

ARTÍCULO-RESEÑA

PARA LEER *NINETEEN WAYS OF LOOKING AT WANG WEI**

RUSSELL MAETH CH.
El Colegio de México

Lepus tute es; et pulpamentum quaeris?
LIVIVS ANDRONICUS

SEGÚN UNA NOTA DE LA editorial Moyer Bell Ltd., una versión temprana del ensayo del señor Eliot Weinberger apareció en *Zero: Contemporary Buddhist Thought*, compilado por un tal Eric Lerner (fecha no indicada). Un breve ensayo (o, “ribete”) por don Octavio Paz, más el estudio del señor Weinberger, traducido al español por doña Ulalume González de León, aparecieron en *Vuelta* (núm. 91) en junio de 1984, pp. 18-27. A consecuencia de eso, se libró en las páginas de *Vuelta* (núms. 93 y 94) una breve pero relativamente fogosa controversia, no sobre lo que era para el señor Weinberger el supuesto tema de su obra —a saber, la evolución del arte de la traducción durante los últimos setenta años y un concomitante cambio en la sensibilidad poética— sino sobre el poema mismo, un cuarteto de Wáng Wéi (699-759) titulado *Lù Chài*, o sea “Parque de Ciervos”, y también sobre una serie de diecinueve así llamadas “traducciones”. Los datos y los argumentos filológicos y lingüísticos en contra de los esfuerzos del señor Weinberger y los demás involucrados están contenidos en una “carta polémica” publicada en *Vuelta* (núm. 93), escrita por “un furioso profesor de El Colegio

* Elliot Weinberger con Octavio Paz, *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei; How a Chinese poem is translated*, New York, Moyer Bell Ltd., Mt. Kisco, 1987, p. 53.

de México" (*Nineteen Ways*, p. 51), cuyo nombre no quiero recordar, y en esa carta el lector interesado puede hallar todos los detalles relevantes sobre las críticas ofrecidas por aquel pedante iracundo. En pocas palabras, su punto de vista fue que de los casi 50 000 poemas compuestos por unos 2 200 poetas del periodo T'ang (618-907) conservados en la vasta colección *Ch'üán T'áng shih* (*Poesía completa de la Dinastía T'ang*, publicada en el año de 1707), el señor Weinberger tuvo la desgracia de escoger precisamente el único verso que contiene tanto una trampa explosiva (= "booby trap") como una bomba de tiempo. La trampa consiste en el hecho de que la última palabra del poema (*shàng*), por razones técnicas de la prosodia china (cf. B. Watson, *Chinese Lyricism*, 1971, pp. 11-12), sólo puede ser considerado como un verbo, una palabra poéticamente fuerte, cuyo sentido es "ascender", y no como una insípida "posposición", que quiere decir meramente "sobre, arriba". La bomba de tiempo reside en el hecho de que fue sólo en la segunda mitad de nuestro siglo cuando se demostró por primera vez este acontecimiento (cf. Peter A. Boodberg, "Philology in Translation-Land", en *Cedules*, 1954-1955). Este hecho, por supuesto, echa a pique *a priori* todas las diecinueve "traducciones" que presenta el señor Weinberger. Sólo don Octavio Paz, por pura adivinación vaticana intuitiva también llegó a la misma conclusión (*shàng* = "ascender"), y su "ribete" (*Nineteen Ways*, "Further Comments", pp. 45-50) es una maravillosa demostración de la imaginación poética en acción [cf. Lù Chī (261-303), *Wén Fù* (Rapsodia sobre la literatura), "Prefacio"]. De este ribete no hablaremos más: admirarlo podemos, con el genio es inútil disputar. En el caso del ensayo del señor Weinberger, no obstante, a despecho de que las diecinueve traducciones proporcionadas son *ipso facto* defectuosas, me parece que ciertas observaciones adicionales se imponen, y puesto que las secciones de su obra están arregladas en un estricto orden numérico, podemos considerarlas sistemáticamente, una tras otra, como sigue:

1. *Texto*. Se proporciona el título del poema y el poema mismo en un ejemplo modelo de *k'ai shū*, o "escritura regular", muy diferente de las excéntricas garrapatas que tanto desfiguraron la portada de *Vuelta* (núm. 91). Pero, aunque ahora el señor Weinberger parezca ya estar dispuesto a conceder que cada carácter chino representa una palabra libre monosilábica, sigue no obstante insistiendo en la existencia de los "ideogramas" (p. 3, 1.11), tales como *shān*,

“aparentemente una montaña”, jén (“persona”, *idem*), lín (“bosque”, *idem*), y chièn (“ver”, *idem*), donde aun cita, con aparente beneplácito, la muy excéntrica interpretación de Ezra Pound: “¡un ojo sobre piernas”! [Para la refutación definitiva del “Mito Ideográfico”, véase el capítulo del mismo nombre (“The Ideographic Myth”) en John DeFrancis, *The Chinese Language*, 1984]. El hecho de que todo verso, en cualquier idioma que sea, es ante todo una construcción de palabras, y de que en este caso los caracteres representan las palabras de este poema, sigue siendo parcial o totalmente algo que confunde o elude al señor Weinberger. Finalmente, en el último párrafo de la página 3, el inveterado descifrador [“His (=Octavio Paz’s) great Tantric poem *Blanco* owes much to Mallarmé and to Pound’s ideogrammic method—each image self-contained and discrete, understood (like the Chinese ideogram itself) only in relation to the other lines; each a centripetal force drawing the other images and meanings toward it, an implosion that leads to the explosion of the poem.”* —E.W., *Works on Paper*, New Directions, 1986, p. 109] de “ideogramas” descubre explícitamente su juego:

Más típico del chino es el carácter dos de la línea cuatro, to shine (brillar), que contiene una imagen del sol arriba a la izquierda y del fuego en la parte de abajo, así como un elemento puramente fonético... arriba a la derecha.

El número y la complejidad de errores contenidos en este breve párrafo son típicos del enfoque del señor Weinberger como investigador de la poesía china. Primero, la estructura (=orden y naturaleza de los componentes) del carácter en cuestión (chào < t’siäu’; B. Karlgren, *Analytic Dictionary*, 1923, núm. 1181) está equivocada: no consiste chāo de “sol” más “fuego” más un “elemento fonético” en orden coordinativo, sino del carácter distinto chāo (tsiäu, AD, núm. 1180), aumentado por “los cuatro puntos de fuego” para diferenciarlo. Chāo quiere decir “lustre, esplendor, brillo, brillantez, ilustre, ilustrador, etc.” Chāo, una palabra cognada, significa “brillar sobre, ilustrar, reflejar la luz o una imagen, etc.”. Así, el señor Weinberger a la vez chapucea su análisis

* “Su [= de Octavio Paz] gran poema tántrico *Blanco* le debe mucho a Mallarmé y al método ideográfico de Pound —cada imagen contenida en sí y discreta, comprendida (al igual que el ideograma chino) sólo en relación a las otras líneas; cada una, una fuerza centripeta que atrae hacia ella las otras imágenes y significados, una implosión que conduce a la explosión del poema.”

“ideogramático”, hace caso omiso de la existencia de “familias de palabras” —cosa que volverá más tarde, como si fuera un duende, para perturbar todo su análisis subsiguiente— y lo peor, ignora el hecho de que la palabra *chào*, según el uso chino, quiere decir “brillar sobre” (AD, núm. 1181), o sea, contiene la preposición “sobre” incorporada íntegramente, por decirlo así, en sí misma. Este último hecho es la causa inmediata, a mi parecer (cf. Boodberg, también), de la interpretación errónea de la palabra final *shàng*, error que comparten tanto el señor Weinberger como todos sus diecinueve traductores (menos, naturalmente, don Octavio Paz en su segunda versión).

2. *Transliteración*. El señor Weinberger comienza por la repetición de otro mito asociado con el chino (p. 5): “Chinese has the least number of sounds of any major language”.* En realidad, la lengua moderna china es tan rica como el español en cuanto a fonemas (véase Yuen Ren Chao y Lien Shang Yang, *Concise Dictionary of Spoken Chinese*, 1948, pp. xii-xiv), y la lengua medieval más rica aún. Asimismo, las posibilidades de una ambigüedad no son más grandes en chino que en español o en inglés (véase “The Monosyllabic Myth”, en DeFrancis, *op. cit.*). Más incomprensible aún en el tratamiento que hace el señor Weinberger de su texto es la obvia e insensata inutilidad de transcribir fonéticamente un texto clásico chino del siglo VIII en valores del chino coloquial del siglo XX (en *pīnyīn* en este caso), cosa ya advertida (cf. *Vuelta*, núm. 93). La respuesta del señor Weinberger, quien confiesa de paso una afición por las obras de Shakespeare declamadas en acentos neoyorkinos (¿acaso no tendrá preferencia por los del Bronx?), no carece de humor (*Vuelta*, núm. 94, p. 50):

Con respecto a mi “menosprecio” por los filólogos, es todo lo contrario. No tengo más que admiración por alguien que puede leer esta línea (en la transcripción de Karlgren)

pī^we n kī e ng nziap siam liam

y que aparte oiga las “oscuras reverberaciones”, etc.

Una broma bastante divertida, si no fuera: a) por la inmemorial conexión que existe en la poesía entre el sonido y el sentido (o, mejor, el sonido como sentido): “Así, en *pollá d’ánanta kátanta pá-ranta te dókhmiá t’élthon* los dácilos remplazan a los espondeos en

* “El chino tiene el menor número de sonidos de cualquier idioma principal.”

todas las partes posibles: razón por la cual la línea es apropiada a caballos que andan a medio galope ('canter')" (D.I. Masson, *Princeton Encyclopedia*, 1974, "Sound in Poetry"), y b) por el hecho de que, aunque, según el señor Weinberger, "Nadie...conoce cómo se hablaba el chino en la época T'ang", tenemos en las obras de B. Karlgren, H. Maspero, H. M. Stimson, Li Fang-kuei, Tung T'ung-ho y muchos otros estudiosos un concepto absolutamente claro del *perfil fonémico* de esa lengua que nos habilita con toda facilidad —si estamos dispuestos a tomarnos la molestia— de analizar el asunto del sonido en la poesía china ["Poetry is meant to be heard, above all, and any approach that does not recognize this sells the poet, and the poem, short".* —P.D. Roberts, *How Poetry Works* (Pelican, 1987), nota a la portada]; y es notable que en chino, el mismo verbo *yín* quiere decir tanto "entonar (un poema)" como "crear (un poema)". En la poesía de T'ang entonces encontramos técnicas tan familiares de "sonido y sentido", tales como acuerdo (homofonía de consonantes antes o después de una vocal), aliteración, asonancia, consonancia, disonancia, eco, eufonía, rima, onomatopeya, repetición (con o sin modificación fonética), sinestesia, color tónico, etc., para no mencionar cosas quizás más esotéricas, tales como sonido, como textura, énfasis estructural, énfasis apasionado, mimo ilustrativo, mimo expresivo, embellecimiento, incantación, etc. (D.I. Masson, *op. cit.*). Naturalmente, para una persona capaz de aplaudir a un Hamlet representado "en la voz de un neoyorkino", o tal vez a la *Iliada* entonada en *dimotiki*, "Esto es no más que", en las amables palabras del señor Weinberger, "pura tontería", y, para él, posiblemente, debe serlo. (La insensibilidad mostrada por el señor Weinberger respecto al asunto del sonido en la poesía quizá sea más una falla generalizada que una deficiencia particular; véase P.D. Roberts, *op. cit.*, pp. 9-10: "...general public awareness of the rhythms, phonic patterns, and other sound effects of English poetry is at an all-time low"). Por otra parte, su caracterización del pensamiento chino como básicamente "relacional" es un punto dudoso más de su "exhibición" —véase Chad Hansen, *Language and Logic in Ancient China* (1985); y es por lo menos posible que la métrica china antigua también fuera "cronométrica", como la del

* "La poesía está destinada a su oída, por encima de todo, y cualquier aproximación que no reconozca esto deja cortos al poeta y al poema."

griego o latín [opinión del lingüista sinoamericano Mei Tzu-lin: sílabas *píng* (planas) = sílabas largas; *tsè* (desviados) = sílabas cortas]. Y, por último, ¿por qué después de todo, citar el poema en una versión fonética cuando nunca jamás vuelve el autor a mencionar este aspecto?

3. *Traducción carácter por carácter*. Más adelante tendré la oportunidad de comentar varias de las glosas del señor Weinberger. Por el momento echemos un vistazo sobre algunas de sus observaciones relacionadas (p. 7). La existencia de las partes de la oración en chino clásico es todavía un tema que está en tela de juicio. Muchos lingüistas chinos (Wáng Lì, por ej.) creen que la mayoría de las palabras en chino clásico era “intrínsecamente” verbos, sustantivos, adjetivos o lo que sea. El lingüista anglocanadiense W.A.C.H. Dobson, *Late Archaic Chinese* (1959), por otro lado, pensaba que la gran mayoría de las palabras [que él llamó “palabras llenas (de sentido)"] era gramaticalmente neutra y que su “gramaticalidad” (=parte de la oración) fue algo impuesto por su distribución con integrantes de varios juegos de partículas gramaticales [*hsü tzü*, que él llamó “palabras vacías (de sentido)” o sea, palabras sólo de función gramatical]. El señor Weinberger comenta, “A single character may be noun, verb, or adjective”, * pero no nos ofrece ningún criterio para distinguirlos. Y es significativo que hable del “carácter” (símbolo) y no de la “palabra” (realidad lingüística). Tiempo (“tense”) no es una categoría que exista en la gramática china; lo que cuenta es “el estado del verbo”, i.e., su “aspecto”. Nuestro poema está expresado en el “aspecto cero”, o sea, un estado verbal poco comprometido en términos de su realización, que puede implicar una acción habitual, una acción que está realizándose en cierto momento (a menudo el presente), una acción que está por realizarse en un futuro inmediato, etc. Sin duda el título *Lù Chài*, o “Parque de Ciervos”, hace una alusión al lugar donde Buda predicó por primera vez. En este caso, no obstante, se hace una referencia concreta a un lugar de este nombre sobre el río Wang, probablemente una hacienda o villa (*piéh-shù*), propiedad del autor, y el poema constituye el cuarto de una serie de veinte poemas sobre tales lugares. Por otra parte, en lo que se refiere al “yo” en la poesía china clásica, es un hecho extraño y, sin embargo, verdadero que esta palabra, que aparentemente no hace una gran figura en este tipo de

* “Un carácter simple podría ser un sustantivo, un verbo o un adjetivo.”

verso, aparece con gran frecuencia en las traducciones al chino moderno precisamente de la poesía antigua, hechas por estudiosos chinos (y también japoneses al japonés moderno). De una manera u otra el “yo” a menudo sí está allí. Y a este “ego fantasma” en la poesía antigua espero dedicarle un breve estudio en un futuro próximo. Entre tanto, no obstante, no veo ningún inconveniente en considerar, como una primera aproximación a este poema de Wáng Wéi, que el piadoso propietario del “Parque de Ciervos” estaba pensando en sí mismo y en sus experiencias crepusculares, omitiendo textualmente el “yo” explícito por ser demasiado obvio (“aquí implícito pero ausente”—U. González de León, *Vuelta*, núm. 92), aun para el lector más ingenuo, y a consecuencia de los estrictos y obvios límites de espacio impuestos por una forma de sólo veinte sílabas. Finalmente, es algo muy dudoso que cualquier lectura del último dístico pueda ser (p. 7) “equally correct”.* De hecho, como veremos, es en este caso casi todo lo contrario.

4. “*The Form of the Deer*” (1919). Dado que el principal punto de este breve estudio es una consideración de la obra del señor Weinberger desde el punto de vista de su conexión con cuestiones de competencia filológicas y lingüísticas, tendré muy pocas observaciones sobre otros aspectos. Además, es notorio que un debate sobre los méritos de la poesía o, en este caso, de la traducción, tiende a engendrar más calor que luz. No obstante, ciertos hechos en la exposición general del señor Weinberger son, a mi parecer, algo cuestionables, y pienso que, sobre ellos, también tengo el modesto derecho de hacer un comentario. Por lo general, no estoy tan lejos del señor Weinberger en su crítica del traductor W.J.B. Fletcher o en su apreciación del valor y de la importancia de los poemas de Ezra Pound publicados en *Cathay* (1915). Es curioso, no obstante—meramente como una cuestión general—que la llamada “sensibilidad moderna” rechace casi totalmente cualquier tentativa de traducir versos formales (y hay pocos géneros con reglas más estrictas que las del *chüéh-chü* (“verso cortado”), la forma adaptada por Wáng Wéi) de una manera que, por lo menos, refleje o sugiera de algún modo la estricta formalidad del original. [El único traductor entre nuestros diecinueve que está seriamente interesado en este aspecto es, por supuesto, don Octavio Paz (“ribete”)]. La forma

* “Igualmente correcta.”

adaptada por Fletcher, a propósito, disfrazada un poco por la tipografía, es el conocido cuarteto rimado *a, a, b, a*, popularizado por Edward Fitzgerald en sus traducciones de Omar Khayyám y usado no poco por una gran variedad de traductores occidentales del chino a principios del siglo, para quienes, probablemente, todos los poetas “al este de Suez” eran hermanos del corazón. Como he indicado —y no voy a repetir la observación— la presencia de un “narrador” en primera persona singular a mí no me molesta de ninguna manera; las traducciones “impersonales”, naturalmente, también pueden ser válidas. Finalmente, las perplejas reflexiones platónicas del señor Weinberger sobre el título escogido por Fletcher están un poco fuera de propósito: según *Webster's Third*, la palabra “form”^{*} en este contexto quiere decir simplemente “the resting place of a hare or occas, of another animal”.^{**} El OED es aún más explícito: “The nest or lair in which a hare crouches. Also rarely, of a deer.”^{***}

5. “*Deer-Park Hermitage*” (1929). Ninguna querella aquí. Lo tentativo de la traducción posiblemente refleje la existencia condicionada, que la cosmología mahayana tradicionalmente atribuye al mundo, aunque los traductores omiten la palabra *hsiǎng* (“resonar, hacer eco”, AD, núm. 139), que pudiera haber profundizado aún más el efecto. “Voice” (singular) es claramente un error. *Yǔ* (AD, núm. 1281) siempre implica coloquio, conversación, comportamiento verbal entre dos o más personas, diálogo, no soliloquio [cf. *Lún-yǔ* (sic)]. Podríamos entonces volver a escribir: “And yet I think I hear the echoes of men talking”.

6. “*The Deer Park*” (1944). Repetimos la definición de *chào* (AD, núm. 1181) proporcionada anteriormente: “brillar sobre, ilustrar, reflejar la luz o una imagen, etc.” Así me maten, no veo dónde la traducción “shines reflected” no es un “reflejo” de la polisemia de la palabra indicada. ¿O realmente se trata de una polisemia? La luz de la lámpara que está sobre mi escritorio brilla sobre él y a su vez se refleja desde la cuartilla sobre la cual estoy escribiendo. ¿Dónde está, pues, “la trampa”? El comentario de Soame Jenyns —“The woods are so thick that woodcutters and herdsmen are hidden”^{****}— a propósito, se encuentra en numerosos comentarios

* “Forma.”

** “El lugar de reposo de una liebre.”

*** “El nido o guarida donde se acucilla una liebre. También, rara vez, de un venado.”

**** “Los bosques son tan espesos que los leñadores y los pastores están ocultos.”

chinos, aunque, según mi parecer (cf. núm. 7), no es correcto. Por último, otro punto, esta vez extraliterario: según lo que dice el señor Weinberger sobre el señor Jenyns, éste fue un valiente gentilhombre ("Honor those who in their lives/are committed and guard their Thermopylae.")* que permaneció en su puesto en Londres durante los peores momentos de la segunda guerra mundial. ¿Era realmente obligatorio por parte del señor Weinberger que lo describiera "scribbling [bastardillas mías—R.M.] through the Blitz"?** Y si así fue, ¿cuáles son los valores humanos, no meramente literarios, que esta observación implica?

7. "*La Forêt*" (1948). Es tiempo otra vez para una pequeña dosis de filología. Según el autorizado diccionario sinojaponés del chino clásico, *Daikanwa jiten* (Tokio, 1960; 8.25415.146), la frase inicial del poema, *k'ū ng shān*, quiere decir: "Una montaña silenciosa sin habitación humana. Una montaña lúgubre (*sabishii*), desprovista de bullicio humano. Además, una montaña donde las hojas de los árboles ya han caído". Con todo esto, ¿estamos realmente tan lejos de "Dans la montagne tout est solitaire..."? Y, ¿por qué está el señor Weinberger tan seguro de que la frase *pú chièn jén* única y necesariamente quiere decir "nobody in sight"? *Chièn*, "ver" en la glosa del señor Weinberger (p. 6), es en realidad una palabra bastante complicada, y aquí, por primera vez, el susodicho duende de las "familias de palabras" levanta la cabeza. El carácter *chièn* (AD, núm. 368) tiene dos lecturas en chino medieval: *kien'*, "ver, comprender, visitar, considerar, etc.", y la cognada *γien'*, "manifiesto, evidente, aparecer, devenir visible, etc." El segundo se pronuncia actualmente *hsièn*, y a menudo se distingue de *chièn* en la forma escrita en chino, por la adición del Radical núm. 96, "jade"; pero no siempre, y especialmente en textos antiguos. Existe la posibilidad, entonces, de que nuestra frase pudiera ser *pú hsièn jén*, o sea, "no muestra gente". Tal solución, que no he visto en otra parte (y que es métricamente lícita), nos daría entonces, "La montaña vacía (silenciosa/lúgubre/desprovista de follaje) no muestra gente", una lectura que resolvería muchos problemas en lo tocante a preguntas del tipo "¿quién le hizo qué, a quién y dónde?" Y respecto del pronombre "indefinido" francés *on*, ¿puede ser que el señor Weinberger re-

* "Salve a aquellos que en sus vidas/están comprometidos y protegen sus Termófilas."

** *Garabateando* [bastardillas mías—R.M.] durante el bombardeo."

almente ignore el hecho de que a menudo *on* = *nous* en el trato cotidiano?

8. "*Deer Forest Hermitage*" (1958). Definitivamente una traducción defectuosa, hecho que no se le escapa ni al señor Weinberger. No obstante, la montaña vacía sí está solitaria ("lonesome"), por lo menos para los lexicógrafos japoneses que acabo de citar, y a ella le aplican el quizá más melancólico de todos los adjetivos japoneses: "*sabishii*"—una mezcla de "lúgubre, solitario, y triste".

9. "*The Deer Enclosure*" (1960). Esta traducción fue realizada por C.J. Chen y Michael Bullock. La citaré primero y luego el breve comentario del señor Weinberger seguido por unas observaciones propias.

On the lonely mountain
I meet no one,
I hear only the echo
of human voices.
At an angle the sun's rays
enter the depths of the wood
And shine
upon the green moss.

Dice el señor Weinberger (p. 19), "Chen and Bullock make some familiar 'improvements': the first-person narrator, the lonely mountain, the sun *at an angle*. Wang's *see* becomes *meet* in their second line".* Hasta ahora vamos bien—unas quejas ya familiares y todavía un legítimo punto crítico respecto de *see/meet*. Luego prosigue: "Their main innovation is the creation of eight lines for Wang's four—a gesture that apparently caught them short when they had to break the last line in two".** Ahora bien, la aritmética elemental evidentemente no es uno de los puntos fuertes del señor Weinberger. Si él hubiera sido más observador, habría notado el hecho poco complicado de que *cada dos líneas* de la traducción representan *una sola línea* del original, o sea:

* "Chen y Bullock hacen algunas 'mejoras' familiares: el narrador en primera persona, la montaña solitaria, el sol en un ángulo. El *ve* de Wang se transforma en *encuentra* en su segunda línea."

** "Su innovación principal es la creación de ocho líneas para las cuatro de Wang en gesto que aparentemente los sorprendió cuando tuvieron que quebrar la última línea en dos."

W.		Ch./B.
1	=	1,2
2	=	3,4
3	=	5,6
4	=	7,8

Y la razón que subyace a este formato de ocho líneas, tan incomprensible para el señor Weinberger, en realidad es muy sencilla: los traductores simplemente intentaron representar en la versión inglesa un rasgo característico estructural muy fundamental [y completamente ausente en la transliteración (p. 4) del señor Weinberger] de la prosodia china, a saber, la *cesura*. En chino, la función de la pausa es decisiva en la sintaxis de la predicación, y nuestros traductores, a diferencia de su crítico, parecen estar completamente enterados de este hecho [véase también la versión (núm. 19) de Gary Snyder y la versión literal de François Cheng (núm. 17), donde las cesuras están explícitamente señaladas]. “Parque de Ciervos” consta de cuatro líneas pentasilábicas. Típicamente, una línea pentasilábica (por lo general una oración completa: el encabalgamiento es muy poco usado en la poesía china clásica) lleva dos pausas: la pausa final (= punto final) y la pausa interna, o la cesura, que separa el sujeto (tópico) del predicado (comentario), y que casi siempre cae después de la segunda sílaba. El patrón de tal línea entonces sería:

x, x/x, x, x #

Al contrario de lo que piensa el señor Weinberger, *todas* las líneas de Wáng en esta traducción están “quebradas en dos” y, por añadidura, lo están *adrede*; y, con la excepción de las líneas 3 y 4, reflejan perfectamente el patrón esbozado (“echo” * pertenece a la segunda mitad de la segunda línea de Wáng y por lo tanto debió aparecer en la cuarta de Chen y Bullock). Pregunta: a fin de cuentas, ¿quién es el que realmente fue sorprendido (“caught short”) esta vez?

10. (Sin título, 1962). Quizá con cierta razón, el señor Weinberger es áspero en su juicio sobre la traducción del recién y lamentablemente fallecido profesor James J.Y. Liu. Pero, a mi parecer, aseverar (p. 21) que, “...the first two lines heave, the third gasps, and

* “Eco.”

the fourth falls with a thud on the mossy ground” * es mera invectiva, común y corriente, y no constituye realmente una crítica que merezca el nombre de tal. Además, dejando de lado la rima en inglés, *hsiāng* (AD, núm. 139) sí quiere decir “resound”; cf. *Tz’ú hǎi* (1948), *sub voc.*, donde encontramos *yìng shēng*, o sea “el sonido (*shēng*) que responde, contesta, hace eco (*yìng*)”, es decir, precisamente los “countertones”, la expresión del profesor Boodberg que tanto divirtió al señor Weinberger.

11. “*Deep in the Mountain Wilderness*” (1970). Casi nadie puede estar perpetuamente fuera de onda, y al fin aquí el señor Weinberger da en el clavo. Imitación o traducción, no importa. Lo hecho por Rexroth es simplemente un poema bello (a pesar de la omnipresente sombra del duende de *shàng*).

12. “*Deer Fence*” (1972). Como advertí sub núm. 5, *yǐ* (*ngiwo’*, AD, núm. 1281) siempre implica coloquio, conversación, comportamiento verbal entre dos o más personas, diálogo, no soliloquio; o, como diría nuestro duende, *yǐ* pertenece a una familia de palabras cuya voz primitiva, o “etymon”, algo así como *NGO, engendrara un número bastante grande de vocablos que comparten, de una manera u otra, el sentido de “encuentro” o “enfrentamiento”. Por consiguiente, “someone talking”, * * aparte de evocar la espectral imagen de alguien errando por la “montaña vacía” hablando a solas, es filológicamente improbable. No obstante, el señor Weinberger no está completamente equivocado cuando elogia al profesor Watson, específicamente por su concisión y derecha coloquial; y la glosa (p. 25) del señor Weinberger mismo, “see no people/but hear people”, * * * aunque en un inglés más bien champurrado, quizá pudiera proporcionar la base de una adecuada revisión.

13. “*Deer Enclosure*” (1972). Lo sorprendente para mí en esta traducción de Wai-lim Yip, al que por lo general encuentro como un comentarista algo excéntrico sobre la poesía china, es el hecho de que esta versión sea tan ordinaria, usual, común, corriente, regular, normal. La misma impresión parece ser compartida por el señor Weinberger, quien tiene bastante que decir sobre el señor Yip, pero relativamente poco sobre su traducción. Como todos

* “...las primeras dos líneas exhalan un suspiro, la tercera jadea, y la cuarta cae con un ruido sordo sobre el terreno musgoso.”

** “Alguien está hablando.”

*** “No ve gente/pero oye gente.”

“los diecinueve”, el señor Yip por supuesto ignora la trampa de *shàng*, pero es otro malentendido — que también pasa por alto el señor Weinberger— lo que aquí me interesa. La tercera línea de la traducción del señor Yip dice, “*Sun’s reflection reaches into the woods*”,* y obviamente corresponde a *fǎn chǐng jù shēn lín* del original. Una pregunta natural, por supuesto, sería ¿“sun’s reflection”** sobre o desde qué? Pero el enfoque del señor Weinberger en su discusión de esta línea se concentra únicamente en la palabra *jù* (p. 27): “the oddly anthropomorphic *reaches into*”,*** que sí es una traducción algo rara para una palabra que quiere decir simplemente “entrar” (cf. la glosa a p. 6). Mi preocupación, no obstante, sigue siendo la frase “sun’s reflection”. El texto recibido nos da *fǎn chǐng*, donde *chǐng* (AD, núms. 392/393) quiere decir básicamente “brillante, resplandeciente”. “Lo resplandeciente” es evidentemente una metonimia por el sol y/o sus rayos, y *fǎn chǐng*, como nos advierten numerosos comentaristas, quiere decir algo así como “el brillo del sol (*chǐng*) que vuelve (*fǎn*) (desde el oeste hacia el este)”, o sea, los rayos del sol poniente que de cierta manera, están volviendo a su punto de partida.¹ Pero, es precisamente en este mo-

* “El reflejo del sol se mete dentro de los bosques.”

** “El reflejo del sol”.

*** “El extrañamente antropomórfico se mete dentro.”

¹ Los redactores de *Daikanwa jiten* (11.38758.2/3) también están de acuerdo, y consideran equivalente la expresión *fǎn chāo* (nuestro *chāo* de “brillar”, etc.), o sea (11.38758.37, art. 2), “La luz que entra por el oeste se refleja (*chāo*) hacia atrás (i.e., hacia el este)”. Según Stimson, *Fifty-five T’ang Poems*, p. 31, “The emphasis in the present line is on the whole comment: ‘entering a deep forest’, which is what is new and interesting”. Y añade (loc. cit.), “One interpretation of this line is that the light is returning at evening, when the sun is lower in the sky, as it was in the morning, unblocked by the heavy foliage of the trees so that it can penetrate into the forest once again on the same day”. Según la transcripción adoptada por Stimson, él interpreta el carácter en cuestión como la ‘ieng de Karlgren, o sea “sombra”, pero añade en su comentario (ibid.), “The usual meaning of *giě eng* [i.e., ‘ieng] is ‘shadow’, but sometimes it means ‘shadow-maker’, light...” Yo prefiero pensar que se trata de dos palabras distintas pero cognadas, cada una con su propio matiz en este contexto. Desgraciadamente, existen una serie de objeciones a todas estas explicaciones. Si se tratara de una región montañosa (*k’ūng shān* podría ser igualmente bien “las montañas vacías”, siendo la indicación de pluralidad en chino una categoría opcional), la luz del sol poniente habría sido obstruida por los demás picos mucho antes de la puesta del sol, eliminando así efectivamente “la luz que entra por el oeste [que] se refleja atrás (i.e., hacia el este)”. Entonces, ¿qué hacer?; a menudo he pensado que se trata más bien de un fenómeno astronómico bastante bien conocido: el de *Gegenschein* (inglés, “counterglow”), palabra que se deriva de *gegen* (=“contra” = “counter” = *fǎn*) y *schein* (=“resplandor” = “glow” = *chǐng*). *Gegenschein* (cf. *Webster’s Third*, sub voc.) es “...a faint elliptical nebulous light about 20° across on the ecliptic and opposite the sun best seen during September and October when in the constellations of Aquarius and Pis-

mento cuando nuestro duende se despierta de nuevo: Karlgren (AD, núm. 392) nos advierte que el carácter *chǐng* ('*kiang*) a veces se usa para representar otra palabra, *yǐng*, "sombra, silueta, forma, imagen" ('*kiang*; AD, núm. 393), y muchos comentaristas chinos han interpretado así el carácter *chǐng* en este contexto. Entonces, nuestra línea sería literalmente, "Las sombras que vuelven, entran en el bosque profundo". El señor Weinberger, citando (p. 6) a François Cheng, dice "...returning shadows is a trope meaning rays of sunset".* Pero, a mi parecer —y es un poco difícil plasmarlo con precisión— este comentario no capta en forma adecuada la imagen esencialmente visual que se evoca y que es simultáneamente la de la sombra y de lo que hace posible la percepción de la sombra (la cual de ninguna manera es la oscuridad pura), es decir, la luz, cuando una va ganando imperceptiblemente sobre la otra. Karlgren, *loc. cit.*, considera *chǐng* meramente el elemento fonético en *yǐng*, pero yo consideraría que ambas palabras son cognadas complementarias, literalmente en la relación de *yīn* y de *yáng*. Y por supuesto el proceso de anochecer se invierte al amanecer. La imagen que se percibe en el verso de Wáng está expresada (al revés, pero de una manera muy semejante) también en el siguiente cuarteto, bien conocido, de Housman (*A Shropshire Lad*, iv):

Wake: the vaulted shadow shatters,
Trampled to the floor it spanned,
And the tent of night in tatters
Straws the sky-pavilioned land.

Para uno de los dos poetas, entonces, el mundo está disolviéndose en la oscuridad por medio de la luz, mientras que para el otro, el mundo está volviendo a la luz por medio de la oscuridad: *jet lux in tenbris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt?*

ces...". Según otra fuente fidedigna (*The Harper Encyclopedia of Science* (1967), p. 496), "The gegenschein is very difficult to see; good eyesight, a clear dark moonless night, and rural location are required". En el poema Wáng, se dan varias de estas condiciones: la localidad (el borde del Río Wáng) es rural, las hojas de los árboles de la montaña ya han caído (lo que sugiere el otoño) y no se hace ninguna mención de la luna. ¿Qué imagen mejor, entonces, que la de una sombra o el reflejo de un reflejo para comunicar la relativa y efímera naturaleza de las *dharma*s, o sea el conjunto de los principios cósmicos por los cuales todo lo que existe, existe? Quizá una examinación esmerada de la copia del siglo XVII (cf. *Nineteen Ways*, p. 1) de la pintura de Wáng Wéi que ilustra este verso pudiera aclarar el asunto.

* "...las sombras que vuelven es un tropo que significa los rayos de la puesta del sol."

14. "*Deer Park*" (1973). Las observaciones del señor Weinberger son, en este caso, tolerablemente justas; no obstante, la traducción de Robinson no sólo es inexacta, sino aun peor, a mi parecer, es necia.

15. "*En la Ermita del Parque de los Venados*" (1974). Puesto que don Octavio Paz ha revisado radicalmente esta traducción, refiero al lector al "ribete" de ese autor (*Nineteen Ways*, pp. 45-50, especialmente a la p. 49, donde aparece la nueva versión); el mismo verso nuevo se encuentra también en *Vuelta* (núm. 91), p. 27; y aquí se incluye una breve noticia de ello más adelante, sub núm. 19.

16. "*Li Ch'ai*" (1974). Probablemente la peor (pero véanse de nuevo el núm. 14, y el núm. 18 que también tiene esperanzas de ganar) de todas las versiones ofrecidas por el señor Weinberger, quien halla defectos aun en la transcripción fonética del título. No obstante, él mismo (p. 4) transcribe la segunda palabra de este título ("parque") como *zhái* (o sea, en "Wade-Giles", *chái*). Sin embargo, según el generalmente confiable *T'áng-shīh tà-kuān* (Hong Kong, 1986), p. 176, la pronunciación correcta es *chài* (W-G).

17. "*Clos aux cerfs*" (1977). Conozco la obra de François Cheng solamente por la traducción al inglés (1982) de su libro de 1977 titulado *L'écriture poétique chinoise*, aunque parece que los dos compartimos el interés por uno de los poetas de T'ang, Chāng Jò-hsū (c. 660-c. 720), y su obra maestra *Ch'ūn chiāng huā yüeh yèh* (Noche de flores y de luna sobre el río en primavera). El libro de Cheng es algo extraño —una primera sección dedicada a la explicación de la poesía china, la mayor parte en términos del estructuralismo tal como él lo concibe, y una segunda que consta de una antología de poemas chinos traducidos al francés (y luego, por supuesto, la versión que leí al inglés). Afortunadamente hay poca conexión entre ambas mitades porque, en general, la calidad de las traducciones es excelente y debe muy poco al tímido marco teórico elaborado en la primera parte. No obstante, en este caso Cheng hace unos agudos comentarios que quisiera citar más adelante. En el texto del señor Weinberger se proporcionan dos versiones en francés de Cheng —una traducción literaria y una versión literal. Curiosamente es la segunda la que me gusta más: por su concisión extrema, sin nada trunco, su fidelidad a la naturaleza de las imágenes y al orden de ellas, su clara indicación de las cesuras, tan importantes estructuralmente y su empleo de los verbos en la forma infinitiva, lo que sugiere más que nada el "aspecto cero" del original

(véase núm. 3).² Los comentarios del señor Weinberger sobre la versión pulida son en general, irrecusables salvo, quizá, los que hace sobre la *montaigne déserte*. Como vimos antes (núm. 7), *k'ūng shān* quiere decir: "Una montaña silenciosa sin habitación humana. Una montaña lúgubre (*sabishii*), desprovista de bullicio humano. Además, una montaña donde las hojas de los árboles ya han caído". Para *désert*, erte, *Le Gran Robert de la Langue Française* nos proporciona: "1. sans habitants; 2. privé provisoirement de ses occupants". ¿Dónde está entonces la gran diferencia? Y por último, que yo sepa, la expresión *k'ūng shān*, aunque sea una frase favorita de Wáng Wéi, no aparece como un término hecho en ninguna parte del vasto léxico budista en chino. Por otra parte, Cheng no sólo lleva a cabo una de las mejores versiones de Wáng, a despecho de su descuido con *shàng*, sino que sus comentarios también son sumamente sagaces (*Nineteen Ways*, p. 37):

[Wang] describes here a walk on the mountain which is at the same time a spiritual experience... of the Void and of communion with Nature. The first couplet should be interpreted "On the empty mountain I meet no one; only some echoes of voices of people walking ["talking"?—R.M.] come to me". But through the suppression of the personal pronoun and of locative elements the poet identifies himself immediately with the "empty mountain", which is therefore no longer merely a "complement of place"; similarly, in the third line he is the ray of the setting sun that penetrates the forest. From the point of view of content, the first two lines present the poet as still "not seeing"; in his ears the echoes of human voices still resound. The last two lines are centered in the theme of "vision": to see the golden effect of the setting sun on the green moss. Seeing here signifies illumination and deep communion with the essence of things. Elsewhere the poet often omits the

² Una traducción en japonés al *bungo* hecha por el destacado sinólogo Takagi Shōichi [*Tōshi-sen*, vol. 2 (= Yoshikawa Kojiro (comp.), *Chūkoku koten-sen*, Tokio, 1966, vol. 15), p. 74] se acerca aún más al "aspecto cero" del original, por su despliegue de una forma del verbo japonés llamada "conclusiva", una especie de infinitivo que corresponde a un "presente infinito".—Cf. A.W.P. Lehman y L. Faust, *A Grammar of Formal Written Japanese*, Harvard, 1951, pp. 30-31. La versión de Takagi es como sigue:

kōzan hito o mizu
tada jingo no hibiki o kiku
enkei shinrin ni iri
mata seitai no ue terasu

Cabe notar, que Takagi lee *chǐng* (=kei) en lugar de *yǐng* (=ei).

personal pronoun to effect the description of *actions in sequence* where human acts are related to movements in nature.*

(Tr. Donald Riggs & Jerome Seaton)

En cuanto a la penetración poética y espiritual, estas observaciones de Cheng sólo merecen ser consideradas seriamente junto con las palabras definitivas de don Octavio Paz (*Vuelta*, núm. 91, p. 27; *Nineteen Ways*, p. 50):

La luz del sol poniente alude al punto del horizonte regido por el Buda Amida. Sin tratar de precisar demasiado el juego flotante de las analogías, puede decirse que el sol poniente está por la luz espiritual del paraíso del Oeste, el punto cardinal del Buda Amida; la soledad del monte y el bosque está por este mundo, en el que no hay nadie realmente aunque se oigan ecos de voces; el claro del bosque iluminado por el rayo silencioso está por aquel que medita y contempla.

Y, por último, es un hecho curioso que los críticos chinos actuales, a ambos lados del estrecho de Taiwan, estudiadamente hagan caso omiso del aspecto místico de este poema, y lo consignent simplemente en la categoría de *T'ién yüán shih*, o sea "idilios bucólicos".

18. "The Deer Park" (1977). El señor Weinberger observa (p. 41), "Chang translates 12 of Wang's 20 words, and makes up the rest".** Tiene razón. Ningún comentario adicional es necesario.

19. (Sin título, 1978). Dice el señor Weinberger (p. 43) de esta versión, traducida por Gary Snyder:

Surely one of the best translations partially because of Snyder's lifelong forest experience. Like Rexroth, he can see the scene. Every word of Wang has

* [Wáng] describe aquí una caminata en la montaña que es, al mismo tiempo, una experiencia espiritual... del Vacío y de la Comunión con la naturaleza. El primer distico debería interpretarse como "En la montaña vacía no encontré a nadie; sólo algunos ecos de voces de gente que camina ["¿que habla?" -R.M.] llegan a mí". Pero a través de la supresión del pronombre personal y de los elementos locativos el poeta se identifica de inmediato con la "montaña vacía" que, por lo tanto, ya no es más simplemente un "complemento de lugar"; de igual manera, en la tercera línea, él es el rayo del sol poniente que penetra el bosque. Desde el punto de vista del contenido, las primeras dos líneas presentan al poeta aún "sin ver"; en sus oídos los ecos de voces humanas todavía resuenan. Las últimas dos líneas se centran en el tema de la "visión": ver el efecto dorado del sol poniente sobre el musgo verde. Ver significa aquí iluminación y comunión profunda con la esencia de las cosas. En otras partes, el poeta suele omitir el pronombre personal para efectuar la descripción de *acciones en secuencia*, donde los actos humanos están relacionados con movimientos en la naturaleza.

** "Chang traduce doce de las veinte palabras de Wang, y suple el resto."

been translated and nothing added, yet the translation exists as an American poem.*

La traducción del señor Snyder, junto con las de Rexroth y Cheng (versión literal) es, según mi parecer, una de las mejores ofrecidas (a pesar de la trampa de *shàng*). Un punto de importancia capital es su estricta conservación del orden de las imágenes y de las cesuras, lo que le comunica al lector inocente del idioma chino mucho de la coherencia orgánica de las cuatro líneas de Wáng Wéi. No quiero entrar en sutilezas con lo que obviamente hubiera sido una obra maestra en miniatura. No obstante, hay dos puntos que sí me molestan un poco. Primero, a despecho de las alabanzas del señor Weinberger, y por bello que sea su uso en un “poema americano”, dudo mucho (intuición personal, más la ausencia de ejemplos adicionales en la literatura) que: a) *wén* (“oír”) pueda tener en general un sentido imperativo, y b) aun si esto fuera posible, que tal sea el sentido de esa palabra en este contexto. Segundo, y con todo respeto al señor Snyder, a la señora de Snyder, y a la memoria de mi antiguo maestro Ch'en Shih-hsiang, dudo también de la teoría de “some moss *up in the trees* (NOT ON THE ROCKS)”** —el señor Snyder, citado en *Nineteen Ways*, p. 43. Para Karlgren (*AD*, núm. 184), *tái* simplemente quiere decir “moss; lichen”.*** Según una definición bastante poética proporcionada por el diccionario *Shuō-wén chiěh-tzù*, de aproximadamente el año 100 d.C. (cf. *Daikanwa jiten*, 9.30778.0), el sentido de *tái* es “la capa (o el vestido) azul-verde (*ch'ing*) que lleva el agua”, o en palabras menos bellas pero más concretas, una especie de espuma o nata que se encuentra sobre la superficie de un lago o un estanque. El destacado botánico y farmacéutico Lǐ Shih-chèn (1518-1598) en su *Pěh-ts'ǎo k'ang-mù* (publicado en 1596) es mucho más específico (cf. *Tz'ú hǎi*, 1948, *sub voc.*). Según él, aparentemente hay dos especies de *tái*. Una es la “capa” o el “vestido” descrito en *Shuō-wén chiěh-tzù*. Esta especie se encuentra sobre el agua, sobre las rocas, sobre los azulejos, sobre las paredes, y sobre la tierra —con toda claridad, un tipo u otro de musgo o liquen. El segundo tipo mide varias pulgadas de largo y se en-

* Seguramente una de las mejores traducciones, en parte a causa de la experiencia de toda una vida que tiene Snyder con el bosque. Como Rexroth, él puede ver la escena. Cada palabra de Wang ha sido traducida y no se añadió nada; sin embargo, la traducción existe como un poema norteamericano.

** “Algún musgo en los árboles (NO EN LAS ROCAS).”

*** “Musgo, liquen.”

cuentra sobre las rocas, dentro de las casas, sobre las paredes, sobre la tierra, sobre las montañas, y sobre el agua. Desafortunadamente, ninguna referencia específica conecta *tái* con los árboles, y este hecho para mí debilita bastante la traducción, "Again shining/on the green moss, above" * y la idea que subyace. Semejante traducción también deformaría demasiado las normas de la gramática del chino clásico.

Mi principal querrela con la versión del señor Snyder, y con todas las demás, es, no obstante, otra: el descubrimiento que hiciera el profesor Peter A. Boodberg hace más de tres décadas de que *todas esas interpretaciones son poco posibles debido a razones impuestas por las rimas involucradas*. Este punto se explica largamente en la "carta polémica" publicada en *Vuelta* (núm. 93), pero quizá sería útil repetir de nuevo aquí lo esencial de ese argumento. He aquí el poema de Wáng en una reconstrucción del chino medieval [no en chino moderno, como declaró (¡inclusive aún con signos de admiración!)] el señor Weinberger en *Vuelta* (núm. 94) elaborado por el profesor Hugh M. Stimson (*Fifty-five T'ang Poems* (1976), p. 30):

kung shran biet gèn njin
dhǎn mien njin ngiǔ xiǎng
biǎ qiǎng njip shim lim
bhiuk jièu tseng dhài zhiǎng

Lo importante del asunto reside en las últimas palabras de las líneas 2 y 4 respectivamente: *xiǎng/zhiǎng*. Según las reglas del verso formal (*lǚ shīh*) del periodo, las finales (*yün mǔ*) no sólo deben ser idénticas en cuanto a los fonemas segmentales de las palabras para hacer rima, sino también deben pertenecer al mismo tono (había cuatro). En este caso las palabras *xiǎng* ("resonar, hacer eco") y *zhiǎng* ("ascender") no sólo comparten finales idénticos (—*iang*) sino también pertenecen ambas al Antiguo Tono II (*shǎng shēng*); en otras palabras, la rima es perfecta. Y aquí, y por última vez, se mete nuestro duende, ya quizá un poco cansado de tanto trabajo dentro del diminuto espacio de sólo veinte sílabas. La palabra *zhiang* ("arriba, sobre, etc.") pertenece al Antiguo Tono III (*ch'ü shēng*), es cognada con *zhiǎng* y se escribe con el mismo carácter (cf. AD, núm. 855). Pero nunca podría rimar con *xiǎng*, en verso formal, sobre todo el del siglo VIII, porque ambas palabras pertenecen a

* "Otra vez brillando/sobre el musgo verde, arriba."

tonos totalmente diferentes (aunque coincidan en la misma pronunciación, *shàng*, en el chino actual). Por consiguiente, la interpretación del último carácter del poema algo así como “arriba, sobre, etc.” es una mera imposibilidad. Además, como observé anteriormente (núm. 1), *chào* (AD, núm. 1181) incorpora íntegramente, por decirlo así, la preposición “sobre”: *chào* quiere decir “brillar sobre”. Este hecho hace aún más imposible la interpretación de *zhǎng* adoptada de una manera u otra por todos nuestros diecinueve traductores, porque, así entendida, la palabra *zhǎng* sería totalmente redundante. Además, una “posposición” (algo semejante a una “preposición” en español o inglés) es una palabra muy débil con la cual terminar un poema. Conclusión: por todas las razones alegadas, *zhǎng* simple y solamente puede significar “ascender”.³ Este hecho, naturalmente, es algo muy inconveniente para el señor Weinberger y su elenco de traductores, y explica: a) la irrisión (“Where ignorance is bliss...”) * a la vez poco caballerosa y tristemente mezquina (*Nineteen Ways*, p. 51) que se hace del honesto trabajo del difunto profesor Peter A. Boodberg de Berkeley, también un antiguo maestro mío, y b) la omisión total por parte del señor Weinberger, de otra manera inexplicable, de la traducción del profesor Stimson de Yale, quien también adopta la interpretación *zhǎng* = “ascender” y, por lo tanto, socava aún más los esfuerzos de “los diecinueve”. La versión del último, a la cual llama él modestamente una “paráfrasis”, es como sigue [véase *Fifty-five T'ang Poems*, p. 31; la versión española es de *Vuelta* (núm. 93)]:

On the empty mountain, no one
else is seen; I just hear the
echoes of someone talking.
Returning light enters a deep
forest, shines again on green
moss, and rises.

O sea,

En la montaña desierta, nadie más
es visto; oigo tan sólo los ecos

³ El señor Weinberger opina (p. 51), “This usage [i.e., *shàng* = “ascender”] apparently dropped out of the language centuries ago”. Todo lo contrario, como nuestro crítico podría constatar por sí mismo, siempre que sepa cómo consultar un diccionario sino-inglés (véase, por ejemplo, *A Chinese-English Dictionary*, Peking, 1980, pp. 596-597).

* (“Donde la ignorancia es beatitud...”).

de alguien hablando. La luz que
vuelve entra en un profundo bosque,
brilla de nuevo sobre el musgo verde,
y se eleva.

El profesor Boodberg mismo concluyó su versión (*Nineteen Ways*, p. 51) con las palabras, "Once more to glowlight [= chàò] the blue-green mosses—going up/(The empty mountain...)".

Y don Octavio Paz, como ya he advertido, adopta en su versión final, aunque por razones muy diferentes, la misma interpretación (*Vuelta*, núm. 91; *Nineteen Ways*, p. 49):

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

Nineteen Ways of Looking at Wang Wei consta básicamente de dos partes, el ensayo del señor Eliot Weinberger (pp. 1-44, más su "posdata" a la p. 51) y el ribete de don Octavio Paz ("Further Comments", pp. 45-50). Por razones ya alegadas anteriormente, he preferido no hacer comentarios sobre el segundo. Además, siendo este ribete ya una especie de comentario en sí mismo sobre la obra del señor Weinberger, me pareció que mi comentario sería un tanto redundante. Mi enfoque, entonces, se ha centrado, casi exclusivamente, en el trabajo original y su autor. El tema del trabajo del señor Weinberger se expresa con toda claridad en su subtítulo: "How a Chinese poem is translated".* Ahora bien, el proceso de traducción involucra obviamente conocimientos sólidos de dos lenguas, la lengua original y la lengua a la cual se traduce. El señor Weinberger escribe en un estilo que algunos podrían considerar vigoroso y aún atractivo en inglés, pero es más que patente —y estoy seguro del hecho de que el señor Weinberger sería el primero en reconocerlo— que su dominio del idioma chino es limitado. Además, él es casi totalmente inocente de los aspectos técnicos—lingüísticos y filológicos— del problema. Es difícil entonces entender cómo una persona

* "Cómo se traduce en poema diario."

que domina apenas un término de la ecuación podría presumir de juzgar el otro, o aún menos la relación que existe entre ambos. Lo que es aún peor, como ya he advertido, el poema que escogió el señor Weinberger entre los casi 50 000 que sobreviven del periodo T'ang, contiene una sutil trampa explosiva que efectivamente invalida, o debilita seriamente, las diecinueve versiones ofrecidas. *Zhiǎng* única y exclusivamente puede significar "ascender", mientras *chào* quiere decir "brillar sobre". Así, sólo tres versiones son, en realidad, verdaderas traducciones, i.e., tentativas de verter a otro idioma el sentido del original, sin añadir o sustraer, y, sobre todo, sin malentender. Se trata de las de Boodberg (por original que pueda parecer), Stimson y Paz. Las demás, como traducciones son más bien equivocaciones, aunque algunas sí logran un cierto nivel de belleza. Pero, a fin de cuentas, ¿cómo, entonces, se puede hablar de "How a Chinese poem is translated", cuando nunca lo fue?

El señor Weinberger parece ser un joven que ama más bien los juegos de palabras que el oficio de las letras ("But some of the basic vocabulary is indeed pictographic, and with those few hundred characters one can play the game of pretending to read Chinese."* —*Nineteen Ways*, p. 3); sin embargo, con aparente sinceridad también dice que, "Poetry is that which is worth translating".^{4**} Ojalá que en el futuro, el señor Weinberger pueda tropezar con un tema mejor adaptado tanto a sus talentos como a su formación.⁵

* "Pero algo del vocabulario básico es en verdad pictográfico, y con esos pocos cientos de caracteres se puede jugar a pretender que se lee el chino."

⁴ Un punto de vista superficialmente plausible aunque no enteramente desprovisto de detractores: "Poetry is what is lost in translation", says Robert Frost. That is, the poetry is not in the story or the theme or the moral message or in the emotions aroused or in any abstraction that can be made in prose. Poetry can't be talked about without speaking of these things; they permeate and pervade it inextricable, and no one would read poetry unless it enclosed them. Its function is a vindication of the worth of the world, of living human experience. But poetry lives in its own language and can't be separated from the original words in which it is created. That is its nature".—E. Drew, *Poetry, A Modern Guide to Its Understanding and Enjoyment*, New York, Dell, 1973, p. 254.

** "La poesía es eso que vale la pena traducir."

⁵ Últimamente el señor Weinberger ha abordado otro tema sinológico, el de la obra titulada *T'ien-wèn*, tal como fue traducida por Stephen Field (*Tian Wen; A Chinese Book of Origins*, New Directions, 1986); véase *Vuelta* (núms. 133/134, pp. 29-33). Tradicionalmente atribuida al estadista y poeta Ch'ü Yüán (ob. c. 288 a.C.), la obra consta de unas 180 preguntas en cuanto al cielo, a la tierra, a la mitología y a la historia. El poeta Liū Tsūng-yüán (773-819) en una especie de poema igualmente curioso—*T'ien-tui*—intentó contestar las preguntas planteadas por Ch'ü. A este tema, explorado con mucha originalidad por el señor Weinberger, espero también dedicarle mi atención en un futuro próximo.