira con nostalgia las ocas que se demoran en el estanque. Du-ling es un sitio famoso cercano a la capital Chang-an, donde había vivido el poeta.

温庭筠 利州南渡

澹然空水对斜晖
曲岛苍苍挟翠微
波上鸟嘶看棹去
柳边人歇待船归
数丛沙草群鸥散
万顷江田一鹭飞
谁解乘舟寻范蠡
五湖烟水蜀忘机

Wen Ting-yun

Embarcadero del Sur, en Li-zhou

Movediza extensión vacante agua / frente a oblicua luz
En meandros islotes difuminados / unir-se vegetación lejana
Olas encima caballos relinchar / mirar remos alejarse
Sauces lado hombres quedar / esperar barca volver
Algunos manojos arena-hierbas / múltiples gaviotas dispersarse
Diez mil hectáreas río-campos / única garza levantar vuelo
Quien saber manejar barca / buscar Fan Li
Cinco Lagos niebla-agua / solo en olvidar envite

El agua hacia el ocaso ondula con la brisa,
y esparce los islotes entre verdes lejanos.
Allá en las aguas, relinchos de caballos al golpe de los remos.
Aquí bajo los sauces, la quieta espera de la barca.
Bancos de arenas, hierbas, mil gaviotas se dispersan.
Campos y arrozales al infinito, una garza alza el vuelo.
¡Partir al fin! Seguir los pasos del viejo vagabundo Fan Li.
¡Perderse en el olvido entre la niebla de los Cinco Lagos!

Li-zhou: en el Si-chuan, a la orilla del río Jia-ling.

Fan Li, v. 7, ministro del reino de Yue, en la época de los Reinos Combatientes. Después de haber ayudado a su rey Gou-jian a vengarse del reino de Wu, abandonó resueltamente el poder y llevó una vida errante en compañía de su favorita.

Cinco Lagos, v. 8, en la región del lago Tai.