

ESBOZO DE LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA TAIWANESA DEL SIGLO XX AL ESPAÑOL

Uriel Alberto Vélez Batista
China University of Technology
Wu Wan-jhen
Tamkang University

La discusión sobre la traducción de la poesía reside fundamentalmente en la posibilidad o imposibilidad de esta. El proceso de traducción implica ante todo una interpretación de la obra original y la búsqueda de procesos que permitan acercar a los lectores a una cultura diferente. Los antecedentes de la traducción de la poesía taiwanesa al español pueden remontarse al diálogo cultural que se inició con el acercamiento de los hispanos a las costas azuladas de la isla Formosa,¹

1 Acorde con las entradas de "China" y "Formosa" del *Diccionario Geográfico Universal* (1831), este topónimo era de uso común. Ejemplos de su uso se pueden encontrar en obras como *Resumen Histórico de las misiones que la provincia del Santísimo Rosario de Filipinas de la orden de los predicadores tuvo en la Isla Formosa* (1864) y en las escritas por Ferrando (1870); *Historia de los PP. Dominicos en las islas Filipinas y en sus misiones de Japón, China, Tung-kin y Formosa*; por Mengarini (1895), *Formosa: apuntes para un estudio*; por J. M. Álvarez (1930), *Formosa geográfica e históricamente considerada*, entre otras. En la actualidad todavía se emplea en empresas, asociaciones, clubes culturales y en actividades para referirse a la isla. Las siguientes antologías de poesía son ejemplos de su uso: Yeh y otros (Eds.) (2005) lo usan en *Sailing to Formosa: a poetic companion to Taiwan*; Stewart y Sze-Lorrain (Eds.) (2012) también lo emplean en *Sky Lanterns: Poetry from China, Formosa, and Beyond*. De igual forma el destacado poeta taiwanés Li, Kuei-shien (Ed.) (2019) en *The sound of snow: a poetry anthology from Taiwan* y en *Anthology of Formosa Poetry* (2020). De igual forma se ha celebrado en múltiples ocasiones el *Festival Internacional de Poesía de Formosa*.

fruto de la expansión del otrora Imperio Español hasta Filipinas, China y Japón, en los siglos XVI-XIX. Durante esas centurias se desarrollaron diversos procesos de intercambios culturales que fueron seguidos del desarrollo de diversas obras de traducción. Los avances en el diálogo intercultural fueron accidentados, ya que además de las dificultades propias de los viajes a Oriente, tuvieron lugar sucesos como la "Disputa de los ritos de China" que culminó con la decisión de prohibir los ritos por parte del papa Clemente XI en 1704, así como la proscripción del cristianismo en China en 1724, lo que influyó ampliamente en el proceso de comprensión mutua. A pesar de ello, durante los siglos posteriores se logró reanudar el diálogo cultural.

Ahora al proponerse un "Esbozo de la traducción de la poesía taiwanesa del siglo XX al español", el objetivo reside en presentar dentro del marco de la extensa tradición de la sinología hispana, algunas obras líricas de Formosa de los años recientes, junto a los métodos y técnicas de traducción empleados por algunos autores para verterlas. Siguiendo este esquema, el primer apartado se centra en presentar de forma brevísima una síntesis de propuestas acerca de una teoría de traducción de la poesía basada en numerosos autores destacados en el área. El segundo apartado se centra en un repaso de los antecedentes de traducción chino-español. Diversos trabajos de traducción estuvieron a cargo de misioneros, puesto que el trabajo de evangelización implicaba a la vez la comprensión de la realidad de la isla. El repaso de los antecedentes podría resultar prolijo, sin embargo, se considera necesario, puesto que la concepción acerca de "Taiwán" requiere fundamentarse adecuadamente.

A continuación se presentan algunos autores y obras destacadas de Taiwán de la época contemporánea, de tal forma que el lector pueda hacerse un panorama de las características propias de la poesía taiwanesa. Al delinear el horizonte del siglo XX, se notará un accidentado derrotero, donde la poesía fue la protagonista y cuya temática es una reflexión de la realidad y vida de los taiwaneses.

Finalmente, el último apartado, se centra en el análisis de ejemplos de traducción de poemas. Con el fin de brindarle al lector una idea de las diferencias entre la poesía taiwanesa y de la evolución de los trabajos de traducción.

1. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE LA POESÍA

Para esta parte se seguirá fundamentalmente a Gallego Roca (1992), quien se centra en la traducción de la poesía. También se han tomado en cuenta los trabajos de Guillén (1985), Llovet y otros (2012), referidos a la literatura comparada y el de Hurtado Albir (2001), de traductología general. Los autores mencionados realizan un estudio histórico de diversos movimientos, teorías literarias y de los estudios acerca de la traducción. De su parte Gallego Roca (1993), se centra en la perspectiva literaria que han desarrollado diversos autores y los paradigmas de traducción de la poesía que han propuesto. Su trabajo se centra en la posibilidad o imposibilidad de la traducción y por lo tanto analiza la propuesta de la vertiente idealista y de la hermenéutica. Gallego Roca argumenta que la posibilidad de la traducción se basa, primero, en la ciencia lingüística, haciendo especial énfasis en la semántica. En segundo lugar, la pragmática permite determinar el significado adecuado, al cual se le puede sumar la subjetividad del traductor. Dentro del marco filosófico, la axiología permitiría entender el valor propio del texto que ha de traducirse, junto al sentimiento asociado a ese valor. Por lo tanto, al traducir la poesía se requeriría comprender los sentimientos del autor de una obra poética, los cuales se contextualizan en el grupo social al que pertenece. Finalmente el traductor se emplearía a fondo para verter la voz del hablante lírico, el estado de ánimo, el motivo, la musicalidad, el ritmo, la rima, las figuras literarias entre otros aspectos propios de un poema. Hurtado Albir (2001) realiza una extensa y a la vez muy ilustrativa síntesis de la teoría de la traducción desde la psicología (cognición), la lingüística, la comunicación, etcétera, para definir los métodos, las técnicas, las estrategias, los errores, entre otros aspectos, de la traductología.

La tarea de un traductor de poesía se asemeja a la de un artesano de las palabras que emplea una materia prima, que es su lengua, para esculpir la forma y el corazón (fondo) de una obra que insuflan los labios de las musas. Debido a la subjetividad propia de esa empresa, la teoría de la traducción de la poesía ha ido variando con el tiempo. El proceso de traducción va acorde con la ideología del traductor y de la sociedad en que aquel se desenvuelve, posteriormente puede cambiar

con la época (inclusive el propio traductor evoluciona) y eso permite conocer la situación del momento histórico. Sobre esto, Gallego Roca (1993: 36) nos explica que en todo trabajo de traducción es "posible descubrir el gusto literario de una época, la ideología lingüística y literaria de una escuela, o las estrategias de un poeta de vanguardia". Por lo tanto, aspectos como las estrategias de extranjerización y domesticación, la censura, la omisión, las notas en el texto o al pie de página, el uso de adjetivos, refranes, modismos, entre otros aspectos, dependen de la ideología del traductor. En su momento Fredric Jameson presentó una crítica a las ideologías, por "apropiarse del texto", porque incluso los códigos culturales se relacionaban con los poderes políticos. La traducción se convierte en un acto que consiste en reelaborar un texto dado mediante un código interpretativo particular, donde interviene la ontología, la estética y la sociología. Alfonso Reyes, citado por Gallego Roca (71), lo expondría de una forma más coloquial: "traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales. Todo está en el balancín del gusto".

La perspectiva histórica que asume Gallego Roca (80) se cimienta en Claudio Guillén, quien afirmaba que para ser traductólogo, se requeriría aproximarse al desarrollo histórico de la traducción. Esto implica desarrollar una "Poética histórica de la traducción", realizando una correcta diferenciación entre "Historia de la Traducción" e "Historia de los Textos Traducidos". La historia literaria se enfocaría en reconstruir la vida literaria de un Estado, la actividad cultural mediante una reflexión de los autores, mediante el establecimiento y la ordenación de un corpus de traducciones. Por ejemplo, el proyecto de la "Biblioteca de Traductores de Menéndez Pelayo", que no se publicó hasta 1952. Por lo tanto más adelante se tratará de delinear un esquema de teoría de traducción chino-español y de poesía taiwanesa del siglo xx traducida al español.

El idealismo es el primer paradigma que identifica Gallego Roca, quien considera que el acto de traducción es comunicación, conocimiento o simplemente un acto imposible. Henri Meschonnic y Jean-René Ladmiral se refieren a ello como "objeción prejudicial" que radica en la imposibilidad de la traducción como cuestión histórica. Para Meschonnic existían dos formas de abordar los problemas

de traducción: 1) desde la imposibilidad que planteaba San Agustín, que veía los problemas de traducción como problemas universales que afectan a la lengua; 2) como problemas históricos discursivos, que se desarrollan junto a la historia de la traducción y la historia de las retraducciones.

De su lado Joachim Du Bellay, en su momento, planteó la *imitatio*, tratar de asemejarse lo más posible a los autores de la Época Clásica, e ilustró el proceso con la alegoría de Séneca que se refería a la imitación de las abejas, las cuales liban de flor en flor para producir su propia miel, es decir, ir visitando a los diversos autores e imitar sus métodos, de tal forma que se logre una traducción creativa. Posteriormente Nicolas P. D'Ablancourt consideró la traducción como un tipo de "metempsícosis" al estilo pitagórico, donde "el alma de la traducción" se encarna en nuevas palabras. Otro punto de vista idealista sobre la intraducibilidad de la poesía residió en la estética kantiana, que propuso la oposición entre alma y lenguaje. Postulada la experiencia poética como inefable, aquel traductor que es fiel al alma traiciona al lenguaje y viceversa. Gallego Roca (66-67) explica que los traductores isabelinos (siglos XVI y XVII) pasaban por alto las diferencias que separaban al traductor del texto traducido, en cambio los victorianos (siglo XIX), consideraban la paráfrasis y la imitación como los únicos modelos cultos de traducir un texto canónico.

En relación a la musicalidad, Gallego Roca (31-32), explica que Hugo Friederich consideraba que con el fin de respetar la sonoridad de los originales, se requería renunciar a la exactitud métrica y a las rimas durante la traducción. Para aclararlo incluía a pie de página los textos originales. Acorde a Gallego Roca, Benedetto Croce podría describir esta manera como "inestética"; Ortega y Gasset la llamaría "instrumental". Para Friederich, era posible definir una unidad de estilo en la moderna poesía europea cuyo origen reside en las relaciones de orden estructural que se establecen entre las obras de los autores reconocidos, por lo tanto las traducciones pueden responder a unas normas o estilos que continúen la misma línea de las obras originales. Gallego Roca (31-33) asegura que Benedetto Croce defendía la idea de que al traducir se produce una nueva forma estética, puesto que la traducción disminuye o estropea el trabajo original,

es decir, la traducción es simplemente una producción semejante o próxima al original. Ortega y Gasset explicaba que la traducción hace posible la comunicación y la mutua comprensión de la humanidad, en consecuencia una traducción es un reflejo de la obra original, pero no la sustituye. Incluso considera que es un género literario aparte, un trabajo técnico que nos acerca al trabajo original, sin embargo, resulta imposible sustituirla o rehacerla en otra lengua. Debido a ello considera que la traducción debe ser escolar, es decir, con notas a pie de página para ilustrar puntos o ayudar a la mejor comprensión de la estrategia de traducción que se aborda.

De su parte el célebre Alonso (1950) aseguraba que el conocimiento de la obra poética parte de la intuición. Para Alonso existían 3 conocimientos que permitían acceder a la comprensión de la obra poética: el lector, la función crítica y la estilística. La traducción era posible debido al lector, quien mediante la "intuición artística" era capaz de realizar una lectura correcta de otra lengua, y a la función crítica, ya que esta permite utilizar la intuición de una forma más creativa. Para Alonso (1965: 393) no se podía ser fiel por completo a la forma y al fondo, de tal modo que al presentar los "Seis poemas de Hopkins", tratando de lograr un equilibrio entre "el espíritu" y "la letra", se decantó en caso de dificultad por seguir "la intención".

Gallego Roca (26) explica que Bajtin (1987) en la conclusión del primer capítulo "Rabelais y la historia de la risa" consideró que hasta 1961 no se había podido traducir la risa de François de Rabelais al ruso y esto se logró gracias a la crítica soviética. Para Bajtin la traducibilidad de un texto dependía de la poética histórica y se encontraba condicionada por las dimensiones sociológica y lingüística. Jakobson (1959), contemporáneo a Bajtin, estableció tres tipos de traducción: interlingüística, intralingüística e intersemiótica, desde la perspectiva estructural y cognitiva. Sobre la poesía explicó que: "*poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible*" (238), ya que para él solo la transposición creativa es posible, ya sea de una forma poética en otra, de una lengua a otra o de un sistema de signos a otro.

Gallego Roca (39) asegura que Las traducciones resultan un acto creativo que permiten un proceso del cambio literario, ya que pueden

influir en la sociedad que consume la traducción y por lo tanto iniciar un estilo poético y con el tiempo volverse una tradición. Un ejemplo de ello es la influencia en los poemas breves españoles fruto de las traducciones de poesía oriental. Tal fue el caso de las revistas *España* y *La Pluma* que publicaron poemas al estilo del haiku japonés. Aquel gran interés en imitar este estilo breve nipón ha tenido como resultado que en la actualidad existan escuelas hispanas dedicadas exclusivamente a la producción de poemas haiku.

Benjamin (1996) se centra en la traducibilidad y estudia la relación entre el traductor y el poeta, dividiendo las intenciones de ambos: "la del poeta es una intención directa, primaria, concreta; la del traductor es derivada, última, abstracta" (342). Benjamin estudió las traducciones de autores como Lutero, Hölderlin, George y Schleiermacher. Sobre las cuales considera por un lado la fidelidad, que puede llevar a la incomprensión, por lo que recomienda que el traductor emplee la intención propia de su lengua que permita una correcta comprensión, de tal forma que la traducción haga brillar al original. Para esto Benjamin considera que la libertad permite centrarse en la "transmisión del sentido" y en la interpretación de la obra, lo que requiere una armonía entre la literalidad y la libertad.

La necesidad de una mutua comprensión que planteaba Benjamin también se puede visualizar en Gadamer (1975), quien entendía que debía haber una conversación entre el texto y el traductor, cuyo resultado sería una síntesis de ambos. Este ideal del traductor-lector lo desarrollaría Rifaterre (1976) con su propuesta del "Archilector", el cual debería encarnar al mismo tiempo la posición de analista, intérprete, comentarista y traductor. Frente a lo cual estaría Sartre (1949), quien en *¿Qué es la literatura?* observó que no existe una interpretación objetiva sino múltiples lecturas personales. Derrida (1985) respaldaba la posición de la intraducibilidad del idioma, por lo tanto, para ese autor la traducción requeriría complementarse con la lectura del original. Por su lado, Roland Barthes expone que el texto literario sería un sistema donde se conjugarían la lengua, el estilo y la escritura. De su parte Louis Althusser enfatizaría en la historización de la obra y su contenido, ya que todo texto resultaría analizable por

la interpretación, por lo tanto, al traducir en realidad se realiza una interpretación del texto.

Para Gallego Roca (55), especial atención requiere Steiner (1980), quien plasma su teoría en *Después de Babel*. Al traducir se tiene una responsabilidad sobre la interpretación, significado y valoración de un poema. El traductor forma parte de una cadena de autores que se van leyendo mutuamente a lo largo de la historia. Por ejemplo, Homero fue leído por Virgilio y este por Dante, de su lado Milton leyó a los tres. Otro ejemplo sería Borges, ya que este propuso la lectura de la *Odisea* y de *Ulises* de Joyce para interpretar adecuadamente ambos textos. Para Paz (1971), la traducción ayudaría al mismo tiempo al entrecruzamiento de las diferentes traducciones poéticas, a la imitación y simultáneamente funcionaría como una estrategia de interpretación. Retornando a Steiner, acorde con Gallego Roca (53), se consideraría que la traducción también implicaría una crítica, esto se ilustraría con las traducciones de San Juan de la Cruz por parte de Roy Campell. Si Ortega y Gasset explicaba que la traducción debía ser escolar y además no poseía valor estético, para Steiner resultaba lo opuesto; la traducción tiene un importante valor estético. La traducción posee un papel protagónico en los intercambios culturales; un ejemplo fueron las traducciones surgidas del Renacimiento y de la Reforma, que motivaron las discusiones filosóficas y literarias acerca de la interpretación y la traducción. Finalmente, Steiner explica los "Cuatro momentos hermenéuticos" o las formas diferentes en que se puede realizar la traducción de una obra. Con base en Gallego Roca (59) se pueden esquematizar de la siguiente forma: el traductor puede 1) asumir una posición de respeto y confianza con la obra; 2) tomar una posición de agresión en forma de traducción, que en realidad contiene una crítica; 3) buscar una incorporación que enriquezca la propia lengua; 4) tratar de establecer un equilibrio entre las dos lenguas, las dos sociedades, la historia y la sensibilidad.

La parte final de la discusión se centra en "el poeta traductor de la poesía moderna", poniendo como primer ejemplo a Ezra Pound, quien explica que se requiere poseer las aptitudes de traductor y de poeta. Estas aptitudes permiten desarrollar una interpretación adecuada y coherente con el resto de la obra dentro del contexto de la época en

que se traduzca. Desde este punto de vista, se necesita distinguir entre traducciones poéticas realizadas por poetas y las que realizan críticos o representantes de las instituciones universitarias. Este punto de vista lo aplicó Pound en varios de sus trabajos. Ezra Pound desarrolló el concepto de *logopoeia*, que consiste en el lenguaje y el metalenguaje, comparar un periodo de la historia poética con otro y discutir la historia de la traducción y de la evolución de la literatura. Un ejemplo ya clásico fue la producción de *Cathay* en 1915, que cuenta con once poemas. Su elaboración se fundamentó en las notas de Ernest Fenollosa (1853-1908) sobre poesía china, que había elaborado de forma autodidacta, las cuales no habían sido publicadas y fueron suministradas a Pound por la viuda de Fenollosa. Arthur Waley, quien había aprendido mandarín clásico por su cuenta, colaboró con Ezra, sin embargo, este no hablaba mandarín y llamó a Li Bai (李白) por su nombre japonés, Rihaku, lo que le resta a su traducción. Sin embargo, Ezra Pound no se quedó allí. *Homenaje a Sexto Propertius* (1919) fue presentado como una traducción del poeta latino del mismo nombre, pero en vista de que la capacidad de traducción de Pound no alcanzaba los estándares adecuados, la solución fue matizar el título del libro con la palabra *Homenaje*. Estos trabajos que le han brindado a Pound polémicas y controversia, parecen describir perfectamente el camino incansable por el cual han transitado diversos poetas en su búsqueda del vellocino de oro de la poesía. De igual forma resultó el caso de Robert Lowell, quien también tradujo con libertad diversos poemas de Rilke, Montale, Baudelaire, Pasternak y Rimbaud; los publicó en formato de libro con *Imitations*, ganando incluso el premio de traducción de poesía Bollingen en 1962. Sin embargo, recibió críticas por este trabajo, siendo la más famosa la plasmada en la carta pública de Vladimir Nabokov.

A veces se puede terminar confundiendo la obra del autor con sus traducciones. Garcilaso de la Vega tomó inspiración al traducir textos italianos o latinos. Pablo Neruda también cayó en la tentación de traducir con el famoso plagio u homenaje a Tagore. El autor chileno se inspiró en el poema 30 de *El Jardinero* para la creación del poema 16 en *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Veamos otros ejemplos de traducciones que a la vez son homenajes o variaciones. En

2006 se publicó *Música de Otros. Traducciones y paráfrasis* que recoge buena parte de intentos de traducciones que realizó Juan Ramón Jiménez. De igual forma Jorge Guillén desarrolló trabajos en la misma línea, en *Homenaje* de 1967 en las partes 1 y 5 presenta traducciones y variaciones de diversos poetas entre los que destaca Valéry, de quien había traducido algunos poemas. Acorde con Soberón (2018), Luis Cernuda hablaba francés fluidamente y eso le permitió publicar en *Litoral* (1929) seis poemas de Paul Éluard. Posteriormente, a pesar de su escaso conocimiento del alemán, con la ayuda de Hans Gebser tradujo dieciocho poemas de Höderlin que se publicaron en *Cruz y Raya* (1935). A esto le siguió la colaboración con Stanley Richardson para "Dos sonetos de William Wordsworth" (1938); dos años más tarde, publicó poemas de William Blake, John Keats y W.B. Yeats y a partir de ahí se dedicaría a traducir solo del inglés, buscando la fidelidad en sus producciones, aunque para ello tuviese que renunciar a la rima. También Emilio García Gómez publicó en 1930 *Poemas arábigoandaluces*, donde recoge setenta poemas de tradición árabe que influyeron en los lectores que se interesaron en la cultura árabe. Sobre la traducción de la poesía hebrea al español, Schökel (1963) hizo hincapié en la necesidad de conocer profundamente el lenguaje poético del español para poder adaptar la traducción de forma adecuada. En conclusión estas traducciones se pueden ver como interpretaciones, como crítica y como nuevos poemas.

Veamos el caso de Octavio Paz. Acorde con Botton Beja (2011), el autor de *Las peras del olmo* se inspiró en la obra *Cathay* de Pound para traducir poemas del chino al español. Sin embargo, a diferencia de este último optó por emplear de guía traducciones del inglés y del francés para desarrollar las propias, junto a la asesoría del estudioso chino Wai-lim Yip y con el tiempo ir trabajando en mejorar una traducción que suscitaría el interés de los lectores occidentales. En la misma línea, el colombiano Guillermo Valencia publicó también una antología de traducción de poemas chinos, llamada *Catay* (1929), basada en *La Flute de Jade* de Franz Toussaint's (1920).

En cuanto a las diferencias culturales, Masiá Clavel (2006: 15) enfatiza que la traducción se debe basar fundamentalmente en el arte y la creatividad, mediante el reconocimiento mutuo de ambas

culturas: "necesitamos conocernos y reconocernos mutuamente para reconstruir interculturalmente la propia identidad". El autor realiza una reflexión de sus lecturas acerca de Unamuno para concluir que "el ego europeo" plasmado en *El individualismo español* y *En torno al casticismo* afectaban los trabajos de traducción. De igual forma vio en los trabajos de Watsuji, *El japonés y la filosofía* y *Peregrinaciones por los templos antiguos*, la necesidad de liberarse de la posición propia, con el fin de comprender el punto de vista de la cultura que se quiere traducir. Por lo tanto consideró cuatro etapas para imbuirse por completo en el pensamiento del otro ser humano: "toma de conciencia, liberación, redescubrimiento y nueva identidad" (Masiá Clavel 21). De tal forma que al traducir se realiza un diálogo con otro universo interno, a la vez que se reflexiona sobre la psicología propia, por lo tanto, al verter un texto se llega a una nueva identidad bicultural, que solo el bilingüismo permite.

Relinque Eleta (2010) considera que el humanismo es una constante que se puede apreciar desde la elaboración del *Clásico de la poesía* o *Shijing* (詩經) y que continuó en siglos posteriores. En el humanismo se puede apreciar por un lado las referencias al "mandato del cielo" (天命), o lo que el cielo ordena. Este concepto es una de las bases de la filosofía confuciana que puede ser interpretado de diversas formas y asociado a este se encuentran los ritos, su etiqueta y protocolo, por lo tanto, el respeto a la familia, el amor, la humanidad, la benevolencia e incluso reflexiones políticas, las advertencias, la descripción del dolor, la súplica y las relaciones entre los seres humanos. El poeta cumple con la función de representar las ideas, interpretar la realidad y reflexionar sobre la existencia, lo cual coincide con la labor clásica del filósofo del ideal platónico.

Muñoz (1987, 1988) indica que para traducir poesía del mandarín al español, primero se requiere la comprensión del contexto social enmarcado dentro de la cultura china, la lógica propia, el sistema de valores, de signos, las diferencias sintácticas, morfológicas, semánticas y fonéticas. Mateos y otros (2007) en el *Diccionario español de la lengua china*, realizaron un extenso estudio y clasificación de los sinogramas. Primero se centran en los aspectos gráficos, las seis clases etimológicas (pictogramas, ideogramas sencillos, ideogramas

complejos, compuestos fonéticos, extensión etimológica y préstamos falsos), las variantes, los trazos de los caracteres y la caligrafía, para luego exponer los valores semánticos y la fonética. Además, en el referido diccionario, también se clasifican los sinogramas según los radicales, la fonética, el número de trazos, entre otros aspectos, que brindan a la poesía una belleza y características únicas.

El carácter chino posee una personalidad más rica, pues nos presenta al mismo tiempo su figura individualizada, sus contenidos semánticos y sus resonancias fonéticas. Estos tres niveles de conocimiento (visual, auditivo e intelectual) actúan conjuntamente para poder reconocer, leer y pronunciar correctamente un carácter dado (Mateos y otros, XIV).

Esto también influye en la traducción del tiempo verbal, debido a que en mandarín no existen las conjugaciones. En consecuencia se requiere interpretar los sinogramas y añadir elementos en español que permitan al lector entender mejor el significado. Muñoz también identifica dentro del poema un sistema de oposiciones semánticas, además de la tendencia a la repetición de elementos fónicos para lograr las aliteraciones, ya que dependiendo de la intención del autor, pueden eliminarse los conectores, aunado a lo cual podría atenderse más a la forma que al fondo o viceversa. En el mismo tenor, una composición poética puede enfatizar la parte semántica frente a la morfología de la palabra.

En relación a los préstamos lingüísticos en la traducción al español, Wu (2019: 64-67) realiza un análisis de los culturemas con base en Vermeer (1983), Nord (1994, 1997), Hurtado (2001) y Molina (2001, 2006), y afirma que tomando de ejemplo el uso de las palabras de origen japonés por los hispanohablantes, a medida que con el tiempo se extiende el uso de términos provenientes del mandarín al español, también se mejorará la mutua comprensión y aumentarán los préstamos. Un ejemplo clásico de un préstamo del mandarín al español es la adaptación del nombre de "Confucio", que viene de la latinización del término "maestro Kong" (孔夫子), y lo que conocemos como "confucianismo" es literalmente 'educación para los letrados' (儒教), sin

embargo el uso de ambos términos se ha extendido enormemente. Lo propio ha ocurrido con la terminología japonesa, la cual también se compone de sinogramas, observéanse los siguientes ejemplos: "kimono" (着物) significa 'ropa'; "katana" (刀) equivale a 'cuchillo' y "samurái" se refiere a (侍) 'servir'.

Relinque Eleta (2010) utiliza tanto préstamos como calcos, por ejemplo, "hombre de virtud" (君子) o "humanidad" (仁), sinograma que consta de dos partes, "persona" (人) y "número dos" (二). También nosotros hemos atestiguado el uso de este análisis por parte de docentes en Taiwán en sus charlas referentes a los mismos temas. Sin embargo discutir acerca de la etimología y el significado simbólico del sinograma también tiene sus inconvenientes. Veamos un ejemplo de la propia Relinque Eleta (261): "Etimológicamente el término "poesía" está compuesto de los radicales de "palabra" (yan) más los elementos de "pie" (chi) y "pulso, cadencia, ritmo" (cun), es decir, la poesía es un pie que se mueve a intervalos rítmicos". No resulta imperativo, sin embargo, dividir todos los sinogramas a las partes mínimas, ya que la composición de 詩 'poesía' sería el sinograma 言 'palabra' y la clave fonética 寺 *sì* para representar el sonido (que a su vez significa 'templo').

En cuanto a los métodos y técnicas de traducción, Hurtado Albir (251-253) propone los siguientes: 1) interpretativo-comunicativo, que tiene como objetivo que el destinatario de la traducción capte la misma finalidad que el texto origen, aunque esto se logre mediante la reexpresión; 2) literal, que se orienta en la traducción de las frases del original y atiende fundamentalmente a la forma y no al fondo; 3) libre, según Hurtado Albir (252) "transmitir el mismo sentido que el texto original aunque mantiene funciones similares y la misma información"; 4) filológico, con comentarios de tipo didáctico, histórico, filológico o anotaciones. En cuanto a técnicas de traducción, Hurtado Albir (269-271) expone las siguientes:

- 1) **Adaptación**, que consiste en sustituir un elemento cultural por uno propio de la cultura receptora que permita acercarse a la cultura del texto original. Wu (2019: 184), pone el ejemplo del instrumento musical *qín* (琴) que se conoce como "cítara china".

- 2) **Ampliación**, que añade elementos lingüísticos y se contrapone a la comprensión lingüística, que consiste en sintetizarlos. Hurtado pone como un ejemplo de la ampliación verter "No way" como "De ninguna manera" en lugar de "En absoluto". Un ejemplo de la comprensión lingüística sería emplear "¿Y?" por "Yes, so what?".
- 3) **Amplificación**, orientada a adicionar información no incluida en el original, como las notas, comentarios o mediante la paráfrasis y se opone a la elisión u omisión de elementos lingüísticos. Wu (184) pone el caso de incluir notas para ilustrar un término en mandarín (amplificación). Hurtado brinda el ejemplo de utilizar "mes del ayuno" por "Ramadán".
- 4) **Calco**, traducción de términos de forma literal ("rascacielos" por "skyscraper").
- 5) **Compensación**, se modifica la ubicación de un elemento del original, ya sea en otro verso u otra oración.
- 6) **Creación discursiva** o desarrollar equivalencias que no se comprenderían fuera del contexto (Hurtado lo ejemplifica con el título de una película *Rumble fish* por *La ley de la calle*).
- 7) **Descripción** o explicar el significado de un término. Ej.: *guīníng* (歸寧) como "volver a la casa paterna" (Wu 187).
- 8) **Equivalente acuñado**, se presenta un acepción reconocida (por ejemplo en diccionarios). Ej.: "pío, pío" para representar la onomatopeya de las aves de otro idioma (Wu 115).
- 9) **Generalización** o uso de términos generales, opuesta a la particularización.
- 10) **Modulación** o modificaciones en el enfoque o perspectiva. Ej.: "Golfo arábigo" o "golfo pérsico" (Hurtado 270).
- 11) **Préstamo**, que reside en la utilización de palabras propias de la lengua original. Puede ser puro o naturalizado.
- 12) **Transposición** o cambio de la categoría gramatical.
- 13) **Variación**, como el cambio del tono en las versiones infantiles de textos clásicos.

En conclusión, la discusión sobre la traducción de la poesía reside fundamentalmente en su posibilidad o imposibilidad. Independientemente de la posición que se asuma, no existe duda

de que permite al lector de la traducción aproximarse a una cultura determinada, valorarla, comprenderla y hacerla propia. Al verter los poemas se puede crear una nueva obra cuya difusión permita al lector inspirarse e interesarse en el original, de tal forma que logre entrar en contacto con otra cultura y se creen nuevas tendencias poéticas como fue el caso del haiku. El primer paso del traductor, reside en analizar los trabajos previos de traducción y sintetizar los métodos y técnicas logrando un balance. Entender el alma del poeta, hacer uso de la paráfrasis, imitar el ritmo, el metro y la rima, realizar notas, dejarse llevar por la intuición, escuchar el cantar del espíritu, ser a la vez lector, crítico, historiador, poeta, traductor, analista, intérprete, antropólogo y artista; tales han sido las diversas propuestas ya expuestas. Definitivamente la cultura hispana tiene siglos de experiencia en los procesos de intercambios culturales, tratando de comprender todos los pueblos del mundo, al abrirse paso en el mar, sintiendo el oleaje, conviviendo con el sol y la sal hasta llegar a nuevas tierras y costas. En el siguiente apartado se hará un breve recuento de los trabajos previos que permiten fundamentar la línea de traducción de la poesía taiwanesa al español, enmarcable dentro de la sinología hispana.

2. ANTECEDENTES DE LA TRADUCCIÓN CHINO-ESPAÑOL Y LA LLEGADA A TAIWÁN

La historia de la traducción chino-español inicia con el proceso de expansión del otrora Imperio Español a Filipinas. Entre los siglos XVI y XIX, misioneros, diplomáticos, comerciantes, entre otros viajeros, mantuvieron contacto con Taiwán, China y Japón. Existe una ingente cantidad de manuscritos y libros que narran las crónicas e intentos del desarrollo de estudios en materia de la traducción. Además de las dificultades técnicas de la época, se encontraban la censura, los problemas de las diferencias culturales, la inseguridad para los viajeros (que en ocasiones terminaba en tragedia), las enfermedades, el clima, entre otros factores, evitaron una sistematización de los estudios en el área de la traducción chino-español. Es muy probable que en el futuro continúen dándose a conocer nuevos hallazgos sobre manuscritos o libros hasta ahora desconocidos. En esta parte, simplemente se

presentará un esbozo de los antecedentes de la traducción chino-español.

Un hecho que no debe ser soslayado, radica en la tendencia a presentar Oriente como algo exótico y desde una visión romántica, en palabras del académico J. R. Álvarez (2007: 12), en relación a los misioneros hispanos: "todo lo transmitido por ellos, quizás de una manera muy romántica, idealizada y exótica tuvo una gran influencia en la élite intelectual europea". En este mismo sentido también se expresa Masiá Clavel (15): "La visión de lo oriental como exótico predominó en la época colonial y motivó la presentación de los productos culturales asiáticos como algo raro y ajeno". Esto podría llevar a la necesidad de una crítica de tipo postcolonialista, sin embargo, revisar los antecedentes de la traducción de la poesía taiwanesa, a la vez que se evalúa el pasado, no resulta compatible.

Cervera Jiménez (2013) asegura que desde el inicio de los asentamientos en Filipinas en 1565, se trazó como objetivo principal la llegada y conquista de China. Sin embargo, la empresa resultaba muy compleja; por un lado, se estaba desarrollando la anexión de las tierras americanas a la Corona, y, por el otro, un viaje de España a Centroamérica, pasando por Filipinas, con el objetivo de llegar a China, implicaba estar a merced del clima, la inseguridad, la enfermedad, entre otras dificultades como la logística y los recursos. Con el establecimiento de la ruta del Galeón de Manila el proyecto de conquista fue perdiendo fuerza. Sin embargo, desde entonces, el objetivo de lograr una fluida comunicación entre los hispanos y los pueblos locales se ha mantenido hasta la actualidad. Trujillo González (2010: 283) indica que en el proceso del desarrollo de la comunicación existía un gran interés en lograr estudios en el área de la lexicografía, inspirados en la gramática y el diccionario de Nebrija. Justamente en China ya se habían desarrollado numerosos trabajos para sintetizar su propia lengua, frente a la enorme diversidad de dialectos, en un espacio geográfico bastante amplio, conformado por numerosos pueblos.

Borao Mateo (2012) identifica los siguientes tipos de traducciones que fueron desarrollando los viajeros: 1) elaboración de diccionarios; 2) viajes de exploración; 3) traducciones diplomáticas; 4) estudios culturales. En palabras del profesor Borao Mateo (23): "los misioneros

hubieron de ser pioneros en la construcción de los primeros diccionarios bilingües y estudios gramaticales". En cuanto a las dificultades para desarrollar la labor de traducción, el sinólogo Fernando Mateos (citado en Trujillo González 294) plasma lo siguiente:

El sentido concreto y la designación contextual se consiguen gracias a las numerosas combinaciones con ideogramas igualmente flexibles, mientras que su especial colocación indica la categorización gramatical. Un extranjero ha de aprender los caracteres en su contexto semántico y su peculiar sintaxis, es decir, estudiando a una el diccionario con la gramática

J. R. Álvarez (4) también cita a Fernando Mateos y da cuenta de la llegada del sacerdote Francisco Javier a Japón en 1549, desde donde pasó a China, dejando una diversidad de escritos y cartas en español y portugués. Trujillo González (294) expone que entre 1572 y 1576 Martín de Rada compuso *Arte y vocabulario de la lengua china*, el cual se centraba en el vocabulario de Fujian. J. R. Álvarez (7) explica que Benardino de Escalante escribió en 1577 *Discurso de la Navegación*, donde da cuenta de sus vivencias por China. Una característica distintiva de este último trabajo es que el libro tiene impresos sinogramas, a pesar de que el autor, no hablaba la lengua.

J. R. Álvarez (7) y Trujillo González (294) reseñan que en 1586 se publica *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de China*, de Fray Juan González de Mendoza que recoge los relatos de los viajes de diversos misioneros que viajaron por Macao y Cantón, de tal forma que se describían los primeros contactos con los habitantes del continente y se convirtió en un texto introductorio básico sobre China a principios del siglo XVIII.

Borao Mateo (2012: 30-43) y Trujillo González (294) exponen que entre 1589 y 1592, Juan Cobo se encargó de varios proyectos, entre los que destacan: *Lingua sínica; Arte de las letras chinas, distinguidas en cuatro clases*, la traducción al español del *Espejo rico del claro corazón* (明心寶鑑) y del español al mandarín de *Apología de la Verdadera Religión* (辨正教真傳實錄). En esta empresa fue ayudado

por Juan Sami, un maestro de la lengua china que acompañó a Cobo en su viaje a Japón durante 1592.

De 1609 es el manuscrito anónimo *Diccionario de la lengua chin cheo, que contiene los vocablos así simples como compuestos, según el orden del alfabeto español y las cinco tonadas chinas*. Para 1618 se publicó *Triunfo de la fe en los reinos del Japón por los años de 1614 y 1615*, por parte de Lope de Vega Carpio, el cual recoge las dificultades a las que se enfrentaron los misioneros en sus viajes, buena parte de estos provocados por la imposibilidad de comunicarse y la ideología cristiana, que dificultaba comprender a los pueblos locales, puesto que la labor era fundamentalmente evangelizadora. Aun así se intentó desarrollar una labor amplia para comprender las características propias de la lengua. Dice Trujillo González (290) que:

dentro de los diferentes repertorios lexicográficos elaborados por los religiosos, alusiones a accidentes geográficos, la inclusión de frases hechas, de repertorios especializados con las partes del cuerpo, los números, las enfermedades y curaciones, las plantas y animales, entre otros.

Acorde con J. R. Álvarez (8-9), por la misma época Diego de Pantoja, quien trabajó junto a Mateo Ricci, redactó diversos libros usados para la evangelización y desarrolló un sistema de romanización para leer mandarín, lo que demuestra su gran conocimiento. J. M. Álvarez (1930) y Boraó Mateo (2009, 2012) exponen que en 1626 se desarrollaron asentamientos hispanos en Keelung, Tamsui y Fulong, que perduraron hasta 1642. El dominico Jacinto Esquivel durante su estancia en Tamsui entre 1631 y 1632 redactó un breve estudio con base en la lengua de los habitantes de la zona, pero no se conserva. El 31 de diciembre de 1631 salió una expedición oficial compuesta por doce personas desde el norte de Formosa rumbo a Fujian. Estos fueron traicionados en altamar y a penas sobrevivió fray Ángel Coqui, quien logró visitar la corte de Fujian y empezar su labor en el continente. Fray Gaspar, franciscano de Alenda, llegó a Taiwán en 1633 y desde entonces aprendió chino, viajó de Taiwán a Fujian, y desde allí a Pekín junto a fray Francisco de la Madre de Dios, de su misma

orden, en el año 1637, con el fin propio del trabajo evangelizador y para lo cual fueron acompañados de tres traductores de origen chino residentes en Filipinas. Además, en la colonia española de Taiwán, por lo menos vivían siete monjes franciscanos. En relación a la labor de los misioneros españoles del puerto de Keelung, estos les habían enseñado español a los residentes de la zona. J. M. Álvarez (1930) compiló diversos documentos de los habitantes hispanos que ocuparon los asentamientos del norte de Formosa. La obra de J. M. Álvarez no solo es pionera, sino que recoge el gran dolor que significó la pérdida de los enclaves hispanos en el norte de Taiwán describiendo con gran detalle la lucha con los holandeses y la intervención de Koxinga ("Kosinga" en su obra), quien incluso necesitó recurrir a traductores de español.

Cualquier proyecto dirigido a la posibilidad de retomar la presencia hispana en el norte de Formosa se vio aplastado de forma dramática: en 1662 Koxinga solicitó a Victorio Riccio, un sacerdote italiano residente en Xiamen que también hablaba español, que le comunicase al gobernador de Filipinas la exigencia de pagar impuestos o de lo contrario se expondría a una invasión. Dicho sacerdote fungió de intermediario para que los holandeses solicitarán la liberación de sus compañeros que se encontraban encarcelados desde 1662. La presencia Europea en la isla con el objetivo de lograr asentamientos duraderos había llegado a su fin. Incluso en 1673 otra misión de los dominicos se dirigió al sur de Taiwán para intentar retomar la actividad evangelizadora, sin embargo, al final desistió y se retiró.

J. R. Álvarez (2007), Trujillo González (2010) y Borao Mateo (2012) relatan que el dominico Domingo Fernández de Navarrete llegó a Filipinas en 1648, donde se dedicó a la enseñanza, partiendo rumbo a China en 1657, donde residió hasta 1673. Fruto de sus años de experiencia publicó en Madrid *Tratados históricos, políticos, éticos y religiosos de la monarquía de China* que incluye una versión propia del *Espejo rico*. Esto es una muestra de que los sacerdotes tenían una activa labor centrada en la traducción de textos. Los referidos autores también citan la obra de Francisco Varo, *Arte de la Lengua Mandarin*, de 1682, que Juan de la Piñuela extendió y reeditó en 1703 en Cantón. Se trata de una gramática destinada a la enseñanza del evangelio y que diferencia entre el uso vulgar, coloquial y formal de la lengua china.

Los textos de la época resultan numerosos, por lo tanto solo se hará mención de algunos: *Lingua Sinicae Grammatica et Dictionarium*, obra de fray Domingo de Nieva; *Vocabulario chino muy fácil*, del franciscano Miguel de Benavides; *Arte y vocabulario de la lengua china* del dominico Juan Bautista de Morales; *Vocabulario de la lengua mandarina* de fray Juan de Albalate; *Vocabulario de letra china con explicación castellana* del padre dominico Francisco Díaz; *Arte de la lengua china sínica en castellano y chino* de Pedro Piñuela; *Diccionario chino-español fonéticamente dispuesto en la escritura* de Antonio Díaz; entre otras obras que, en conclusión, demuestran una larga tradición y un enorme esfuerzo en el área de la traducción chino-español.

Borao Mateo (2009) expone que después de la "Disputa de los ritos" del siglo xvii, no fue posible desarrollar otra labor evangelizadora permanente hasta después de 1860, tras la apertura de los puertos de Tamsui y Tainan. Entre 1860-1866 se logró desarrollar la fundación de una iglesia en Takao, la actual ciudad de Kaohsiung, por parte de diversos misioneros y misioneras que partieron de Fuan y Xiamen. Desde allí se expandió a Wanjin, en Pintung, lugar donde tras diversas dificultades se asentaron de forma definitiva a partir de 1870. Incluso las iglesias de Kaohsiung y de Wanjin recibieron posteriormente el reconocimiento oficial de parte de las autoridades de la corte Qing. A partir de 1875 el grupo misionero iría en aumento con evangelizadores que llegarían desde Amoy. Posteriormente se abriría otro centro religioso en Douliu, la ciudad cabecera de Yunlin en 1882. Debido a la Guerra Franco-China (1884-1885) se creó la provincia de Taiwán y se dividió en tres prefecturas, pasando la capital a Taipéi. Debido a esta reforma administrativa, los misioneros ya no necesitaron permiso del Gobernador asentado en Tainan para desarrollar la actividad evangelizadora. Entre 1886 y 1887 se consolidaron asentamientos en Luzhou, en Tamsui y posteriormente en Taipéi.

Tras la primera Guerra sino-japonesa (1894-1895), Taiwán pasó a manos de Japón y surgió el movimiento independentista de la República de Formosa, lo que para los evangelizadores, constituyó un problema, ya que en ocasiones algunas iglesias fueron asaltadas por las facciones en pugna. A pesar de ello, finalmente recibieron el reconocimiento de parte del Imperio Japonés en 1898.

J. R. Álvarez (2007: 13-14) indica que para esa época se publicaron el *Diccionario tónico sínico-español* de Ramón Colomer (1896); la *Gramática del idioma mandarín* de Jaime Massip (1913); *Diccionario español-chino del dialecto de Amoy y Formosa* de F. Giner y F. Piñol (1925); *Diccionario manual Chino-castellano* de Luis María Nieto (1929); y *Lecciones de lengua mandarina* de José María Huarte (1929).

Mención especial merece el padre José María Álvarez, quien publicó *Formosa, geográfica e históricamente considerada* (1930), libro que detalla con gran descripción las tribus de la isla, la flora, la fauna y las ciudades de la época, junto a un recuento de la presencia de los asentamientos hispanos en el norte. Esta obra, traducida al mandarín en 2017, destaca por la gran labor de síntesis con la que logra presentar en español una galaxia de términos de origen mandarín, taiwanés (*minnan* o *hokkien*), japonés y dialectos aborígenes, que con la traducción actual merecen un estudio de lugar.

Acorde con Wu (2019: 121), el destacado traductor Carmelo Elorduy (1901-1989) viajó a China en 1926, por primera vez, y luego en 1934. Sin embargo, tuvo que retirarse definitivamente en 1951 fruto de la expulsión de los sacerdotes del continente. Llegó a Taiwán en 1952. Durante su actividad en la isla, desarrolló la base de varios diccionarios, cuyo fruto llevaría a la publicación del *Diccionario Español de la Lengua China* y de otros textos. También publicó artículos de sinología y tradujo los libros *Chuang-tzu* (1967, 1972), *Lao Tse, Tao Te Ching* (1984), el *Libro de los Cambios (I Ching)* (1983) y el *Romancero Chino* (1984).

Mi (2017, 2018) resume la importante labor de Marcela de Juan (1905-1981), destacada profesional de la traducción chino-español, quien formó parte de los fundadores de la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes (APETI), aunado a lo cual desarrolló una importante actividad profesional en el área de las relaciones internacionales. Su trabajo resulta extenso. Entre sus obras sobre la cultura china destacan antologías de cuentos, de escenas populares y por supuesto de poesía, junto a una activa labor de traducción, también ensayos sobre la realidad de China. En 1948 y en 1962, *Revista de Occidente* publicó antologías de poesía china, cuyo contenido y traducción estuvieron a cargo de Marcela de Juan y mediante las cuales,

en palabras de Mi (2018: 214): "se podía apreciar la belleza de la lírica milenaria china vertida directamente desde la lengua de partida".

Desde la década de los cincuenta se desarrolló en Taiwán una actividad de traducción importante, con el establecimiento de diversos centros dedicados a la enseñanza del español y que posteriormente se convertirían en departamentos de español, tal fue el caso de las universidades de Tamkang, las católicas Fujen, Providencia y Wenzao o las secciones de español de las nacionales Chengchi, de Taiwán y de Defensa, cuya inmensa labor en el área de traducción no puede reseñarse en este espacio. A ello se le sumarían diversos centros educativos privados tanto especializados en el área de lenguas como aquellos que ofrecen el español como asignatura optativa. También se debe destacar en el área de traducción, la labor del Ministerio de Relaciones Exteriores de Taiwán, del Fondo Internacional de Taiwán para la Cooperación y el Desarrollo (ICDF), las diversas dependencias gubernamentales, como la Agencia Central de Noticias, revistas especializadas o medios de comunicación como Radio Taiwán Internacional. En el área de la multimedia existe un enorme trabajo de traducción de películas, telenovelas, documentales y otros tipos de material audiovisual al español. También religiosos taiwaneses que han viajado a los países hispanos y se han dedicado a traducir textos de religiosos taiwaneses al español y de poesía religiosa taiwanesa, aunque debido al hermetismo de estas órdenes los trabajos no pueden publicarse.

Para finalizar esta parte no se puede dejar de hacer mención de la labor del padre Fernando Mateos. Siguiendo a J. R. Álvarez (2007: 19-20), este destacado sinólogo se desarrolló en China, Hong Kong y Taiwán, dedicándose a una enorme obra de interpretación de la cultura china a lo largo de varias décadas. Fue el coautor del emblemático *Diccionario chino de la lengua española* (1977) junto a Ignacio Arrizabalaga y Miguel Otegui (obra que contó con la gran colaboración de Carmelo Elorduy). Toda esta historia demuestra la rica diversidad e ingente actividad centrada en el área de traducción chino-español que como se ha expuesto evidencia una labor propia y tangible de la cultura hispana y de un genuino interés en Taiwán.

2.1. ANTECEDENTES DE LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA CHINO-ESPAÑOLA

Esta parte se centrará en algunos antecedentes de la traducción de la poesía chino-español. Como se verá a continuación, buena parte de la labor de traducción se enfoca fundamentalmente en poemas clásicos. Mi (2017) hace mención de Pedro Guirao Gabriel con *57 poemas de la poesía oriental* (1930); Marià Manent, *El color de la vida: interpretación de poesía china* (1942); Marcela de Juan, *Breve antología de la poesía china* (1948), *Segunda antología de la poesía china* (1962), *Poesía china: del siglo XVII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural* (1973); María Teresa León y Rafael Alberti, *Poesía china* (1960); Luis Enrique Délano, *Poemas de Li Pai* (1962); Antonio Fernández Arce, *Viento del este: Mao y la poesía china* (1972). Mi (2007) también asegura que estos autores se influían mutuamente a medida que sus obras se publicaban.

Para 1985 el padre Bernardo Acevedo publicó en Taiwán, *Florilegio de canto y poesía china*, dedicado a "San Mao, Eco (Echo) dulce de la juventud china con cariño" y realizado en edición bilingüe. De origen colombiano, Acevedo nació en 1916 y dejó su patria en 1939 para establecerse en China, pero debido a los conflictos pasó a la isla Formosa en 1958. En 1988 entró a formar parte de la Academia Colombiana de la Lengua. En su discurso de ingreso realizó una comparación entre la poesía de Horacio y Du Bo (杜伯). También se dedicó a la evangelización, la enseñanza y la sinología. Otra de sus obras es *El alma china a través de sus caracteres* (1988).

J. R. Álvarez (2007: 20-30) da cuenta de Carlos del Saz-Orozco, quien publicó, junto a su esposa Pauline Huang, *Poetas de la dinastía Tang* (1983), traducción directa del mandarín al español. Anne-Helène Suárez publicó en 1988, *Li Po, Cincuenta poemas*; en el año 2000, presentó, *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo* y tres años más tarde *111 Cuartetos de Bai Juyi*; y en 2005, *A punto de partir. 100 poemas de Li Bai*. Joaquín Pérez Arroyo escribió una breve edición bilingüe llamada *Du Fu: Siete poemas de melancolía* (1990). Iñaki Preciado Idoeta, en colaboración con Clara Janés, elaboraron *Poemas del río Wang* (1999), donde recogen poemas de Wangwei (王維) y Pei di (裴迪); al

año siguiente redactaron *El vuelo oblicuo de las golondrinas* (2000), una presentación de poemas selectos de Du Fu (杜甫). La revista *Equivalencias* publicó la *Antología de la poesía china contemporánea*, en 1995. De su lado la revista *Ficciones* sacó a la luz *Los pájaros que surcan los siete mares (Antología de poesía china de los años noventa)* en 1999. Del Saz-Orozco publicó en solitario *Antología de la poesía china* (2004). En cuanto a Pilar González España, para 2003, brindó *Li Qingzhao: Poemas escogidos* y al año siguiente *Wang Wei: Poemas del río Wang*, entre otros textos. De su lado Salas Díaz y Kuo (2014) publicaron *Jade Puro*, otra antología de poemas de Li Qingzhao.

Wu (2019) refiere *Poesía popular de la China antigua* (2008) y el *Libro de los Cantos* de Gabriel García-Noblejas. Se puede sumar a lo referido el trabajo de Blas Piñero Martínez, *El cielo a mis pies. Antología de la poesía china moderna* (1918-1949), publicado en el año 2013, el cual recoge trabajos de 53 poetas tales como Liu Dabai (劉大白) (1880-1932) o Ceng Zhuo (曾卓) (1922-2002), traducido en versión bilingüe. Mi (2017) menciona los textos de Fernando Pérez Villalón, *Escrito en el aire: tres poetas clásicos chinos* (2013) y del célebre Chen Guojian (陳國堅) *Poemas de Li Po. Poesía clásica china* (1989), reeditado bajo el nombre de *Eres tan bella como una flor pero las nubes nos separan* (1999), *Poemas de Tang. Edad de oro de la poesía china* (1992), *Poesía clásica china* (2001), *Poesía china caligrafiada e ilustrada* (2007), *Antología de la poesía amorosa* (2007), *Poesía china (Siglo XI a. C.-Siglo XX)* del 2013 entre otros.

En el mismo tenor J.R. Álvarez tradujo para la célebre revista *Encuentros en Catay* una antología del poeta taiwanés Lo C'hing (羅青) en 1987. Para 1993, junto a Luisa Chang, publicó en la misma revista *Recuerdo de España*, que recoge las composiciones de Lo durante su viaje por la península. Al año siguiente para el mismo medio Enrique Chang (張清柏) seleccionó y tradujo a Yu Kwan-Chung (余光中), Luo Fu (洛夫), Ya Hsien (痲弦) y Dominic Cheung (張錯). Lin (2001, 2002) tradujo y reseñó a diversos autores del grupo poético Li (笠) o *Sombrero de Paja*. Orquídea Lee nos brindó de su parte un compendio de cien artículos sobre literatura taiwanesa moderna titulado *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor* (2011), del cual

ofrecemos algunas muestras en el siguiente apartado y es una obra maestra de introducción al bello universo taiwanés de las letras.

En los últimos años de forma independiente diversos autores taiwaneses han gestionado la traducción de sus trabajos ya sea de forma directa del español al mandarín, o indirecta mandarín-inglés-español, en ese orden, para la difusión de su obra o para participar en diversos eventos o festivales internacionales de literatura. Mencionaremos tan solo algunos: los traductores Rachid Lamarti y Li Yu-Chin (李郁錦) se centraron en una antología del poeta taiwanés Chen Li (2017). Nuria Chien (簡瑞玲) ha participado en la traducción al español de los poemarios *Promesa* (保證) (2017) de Chen Hsiu-chen (陳秀珍) y *Travesía de la isla* (玲島嶼的航行) de Li Yu-fang (李玉芳), el cual fue publicado en el 2018. En ese mismo año Isabel I-tin Su (蘇逸婷) trabajó en la edición de la versión al español de *Tamsui* (淡水) del poeta Yang Chi-chu (楊淇竹). Y para el 2020 Chin Yi (秦倚) se encargó de verter los poemas de la obra *El Flujo de Lunares* (圓的流動) de Hsieh Pi-hsiu (謝碧修) de 2020. También se han editado compilaciones, por ejemplo la del célebre autor taiwanés nominado al premio Nobel Li Kuei-shien (李魁賢), *Tras las huellas del poeta: una antología de poetas taiwaneses* (2014), con traducción de Yaite Pérez Luque. De igual forma ha logrado presentar las compilaciones con piezas de diecinueve poetas taiwaneses en edición trilingüe: *Voces de Taiwán: Antología de poesía taiwanesa contemporánea* (2017) y *Taiwán no es un nombre: 19 poetas taiwaneses contemporáneos* (2020). El hecho de presentar una edición trilingüe trata de brindar un espacio de multiculturalidad donde la poesía de Taiwán pueda llenar el corazón del mundo occidental.

Realizada esta revisión de los antecedentes, podemos asegurar que la tradición hispana centrada en la traducción de la poesía china tiene un peso importante, sin embargo, se puede observar que la mayor parte de los trabajos de traducción se han centrado en la poesía antigua. Esto resulta completamente comprensible, debido al vasto universo de obras de la literatura china por traducir. Los poetas-traductores han realizado un loable esfuerzo que se continuará desarrollando en los años venideros para que la poesía taiwanesa logre hacer camino en la lengua española.

3. ESBOZO DE LA POESÍA DE TAIWÁN DEL SIGLO XX

Para este apartado, por motivos de espacio, solo se va a presentar un esquema general, que brinde una noción del abanico de posibilidades de traducción de la poesía taiwanesa del siglo xx que puede hacerse al español. Para este fin se seguirá a *Literatura Taiwanesea 100 años de Esplendor*² editado por Chien Hung-Yi (2011), libro que contó con la traducción al español de Orquidia Lee. En el texto se sugiere la división de esta centuria en tres periodos: a) Era japonesa 1912-1949, b) Posguerra (modernización poética) 1950-1979, c) Apertura y era tecnológica, 1980-actualidad.

3.1. ERA JAPONESA

Durante esta primera etapa, florecieron las 3 grandes Sociedades Poéticas: Ying (瀛社), Li (櫟社) y Sur (南社), de estilo tradicional, cuyo trabajo "permitió expresar la melancolía de un pueblo arrojado al abandono" (Hsue 11). Acorde con Lin (2001: 60), la poesía de Taiwán no se modernizaría hasta la era japonesa y en parte fue fruto de que "recibió directa o indirectamente de China y de Japón los pensamientos artísticos europeos modernos". Una de estas influencias fue el Nuevo Movimiento Cultural en China (1915-1921), que incentivó el uso del habla popular (白話文) por oposición al estilo poético clásico (文言文). Veamos la opinión de Gui (2015: 25) al respecto:

Este movimiento reivindica en el terreno educativo, político e ideológico la implantación del discurso científico y democrático así como la independencia y la libertad, para lo cual es necesario crear una sociedad moderna compuesta por individuos independientes.

Estas circunstancias implicarían que en esta primera parte la expresión de la poesía taiwanesa del siglo xx se plasmara en diversas lenguas como el japonés, mandarín o el taiwanés y otras. El Nuevo Movimiento Cultural provocó un renovado interés por la producción

2 Este libro fue preparado por el Museo de la Literatura Taiwanesea en mandarín, español y otros idiomas, y publicado con el mismo diseño y disposición de páginas.

de obras de estilo popular, producto de los nuevos tiempos, frente al estilo poético clásico, lo que desencadenaría un debate entre las asociaciones poéticas. Sin embargo, al final la modernización, la ideología de la libertad, la democracia y el interés por la ciencia terminarían imponiéndose. Debido a la situación política, la lengua y el estilo de la obra poética se transformaron en un factor importante que considerar, ya que el simple hecho de redactar en una lengua u otra traía consigo una posición determinada.

Lin (60-65) explica que durante el periodo 1920-1937 se desarrolló una tradición socio-crítica en la cual se reflexionó sobre la colonización japonesa mediante la poesía. El periodo 1937-1945 se caracterizó por una japonización, mediante la cual se intentó la total fusión de la cultura local con la japonesa y por lo tanto una producción poética fundamentalmente en japonés. Durante el intervalo de 1946 a 1949, la Asociación de Promoción Cultural de Taiwán (台灣文化協進會) se planteó como tema la creación de un "nuevo Taiwán", mediante la revista *Cultura de Taiwán* (台灣文化). Durante este tránsito, los escritores que solo sabían japonés intentaron adaptarse al mandarín.

Curiosamente ya desde el siglo XVII diversos grupos sociales empezaron a utilizar el alfabeto latino para representar el taiwanés y las lenguas aborígenes, muchos de estos núcleos se vieron influenciados por la labor de la iglesia presbiteriana, otros por la iglesia católica, que como ya se expuso anteriormente contaba con una importante representación de hispanos y permitía la transcripción de cantos populares en alfabeto latino.

En cuanto a los autores de esta época resaltó Lai He (賴和) (1894-1943), quien en palabras de Chen C.-C. (2011: 18) es considerado, como "el padre de la nueva literatura taiwanesa", tanto por su amplia labor editorial como por su apuesta por la modernidad. Nacido en Changhua, estudió medicina y tuvo la oportunidad de servir en este sector, formó parte de la Asociación de Cultura Taiwanesa y participó en varias revistas como *Voces del sur* (南音), *Literatura Taiwanesa* (台灣文藝) y *La Nueva Literatura Taiwanesa* (台灣新文學), a continuación veamos un verso suyo referido por Chen C.-C.³ (18):

3 Se sigue la traducción de Orquídea Lee en Yang T.-C. (2011).

〈飲酒〉

我生不幸為俘囚，豈關種族他人優

"Tomando Licor"

Nací preso por desventura, no que otra raza sea de mayor altura.

Acorde con Yang T.-C. (2011: 24-25), también se destacó Chang Wo-Chun (張我軍) (1902-1955), quien en *Amor en una ciudad caótica* (亂都之戀) aborda la sensualidad y el amor, dejando ver los tintes de la modernidad. El autor tuvo la oportunidad de viajar a Pekín en 1924 y recibió la influencia del proceso de modernización. Para el autor su poesía era parte de su ser y buscaba con ella plasmar la pasión humana la cual es de carácter universal y está presente en cada ser humano⁴:

就是我的血和淚所留下的痕跡。我欲把我的神聖的淚痕和血跡，
獻給滿天下有熱烈的人間性的青年男女們！

[...] es la huella de mi sangre, la marca de mis lágrimas. Pretendo ofrendar estos rastros sagrados de sangre y lágrimas a todos los jóvenes del mundo que lleven en ellos la pasión humana.

A continuación se reproduce el "primer poema moderno" de este autor, donde se utiliza la repetición de algunos sinogramas. Estos se repiten en los mismos espacios dentro del verso. El contenido denota una vez más la melancolía, que temporalmente se desarrolla tras el ocaso, en la "silenciosa noche". También es interesante el uso del alfabeto latino. Y una palabra de uso clásico: "el viento polvoriento rojo" (風塵), uno de los temas principales de *Sueño en el pabellón rojo*, símbolo de la pasión del ser humano. Este poema se toma de Yang T.-C.⁵ (24):

4 *Ibidem.*

5 *Ibidem.*

〈 沉寂 〉

"El Silencio"

在這十丈風塵的京華，
當這大好的春光裏，
一個T島的青年，
在戀他的故鄉！
在想他的愛人！
他的故鄉在千里之外，
他常在更深夜靜之後，
對著月亮兒興嘆！

他的愛人又不知道在那裏，
他常在寂寞無聊之時，
詛咒那司愛的神！

En la vasta extensión polvorienta
[de esta ostentosa ciudad
a la luz del brillo primaveral,
el joven de la isla T,
¡extraña su hogar!
¡piensa en su amada!
Su hogar está allá a lo lejos,
luego, en la profundidad
[silenciosa de la noche,
¡dejó sus lamentos, ahí, ante
[la luna!
Y no sabe donde está su amada,
al frecuentar los momentos
[de soledad y fastidio,
¡maldice a ese dios de los amores!

3.2. POSGUERRA (MODERNIZACIÓN POÉTICA)

Aunque existen muchos más ejemplos y autores que pueden mencionarse de la era japonesa, pero por cuestiones de espacio, se pasará ahora al siguiente periodo. Lin (2001) expone que durante los años de 1950 a 1964, se prohibió el uso del japonés, y la ideología política se hizo todavía más presente, con la "literatura del anticomunismo" o "literatura combativa". De estos principios se hicieron eco diversas revistas, por ejemplo *Poesía Moderna*⁶ (現代詩), que buscaba "una modernidad que es de aquí y ahora, oriental y universal, artística y social" (Lin 62), y por supuesto el verso libre. También destacaron *Estrella Azul* (藍星), principalmente de poesía clásica, *Génesis* (創世紀), de temas surrealistas. Los miembros de esta última revista eran principalmente jóvenes militares que habían llegado con el Partido Nacionalista a la isla. Para 1964, se fundó la *Revista de Poesía Li* (笠), que literalmente significa 'sombrero de paja' y sus miembros

6 Se sigue la traducción de Lin (2001).

formaron la sociedad poética del mismo nombre. Mediante esta, los poetas taiwaneses que vivieron durante la colonización japonesa postularon como estandarte "sociedad y nativismo", criticando la ideología en la literatura, y su aspiración fue retomar la crítica social del periodo 1920-1937. En resumen, Lin (265) concluye que "en sentido positivo, todas las escuelas de vanguardia y neoclásica en una época de experimentación literaria sirvieron para plurificar y abundan las formas de presentación y el gusto estético".

También resalta una pareja conocida popularmente como Lomen y Rongzi (羅門與蓉子), famosos por su libro *Pájaro azul* (青鳥) publicado en 1953, quienes se caracterizaron por su tendencia modernista. Lomen era parte del grupo de poetas *Estrella azul* y formó parte de la Fuerza Área de Taiwán. Los elementos poéticos son múltiples en los ejemplos que vamos a ver a continuación, que hacen referencia al universo y a la guerra. Veamos la referencia que Hsieh⁷ (2011: 75) hace sobre Rongzi:

中詩人寫到並不在邱比特的箭簇上，也不跟隨瑪門，在兩次否定間詩的結尾這樣寫到：「別忘了，青鳥是有著一對／會飛的翅膀啊……」

La poetisa escribía no en las flecha de Cupido, ni siguiendo los pasos de Mammón, y entre esa doble negación, da cierre a su poesía con estas palabras: "que no se te olvide, el pájaro azul lo tiene en par/ las alas que pueden volar.."

Hsieh indica que el ave hace referencia a la libertad del espíritu, a la autonomía del alma y a la esperanza. En *Mi espejo de maquillaje es un gato con la espalda encorvada* (我的粧鏡是一隻弓背的貓) la autora utiliza las metáforas para recrear la realidad cotidiana y los objetos sencillos cobran vida. Veamos algunos versos⁸:

7 Se sigue la traducción de Orquídea Lee en Hsieh (74).

8 Se sigue la traducción de Orquídea Lee en Hsieh (75).

我的貓是一迷離的夢 無光 無影/也從未正確的反映我形像。

Mi gato es una nebulosa de ensueño sin luz sin sombra/ y nunca reflejó correctamente mi imagen.

Este verso sencillo podría pasar desapercibido, sin embargo, tiene un segunda lectura, representa la vida femenina. En palabras de Hsieh (75): "hace uso del carácter misterioso e inconstante del gato para tramar una doble dialéctica con la tradición de la mujer china que se maquilla para alegrar a alguien que la quiere".

Su esposo compartió su sentir y los elementos de su poesía, pero como él era militar, su profesión se plasmó en su poesía. Ambos poetas formaron un dueto especial que permitió a ambos expresarse y complementarse. En los siguientes versos llama la atención el uso de la sinestesia, ya que tras escuchar el sonido de las aves, el poeta percibe el silencio como una emoción profunda, de tal forma que en su imaginario evoca el sonido como una sensación táctil capaz de provocar el "desangramiento". Veamos lo que nos dice Hsieh⁹ (75):

〈麥堅利堡〉羅門為這馬尼拉城郊美軍紀念墓園寫到：「麥堅利堡鳥都不叫了樹葉也怕動／凡是聲音都會使這裡的靜默受擊出血」

Fort Mckinley es una poesía que Lomen escribió para el cementerio de Recuerdos de los Soldados Norteamericanos ubicado en las afueras de Manila, y el poeta escribió: "Fuerte Mckinley los pájaros cesaron de cantar las hojas temieron mover/todo sonido sería capaz de quebrar el silencio y hacerlo sangrar"

3.3. APERTURA Y ERA TECNOLÓGICA

Este periodo se va a caracterizar por una enorme diversidad de movimientos poéticos, sin dejar nunca de lado el tema de la identidad cultural. Esta última es uno de los temas constantes dentro de la literatura taiwanesa. Un ejemplo de esta búsqueda es el el movimiento de la "Lengua taiwanesa" que describe Chen M.-C. (2011: 172-173).

9 Se sigue la traducción de Orquídea Lee en Hsieh (75).

Este se desarrolló entre 1975 y 1980, y tuvo como objetivo desarrollar la "literatura de dialectos" para alcanzar la escritura de la "poesía en dialectos", como parte del interés de plasmar en la poesía la vida propia de los seres humanos de la isla Formosa. En el mismo tenor, para 1988, se puso en boga el movimiento "Devuélvame mi lengua madre"¹⁰ (還我母語運動), organizado por la revista *Hakka Monthly* (客家風雲), que buscaba incentivar la producción de obras en lengua hakka. Durante la misma década se desarrolló el movimiento aborigen, con revistas como *Alta Montaña Verde* (高山青), que representa una descripción propia de zonas de Taiwán, de la cordillera verde que atraviesa la isla de norte a sur, área especial para los indígenas en la actualidad. Curiosamente en muchas de esas montañas se encuentran iglesias fundadas por hispanos.

Para 1991 se desarrolló la "Poética Hanchi" (蕃薯詩刊). Este nombre es la pronunciación en taiwanés de patata dulce o boniato, ya que popularmente se considera que el mapa de la isla de Taiwán tiene la forma de este tubérculo. Explica Chou (2011:174) que para estos escritores "el boniato no teme pudrirse en el barro, sólo pide extender sus hojas y ramas por generaciones" (蕃薯毋驚落塗爛，只求枝葉代代浹). Durante esta época hicieron publicaciones como *Made in Taiwán* (臺灣製), *Dios de la poesía de Taiwán* (臺灣詩神), entre otras. Otras vertientes han sido la escritura de la naturaleza, de viajes, gastronómica, ciberliteratura, familiar, LGTB, feminista, etcétera.

Por último se concluirá esta parte con versos de dos autoras. Una de ellas es Hsia Yu (夏宇), famosa por su antología *Memorándum* (備忘錄), publicada en 1984, y por letras de canciones como "Soy feo pero cariñoso" (我很醜可是很溫柔). Chen, Y.-C. (2011: 160) afirma que resulta inoivable el texto siguiente:

10 Se sigue la traducción de Orquídea Lee en Hsieh (75).

〈 甜蜜的復仇 〉

"La dulce venganza"

把你的影子加點鹽
醃起來

Pongo sal en tu sombra
salarlo

風乾
老的時候
下酒

secarlo
y cuando madure
me acompaña con un vinito.

Estos versos relacionan la "sombra", una imagen oscura o la ausencia de luz, con el sentido del gusto. La sombra es descrita como si fuera un pedazo de "carne", al cual se puede añadir sal, secarlo y luego disfrutarlo con una bebida, de tal forma que esa sensación sea agradable. El adjetivo "dulce" establece la sinestesia.

Otra autora que destaca es la psicóloga Qiu Miaojin¹¹ (邱妙津), quien terminó su vida de forma trágica en el año 1995, al suicidarse a los 26 años de edad, en París. Acorde con Yu (2011: 164-165), Qiu es principalmente famosa por sus obras autobiográficas cuya temática principal es el lesbianismo, sin embargo, son poesía pura porque a la vez que narra su vida, canta sobre la esencia de la vida. Su obra más famosa es *Notas de un cocodrilo* (鱷魚手記). En esta última, acorde con Yu (164) se describe a sí misma como: "el cuerpo despojado de masculinidad" y "una monstruosidad, mitad humana, mitad caballo" (「撕露陽性的肉體」、「半人半馬的怪物」). Esto connota una proyección de la subjetividad y por lo tanto del sentimiento, que se representa mediante elementos fantásticos profundos. Según Yu (164), su diario personal, publicado tras su fallecimiento concluye con las siguientes palabras¹²: "La vida es tan bella... pero lo que no se tiene, jamás lo tendrás. Se necesita bravura para estar en el vacío" (「人生何其美。但得不到也永久得不到，那樣的荒涼是更需要強悍的」).

Como ya se señaló, cuando se habla de poesía taiwanesa tenemos un abanico de diversos idiomas, ideologías, géneros, autores y estilos, que implican un gran reto para los traductores. A continuación se

11 Se sigue la traducción de Orquídea Lee en Chen M.-C. (2011: 172-173).

12 *Ibidem*.

presentarán poemas seleccionados de traducciones al español y sus características.

4. EJEMPLOS DE TRADUCCIONES DE POEMAS

A continuación se presentan traducciones de Marcela de Juan y de Carmelo Elorduy, ambos fueron pioneros en este campo, como ya se explicó anteriormente, por lo tanto podemos considerarlos como trabajos clásicos que permiten ilustrar los métodos y técnicas usados por ellos, de tal forma que pueden servir como modelos. Para esta parte se partirá de dos autoras nativas de la cultura china, que han realizado trabajos de tesis doctoral en traducción comparada recientemente y se considera que sus obras son de gran utilidad para ilustrar el proceso de traducción, además de permitir una síntesis teórica bastante completa.

Para Mi (2017: 114) la selección de los textos poéticos de la cultura china para traducir depende de "las preferencias estéticas de cada compilador y en cierto modo, de las limitaciones técnicas en el momento de traducir". En un análisis que realiza al comparar tres antologías españolas de poemas chinos, explica que se han traducido selecciones destacadas de poemas desde la dinastía Han (1766-225 a.C.) hasta la fundación de la república, en cantidades proporcionales, acorde con el periodo histórico basado en las dinastías, de tal forma que se dispone de una cantidad considerable de poemas chinos en español. A continuación reproducimos las palabras de Marcela de Juan, citada por Mi (114), en relación a las características propias de la producción poética femenina: "En Oriente como en Occidente, las mujeres ponen acaso en todo una pasión más exaltada y absoluta que los hombres".

En esta parte, primero se presenta un ejemplo de un poema corto, pero ilustrativo de lo referido sobre la imposibilidad o posibilidad de la traducción de poesía en el primer apartado de este capítulo. Veamos el poema "Meditación", de Wei Yin Wu (韋應物), poeta de la dinastía Tang, traducido por De Juan (1948: 41) para la *Revista de Occidente*:

〈詠夜〉

"Meditación"

明從何處去，	¿A dónde fué la luz del día?
暗從何處來。	¿De dónde vienen las tinieblas?
但覺年年老，	Me voy debilitando de año en año.
半是此中催。	Esta angustia del tiempo fugacísimo hace más prematura mi vejez.

Este cortísimo poema está traducido siguiendo el orden de los versos en mandarín; la rima que se produce por la repetición de los sinogramas se conserva con la interrogación "dónde" o "año en año", con una traducción literal (aunque con diferente sintaxis), pero los últimos dos versos en español resultan de una interpretación del significado y se alejan de la técnica empleada dos oraciones antes, incluso apelando al uso del superlativo. De igual forma el título podría traducirse de otra forma "Oda a la noche", sin embargo, el de la versión española conlleva la reflexión propia del contenido. Lo que demuestra que una traductora experimentada como De Juan combinaba diferentes técnicas y prestaba atención tanto a la forma como al fondo.

Por su parte, Mi (118-119) identifica dos poemas traducidos por Marcela de Juan que son solamente fragmentos o incluso selecciones de versos de poemas más extensos, lo que demuestra también que en ocasiones los trabajos solo resultaban parciales y quedaban a criterio del profesional. Resulta de gran interés la comparación que realiza Mi (116) de dos traducciones del poema "Respuesta a las gentes vulgares" del poeta Li Bai (李白). Para este fin Mi (116) emplea una traducción a cargo de Rafael Alberti y María Teresa de León, junto a otra de Marcela de Juan:

〈山中問答〉

問餘何意棲碧山，笑而不答心自閒。
桃花流水窅然去，別有天地非人間。

¿Me preguntáis por qué vivo en las montañas?
Yo sonrío callando, cerrado el corazón.

Las flores del duraznero, el agua silenciosa
Me llevan a otro mundo, que no es el de los hombres.
(Traductores: Rafael Alberti y María Teresa León)

Me preguntáis por qué estoy aquí, en la montaña azul.
Yo no contesto, sonrío simplemente, en paz el corazón.
Caen las flores, corre el agua, todo se va sin dejar huella.
Es éste mi universo, diferente del mundo de los hombres.
(Traductora: Marcela de Juan)

El original está compuesto de dos versos de catorce sinogramas, divididos en dos partes de siete, con rima consonante al final de cada una, junto a la simbología gráfica de las oposiciones, "sol-luna", apreciable en 閒 y 間, y "cielo y tierra", en 天地. A su vez está la presencia de elementos naturales, como la montaña (山) y el agua (水). En cuanto a las traducciones, Alberti y León, escogen dividir los versos 2-3 en dos partes, sin embargo, De Juan utiliza divisiones de tres en cada uno, lo que permite el desarrollo de una mejor musicalidad. Esto resulta especialmente visible al compararse el verso 3. De Juan emplea tres verbos, de tal forma que a nuestro juicio brinda una mejor representación del fluir del agua. Llaman también la atención las omisiones: en el verso 1, De Juan agrega el adjetivo del color azul, sin embargo; Alberti y León no lo presentan; en el verso 3, De Juan no incluye el "duraznero" (桃), asociado a la figura de los inmortales que viven en las montañas dentro del folclor de la cultura china. Veamos la opinión de Mi (117): "En las traducciones Marcela de Juan añade las conexiones que en los textos originales son lógicas e implícitas para transmitir mejor la significación".

Por su parte Wu (2019) estudia el trabajo de Carmelo Elorduy, quien tradujo bajo el título de *Romancero Chino* (1984) la obra clásica de la poesía china *Shijing* (詩經), que en español se conoce también como *Libro de las Odas* o *Clásico de la poesía*, y lo compara con la versión del 2013 conocida como *Libro de los cantos* a cargo de Jesús Gabriel García-Noblejas. Vamos a ver primero un comentario realizado por Maeth Ch. (1986: 338-339) a uno de los poemas, para luego observar la comparación de Wu. La versión en español que se presenta

a continuación está tomada de Maeth Ch. La versión al mandarín, está tomada de Karlgren (1950) debido a que es referido por Maeth Ch y se reproduce como aparece en el original.

〈關雎〉

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。
參差荇菜，左右流之。窈窕淑女，窈窕淑女。
求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，輾轉反側。
參差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。
參差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，鐘鼓樂之。

“La pareja de pandiones”

Kuan Chü

1. *Kuan kuan* canta el pandión (águila blanca)
en el islote del río.
Una doncella recatada y virtuosa
va a ser la buena consorte del rey.
2. Revueltos, nenúfares y lotos
son arrastrados de izquierda a derecha por la corriente.
A la doncella recatada y virtuosa
la buscamos despiertas, dormidas la buscamos.
Al no hallarla, despiertas en ella pensamos, dormidas la añoramos.
Tristes, tristísimas damos vueltas en nuestros lechos.
3. A la izquierda y derecha, recogemos matas de nenúfares.
A la doncella recatada y virtuosa,
al son de cítaras y liras amigablemente acompañamos.
Revueltas matas de nenúfares recogemos.
A la doncella recatada y virtuosa
con campanas y tambores alegramos.

El poema original, anónimo, consta de cinco versos, de dieciséis sinogramas, divididos en cuatro secciones de cuatro. Se utilizó

la repetición de palabras, en los versos 1, 2 y 4, 5; sin embargo, el verso 3 resulta el de mayor divergencia, en relación al resto. De igual forma llama la atención la ubicación de los sinogramas en el poema. En cuanto a la traducción, en primer lugar, se puede observar que se presenta tanto una traducción del título al español, como su transcripción fonética (en sistema Wade-Giles). "Kuan, kuan" se utiliza para representar la onomatopeya de un ave, para lo cual Elorduy recurrió a la transcripción fonética. Posteriormente utiliza una nota aclaratoria entre paréntesis para explicar que el pandión es un águila blanca. Elorduy también trata de reduplicar las repeticiones y de brindar una rima, además se refiere a dos plantas acuáticas similares para traducir el "corazón flotante amarillo".

Pasamos ahora a la crítica que realizó Maeth Ch. (1986). Por un lado, asegura que este poema posee la doble vertiente de una interpretación confuciana tradicional, que ve este poema como un elogio a la madre del emperador chino contemporáneo, opuesta a la versión moderna de una canción popular de amor. Maeth Ch. se auxilia de versiones en inglés para respaldar su crítica e inicia por el primer verso, sugiriendo que podría usarse "osífraga" en lugar de "pandión", además de que asevera que este es un símbolo asociado a la figura femenina. En lugar de "rey" propone "varón", debido a la interpretación popular del poema que lo considera como canción del pueblo, a pesar de que el término en mandarín es 君子, traducido de múltiples formas: hidalgo, noble, hombre superior, príncipe, sabio. En cuanto a la flora, procede a recomendar el uso del término directo del mandarín "hing ts'ai" (荇菜) en lugar de "nenúfar", ya que considera que la flor "corazón flotante amarillo" pertenece a otro tipo. Entre otras observaciones, Maeth Ch. concluye su revisión y recomienda el resultado siguiente que se reproduce respetando la disposición del original:

1. *Kuan kuan* cantan las osífragas
en el islote del río.
Una muchacha bella y buena
será una buena compañera del varón.

2. De variada longitud es la planta acuática *hing*;
A la izquierda y a la derecha la buscamos.
Una muchacha bella y buena,
noche y día él la buscaba.
Él la buscaba pero no la obtuvo;
noche y día él pensaba en ella.
Anhelante, ¡ay! anhelante,
él da vueltas en su lecho.

3. De variada longitud es la planta acuática *hing*;
A la izquierda y la derecha la recogemos.
Una muchacha bella y buena,
Las citeras grandes y pequeñas le ofrecen la amistad.
De variada longitud es la planta acuática *hing*;
A la izquierda y a la derecha la recolectamos.
Una muchacha bella y buena,
Las campanas y los tambores la alegran.

Un elemento que parecería que Maeth Ch. no tomó en cuenta fue que el continuo uso del plural de parte de Elorduy (modulación), se utiliza para lograr las rimas. Al emplear la palabra "nenúfar" permite una rápida asociación con una planta acuática que evita agregar una nota aclaratoria. A nuestro juicio el término "osífraga" no suena armonioso (menos lo sería "quebrantahuesos") con el resto del poema. Sin embargo podría resultar un poema de mayor simplicidad al usar la tercera persona "él", en lugar del plural que usa Elorduy. En consecuencia, aunque las observaciones de Maeth Ch. resultan interesantes, sin duda Elorduy se preocupó por la musicalidad del poema. A eso se le requiere sumar que empezó a traducir el libro en una época en que no se disponían de los avances tecnológicos de la actualidad, como los diccionarios electrónicos que permiten reducir el tiempo del trabajo.

Si para 1986 podía interpretarse el referido poema de forma tan diferente, en la actualidad el resultado todavía implica un cambio mayor. Veamos lo que nos refiere Wu (2019: 138-139) en relación a este texto. En primer lugar recoge nueve opiniones acerca de la temática del poema. Estas se dividen entre aquellas que sitúan "La

pareja de pandiones" como un elogio a la madre de un emperador o como una declaración de amor que se puede cantar durante las bodas. Wu (184-185) analiza la terminología. Observa que en *El libro de los cantos*, García-Noblejas opta por usar la onomatopeya "pío, pío", un equivalente acuñado total, opuesta al préstamo total "*kuan, kuan*" de Elorduy. En lugar de "cítara" (Elorduy), que es un préstamo, se opta por "cítara *qín*" (García), ya que en mandarín *qín* (琴) significa "cítara", es decir adaptación y préstamo al mismo tiempo. Esto se repite con "lira" (Elorduy), otro préstamo, frente a "laúdes *se*" (瑟); García vuelve a preferir la adaptación junto al préstamo. Para Wu (185) resulta curioso, porque la lira y el laúd son instrumentos diferentes, que si bien ambos sirven para acompañar el canto, su forma de utilización y melodía resultan distintos. Finalmente Wu (183-184) clasifica "pandión (águila blanca)" (Elorduy) como equivalente acuñado, mientras que "tortolas" (García) sería una adaptación. Wu observa que en la cultura hispana para referirse a los enamorados se emplea el símbolo de los "tortolitos", de tal forma que García emplea la domesticación y acerca al lector el poema con esos elementos. Sin embargo, el animal al que parece referirse dentro del poema se asemeja al ganso silvestre, símbolo del respeto y lealtad de la pareja dentro de la cultura china gracias a diversos cuentos folclóricos. Este animal se opone al signo de la agresividad y la ferocidad que encarna el águila pescadora, por lo tanto, desde el punto de vista de Wu, ninguna de las traducciones al español podrían considerarse como exactas.

De estos modelos ya analizados se demuestra, por un lado, la imposibilidad de la traducción y al mismo tiempo la utilidad de esta. Se ilustra que aunque acorde con la interpretación del contenido y el método o técnica que se realice varía el significado. En general los patrones de traducción de poesía tienen que seguir necesariamente el original en cuanto a fondo. La traducción cumple una función de servir al lector como una exégesis que le permita relacionarse con la obra original. En cuanto a forma, el aspecto más complejo es la rima y la musicalidad, sin embargo, la tendencia es a resolverlo de diversas formas, mediante la transposición (cambio en la categoría gramatical) o la ampliación (añadir elementos lingüísticos). El siguiente apartado se centrará exclusivamente en poemas de Taiwán.

6. EJEMPLOS DE TRADUCCIONES DE POEMAS TAIWANESES

A continuación, se presenta una muestra de diez destacados poetas taiwaneses, traducidos durante el siglo xx. Mención especial merece el poema de San Mao, que realizó una traducción propia con ayuda de Bayo. La organización de estos poemas se ha realizado con base en el año de nacimiento de los autores. A pesar de que buena parte de los autores poseen trabajos muy diversos, por motivo de espacio tan solo se muestra un poema, comentado, tanto en su versión original en mandarín como en español de cada uno. Se ha tomado en cuenta ejemplos de varios tipos, como traducciones libres, traducción en colaboración, así como traducciones producidas por el propio autor e incluso una donde la traducción influyó al original.

Lee Lin-chiu (李臨秋) (1909-1979) fue un compositor de música tradicional taiwanesa que destacó durante el periodo japonés con diversas producciones musicales. A continuación se presentan algunos de sus trabajos, los títulos son de traducción propia: destacan "Arrepentimiento" (後悔) y "Cantando a la puerta de la madre virtuosa" (倡門賢母) de 1932. De 1933 son "Un huevo rojo" (一個紅蛋) y "La humanidad" (人道). En 1935 presenta "Disfrutando de las 4 estaciones" (四季紅) y en 1938 "Sobre la flor" (對花), diez años más tarde nos brindó "Reparando la red" (補破網), entre otros trabajos, que cuentan con numerosas versiones musicales. Aunque las originales se redactaron en taiwanés, también existen en mandarín y son perfectamente equivalentes. El poema que se presenta a continuación fue traducido por Acevedo (1985: 106-107) con el título de "En mi oscura soledad" (望春風) y es el trabajo más recordado de Lee. Diversos cantantes como Teresa Teng lo han interpretado y popularizado. En taiwanés una de las transcripciones del título puede realizarse de la siguiente forma: *Bāng chhun-hong*.

〈望春風〉

"En mi oscura soledad"

孤影沒伴守燈火，清風對面吹，
十七八歲未出嫁，遇到少年家，
果然標緻面肉白，誰家人子弟，
想要問伊驚壞勢，心內彈比琵琶。
想要郎君作女婿，意愛在心內。
等待何時君來採，青春花當開。
聽見外面有人來，開門甲看麥。
月娘笑我是憨大呆，唬風騙曉知。

En mi oscura soledad
-brisa primaveral-
en mi edad de amor nupcial
veo mi galán
Ay, ¡qué linda y blanca su tez!
¿quién será el doncel
me sonroja preguntar
¡ay! qué palpitar...
Yo su esposa quiero ser,
ya mi amor es de él
cuándo vendrá él a pedir
mi flor ¿que va a abrir?...
Oigo rumor en mi portal,
me lanzo a mirar:
la luna burlando está
"si es viento, no más!..."

El texto original se compone en ocho versos de doce sinogramas divididos en grupos de siete y cinco, a excepción del último, de trece, que se divide en ocho y cinco. La rima se produce mediante la repetición de los sinogramas y fonemas similares. El título original podría traducirse como "Viendo la brisa primaveral" (望春風), pero Acevedo optó por tomar el primer verso. A pesar de que es una interpretación libre del texto original, Acevedo se ha preocupado en mantener la rima y el ritmo, lo que permite un mayor acercamiento al significado y presenta un poema en primera persona. Aunado a ello evita extender demasiado los versos al español, dejando fuera la exactitud de algunos términos en beneficio de la elegancia. Por ejemplo el verso "En mi oscura soledad, brisa primaveral" (孤影沒伴守燈火，清風對面吹), que resulta de emplear la técnica de la elisión (omisión de elementos lingüísticos). Realicemos el ejercicio de una traducción literal: "en mi oscura soledad, no dispongo de mi otra mitad, la lámpara de fuego me acompaña y frente a mí sopla el viento fresco". A nuestro juicio, comprendemos la decisión de Acevedo, ya que para ese traductor, la

traducción literal le restaría toda la armonía al relacionar el referido verso con el resto del poema. El mismo proceso se repite en el resto de los versos: "a los 17-18 años no se ha casado" (十七八歲), se traduce como "en mi edad de amor nupcial" (particularización y adaptación) o "dentro de mi corazón se toca una *pipa*" (心內彈比琶) se presenta como "qué palpar", a nuestro juicio mucho más sencillo y por lo tanto armónico.

Acorde con Chang (1988:172), el poeta taiwanés Yu Kwan-Chung (余光中) (1928-2017) fue muy popular en Hong Kong y en Taiwán, se graduó del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Taiwán y obtuvo un máster en Bellas Artes en la Universidad del Estado de Iowa. Trabajó en Taiwán, Hong Kong y fungió como decano de la Facultad de Letras de la Universidad Sun Yat-sen de Taiwán. Yu posee una producción en prosa, crítica y traducción y letras de canciones. Con base en Chang (1988), entre su dilatada obra podemos citar: *Asociaciones de Lotos* (蓮的聯想) de 1964, *Jade Blanco y Calabaza Amarga* (白玉苦瓜) de 1974, *El nombre del Ápex Solar* (白玉苦瓜) de 2015, entre otros. El poema que se analiza a continuación, "Canción Popular" fue una traducción realizada por Chang (174-175). Destaca por un lado la personificación de los ríos junto al resto de los elementos naturales y la relación de estos con el cantor del poema, donde se asocia el agua con la sangre. Descuella la disposición gráfica en el original de palabras dispuestas de forma independiente como "viento" (風), "arena" (沙), "dragón" (龍), "pez" (魚), "despertar" (醒), "sueño" (夢) "llorar" (苦) y "reír" (笑). En la versión al español se ha dispuesto una transposición y se ha efectuado un cambio gramatical mediante el uso del plural, del participio y del pretérito imperfecto. A ello se le suma la modificación en la sintaxis del verso. En los dos últimos versos se emplea la técnica de la amplificación. En la composición original los mares, los accidentes geográficos y los tipos de sangre se oponen en cada tercer verso de cada estrofa, y el traductor se mantiene completamente fiel, con lo que brinda a nuestro juicio una sensación muy cercana a la lectura en mandarín. El poema se reproduce fiel al trabajo de Chang (174-175):

〈民歌〉

傳說北方有一首民歌
只有黃河的肺活量能歌唱
從青海到黃海
 風 也聽見
 沙 也聽見

如果黃河凍成了冰河
還有長江最最母性的鼻音
從高原到平原
 魚 也聽見
 龍 也聽見

如果長江凍成了冰河
還有我，還有我的紅海在呼嘯
從早潮到晚潮
 醒 也聽見
 夢 也聽見

有一天我的血也結冰
還有你的血他的血在合唱
從A型到O型
 哭 也聽見
 笑 也聽見

"Canción popular"

Una canción, según la leyenda, fue cantada en el Norte
por el Río Amarillo con sus potentes pulmones
Del Mar Azul al Mar Amarillo,
 se escuchó en el viento
 se escuchó en la arena.

Si las aguas del Río Amarillo se helaran
todavía quedaría el murmullo maternal del Río Azul.
De las mesetas a los llanos,
se escuchó por los dragones
se escuchó por los peces.

Si las aguas del Río Azul se helaran
todavía quedaría yo, Mar Rojo aullando en mi ser.
De la pleamar a la bajamar,
se escuchó despierto
se escuchó dormido.

Si un día mi sangre también se helara
quedaría el coro de tu sangre y su sangre.
Del grupo A al grupo O,
se escuchó mientras lloraba
se escuchó mientras reía.

En cuanto a Lo Fu (洛夫) (1928-2018), Chang (178) expresa que es un poeta aclamado en todo el mundo sinohablante. Graduado en Literatura Inglesa por la Universidad de Tamkang, se ha desempeñado como docente, escritor, ensayista, crítico y traductor; en 1954 fundó junto a unos amigos la revista *Epoch Poetry Quaterly* (創世紀) o *Génesis* y ha ganado diversos premios de literatura, caracterizándose por un estilo fundamentalmente surrealista y de temas románticos. Su libro más famoso es *Muerte en la celda de piedra*¹³ (石室之死亡) que consta de 64 poemas, igual número que las combinaciones del *Libro de los cambios*, pero también donde se hacen referencia a diversos temas incluso de origen cristiano, desde el título que recuerda a la resurrección de Jesús. El poema que se analiza a continuación "Debido al viento", es una bella carta de amor donde resalta la personificación de la flora ("carrizo"), los objetos inanimados ("chimenea") e incluso la combustión ("fuego"). Estas palabras forman una hábil composición donde se unen la narración, el humor, la descripción y la solicitud de

13 La traducción del título es propia.

amor. El traductor se decantó por la técnica de la elisión, ya que a nuestro juicio permite simplificar varios elementos: "Debido a la razón del viento" se vuelve "Debido al viento"; "yo estoy siguiendo la orilla del río" (我沿著) se traduce como "siguiendo la orilla del río" o "doblar la cintura" (著彎腰) se transforma en "inclinarse". También se puede identificar un ligero cambio en la sintaxis de algunos versos "tan negra, tan suave" (又黑又柔) muta a "blanda y negra". Para lograr el ritmo y la rima se recurre al uso del gerundio ("siguiendo/paseando/aprovechando") de los adverbios ("rápidamente") y se utiliza la aliteración ("importa/importante, marchitarse/enfadarte/reirte/peinarte"). Los poemas que se presentan a continuación se toman de Chang (180-181):

〈因為風的緣故〉

昨日我沿著河岸
漫步到
蘆葦彎腰喝水的地方
順便請煙囪
在天空為我寫一封長長的信
潦是潦草了些
兒我的心意
則明亮亦如你窗前的燭光
稍有曖昧之處
勢所難免
 因為風的緣故

此信你能否看懂並不重要
重要的是
你務必在雛菊尚未全部凋零之前
趕快從箱子裏找出我那薄衫子
趕快對鏡梳你那又黑又柔的嫵媚
然後以生的愛
點燃一盞燈
我是火
隨時可能熄滅
 因為風的緣故

"Debido al viento"

Ayer siguiendo la orilla del río
paseando
llegué al lugar donde los carrizos se inclinaron para beber.
Aprovechando la ocasión, le pedí a una chimenea
que me escribiera una larga carta en el cielo.
Aunque escrita negligentemente,
mi intención se expresa
tan clara como la luz de la vela ante tu ventana
todavía algo tenebrosa.
Pero eso es inevitable
debido al viento.

No importa que entiendas la carta o no.
Lo importante es que debes
antes de marchitarse todas las margaritas
rápidamente enfadarte, o reírte
rápidamente encontrar el cofre aquella ligera camisa mía,
rápidamente al espejo a peinarte la cabellera blanda y negra.
Después con el amor de toda la vida
enciende un candil.
Yo soy fuego.
En cualquier momento, podría extinguirme
debido al viento.

Lin (65-66) expresa que Li Kuei-shien (李魁賢), nacido en Tamsui en 1937, es uno de los autores más destacados de la *Sociedad Poética Li* (Sombrero de Paja), también participó en la fundación del *Taiwan Pen Club*, y ha sido nominado en varias ocasiones al premio Nobel de Literatura. Su obra poética se ha desarrollado durante más de cincuenta años y abarca diversas áreas: poesía, crítica, traducción al mandarín, edición, compilación, entre otras. De su larga obra solo mencionaremos *Níspero de Japón* (枇杷樹) de 1964, *Formación del Cristal* (水晶的行成) de 1986, "Imagen del anochecer" (黃昏的意象) de 1996. El poema que se presenta a continuación "Bosquejo Centenario" fue

traducido por Lin (66). Gráficamente es fácil observar la diferencia de la extensión de las palabras en español. Lin optó por una sintaxis diferente, ya que la traducción en español no coincide directamente con cada verso. Para mantener el sentido del original, se sacrifica el realce de ciertas palabras que ocupaban un solo verso. Veamos: "100 años" (百年), "historia" (歷史), "mar" (海洋), "por fin" (終於), constituyen versos independientes de dos sinogramas en el original y ese arreglo enfatiza su importancia, como si el autor meditase en su significado. En la traducción se ha optado por transmitir el contenido en la sintaxis propia del español. El verso libre del mandarín se conserva en la traducción, puesto que prima la imagen del "barco que navega", en el espacio geográfico como parte de la reafirmación de la identidad. Se reproduce fiel al original de Lin (66):

〈百年胎積〉

"Bosquejo Centenario"

割斷臍帶後	Cortado el cordón umbilical
百年	Hasta después de cien años
才發出產聲	No se oyó al recién nacido
歷史	Contempladas
望盡春帆	Todas las velas de primavera
都不是自己的路	Navegando en la historia
在浪裡浮沉	Nada es el camino propio
海洋	En las olas ondulantes
才是我的家	Es el mar
終於	Nuestra casa
我看到	Por fin
島形的胎記	He visto Un bosquejo en forma de isla

Chen Li (陳黎), nació en 1954 en Hualien, ha traducido trabajos de diversos poetas al mandarín, de Pablo Neruda, Octavio Paz, etcétera, junto a una *Selección de poemas contemporáneos de Latinoamérica* (拉丁美洲現代詩選). Ha ganado concursos nacionales de poesía y de traducción de poesía y ha representado a Taiwán en eventos como el "Festival de Poesía Olímpica de Londres" (2012) o el "Festival Mundial

de Poesía de Atenas" (2015). Entre sus obras destacan *Delante del Templo* (廟前) de 1975, *Microcosmos* (小宇宙) de 1993 y *Templo/santidad* (朝/聖) de 2013. En noviembre de 2019 se editó *Chen Li, Antología Poética* (西班牙語譯陳黎詩選) a cargo de Rachid Lamarti y Li Yu-Chin (李郁錦). El poema que se presenta a continuación (Lamarti y Li 2016: 96) "Dictadura" (獨裁), a pesar de su aparente simpleza, fue el resultado de un trabajo artesanal: 1) patrones gráficos, el sinograma 固 'seguro' da la sensación de encierro, ya que está formado por dos sinogramas, uno es 古 'antiguo', que está dentro de 口 'encerrado', un cuadrado; 2) palabras parónimas, ya que 文法 'gramática' suena parecida a 憲法 'constitución', 物動詞 'verbo transitivo' se asemeja a 動物 'animal'; 3) antónimos, joven-viejo, pasado-futuro; 4) etimología, 鎮壓 'reprimir' significa 'presionar el pueblo', entre otros aspectos. Por lo tanto, los traductores tuvieron que hacer un buen uso de la imaginación y herramientas lingüísticas a la hora de traducir, a lo cual se adiciona el tiempo para buscar una forma correcta de darle al lector la misma sensación de la versión en mandarín. Se reproduce fiel al original de los traductores Lamarti y Li (96):

〈獨裁〉

他們是任意竄改文法的執法者
單數而躍居主位
年輕的時候嚮往未來式
年老的時
候迷戀過去式
無需翻譯
拒絕變化
固定句型
固定句型
固定句型
唯一的及物動詞：鎮壓

"Dictadura"

agentes que modifican la Gramática a su antojo
el singular adquiere los hábitos del plural
objetos que se visten de sujetos
ansían las desinencias del futuro durante su juventud
de viejos se embriagan con las del pasado
no precisa traducción
rechaza la flexión
estructura oracional fija
estructura oracional fija
estructura oracional fija
el único verbo transitivo: reprimir

Bayo (1987: 310-359) tuvo la oportunidad de trabajar junto a la célebre autora San Mao (三毛), seudónimo de Chen Ping-ping (陳懋平) (1943-1991), también conocida como Echo Chen, en la traducción de dos cuentos en 1988. Periodista, escritora, traductora, políglota, profesora, viajera incansable, guionista, artista, modelo, estudió en Taiwán, España y Alemania y nos legó numerosas páginas llenas de vida y dulzura a pesar de las diversas situaciones trágicas que le tocó vivir. En la actualidad se dispone en español de la serie de textos en prosa *Diarios de ninguna parte*, *Diarios de las Canarias* y *Diarios del Sáhara*. A continuación se dispondrá del fragmento final, del cuento "Noche de teatro", que puede clasificarse como prosa poética. La importancia reside en que la traducción, como se explicó, corrió por cuenta de la propia autora junto al Manuel Bayo. Se describe una vivencia de San Mao, lo que sintió al presenciar la actuación de un músico en Cuzco (Perú). Este relato nos permite acercarnos a su visión poética y estética de la vida.

Veamos la composición tomada de Bayo (1987: 357-358). En ella emplea palabras con sonidos parecidos (políptoton) para lograr la musicalidad y el ritmo: "resplendor/emperador", "eternidad/eterna", "aplausos/aplaudir". También la música insufla vida al lugar: "El salón cubierto por ella, no se despierta" (personificación). Imágenes: "eterna ave fénix", "Los pasos huecos, como agujeros". Sin duda una pieza

maestra fruto de la colaboración de dos maestros. La traducción utiliza la técnica de la elisión, por ejemplo, en el primer verso, no encontramos "triste" (悲苦潦), que se puede apreciar en el original. También se emplearon términos equivalentes y más exactos, "indígena o indio" (印地安人) se cambió a "andino"; "en la tarima" (在臺上) por "ahí de pie"; "príncipe" (君王) por "emperador" (a los fines de lograr la rima); "no muere" (不死) por "eterno"; "flauta mágica" (魔笛) por "música". El cambio del uso de "indígena" por "andino" implica modulación. El texto que se reproduce a continuación se encuentra en Bayo (1987: 357-358):

〈夜戲〉

奏啊奏啊，那個悲苦潦倒的印地安人全身奏出了光華，這時的他，
在臺上，是一個真正的君王。
我凝視著這個偉大的靈魂，不能瞬眼的將他看進永恒。
不死的鳳凰，你怎麼藏在這兒？
那隻魔笛不知什麼時候停止了，整個大廳仍然在它的籠罩下不能
醒來。
沒有掌聲，不能有掌聲，雨中一場因緣對方交付出的是一次完整的
生命，我，沒有法子回報。
舞臺上的人不見了，我仍無法動彈。
燈熄了，我沒有走。
後臺的邊門輕輕拉開。
那襲舊衣和一隻公事包悄悄的又露了出來。
彼此沒有再打招呼，他走了，空空洞洞的足音在長長的走廊裏漸
漸遠。

"Noche de teatro" (fragmento)

Tocando y tocando, este cuerpo andino emana un resplandor. En este
momento, ahí de pie, es un auténtico emperador.
Fija mi mirada en esta gran alma, no puedo parpadear hasta que quede
grabada para la eternidad.
Eterna ave fénix, ¿cómo te escondes aquí?

No sé cuándo ha cesado la música. El salón cubierto por ella, no se despierta.

No hay aplausos. No puedo aplaudir. Por un encuentro bajo la lluvia, un hombre me ha dado una vida total. No tengo con qué corresponderle.

La persona del escenario ha desaparecido, no puedo moverme.

La luz está apagada. No puedo marcharme.

La puerta junto al escenario se abre con suavidad.

El traje viejo, el maletín aparecen en silencio.

No nos saludamos. Se ha marchado. Los espacios huecos como agujeros, por el largo pasillo, cada vez más lejanos, cada vez más suaves.

Sobre Lo C'hing (羅青) (1948-), acorde a J. R. Álvarez (1987: 255), es una de las figuras más destacadas de la poesía, del arte y del mundo académico. Obtuvo un máster en la Universidad de Washington y se ha desempeñado como docente. Debido a su formación artística busca lo poético en lo pictórico y mediante las palabras tiende a plasmar las imágenes y los colores como si de un lienzo se tratase. Se propone como objetivo añadir poesía a sus pinturas, emplear el significado presente en las ideas que sugiere el poema para dar a luz la pintura. Entre sus trabajos destacan *Las formas de comer sandía* (吃西瓜的方法) de 1972, *El artista invisible* (隱形藝術家) de 1978, *Canciones de arroz* (水稻之歌) de 1981, entre otros. El poema que se plasma a continuación "Contemplación de un cuadro" (J. R. Álvarez 1987: 300-301) combina la meditación, la abstracción y la estética. Aunque a simple vista el poema se asemeja a una descripción, pronto se observa que la reflexión acerca de la vida al inicio y al final mediante las oposiciones "aún joven/mi persona ya vieja"; el arriba y el abajo (mar/cielo), "oscuridad/luz", "la realidad/el reflejo/la imaginación". En cuanto a la traducción se ha obrado mediante las técnicas de la elisión, la ampliación y la compensación. Veamos: el título literalmente puede significar "recuerdo o diario de una obra pictórica" pero se ha preferido "contemplación". Los sinogramas de la primera y cuarta estrofa son ocho divididos en cuatro, sin embargo, la traducción se ha inclinado por una traducción de sentido en la cual no se ha hecho ninguna omisión para reducir la extensión de los versos. En el verso 2 el adjetivo "tranquilo" (靜靜的) pasó a gerundio. En mandarín se emplean sonidos similares,

por ejemplo: "hablar en el corazón" (談心), "hablar en concordia" (談平), "tocar en discordia" (彈不平), que a la vez semánticamente son antónimos. Aunque la rima del mandarín se sacrifica, a nuestro juicio la versión en español le permite al lector un recorrido más simple. Esto se repite varias veces, la rima que se logra en mandarín en la segunda estrofa también se pierde: 幻不定的 (...) 動也不動的. En la cuarta estrofa del original "marco" y "cuadro" se disponen de forma independiente, mas en la traducción se mantiene cierta fluidez que conecta al lector con el texto. Los poemas que se reproducen a continuación están tomados de J. R. Álvarez (1987: 300-301):

〈品畫記〉

一個老人，坐在海邊
和一隻海鳥談心，靜靜的
談平了所有彈不平的波浪
海鳥飛起 心與天平
而年輕的我，整個下午
都守在窗旁，凝坐如一未完成的畫像
在光線變幻不定的背景裏
動也不動的，分析這件事情
當遠遠守護在我身邊的一顆星
為了怕我怕黑，而俯身下來
顧問我的時候
我才慢慢的察覺：
我依的窗子，原來是牆上掛的
畫框，框中鑲的，原來是一面畫的
鏡子，鏡中反映的，原來是
老去的我，和一隻織在藍地毯的日鳥

"Contemplación de un cuadro"

Un viejo, sentado a la orilla del mar,
charla confidencialmente con una gaviota, tranquilizando
el ánimo de las olas.
La gaviota remonta el vuelo. El corazón y el hielo se unifican.

Yo, aún joven, durante toda una tarde,
sentado a mi ventana, concentrado como un cuadro sin terminar,
con el telón de fondo de una luz variable e inestable,
inmóvil, analizo este caso.
Cuando la estrella que me protege desde la lejanía
se inquiera por mi miedo a la oscuridad, y baja del cielo.
para cuidarme y consolarme,
entonces lentamente descubro que
la ventana en que me apoyo es un marco colgado en la pared,
dentro del marco hay un cuadro en que está pintado
un espejo que refleja
mi persona ya vieja, con un pájaro blanco bordado en tapiz azul.

Chen Ming-keh (陳明克) (1956-) es profesor del departamento de Física de la Universidad Nacional y sus publicaciones incluyen 10 colecciones de poemas¹⁴. Entre sus obras se encuentran "Superficie de la Tierra" (地面) de 1990, "Apuesta final" (最後的賭注) de 2011, "La cinta" (輸送帶) de 2018, entre otros. Ha sido galardonado con 8 premios de literatura en Taiwán, como la quinta entrega de Premios de Literatura de Taiwán (2001), el premio a la creación literaria y artística del Ministerio de Educación de Taiwán (2007), entre otros. Ha estudiado el significado de la vida mediante las metáforas que son frecuentemente expresadas en sus poemas. Los autores del presente capítulo han tenido la oportunidad de traducir 27 de sus poemas para una antología poética todavía no publicada. Del siguiente poema "La palma de la mano de los inmortales (Cactus)" (仙人掌), se presentan dos versiones. La primera es la original, escrita por el autor; la segunda responde a que tras la primera versión al español, le recomendamos al autor sacar partido de la etimología del título original: "Cactus" y aprovecharla mediante el calco para crear un título mucho más profundo en español. El resultado fue que el autor no solo aceptó la sugerencia, sino que incluso modificó el poema original, para darle mayor realce a la palabra *inmortal*. Es uno de los tantos casos en que la traducción influye en la versión original. Debido a que el autor describía

14 *Ibidem* (165).

un *Sanheyuan* (三合院), que significa 'casa de estilo tradicional, de ladrillo, con forma de u cuadrada, compuesta de 3 naves, una central y dos laterales', se optó por la combinación de un préstamo, junto a una descripción, con la debida autorización del autor y una nota al pie de página, ya que se consideró que los lectores se mostrarían interesados en este tipo de edificio.

Versión 1

〈仙人掌〉

"La palma de la mano de los
inmortales (Cactus)"

仙人掌盆栽前
想起小時候三合院角落

En el matero hay un cactus
Me hace recordar a mi infancia
En el cornijal de la casa de ladrillo, un
sanheyuan

阿嬤牽著我
看針刺中花開
日影緩緩移動

Mi abuela, me lleva de la mano
Veo en las espinas una flor que crece
Poco a poco se mueve la sombra del sol

在來來去去的遊客中
尋找
連微風走動也不放過

Entre los turistas que vienen y van
busco
hasta el movimiento de la brisa

忽然聽到小時候的我
問阿嬤 日影為什麼會動
針刺為什麼不釘住日影？

De repente me escuché cuando era niño
Le pregunté a mi abuela
¿Por qué la sombra del sol no se pincha
con una espina?

阿嬤的衣角帶著微風

Y la orla de la ropa de mi abuela
llevando la brisa

Versión 2

仙人掌盆栽前
想起小時候三合院角落

En el matero hay un cactus
Me hace recordar a mi infancia
En el cornijal de la casa de ladrillo, un
sanheyuan

阿嬤牽著我
看針刺中花開
日影緩緩移動
針刺是被仙人拈在掌中？

Mi abuela, me lleva de la mano
Veo en las espinas una flor que crece
oco a poco se mueve la sombra del sol
¿La espina fue sostenida por el inmortal en su palma?

在來來去去的遊客中
尋找
連微風走動也不放過

Entre los turistas que vienen y van
busco
hasta el movimiento de la brisa que no
se libera

忽然聽到小時候的我
問阿嬤 日影為什麼會動

De repente me escuché cuando era niño
Le pregunté a mi abuela ¿por qué se
mueve la sombra del sol?

仙人拈著針刺
為什麼不釘住日影？
阿嬤的衣角帶著微風

El inmortal sostiene la espina
¿Por que no se pincha la sombra del sol?
Y la orla de la ropa de mi abuela lle-
vando la brisa

Para concluir esta parte nos referiremos a una de las parejas de escritores más destacada del área de traducción mandarín-español, Abel Lin Sheng-Bin (林盛彬) (1957-) y Regina Tu Tung-men (杜東璿) (1962-), pertenecientes respectivamente a los departamentos de Español de las universidades de Tamkang y Fujen, donde han ocupado la dirección. Ambos estudiaron su doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, se han desempeñado como docentes, académicos y sobre todo poetas que se han dedicado a la traducción, organización de festivales de poesía, crítica y promoción de la literatura de Taiwán y de toda una filosofía y arte de vivir poéticos. A continuación se presentan los poemas "Comienza la primavera"

(Lee 2017: 195) escrito por Abel Lin y "Crepúsculo en el río Tamsui" (Lee 2020: 105) creado por Regina Tu, ambas versiones de los propios autores. El título "Comienza la primavera" (立春) en mandarín hace referencia al primer período solar de los veinticuatro en los que se divide el año dentro del calendario tradicional chino (antecedido por el duro invierno donde la tierra es estéril). En este caso refleja el gran deseo personal del autor de ver su isla Formosa transformada en un "paraíso de paz y belleza" (estrofa 3, verso 5), después de años de guerra (el siglo xx en Taiwán). Esta es una referencia directa a su visión cristiana del mundo y de la vida. La referencia a la novela "El huérfano de Asia" (亞細亞的孤兒) del autor Wu Chuo-Liu (吳濁流), publicada en 1956, es fruto de su reflexión personal a partir de una consciente lectura de la obra donde Taiwán es el "huérfano". El silencio (estrofa 2, verso 2) hace referencia al dolor propio por toda la angustia que le causan los problemas de su tierra.

Para Abel Lin, la poesía encarna la mejor forma de liberación y transformación social y de la búsqueda propia de la existencia humana. En cuanto a la traducción, debido a la formación propia (Lin posee tres doctorados; además del referido, también posee uno en Literatura China por la Universidad de Tamkang y en Historia del arte por la Sorbonne París IV), se podría hablar perfectamente de un original en español donde se ha conservado la estructura de cuatro estrofas y se ha seguido el contenido de cada verso, sin embargo, se ha obrado en forma de traducción libre donde algunos versos de la versión original se han transformado en uno solo en mandarín; por ejemplo, "Ah, huérfanos de Asia! tenemos que levantarnos" constituyen dos versos separados en el original. "Pero" (但), y "quizás" (或者), que marcan el ritmo, se han traducido de forma diferente, sacrificando al primero para brindar una mayor emotividad en español y usando el segundo para formar la aliteración "sin/si/si" (estrofa 2, verso 4). Sin embargo, el elemento "la tierra" que cierra la estrofa 2 e inicia la 3 se mantiene en la misma posición. En este poema el tiempo pasado se indica mediante el marcador "guo" (過), que se repite tres veces en la estrofa 3, verso 2, y ha sido plasmado en español mediante el pretérito perfecto "han labrado, han sufrido, han pasado" y ha quedado a nuestro juicio correctamente traducido. Parte de la rima también se

ha dejado de lado, por ejemplo, en la primera estrofa la parte *qīng yán jiāng* (輕言將) del verso 1, que rima con el verso 2 *xiàng yuǎnyáng de hóngyàn* (像遠颺的鴻雁) se ha resuelto con la similitud fonética parcial de las palabras "mudarse, salvaje, zarpa, regresar", lo que demuestra la gran capacidad creativa de Lin y su maestría del español. Los textos que se presentan a continuación se han tomado de Lee (2017: 195):

〈立春〉

我知道你不會輕言將它棄絕
像遠颺的鴻雁
一去不回

我知道你有愁苦
但你隱忍
這裡，有你血派根生著
觸鬚緊緊牽往每一寸土地
肥沃或者貧瘠
調風順雨或者水患風災
雖不能盡如人意
但期望總是心靈最好的施肥
或者你也想他遷
但你眷戀
而今屬於我們
將來仍屬於我們子孫的

土地
這土地
祖先們墾拓過辛酸過寂寞過
所以你也隱忍著一切的苦難
期待這荒蕪過戰亂過風雨過的
地方，變成靜美的樂園
期待著，即使把生命投注進去
也不一定降臨的
春天

但種籽播種下去
希望就會在心中發芽
即使春天不來
也要憑血汗把天的秧苗插下
何況大寒已過蟄蟲將動
亞細亞的孤兒啊
我們要比大地先醒
用厚繭重結的雙手
把種籽
撒在我們永遠的樂園

"Comienza la primavera"

Mudarse en otro no es fácil,
como un ganso salvaje que zarpa en la lejanía
para no regresar.

Sé de tu angustia y sé que en el silencio es más fácil permanecer.
Ahí sus venas se han hecho raíces,
como firmes tentáculos que aprietan cada pulgada de tierra
sin importar si es fértil o estéril, si hace buen o mal tiempo.
No todo sucede como uno desea,
pero la esperanza es el mejor fertilizante para el alma.
Quizás también deba de alejarme
y dejar atrás este profundo apego al pasado.
Saber plenamente lo que ahora nos pertenece,
lo que en el futuro heredarán nuestros hijos,
y los hijos de nuestros hijos: La Tierra.

Esta tierra
que nuestros ancestros han labrado y han sufrido,
Han pasado, silenciosamente, los años enseñándonos
a soportar todas las miserias, esperando ese momento
en el que la tierra estéril y azotada por la guerra
se convierta en un paraíso de paz y belleza.
Y espero, tal vez en vano, el comienzo de la primavera.

Sé que si siembro las semillas en el corazón
la esperanza germinará, aunque la primavera se retrase.
¡Ah, huérfanos de Asia! tenemos que levantarnos
y con nuestras curtidas manos esparcir las semillas
en nuestro eterno paraíso.

De su lado "Crepúsculo en el río Tamsui" (Lee 2020: 105) se elaboró como un recuerdo poético por motivo del Festival Internacional de Poesía de Tamsui del 2019, donde participaron poetas de varios países. Nos describe la sensación que provoca la imagen del sol a la orilla del río Tamsui en el norte de Taiwán, al que se plasma como un ente vivo. Se recurre constantemente a la personificación y se añaden elementos muy femeninos: "desmaquillándose el brillo rojo de los labios", "su sombra de ojos dorada", "sonrojo", sin duda aspectos que le dan un toque de delicadeza y crea imágenes sumamente estéticas. Se reproduce fiel a Lee (2020: 105):

〈淡水河上的霞光〉

—紀念與詩人們2019年9月在淡海的留影

太陽彎下修長的雙指
勾起一片白雲
卸下唇彩

攔下機許路過的風
吹散了的腮紅
渲染了整片天空

捲成雲絲的棉花棒
沾著淡水河的水
輕輕擦拭...
水面金色的眼影閃爍

他們說
她倚著淡水河的時候 最美

於是 我們也靠著邊上的欄杆
笑開了映著霞光的水波

照片裡
我們留住了那個黃昏

"Crepúsculo en el río Tamsui"

—Foto para conmemorar el encuentro de los poetas en septiembre del
2019 en la orilla de Tamsui

El resplandor del Sol
con sus dedos finos
recoge algunas nubes que cruzan
desmaquillándose el brillo rojo de los labios.

Detiene el viento que sopla
y suelta el sonrojo.
El cielo teñido.

Arrancando cirros
enrolla un hisopo de algodón
con el agua del Tamsui
limpia suavemente
su sombra de ojos dorada.

Brillante la superficie del río.
Dicen que el momento más bello
es cuando se inclina sobre el Tamsui
Nos apoyamos en las barandas de la orilla
flotando sonrisa en las olas.

En la foto
aquel crepúsculo
permanece siempre con nosotros.

CONCLUSIONES

Este capítulo ha presentado un recorrido de una duración de cinco siglos. Resalta la osadía y bravura de decenas de profesionales de la literatura que con holgura han logrado plasmar la vida con el arte de la poesía. La llegada a la isla de Taiwán se produjo hace más de 500 años y los hispanos o los usuarios de la lengua hispana han mantenido una estrecha cercanía y relación desde entonces. El ideal del "Taiwán español" ha pervivido en la relación que se ha construido con el paso de los años y que ha sido superior incluso a las características propias de los países; los imperios español y chino ya no existen, han nacido y posiblemente seguirán naciendo nuevos países, mas la hermandad no se ha roto y nunca se romperá. Siempre se han producido en cada generación nuevos trabajos que permiten acercarse cada vez más a integrar las culturas hispana y formosana. Y en cada momento se ha añadido una viga o columna a la construcción de ese edificio, se ha pintado y se ha vuelto a amueblar. Sin importar si hablamos de la época del "Taiwán japonés" u "holandés", los hispanos siempre volverán a su casa. ¿Es posible la traducción de la poesía taiwanesa al español? En efecto, queda demostrado para aquellos valientes que lo han intentado. Sin embargo, también dependerá de quien responda a esa pregunta. La imposibilidad de la traducción no resulta un obstáculo en sí para aquellos poetas interesados en el arte de crear. Los autores pueden buscar métodos para desarrollar su obra, ora mediante traducciones previas ora a través de la ayuda de una persona que conozca la lengua.

Sin duda que una obra escrita en un idioma cuenta con una serie de características propias que solo pueden ser apreciadas y valoradas en ese código. Sin embargo, el interés, la curiosidad y la inventiva han permitido buscar los métodos y las técnicas para interpretarlo. En esta pequeña muestra se han presentado traducciones realizadas por los mismos autores, quienes han tenido que invertir largos años de su vida en aprender español y el sentir taiwanés ha logrado expresarse tal cual como si del español mismo se tratara. En el caso de la colaboración entre San Mao y Manuel Bayo nos queda un legado de dos amigos y una página del diario de una talentosa taiwanesa donde

trazó sus sentimientos, su éxtasis en un salón en los Andes. En el caso de Orquídea Lee, con su maestría, nos deja una herencia de la interpretación de cien largos años de literatura taiwanesa. Por otro lado, como se vio en el caso de Chen Ming-keh, la traducción incluso influye en la obra original, permite la innovación y provee de otros puntos de vista. Si se vuelve a observar el trabajo de los profesores Lin y Tu se obtendrá, por un lado, el registro de vivencias, un canto de amor a la tierra y una imperiosa necesidad de compartirlo con el mundo, y, por el otro, una fotografía de un recuerdo que no se desea olvidar. Este esbozo es una reflexión en la vida de los seres humanos que viviendo nos van legando su sentir y su amor en forma de poemas. Formosa ha permanecido en el corazón hispano, más aún: el Taiwán español está presenta en cada poesía presentada y aguarda como buen amigo al lector.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Bernardo. *Florilegio de canto y poesía china*. Taipéi: Central Book Co. 1985. Impreso.
- . "Traducir". *Encuentros en Catay*, 1. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 1987. 239-254. Impreso.
- Alonso, Dámaso. *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos. 1950. Impreso.
- . *Poetas Españoles Contemporáneos*. 3.^a ed. Madrid: Editorial Gredos. 1965. Impreso.
- Álvarez, José Ramón. "Esbozo de la Sinología Española". *Encuentros en Catay*, 21. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 2007. 1-38. Impreso.
- . "Lo C'hing, poeta y pintor o ¿pintor y poeta?". *Encuentros en Catay*, 1. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 1988. 255-268. Impreso.
- Álvarez, José María. *Formosa geográfica e históricamente considerada*. Barcelona: Luis Gili Editor. Librería Católica Internacional. 1930. Impreso.
- Bayo, Manuel. "Echo Chen: Entrevista y dos cuentos". *Encuentros en Catay*, 1. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 1987. 309-370. Impreso
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor". *Teoría de la traducción. Antología de Textos*. Ed. Dámaso López García. Trad. Hans Christian Hagedorn. Cuenca: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 1996. 336-347. Impreso.
- Borao Mateo, José Eugenio. "Dominicos españoles en Taiwán (1859-1960). Primer siglo de historia de la Iglesia católica en la isla". *Encuentros en Catay*, 23. Taipéi: Universidad Fujen. 2009. 1-46. Impreso.
- . "La Escuela de traductores de Manila: Traductores y t r a - ducciones en la frontera cultural del Mar de China (Siglos xvi y xvii)". *Historia cultural de la lengua española en Filipinas: ayer y hoy*. Coord. Donoso Jiménez, Isaac. Madrid: Editorial Verbum. 2012. 23-52. Impreso.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial. 1987. Impreso.

- Botton Beja, Flora. "Octavio Paz y la poesía china: las trampas de la traducción". *Estudios de Asia y África*, 56: 2. Ciudad de México: Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México. 2011. 269-286. Web.
- Cervera Jiménez, José Antonio. "Los planes españoles para conquistar China a través de Nueva España y Centroamérica en el siglo XVI". *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 10: 11. San José: Universidad de Costa Rica. 2013. 207-234. Web.
- Chang, Enrique (張清柏). "Poesía china contemporánea". *Encuentros en Catay*, 2. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 1988. 171-201. Impreso.
- Chen, Chien-Chun (陳建忠). "El padre de la nueva literatura taiwanesa Lai, He". *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor*. Wang Yu-Ting y otros. Trad. Orquídea Lee. Tainan: Museo de la Literatura Taiwanesa. 2011. 18-19. Impreso.
- Chen Hsiu-chen (陳秀珍). *Promesa (保證)*. Trad. Nuria Chien (簡瑞玲). Taipéi: Showwe Information Co. Ltd. 2017. Impreso.
- Chen, Mu-Chen (陳慕真). "Movimiento literario de la lengua madre". *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor*. Ed. Chien Hung-Yi. Trad. Orquídea Lee. Tainan: Museo de la Literatura Taiwanesa. 2011. 172-173. Impreso.
- Chen, Li (陳黎). *Chen Li, Antología Poética (西班牙語譯陳黎詩選)*. Trad. de Rachid Lamarti y Li, Yu-Chin. Taipéi: Bookman Books, Ltd. 2017. Impreso.
- Chien, Hung-Yi, ed. *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor*. Trad. Orquídea Lee. Tainan: Museo de la Literatura Taiwanesa. 2011. Impreso.
- Chou, Ting-Pang (周定邦). "Alianza entre diferentes lenguas madres, una literatura pluralista Poética Hanchi". *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor*. Ed. Chien Hung-Yi. Trad. Orquídea Lee. Tainan: Museo de la Literatura Taiwanesa. 2011. 174-175. Impreso.
- De Juan, Marcela. *Breve antología de la poesía china*. Madrid: Revista de Occidente. 1948. Impreso.
- Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel". *Difference in Translation*. Trad. Joseph F. Graham. New York: Cornell University Press. 1985. 165-248. Impreso.

- Ferrando, Juan. *Historia de los PP. Dominicos en las Islas Filipinas y en sus misiones del Japón, China, Tung-kin y Formosa*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. 1870. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and method*. Ed. Garrett Barden and John Cumming New York: The Seabury Press. 1975. Impreso.
- Gallego Roca, Miguel. "Traducción y poesía en España, 1918-1936: Ensayo metodológico para el estudio de las traducciones literarias". Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. 1993. Impreso.
- Gui, Yi. "La búsqueda del propio "yo" las escritoras de la generación del 27 y las del cuatro de mayo." Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. 2015. Web.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica. 1985. Impreso.
- Guillén, Jorge. *Homenaje. Reunión de vidas*. Milan: All'Insegna del Pesce d'oro. 1967. Impreso.
- Hsieh, Kun-Hua (解昆樺). "Una pareja de pájaros azules en la Casa de las Lámparas Lomen y Rongzi". *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor*. Ed. Chien Hung-Yi. Trad. Orquídea Lee. Tainan: Museo de la Literatura Taiwanesa. 2011. 74-75. Impreso.
- Hsieh Pi-hsiu (謝碧修). *El Flujo de Lunares (圓的流動)*. Trad. Chin Yi (秦岱). Taipéi: Showwe Information Co.Ltd. 2020. Impreso.
- Hsue, Chien-Jung (薛建蓉). "Las asociaciones de poesía clásica durante la Conquista japonesa". *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor*. Wang, Yu-Ting y otros. Trad. Orquídea Lee. Tainan: Museo de la Literatura Taiwanesa. 2011. 10-11. Impreso.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y Traductología*. España: Ediciones Cátedra. 2001. Impreso.
- Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation". *On Translation*. Ed. Reuben A. Brower. Cambridge: Harvard University Press. 1959. 232-239. Impreso.
- Jiménez, Juan Ramón. *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*. Ed. Soledad González Ródenas. Barcelona: Galaxia Gutenberg. 2006. Impreso.
- Karlgren, Bernhard. *The book of odes*. Estocolmo: Museum of Far Eastern Antiquities. 1950. Impreso.

- Lamarti, Rachid; Li, Yuchin (Trad.). "Chen Li". *Nayagua Revista de Poesía*. Época 2: 24. Madrid: Fundación Centro de Poesía José Hierro. 2016. 91-97. Web.
- Lee, Kui-shien (李魁賢), (Ed.) *Tras las huellas del poeta: Una antología de poetas taiwaneses* (詩人軌跡台灣詩篇). Taipéi: Chengbang Co. (誠邦企管顧問公司). 2014. Impreso
- (Comp.). *Voces de Taiwán: Antología de poesía taiwanesa contemporánea*. Madrid: Editorial Cuadernos del Laberinto. 2017. Impreso.
- (Ed.). *The sound of snow: a poetry anthology from Taiwan* (雪的聲音: 台灣美麗島詩選). Taipéi: EHG Books. 2019. Impreso.
- (Ed.). *Anthology of Formosa Poetry Tamsui 2019* (福爾摩沙詩選). Taipéi: Chengbang Co. (誠邦企管顧問公司). 2020. Impreso.
- Li, Yu-fang (利玉芳) *Travesía de la isla* (玲島嶼的航行). Trad. Nuria Chien (簡瑞玲). Taipéi: Showwe Information Co. Ltd. 2018. Impreso.
- Lin, Sheng-bin (林盛彬). "El grupo de poetas Li y la poesía taiwanesa contemporánea". *Encuentros en Catay*, 15. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 2001. 60-70. Impreso.
- "El grupo de poetas Li y la poesía taiwanesa contemporánea (2)". *Encuentros en Catay*, 16. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 2002. 134-145. Impreso.
- Llovet, Jordi; Caner, Robert; Catelli, Nora; Martí, Antoni; Viñas, David. *Teoría Literaria y Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Ariel. 2012. Impreso.
- Maeth Ch., Russell. "Carmelo Elorduy (introducción, traducción y notas), *Romancero chino* (Reseña)". *Estudios de Asia y África* 21, 2. Ciudad de México: Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México. 1986. 336-341. Impreso.
- Mateos, Fernando; Otegui, Miguel; Arrizabalaga, Ignacio. *Diccionario Español de la Lengua China*. 2.^a ed. Taiwán: Editorial Chung Yang. 2007. Impreso.
- Masiá Clavel, Juan. "Traducir y reconocerse mutuamente: el significado de la traducción para la construcción intercultural de la identidad". *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Ed. Pedro San Ginés Aguilar. Granada: Editorial Universidad de Granada. 2006. 15-25. Impreso.

- Mengarini, Juan. *Formosa: apuntes para un estudio*. Manila: Revista Mercantil de José de Lozaga. 1895. Impreso.
- Molina, Lucía. *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis doctoral. 2001. Web.
- . *El otoño del pingüino: Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I. 2006. Web.
- Mi, Tian (宓田). "Las traducciones de poesía china de Marcela de Juan". *Estudios de traducción*, 7. Madrid: Ediciones Cumplutense. 2017. 111-120. Web.
- . "Marcela de Juan (黃瑪賽): los inicios de los trasvases culturales entre China y España en el siglo xx". *Quaderns. Revista de Traducció*, 25. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. 2018. 203-216. Web.
- Muñoz, Jesús María. "La traducción leída. Consideraciones desde la otra orilla". *Encuentros en Catay*, 1. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 1987. 218-238. Impreso.
- . "Una página antigua. Comentario a una poesía del Libro de las odas". *Encuentros en Catay*, 2. Taipéi: Universidad Católica Fujen. 1988. 143-171. Impreso.
- Nord, Christine. "Scopos, Loyalty, and Translational Conventions". *Target: International Journal of Translation Studies*, 3. Países Bajos: John Benjamins Publishing. 1991. 91-109. Web.
- . *Translating as a Purposeful Activity. Translation Theories Explained*. Manchester: Saint Jerome Press. 1997. Impreso.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets. 1971. Impreso.
- Rifaterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Editorial Seix Barral. 1976. Impreso.
- Relinque Eleta, Alicia. "Sobre el humanismo en China o de cómo la poesía orientó al cielo". *Teoría del Humanismo*. Coord. Pedro Aullón. España: Editorial Verbum. 2010. 251-268. Impreso.
- Salas-Díaz, Miguel y Kuo Tsai Chia, trads. *Jade puro (poemas para cantar)*. Madrid: Editorial Hiperión. 2014. Impreso.

- Sartre, Jean-Paul. *What is literature?*. Trad. de Bernard Frechtman. New York: Philosophical Library. 1949. Impreso.
- Schökel, Luis Alonso. *Estudios de Poética Hebrea*. Barcelona: Juan Flors Editor. 1963. Impreso.
- Soberón, Socorro. "Traducción, identidad, resistencia: Luis Cernuda, traductor de William Wordsworth". *TRANS, revista de traductología*, 22. 2018. 47-59. Web.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 1980. Impreso.
- Stewart, Frank; Sze-Lorraine, Fiona (Eds.). *Sky Lanterns: Poetry from China, Formosa, and Beyond*. Honolulu: University of Hawaii Press. 2012. Impreso.
- Trujillo González, Verónica C. "Las lenguas de extremo oriente y el español: los diccionarios y gramáticas como primeros instrumentos para la comunicación en Filipinas y China". *Philologica Canariensis*, 16-17. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria. 2010. 283-304. Web.
- Vermeer, Hans. "Translation theory and linguistics". *Nakokhtia kaanamisen tutkimuksesta*. P. Roinila, R. Orfanos y S. Tirkkonen- Condit. Eds. Finlandia: Universidad de Joensuu. 1-10. 1983. Impreso.
- Wu, Qian. "Análisis contrastivo de las traducciones al español de Shi Jing". Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. 2019. Web.
- Yang Chi-chu (楊淇竹). *Tamsui (淡水)*. Trad. Isabel I-tin Su (蘇逸婷). Taipéi: Showwe Information Co. Ltd. 2018. Impreso.
- Yang, Tzu-Chiao (羊子喬). "Chang, Wo-Chun y Amor en una ciudad caótica". *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor*. Ed. Chien Hung-Yi. Trad. Orquídea Lee. Tainan: Museo de la literatura de Tainan. 2011. 24-25. Impreso.
- Yeh, Michelle M., Malmqvist, N. G. D., Xu Huizhi (Eds.). *Sailing to Formosa: A Poetic Companion to Taiwan* (航向福爾摩莎: 詩想台灣). Washington: University of Washington Press. 2005. Impreso.
- Yu, Hsin-Pei (余欣蓓). "Las trompetas que anuncian el momento histórico de la literatura homosexual Qiu, Miaojin". *Literatura Taiwanesa 100 años de Esplendor*. Ed. Chien Hung-Yi.

Trad. Orquídea Lee. Tainan: Museo de la Literatura de Taiwán.
2011. 164-165. Impreso.

*Resumen Histórico de las misiones que la provincia del Santísimo Rosario
de Filipinas de la orden de los predicadores tuvo en la Isla Formosa.*
Manila: Establecimiento Topográfico del Colegio de Santo Tomás
de Aquino. 1864. Impreso.

Diccionario Geográfico Universal. Barcelona: Imprenta de José Torner.
1831. Impreso.