

Universidad de Huelva

Departamento de Filología



Las poetisas de las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279): Estudio crítico introductorio, selección, traducción al español y aparato de notas

Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:

Duan Zhiling

Fecha de lectura: 27 de octubre de 2021

Bajo la dirección del doctor:

Pablo Zambrano Carballo

Huelva, 2021



TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en

Lenguas y Culturas

Universidad de Huelva



Las poetisas de las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279): Estudio crítico introductorio, selección, traducción al español y aparato de notas.

Doctoranda: Zhiling Duan

Director: Dr. Pablo Zambrano Carballo

2021

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de la presente tesis doctoral no habría sido posible sin la valiosa colaboración de una serie de personas que me han asesorado y apoyado desde el comienzo. Quisiera expresar especialmente mi agradecimiento a mi director y tutor, el doctor don Pablo Zambrano Carballo, quien siempre me ha dado confianza y apoyo tanto en la vida como en los estudios, y sin cuya orientación y ayuda durante los últimos años no habría podido terminar este proyecto. Además, expreso también mi profunda gratitud a don Guillermo Duclos Bautista, por el especial interés que ha mostrado, por el ánimo que me ha transmitido y por sus valiosos consejos. La ayuda de ambos ha sido fundamental para que esta investigación llegue a buen puerto.

En el ámbito personal, tengo que darle las gracias a mi familia, especialmente a mis padres y a mi hermana pequeña, por toda una vida de trabajo y esfuerzo, y por entenderme y apoyarme en este largo camino de estudio e investigación.

ÍNDICE

Símbolos utilizados	4
Introducción	5
Capítulo I La poesía clásica china.....	8
1.1 El concepto de poesía.....	8
1.1.1 La poesía en la historia de la literatura china.....	10
1.1.2 Características de la poesía clásica china.....	13
1.1.3 El lenguaje poético.....	17
1.1.4 Poesía, pintura, y caligrafía: una relación ternaria.....	25
1.1.5 Indisolubilidad entre poesía y música en China.....	31
1.1.6 Imágenes y escenario poético: el juego del montaje	34
1.1.6.1 Imágenes comunes y sus significados en la poesía clásica china.....	51
1.1.6.2. La concepción artística (<i>yi jing</i>).....	54
1.2 Métrica de la poesía clásica china	56
1.2.1 Efectos fónicos.....	57
1.2.1.1 Ritmo	58
1.2.1.2 Rima.....	61
1.2.1.3 Contrapunto tonal (<i>Ping</i> y <i>Ze</i>).....	67
1.2.1.3 Identidad estructural entre el sonido y el significado	77
1.2.2 Efectos estructurales.....	81
1.2.2.1 Paralelismo (<i>duizhang</i>) y antítesis (<i>dui'ou</i>)	81
1.2.2.2 El paralelismo coordinado y el opuesto.....	84
1.3 Géneros y subgéneros de la poesía clásica china	88
1.3.1 <i>Shi</i>	91
1.3.1.1 Poesía de estilo antiguo (<i>guti shi</i>)	91
1.3.1.2 Poesía de estilo moderno (<i>jinti shi</i>).....	92
1.3.1.2.1 <i>Jue ju</i> (cuarteta).....	92
1.3.1.2.2 <i>Lü shi</i> (versos regulares)	94
1.3.2 <i>Ci</i>	96
1.3.3 <i>Qu</i>	104
Capítulo II Las poetisas clásicas chinas y sus obras	106
2.1 Las poetisas clásicas chinas	107

2.1.1 El colectivo de poetisas en la antigua China y su lugar en la historia de la poesía china.	107
2.1.2 Conservación y difusión de la escritura femenina en la historia literaria china	120
2.1.3 Desde las quejas y lamentos de sus aposentos hasta el despertar de la conciencia femenina	132
2.2 Investigaciones y estudios sobre las poetisas chinas y sus obras: estado de la cuestión.....	140
2.2.1 Investigaciones sobre las poetisas de la antigua China dentro del territorio chino.	140
2.2.2 La difusión de las antiguas poetisas chinas en el mundo de habla inglesa.....	150
2.2.3 La difusión de las antiguas poetisas chinas en el mundo de habla hispana.....	162
Capítulo III. Selección de poetisas y traducción de sus obras escogidas	175
3.1 Criterios traductológicos	175
3.2 Criterios de selección	189
3 Poetisas seleccionadas y sus obras.....	190
3.3.1 Shangguan Wan'er (664-710): un mito de la literatura.	190
3.3.2 Yu Xuanji (860-874): taoísta prisionera de amor.	199
3.3.3 Xue Tao (¿768?-832): una cortesana afortunada.....	212
3.3.4 Li Qingzhao (1084-1155): gran maestra de imágenes.	225
3.3.5 Zhu Shuzhen (¿1135?-¿1180?): mujer con talento atrapada por el destino.	239
3.3.6 Wen Wan (1068-1077): una cortesana virtuosa.	249
Conclusión	256
Apéndice: Tabla diacrónica de las dinastías y acontecimientos históricos y literarios en China y en Occidente	259
Referencias bibliográficas.....	27575

SÍMBOLOS UTILIZADOS

	Pie (<i>dun</i>), la pausa semántica
	Cesura (<i>dou</i>), la pausa más prominente en un verso
·	Rima final del verso
/	<i>Ze</i> , tono no nivelado en una tabla de prosodia
—	<i>Ping</i> , tono nivelado en una tabla de prosodia
△	Rima en tono nivelado
▲	Rima en tono no nivelado
*	Colocado en la tabla de contrapuntos tonales quiere decir que se puede usar tanto el tono nivelado como el no nivelado en esa posición

INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente, la historia sobre la literatura de la China antigua ha estado dominada por los hombres, un dominio extensible a la crítica literaria. Como resultado, durante mucho tiempo, las investigaciones chinas y extranjeras han adolecido de un prejuicio según el cual las mujeres chinas de la antigüedad no tenían ningún estatus en la política, dependían económicamente de los hombres, su pensamiento estaba confinado por las éticas feudales, y la mayoría de ellas estaban privadas del derecho a la educación. Esta imagen estereotipada sobre la mujer china como “víctima” de una sociedad dominada, en el caso de la literatura, por el patrón estético masculino, impregna la mayoría de las monografías y estudios históricos literarios hasta época reciente. Pero esta presunción ¿conduce a una definición razonable de la imagen de las antiguas mujeres chinas y, en concreto, de las poetisas? La investigación llevada a cabo en la presente tesis pretende dar algunas respuestas a esta compleja pregunta.

Uno de los principales retos a los que nos enfrentamos es la complejidad historiográfica sobre el tema. El hecho de que la literatura femenina no haya recibido durante mucho tiempo la atención que merece en la historia literaria china ha hecho que algunas de las antologías y reseñas literarias existentes sean parciales, o que la fiabilidad de ciertas informaciones proporcionadas en algunas antologías aún esté siendo cuestionada, como es el caso de los registros de ciertas poetisas en *Quan Tang Shi (Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang)*, considerada la colección de poesía más completa de la dinastía Tang (618-907) y del periodo de las Cinco Dinastías (907-960), lo que nos ha supuesto un gran desafío en cuanto a la recogida de datos.

La primera historia moderna de la literatura femenina en China es la obra del poeta y calígrafo Wuliang Xie (1884-1964), publicada en 1916, y titulada *Zhongguo funü wenxueshi (Historia de la literatura de mujeres en China)*. Este trabajo incluye creaciones literarias de mujeres desde la antigüedad (Siglo XXI a.C. -221 a.C.) hasta la dinastía Ming (1368-1644), y entre ellas hay no solo damas de la corte y mujeres de la alta nobleza, sino también sacerdotisas taoístas y prostitutas. Más tarde, en 1930, se publicó la monografía *Zhongguo nüxing de wenxueshenguo (La vida literaria de las mujeres en China)*, del historiador de la literatura y escritor Zhengbi Tan (1901-1991), que apreciaba los logros de las autoras chinas y expresaba una profunda empatía por este colectivo, víctima desafortunada por el destino

al que le había conducido el patrón masculino de la crítica moderna. La colección *Lidai funü zhuquokao* (*Investigación textual sobre obras de mujeres de dinastías pasadas*) editada en 1957 por el bibliógrafo Wenkai Hu (¿1899?-1988) se considera una de las colecciones más completas hasta ahora sobre la antigua literatura femenina china.

Desde mediados del siglo XX, el estudio de la literatura femenina en la China antigua se ha desarrollado a marchas forzadas, con la aparición, una tras otra, de numerosas monografías y trabajos académicos variados. La perspectiva de la investigación y el objeto de estudio se han desarrollado desde la crítica literaria convencional, la apreciación de las obras, la intención creativa y los temas desarrollados hasta los análisis, ya en época reciente, sobre la traducción y difusión de la literatura femenina en el extranjero y los estudios de género. Las monografías más actuales en esta categoría son: *Zhongguo gudai nüzuojia* (*Recopilación de antiguas escritoras chinas*), editada por Yandi Wang en 1999, y el glosario *Lidai nüxing shici jianshang cidian* (*Diccionario de apreciación de la Poesía Femenina a lo largo de los tiempos*), editado por Xiaoming Hu en 2016, en el que se reúne la colección más completa de la antigua literatura femenina china a partir de la recopilación de introducciones biográficas y de la identificación de la autenticidad de las obras de las escritoras chinas recogidas por autores anteriores. Los estudios de Zhecong Su, *Guwei de tanshi: Tangdai nüxing shiren* (*Una exploración de los aposentos: las poetisas de la dinastía Tang*), editado en 1991, y *Songdai nüxing wenxue* (*Literatura de las mujeres de la dinastía Song*), impreso en 1997, así como el de Qiang Xie, publicado en 2016 y titulado *Songdai nüciren yanjiu* (*Estudio sobre las poetisas de Ci de la dinastía Song*), se especializan en la literatura femenina en los dos períodos de apogeo de la poesía en la China antigua: las dinastías Tang y Song (960-1279). Por otro lado, la colección de ensayos editada por Xiaonan Deng, *Tang Song nüxing yu shehui* (*La mujer y la sociedad de las dinastías Tang y Song*), de 2003, ofrece un exhaustivo estudio de la vida, la educación, el matrimonio y la creación literaria de las mujeres durante estas dos dinastías, así como del estado de derecho en las sociedades en las que vivían y el entorno social feudal de este periodo desde una perspectiva histórica y sociológica. Estas obras son una fuente documental inestimable para entender la situación y el papel de la mujer en esa época. En la pasada década, algunos investigadores han tomado otro camino para ordenar y estudiar la traducción y la difusión de la antigua literatura femenina china en el extranjero, con resultados como *Tangdai nüshiren Xue Tao zai meiguó de chuanbo yu yijie* (*Xue Tao, una poeta de la dinastía Tang en el mundo de la traducción en los Estados Unidos*) de Yan Zhou (2016) y *Zhongguo gudai nüshiren zai yingyushijie de chuanbo yu yanjiu* (*La difusión y el estudio de las antiguas poetisas chinas en el mundo anglófono*) de Songyu He (2019), trabajos que han abierto una nueva vía de

exploración para nuestra investigación.

Tras una revisión bibliográfica a partir de las últimas dos obras mencionadas, comprobamos que la difusión de las antiguas poetisas chinas en el mundo anglófono es notablemente amplio y sistemático, y el volumen de obras y trabajos publicados es considerable. Desde la antología *Women Poets of China*, seleccionada y traducida por Kenneth Rexroth y Ling Chung en 1972, se han publicado excelentes obras, las más representativas de las cuales son la de la historiadora Patricia Ebrey, *The Inner Quarters: Marriage and the Life of Women in the Sung Period* (1993) y la de Dorothy Ko, *Teachers of the Inner chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China* (1995). Estas obras exploran la vida de las mujeres en China desde la dinastía Song hasta las dinastías Ming y Qing desde perspectivas históricas, literarias, artísticas y de género. Más tarde, en 1999, la antología *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism*, coeditada por Kang-i Sun Chang y Haun Saussy, introdujo una gama más amplia de escritoras chinas a los lectores ingleses. La primera mitad de esta obra está dedicada a la poesía y contiene traducciones al inglés de 150 escritoras seleccionadas por orden cronológico, cada una de ellas precedida por una breve introducción en inglés. En su libro *The Red Brush: Writing Women of Imperial China* (2004) Wilt L. Idema y Beata Grant consideran a las escritoras chinas como cronistas, intérpretes y participantes activas en la historia, en lugar de víctimas y simpatizantes de una sociedad patriarcal. El punto de vista de Idema y Grant encaja en el escenario que mencionábamos antes y respalda aún más nuestra pregunta: ¿está justificado este estereotipo de la mujer como víctima en la antigua China?

Buscando respuestas a esta pregunta, acotamos nuestra investigación a las poetisas de las dinastías Tang y Song como objeto de nuestro estudio, examinamos las características de este grupo, el contexto de sus vidas y su creación literaria. Sin embargo, dado la extensa cantidad de poetisas y de poemas y las limitaciones inherentes a todo trabajo doctoral, no es posible presentar la obra completa todas ellas, por lo que seleccionamos una poetisa de cada una de las categorías más representativas de este periodo, y traducimos y analizamos cinco poemas relevantes de cada una de las autoras seleccionadas.

El objetivo inicial de incluir en esta tesis la traducción de las poesías seleccionadas es llenar un vacío que aún no se ha abordado en el mundo hispano: no existen traducciones relativamente sistemáticas y completas de las obras femeninas de la China antigua, especialmente de las poetisas de las dinastías Tang y Song. Hasta la fecha, solo hay un

puñado de trabajos en el mundo hispano sobre las antiguas escritoras chinas. Entre ellas encontramos únicamente una antología, la *Antología de poetisas prostitutas chinas (Siglo V-Siglo XXI)*, publicada por Guojian Chen en 2016, y dos colecciones de poemas de Li Qingzhao, poetisa de la dinastía Song, traducidos por Pilar González España. Los estudios más especializados son escasos, como se verá más adelante, por lo que esperamos que esta tesis signifique un impulso a la traducción y difusión en el mundo hispano de las obras de las antiguas poetisas chinas.

La tesis se divide en tres partes principales: la primera ofrece una breve descripción de los tipos, las características lingüísticas y la métrica de la poesía china antigua, de modo que el lector, aun sin conocimientos del idioma chino, pueda adquirir algunos fundamentos sobre la poesía china clásica para avanzar en la lectura de este trabajo. La segunda parte se centra en el estudio sobre las propias poetisas, y también trata cuestiones como la conservación de sus obras, y la traducción y difusión de estas autoras y su producción poética en los mundos anglófono e hispano. La tercera parte constituye el *corpus* esencial de la tesis, en la que se ofrece una descripción de los criterios y prácticas de traducción de la poesía clásica china, así como una evaluación de las obras poéticas seleccionadas según las normas y estrategias de traducción establecidas.

Antes de entrar en materia, consideramos necesario aclarar un par de cuestiones formales relacionadas con la elaboración de esta tesis. En primer lugar, está la cuestión de la presentación de los autores. Los nombres de autores chinos modernos que aparecen en el texto se presentan, por lo general, con el nombre antes del apellido, como es habitual en la expresión española, pero en el caso de los antiguos escritores chinos, cuyos nombres han sido difundidos y aceptados según la forma de expresión china (apellido antes del nombre), se presentan según esta segunda forma. En segundo lugar, todas las traducciones que aparecen en este trabajo, a no ser que se cite la fuente, son de elaboración propia.

CAPÍTULO I LA POESÍA CLÁSICA CHINA

1.1 EL CONCEPTO DE POESÍA

En la literatura china, el término “poesía” aparece por primera vez como *Shi Ge* en

Shang Shu (*Libro de los documentos*)¹, de siglo X a.C. Se trata de una traducción discutible que ha venido utilizándose tradicionalmente, pese a que, en origen, el término *Sbi* se refiere a un género específico de poesía. Posteriormente, el “Gran Prefacio” de *Shijing* (*Libro de poemas modelo*), entre siglo XI a.C. y siglo VI a.C., desarrolla inicialmente el concepto de poesía al afirmar que “La poesía se genera por las inspiraciones en la mente, en la mente hay inspiraciones, cuando estas se verbalizan se transformarán en poemas”² (citado por González, 2004: 123-124). Para la mayoría de los investigadores de la poesía china, la naturaleza de lo poético radica en el concepto de *zhi*, es decir en la “inspiración en la mente” (Gu, 2003: 44). Sobre tal concepto, Liu (1975: 16) apunta que: 1) la teoría de la expresión solo interpreta *zhi* como una manifestación de los propios sentimientos del poeta; 2) la teoría pragmática interpreta *zhi* como un sesgo ideológico y espiritual, que, en el nivel de los ideales morales, hace que la definición de *zhi* siga las normas teóricas del *Tao*³; y 3) la discusión sobre la naturaleza de la poesía en el campo de la metafísica no es muy diferente a lo mencionado anteriormente. Sin embargo, esta última teoría no tiene juicios morales y sigue las ideas taoístas sin distinción para obtener solo la fusión del individuo y el mundo (González, 2004: 126). La disparidad de juicios acerca de la naturaleza de la poesía se ve reflejada con claridad en *Wen Xin Diao Ling* (*El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*) de Liu Xie (465-520), considerada la primera gran obra de crítica literaria china (Relinque, 1995). En él, este autor subraya también reiteradamente la estrecha correlación entre la poesía, la pintura y la música, especialmente en los capítulos *Mingshu* y *Yuefu*, en los que constata la coexistencia entre ellas (1981: 48-69). Por su parte, Ye Xie (1627-1703) considera que “la poesía expresa los verdaderos sentimientos del poeta, uno no poetiza ni puede poetizar en contra de lo que se siente profundamente”⁴ (citado por Gu, 2003: 43). Sin embargo, Gu (2003: 48) señala que el punto de partida de las definiciones anteriores no es convincente porque habrían confundido los conceptos de “estilo poético” y de “significado poético”. El “estilo poético”, según este investigador, se refiere al género, que

¹ *Shang Shu*, conocida también como *Shu* o *Shu Jing*, es la primera compilación de documentos históricos que registran la historia antigua en China. Es uno de los Cinco Clásicos de la antigüedad de este país. El título de este libro ha sido traducido también en el mundo occidental como *Clásico de historia*, *Clásico de documentos*, *Libro de historia* o *Libro de documentos históricos*.

² Texto original en chino: 诗者志之所之也, 在心为志发言为诗.

³ Esta palabra difundida por el taoísmo, usada también en el confucionismo, es un término filosófico y religioso en China. *Tao* significa la órbita o trayectoria de los cambios del todo lo que exista en el mundo, y puede traducirse literalmente por “el camino” o también por “el método” o “la doctrina”. En el taoísmo, este término se refiere a la esencia primordial o al aspecto fundamental del universo y del hombre; es el orden natural de la existencia, que no puede ser nombrado, en contraste con las incontables cosas “nombrables” a través de la que esta se manifiesta.

⁴ Texto original en chino: 诗是心声, 不可违心而出, 亦不能违心而出.

es más objetivo y el signo externo más obvio de la poesía, mientras que el “significado poético” deriva del efecto que produce la poesía en la mente del lector y tiene que ver con la respuesta de este ante el estímulo estético que experimenta una vez ha interactuado con la forma, el contenido y todos los factores sociales, culturales y geográficos relevantes sobre los que se construye la poesía. Gu opina que los primeros elementos que definen un poema son, frente a otros estilos literarios, sus características formales externas, versos y rimas, que dotan a la poesía de una estructura con un mayor sentido rítmico. La definición estilística de Gu sobre la poesía parece cercana y fácil de entender. Pero al mismo tiempo, este autor también subraya que los versos y las rimas no constituyen por sí mismos la base para determinar la calidad de un poema, siendo los puntos de vista y los criterios de apreciación estética de los lectores los que establecen finalmente su grado de excelencia.

1.1.1 LA POESÍA EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA CHINA

No resulta exagerado afirmar que la poesía ocupa buena parte de la historia literaria china y que el origen de esta se funde con el origen de la poesía misma. Lu Xun (1881-1936), en su discurso *Zhongguo Xiaoshuode Lishide Bianqian* (*Los cambios históricos de las novelas chinas*)⁵, sostenía que:

La poesía encuentra su germen en las actividades cotidianas y en la religión. En el primer caso, cantar mientras se trabaja ayuda a olvidar la dureza de la labor, por lo que su origen está en el paso desde las simples voces de ánimo durante las tareas hacia expresiones de sentimientos y emociones, evolucionando así hacia composiciones de ritmo natural. En el segundo, el miedo que sentían las sociedades primitivas hacia los dioses se convirtió gradualmente en admiración, por lo que surgieron elogios a sus espíritus y loas a sus virtudes, dando de este modo origen a la poesía.⁶

Por su parte, Dobson (1967: 41; 47) recuerda que

en sus comienzos, la poesía en China estaba al servicio de la liturgia de la corte y los rituales religiosos de los primeros reyes Chou (...) La poesía en China aparece primero en los

⁵ Este discurso se incluye como apéndice en el libro *Zhongguo Xiaoshuo Shilüe* (*Breve historia de las novelas chinas*). Esta monografía fue compuesta por Lu Xun en 1923, completada en 1924, y publicada por Beijing Beixin Bookstore en 1925, habiendo sido reimpresa varias veces. La versión referente en esta tesis es la edición publicada por Yilin Press en 2015.

⁶ Texto original en chino: 诗歌起于劳动和宗教。其一，因劳动时，一面工作，一面唱歌，可以忘却劳苦，所以从单纯的呼叫发展开去，直到发挥自己的心意和感情，并偕有自然的韵调；其二，是因为原始民族对于神明，渐因畏惧而生敬仰，于是歌颂其威灵，赞叹其功烈，也就成了诗歌的起源。

libretos de las ceremonias religiosas...

A pesar de que el origen de la poesía china ha sido objeto de controversia incesante, existe consenso a la hora de considerar *Shijing* (*Libro de poemas modelo*)⁷ como la obra fundacional. Esta antología es una recopilación de trescientos cinco poemas compuestos durante un largo período comprendido entre los siglos XI y VI a.C. (Dobson, 1967: 40)⁸, unas fechas que sitúan la aparición de la poesía china en un momento muy anterior a la de otras civilizaciones.

Con los siglos, la poesía clásica china ha ido formando su propia estructura rítmica y una forma única de utilizar un vocabulario exclusivo. Desde el período de Zhou del Oeste (1122-711 a.C.) hasta el Período de Primavera y Otoño (770-476) se desarrollaron los poemas con versos compuestos por cuatro caracteres (Gu, 2003). Después surgieron los versos irregulares con la aparición de *Chu Ci* (*Elegías de Chu*)⁹. Se trata de otra importante antología de época temprana y recoge poemas particularmente relevantes para el período del Reino Chu en el sur de China (Hawkes, 2011). Durante la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) surgió una nueva forma de poesía clásica china, la poesía del estilo *Yuefu*¹⁰ (Birrell, 1993). Contrariamente al *Shijing* (*Libro de poemas modelo*) y al *Chu Ci* (*Elegías de Chu*), los poemas de *Yuefu* consisten en versos formados por cinco o siete caracteres (Liu, 1962). La poesía de estilo *Yuefu* se desarrolló durante los períodos Han y Jian'an (196-220 d.C.), denominándose *Guti Shi*, es decir, *poesía de estilo antiguo* (Watson, 1971) para distinguirla de

⁷ Sobre la traducción de esta antología también existen otras versiones como el *Libro de las odas* (Dobson), o el *Libro de las Canciones* (Guillermo Dañino). Nosotros optamos por la traducción de Goujian Chen, titulada *Libro de poemas modelo*, debido a unas especiales características que analizaremos más adelante.

⁸ El *Shijing* (*Libro de poemas modelo*) originalmente contiene trescientos once poemas, de los cuales, seis son *shengshi*, parecidos a las partituras de hoy día, que solo tienen título, no el contenido. Por lo tanto, se considera normalmente que el número total de poemas incluidos en esta colección es trescientos cinco.

⁹ Las *Elegías de Chu*, en chino *Chu Ci*, también conocidas como *Canciones del Sur* o *Canciones de Chu*, definieron un nuevo estilo poético que provenía del reino de *Chu* durante el período de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.), este estilo es contribuido por Qu Yuan (340-278 a.C.), poeta y pensador patriota de la época. El término "*Chu Ci*" ya existía a principios de la dinastía Han occidental (202 a.C.-8 d.C.), y fue editado en una colección de Liu Xiang (77-6 a.C.), la cual contiene diecisiete obras, principalmente poemas de Qu Yuan y otras, imitaciones posteriores del mismo estilo poético contribuidos por Song Yu (298-222 a.C.) del período de los Reinos Combatientes, y por los literatos de la dinastía Han (202-220 a.C.) como Dongfang Shuo (161-¿93 a.C.?), Wang Bao (90-51 a.C.) y Wang Yi (¿?-¿?), etc. Esta colección se denomina *Chu Ci*, justo por el uso del estilo literario, los dialectos y los ritmos del reino de *Chu*, que tienen un fuerte matiz local. Como una de las fuentes de la literatura china, Las *Elegías de Chu* (*Chu Ci* en chino) ocupa una posición elevada en la historia literaria del país (Guo y Cao, 2014: 128), y tiene una profunda influencia en las generaciones posteriores de poesía.

¹⁰ *Yuefu* es una institución administrativa musical establecida por la corte imperial desde la dinastía Qin (221 a.C.-206 a.C.). Durante la expansión a gran escala del emperador Wu de Han (156 a.C.-87 a.C.), esta institución se encargó de recopilar de entre el pueblo una gran cantidad de poemas, los cuales son conocidos como *Han-yuefu* (poemas del estilo *Yuefu* de Han) por las generaciones posteriores. Finalmente, *Yuefu* se convirtió en un género poético propio.

la poesía *Jinti Shi* o *poesía de estilo moderno* (Yip, 1972), desarrollada posteriormente, desde la dinastía Tang (618-907) hasta la dinastía Qing (1636-1912). A diferencia de su predecesora, la poesía de estilo moderno consta de versos formados por cinco o siete caracteres, ordenados conforme reglas estrictas acerca del número de versos, ritmo y antítesis (Graham, 1980). Durante los últimos tres mil años, la poesía clásica china ha ido desarrollándose de acuerdo a los cambios sociales, políticos y culturales (Lomová, 2013). Muchos estudios han venido reconociendo cierta jerarquía en la importancia de estas recopilaciones poéticas, de forma que las dos colecciones más antiguas, *Shijing* (*Libro de poemas modelo*) y *Chu Ci* (*Elegías de Chu*) se encontrarían en la cúspide del canon poético, seguidas de los poemas *Yuefu* (dinastía Han) y *Jinti Shi* (*poemas de estilo moderno* surgidos a partir de las dinastías Tang). En todo caso, aunque existe cierta relación entre la evolución de la poesía y los periodos históricos dinásticos, Wang (2018: 3-4) ya nos advierte de que el criterio dinástico no es el ideal para comprender el ciclo evolutivo de la poesía clásica china. Aunque los diversos géneros y subgéneros de poesía están inextricablemente vinculados a las dinastías en las que se encuentran, las “dinastías políticas” no son exactamente iguales a las “épocas literarias”. El desarrollo y la evolución de la literatura es un proceso gradual que no puede ni sería transformado repentinamente por cambios dinásticos, presentando características estilísticas completamente diferentes; por lo tanto, el orden dinástico puede ser utilizado como una secuencia para llevarse a cabo el análisis y la interpretación de la evolución y el desarrollo de la poesía clásica china, pero esto está lejos de ser suficiente y debe complementarse con los hilos narrativos del propio desarrollo de los géneros literarios. Existe una enorme variedad de trabajos críticos sobre la poesía china desde perspectivas tan variadas como la historia literaria, la estilística, la lingüística, la literatura comparada, la traducción, etc.¹¹ Por su extensión no podemos discutirlos aquí

¹¹ *Nuevas interpretaciones sobre la literatura china* (2018) de Guoying Wang, e *Investigación de arte de poesía china (edición revisada y aumentada)* (2002) e *Historia de la literatura china* (2009) de Xingpei Yuan ofrecen un relato y un análisis exhaustivos del desarrollo y la evolución de la literatura china. Y en cuanto al estudio de la poesía china mediante el análisis del género literario y la perspectiva lingüística, tenemos *La poética china* (1985) y *La métrica poética* (2001) de Li Wang como obras ejemplares. En la primera, además de describir las características métricas de la poesía del estilo antiguo, la del estilo moderno incluyendo la poesía *Ci*, *Qu*, y la poesía vernácula, Wang también compara y analiza las características rítmicas de la poesía china con la inglesa, detallando la poesía europeizada, producto de la colisión de la literatura china y occidental. En *Análisis comparativo de la poesía china y occidental y las teorías de traducción* (2003), desde la perspectiva de la literatura comparada y la traducción, Zhengkun Gu analiza en detalle las diferencias y similitudes entre la poesía china y la occidental, así como sus respectivas características. Cabe destacar especialmente *La escritura poética china* (2007) de François Cheng, originalmente escrita en francés y traducida a varios idiomas. Esta obra es un estudio profundo y meticuloso de la poesía y la estética china, proporcionando una amplia introducción a la antología de la poesía Tang y es uno de los principales materiales de referencia para los estudios occidentales sobre la poesía china. También hay varias antologías de poesía traducidas por Guojian Chen, como *Poemas de Tang, edad de oro de la poesía china* (1987), *Poemas de Li Po* (1989), *Poesía clásica china* (2001), *Poesía china caligrafiada e ilustrada* (2006), *Lo mejor de la poesía amorosa china* (2007), *Poesía china elemental* (2008), *Antología de poetas prostitutas*

una por una, pero, con el propósito de alcanzar los objetivos de nuestro trabajo, consideramos necesario partir de tales investigaciones para describir brevemente varios puntos básicos de la poesía clásica.

1.1.2 CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA CLÁSICA CHINA

Hightower (1953: 117-124) señala que, en comparación con varios países occidentales, los inicios de la literatura china son mucho más antiguos. Por ejemplo, hay consenso en que la historia de la literatura inglesa comienza con la poesía épica *Beowulf* del siglo VIII, la historia de la francesa comienza con el legendario poema *Chanson de Roland* en el siglo XI, en España se inicia con *El Cantar de mio Cid* en el siglo XII, y la literatura italiana con las obras del poeta Dante (1265-1321). Sin embargo, la literatura china tiene una historia de más de 30 siglos, desde *Shijing (Libro de poemas modelo)* continuando su tradición hasta el presente (Wang, 2018: 6).

Según las investigaciones de Guoying Wang (2018), Zhengkun Gu (2003) y François Cheng (2007), estas son algunas de las características básicas de la poesía china: Primero, la poesía china¹² destaca por su concisión, versos cortos y su énfasis en el “realismo”. A menudo se basa en emociones, inspiraciones o ambiciones personales. Incluso los poemas que describen la apariencia de un objeto o una escena, obras que rastrean eventos históricos y hechos antiguos, e incluso las quejas sobre la vida aislada de las mujeres dentro de su aposento con frecuencia están estrechamente relacionadas con la vida real de los autores, tanto hombres como mujeres, y de sus circunstancias y estados de ánimo al versificar. Segundo, China es un país que pone gran énfasis en la poesía. Después de los cambios de dinastías, la conquista y el dominio de las minorías étnicas, la tradición de expresar los sentimientos y emociones mediante la poesía ha continuado hasta nuestros días. Además, tanto los críticos chinos (representados por Guowei Wang, Xingpei Yuan, Zhengkun Gu y Guoying Wang, etc.) como la sinología occidental (representada por Stephen Owen, Kang-i Sun Chang, Pauline Yu y Wailim Yip, etc.) han señalado que, en términos de cantidad, no hay poesía de un país occidental que se pueda comparar con la de China.

chinas (2010) y *Poesía china: Siglo XI a.C.-Siglo XX* (2013), que han sido elogiadas por muchas autoridades del mundo académico y literario, como Rafael Alberti y José Hierro, debido a la alta calidad de sus traducciones de poesía clásica china para los lectores del mundo de habla hispana. Y otro libro de Chen, titulado *La poesía china en el mundo hispánico* (2015), por otra parte, ofrece una introducción amplia y detallada a la traducción y difusión de la poesía china en el mundo hispano mediante la revisión bibliográfica.

¹² Incluye *Shi, Ci y Qu*. Discutiremos los géneros de poesía china en la siguiente sección.

Wang (2018: 11) también subraya que la popularidad de la poesía en China supera con creces a los de otros países. Esto se manifiesta también en otros géneros literarios, como la novela o la ópera que, a menudo, contienen una gran cantidad de versos *Shi, Ci* y *Qu*. A diferencia de la sociedad occidental, la poesía en China es diversa en forma y tema, se difunde ampliamente y llega a un amplio público que no se limita a un pequeño número de intelectuales con formación literaria. Para ellos, escribir poesía no solo es una habilidad básica que debe adquirirse, sino también una clave para ayudarles a abrir la puerta de una carrera política. En la China tradicional, tal vez no todos podían escribir poesía, pero la estima y el amor por ella era particularmente evidente. La literatura de ningún otro país cuenta con una relación tan estrecha como la que existe entre la poesía china y la vida social y el entorno político de este país de oriente.

La poesía se ha utilizado en China para una gran variedad de eventos. La versificación se hacía frecuentemente para rituales y sacrificios religiosos, intercambios en banquetes, despedidas y reencuentros, expresión de sentimientos amorosos o de lamento por la separación, expresión de emociones al visitar lugares pintorescos e incluso negociaciones diplomáticas. En los exámenes imperiales de la dinastía Tang (618-907), se exigía un elevado conocimiento de los clásicos confucianos y una gran maestría en la composición poética. Por lo tanto, podemos decir que la poesía era, en esos momentos, útil e ilustrada, siendo profusamente utilizada no solo como instrumento de educación sino, también, como una poderosa arma política (González, 2003: 131). Esta función ilustrativa de la poesía china estaba influenciada por la ética política y religiosa y los conceptos literarios “pragmáticos” enfatizados por el confucionismo (Wang, 2018a: 12).¹³

Vale la pena señalar que, a diferencia de Occidente, China carece de poemas de amor apasionados con descripciones directas; el eufemismo es una característica importante de la poesía clásica china, la cual no solo se refleja en los poemas amorosos (Wang, 2018a: 14-15). Acotada por los límites que la reflexión y esfuerzo personal que el confucionismo impone al comportamiento humano, en China, además de subrayar la influencia de la ética política y religiosa, la poesía también enfatiza el autocontrol en las

¹³ La visión confuciana de la literatura es fundamentalmente pragmática, ya que considera la literatura como un complemento de la vida social general en su conjunto y como una herramienta para la educación de la ética social y política, descuidando así la esencia estética de la literatura, tales como la imaginación y la emoción, y no prestando suficiente atención a la naturaleza literaria de la propia literatura. Además, aunque se destacan algunos aspectos de la literatura, este énfasis se basa en la necesidad de que la literatura cumpla mejor con sus deberes sociales, exagerando la importancia social de las obras literarias, mientras que otros aspectos, como el significado estético de la literatura, quedan subestimados (Gui, 2013: 195).

expresiones sentimentales, como se describe en el *Shi Da Xu (Gran Prefacio Poético)*¹⁴: “Comienza con emoción, termina con virtud.”¹⁵

La primera parte de esta afirmación indica que el corazón siente cuando se conmueve, pero “termina con virtud”, lo que hace que se ajuste a las normas morales. Debido a que la ideología confuciana trata sobre la armonía y la estabilidad de las relaciones sociales e interpersonales, cualquier expansión excesiva de los sentimientos y las voluntades personales puede constituir una amenaza o incluso una destrucción de la armonía social (Wang, 2018a: 14). Lo mismo es aplicable a la poesía, por lo que autores y lectores considerarán mejores los poemas cuanto más sutiles y eufemísticos sean.

Por otro lado, la poesía clásica china otorga una gran importancia al significado, al ritmo y a la musicalidad; conlleva pensamientos filosóficos centrados en la reflexión personal, lo cual coincide con el proceso de cultivo de la propia vida, y es coherente con las aspiraciones del poeta (Cheng, 2007: 29-35). En la visión confuciana del universo, el cielo, la tierra y el ser humano se conocen como los tres elementos, y el cielo y la tierra son la última referencia ética y el destino espiritual de los individuos. Para un verdadero confuciano, la formación moral tiene también un valor estético y es el principio para lograr una relación armoniosa e íntima entre el ser humano y la naturaleza. Para Confucio, el estado más elevado del cultivo de la personalidad es “actuar como uno quiera sin transgredir las normas” (*Analectas*, II-IV)¹⁶, y su curso es “comenzar con poesía, fomentar con normas morales, y completar con estética” (*Analectas*, VIII-VIII)¹⁷. La estética de la poesía y la música es el principio y el fin de la educación ética y moral. Las normas morales gobiernan solo durante una etapa auxiliar e intermedia del cultivo ético. El ideal de Confucio es trascender los preceptos morales tangibles, entrar en la libertad espiritual invisible y llegar finalmente a la comunicación entre el cielo y el ser humano (Wang, 2007: 154).

¹⁴ *Shi Da Xu (Gran Prefacio Poético)*, llamado también *Mao Da Xu (Gran Prefacio de Mao)*, editado por Mao Heng (siglo III a. C.), es el prefacio de *Shijing (Libro de poemas modelo)* que apareció en una de las cuatro ediciones de esta obra que se conservaron de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.). Es el primer texto chino de teoría y crítica literaria en el que destaca la definición de poesía como arte regulador de las relaciones entre los seres humanos.

¹⁵ Texto original en chino: 发乎情，止乎礼义。Esta frase procede del *Shijing (Libro de poemas modelo)*, que se dice que fue revisada por Confucio, y registrada por los discípulos de este en el primer poema de esta colección.

¹⁶ Texto original en chino: 从心所欲不逾矩。Los fragmentos de las *Analectas* citados en esta tesis son extraídos de *Lunyu Xinjie (La nueva interpretación de las Analectas)*, versión editada y revisada de *las Analectas* con anotaciones por Qian Mu, publicada en 2002 por Joint Publishing.

¹⁷ Texto original en chino: 兴于诗，立于礼，成于乐。

Cabe destacar que en la poesía clásica china se detecta una fusión de los pensamientos filosóficos chinos con ideas religiosas, entre las cuales están el taoísmo y el budismo, aparte del confucianismo (Wang, 2007: 152-154). En este sentido, la relación entre el taoísmo y el universo no se basa en las relaciones humanas, sino que enfatiza la eliminación de las barreras del ego, y se da cuenta del *Tao* interminable y nutritivo mediante la meditación. Según el taoísmo, el ser humano y el todo son originariamente uno, por lo que la íntima comunicación de este con la naturaleza le permitirá el regreso a su verdadero y no contaminado estado.

Por su parte, el *zen*¹⁸ considera el universo como un vacío sin esencia, y defiende que en el proceso de observación del mundo exterior y la vida diaria se puede alcanzar a ver con claridad, eliminar la codicia y la obsesión, y deshacerse de todas las cadenas que atan al sujeto y al objeto, para llegar a comprender así la autenticidad del hombre.

Tras las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279), confucianismo, taoísmo y *zen* confluyen en un mismo camino espiritual de búsqueda, de forma que estas tres corrientes de pensamiento resultan inseparablemente unidas. En otras palabras, el cultivo del espíritu hace que la vida mundana pueda ofrecer experiencias que aúnan estética y sentimientos religiosos acordes, lo cual no supone la promesa de otra vida sustantiva e inmortal, sino la entrada en un estado no sustancial e intangible en nuestra propia vida; en definitiva, superarse a uno mismo en este mundo sin separarse de lo mundanal. Este espíritu cultural tuvo un profundo impacto en la poesía clásica china, y se puede decir que, sin la existencia del reino de la filosofía, no habría reino de la poesía china (Wang, 2007: 154). El espíritu de la filosofía china constituye la estructura sobre la que se construye su poesía, centrándose esta en la integración de la vida interior del individuo con la de sus congéneres y el universo (Huang y Tong, 1991: 19).

Cuando hablamos de poesía clásica china debemos tener en cuenta otro principio fundamental de su filosofía: el de vacío y plenitud, que se refleja en el nivel léxico con el uso de “palabras llenas”, como verbos y sustantivos, y “palabras vacías”, como pronombres personales, preposiciones, comparativos, conjunciones, entre otras. Con la elipsis de pronombres personales y de palabras vacías, y el uso sutil de ciertas vacías como de las llenas (Cheng, 2007: 28) aflora un lenguaje conciso, desnaturalizado, pero

¹⁸ El *zen* es una escuela budista que surgió en India y se desarrolló en China con el nombre de *chan*. Se basa en la búsqueda de la iluminación a través de técnicas que evitan los esquemas conceptuales. La escuela *zen* se centra en la meditación para lograr el despertar espiritual, diferenciándose de otras escuelas, que dedican mucho tiempo al estudio de textos (Wang, 2015).

cuidadosamente meditado por parte del poeta para el fin que persigue. En la pintura existe también la expresión de esta noción, vacío y plenitud, aunque de forma más directa. A continuación, analizaremos estos dos aspectos por separado en el lenguaje poético.

1.1.3 EL LENGUAJE POÉTICO

Para entender el carácter de la poesía china, primero debemos entender la esencia del idioma chino. La estructura del idioma ordena la mente del individuo y, al mismo tiempo, la mente del individuo ordena y “domestica” el lenguaje. Dado que la estructura del pensamiento humano está íntimamente relacionada con el lenguaje, la configuración de este se verá reflejada en la estructura cultural y, por tanto, poética de la poesía (Gu, 1993). Así pues, puede decirse que la sutileza de la poesía china deriva de las formas específicas de su lenguaje; sin embargo, esto no descarta la relación recíproca de sutileza entre el lenguaje y el propio poema. Gu (2003: 7) señala que, al ser los caracteres chinos palabras monosilábicas regulares, sin cambios de género, número, caso o debido al tiempo verbal, ello hace que su gramática sea muy flexible. Por eso, los caracteres chinos son muy versátiles en la formación de oraciones y, por ende, en cierto nivel, los poetas pueden organizarlos libremente para constituir imágenes semánticas muy diversas. El lenguaje poético chino puede no llegar a ser tan cercano al lenguaje verbal en virtud de la cuidadosa y refinada utilización de los caracteres por parte de sus autores (Cheng, 2007: 36). Los poetas aprovecharon, en particular, ciertas virtudes propias de la escritura ideográfica y la estructura aislante del idioma chino. Les facilitó esta tarea la existencia del *Wen Yan* (chino clásico)¹⁹, una lengua esencialmente escrita y de estilo sumamente conciso (Cheng, 2007: 45). Este proceso de refinamiento se basa, como hemos mencionado, en la flexibilidad y las posibilidades de elipsis que ofrece la gramática china, creando, deliberadamente, ambigüedad para así aumentar la sutileza del verso (Cheng, 2007: 50-55). No obstante, esta posibilidad que brinda la gramática se ve restringida en gran medida por la exigencia de la métrica, especialmente en la composición de *lǐ shǐ* (versos regulares)²⁰. Entre las diversas

¹⁹ *Wen Yan* (chino clásico), también conocido como chino clásico literario, es el idioma escrito que se formó durante el último período de los Estados Combatientes (siglo V-221 a.C.) y fue usado como idioma escrito también (se usa solo para el escrito, dado que en China moderna, ya se usa el *Bai Hua*, que es un lenguaje muy diferente del *Wen Yan*) al comienzo del siglo XX. Todavía se pueden ver muchos rastros del lenguaje clásico en el chino moderno escrito. El *Wen Yan* ya mostró diferencias con el idioma hablado cotidiano de los siglos IV y V. La influencia de la lengua vernácula cambió el estilo clásico original del chino tanto en léxico como en gramática. Fue especialmente el del norte de China el que tuvo un mayor impacto en el lenguaje clásico escrito. Sin embargo, como *Shumianyu* (lenguaje escrito estándar), permaneció relativamente sin cambios hasta 1919.

²⁰ *lǐ shǐ* (versos regulares), sobre su definición detallada véase el punto 1.2 de esta tesis.

estrategias de omisión, la más común es la elipsis del sujeto, como se aprecia en los siguientes versos:

随风潜入夜, 润物细无声。²¹

Transcripción literal:

Con viento entrar noche,
humedecer cosas fino en silencio.

Traducción:

Con el viento, disperso en la noche,
con ternura, todo en silencio humedece.

En estos dos versos de Du Fu (712-770), que describen una lluvia primaveral, pese a que el sujeto “lluvia” se omite, no resulta difícil deducirlo según el contexto.

Lo mismo ocurre en los siguientes versos de Li Bai (701-762):

花间一壶酒, 独酌无相亲。²²

举杯邀明月, 对影成三人。

Transcripción literal:

Entre flores un jarrón de vino,
Beber solo sin nadie cerca.
Levantar copa brindar luna brillante,
Con la sombra convertirse tres.

Traducción:

²¹ Du Fu, *Chun ye xi yu* (*Llovizna propicia en una noche de primavera*).

²² Li Bai, *Yue xia du zhuo qi yi* (*Bebiendo solo bajo la luna I*).

Entre flores, una jarra de vino,
sin compañía bebiendo solo,
con mi copa levantada, a la luna brindo,
si cuento a mi sombra tres ya sumamos.

En estos versos se omite el sujeto, que es el poeta mismo. Entre flores, él bebe solitario, sin compañía; la escena así creada resulta calmada y apacible. Para ello, el poeta sugiere una brillante luna en el cielo, a sí mismo y su sombra bajo la luz de la luna, en un escenario de tres personas, brindando juntas, lo cual evoca un sentimiento de soledad y tristeza. La elipsis del sujeto potencia la posibilidad de que el lector ocupe el lugar del poeta, y sienta como propias la soledad y amargura del autor.

En otros casos, la elipsis de preposiciones es particularmente digna de mencionar. Tal es el caso de:

I. 白水明田外，碧峰出山后。²³

Transcripción literal:

Limpia agua brillar campo

Verde colina salir monte posterior

Traducción:

Claros aguas brillan fuera de las huertas,

tras las verdes colinas montes se asoman.

II. 孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。²⁴

Transcripción literal:

Barca sola capa de pajas anciano,

²³ Wang Wei, *Xin qing ye wang* (Paisaje rural después de la lluvia a principios de verano).

²⁴ Liu Zongyuan (773-819), *Jiang Xue* (Una escena del río en la nieve).

Solo pescar frío río nieve.

Traducción:

Una barca, sola, un anciano bajo su capa de brezo,

Pesca, solitario, sobre el río nevado.

En el ejemplo I se ha omitido la preposición “sobre, en” (于) después del verbo “brillar” (明) y del verbo “salir” (出); lo mismo sucede en el ejemplo II, pero con la elipsis de la misma preposición después del verbo “pescar” (钓). En el idioma chino, se usa normalmente esta preposición para indicar dónde y cuándo tuvo lugar la acción. Omisiones como estas son habituales en la poesía clásica china, y a menudo están destinadas a mantener la forma métrica y la antítesis.

En lo esencial, la omisión de preposiciones como “sobre, en” (于) y “sobre, en” (在)²⁵, permite que los sustantivos dispongan del pleno derecho a aparecer como sujetos de la frase. Combinada con la omisión de la persona verbal, estas elipsis suprimen la dirección en la que se ejecuta la acción del verbo, suscitando la permutabilidad de los sujetos de la oración, como también podemos apreciar en los siguientes versos:

谁家今夜扁舟子，何处相思明月楼。²⁶

Transcripción literal:

Quién hogar esta noche barco,

dónde añorarse luna brillante morada

Traducción:

¿De quién es aquella barca que en esta noche navega?²⁷

²⁵ En el chino clásico, se refiere a ambas, pues se usaban menos palabras. Así, un vocablo puede tener varios significados, e incluso numerosas propiedades léxicas, es decir, tanto 于 como 在 puede significar “sobre” o “en”, dependiendo del contexto.

²⁶ Zhang Ruoxu (660-726), *Chun Jiang Hua Yue Ye* (Una noche iluminada por la luna sobre el río en primavera).

²⁷ Traducción de Chen (2013: 158).

¿De quién es esta morada en que se añora el ausente?

Cheng (2007: 56) comenta que estos dos versos describen la pena por la separación de dos amantes, y propone interpretar el segundo verso de dos formas teniendo en cuenta la reciprocidad que radica en la “intersubjetividad” en la poesía china, y sugiere traducir el segundo verso de siguientes maneras distintas:

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

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

Comparando las distintas versiones traducidas del segundo verso, encontramos que ambos traductores siguen el patrón sintáctico interrogativo del poema original, enfocándose en distintos puntos claves interrogatorios. En la traducción de Chen, se pregunta sobre la pertenencia de las localidades en cuestión; sin embargo, en las versiones de Cheng, lo que se cuestiona es dónde se encuentran los sujetos. En el segundo verso, observamos que, germina una ambivalencia debido a la ausencia de preposiciones, elementos locativos que indican, en este caso, el lugar, (Cheng, 2007: 56), de modo que la conexión lógica entre los elementos oracionales queda flexible, lo cual permite al traductor tomar la libertad de interpretarlo con enfoques distintos, así que ambas traducciones sugeridas por Cheng pueden resultar razonables. Una se interpreta como un hombre que sueña con el aposento de su amada debido a la añoranza, y la otra, como una mujer que piensa amargamente en su amado ausente en su aposento.

Según el contexto de este poema, los sujetos al respecto podrían estar aludidos mediante dos imágenes. El “viajero en barca pequeña” (扁舟子) representa metafóricamente a un hombre errante, lejano de su tierra natal, mientras que la “morada bajo la luna” (明月楼) evoca la imagen de la mujer que añora a su amante ausente. Puede decirse que estos dos versos que citamos en este caso encarnan cabalmente la sutileza de la poesía china: expresar pensamientos y sentimientos creando imágenes y contextos que reflejan la belleza de la ambigüedad tácita del lenguaje poético. Partiendo de estas dos imágenes, interpretamos los dos versos de la siguiente manera:

¿Quién, afligiendo, va a la deriva en su bote esta noche?

¿Quién, suspirando, añora al ausente en su morada bajo la luna?

La ambigüedad ocurre también en los siguientes versos:

竹喧归浣女，莲动下渔舟。²⁸

Transcripción literal:

Bambú bullicio regresar las lavanderas,
lotos mover bajar barco de pesca.

Traducción:

Los bambúes susurran al regreso de las lavanderas,
Se mecen los lotos y bajan las barcas de pesca.

En estos dos versos de Wang Wei (¿699?-¿761?) se omiten las preposiciones que indicarían la relación lógica. Además, vemos un fenómeno gramatical muy común en la poesía clásica china, que es la inversión entre el sujeto y el verbo. En estos dos versos, los sujetos “lavanderas” (浣女) y “barcas de pesca” (渔舟) aparecen después de los verbos, sin usar conjunciones para conectar las dos frases (Liu, 1962: 42), provocando incertidumbre en la relación lógica que debe existir entre ellos. Por ello, estos últimos versos podríamos interpretarlos de, al menos, dos formas diferentes:

Primera, los bambúes susurran porque regresan las lavanderas y los lotos se mueven por haber bajado las barcas de pesca. Segunda, de los susurros de los bambúes se deduce el regreso de las lavanderas, y por movimiento de los lotos se sabe que las barcas están bajando (el río).

A partir de estos dos ejemplos, podemos ver que la omisión de ciertos elementos gramaticales en la poesía clásica china es una fuente de ambigüedad. Ello podría suponer un factor negativo en la comunicación del lenguaje verbal, pero en la poesía, por lo contrario, tiene un valor único, es decir, amplía el espacio de imaginación e interpretación de la misma (Zheng, 2001:68-72).

²⁸ Wang Wei, *Shan Ju Qiu Min* (Anochecer otoñal en mi morada entre montañas).

Además, dicha indeterminación se refleja también en términos temporales. Los verbos chinos no se conjugan según el tiempo, por lo que los poetas no tienen la obligación de seguir una visión particular del mismo, lo cual es especialmente apreciable en el siguiente poema de Wang Wei (¿699?-¿761?):

空山不见人，²⁹

但闻人语响。

返景入深林，

复照青苔上。

Transcripción literal:

Montaña vacía no ver gente,

pero oír gente voz sonar.

luz que retorna entrar profundo bosque,

otra vez alumbrar musgo.

Traducción:

Montaña vacía, nadie se ve,

Susurros se oyen, empero.

La luz retorna al espeso bosque,

Iluminando, de nuevo, el musgo verde.

Liu (1962: 40-41) señala que, en este poema, la elipsis del sujeto realza la universalidad del escenario que se describe. El poeta dijo solo “no ver a la gente”, en lugar de, sin rodeos, “no veo a nadie”, o “alguien no ha visto a nadie”, de modo que la descripción se centra en el paisaje más que en las personas. Tales omisiones del sujeto permiten al poeta no entrometer su propia personalidad en la escena, ya que el sujeto

²⁹ Wang Wei, *Lu Zhai (Parque de los ciervos)*. El título alude al nombre de una localidad al suroeste del distrito Lantian de la provincia de Shaanxi, en uno de cuyos bosques el poeta ermitaño construyó una cabaña.

perdido puede identificarse fácilmente con cualquiera, ya sea el lector o alguien imaginario. Y el poema no tiene ningún tiempo configurado para los verbos “ver” (见), “oír” (闻), “entrar” (入) y “alumbrar” (照). Además, el poeta solo dice “montaña vacía”, y no indica de qué montaña se trata en particular. Así evita la posibilidad de que el lector no imagine el escenario por desconocer el nombre. Liu (1962: 46-47) designa esta característica de la poesía clásica china como “calidad impersonal y universal”, resumiendo:

Chinese grammar is fluid, not architectural. Whereas in a highly inflected language such as Latin, words are solid bricks with which to build complicates edifices of periods and paragraphs, in Chinese they are chemical elements which form new compounds with great ease, A Chinese word cannot be pinned down to a ‘part of speech’, ‘gender’, ‘case’, etc., but is a mobile unit which acts on, and reacts with, other units in a constant flux. This enables Chinese poets to write the greatest possible conciseness, and at the same time achieve an impersonal and universal quality.

Cabe mencionar que en la llamada *poesía de estilo moderno* existen versos compuestos únicamente por sustantivos, sin preposiciones o conjunciones, como si fuese el apilado de una serie de imágenes. Gu (2003: 7) considera que, con ello, asistimos a un proceso de montaje, similar al que se lleva a cabo en el proceso de postproducción de una película. Así, un verso, a menudo, consistiría en una o más imágenes cuidadosamente seleccionadas y combinadas por el poeta, exhibiéndose frente al lector como si fuesen distintas tomas de una película. Veamos un ejemplo en los siguientes versos de Wen Tingyun (¿812?-866):

鸡声茅店月，人迹板桥霜。³⁰

Transcripción literal:

Canto de gallo, pequeña posada, luna,

Pisada, tabla de puente, escarcha.

Traducción:

Canto del gallo, una pequeña posada bajo la luna,

pisadas sobre las losas del puente, escarchadas.

³⁰ Wen Tingyun, *Shang Shan Zao Xing* (*Salida temprana de la montaña*).

En estos dos versos se enumeran seis tipos de escenarios sucesivamente: canto de gallo, posada, luna, pisada, losa de puente y escarcha. En ellos confluyen descripciones de sonido, de color, de vistas lejanas y cercanas, sin existencia de ningún verbo, pero no resulta nada difícil imaginar las acciones pertinentes a estos escenarios. Y más importante aún: a través de la disposición de estos términos, se ha dibujado una imagen de paisajes matutinos gélidos y sombríos, revelando de manera indirecta la soledad mental del viajero y las dificultades del camino.

En términos de fonética, dado que el chino antiguo era básicamente monosilábico, cada sílaba corresponde a un carácter (un ideograma) que consta de una parte fonética y una parte semántica, y en chino el número de sílabas diferenciables es sumamente limitado debido a gran cantidad de casos de homofonía (Gu, 2003: 21). Como cada sílaba puede modularse hasta con cuatro diferentes tonos, la lengua china hablada resulta extremadamente musical. Hasta cierto punto, el sistema de tonos también ayuda a aclarar la ambigüedad causada por la homofonía y crea, al mismo tiempo, un arreglo muy elaborado de contrapuntos tonales en la poesía china (Cheng, 2007: 36).

Llegados a este punto y, según todo lo comentado, podemos resumir que en el nivel léxico, en el lenguaje poético se lleva un sutil juego entre palabras vacías y llenas; en el nivel prosódico, el contrapunto tonal y la antítesis constituyen elementos esenciales, sobre todo, en los *lǐ shī* (versos regulares); y en este sentido, Cheng (2007: 37) apunta que en el nivel simbólico, mediante la inversión entre el sujeto y el objeto implicados, las imágenes tomadas metafóricamente de la naturaleza interpretan con esmero la idea de que “el hombre es parte integral de la naturaleza”³¹, de modo que el lenguaje poético, al beneficiarse fundamentalmente del pensamiento chino, es fiel representante del idioma chino, sutil por excelencia.

1.1.4 POESÍA, PINTURA, Y CALIGRAFÍA: UNA RELACIÓN TERNARIA

En la antigua China, en el nivel de creación artística, la poesía, la caligrafía y la pintura estaban estrechamente relacionadas, incluso formando una relación ternaria en

³¹ Texto en chino: 天人合一. Esta noción encarna una idea filosófica china, que ha sido interpretada por el confucianismo, el taoísmo y el budismo. Literalmente se interpreta como la unidad del cielo y el hombre. Zhuangzi (¿369?-286 a.C.), filósofo y pensador del período de los Reinos Combatientes (475 a.C.-221 a.C.), fue el primero en proponer esta idea, en su libro *Qi Wu Lun (Discurso acerca de la igualdad de las cosas)*, afirmando: “El cielo, la Tierra y yo nacemos juntos, y todas las cosas y yo somos uno” (天地与我并生，万物与我为一). Este concepto reflejado en las artes como poesía, pintura y música, hace énfasis en buscar la armonía entre el ser humano y la naturaleza (Lai, 2009: 114).

muchos casos. Un ejemplo muy representativo es *Ti Hua Shi* (poesía pictórica), en la que un determinado poema y un estilo pictórico se integran en una única composición, de forma que el contenido del texto se relaciona con el tema iconográfico y la expresividad del dibujo armoniza con el estilo caligráfico.

Veamos ahora un ejemplo de *Ti Hua Shi* (Figura. 1).

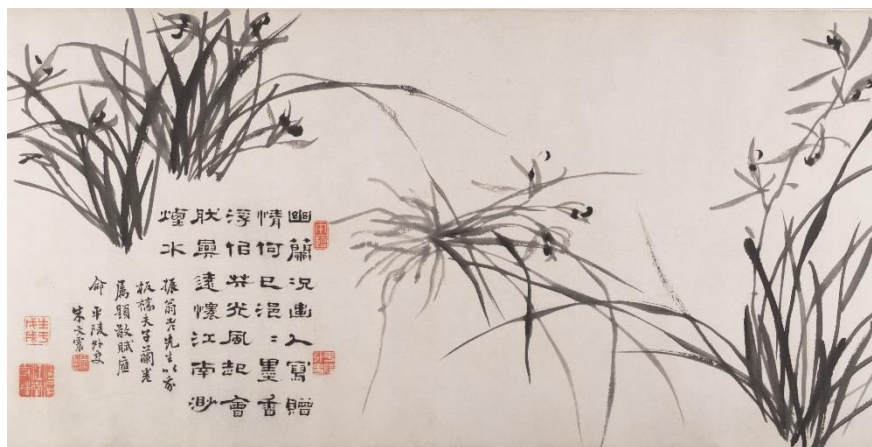


Figura 1. Orquídeas y Bambú, Zheng Xie (1693-1766)³²

En este dibujo, Zheng pintó dos plantas admiradas por los literatos chinos: la orquídea, símbolo de la lealtad y la virtud poco apreciada, y el bambú, símbolo del hombre de gran carácter, fuerte pero flexible. Orquídeas y bambú fueron pintados cuando el artista tenía cincuenta años, por la misma época en que fue nombrado para un puesto en el gobierno de China de la dinastía Qing (1639-1912). Tanto en la pintura como en el poema se deposita el ideal literario de retirarse para disfrutar de la naturaleza en el sur. El poema, colocado en el tercio izquierdo del papel, está escrito en un estilo libre y elegante que se hace eco de la pincelada de las orquídeas a su lado.

Sobre la *Ti Hua Shi*, Qi (1989: 7) anota: “La poesía y la pintura son hermanas que participan de una madre común, la vida. Para ser más precisos, proviniendo de hechos, entornos y sentimientos compartidos, cumplen además con requisitos estéticos conmovedores, etc.”³³ Por tanto, hablamos de dos manifestaciones artísticas, poesía y

³² Zheng Xie, conocido comúnmente por su seudónimo Zheng Banqiao, fue un pintor reconocido por sus pinturas de bambúes, orquídeas y rocas. Fue nombrado “calígrafo y pintor oficial” del emperador Qianlong (1711-1799). Zheng también creó un nuevo estilo de caligrafía influenciado por sus dibujos de orquídeas. Sumado a esto, tenía interés en la literatura y la poesía. (Véase <https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=Zheng%20Xie&perPage=20&sortBy=Relevance&offset=0&pageSize=0>).

³³ Texto original en chino: 诗与画是同胞兄弟，它们有一个共同的母亲，即是生活。具体些说，即是它们都来自生活中的环境、感情等等，都有美的要求、有动人力量的要求等等。

pintura, con referencias recíprocas identificables (Wang, 2007: 184). En sus obras *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china* (2004) y *La escritura poética china* (2007), Cheng realizó un análisis detallado y profundo de la relación entre poesía, caligrafía y pintura, así como de las causas y efectos artísticos de esta interrelación. Según este autor, la caligrafía constituye el primer enlace que conecta la poesía y la pintura, dentro de una relación ternaria. Una de las manifestaciones más significativas de esta relación la encontramos en la *Shi Yi Hua* (pintura que expresa el significado poético)³⁴ (Liu, 2004) y en la ya comentada *Ti Hua Shi*.

Podemos apuntar un hilo cronológico y evolutivo entre estos dos tipos de expresión, ya que la tradición de representar pictóricamente las ideas poéticas (*Shi Yi Hua*) se remonta a la dinastía Jin del Este (220-240) (Li, 2013: 8), mientras que la poesía pictórica en sentido real (*Ti Hua Shi*) no aparece hasta la dinastía Tang (618-907).

Veamos dos ejemplos de *Shi Yi Hua* a continuación (Figuras. 2 y 3):



Figura 2. *Ninfa del río Luo* (detalle), Gu Kaizhi ((¿345?-406), dinastía Jin del Este (265-420) ³⁵

La composición de *Ninfa del río Luo* ilustra el poema de Cao Zhi (192-232), titulado *Oda a la ninfa del río Luo*, en el que el poeta describe su encuentro imaginario con la diosa a las orillas del río, enamorándose ambos, aun sin poder estar juntos debido a las diferencias

³⁴ Pintura creada basándose en el contenido y la concepción artística de los versos de algún poema célebre. Este tipo de pintura tuvo su origen en la dinastía Jin del Este (265-420) (Cheng, 2004: 14).

³⁵ Rollo de mano. Tinta y colores sobre seda, 27,1 x 572,8 cm, Museo del Palacio, Beijing. Es probable que esta pintura sea una réplica del original copiada durante la dinastía Song (960-1279). Sobre la pintura entera, véase <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-gu-kaizhi-nymph-of-the-luo-river.php>.

El arte del autor de esta obra, Gu Kaizhi, se conoce hoy tanto por los registros escritos como por las pinturas que están asociadas con él. Fue uno de los primeros en representar a Vimalakīrti, el santo budista que se hizo popular en China. La introducción de Vimalakīrti en China tuvo lugar desde la India por medio del Sūtra de Vimalakīrti, traducido por Kumarajiva (344 d. C.-¿?). A partir de entonces, la figura de Vimalakīrti fue siendo abrazada progresivamente por el budismo chino hasta llegar al presente.

entre humanos y dioses. La ninfa del río Luo era Fufei, hija del Emperador Fuxi, el de las leyendas prehistóricas, y se convirtió en ninfa tras ahogarse en el río. Toda la pintura está dividida en tres rollos, el primero describe el encuentro y el enamoramiento; el segundo, las diferencias entre humanos y dioses, y el último narra la añoranza del poeta después de la marcha de la Ninfa. Lo que se muestra en la figura 2 es un detalle del primer rollo.



Figura 3. *Las Admoniciones a las Institutrices* (detalle de la primera parte del rollo), Gu Kaizhi (¿345?-406), dinastía Jin del Este (265-420).³⁶

Si bien los poemas que encontramos en estas dos últimas imágenes forman parte de la composición pictórica (Liu, 2004: 33), aún no han llegado a fusionarse orgánicamente con la imagen, como sucede en los más evolucionados *Ti Hua Shi*. Por ello, mientras en la obra de Gu texto y pintura se muestran y aprecian por separado, en la de Zheng Xie una y otra están imbricadas. En la primera, el valor de la composición equivale a la suma de los valores del texto poético y de la representación pictórica, mientras que en la segunda el valor de conjunto supera con creces la simple adición de los valores parciales.

Uno de los recursos, en este caso técnico, que contribuye a la integración de ambas artes en una única composición es la aproximación mutua entre los estilos del trazado de la expresión pictórica y el de la caligrafía (Cheng, 2004: 14). Acerca de este tema, Cheng subraya:

el arte caligráfico suscitó muy tempranamente una pintura ‘espiritual’, la cual, más que procurar la semejanza y calcular las proporciones geométricas, trata de imitar el ‘acto del Creador’, fijando las líneas, las formas y los movimientos de la naturaleza (2007: 24)

³⁶ *Las Admoniciones a las Institutrices* lleva la firma de Gu Kaizhi, aunque originalmente no está registrado como pintado por él. No obstante, mantiene con precisión un estilo anterior a la dinastía Tang (618–907). La obra ilustra, a través de una serie de escenas individuales separadas por el texto de un poema confuciano didáctico, el comportamiento adecuado para las damas de la corte (Li, 2013: 8-9). Sobre la pintura entera, véase <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-gu-kaizhi-admonitions-of-instructress.php>.

La pintura china reserva cuidadosamente un “vacío” en su imagen, el cual puede ser tangible o intangible. Este “vacío” en la dimensión de la pintura crea, más que deja, un excelente espacio para la poesía, permitiendo que ambas artes se integren en forma y contenido (Liu, 2004: 21). Según lo anterior, el poema incorporado no ocupa simplemente el espacio en blanco reservado por la pintura, sino que colabora con valores propios en la manifestación de los sentimientos del autor, participando en las ideas o la concepción artística de la pintura mediante la expresión caligráfica (a veces no con el contenido poético).

De lo argumentado hasta ahora, podemos entender que en la pintura poética es la primera la que permite incorporar la poesía a la obra. No obstante, podemos encontrar poemas cuyos contenidos no están acoplados a las pinturas, como puede suceder en aquellos que se destinan sencillamente como obsequios, o en los poemas añadidos en *Shi Yi Hua*, en los que el texto, con toda su carga de significado, simbolismo y valor caligráfico es simplemente acompañado, ilustrado, por la pintura.

En el plano de la concepción artística, la relación entre poesía, caligrafía y pintura podría resumirse en el comentario de Su Shi (1037-1101)³⁷ acerca del *Shanshui Shi* (poema paisajístico)³⁸ de Wang Wei (¿699?-¿761?)³⁹: “La pintura habita en la poesía como la poesía existe en la pintura”⁴⁰. Un buen poema puede asociarse con la imagen que representa si hace que el lector se sumerja en la concepción artística que este describe, al igual que un espectador al observar una buena pintura, la cual puede incitarle a recitar los versos que ella pueda sugerirle. Esto lo vemos bien reflejado en la pintura de la dinastía Song (960-1279), en la que la versificación fue considerada uno de los temas de examen para calificar las pruebas de los aspirantes a la Academia de Pintura de la dinastía.

³⁷ Poeta, pintor y calígrafo de las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279) (Liu, 2016: 46-49).

³⁸ En idioma chino, la palabra *Shanshui* significa paisaje, representando la dualidad montaña-agua, remontándonos al siglo IV, dos siglos antes que en Europa, donde no se habla de una real existencia de paisaje antes del Renacimiento (Berque, citado por Lamothe, 2007: 58). Este concepto de paisaje se manifiesta en distintos campos, como la arquitectura (en el diseño de los jardines), la pintura y también en la poesía. En todo caso, un *Shan Shui Shi* no siempre describe montañas y agua al mismo tiempo. Algunos solo describen las primeras, mientras que otros se centran principalmente en la segunda. Pero independientemente de su enfoque descriptivo, el paisaje que evoca el poema nunca experimenta la intervención intelectual o emocional del poeta, es decir, el paisaje se presenta tal y como aparece en la naturaleza. Por supuesto, el paisaje que describen los *Shan Shui Shi* no se limita solo a las montañas y al agua, pudiendo abarcar también el desierto y lugares escénicos adornados por el hombre, así como el paisaje de los suburbios, palacios o mansiones de la ciudad, etc.

³⁹ Poeta, músico y pintor de la dinastía Tang (618-907), es conocido también como “El Buda poeta”. En su obra poética destaca la contemplación silenciosa de la naturaleza como fuente del conocimiento de la esencia del propio ser (Alepez, 2015: 54).

⁴⁰ Texto original en chino: 诗中有画，画中有诗.

Además, en la poesía pictórica no solo se supone que el contenido del poema es pictórico, sino que también lo son los caracteres chinos que componen la poesía (Gu, 2003:12). Los ideogramas chinos, como medio de expresión poética, han estado íntimamente vinculados a la pintura desde su origen (Liu, 2013: 8-9).

Español	Descripciones óseas (sobre caparazones de tortuga y huesos de animales (s. XIV-XI a.C.))	Escritura en objetos de bronce (1300-219 a.C.)	Escritura de pequeño sello (desde 221 a.C.)	Escritura de los funcionarios (desde 221 a.C.)	Escritura regular (desde finales de la dinastía Han)	Escritura corriente (desde la dinastía Han del Este)	Escritura cursiva (desde principios de la dinastía Han)	Chino simplificado
Sol								
Luna								
Montaña								
Pez								
Pájaro								

Tabla 1. Evolución de los estilos de la escritura china ⁴¹

En la Tabla 1, donde se muestra la evolución de algunos caracteres chinos, podemos detectar que, como los jeroglíficos, ciertos ideogramas chinos tuvieron su origen en trazos pictóricos, impregnando a la caligrafía de su naturaleza y conservándola durante todo el proceso evolutivo. De este modo, el origen de los ideogramas dota a la poesía china de un carácter visual⁴², lo cual no solo se refleja en la forma y trazo de los caracteres, sino

⁴¹ Elaboración propia a partir del libro *Estructura y evolución de los caracteres chinos* (Hu, 2015).

⁴² En este sentido, Ezra Pound fue uno de los que subrayó el énfasis en las características pictóricas de los caracteres chinos. Entre las anotaciones sobre los caracteres y poemas chinos que le dejó Ernest Fenollosa, Pound descubrió que los propios caracteres chinos son todos textos pictóricos consistentes en algún tipo de imagen, por lo que los considera textos llenos de poesía (citado por Gu, 2003: 13). Pound incorpora el ideograma como un elemento que se integra en el montaje de citas, percepciones, anécdotas e imágenes a través de las cuales se construyen su obra *Cantos* y, sin embargo, la comprensión de Pound acerca de la escritura china resulta parcialmente errónea, clasificando todos los ideogramas como jeroglíficos, sin tener en cuenta otras estructuras de escritura, como caracteres ideográficos, compuestos fonéticos, de extensión etimológicos y demás (Huang, 2010: 85-88). Sobre el detalle de las estructuras de caracteres chinos, véase el artículo “¿Ideogramas o pictogramas? Una introducción a los caracteres chinos”, de Chen Hao en *Méx. cuenca pac* [online]. 2015, Vol.4, No.10, pp.107-129 (disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-53082015000100107). Además, hay

también en la concepción artística expresada en esta misma. Es decir, la poesía clásica china tiende a combinar elementos tangibles, paisajes, por ejemplo, con emociones e intereses intangibles del poeta, y la revelación de estas se llevará a cabo a través de la realidad espacial visible o la apariencia visual (Cheng, 2007: 25-27). Esta es también una de las razones de que la poesía pictórica pueda ser incluida en una pintura e integrarse con ella.

1.1.5 INDISOLUBILIDAD ENTRE POESÍA Y MÚSICA EN CHINA

Al observar el desarrollo de la poesía clásica china podemos encontrar que la poesía y la música han sido inseparables desde el principio. Ambas existen juntas, se desarrollan en paralelo, interactúan entre sí y continúan transformándose mutuamente (Jiang, 2007: 393). Las dos primeras antologías de poemas, el *Shijing* (*Libro de poemas modelo*, siglos XI y VI a.C.) y el *Chu Ci* (*Elegías de Chu*)⁴³, eran colecciones de canciones, profanas la una, y sagradas la otra (Cheng, 2007: 31). Después del Período de los Estados Combatientes (475-221), la poesía y la música se fueron separando gradualmente. Desde la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) a la Tang (618-712), la recitación poética se desarrolló enormemente, y de manera progresiva se convirtió en una de las principales corrientes en la historia de la poesía. Cabe destacar que, tanto los poemas del estilo *Yuefu* de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), como los poemas *Ci* que surgieron a finales de la etapa temprana de la dinastía Tang (618-712) y florecieron en la dinastía Song (960-1279) (Tang y Pan, 1978: 63), eran versificados para ser cantados al compás de la música (Li, 2011: 54), sobre todo estos últimos, cuyos versos eran en realidad “letras” que se adaptaban a melodías preexistentes (Cheng, 2007: 31). Después de las dos dinastías Song⁴⁴, e incluso de las dinastías Yuan (1271-1368) y Ming (1368-1644), la música había evolucionado tanto en contenido como en forma. Tras los poemas *Ci*, surgió otro estilo poético muy similar que vinculó a la música, el drama y el chino vernáculo, a saber, los poemas *Qu*⁴⁵, estos últimos rompiendo las convenciones de la poesía y que progresivamente avanzó hacia la prosa y el drama. El

que señalar que la poesía clásica china que tradujo Pound en sus primeros años desencadenó una ola de aprendizaje e imitación de la poesía china en Occidente. Sus ideas poéticas como “imagismo” y “vorticismo” también se inspiraron en los caracteres y la poesía clásica de China (Huang, 2010: 85-88).

⁴³ Sobre estas antologías véase la nota a pie 9.

⁴⁴ La dinastía Song fue una dinastía gobernante en China entre los años 960 y 1279, que sucedió al periodo de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos (907-979) y fue sucedida por la dinastía Yuan (1271-1368). Esta dinastía está dividida en dos etapas, llamadas la dinastía Song del Norte (960-1127) y la dinastía Song del Sur (1127-1279) respectivamente, por lo tanto, generalmente también se nombra este período histórico como el de las dos dinastías Song.

⁴⁵ El poema de tipo *Qu* es una nueva forma poética más flexible y expresiva que el *Shi* del periodo Han y que el *Ci* del periodo Tang. Este género de poema prosperó en la dinastía Yuan (1271-1368). Sobre su definición detallada véase el punto 1.3.3 de esta tesis.

patrón de oraciones de los poemas *Qu* puede incluir una variedad de vocabulario y sintaxis más evolucionada que los *Ci*, y los poetas a menudo introducen intencionalmente el lenguaje hablado en ellos (Wang, 2007: 227-229). La relación entre la poesía y la música en la China clásica refleja claramente diferentes tendencias evolutivas de integración entre estas dos artes, de forma que Cheng (2007: 32) llega a señalar que la aparición de los géneros *Ci* y *Qu* terminó de definir la simbiosis entre poesía y música.

El estrecho vínculo entre la poesía clásica china y la música se manifiesta también en el ritmo y la métrica peculiares de esta poesía. Los ideogramas chinos de una sola sílaba, cuya entonación varía entre cuatro tonos distintos, brindaron más posibilidades para la disposición rítmica de la poesía. Gu (2003: 21) señala que los ideogramas monosilábicos se pueden combinar de forma muy natural en grupos de hasta nueve sílabas. En un poema con versos de cinco caracteres, es decir, con cinco sílabas, entre cada dos caracteres se introduce una pausa semántica (*dun*). ¿En qué consiste esta pausa? Como señala Cai (2015: 547), tanto en la poesía occidental como en la china, una unidad rítmica, generalmente llamada “pie”, está formada por dos o tres sílabas. Así, en la poesía inglesa tendríamos cinco tipos principales de unidad rítmica: *iamb*, *trochee*, *spondee*, *anapest* y *dactyl*, cada uno compuesto por dos o tres sílabas. Por ejemplo, en el soneto 18 de Shakespeare (2001: 20):

Shall I | com- pare | thee to | a summer’s day?

Thou art | more love- | ly and | more tem- | per-ate.

Podemos observar que las unidades rítmicas, formadas en este caso por dos sílabas, no coinciden con las unidades semánticas. Sin embargo, en todos los géneros de poesía china una unidad rítmica, sea de dos o de tres sílabas, coincide con una unidad semántica. Por ello, algunos lingüistas llaman a las unidades disilábicas y trisilábicas “pie regular” y “súper pie”, respectivamente.⁴⁶

En la poesía clásica china, y según la terminología prosódica moderna, el ritmo se manifiesta mediante la repetición de unidades disilábicas o la alternancia de estas con las trisilábicas, con una pausa semántica tras cada una de estas unidades (Cai, 2015: 547). Tal

⁴⁶En su artículo, Chen (1979: 371-420) realizó un análisis detallado sobre el ritmo de los *lü shi* (versos regulares), mientras que Feng (1995) investigó el tema del ritmo del idioma chino desde la perspectiva de la morfología prosódica en su tesis doctoral. Pese a que los dos estudios se centran en distintos contextos investigativos, uno en la prosodia poética china y el otro en las estructuras prosódicas y sus distintas interpretaciones en las oraciones del idioma chino, ambos coinciden en que las unidades disilábicas y trisilábicas, llamadas también “pie regular” y “super pie”, respectivamente, constituyen los elementos fundamentales de este idioma oriental (Jia, 2014: 46). Según el análisis de Feng, esto se debe a que los monosílabos son dependientes, y normalmente van adheridos a un pie regular para formar un super pie.

es el caso los primeros cuatro versos extraídos del poema *Shan Ju Qiu Min* (*Anochece otoñal en mi morada entre montañas*) de Wang Wei (¿699?-¿761?):

空山 | 新雨后，
天气 | 晚来秋。
明月 | 松间照，
清泉 | 石上流。

Traducción literal:

Montaña vacía | lluvia fresca | después,
clima | anochece | llegada otoñal.
Luna brillante | entre pinos | alumbrar,
agua clara | sobre piedra | fluye.

Traducción:

Montaña vacía tras una lluvia fresca,
al anochece está llena de aire otoñal.
Entre los pinos reluce la luna,
sobre las piedras fluye el agua clara.

Observamos en este poema que el ritmo sigue la norma establecida, introduciendo una pausa después de cada unidad semántica. Por otro lado, la combinación de los tonos que permite la poesía clásica china logra aumentar aún más la sutileza del poema, introduciendo múltiples matices, como pudieran ser los apasionados o melancólicos, en la declamación de los versos. Por el contrario, en la poesía occidental las palabras cuentan con número de sílabas no uniforme, lo que aumenta en gran medida la dificultad del poeta para organizar el ritmo de la poesía. Aunque las palabras en la poesía occidental se componen con sílabas átonas y tónicas, son mucho menos flexibles que la versatilidad que proporcionan los cuatro tonos de la poesía china (Cheng, 2007: 28). Esta es también la razón por la cual la poesía china es diferente de la occidental: la primera está dominada por poemas con una sola rima y complementada por versos con rimas distintas. Debido a que en la poesía occidental la mayoría de las palabras son polisílabas, el número de los homófonos es muy pequeño, si bien, en poemas largos con un número apreciable de versos, la rima ha de cambiarse con frecuencia para evitar monotonía. Sin embargo, en la poesía china, por el inmenso número de homófonos que existen en el idioma, una misma rima

podría usarse desde el principio al final pese a que el poema contase con mil versos (Gu, 2003: 23). Es en este sentido donde la naturaleza rítmica y musical de la poesía clásica china muestra también su estrecha conexión con la música.

Además, vale la pena mencionar que en esta estrecha conexión entre la poesía y la música interviene en gran medida la sensibilidad de quienes participan en estas dos artes. Sobre este asunto, Cheng (2007: 32)⁴⁷ destaca que los poetas tienden a tener una visión musical del universo, mientras que los músicos tratan de internalizar las imágenes creadas por los poetas. El confucianismo otorga gran importancia a la educación musical de los literatos, ya que aprender música también es una forma de reflejar su dimensión espiritual. Muchos poetas son especialmente sobresalientes en este aspecto, como Wang Wei (¿699?-¿761?) y Wen Tingyun (¿812?-866), de la dinastía Tang, y Li Qingzhao (1084-1155) y Jiang Kui (1155-1221), de la dinastía Song. También Li Bai (701-762), Du Fu (712-770), Bai Juyi (772-846), y otros, crearon numerosos poemas alabando las destrezas del músico, recibiendo por ello el aprecio general. Mientras tanto, los músicos también componían obras tomando los poemas como referencia, de modo que coadyuvaban a las “concepciones artísticas” (*yi jing*) del poema al que se asociaban.

1.1.6 IMÁGENES Y ESCENARIO POÉTICO: EL JUEGO DEL MONTAJE

El término “imagen” (*yi xiang*) se usa ampliamente en los campos de la psicología, la lingüística y la literatura. En psicología, la imagen se refiere a la reproducción visual de conceptos en el cerebro humano; en lingüística, lo que indica la imagen toma prestada aproximadamente la definición de este término en la psicología. Pero en la lingüística cognitiva, el “esquema de imagen” se interpreta como derivado de imágenes mentales específicas (Lan, 2005: 58). Abrams (1999: 121-122) señala que el uso de la palabra “imagen” es muy común en la crítica literaria, pero su significado es incierto, pues este depende de la experiencia personal del lector sobre las imágenes individuales que le sugiere un poema hasta la figuración que produzca el poema en su conjunto. Liu (1962: 101-102) propone que el término “imagen” tenga los significados de retrato y de metáfora, y se utilice para referirse tanto a la expresión mediante el lenguaje de la imagen mental o la percepción

⁴⁷ Existen pocos estudios sistemáticos sobre la poética china traducida al español, el de Cheng (2007) resulta lo más completo y profundo, por lo que hemos tenido una dependencia considerable de los comentarios de Cheng en estos apartados argumentando las características de la poesía china. Por supuesto, también nos remitimos a las opiniones de otros estudiosos, como Chen (2013), Gu (1995; 2003) y Wang (1985; 2001; 2002; 2009), entre otros.

sensorial, como, propiamente, a las dos formas de expresión, a saber, metáfora y símil. Liu (1962: 102) analiza la distinción entre imagen, metáfora y símbolo, y divide las imágenes de la poesía clásica china en dos categorías: imágenes simples e imágenes compuestas, definiendo estas dos categorías como:

A simple image is a verbal expression that recalls a physical sensation or evokes a mental picture without involving another object; a compound image is one that involves a juxtaposition or a comparison of two objects, or a substitution of one object for another, or a translation of one kind of experience into another.

Brooks y Warren (2004: 196) señalan que las imágenes son el núcleo de la poesía. Los poetas piensan en términos de imágenes o sienten a través de ellas. Ambos autores consideran que la densidad, la penetración y la integración de los pensamientos, sentimientos, imágenes, mecanismos y ritmos en el lenguaje son la fuente de la esencia y el poder de la poesía. Lewis (1984: 17) considera la imagen como una fotografía realizada con palabras. Por tanto, un poema en sí sería un ramillete de imágenes.

Según lo comentado, podemos ver que en el mundo literario occidental ha habido un amplio debate sobre el concepto de imagen, pero ¿son estas discusiones totalmente coherentes con la realidad de la poesía china? La respuesta es probablemente negativa. En este sentido, Yuan (2002: 50) señala que:

aunque los escritores europeos y americanos imagistas anunciaron las imágenes de la poesía clásica china,(...)su comprensión sobre dicha poesía es superficial(...)Las imágenes son un concepto inherente a la antigua teoría literaria china...⁴⁸

En los círculos literarios chinos, la discusión y el estudio sobre las imágenes tienen una larga historia.

En la tradición poética china, la noción de “imagen” (*yi xiang*) se remonta al *Xi Ci I*⁴⁹, primer capítulo del *Zhou Yi (Libro de Cambios)*⁵⁰, donde podemos leer: “Confucio dijo:

⁴⁸ Texto original en chino: 尽管欧美意象派标榜中国古典诗歌的意象，但它们对中国诗歌的理解毕竟是肤浅的.....意象是中国古代文艺理论固有的概念.....(Yuan, 2002: 50).

⁴⁹ *Xi Ci I, Book of Changes*, disponible en <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-shang/ens>, consultado el 17 de abril de 2020.

⁵⁰ También conocido como *Yijing* o *I Ching*, hay diferentes opiniones acerca del momento en que se escribió el *Libro de los Cambios*. Según diversos estudios, podría haber sido escrito durante los siglos XII a XI a.C. Su autor es desconocido, y no han sido pocos a los que se les ha atribuido su autoría. Está compuesto por doce capítulos, siendo *Xi Ci I* el primero. En este libro se utiliza un conjunto de sistemas simbólicos para describir la simplicidad, el cambio y la dificultad del estado de todo. Expresa, así, la filosofía y la visión universal de la cultura clásica china. Su idea central es interpretar las características y leyes inherentes del devenir natural, los cambios alternos del *yin* y el *yang*, y describir de este modo el mundo. Este libro se usó originalmente para

‘Los caracteres escritos no son el exponente completo del discurso, y el discurso no es la expresión completa de las ideas; ¿es imposible descubrir las ideas de los sabios?’, y también Confucio dijo: ‘Los sabios hicieron sus símbolos emblemáticos para exponer plenamente sus ideas...’⁵¹. Wang (2008a: 56) señala que la figura a la que se refiere en este caso es ideográfica, se usa para expresar lo que simboliza un concepto abstracto, y difiere bastante de la imagen estética generada con posterioridad al procesamiento de emociones artísticas. Y, también según Wang (2008a: 65), las imágenes constituyen el ámbito esencial de las teorías estéticas chinas. Conceptos poéticos importantes desarrollados en distintas épocas como el símil y la asociación (*bi xing*)⁵², la imagen inspiradora (*xing xiang*)⁵³, la forma y el espíritu (*xing shen*)⁵⁴, el vigor y el brío (*qi yun*)⁵⁵, la sutileza elegante (*shen yun*)⁵⁶, la concepción

adivinar y pronosticar el clima, pero su influencia se extiende a todos los aspectos de la filosofía, religión, política, economía, medicina, astronomía, aritmética, literatura, música, arte, militar y artes marciales chinas. Desde el siglo XVII, el *Libro de los Cambios* también fue introducido en Occidente (Gao, 2012: 191-211).

⁵¹ Texto original en chino: 子曰：书不尽言，言不尽意。然则圣人之义，其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意……(*Xi Ci I, Book of Changes*, disponible en <https://ctext.org/book-of-changes/xi-ci-shang/ens>, consultado el 17 de abril de 2020).

⁵² En *Shijing* (*Libro de poemas modelo*), se emplean tres formas de expresión: la narración (*fu*), la analogía (*bi*) y la asociación (*xing*). La narración es una referencia directa a un objeto o un evento, la analogía compara metafóricamente una cosa con otra, y la asociación es una expresión improvisada de un sentimiento, un estado de ánimo o un pensamiento, o interpretación de emociones mediante la citación metafórica de un objeto material. Los estudios confucianos de la dinastía Han (206 a. C.-220 d. C.) resumieron y formularon este concepto de narración, analogía y asociación, que luego se convirtió en el principio y método fundamental en la creación literaria clásica en China. (disponible en https://www.chinesethought.cn/shuyu_show.aspx?shuyu_id=2184, consultado el 17 de abril de 2020).

⁵³ El concepto de imagen inspiradora (*xing xiang*) se refiere a un logro artístico de profundo significado literario y con gran gusto estético, obtenido a través de la combinación perfecta de los sentimientos de un autor con una situación o un escenario objetivo. *Xing* (兴) denota la inspiración improvisada del autor, y *xiang* (象), un objeto material que ha sido tomado prestado del mundo externo en su escritura. El crítico de poesía de la dinastía Tang (618-907), Yin Fan (彦范) usó por primera vez el término “imagen inspiradora” en su libro *He Yue Ying Ling Ji Xu* (*Prefacio a una colección de poemas de poetas distinguidos*) al comentar las obras del período dorado de la dinastía Tang. Más tarde, este término se convirtió en un estándar para evaluar el mérito de una obra poética. (disponible en https://www.chinesethought.cn/shuyu_show.aspx?shuyu_id=2167, consultado el 28 de abril de 2020).

⁵⁴ Ya en el periodo Pre-Qin (Siglo XXI-221 a. C.), los pensadores chinos plantearon la cuestión de la relación entre forma y espíritu. Xun Zi (荀子 313 a.C.-238 a.C.), pensador confucionista, en su obra *Tian Lun* (*Teorías del Cielo*) comentó: “La forma física da nacimiento al espíritu (形具而神生)”. Lo que significa que el cuerpo humano es un producto de la naturaleza, y la psicología humana deriva del cuerpo. Cuando se forma el cuerpo humano, también nace la mente. Del mismo modo, la estética clásica china otorga una gran importancia a la integración de la forma y el contenido de las obras literarias.

⁵⁵ Este término se refiere al impulso, el encanto y la vitalidad en las pinturas, así como en las obras caligráficas y literarias que, juntas, crean atractivos escenarios artísticos. El término se utilizó por primera vez para referirse solo a la pintura, lo que significa que el uso adecuado de la tinta y el pincel podrían presentar vívidamente el paisaje natural, hacer que la pintura fluyera con vitalidad y permitir a los espectadores apreciar su atractivo subyacente. Más tarde, el término amplió su significado para abarcar también poesía, ensayo, caligrafía y otras creaciones literarias. El vigor y el brío (*qi yun*), que tienen un significado similar a términos como el encanto artístico y el literario, son una apreciación estética obtenida a través de experiencias y sentimientos. Expresado en una obra de arte, este aspecto refleja el enfoque específico del autor hacia el arte y la inspiración, algo con lo que se nace y no tanto se adquiere con el tiempo. (disponible en https://www.chinesethought.cn/shuyu_show.aspx?shuyu_id=3726, consultado el 28 de abril de 2020).

⁵⁶ Este término se refiere a la sutil elegancia que alcanzan las obras literarias y artísticas. Originalmente se usó como criterio para representar el comportamiento y la actitud de una persona. Durante las dinastías Wei y

estética (*yi jing*)⁵⁷, etc., tienen aquí sus raíces. Las ideas (*yi*) y figuras (*xiang*) son elementos fundamentales que evocan el concepto final (*yi xiang*). Wang (2008a: 65) hace hincapié en establecer símbolos emblemáticos para exponer plenamente sus ideas. En este caso, las imágenes serían medios de expresión, y constituirían el propósito de los escritos, debido a que únicamente con palabras no bastaría para describirlo todo. Así, mientras que el lenguaje no conseguiría transmitir todo el contenido de los pensamientos, las imágenes, en cambio, serían un reflejo real del mundo. El primero en usar el término “imagen” (*yi xiang*) en la literatura china fue Liu Xie, teórico literario del periodo de las Dinastías Meridionales (420-587) (Cai, 2000: 375). En *Shen Si (Contemplación imaginativa de la mente)*, artículo 26 de *Wen Xin Diao Long (El corazón de la literatura y el cincelado de dragones)*, hace mención de este término, sin comentarios sobre su origen, enfatizando la “comparación de apariencias para captar la esencia”.⁵⁸ El autor defiende de este modo que las imágenes emblemáticas son las que, en esencia, contienen las ideas del poeta (Wang, 2008a: 65). Además, la “imagen” (*yi xiang*) mencionada aquí es el resultado de la elaboración emocional y de la imaginación del escritor por procesar los materiales vitales y es también la figura creada en la mente del

Jin (220-420), se utilizaba para evaluar las propiedades inherentes a una persona, mientras que durante la dinastía Han anterior (206 a.C.-220) se venía enfatizando únicamente la apariencia externa de una persona. Más tarde, este concepto se incorporó a la teoría de la caligrafía y la pintura para referirse también a la elegancia y sutileza de una obra. En la dinastía Ming (1368-1644), el concepto se extendió a la teoría de la poesía, y la “sutileza elegante” se convirtió en un requisito para componer este arte literario. Más tarde, Wang Shizhen (1634-1711), de la dinastía Qing (1636-1912), desarrolló aún más la teoría de la sutileza elegante. Para ello, recopiló su obra *Tang Shi Shen Yun Ji (La elegante sutileza de la poesía Tang)*, dilucidando sus propios gustos estéticos a través de la selección de poemas ideales y profundizando vigorosamente sobre poética. Wang creó su propia estética poética enriqueciendo la teoría de la sutileza elegante y convirtiéndola en una importante escuela de la poética durante la dinastía Qing.
(disponible en https://www.chinesethought.cn/shuyu_show.aspx?shuyu_id=2288, consultado el 28 de abril de 2020).

⁵⁷ El término se refiere al estado donde la escena descrita en una obra literaria o artística refleja el sentido y la sensibilidad que se pretende. *Jing* (境) originalmente significaba perímetro o límite. Con la introducción del budismo en China a finales de la dinastía Han (206 a.C.-220) y durante las últimas dinastías Wei y Jin (220-420), la idea de que el mundo físico no era más que una ilusión ganó popularidad, y que solo la mente era real. Por ello, *Jing* llegó a ser visto como un reino que se podía lograr teniendo sensibilidad mental. Como término literario y artístico, *jing* ayuda a construir varios significados. El término *yijing* (意境) fue presentado originalmente por el poeta Wang Changling (698-757) de la dinastía Tang (618-907). Este lo describe como una intensa experiencia estética en la que la percepción de un objeto alcanza un reino de unión perfecta con la implicación denotada por él. La apreciación estética en la mente se caracteriza por proyectar el significado en una escena y armonizar el pensamiento de uno mismo con la escena. En contraste con el término *yixiang* (意象), *yijing* (意境) revela completamente la implicación y el sentido estético elevado que una obra artística está destinada a entregar. El concepto se amplía para incluir otras nociones como el sentimiento y la escena, los significados reales e implícitos, o la mente y el objeto. También eleva las obras literarias y artísticas a un nuevo ámbito de apreciación estética. Después de evolucionar a través de varias dinastías, este concepto se convirtió en un criterio importante para juzgar la calidad de una obra literaria o artística, representando un logro basado en la evolución de los escritos clásicos a través del tiempo, y también un sello distintivo de todas las obras literarias y artísticas destacadas. El término también representa una unión perfecta entre los pensamientos y la cultura extranjeros y los típicamente chinos. (disponible en https://www.chinesethought.cn/shuyu_show.aspx?shuyu_id=2318, consultado el 28 de abril de 2020).

⁵⁸ Texto original en chino: 拟容取心.

autor. Por lo tanto, figura e idea son conceptos subjetivos. La teoría de Liu Xie no solo completó la transformación de esta idea de la imagen desde la filosofía a la literatura y el arte, sino que también promovió la conversión de la imagen simbólica en imagen emocional en la teoría poética (Liu, 2014a: 65).

La teoría de las imágenes (*Yi Xiang Lun*) de la poesía china recibió un desarrollo significativo durante las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279), abarcando casi todo el campo de la literatura y el arte. La teoría de la concepción artística (*Yi Jing Lun*) también comenzó a tomar forma durante la dinastía Tang (Liu, 2014a: 66). Por su lado, Sikong Tu (837-908), crítico y poeta de la dinastía Tang, en la sección *Xiong Hun* (*Potencia*) de su libro *Er Shi Si Shi Pin* (*Veinticuatro estilos de poesía*), hace mención al concepto de “tres externas”, consistiendo, según él, en “una imagen más allá de lo que represente, una evocación más allá de lo que parezca y un sabor más abundante de lo que desprenda”⁵⁹ (Liu, 2014a: 66), de forma que el núcleo de dicho concepto se resume en “llegar a la esencia independientemente de su forma”⁶⁰, en otras palabras, captar la esencia de las cosas yendo más allá de sus apariencias (Wang, 2007: 290). Durante las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912), gran cantidad de poetas se esforzaron por evaluar y comentar la poesía mediante imágenes, y la teoría correspondiente se volvió más sofisticada y madura, hablando de la producción de imágenes perfectas en términos de “sentido” (*yi*) y “figura” (*xiang*) (Liu, 2014a: 66). Sin embargo, Wang (2007: 67) señala que el concepto de imágenes poéticas puras no comenzó a aparecer hasta la dinastía Song, y en las dinastías Ming y Qing el estudio de las imágenes fue siendo más maduro y objetivo que en las generaciones anteriores, logrando formar así todo un sistema. En *Yu Guo Jiefu Xueshi Lun Shishu* (*Comentar la poesía con el académico Guo Jiefu*) (Vol. 32), Wang Tingxiang (1474-1544), escritor y pensador de la dinastía Ming, comenta: “Su poema es bueno por contar con imágenes translúcidas, sin apegarse a los hechos. En la antigüedad se decía que es como contemplar la luna en el agua, o la sombra en el espejo. Es difícil ser realista”⁶¹ (citado por Luo, 2012: 573). Podemos ver cómo esta idea está destinada a exhortar a los poetas a que no expresen directamente sus intenciones, sino que las muestren mediante imágenes que permitan a los lectores experimentar y comprender la poesía a través de sus propios procesos de percepción (Wang, 2008a: 68). De ello se deduce que en la tradición poética china las

⁵⁹ Texto original en chino: 象外之象、韵外之致、味外之旨。

⁶⁰ Texto original en chino: 超以象外，得其环中。

⁶¹ Texto original en chino: 夫诗贵意象透莹，不喜事实粘著，古谓水中之月，镜中之影，可以目睹，难以实求是也。

imágenes son elementos de sugerencia y simbolismo (Wang, 2008a: 67). La “imagen” en este momento no representa ya simplemente una escena o un objeto real con autosuficiencia independiente en la realidad, sino que es la portadora emocional de un poeta. Otro académico defensor de ideas similares fue Hu Yinglin (1551-1602). Según él, la poética china se centra en la figuración y enfatiza el concepto estético de “un sentido que va más allá de la imagen”.⁶² Si hay imagen, pero no sentido, esta pierde su alma, quedándose sin profundidad, pero una descripción de sentido sin imagen solo puede convertirse en una interpretación verbal directa, perdiendo por completo su representación artística (Wang, 2008a: 68-69). Estas teorías fueron mejor interpretadas y desarrolladas posteriormente a finales de la dinastía Ming y al principio de la Qing por pensadores como Wang Fuzhi (1619-1692), que realizó un análisis aún más profundo sobre la esencia misma y las características de las imágenes poéticas. En *Gu Shi Ping Xuan (Crítica y selección de poesía clásica)* (Vol. 5) Wang comenta: “las emociones deben ser reales, todas ellas han de constituir escenas; las escenas no deben ser vacías, deben estar siempre impregnadas de emociones”.⁶³ Y en *Jiang Zhai Shi Hua (Notas sobre poesía en la morada del jengibre)*, subraya: “Las emociones subjetivas y las escenas objetivas son nominalmente dos cosas aunque, de hecho, sean inseparables. En un poema maestro, las dos alcanzan el estado de armonía infinita”.⁶⁴ Wang considera que es en la esencia de las imágenes poéticas donde reside el verdadero reflejo de la belleza natural, la unidad interna de la “emoción” (*qing*) y la “escena” (*jing*), y la combinación de estas dos puede tomar muchas formas. Siempre que la unidad sea interna, no externa, la suma de ambas puede constituir una imagen. Más tarde, ya en la dinastía Qing, Ye Xie (1627-1703) señala que los conceptos, la filosofía y las doctrinas universales podrían tener cabida en el contenido de un poema, y que los poetas serían capaces de inducir asociaciones de ideas en los lectores para que estos apreciaran la poesía a través de la percepción de imágenes (Ye, 2005: 30-31).

Podemos afirmar, por tanto, que la teoría sobre las imágenes poéticas ha experimentado un largo proceso de desarrollo en la antigua poética china, estableciendo gradualmente su importancia y convirtiéndose así en el principal elemento de diseño y estándar estético sustancial en este género literario.

Ya en el siglo XX, el debate e investigación sobre el concepto y el papel

⁶² Texto original en chino: 象外之意.

⁶³ Texto original en chino: 情不虚情, 情皆可景; 景不虚景, 景总含情.

⁶⁴ Texto original en chino: 情景名为二, 而实不可离。神于诗者, 妙合无限.

desempeñado por las de imágenes se convierte, de forma indiscutible, en uno de los temas más estudiados por la poética china.

Apoyándose en la noción de “emoción-escena” (*qing-jing*) propuesta por Guowei Wang (1877-1927) en su análisis *Ren Jian Ci Hua (Discurso poético del mundo)*⁶⁵, Xingpei Yuan ordena y desarrolla las antiguas teorías de la poesía china para aclarar el significado de “imagen” (*yi xiang*) en este arte. Yuan (2002: 52) propone la necesidad de discutir la imagen sin dejar de lado otro concepto relacionado, a saber, la visión física del objeto que la evoca (*wu xiang*), de forma que las imágenes serían visiones objetivas con sentimientos subjetivos asociados, o emociones subjetivas expresadas por medio de imágenes objetivas. Es decir, las imágenes son subjetivas, mientras que las visiones físicas son objetivas. De este argumento se hizo eco *Zhongguo Shixue (El arte de la poesía china)*, de Zhanlei Wu (1993: 68), donde el autor apunta que la imagen deja el significado depositado en los objetos y convierte las emociones y sentimientos en símbolos perceptibles. Más tarde, Gu (2003: 5) desarrolla aún más el concepto de imagen, planteando la noción de “visión semántica” (*yuyi shixiang*). Para este autor, el significado de las palabras en la poesía presenta un mundo imaginario, es decir, evoca una imagen física en el sujeto, constituyendo, de este modo, una figura con valor semántico. Aunque ambas denominaciones, “imagen” (*yi xiang*) y “visión semántica” (*yuyi shixiang*), difieren entre sí, tras haberlas comparado concluimos que la segunda, propugnada por Gu, está íntimamente relacionada con la primera, defendida por Wu, como hemos mencionado antes, y también por Yuan. Gu (2003: 5) señala que, beneficiadas por la flexibilidad gramatical del propio idioma chino, las imágenes semánticas creadas en la poesía china a menudo son “ambiguas”, y el efecto concreto de su representación depende muy a menudo de la capacidad imaginativa de los sujetos estéticos (poetas y lectores). Además, desde la perspectiva de la combinación de imágenes de la poesía china y su efecto estético visual, Gu (2003: 7) destaca el valor que supone el montaje de las imágenes por parte de un poema y plantea que un verso puede en realidad considerarse como una o varias imágenes semánticas enlazadas. En comparación con el símil de la fotografía propuesto por Lewis, al que nos hemos referido antes, sopesamos que la idea del montaje conceptuada por Gu está más en línea con la esencia de la poesía china, ya que las fotos son planas y estacionarias, mientras que la combinación de imágenes en la poesía china puede ser tridimensional y dinámica. Como resultado de la flexibilidad

⁶⁵ Filósofo e historiador chino, su libro *Ren Jian Ci Hua (Discurso poético del mundo)* destaca como una importante aportación a la crítica literaria china, en la que el autor la analiza desde una nueva perspectiva combinada con las teorías estéticas occidentales.

de la gramática china (omitiendo, como sabemos, palabras vacías e invirtiendo componentes de oraciones, como sujetos y verbos) el ingenio de los poetas trata de organizar las imágenes rompiendo incluso la relación espacial-temporal convencional y la forma en la que percibimos físicamente la existencia en el mundo objetivo, para lograr así el efecto estético visual deseado. Para el caso, Gu (2003: 8) usa dos versos de Li Bai como ejemplo:

山随平野尽，江入大荒流。⁶⁶

Traducción literal:

Montañas a lo largo de las llanuras terminan,

El río entra en un vasto yermo.

Traducción:

Las montañas van cediendo lugar a las llanuras,

El río entra en un vasto yermo y serpentea.

Desde un punto de vista meramente estático, estos dos versos contienen al menos cuatro escenas: las montañas, las llanuras, el río y el vasto yermo. Desde un punto de vista dinámico, a través de palabras como “a lo largo” (随), “agotarse” (尽), “entrar” (入), “fluir” (流), el lector puede extraer una imagen compuesta tridimensional y dinámica.

Por lo demás, sobre la cuestión de “ambigüedad” en las imágenes, ponemos como ejemplo los últimos dos versos del poema *Guo Hua Qing Chi* (*Pasando por el Palacio Hua Qing*), de Du Mu (803-852):

一骑红尘纪子笑,

无人知是荔枝来。

Traducción literal:

⁶⁶ Li Bai, *Du Jingmen Songbie* (*Una despedida a bordo después de dejar al Monte Jingmen*).

Una cabalgada, polvo rojo, la concubina ríe,

Nadie sabe que el lichí llega.

Traducción:

Modelo 1:

Un jinete levantando el polvo cabalgaba,

Reía la concubina por el lichí que llegaría.

De eso nadie sabía.

Modelo 2:

Un jinete levanta el polvo, cabalga,

la concubina imperial sonríe.

Nadie sabía que era por el lichí traído.

En estos dos versos existen una pareja de imágenes simples, una sobre el jinete y otra sobre la concubina, formando dos escenas que se juxtaponen directamente. El poeta no explica la relación lógica entre ellas. Se puede entender que “el viaje del jinete levantando el polvo” entretuvo a la concubina, y también se puede interpretar que la concubina se ríe entre el polvo levantado por el jinete. Tal indeterminación es producida por la omisión de preposiciones y conjunciones; de esta manera, diversas imágenes pueden combinarse directamente como si fuesen unidades constructivas elementales, permitiendo al lector imaginar y participar en el juego según su punto de vista.

Hablando de las imágenes poéticas, también vale la pena señalar que los debates acerca de las imágenes y sus usos sobre los que se ha discutido en la poesía tradicional china no son completamente equivalentes a los llevados a cabo en la tradición poética occidental (Wang, 2008b: 53-102). Una de esas cuestiones, muy controvertida, es la tradición “poética no ficticia”. Este concepto fue planteado de primera instancia por el sinólogo japonés Yoshigawa Kōzō (1904-1980), quien argumenta que los diferentes materiales de la literatura china se extraían de la experiencia cotidiana, y que en la tradición literaria de este país la poesía solía tratarse como un género no ficticio. En otras palabras, la poesía es un auténtico registro de la experiencia histórica, su lenguaje literario es especial

alejado de lo cotidiano, y este principio literario de respeto a la vida cotidiana está estrechamente relacionado con el espíritu de la filosofía china de preocupación por la realidad (citado por Chen, 2016: 19-20). A raíz de esto, muchos estudiosos de la sinología occidental han elaborado la conceptualización y las reivindicaciones de la “poética no ficticia” a partir de la comparación de las metáforas occidentales y la poética china en términos de “categoría compartida”(lei), “comparación”(bi) y “estímulo”(xing)⁶⁷, o de la comparación entre las tradiciones de la crítica literaria y la teoría literaria chinas. Entre ellos, Wai-lim Yip, Stephen Owen y Pauline Yu son los más representativos.

Yip (1972: vi) sostiene que los materiales contenidos en el poema no son portadores para la metáfora. Antes de crear su obra, el poeta se ha convertido en el propio fenómeno, dejando que los materiales surjan tal y como son, sin interferencias intelectuales. El poeta no se inmiscuye, ve las cosas como se ven.

Owen (1985: 27) afirma que, a menudo, en la tradición literaria china se supone que un poema es el reflejo exacto del mundo empírico, y sus enunciados se consideran verdaderos. De esta forma, el significado de la poesía clásica china no se expresa en realidad a través de metáforas, ya que el lenguaje del texto no apuntaría a nada más allá de lo literal. Lo que se le presenta al poeta es, pues, un mundo de experiencias, y lo que el autor hace es mostrarlo. Sin embargo, la tradición poética occidental se centra en imitar, explicar y realizar, y la gran responsabilidad del poeta es comunicar entre sí los dos mundos, el virtual y el real (Owen, 1985: 20, 34).

Observamos que ambos estudiosos llegan a la conclusión de que la poesía china no es metafórica, pero sobre bases diferentes; Yip basa su juicio en la expresión del significado poético, argumentando que la imaginaria poética china se crea sin la intervención del intelecto del poeta (lo cual es dudoso a nuestro juicio), mientras que Owen parte de la recepción del significado poético, afirmando que los poemas se tratan como registros de la experiencia histórica.

A este respecto, Yu (1981: 209) comenta:

Stephen Owen has also asserted that Chinese poetry is fundamentally non-metaphorical,

⁶⁷ En términos occidentales *bi* es un tropo, pero *xing* no lo es; es decir, *bi* usa una palabra para ‘referirse’ a otra cosa; *xing* usa palabras para incitar una cierta respuesta. Los fundamentos de la comparación en un *bi* se basan en un ‘principio’ común (*li*) y analogías categóricas (*lei*), según la teoría occidental de la metáfora. *Xing*, de otra parte, se basa en la asociación, que ocurre en la mente más que en el mundo y en este sentido está oculta (Owen, 1992: 256-262).

but for quite different whereas Yip attributes the lack of metaphoricity to the self-effacement of the poet, for Owen it lies, on the contrary, in the ineluctable presence of the poet in the poem.”

Además, Yu también sostiene que las metáforas occidentales no existen en la poesía china, pero ella (1981: 209) destaca que “*bi*” y “*xing*” en la poesía china siguen siendo patrones metafóricos en contraste con las metáforas occidentales.

Esta sinóloga (1987: 3-43) realiza una comparación detallada sobre la noción de imagen en Occidente y en China, llegando a sostener que la imitación y la ficción de la imagen en la literatura occidental son diferentes de la existencia de “correspondencias categóricas” en imágenes poéticas chinas. En este sentido, esta autora (1987: 44-83) identifica las diferencias entre las imágenes poéticas en China y en Occidente. Así, las occidentales son una imitación, una descripción o una decoración, mientras que, en la antigua China, las imágenes eran una marca esencial de la poesía misma. De este modo, los lectores tenían a su alcance, a través del juego de las metáforas, conceptos éticos e históricos propios de la expresión poética clásica china.

Además, Yu (1987: 11-19) considera que el papel de la analogía como función principal de las imágenes en la poesía china es diferente al que desempeñan en la occidental, donde la versificación a menudo confía en la capacidad creativa de los poetas para establecer esta relación, mientras que, en China, los poetas clásicos aceptan naturalmente una cierta relación predeterminada entre muchos objetos e imágenes, sin necesidad de confirmar el significado. Basando los argumentos de Yu, Wang (2008a: 72) concluye que, en todo caso, estos autores nunca imponen sus puntos de vista en las analogías porque, para ellos, los significados de la mayoría de las relaciones entre objetos e imágenes ya existen, y solo se necesita un corazón sensible a la poesía para darles expresión artística.

Esta noción de “poética no ficticia” ha ganado muchos adeptos en la sinología occidental, como Craig Fisk, Richard John Lynn y François Jullien, entre otros. Sin embargo, algunos estudiosos han cuestionado esta idea (citado por Wang, 2000: 292). Longxi Zhang (2014b: 016) sostiene que estudiosos como Stephen Owen y Pauline Yu tratan de confirmar demasiado la singularidad cultural buscando diferencias entre Occidente y China, y que sus opiniones son cuestionables. Zhang considera que los poetas chinos no adquieren su poesía a partir de algo que también está ya constituido en la naturaleza, ni la poesía es una descripción precisa, una respuesta literal a una situación concreta. Wang (2000: 925) expresa una opinión similar, argumentando que estos

estudiosos hacen demasiado hincapié en la diferencia entre lo ficticio y lo no ficticio, y que de hecho es difícil separar lo real de lo imaginario en la creación literaria. La autenticidad de la poesía es la realidad de las emociones humanas, y no puede entenderse como la realidad del mundo material al que corresponden las propias palabras. Los distintos grupos étnicos, a pesar de sus diferentes lenguas, situaciones vitales y antecedentes culturales, están conectadas las emociones en sí y las formas de expresarlas en el lenguaje artístico.

Rastreando los análisis de Yu, otra idea que nos destaca es la noción de “contextualización”. Tomando el *Shijing* (*Libro de poemas modelo*) y las obras de Qu Yuan como ejemplos, Yu (1987: 16) propone contemplar la lectura tradicional como una contextualización y no tanto una alegorización. Es decir, interpretar las imágenes de los poemas de Qu Yuan en un contexto histórico y cultural específico. Como patriota de su tiempo, Qu Yuan tenía grandes ambiciones y, sin embargo, sus ideales políticos no fueron reconocidos por el rey. Exiliado y desesperado como víctima de las intrigas de sus rivales, Qu Yuan se suicidó arrojándose al río. En su poema *Li Sao* (*Lamento por la separación*), el poeta combina los contratiempos políticos sufridos haciendo veladas advertencias. Las imágenes de plantas aromáticas y mujeres bellas aparecidas frecuentemente en esta obra forman un grupo de imágenes distintivas del autor. Varias de estas plantas, como la orquídea, el osmanto oloroso, el hibisco, el crisantemo, etc., fueron utilizadas por Qu Yuan en su poema para describir la nobleza, así como a personas virtuosas y dignas. Por su lado, la imagen de las mujeres bellas contiene varios significados simbólicos: primero se refiere al monarca, principalmente al soberano del reino Chu en ese momento, el rey Huai (?-296 a.C.); segundo, hace alusión al propio poeta; tercero, representa a las mujeres hermosas en la vida real; cuarto, alude a las diosas en los mitos u obras literarias, y también a las atractivas damas de las leyendas históricas; por último, hace también referencia a las hechiceras, mitad humanas y mitad deidades, en las ceremonias religiosas. Qu Yuan utiliza con maestría estas imágenes para expresarse en sus obras. Entre los abundantes ejemplos, citamos el siguiente verso de *Li Sao* (*Lamento por la separación*): “Al pensar que flores y árboles se marchitarían, me recelo que a la belleza su vejez llegaría”⁶⁸, en el cual el poeta asocia el marchitamiento de las plantas al envejecimiento de una mujer bella. Sirviéndose de esta alusión, lamenta su talento y los años de juventud desperdiciados. Wang (2008a: 76) señala que podría obtenerse una comprensión apropiada del poema siempre que estas imágenes, características de Qu Yuan, fueran colocadas en el contexto y la conexión íntima entre un

⁶⁸ Texto original en chino: 惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。

hombre y una mujer o en la relación entre un soberano y sus ministros. La obra de Qu Yuan, *Li Sao (Lamento por la separación)*, supuso para las generaciones posteriores un canon de poemas sobre los resentimientos palaciegos. Al relatar las situaciones trágicas en las que solían encontrarse las mujeres, los poetas, compadecidos, asociaban con frecuencia sus propios repertorios a esta realidad, expresando así su frustración política. Heredándolas de Qu Yuan, los poetas siguientes usaron también las imágenes de plantas aromáticas y de mujeres bellas para describir virtudes como la nobleza y la elegancia, y también para expresar sus deseos de obtener los favores de un soberano sensato. Un recurso artístico como este, transmisor de las propias emociones al referirse, confundirse y superponerse entre los dos géneros (masculino y femenino), se fue convirtiendo gradualmente en una convención retórica y en un concepto creativo ampliamente utilizado entre los literatos (Meng y Dai, 1993: 19). En lo que respecta a la tradición moral, la utilización de imágenes similares a las empleadas por Qu Yuan muestra la forma de expresar los sentimientos y las aspiraciones de los literatos chinos posteriores, comparando sus propias emociones con sus aspiraciones políticas y sociales. La imagería emocional, como tal en la poesía china, derivada de los distintos matices de la tradición moral, está enredada en las diversas circunstancias históricas de cada momento. Por tal motivo, acercarse a la correcta interpretación de las imágenes requiere amplios y profundos conocimientos de las convenciones emocionales y de las aspiraciones de los autores clásicos chinos. Por ello, estamos a favor de la opinión de Yu de que el significado de las imágenes de la poesía clásica china depende en buena medida del contexto histórico, social y político del momento. La imagería, así tratada, valiéndose de los elementos esenciales de una escena concreta, consigue ser portadora de un significado implícito, generalmente de naturaleza moral o política (Yu, 1987: 118-167).

Sobre el empleo de la metáfora y la sátira, Yu (1983: 387-392) indica que hay tres condiciones necesarias para la sátira occidental: Primero, “allegory is at base a “fictional mode” relying on “structured narrative” (Yu, 1983: 387); segundo:

it is the mark of allegory that its dramatic personae are abstract concept. They have no separate existence or legend, such as the characters of myth enjoy; and as a rule there are created ad hoc, to suit a particular occasion. The occasion gone, the symbolism loses its meaning; (Fletcher, citado por Yu, 1983: 390)

Por último, “an allegory is supposed to be obvious, it exists only when a poet explicitly indicates that relationship of his images to examples and precepts, and so tries to

indicate how a commentary on him should proceed” (Yu, 1983: 391). No obstante, la crítica poética china tiende a adoptar un enfoque histórico y empírico, utilizando la historia para probar la poesía, o evidenciando los hechos históricos mediante la poesía, con el fin de poner de manifiesto la relación entre el objeto y su significado (Wang, 2008b: 101), porque en numerosos casos existe una verificación mutua entre la poesía y la historia. Yu considera que la mayoría de las obras contenidas en *Shijing* (*Libro de poemas modelo*) no cumplen por completo las tres condiciones de la sátira en la literatura occidental. Ciertos poemas se refieren a hechos históricos contrastados o implican ciertos antecedentes históricos específicos, y otros están dotados de un fuerte propósito moral (Xu, 2011: 350). Por lo tanto, la poesía china está estrechamente relacionada con las tradiciones morales en el contexto histórico y cultural específico de un momento determinado, actual o pasado, como es el caso de las imágenes de plantas aromáticas y de mujeres bellas, imágenes adoptadas por Qu Yuan discutidas anteriormente. Yu también señala que en Occidente, “la metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro” (*Poética*, 1457b), pero, en el contexto de la relación entre significado y realidad, las imágenes de la poesía china son diferentes de las metáforas occidentales (citado por Zhou, 1997: 141).

Las teorías de Yu sobre la imagen y sus estudios acerca de la tradición en el uso de las metáforas y las alegorías han tenido un profundo impacto en los círculos sinólogos de América del Norte y han sido muy valoradas. Sin embargo, al menos siete de los mejores sinólogos europeos y americanos, entre los que destacamos, Donald Holzman (1988: 365-367), Ronald C. Miao (1991: 726-756) y W. L. Idema (1989: 292-293), han estimado discutibles las teorías de Yu al respecto (Wang, 2008b: 82). Entre ellos hacemos resaltar las observaciones de Idema (1989: 292-293). Según este autor holandés, las teorías de Yu enfatizan demasiado las tendencias principales y ello puede hacer que la brecha entre las dos tradiciones literarias (la occidental y la china) sea absoluta. No obstante, este sinólogo no rechaza todas las teorías de Yu, apoyando el énfasis de la autora en la importancia que posee la cultura en la poética china. Además, Idema (1989: 292) subraya también la necesidad de ubicar la imagen en el contexto histórico-cultural específico al que corresponde para entenderla mejor, estimando que si aceptamos la existencia de alegorías basadas en hechos históricos, la alegoría y la contextualización no tienen por qué ser contradictorias, sino que también pueden ser compatibles (1989: 293).

Wang (2006b: 185-194) también realiza un análisis en profundidad de las similitudes y diferencias entre la teoría de la imagen, en Oriente y en Occidente, citando

diferentes argumentos de Abrams, Shipley y otros sobre este tema. Abrams (1999: 81) sostiene que la poesía misma es una imagen compuesta, a su vez, de muchas imágenes. Por su lado, Shipley señala que las imágenes son tanto conceptuales como perceptuales, mientras que, como símbolos artísticos, muestran la forma en que se presentan los objetos y eventos. De esta manera, los símbolos serían formas de proyección simbólica para ilustrar la vitalidad, emoción y tensión racional, es decir, las formas en que son experimentadas (Shipley, 1979: 156).

Wang estudia además la connotación del término “imagen” en la poética tradicional occidental desde la etimología, para señalar que la palabra inglesa “image”, tomada del antiguo francés “image”, y esta, a su vez, del latín “imago”, y del latín antiguo “imitari”, significa “imitar”, “copiar”. El origen de la palabra “imagen” se remontaría al *Génesis* bíblico y a la creación del hombre por Dios a su propia imagen. Según Wang (2006: 186), desde la perspectiva de los orígenes de la crítica literaria, el término “imagen” refleja, en cierto sentido, el principio aristotélico de arte como mimesis o imitación. En su *Poética*, Aristóteles señala que la mimesis se puede comprender como el arte de la imitación y parte de la naturaleza humana. Aristóteles ve la mimesis como “reproducción” creativa, dando a la creación artística su propia subjetividad y legitimando la existencia del arte y del artista (Yu, 2012: 105-106). Esta imitación no es fotográfica, sino que resalta las conexiones abstractas entre los objetos, y así da vida a las obras (Yu, 2012: 107). Y Por eso, Aristóteles (*Poética*, 1448^a, 20-23) afirma que:

En un sentido, Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que Homero, pues ambos imitan personas esforzadas, y en otro, lo mismo que Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúa y obran.

La teoría aristotélica sobre la mimesis en el arte fue dominante en la crítica literaria occidental hasta el surgimiento de la poética romántica a finales del siglo XVIII y principios del XIX (Wang, 2006b: 186). Sin embargo, Wang también enfatiza que el empleo de imágenes, tanto en la tradición literaria occidental como en la oriental, no es estática, y que la imagen tiene, además, diferentes connotaciones según los distintos períodos históricos. Por ello, el concepto de imagen debe entenderse en diferentes contextos, implicando a muchas disciplinas, como la filosofía del lenguaje, la psicología, el arte y la cultura, la física, etc. Desde la perspectiva de la crítica literaria, la evolución de la connotación de este término en Occidente refleja el proceso de desarrollo de la crítica literaria occidental, es decir, el proceso de imitar, reaparecer, expresar y aceptar simbólicamente (Wang, 2006b:

189). Este autor subraya también el concepto de “correlato objetivo”, propuesto por los escritores imagistas británicos y estadounidenses encabezados por Pound. A este respecto, Eliot (1920: 92) argumenta:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately provoked.

Pese a que esta teoría ha ganado cierto reconocimiento en la crítica literaria china, algunos estudiosos entienden que los “correlatos objetivos” propugnados por los imagistas angloamericanos son en realidad imágenes y símbolos (Wang, 2006b: 190). La búsqueda de estos correlatos tiene como propósito “hacer plenamente visibles los significados mediante imágenes” (Wang, 2004: 145). Sin embargo, si volvemos al análisis de Yu, basado en la premisa de que la poética no puede separarse del contexto cultural específico y del portador del lenguaje, sería inapropiado equiparar correlatos objetivos con imágenes y símbolos en la poesía clásica china, aunque tanto la poética china como la occidental hacen buen uso de técnicas retóricas como metáforas, símiles y símbolos (Wang, 2006b: 191). Wang (2006b: 191) hace hincapié en que la connotación de la imagen es mucho más que la simple reproducción visual del mundo material, y que tampoco es la apariencia o la simple percepción física sin emociones susceptibles. Los poetas imagistas angloamericanos tomaron prestadas, absorbieron e incluso trasplantaron (traducción creativa)⁶⁹ las imágenes de la poesía clásica china. Fueron muy innovadores en la búsqueda de la sinestesia, la superposición de imágenes, el lenguaje y el ritmo condensados, y trajeron un nuevo aliento al mundo de la poesía occidental (Wang, 2006b: 193). Como mencionamos anteriormente,

⁶⁹ Muchos investigadores chinos han interpretado la traducción imagista, representada por Pound, como “traducción creativa” o “transcreación”. Pound siguió un principio general al traducir poemas chinos, es decir, alterar la estructura de la oración, reformar el texto original y reescribirlo en un poema de estilo inglés. Su característica principal consiste en que el traductor es totalmente creativo al traducir, o utiliza un método de traducción interpretativa. En el proceso de traducción, Pound eliminó y cambió audazmente el texto original combinando orgánicamente la traducción y la creación. Este tipo de traducción da un juego completo a la iniciativa subjetiva del traductor, imitando la superposición de imágenes y oraciones breves y concisas de la poesía china antigua. De hecho, en este caso, los poemas clásicos chinos fueron reescritos y no simplemente traducidos, y luego estas versiones poéticas modificadas se presentaron a los lectores ingleses. Aunque esta innovación implica por parte del traductor una traducción errónea inconsciente y consciente con fines literarios, culturales o políticos, Pound imitó las técnicas artísticas de los poemas clásicos chinos con figuraciones variadas en el uso de la imagen y de las características sintácticas y, por lo tanto, creó una escuela propia que contribuyó al nacimiento y desarrollo de la poesía imagista estadounidense (Lei y Xu, 2012: 135-137).

si bien el núcleo y la connotación reales son ligeramente distintas, las imágenes son un concepto literario y artístico común tanto en China como en Occidente. Sin embargo, debido a las diferencias culturales, las nociones filosóficas, el juicio estético, la evaluación artística y la comprensión del gusto poético, existe una brecha en la búsqueda del dominio estético entre la poesía imagista y la poesía clásica china, lo que hace que los poetas imagistas sean incapaces de comprender completamente la verdadera esencia de la poesía clásica china (Wang, 2006b:193).

Distintas culturas se constituyen en diferentes contextos independientes (Wang, 2008a: 91), y entre la literatura china y la occidental existe una lejanía considerable. Sin embargo, la exploración ontológica de la connotación más allá de la imagen (*xiang wai zhi zhi*) en la poesía tradicional china acentúa a menudo la asociación estética y la percepción intuitiva, exigiendo una experiencia mística de la integración y armonía entre el alma material y el alma espiritual (*wu wo he yi*)⁷⁰ que coincide con los argumentos del simbolismo occidental (Wang, 2008a: 92).

En esta parte, solo describimos brevemente la interpretación y el desarrollo del concepto de imagen en diferentes contextos literarios y culturales chinos y occidentales. No tenemos la intención de discutir o juzgar cuáles son los aspectos correctos e incorrectos del análisis comparativo de estos investigadores. En lo que respecta a la poesía en sí misma, como afirma Wang (2006b: 185-194), tanto en Occidente como en Oriente, la investigación e interpretación de las imágenes poéticas evoluciona constantemente, pero debido a las diferencias en las características del lenguaje como portadores culturales, las distancias entre los pensamientos filosóficos y convenciones mentales que se acumulan en

⁷⁰ La integración y armonía entre el alma material y el alma espiritual (*wu wo he yi*) es un término en la educación artística de antigua China. Se refiere a la integración y unidad de objetos artísticos (objetos) y creación subjetiva (yo). Esta expresión deriva del pensamiento filosófico de Zhuangzi (¿369?-286 a.C.), quien dijo: “El cielo, la Tierra y yo nacemos juntos, y todas las cosas y yo somos uno” (天地与我并在，而万物与我为一). (Zhuangzi, *Qi Wu Lun-Discurso acerca de la igualdad de las cosas*). En su conversación con Hui Shi, el maestro Zhuang dice: “No eres un pez; ¿cómo sabes qué constituye el disfrute de los peces?” (子非鱼，安知鱼之乐?) y “No eres yo; ¿qué sabes tú si conozco la alegría de los peces?” (子非我，安知我不知鱼之乐?). Este pensamiento de la integración de la “identidad sobre la materia y el yo” (*wu wo tong yi*) se ha expresado repetidamente en Zhuangzi, especialmente en el ejemplo de “Sueños de Zhuang Zhou sobre Ser Mariposa” (*Zhuang Zhou Meng Die*), que ilustra claramente su filosofía y estética:

Una noche Zhuang Zi soñó que era una mariposa: una mariposa que revoloteaba, que va de un lugar a otro, contenta consigo misma, ignorante por completo de ser Zhou. Despertó y vio, asombrada, que era Zhou. Mas ¿Zhou había soñado que era una mariposa? ¿O era una mariposa la que estaba soñando ser Zhou? Entre Zhou y la mariposa haría sin duda una diferencia. A esto llaman mutación de las cosas (Zhuangzi, citado por Bustamante Donas, 2016: 57)

Esta unificación también encarna una característica importante del pensamiento tradicional chino, que consiste en considerar todo lo que exista en el Universo, incluido el yo, como un sistema orgánico completo, desde la perspectiva de interconexión e interacción entre los objetos (Gan, 2011: 272).

el núcleo del lenguaje, resulta difícil que las nociones estéticas (filosóficas) chinas y occidentales coincidan perfectamente. Podrían estar entrelazadas, pero, en todo caso, sus trazados son claros y distintos.

1.1.6.1 IMÁGENES COMUNES Y SUS SIGNIFICADOS EN LA POESÍA CLÁSICA CHINA

Acerca de las imágenes sobre la naturaleza utilizadas en la poesía Tang, Watson (1971: 122) señala que, desde la época del *Shijing* (*Libro de poemas modelo*), las imágenes naturalistas desempeñaron un papel muy importante en la poesía china. Desde las primeras antologías canónicas (*Shijing* y *Chu Ci*) hasta los poemas *Shi* de la dinastía Tang, el número de estas fue aumentado gradualmente y su poder evocador se intensificó. Tomando la conocida antología *Tangshi Sanbai Shou* (*Trescientos poemas de la dinastía Tang*) como ejemplo, Watson analiza el número de imágenes sobre la naturaleza contenidas en ellos, y las resume en ocho principales: el clima, las montañas, el agua, los cuerpos celestes, los árboles, las flores, los pastos, las aves y las bestias. Además, divide las imágenes poéticas en dos grandes categorías: animadas e inanimadas. La primera cuenta con seiscientos veinticinco imágenes y la segunda, con mil doscientos una. Basando en esto, Watson subraya que las imágenes inanimadas, como el cielo, las montañas y el agua, son elementos que perviven en la naturaleza, mientras que la flora y la fauna, más comunes en la poesía Tang, no lo son (Watson, 1971: 133-134).

Igual que Watson, Xingpei Yuan realiza también un trabajo de clasificación similar sobre las imágenes en la poesía china. Según él, las imágenes se pueden dividir en cinco categorías: las de la naturaleza, como la astronomía, la geografía, los animales, las plantas, etc.; las de la vida social, como las guerras, la diversión, la pesca y la caza, el matrimonio y el funeral; las propias de los seres humanos, como extremidades, rasgos faciales, órganos y psicología; las relativas a la creación humana, como arquitectura, utensilios, prendas, ciudades, etc.; las relativas a la ficción humana, como dioses, fantasmas, espíritus, inframundo, etc. (Yuan, 2002: 53). Dados los objetivos de nuestro trabajo, no creemos necesario extendernos en los detalles de cada una de las categorías enunciadas por este autor, si bien comentaremos brevemente a continuación las más comunes y, de forma general, haremos alusión a lo largo de nuestro análisis a cualquiera de las categorías anteriormente enumeradas.

1) Árboles

Sauce: simboliza la despedida, la tristeza, la nostalgia o la belleza de la primavera.

Ciprés: simboliza la fuerza o la vitalidad.

Bambú: es sobre todo un símbolo de firmeza, elegancia e integridad.

El parasol chino: es símbolo de tristeza y desolación.

2) Plantas y flores

Flor del ciruelo: florece pese al frío; por lo tanto, suele representar la resistencia, la personalidad noble y la integridad incuestionable.

Crisantemo: representa la reclusión y cualidades como la nobleza, el orgullo, la amargura y la melancolía, como en los poemas *Ci* de Li Qingzhao.

Flor de loto: 蓮子(semilla de loto) es homónimo a “怜子”. El carácter “怜” que, en chino antiguo, significa amar. El “子” se refiere a la otra persona de manera respetuosa, por lo que la expresión completa significa amar al amado o a la amada. Esta es una de las razones por la que muchos versos en los poemas antiguos que describen el amor utilizan la imagen de la flor del loto. Además, debido a que esta flor no se mancha a pesar de que brote entre el lodo, se la considera símbolo de integridad en un entorno caótico, especialmente referida a los nobles.

Judía Azuki: simboliza el amor o la añoranza entre los enamorados.

3) Animales

Perdiz: tiene una connotación específica en la poesía clásica china. Su canto es fácil de relacionar con el ajetreo y bullicio propios de los viajes, así como también con la melancolía y el dolor causado por las separaciones familiares y entre enamorados.

Cigarra en invierno: la cigarra suele ser la metáfora que usan los poetas para referirse a sí mismos como personas nobles y virtuosas. Pero a las cigarras, después de sufrir las lluvias otoñales, apenas les queda vitalidad para sus tristes cantos. Por lo tanto, la cigarra en invierno también evoca la tristeza.

Cuco: su canto es triste, por lo que suele ser símbolo de tristeza y desolación. Los poetas frecuentemente utilizan su imagen para describir la añoranza del pueblo natal y en anhelo por regresar a casa.

4) Viento, escarcha, nieve, agua, nubes

Nube flotante⁷¹: es la metáfora de los viajeros que se encuentran lejos de sus hogares.

Agua corriendo: los poetas a menudo utilizan esta figura para aludir a la tristeza.

Luna: suele ser símbolo de añoranza de la tierra natal. A veces la luna también evoca la eternidad del espacio y del tiempo.

5) Materiales

Jade: representa la nobleza y la elegancia.

Perla: simboliza la belleza y la inocencia.

6) Colores

Blanco: simboliza la pureza, la inocencia y el duelo por la muerte de un ser querido.

Rojo: simboliza la juventud, la pasión y eventos felices.

Verde: representa la esperanza, la vitalidad y la paz.

Azul: es el símbolo de la elegancia y de melancolía.

Negro: representa la oscuridad, la desesperación, la solemnidad, el misterio o la nostalgia por los difuntos.

Lo que debe agregarse es que las imágenes comunes enumeradas anteriormente basadas en la clasificación de Watson y Yuan son solo la punta del iceberg, y los significados expuestos sirven para dar unos ejemplos simbólicos convencionales en la poesía clásica china. Debe subrayarse que la imagen es un producto artístico procesado por la experiencia estética y la personalidad del poeta (Yuan, 2002: 53) y, por lo tanto, aparece marcada por el carisma del autor. Para entender esto, tenemos que tener en cuenta que la percepción física (*wu xiang*) forma la base del poder evocador de la imagen (*yi xiang*), según lo que argumentamos en el punto 1.1.6, en el sentido de que el segundo no es una mera consecuencia de la primera. Es en la forma en que se transita desde la percepción física de la imagen hasta la idea subjetiva donde radica la creación artística de cada autor, de forma que, bajo el pincel de los diferentes poetas, una misma visión física puede producir

⁷¹ En términos de fenómenos naturales, las nubes flotan naturalmente en el aire, pero como imagen poética, con o sin el vocablo clave “flotante”, la imagen representada resultaría muy diferente. La “nube flotante” representa a viajeros que están lejos de sus hogares, mientras la “nube” por sí sola suele estar vinculada a imágenes de reclusión y cultivo, o simboliza una actitud trascendente ante la vida y un espíritu de reclusión sin intención de fama y fortuna

diferentes imágenes subjetivas (Yuan, 2002: 53). El crisantemo en los poemas de Tao Yuanming (¿365?-427) no sugiere lo mismo que en los poemas *Ci* de Li Qingzhao (1084-1155), y, al mismo tiempo, tampoco tiene siempre una estrecha relación con sus características naturales propias. En la poesía del primero, la metáfora del crisantemo trata sobre reclusión y nobleza, pero para la poetisa Li Qingzhao a veces es símbolo de amargura y melancolía. Que un poeta tenga un estilo único dependerá de si este se ha dotado de un repertorio de imágenes con connotaciones propias o no. En el caso de Qu Yuan, su estilo tiene mucho que ver con las hierbas aromáticas, la bella doncella y otras muchas imágenes tomadas de la mitología oriental. Por su lado, el estilo efusivo y apasionado de Li Bai es inseparable del ganso cisne, el río Amarillo, la luna, la espada o el hombre, utilizadas con énfasis en sus poemas.

Lo anterior muestra que, en la poesía clásica china, la percepción física constituye la base de la imagen, pero esta última no es una imitación mecánica objetiva de la primera. De la percepción física a la imagen poética está involucrado un proceso de creación artística (Yuan, 2002: 54).

1.1.6.2. LA CONCEPCIÓN ARTÍSTICA (*YI JING*)

Hablando de imagen, no se podría pasar por alto otro concepto importante asociado con ella: la concepción artística (*yi jing*). Los estudiosos de las generaciones pasadas mantienen una comprensión inconsistente de la connotación y el uso de la esfera de la concepción artística. Muchos de ellos lo equiparan con imágenes, o describen solo ciertas características de esta noción en un uso específico o difieren en su comprensión e interpretación sobre de qué se trata la imagen y la concepción artística. Lo cierto es que la mayoría de ellos opinan que el significado de las imágenes y el de la concepción artística están relacionados, y entre los dos existe cierta superposición. Es esta la que conduce al uso mixto de estos dos conceptos. Yuan (2002: 49-61) realiza un análisis comparativo detallado de estas dos nociones y establece las siguientes diferencias: lo que concierne a la noción de la concepción artística es relativamente amplio, por lo general, se refiere al ámbito creado por un poema completo, unos versos o un verso; y las imágenes son solo unas unidades específicas que constituyen la concepción artística de la poesía (Yuan, 2002: 54). Para entender mejor estas afirmaciones, ilustramos brevemente esto citando dos versos del escritor, historiador y poeta patriótico de la dinastía Song del Sur, Lu You (1125-1210):

小楼一夜听春雨，⁷²

深巷明朝卖杏花。

Posada pequeña	una noche	oír	lluvia primaveral,
Callejones profundos	mañana por la mañana	vender	flores de albaricoque.

Traducción:

Toda la noche, en mi cuarto de la posada,

he escuchado caer la lluvia primaveral.

Mañana al amanecer, en callejones profundos,

vender flores de albaricoque se oirá.

Los dos versos anteriores contienen cuatro imágenes diferentes, a saber, “posada” (小楼), “callejones profundos” (深巷), “lluvia primaveral” (春雨) y “flores de albaricoque” (杏花). Las dos primeras transmiten una sensación de tranquilidad y profundidad, y las continuas lluvias primaverales son como pensamientos melancólicos que resaltan la soledad que siente el poeta por residir en Lin’an como visitante. Las dos últimas imágenes aluden al mensaje del inicio de la primavera en la orilla sur del río Yangtsé inferior. Desde el sentido auditivo, la combinación de estas imágenes constituye una especie de concepción artística, que incluye la alegría de la primavera y las emociones propias del poeta como la depresión y la melancolía. Las gratas imágenes primaverales sirven de fondo que contrasta con los sentimientos de soledad del poeta.

Puede verse que en estos dos versos de Lu You, desde la perspectiva de la combinación de imágenes, el autor utiliza la asociación artística para conectar dos o más imágenes. En la poesía clásica china, se denomina esta técnica “el símil y la asociación (*bi xing*)”. En este sentido, una imagen es la principal mientras que las otras la complementan,

⁷² Lu You, Lin’an Chunyu Chu Ji (*En Lin’an, tras una lluvia primaveral*). Lin’an fue la capital de la dinastía Song del Sur, ubicada en Hangzhou, actual provincia de Zhejiang.

de modo que las imágenes complementarias pueden jugar un papel en la reflexión, contraste, analogía o activación de la imagen principal (Yuan, 2002: 60).

Además, los poetas chinos a menudo utilizan antítesis para armar imágenes de diferentes tiempos y espacios. Este método de lenguaje simétrico forma una expresión ordenada y armoniosa en la forma y un contraste en el contenido. Para ilustrar lo comentado, citamos los siguientes dos versos del poema *Zeng Meng Haoran (Para Meng Haoran)* de Li Bai:

红颜弃轩冕，
白首卧松云。

Mejillas rosadas	abandonar	carruaje, informe y corona del oficial
Cabellos canosos	tumbarse	pinos y nubes.

Traducción:

Renunciaste joven a la riqueza y la notoriedad,
Tomas canoso la vida ermitaña bajo pinos y nubes.

De los dos versos anteriores, el primero describe que Meng Haoran despreciaba los altos cargos en su juventud y el segundo apunta a su vejez, persiguiendo el ocio y la reclusión. Entre estos dos versos existe un gran lapso de tiempo, y las imágenes que aparecen están conectadas por antítesis. Este modo de expresión ha permitido a los antiguos poetas chinos romper las limitaciones del tiempo y el espacio y expresar sus sentimientos sobre un trasfondo amplio. También hace que sus obras sean más atemporales y evoquen fácilmente resonancias entre sus lectores.

1.2 MÉTRICA DE LA POESÍA CLÁSICA CHINA

Chen (2013: 35) afirma que algunas características métricas de la poesía china son inherentes al idioma, y, por tanto, desaparecen cuando se traducen a otra lengua, sobre todo a una lengua occidental. No son pocos los expertos y académicos que coinciden con este argumento, y en la misma línea va nuestra investigación. Por ello, dedicaremos unos apartados a exponer las características métricas más visibles en la poesía clásica china, las cualidades lingüísticas inherentes que la embellecen y los recursos literarios más comunes,

de forma que los lectores puedan contar con una base de referencias técnicas que les sirva de ayuda el proceso de análisis que realizamos posteriormente.

Además, debido a su extrema amplitud, no podemos explicar la métrica de cada uno de los géneros poéticos, por lo que solo enumeraremos las características métricas de la poesía clásica china en combinación con los principales géneros que seleccionamos para la traducción, a saber, *lǚ shī* (versos regulares) y *Ci* (poemas para cantar).

1.2.1 EFECTOS FÓNICOS

Yu (2010) señala con acierto que “la rima es el requisito central y el símbolo icónico de la poesía”⁷³. Por consiguiente, conocer la métrica de la poesía china es un proceso necesario para que podamos comprenderla. En este estudio sintetizamos las investigaciones de Cai (2007), Cheng (2007), Chen (2013), Yuan (2002) y Wang (1985; 2001; 2002), y dividimos el estudio de la métrica de la poesía clásica china en ritmo, rima, contrapunto tonal y paralelismo. Los tres primeros conceptos se clasifican como efectos fónicos, y el paralelismo como efecto estructural. En la antigua China, las palabras solían estar compuestas por un solo carácter (Cheng, 2007: 73) y estos tenían tonos, lo que brindaba más posibilidades a los poetas para crear arte poético. Sin embargo, antes de que Shen Yue (441-513) definiera los tonos, los poetas estaban acostumbrados a distinguirlos y usarlos de manera intuitiva (Cheng, 2007: 75). La versificación de la poesía de estilo antiguo (*gǔtǐ shī*) es relativamente libre. Aparte de la rima, casi no hay requisitos formales especiales. Tras aparecer la métrica en la poesía de estilo moderno (*jīntǐ shī*)⁷⁴, la flexibilidad de la lengua china se puso a prueba y se hicieron evidentes sus grandes posibilidades ante esta exigencia del nuevo estilo poético, especialmente en los *lǚ shī* (versos regulares) y *jue ju*

⁷³ Texto original en chino: 韵律是诗歌的核心要求和标志性象征. Es citado del periódico *Yunli shige* (*Poesía Métrica*). 26 de junio de 2010. Fue la primera edición de dicho periódico en la que se publicó solo el artículo de Yu (2010).

⁷⁴ Existe dos tipos de opiniones sobre la generación de la métrica en la poesía de estilo moderno: una es la dominante, que la considera originada en el estilo poético Yongming, surgido durante el reinado del emperador Qiwu de las dinastías del Sur. Este período, que duró del 483 al 493, asumió el título regio de Yongming, de ahí el nombre de este estilo poético. Los poemas Yongming presentaban estructura métrica y paralelismo. También se les conocía como la “poesía de estilo nuevo”, a diferencia de la “poesía de estilo antiguo” de la dinastía Han (206-220) y del período Wei (220-266). Xie Tiao (464-499), Shen Yue (441-513) y Wang Rong (466-493) fueron los principales poetas del estilo Yongming. Este estilo estuvo marcado por el hábil uso de la estructura métrica y el paralelismo por parte del poeta, realizando así la belleza estilística y la expresividad artística de la poesía y estableciendo de ese modo las bases para el surgimiento de la poesía de estilo moderno. Otra opinión sostiene que la métrica de la poesía de este estilo proviene del canto en la literatura traducida de las sutras budistas. Sobre esto, Zulin Mei y Weiheng Mei llevaron a cabo un estudio detallado en las páginas 498-509 de *Mei Zulin Yuyanxue Lunwenji* (*Ensayos recopilados sobre lingüística de Mei Zulin*) (2000).

(cuarteta), que son extremadamente estrictos con los requisitos métricos (Gu, 2003: 22).

1.2.1.1 RITMO

El ritmo puede brindar placer y belleza, y satisfacer las demandas fisiológicas y psicológicas de lectores y oyentes, de forma que ritmos análogos aportan sentimientos similares (Yuan, 2002: 96). El lenguaje también puede hacer uso del ritmo, como el tono, el volumen o el tempo que utiliza una persona al pronunciar, cuestiones que dependen de sus hábitos. Yuan (2002: 96) lo define como el ritmo natural del lenguaje, un compás que no está procesado, y de aquí que el ritmo de la poesía se base en él.

La cadencia de la poesía clásica china se basa en las características del idioma, en el que todos sus caracteres son monosílabos, por lo que el número de sílabas en cada verso de un poema es fijo. Sin embargo, las sílabas en un verso no quedan aisladas, y generalmente se combinan en pares para formar un pie (*dun*)⁷⁵. Basándonos en la investigación y el análisis de Cheng (2007), Yuan (2002), Gu (2003) y Wang (1985; 2001; 2002), resumimos brevemente la disposición de las pausas en los poemas de cuatro, cinco y siete caracteres (con Δ representando sílabas y | representando pausas):

Tabla 2. Esquema de las reglas para el ordenamiento del pie (*dun*)

Poema de cuatro caracteres	$\Delta\Delta \Delta\Delta $
Poema de cinco caracteres	$\Delta\Delta \Delta\Delta \Delta $
	$\Delta\Delta \Delta \Delta\Delta$
Poema de siete caracteres	$\Delta\Delta \Delta\Delta \Delta\Delta \Delta$
	$\Delta\Delta \Delta\Delta \Delta \Delta\Delta$

A continuación, lo ilustramos con los ejemplos correspondientes:

Tabla 2.1. Ejemplos que reflejan el ordenamiento del pie (*dun*)

Poema de cuatro caracteres	$\overset{q\bar{i}ng}{青}\overset{q\bar{i}ng}{青} \overset{z\bar{i}}{子}\overset{j\bar{i}n}{衿} $, ⁷⁶	Oh tú, con el cuello azul, Prolongada es la ansiedad de mi corazón.
----------------------------	--	--

⁷⁵ También denominado “grupo fónico” (Yuan, 2002: 96).

⁷⁶ Anónimo, *Shijing, Zhengfeng, Zijin* (*Zijing* de la sección *Zhengfeng*, *Libro de poemas modelo*).

	<p>yōu yōu wǒ xīn 。 悠悠 我心 。</p> <p>zòng wǒ bù wǎng , 纵我 不往 ，</p> <p>zǐ níng bù sì yīn ? 子宁 不嗣音 ？</p>	<p>Aunque yo no voy a ti, ¿Por qué no continúas con tus mensajes para mí?</p>
Poema de cinco caracteres	<p>guó pò shānhé zài , 77 国破 山河 在 ， 77</p> <p>chéngchūn cǎomù shēn 。 城春 草木 深 。</p> <p>gǎn shí huā jiàn lèi , 感时 花 溅泪 ，</p> <p>hèn bié niǎo jīng xīn 。 恨别 鸟 惊心 。</p>	<p>Me han destrozado la patria. Solo quedan sus ríos y montañas. La ciudad en primavera mar de arbustos y malezas. Tristeza por esta época: Flores rociadas de lágrimas. Angustias por las ausencias: El canto de ruiseñores estremece el alma.</p>
Poema de cuatro caracteres	<p>fēng jí tiān gāo yuán xiǎo āi , 风急 天高 猿 啸哀 , 78</p> <p>zhǔ qīng shābái niǎo fēi huí 。 渚清 沙白 鸟 飞回 。</p> <p>wúbiān luò mù xiāoxiāo xià , 无边 落木 萧萧 下 ,</p> <p>bú jìn chángjiāng gǔn gǔn lái 。 不尽 长江 滚滚 来 。</p>	<p>El viento brama en lo alto del cielo y los monos aúllan su tristeza, sobre el islote limpio con arenas blancas pájaros con su vuelo trazan círculos. Por todas partes las hojas caen crujendo de los árboles, mientras que para siempre rueda el turbulento río <i>Yangtze</i>.</p>

Podemos observar que en el poema de cuatro caracteres la pausa aparece después de la segunda sílaba. De esta forma, el número de sílabas antes y después de la pausa es el mismo. Aunque tiene una forma simétrica, su ritmo es monótono. Es por ello que los poemas de cuatro caracteres van siendo reemplazados gradualmente por poemas de cinco y siete caracteres, con patrones de oraciones y ritmos así más flexibles (Lin, 2016). Cabe destacar que, a diferencia de la poesía inglesa, en la división en pies en la poesía china es necesario considerar la pulcritud de las sílabas y la integridad del significado (Yuan, 2002: 96; Cai, 2007: 289-291). De los fragmentos de los poemas de cinco y siete caracteres de Du Fu enumerados anteriormente, podemos constatar que, tanto en uno como en otro caso, la división en pies también se realiza según la unidad de significado expresada en el verso.

⁷⁷ Du Fu (712-770), *Chung Wang (Escenas primaverales)*.

⁷⁸ Du Fu (712-770), *Deng Gao (La ascensión)*.

Otro factor importante en el ritmo de la poesía china es la cesura (*don*), es decir, la pausa más prominente en un verso. Yuan (2002: 96) señala que la regla de versificación de los poemas chinos de estilo antiguo y moderno consiste en la división del verso en dos fragmentos (los llamados hemistiquios de la poesía occidental) mediante la cesura. En este caso, la distribución de las sílabas se puede resumir de la siguiente manera (con Δ representando la sílaba, con $||$ la cesura):

Tabla 3. Reglas para el ordenamiento mediante la cesura

Poema de cuatro caracteres	$\Delta\Delta \Delta\Delta$
Poema de cinco caracteres	$\Delta\Delta \Delta\Delta\Delta$
Poema de siete caracteres	$\Delta\Delta\Delta\Delta \Delta\Delta\Delta$

Aplicando las reglas anteriores a ejemplos concretos, tenemos:

Tabla 3.1. Ejemplos que reflejan el ordenamiento mediante la cesura

Poema de cuatro caracteres	<p>qīng qīng zǐ jīn 菁菁 子衿，</p> <p>yōu yōu wǒ xīn 悠悠 我心。</p> <p>zòng wǒ bù wǎng 纵我 不往，</p> <p>zǐ níng bù sī yīn? 子宁 不嗣音？</p>	<p>Oh tú, con el cuello azul, Prolongada es la ansiedad de mi corazón. Aunque yo no voy a ti, ¿Por qué no continúas con tus mensajes para mí?</p>
Poema de cinco caracteres	<p>guó pò shānhé zài 国破 山河在，</p> <p>chéngchūn cǎo mù shēn 城春 草木深。</p> <p>gǎn shí huā jiàn lèi 感时 花溅泪，</p> <p>hèn bié niǎo jīng xīn 恨别 鸟惊心。</p>	<p>Me han destrozado la patria. Solo quedan sus ríos y montañas. La ciudad en primavera mar de arbustos y malezas. Tristeza por esta época: Flores rociadas de lágrimas. Angustias por las ausencias: El canto de ruiseñores estremece el alma.</p>

Poema de siete caracteres	<p>fēng jí tiān gāo yuán xiào āi, 风急天高 猿啸哀，</p> <p>wú biān luò mù xiāo xiāo xià, 无边落木 萧萧下，</p> <p>bù jìn cháng jiāng gǔ nǔ n lǎi 不尽长江 滚滚来。</p> <p>zhǔ qīng shā bái niǎo fēi huí。 渚清沙白 鸟飞回。</p>	<p>El viento brama en lo alto del cielo y los monos aúllan su tristeza, sobre el islote limpio con arenas blancas pájaros con su vuelo trazan círculos.</p> <p>Por todas partes las hojas caen crujiendo de los árboles, mientras que para siempre rueda el turbulento río <i>Yangtze</i>.</p>
---------------------------	--	---

En el verso pentasílabo, la cesura normalmente está después de la segunda sílaba, y después de la cuarta sílaba en el verso heptasílabo, así que de cada lado de la cesura surge una oposición entre los números pares (dos o cuatro sílabas) y los números impares (tres sílabas) (Wang, 1985: 200). El origen de dicha oposición parte de los conceptos básicos de *yin* (par) y *yang* (impar), de forma que, para la cultura china, su alternancia constituye el ritmo básico del universo (Cheng, 2007: 74). Y hay que subrayar que tal combinación asimétrica del número de sílabas constituye la métrica básica de los *lǐ shī* (versos regulares), e incluso para los demás géneros poéticos chinos del estilo moderno. Cumplir con esta regla es establecer la arquitectura de un poema.

1.2.1.2 RIMA

Para entender mejor las reglas y características de la rima en la poesía china, debemos conocer primero el sistema fonético del idioma, denominado *Hanyu pinyin*⁷⁹, comúnmente conocido como *pinyin*. El primero de estos dos caracteres significa “combinar, combinación” y el segundo “sonido”; por tanto, el significado del término es literalmente “combinación de sonidos”, es decir, aquellas posibles combinaciones sonoras que pueden

⁷⁹ El *Hanyu pinyin* es la transcripción del chino mandarín usando el alfabeto latino. Este sistema fue diseñado por un comité liderado por Zhou Youguang, aprobado en 1958 y adoptado como un sistema oficial por el gobierno chino en 1979. Reemplazó a sistemas de romanización más antiguos, como el Wade Giles (creado en 1859 y modificado en 1912) o el Bopomofo. El chino mandarín es una lengua silábica, de forma que cada carácter chino es monosilábico. Cada pinyin está formado por una consonante inicial y una vocal final, principio y fin de una combinación de consonantes y vocales cuya entonación puede variar hasta en cuatro tonos, cinco si consideramos también el tono ligero. En el chino clásico, una *Pinyin* corresponde a la pronunciación de un carácter chino y, en muchas ocasiones, un único carácter ya es una palabra, pero esto cambió en el chino moderno, tanto en la escritura de los ideogramas (de caracteres tradicionales a los simplificados) como en la composición de palabras, sobre todo en China continental. (disponible en <http://enciclopedia.us.es/index.php/Pinyin>, consultado el 22 de diciembre de 2020). Para una comprensión más profunda de la evolución y las características de *Hanyu Pinyin*, véase el artículo “La reforma de la escritura china: su romanización” de Pan (2011: 407-435).

darse en lengua china (Márquez, 2014: 53-54). Normalmente, el *Hanyu pinyin* de un carácter chino comienza con una consonante y termina con una vocal. En el caso de “苔” se deletrearía como “tái” donde “t” es la consonante y “ái” es una vocal compuesta, ya que, como hemos mencionado, en un *pinyin* la consonante siempre va delante y la vocal detrás. En el poema que exponemos a continuación observamos los caracteres 苔 (tái), 栽 (zāi) y 来 (lái), de forma que comparten la misma vocal (“ái”), pese a que las consonantes y tonos varían. Por otro lado, se trata de caracteres rimados entre sí. Todos los caracteres que comparten la misma vocal pueden ser usados para rimar, colocándolos normalmente al final de cada verso. Analizaremos la rima en el siguiente poema de Wang Anshi (1201-1086)⁸⁰:

茅檐常扫净无苔，
花木成蹊手自栽。
一水护田将绿绕，
两山排闥送青来。

Transcripción fonética en *pinyin*:

máo yán cháng sǎo jìng wú tái，
huā mù chéng qí shǒu zì zāi。
yī shuǐ hù tián jiāng lǜ rào，
liǎng shān pái tà sòng qīng lái。

Traducción al español:

Barrido frecuente el patio,
No tiene rastro de musgo.
Flores y árboles flanquean ordenados.
Limpio el río ciñe verdes huertos,
Frente dos colinas verdes,
Me regalan su verdor.

El poema anterior es un *jue ju* de siete caracteres (cuarteta de siete sílabas). Según la métrica de este tipo de poema, el primero, segundo y último versos riman en la vocal

⁸⁰ Wang Anshi, *Shu Huiyin Xiansheng Bi* (Escritos en la pared del Señor Huiyin).

“ai”. El tercer verso queda sin rimar, debido a que la vocal del ideograma que finaliza este verso se pronuncia “rào” (绕), siendo “ao” su vocal compuesta, que no coincide con la del final del resto de los versos.

Para conocer aún más la composición del *pinyin*, debemos aclarar los siguientes términos y las relaciones que existen entre ellos:

Consonante (*shengmu*): La letra inicial de un *pinyin* puede ser una consonante simple o una compuesta. En chino, las consonantes simples son: b, p, m, f, d, t, n, l, g, k, h, j, q, x, r, z, c, s, y, w, mientras que las compuestas son: zh, ch, sh.

Vocal (*yunmu*): La letra final de un *pinyin* puede ser una vocal simple o una compuesta. En el idioma chino hay vocales simples como a, o, e, i, u, ü, y vocales compuestas tales como ai, ei, ao, ou, ia, ie, iao, iou, ua, uo, uai, uei, üe. Además, existen también las vocales seguidas por una consonante nasal: an, ian, uan, üan, en, in, uen, ün, ang, iang, uang, eng, ing, ong, ueng, iong.

Tono (*shengdiao*): El idioma chino es tonal, lo cual es una característica particular de esta lengua. En el chino moderno existen cuatro tonos que son: el primero (tono llano, con símbolo “ - ”), el segundo (tono ascendente, con símbolo “ ´ ”), el tercero (la tonalidad de voz empieza alta y va bajando para subir enseguida, representado por “ ˇ ”) y el cuarto (tono descendente, se simboliza con “ ` ”). Además, existe un tono neutral, que se representa con una vocal normal sin acentos gráficos. En el chino clásico también existían cuatro tonos, pero no son exactamente los mismos que los tonos del idioma chino de hoy.

La pronunciación de cada carácter chino es una *yinjie*, el equivalente de la sílaba en castellano, y la rima entre caracteres chinos se refiere a lo indicado en la siguiente tabla:

Tabla 4. Análisis de una sílaba (un carácter) en el idioma chino

Tono (<i>Shengdiao</i>)			
Consonante (<i>shengmu</i>) -Inicial	Vocal (<i>yunmu</i>)-Final		
	Inicio vocálico (<i>yuntou</i>)	Parte principal vocálica (<i>yunshen</i>)	
		Núcleo (<i>yunfu</i>)	Coda (<i>yunwei</i>)

Usando el *Hanyu pinyin* para la transcripción fonética, una vocal normalmente se puede dividir en tres partes: el inicio vocálico (*yuntou*), el núcleo (*yunfu*) y la coda (*yunwei*).

Los fonemas como i, u, ü que inician una vocal en chino, se llaman inicios vocálicos (*yuntou*). Tras el inicio están el núcleo (*yunfu*) y/o la coda (*yunwei*), elementos que constituyen la parte principal de la vocal (*yunshen*).

A través de los estudios generalistas sobre la poética china, sabemos que, de estos elementos componentes de la sílaba, pueden no aparecer como máximo tres de ellos, teniendo en cuenta que tanto la parte principal vocálica como el tono son de obligada aparición, mientras que la consonante (*shengmu*), el inicio vocálico (*yuntou*) y la coda (*yunwei*) pueden aparecer o no aparecer (ZHSCXH⁸¹, 2005). Para ilustrar lo argumentado anteriormente, citamos los siguientes ejemplos:

Tabla 4.1. Ejemplos de análisis de sílaba en el idioma chino

冠(guān): corona			
Consonante - g	Vocal (<i>yunmu</i>)-uan		
	Inicio vocálico-u	Parte principal vocálica (<i>yunshen</i>)	
		Núcleo -a	Coda-n
大(dà): grande			
Consonante - d	Vocal (<i>yunmu</i>)-a		
	Inicio vocálico-no existe	Parte principal vocálica (<i>yunshen</i>)	
		Núcleo -a	Coda-no existe
花(huā): flor			
Consonante - h	Vocal (<i>yunmu</i>)-ua		
	Inicio vocálico-u	Parte principal vocálica (<i>yunshen</i>)	
		Núcleo -a	Coda-no existe
島(dǎo): isla			
Consonante - d	Vocal (<i>yunmu</i>)-ao		
	Inicio vocálico-no existe	Parte principal vocálica (<i>yunshen</i>)	
		Núcleo -a	Coda -o

Wang (1985: 211) señala que la rima tradicional china requiere que las partes

⁸¹ ZHSCXH se refiere a la Sociedad China de Poesía, que publicó la *Tabla de resumen de las nuevas rimas chinas [catorce rimas]* en 2005, basada en la pronunciación en chino mandarín y las transcripciones fonéticas recopiladas en el *Nuevo diccionario de chino*, así como los argumentos y opiniones de investigadores de poesía, poetas, lingüistas y estudiosos de la fonética. La tabla describe brevemente los conceptos involucrados en la rima, de forma que, con los criterios para clasificar las catorce rimas unificados, logra proporcionar una referencia efectiva a poetas y lectores.

principales vocálicas (*yunshen*) sean las mismas, pero no los inicios vocálicos (i, u, ü) que las preceden. Así, “a” y “ia” riman; “ua”, “ai” y “uai” también; “ei” y “ui” pueden rimar; lo mismo es posible entre “ang”, “iang” y “uang”; e incluso “ou” y “iu” también. De este modo, podemos ver cómo los caracteres 大(dà) y 花(huā) de la tabla anterior pueden formar rimas en un poema.

En una vocal sin coda, el núcleo es el único elemento que constituye su parte principal vocálica (*yunshen*) (ZHSCXH, 2005), a saber, la rima, para lo cual tenemos como ejemplo el carácter 大(dà) mencionado. A continuación, señalamos este tipo de rima en el *Qi Bu Shi* (Poema en siete pasos), de Cao Zhi (192-232):

煮豆燃豆萁，⁸²
豆在釜中泣。
本是同根生，
相煎何太急！

Transcripción fonética en Pinyin:

zhǔ dòu rán dòu qí ,
dòu zài fǔ zhōng qì 。
běn shì tóng gēn shēng ,
xiàng jiān hé tài jí !

Traducción al español:

Las habas sobre un fuego de tallos,
llorando dentro del caldero:
Nacidas de la misma raíz
¿por qué ansían destruirse entre sí?

En este *guti shi* (poema de estilo antiguo) de cinco caracteres y cuatro versos, se

⁸² La versión más antigua de este poema es de seis versos y treinta palabras, registrada en *Shishuo Xinyu-Wenxue* (Un nuevo relato de los cuentos del mundo: literatura), una colección de historias misceláneas de relatos anecdóticos de personajes desde la Dinastía Han posterior hasta la dinastía Liu Song de las dinastías del Norte y del Sur (420-479). Dado que su propio valor documental histórico no es elevado, en esta tesis utilizamos la versión reconocida por la mayoría de los estudiosos, es decir, cuatro versos y veinte caracteres. Además, como la supuesta anécdota de Cao Zhi formando un poema en siete pasos no está registrada en la historia oficial, *San Guo Zhi* (Registros de los Tres Reinos), y el poema en sí tampoco está incluido en *Cao Zhi Ji* (Obras Completas de Cao Zhi), muchos estudiosos, como Lu Xun (1881-1936), Guo Moruo (1892-1978) y Chia-ying Yeh (1924-), han cuestionado si el poema fuera compuesto por Cao Zhi (Song, 2009: 99).

observa que el primero, segundo y último riman en la vocal principal “i”, que es el núcleo vocálico también.

Así mismo hay que tener en cuenta que en las vocales chinas, existen codas consonánticas (“n” y “ng”), como se muestra en el siguiente poema de Li Bai (701-762):

床前明月光，
疑是地上霜。
举头望明月，
低头思故乡。

Transcripción fonética en *Pinyin*:

Chuáng qián míng yuè guāng ,
yí shì dì shàng shuāng 。
jǔ tóu wàng míng yuè ,
dī tóu sī gù xiāng 。

Traducción al español:

Plateada luz ante mi lecho.
¿Será la escarcha sobre el suelo?
Veo la luna gallarda al alzar la cabeza.
Al bajarla, en la añoranza de mi tierra me hundo.

Aplicando las reglas expuestas anteriormente, en este *jue ju* de cinco caracteres (cuarteta de cinco sílabas), riman el primer, el segundo y el último verso en “ang”, a pesar de que “xiāng” (en el último verso) dispone de la “i” como inicio vocálico, diferenciándose de los primeros dos versos, que finalizan con “guāng” y “shuāng”, respectivamente, y cuyo inicio vocálico es la “u”. Según lo argumentado anteriormente, los tres caracteres que se sitúan al final del primer, segundo y último verso comparten la misma rima, es decir, “ang”.

Las rimas en la poesía de estilo antiguo siguen lo estipulado en la llamada rima oficial (*guan yun*) de los libros de rimas (*yun shu*) promulgados por la corte imperial de la dinastía Tang (Yuan, 2002: 96). Las rimas reunidas en estos libros se basan principalmente en la fonología del lenguaje hablado, por lo que no resultaba ilógico rimar los poemas siguiendo sus indicaciones. Tras la dinastía Song (960-1279), la fonética del idioma chino había cambiado mucho, pero, sin embargo, los poetas siguieron rimando de acuerdo con los libros de rimas. Ello explica por qué algunos poemas clásicos carecen de rima al ser

recitados según el sistema actual de pronunciación del chino mandarín.

1.2.1.3 CONTRAPUNTO TONAL (*PING* Y *ZE*)

Como hemos comentado en el apartado anterior, el idioma chino no es acentuado, sino tonal, por lo que la variación de tonos es otro de los recursos métricos que se suele usar para conseguir una adecuada armonía melódica. Sin embargo, hay que enfatizar que los tonos empleados en el lenguaje actual no son los que usaban en la antigua China (Wang, 2002: 25). En tal periodo existían cuatro tonos:⁸³

1. *Ping*: tono llano y largo, dividido en *yinping* y *yangping*.
2. *Shang*: tono ascendente; algunos caracteres de este tono se convirtieron en los tonos *qu*.
3. *Qu*: tono descendente, que permaneció inalterado a lo largo del tiempo.
4. *Ru*: tono caracterizado por su brevedad.

Los cuatro tonos están divididos en dos categorías: tono nivelado (*Ping*) y no nivelado (*Ze*). La primera se refiere al tono llano, y la segunda abarca el resto de los tres tonos que implican variación tonal, es decir, los tonos *shang*, *qu* y *ru*. Existen dos posibilidades para combinar los tonos nivelados (*Ping*) y no nivelados (*Ze*) en la versificación:

1. Los tonos nivelados (*Ping*) y no nivelados (*Ze*) se alternan en el mismo verso.
2. Los tonos nivelados (*Ping*) y no nivelados (*Ze*) se oponen en dos versos pareados.

Estas variaciones en el uso de los cuatro tonos constituyen los contrapuntos tonales (*Ping* y *Ze*), cuyas reglas son particularmente notables en el estilo poético *lǚ shī* (versos regulares). El sistema de su ordenamiento se ha seguido utilizando en los géneros poéticos posteriores *Ci* y *Qu* (Wang, 2001: 23).

Cabe señalar que lo que diferencia los contrapuntos tonales (*Ping* y *Ze*) en un poema no es la duración del sonido, sino su nivel, alternancia y repetición regular para formar un ritmo y crear así una armonía de tonos (Yuan, 2002: 100). En los *lǚ shī* (versos regulares), este aspecto es muy visible, y constituye el primero de los muchos niveles del sistema de oposición interna de este género poético (Cheng, 2007: 79). A continuación, resumimos

⁸³ En este apartado, se aparecen dos términos muy parecidos, “*ping*” en minúscula y “*Ping*” con la letra inicial en mayúscula. Los dos cuentan con distintas connotaciones. El primero indica el tono llano en el sistema de entonación del chino mandarín, mientras que el segundo hace referencia al tono nivelado, el que con “*Ze*” (tono no nivelado) forman las dos categorías de contrapuntos tonales en la poesía china.

brevemente las reglas comunes en los *lii shi* o versos regulares (en el resto de las tablas de esta sección, usamos una línea horizontal “—” para simbolizar el tono nivelado o *Ping*, y una línea oblicua “ / ” para representar los tonos no nivelados o *Ze*):

Tabla 5. Esquemas de contrapuntos tonales en *lii shi* (pentasílabo)

Patrones básicos de contrapuntos tonales para poema regular de versos pentasílabos ⁸⁴																																									
	<table border="1"> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td></tr> <tr><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td></tr> </table>	/*	/	—	—	/	—	—	/	/	—	—*	—	—	/	/	/*	/	/	—	—																				
/*	/	—	—	/																																					
—	—	/	/	—																																					
—*	—	—	/	/																																					
/*	/	/	—	—																																					
1	<p>El primer verso empieza y termina con tono no nivelado.</p> <table border="1"> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td></tr> <tr><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td></tr> <tr><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td></tr> </table>	/*	/	—	—	/	—	—	/	/	—	—*	—	—	/	/	/*	/	/	—	—	/*	/	—	—	/	—	—	/	/	—	—*	—	—	/	/	/*	/	/	—	—
/*	/	—	—	/																																					
—	—	/	/	—																																					
—*	—	—	/	/																																					
/*	/	/	—	—																																					
/*	/	—	—	/																																					
—	—	/	/	—																																					
—*	—	—	/	/																																					
/*	/	/	—	—																																					
2	<p>El primer verso empieza con tono no nivelado, pero termina con tono nivelado.</p> <table border="1"> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td></tr> <tr><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td></tr> <tr><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td></tr> </table>	/*	/	/	—	—	—	—	/	/	—	—*	—	—	/	/	/*	/	/	—	—	/*	/	—	—	/	—	—	/	/	—	—*	—	—	/	/	/*	/	/	—	—
/*	/	/	—	—																																					
—	—	/	/	—																																					
—*	—	—	/	/																																					
/*	/	/	—	—																																					
/*	/	—	—	/																																					
—	—	/	/	—																																					
—*	—	—	/	/																																					
/*	/	/	—	—																																					
3	<p>El primer verso empieza con tono nivelado, pero acaba con tono no nivelado.</p> <table border="1"> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td></tr> </table>	—*	—	—	/	/																																			
—*	—	—	/	/																																					

⁸⁴ Los que llevan asterisco pueden ser nivelados o no nivelados sin que varíe el resto del esquema (Wang, 2002: 27-95).

		/*	/	/	—	—
		/*	/	—	—	/
		—	—	/	/	—
		—*	—	—	/	/
		/*	/	/	—	—
		/*	/	—	—	/
		—	—	/	/	—
4	El primer verso empieza y termina con tono nivelado.	—	—	/	/	—
		/*	/	/	—	—
		/*	/	—	—	/
		—	—	/	/	—
		—*	—	—	/	/
		/*	/	/	—	—
		/*	/	—	—	/
		—	—	/	/	—

Observando la tabla anterior, podemos detectar que del esquema básico derivan cuatro variantes, y todas ellas sirven a su vez de patrón para las demás formas de verso pentasílabo del nuevo estilo.

Un *jue ju* (cuarteta) de versos pentasílabos es como un *lū shi* (versos regulares) pentasílabo recortado, por lo que también dispone de cuatro esquemas, como sigue:

Tabla 6. Esquemas de contrapuntos tonales en *jue ju* (cuarteta de versos pentasílabos)

1	El primer verso empieza y termina con tono no nivelado.	/*	/	—	—	/
		—	—	/	/	—
		—*	—	—	/	/
		/*	/	/	—	—
2	El primer verso empieza con tono no nivelado, pero termina con tono nivelado.	/*	/	/	—	—
		—	—	/	/	—

		—*	—	—	/	/
		/*	/	/	—	—
3	El primer verso empieza con tono nivelado, pero acaba con tono no nivelado.	—*	—	—	/	/
		/*	/	/	—	—
		/*	/	—	—	/
		—	—	/	/	—
4	El primer verso empieza y termina con tono nivelado.	—	—	/	/	—
		/*	/	/	—	—
		/*	/	—	—	/
		—	—	/	/	—

Tomemos como ejemplo al respecto un poema *lǚ shī* (pentasílabo), titulado *Chun Ye Xi Yu* (*Lluvia grata en una noche de primavera*), compuesto por Du Fu (712-770) y un *jue ju* (cuarteta regular de versos pentasílabos) de Wang Wei (?699?-?761?), titulada *Xiang Si* (*Anhelos de amor*) (en el análisis de los siguientes ejemplos, usamos una línea horizontal “—” para simbolizar el tono nivelado-*Ping*, y una línea oblicua “ / ” para representar los tonos no nivelados-*Ze*):

春夜喜雨						
Caracteres	好	雨	知	时	节	,
	春	天	乃	发	生	。
	随	风	潜	入	夜	,
	润	物	细	无	声	。
	野	径	云	□,俱	黑	,
	江	船	火	独	明	。
	晓	□,看	红	湿	处	,
	花	重	锦	官	城	。
Pinyin	hǎo	yǔ	zhī	shí	jié	,
	dāng	chūn	nǎi	fā	shēng	。
	suí	fēng	qián	rù	yè	,
	rùn	wù	xì	wú	shēng	。
	yě	jìng	yún	jū	hēi	,

	jiāng	chuán	huǒ	dú	míng	。
	xiǎo	kān	hóng	shī	chù	，
	huā	zhòng	jǐn	guān	chéng	。
Contrapunto tonal	/	/	—	—	/	，
	—	—	/	/	—	。
	—	—	—	/	/	，
	/	/	/	—	—	。
	/	/	—	—	/	，
	—	—	/	/	—	。
	—	—	—	/	/	，
	/	/	/	—	—	。
Traducción	<p>Lluvia grata en una noche de primavera</p> <p>Buena lluvia sabe su momento, Caerá cuando la primavera llegue. Con el viento, disperso en la noche, con ternura, todo en silencio humedece. Oscuros, senderos entre los campos y nubes, En el barco resplandece sola una linterna. Al amanecer se ve una roja belleza húmeda, la ciudad, llena de flores rociadas.</p>					

(Nota: aquí 俱 se pronuncia “jū” y 看 se pronuncia “kān”; difieren, por tanto, de su pronunciación en el chino moderno.)

相思						
Caracteres	红	豆	生	南	国	，
	春	来	发	几	枝	？
	愿	君	多	采	擷	，
	此	物	最	相	思	。
Pinyin	hóng	dòu	shēng	nán	guó	，
	chūn	lái	fā	jǐ	zhī	？
	yuàn	jūn	duō	cǎi	xié	，
	cǐ	wù	zuì	xiāng	sī	。
Contrapunto tonal	/	/	—	—	/	，
	—	—	/	/	—	？
	—	—	—	/	/	，
	/	/	/	—	—	。
Traducción	<p>Anhelos de amor</p> <p>Aquellos frijoles rojos crecen en el sur, ¿Cuántos habrán florecido en las primaveras?</p>					

	Guárdalos por mucho que quisieras, ojalá, por el cariño y el amor que expresan.
--	--

En el caso de *lüt shi* (*versos regulares*) heptasílabos, también existen cuatro formatos, como se muestra a continuación:

Tabla 7. Esquemas de contrapuntos tonales en *lüt shi* (heptasílabo)

Patrones básicos de contrapuntos tonales para poema regular de versos heptasílabos																																																									
	<table border="1"> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→*</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td></tr> </table>	→*	→	/*	/	→	→	/	/*	/	→	→	/	/	→	/*	/	→*	→	→	/	/	→*	→	/*	/	/	→	→																												
→*	→	/*	/	→	→	/																																																			
/*	/	→	→	/	/	→																																																			
/*	/	→*	→	→	/	/																																																			
→*	→	/*	/	/	→	→																																																			
1	<p>El primer verso empieza y termina con tono nivelado.</p> <table border="1"> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→*</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td></tr> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→*</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td></tr> </table>	→*	→	/*	/	/	→	→	/*	/	→	→	/	/	→	/*	/	→*	→	→	/	/	→*	→	/*	/	/	→	→	→*	→	/*	/	→	→	/	/*	/	→	→	/	/	→	/*	/	→*	→	→	/	/	→*	→	/*	/	/	→	→
→*	→	/*	/	/	→	→																																																			
/*	/	→	→	/	/	→																																																			
/*	/	→*	→	→	/	/																																																			
→*	→	/*	/	/	→	→																																																			
→*	→	/*	/	→	→	/																																																			
/*	/	→	→	/	/	→																																																			
/*	/	→*	→	→	/	/																																																			
→*	→	/*	/	/	→	→																																																			
2	<p>El primer verso empieza con tono nivelado, pero termina con tono no nivelado.</p> <table border="1"> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→*</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td></tr> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>→*</td><td>→</td><td>→</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>→*</td><td>→</td><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>→</td><td>→</td></tr> </table>	→*	→	/*	/	→	→	/	/*	/	→	→	/	/	→	/*	/	→*	→	→	/	/	→*	→	/*	/	/	→	→	→*	→	/*	/	→	→	/	/*	/	→	→	/	/	→	/*	/	→*	→	→	/	/	→*	→	/*	/	/	→	→
→*	→	/*	/	→	→	/																																																			
/*	/	→	→	/	/	→																																																			
/*	/	→*	→	→	/	/																																																			
→*	→	/*	/	/	→	→																																																			
→*	→	/*	/	→	→	/																																																			
/*	/	→	→	/	/	→																																																			
/*	/	→*	→	→	/	/																																																			
→*	→	/*	/	/	→	→																																																			
3	<p>El primer verso empieza con tono no nivelado, pero acaba con tono nivelado.</p>																																																								

		/*	/	—	—	/	/	—
		—*	—	/*	/	/	—	—
		—*	—	/*	/	—	—	/
		/*	/	—	—	/	/	—
		/*	/	—*	—	—	/	/
		—*	—	/*	/	/	—	—
		—*	—	/*	/	—	—	/
		/*	/	—	—	/	/	—
4	El primer verso empieza y termina con tono no nivelado.	/*	/	—*	—	—	/	/
		—*	—	/*	/	/	—	—
		—*	—	/*	/	—	—	/
		/*	/	—	—	/	/	—
		/*	/	—*	—	—	/	/
		—*	—	/*	/	/	—	—
		—*	—	/*	/	—	—	/
		/*	/	—	—	/	/	—

Un *jue ju* (cuarteta) de versos heptasílabos es como un *lú shi* (versos regulares) heptasílabo recortado, por lo que también dispone de cuatro esquemas:

Tabla 8. Esquemas de contrapuntos tonales en *jue ju* (cuarteta de versos heptasílabos)

1	El primer verso empieza y termina con tono nivelado.	—*	—	/*	/	/	—	—
		/*	/	—	—	/	/	—
		/*	/	—*	—	—	/	/
		—*	—	/*	/	/	—	—
2	El primer verso empieza con tono nivelado, pero termina con tono no nivelado.	—*	—	/*	/	—	—	/
		/*	/	—	—	/	/	—
		/*	/	—*	—	—	/	/
		—*	—	/*	/	/	—	—

3	El primer verso empieza con tono no nivelado, pero acaba con tono nivelado.																												
	<table border="1"> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td></tr> </table>	/*	/	—	—	/	/	—	—*	—	/*	/	/	—	—	—*	—	/*	/	—	—	/	/*	/	—	—	/	/	—
/*	/	—	—	/	/	—																							
—*	—	/*	/	/	—	—																							
—*	—	/*	/	—	—	/																							
/*	/	—	—	/	/	—																							
4	El primer verso empieza y termina con tono no nivelado.																												
	<table border="1"> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>—*</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>/*</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td></tr> <tr><td>—*</td><td>—</td><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td></tr> <tr><td>/*</td><td>/</td><td>—</td><td>—</td><td>/</td><td>/</td><td>—</td></tr> </table>	/*	/	—*	—	—	/	/	—*	—	/*	/	/	—	—	—*	—	/*	/	—	—	/	/*	/	—	—	/	/	—
/*	/	—*	—	—	/	/																							
—*	—	/*	/	/	—	—																							
—*	—	/*	/	—	—	/																							
/*	/	—	—	/	/	—																							

Como ejemplo, presentamos un poema *lǚ shī* (heptasílabo), titulado *Ke Zhi* (*La llegada de un visitante*), compuesto por Du Fu (712-770) y un *jue ju* (cuarteta regular de versos heptasílabos) de Du Mu (803-852), titulada *Shan Xing* (*Paseo por la montaña*) (en el análisis de los siguientes ejemplos también usamos una línea horizontal “—” para simbolizar el tono nivelado-*Ping*, y una línea oblicua “/” para representar los tonos no nivelados-*Ze*):

客至								
Caracteres	舍	南	舍	北	皆	春	水	,
	但	见	群	鸥	日	日	来	。
	花	径	不	曾	缘	客	扫	,
	蓬	门	今	始	为	君	开	。
	盘	飧	市	远	无	兼	味	,
	樽	酒	家	贫	只	旧	醅	。
	肯	与	邻	翁	相	对	饮	,
	隔	篱	呼	取	尽	余	杯	。
Pinyin	shè	nán	shè	běi	jiē	chūn	shuǐ	,
	dàn	jiàn	qún	ōu	rì	rì	lái	。
	huā	jìng	bù	céng	yuán	kè	sǎo	,
	péng	mén	jīn	shǐ	wéi	jūn	kāi	。
	pán	cān	shì	yuǎn	wú	jiān	wèi	,
	zūn	zūn	jiā	pín	zhǐ	jiù	pēi	。
	kě	yǔ	lín	wēng	xiāng	duì	yǐn	,
	gé	lí	hū	qǔ	jìn	yú	bēi	。
Contrapunto	/	—	/	/	—	—	/	,

tonal	/	/	—	—	/	/	—	。
	—	/	/	—	—	/	/	，
	—	—	—	/	—	—	—	。
	—	—	/	/	—	—	/	，
	—	/	—	—	/	/	—	。
	/	/	—	—	—	/	/	，
	/	—	—	/	/	—	—	。
Traducción	<p>La llegada de un visitante</p> <p>Al norte y al sur de mi morada se desborda agua primaveral, veo bandadas de gaviotas marfileñas que vienen día a día. El sendero entre flores no está barrido para invitado, mi puerta humilde está abierta pero para ti hoy. Lejos del mercado, puedo permitirme platos sencillos. Al no ser rico, solo tengo vino añejo para nuestra copa. Bebe junto con mi vecino de al lado si lo desea, lo llamaré a través del seto para que se acabe el vino.</p>							

山行								
Caracteres	远	上	寒	山	石	径	斜 ⁸⁵	，
	白	云	深	处	有	人	家	。
	停	车	坐	爱	枫	林	晚	，
	霜	叶	红	于	二	月	花	。
Pinyin	yuǎn	shàng	hán	shān	shí	jìng	xié	，
	bái	yún	shēn	chù	yǒu	rén	jiā	。
	Tíng	chē	zuò	ài	fēng	lín	wǎn	，
	shuāng	yè	hóng	yú	èr	yuè	huā	。
Contrapunto tonal	/	/	—	—	/	/	—	，
	—	—	/	/	/	—	—	。
	—	—	/	/	—	—	/	，
	—	/	—	—	/	/	—	。
Traducción	<p>Paseo por la montaña</p> <p>Lejos y gélida montaña, voy subiendo por un sendero pedregoso. Donde se levantan nubes blancas, se asomaban unas cabañas. Detenido mi carro, me encanta el ocaso en bosques de arces. Tras la escarcha, sus hojas rojas eclipsan las flores de primavera temprana.</p>							

⁸⁵ El carácter 斜 se pronuncia “xié” en el chino mandarín moderno, pero en la dinastía Tang este carácter se pronunciaba “síá”, muy similar a su pronunciación en el dialecto de Shanghái, con la “s” expresada como si fuese la “z”, por lo que la lectura de este carácter da consonancia con “jiā” y “huā” (Wang, 1985: 311).

La armonía tonal es solo uno de los aspectos artísticos de la poesía clásica china, y el poeta, además de referirse al patrón tonal básico, debe también arreglar los contrapuntos tonales a la luz de la necesidad de expresar sus emociones y pensamientos (Yuan, 2002: 102).

Además, aparte de los contrapuntos tonales, se usan a menudo onomatopeyas, aliteraciones (*shuang sheng ci*), asonancias (*die yun ci*) y reduplicaciones fonéticas (*die yin zi*) para construir la armonía tonal (Yuan, 2002: 102). Las onomatopeyas, con el efecto de transmitir directamente el ritmo sonoro del mundo objetivo y acortar la distancia entre éste y el ser humano, son unos de los recursos más recurrentes entre los poetas chinos. Buena prueba de ello son los siguientes versos de Du Fu: “*Por todas partes las hojas caen crujiendo de los árboles, mientras que para siempre rueda el turbulento río Yangtze* (无边落木萧萧下, 不见长江滚滚来)”, donde “萧萧” simula el sonido de las hojas que caen de los árboles, y “滚滚” imita el ruido que produce el río corriendo. El uso simétrico de estos dos grupos de caracteres reiterativos aporta un efecto sonoro en el recitado de estos versos.

Por otro lado, las aliteraciones (*shuang sheng ci*) y las asonancias (*die yun ci*) están compuestas por caracteres parcialmente homófonos. Las primeras comparten la misma consonante, mientras que las segundas lo hacen con las vocales. Por su lado, las palabras con sonidos idénticos son reduplicaciones fonéticas (*die yin ci*). Por ejemplo, en el poema *Ci*, titulado *Sheng Sheng Man* de Li Qingzhao, hay un verso, “buscando y buscando, pero solo frío y soledad, tristeza y aflicción (寻寻觅觅, 冷冷清清, 凄凄惨惨戚戚)”, en el que se aprecia el sutil uso de la aliteración (凄, 惨, 戚) y la asonancia (冷冷清).

Yuan (2002: 102-103) argumenta que si la onomatopeya, la aliteración (*shuang sheng ci*), la asonancia (*die yun ci*) y la reduplicación fonética (*die yin zi*) se usan correctamente, no solo aumentan la musicalidad, sino que también fortalecen el efecto lírico de la poesía. Y este efecto, en cierta medida, se basa en el fenómeno de la identidad estructural entre el sonido y el significado en el idioma chino (Gu, 2003: 25). Para ilustrarlo, podemos citar de nuevo las palabras de reduplicación fonética en el anterior poema de Li Qingzhao, en el que su pronunciación y sus respectivos significados son inherentes al autor. En relación a esta particularidad del idioma chino, realizaremos seguidamente un breve análisis.

1.2.1.3 IDENTIDAD ESTRUCTURAL ENTRE EL SONIDO Y EL SIGNIFICADO

La opinión de que no existe una conexión necesaria entre el sonido y el significado es generalmente aceptada por los lingüistas y literatos, tanto en Occidente como en Oriente. En Oriente, esta opinión se remonta a Xunzi (¿313 a.C.? -218 a.C.): “No existe un nombre que corresponda a un objeto desde el principio. Todas las cosas se nombran de acuerdo con la popularidad de su uso por parte de la gente. Cuando todo el mundo acepta un nombre, éste es apropiado para la cosa a la que se refiere. Los nombres que no son aceptados o de uso común no son apropiados” (capítulo *Rectificar los nombres* de Xunzi).⁸⁶ Para nuestra sorpresa, esta idea es bastante similar al principio de arbitrariedad lingüística de Saussure, que afirma lo arbitrario del signo y las convenciones lingüísticas (1999, 100-105).⁸⁷ Y en cuanto a si existe una conexión entre el sonido y el significado, Saussure (1999: 164) sostiene que el sonido en sí mismo no representa un significado necesario; no es el sonido en sí lo que importa, sino la diferencia de sonido que distingue a la palabra de todas las demás. Sapir (1985: 21) señala que los sonidos individuales del habla no son en absoluto componentes lingüísticos, argumentando que un fonema sola no tiene significado en sí misma. Pero esta afirmación no parece ser del todo coherente con la realidad de la lengua china, porque en chino los monosílabos también pueden ser palabras con determinados significados, y la pronunciación de muchos monosílabos chinos tiene algún tipo de ajuste con los significados que representan. En consecuencia, Gu (1995: 87-95) propuso el concepto de isomorfismo lingüístico (identidad entre el sonido y el significado), un concepto que encarna la belleza visual y fonética de la poesía china, que se está siendo reconociendo poco a poco.

Recordándonos el ritmo está estrechamente relacionado con los efectos visuales de

⁸⁶ El texto original en chino: 名无固宜，约之以命。约定俗成谓之宜，异于约者谓之不宜(荀子《正名篇》)。

⁸⁷ En 1916, se publicó en París *Curso de lingüística general*, basado en las notas de clase de los alumnos de Saussure complementadas con la edición y clasificación de los propios alumnos editores. En esta tesis tenemos como referencia la traducción de dicho libro por Gao Mingkai, publicado por The Comercial Press. en 1999. Este trabajo es un hito importante en el desarrollo de la lingüística reflejando el sistema de pensamiento lingüístico de Saussure, siendo el principio de arbitrariedad del signo lingüístico su contenido esencial. El lingüista posicionó la arbitrariedad del signo como el principio primario en las investigaciones lingüísticas y consideró que, ya se trate del análisis de sistemas, símbolos, ya de conceptos de unidad, todos ellos parten de esta arbitrariedad. Saussure (1999: 102) argumenta: “El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: el signo lingüístico es arbitrario.” Sin embargo, en respuesta a esto, Gu (1995: 88) sostiene que existe un grado de ajuste entre el significado y la pronunciación de la lengua. Y este fenómeno es más frecuente en lenguas relativamente con menos grado de simbolización, como el chino.

las palabras escritas y los efectos auditivos que producen su lectura. Cuando recitamos un poema en voz alta, el sonido producido por la pronunciación de ciertos caracteres crea un eco de la idea en el cerebro, formando una respuesta y una resonancia entre el sonido y la percepción del significado que representan. En la poesía china, esta correlación entre el sentido y el sonido formaría otro factor que los poetas deben tener en cuenta en la versificación. Gu (1995: 88) define este fenómeno como un vínculo psicofisiológico entre la pronunciación de un idioma y el significado del contenido expresado en ese idioma, en diferentes formas, en diferentes grados y en diferentes contextos. En otras palabras, hay varios grados de ajuste entre el significado del lenguaje y su pronunciación.

Una de las características más importantes de los caracteres chinos es la composición de ideogramas basados en pictogramas tomando la imitación o descripción original de los objetos como fuente de interpretación (Qian, 2016). Esto establece cierta base para el fenómeno de la identidad estructural entre el sonido y el significado en el idioma chino. Según Gu (1995: 88), este fenómeno cuenta con varios tipos, como el de la identidad fonológica y semántica entre el *yin* y el *yang*, entre escalas fonéticas, entre la imagen y el sonido, etc.

En este estudio no discutiremos las categorías anteriores una por una, sino que nos centraremos en una breve presentación del fenómeno de la identidad fonológica y semántica entre el *yin* y el *yang*, el que está íntimamente vinculado con la apreciación de la poesía.

Gu (2003: 25) señala que la pronunciación de todos los caracteres con significados relativamente fogosos y vigorosos, o cuyas relaciones y connotaciones temporales y espaciales tienden a expandirse positivamente, resulta más fuerte y el grado de apertura labial es relativamente grande. Por el contrario, los caracteres que representan un sentido relativamente contraído, deprimido y en retroceso negativo, tienen una pronunciación opaca y restringida. Gu (1995: 88) denominó a los primeros ideogramas positivos (*yang xing zhi*) y a los segundos ideogramas negativos (*yin xing zhi*). También enfatiza (1995: 88) que el fenómeno de la identidad estructural entre el sonido y el significado es particularmente destacado cuando los humanos expresamos emociones y juicios de valor. Por eso, si examinamos el lenguaje en los impetuosos poemas de Li Bai, es fácil encontrar ideogramas positivos que se pronuncian con mayor fuerza y apertura labial. Como ejemplo, citamos los primeros cuatro versos del poema *Guan Shan Yue* (*La luna sobre un paso de montaña*):

明月出天山，
苍茫云海间。
长风几万里，
吹度玉门关。

Traducción:

De la montaña se eleva la luna luminosa,
y por un mar de nubes infinito atraviesa.
Y el viento feroz, que ha llegado a mil millas,
golpea en las almenas del Paso de Jade.

En los versos anteriores encontramos las palabras “cielo” (天^{tiān}), “montaña” (山^{shān}), “azul” (苍^{cāng}), “vasto” (茫^{máng}), mar (海^{hǎi}), largo (长^{cháng}), diez mil (万^{wàn}), paso (关^{guān}). Estas palabras se pronuncian con entonación fuerte, con una apertura labial mayor, e incluso con un sonido que evoque sensación de represión. Por otro lado, estos caracteres crean, desde el aspecto semántico, una amplia relación espacio-temporal, y su pronunciación, sonora y enfática, hace que el lector establezca, a través del habla, una fácil relación emocional con el significado léxico de estas palabras. Gu (2003: 26) sostiene que estamos ante un fenómeno típico de identidad estructural entre el sonido y significado.

De igual modo que las obras que representan escenas magníficas e imponentes suelen usar ideogramas positivos (*yang xing zhi*), las que describen emociones bajas y deprimidas a menudo adoptan ideogramas negativos (*yin xing zhi*). Para ilustrar este aspecto, citamos de nuevo, como ejemplo, el poema *Ci* de Li Qingzhao, titulado *Sheng sheng man: xunxun mimi* (Buscando y buscando, para la melodía lenta):

xún xún mǐ mǐ lěng lěng qīng qīng qī qī cǎi cǎi nǎn nǎn qī qī
寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨戚戚。

zhè nuǎn huan hán shí hòu zuì nán jiāng xī
乍暖还寒时候，最难将息。

sān bēi liǎng zhǎn dàn jiǔ zěn dǐ tā wǎn lái fēng jí
三杯两盏淡酒，怎敌他、晚来风急？

yàn guò yě zhèng shāng xīn què shì jiù shí xiāng shí
雁过也，正伤心，却是旧时相识。

mǎn dì huánghuā duī jī qiāocuī sǔn rújīn yǒu shuí kān zhāi
满地黄花堆积。憔悴损，如今有谁堪摘？

shǒu zhe chuāng ér dú zì zěnsēng de hēi
守着窗儿，独自怎生得黑？

wútóng gèng jiān xì yǔ dào huánghūn diǎndiǎndīdī
梧桐更兼细雨，到黄昏、点点滴滴。

zhè cì dì zěn yī gè chóu zì liǎo de
这次第，怎一个愁字了得！

Traducción:

Buscando y buscando, pero solo frío y soledad, tristeza y aflicción.

Incluso un sol templado, repentino, haría más difícil mi consuelo.

Con tres, o dos, copas de vino ligero,

¿cómo puedo protegerme de los fríos vientos del atardecer?

Al ver pasar los gansos salvajes,

siento más dolor aún,

por haber reconocido estos amigos de antaño.

En el jardín, crisantemos tristes amontonados, ya demacrados.

¿Quién más los elegirá ahora?

Manteniendo la ventana en silencio,

¿cómo puedo velar sola hasta que oscurezca?

Entre las hojas del fénix una llovizna va cayendo

gota a gota hasta anochecer.

En un momento como este,

¿cómo puedo decir todo en una sola palabra: consternación?

Se trata, pues, de un poema *Ci* que condensa emociones depresivas en sumo grado, en el que está muy presente el uso de ideogramas negativos (*yin xing* ㄣ). Según el análisis de Gu (2003: 27), de los noventa y siete caracteres de este poema, solo veintiuno son positivos (incluyendo los neutrales que se pronuncian con apertura labial mayor), como “repentino” (乍 ^{zhà}), “templado” (暖 ^{nuǎn}), “de nuevo” (还 ^{huán}), “frío” (寒 ^{hán}), “difícil” (难 ^{nán}), “descansar”

(将)^{jiāng} 88, “tres” (三)^{sān}, “dos” (两)^{liǎng}, “copa” (盞)^{zhǎn}, “ligero” (淡)^{dàn}, “aquel” (他)^{tā}, “anocheecer” (晚)^{wǎn}, “venir” (来)^{lái}, “lastimar” (伤)^{shāng}, “lleno” (满)^{mǎn}, “amarillo” (黄)^{huáng}, “flor” (花)^{huā}, “ventana” (窗)^{chuāng}, “hasta” (到)^{dào}, “resumir” (了)^{liǎo}; el resto son todos negativos, ocupando el setenta por ciento del número total de palabras. La rima “i”, en particular, requiere la apertura labial más pequeña en su pronunciación, de modo que se considera un sonido muy apropiado para transmitir emociones negativas. Podemos ver que, en este *Ci*, fonéticamente, la repetición de esta vocal intensifica la descripción de la emoción de la poetisa, su tristeza extrema.

Podemos concluir que el potencial de intensidad en la relación entre sonido y significado en la lengua china provoca una innata tendencia a que la fonética y la imagen de la lengua estén en sintonía con el sentimiento y la emoción requeridos por la poesía clásica china, convirtiendo sus caracteres en un medio poético extremadamente efectivo (Gu, 1995: 94-95).

1.2.2 EFECTOS ESTRUCTURALES

Si los contrapuntos tonales constituyen una característica particular del ritmo en la poesía clásica china, el paralelismo (*Duizhang*) es una marca estructural en este arte. El paralelismo es donde se comprueban las transgresiones más audaces, cuyas consecuencias rebasan el ámbito de la poesía (Cheng, 2007: 88) Además, el paralelismo en la poesía china va más allá de lo sintáctico y lo léxico, juega también con lo conceptual y puede ser afín u opuesto.

1.2.2.1 PARALELISMO (*DUIZHANG*) Y ANTÍTESIS (*DUI'OU*)

Duizhang, significa paralelismo en chino. Este término proviene del nombre que se le daba a la formación militar de las guardias de honor, siempre con un número par de soldados dispuestos frente a frente (Wang, 1985: 317). Otro recurso, relacionado con el anterior, es el *dui'ou*, una figura retórica similar a la antítesis en castellano. Esta consiste en yuxtaponer dos conceptos contrastes o complementarios, mediante frases u oraciones con el mismo número de palabras, forma estructural similar o idéntica y significado simétrico

⁸⁸ “将” en el chino moderno suele usarse como una palabra auxiliar que indica el futuro. Pero en el poema, este carácter aparece en la palabra “将息”, forma una expresión del dialecto antiguo, que significa “descansar” o “acomodarse”.

para expresar dos significados opuestos o similares. Este recurso retórico apareció muy pronto en el uso del chino, y ya se utilizaba ampliamente en la prosa y la poesía en el periodo anterior a la dinastía Qin (221-206 a.C.). Como en las siguientes frases: “Los modestos reciben el beneficio, los engraidos cosechan el fracaso.”⁸⁹ El paralelismo, por su parte, es una forma especial de expresión y regla métrica utilizada en la composición de dísticos, aparecidos en los poemas *Shi* y *Ci*. Este requiere también que en los dos versos que conforma el dístico la categoría léxica sea consistente, la distribución de los contrapuntos tonales (*Ping* y *Ze*) sea opuesta, y el significado de las dos oraciones relacionadas sea también opuesto o complementario. Por añadidura, en el caso del paralelismo, las mismas palabras no pueden aparecer en la misma posición estructural en dos versos seguidos (Wang, 1985: 317-318). En resumen, la antítesis y el paralelismo son como dos conceptos relacionados, podemos considerar incluso que el paralelismo es la antítesis en términos poéticos (Wang, 1985: 317), pero con más exigencias tonales. Veamos el siguiente ejemplo:

Caracteres	先	天	下	之	忧	而	忧	,
	后	天	下	之	乐	而	乐	。
Pinyin	xiān	tiān	xià	zhī	yōu	ér	yōu	,
	hòu	tiān	xià	zhī	lè	ér	lè	。
Contrapunto tonal	—	—	/	—	—	/	—	
	/	—	/	—	/	/	/	
Traducción	Se preocupa antes de que todos comiencen a preocuparse, sea feliz después de que todos se hayan regocijado.							

En estos dos versos pareados de Fan Zhongyan (989-1052)⁹⁰, detectamos que el número de palabras utilizadas es igual en los dos versos, anterior (先) se opone a posterior (后) y preocuparse (忧) con alegrarse (乐). Sin embargo, la distribución del contrapunto tonal no se contrapone en los dos versos, y por añadidura, en ambos versos aparecen las mismas palabras en las mismas posiciones, como el sustantivo “mundo” (天下), la palabra auxiliar “之”⁹¹ y el adverbio “而”⁹². Por lo tanto, se puede concluir que el recurso retórico

⁸⁹ El texto original en chino: 满招损, 谦受益(尚书). Esta frase proviene de *Shang Shu* (Libro de los documentos), del siglo X a.C.

⁹⁰ Fan Zhongyan, *Yueyang Lou Ji* (Recuerdo de la Torre Yueyang).

⁹¹ Palabra auxiliar en el chino antiguo que indicaba propiedad, filiación.

⁹² Adverbio en el chino antiguo, que en este caso significa “por ende”, pero hay que aclarar que 而 dispone de numerosas funciones léxicas en ese periodo, por lo que, consecuentemente, su uso resulta bastante

utilizado aquí no es paralelismo (*duizhang*), sino antítesis (*dui'ou*).

Dos casos particulares de aplicación de ambos recursos son los poemas de estilos *lü shi* (ocho versos) y *jue ju* (cuatro versos). En el primer caso, las reglas del uso del paralelismo (*duizhang*) hacen que sean el tercer y cuarto versos, así como el quinto y sexto, los que deban quedar emparejados. Sin embargo, el primer y segundo versos, y el séptimo y octavo, quedan como optativos en la aplicación de este recurso poético. En el caso de los poemas *jue ju*, debido a la estructura de este estilo puede que ninguno de sus cuatro versos queden emparejados.

En cuanto a la antítesis, su utilización es más flexible, está menos constreñida, debido a que, como hemos mencionado, las reglas para su uso no son tan estrictas.

Las estrictas reglas de aplicación del paralelismo, especialmente en el estilo *lü shi*, hace necesario tener en cuenta la función sintáctica de las palabras dentro de la oración. A este respecto, Wang (2001: 42) propone clasificarlas en nueve categorías, como mostramos en la siguiente tabla:

Tabla 9. Clasificación de las palabras para el paralelismo (*Duizhang*) en el *lü shi*

Número	Categoría	Ejemplo
1	sustantivos	sol, luna, montaña, río...
2	adjetivos	feo, hermoso, alegre, triste...
3	numerales	números, solo, mitad, par, ...
4	nombres de color	rojo, verde, blanco, negro...
5	palabras que designan ubicación y orientación	este, oeste, norte, sur, arriba, abajo, delante, detrás...
6	verbos	ver, oír, reír, llorar...
7	adverbios	aún, solo...
8	palabras funcionales	之, 而...
9	pronombres ⁹³	之, 其...

A la tercera, cuarta y quinta categorías de la tabla anterior pertenecen las palabras que no se suelen emparejar con las de otras categorías. Aclaremos que, dentro de la correspondiente a los sustantivos, los nombres propios se emparejan solo con otros nombres propios, es decir, el nombre de una persona se emparejaría únicamente con el de otra persona. También en esta primera categoría, los sustantivos se subdividen en grupos

complejo.

⁹³ Los pronombres están incluidos en el grupo de palabras funcionales.

menores según sus significados. De esta forma tendremos subgrupos meteorológicos, geológicos, estacionales, de prendas, de comidas y bebidas, de plantas, de faunas, de relaciones humanas, etc. (Wang, 2001: 43).

1.2.2.2 EL PARALELISMO COORDINADO Y EL OPUESTO

En la poesía clásica china, el paralelismo puede clasificarse, *grosso modo*, en dos categorías: el paralelismo coordinado (*zheng dui*) y el opuesto (*fan dui*). En el primero, los dos versos comparten identidad o similitud tanto en estructuras oracionales como en composiciones de vocablos y sus significados. Para ilustrar este aspecto citamos de nuevo los dos versos del poema *Zeng Meng Haoran (Para Meng Haoran)* de Li Bai:

红颜	弃	轩冕，
Mejilla rosada	abandonar	carruaje, informe y corona del oficial
白首	卧	松云。
Cabellos canosos	tumbarse	pinos y nubes

En términos de categoría léxica y estructural, detectamos una oposición muy bien meditada: la mejilla rosada (红颜) representa la juventud, y los cabellos canosos (白首) hacen alusión al envejecimiento, y ambas palabras son sustantivos. Igual es el caso del carruaje, informe y corona del oficial (轩冕), y los pinos y nubes (松云); estas dos expresiones sustantivas constituyen otro par de nociones opuestas: la riqueza y la notoriedad se oponen a la vida ermitaña relajada. Además, los verbos “abandonar” (弃) y “tumbarse” (卧) forman también un par estructural paralelo. Así podemos determinar que en estos dos versos hay un paralelismo léxico y estructural total.

El primer verso narra cómo el autor dejó al lado fortuna y fama cuando era joven, no considerando importante la gloria y el esplendor en su carrera oficial. El segundo verso describe al autor, ya anciano, con las mismas aspiraciones de joven, pero que prefiere acomodarse en las montañas entre los pinos verdes y nubes blancas viviendo de forma ermitaña. Observamos, pues, una correspondencia en los significados expresados en estos dos versos.

A continuación, veremos la noción opuesta al paralelismo coordinado (*zheng dui*),

es decir, el paralelismo opuesto (*fan du*). En este caso, los dos versos comparten identidad o similitud tanto en sus estructuras oracionales como en sus composiciones de vocablos, pero el significado expresado es opuesto o contrastable. Analizaremos los siguientes dos versos del poema *Quan Xue (Una exhortación al aprendizaje)* de Yan zhenqing (709-785) como ejemplo:

黑发	不知	勤学	早，
cabellos negros	no sabe	estudiar con afán	temprano
白首	方悔	读书	迟。
cabellos canosos	ya se arrepiente	leer /asistir a la escuela	tarde

Traducción:

No supe estudiar mucho cuando era joven
Ya es demasiado tarde para leer cuando sea mayor.

Estos dos versos resultan completamente simétricos en términos de categorías léxicas, estructurales y de ritmo, contraponiendo sustantivo a sustantivo, verbo a verbo y adjetivo a adjetivo. Sin embargo, el contenido expresado en estos dos versos es contrastable, mediante la comparación, subrayando la idea filosófica de que la intensidad del estudio debe desarrollarse en la juventud; de lo contrario, en la vejez llegará el arrepentimiento.

Wang (2009: 9-10) señala que la mayoría de los críticos literarios chinos clásicos consideraban que el paralelismo opuesto resulta más sutil que el coordinado. Entre opiniones así, citamos los comentarios de Liu Xie en *Li Ci (Paralelismo lingüístico)*, capítulo de *Wen Xin Diao Long (El corazón de la literatura y el cincelado de dragones)*: “el estilo paralelo ornamentado⁹⁴ tiene cuatro tipos de pareados donde el paralelismo de palabras es el más fácil, mientras que el de alusiones resulta más difícil. El paralelismo de significado opuesto es el de mayor excelencia, mientras que el del mismo significado y naturaleza similar resulta pobre. En un pareado de significado opuesto, se contrastan dos perspectivas distintas, pero conducen al mismo sentido”⁹⁵ (citado por Wang, 2009: 9). No obstante, la afirmación de

⁹⁴ El término se refiere a un estilo literario chino clásico, generalmente conocido como “prosa paralela”, compuesto en gran parte por pareados de frases con estructura similar. Las palabras chinas monosilábicas, cada una representada con un solo carácter escrito, son bastante fáciles de organizar en pares de expresiones con simetría semántica y armonía prosódica. El estilo paralelo ornamentado resalta la belleza de la forma del lenguaje sin descuidar la armonía entre forma y contenido, y se emplea para producir sutiles obras de la máxima belleza, en las que la forma y el contenido se refuerzan mutuamente.

⁹⁵ Texto original en chino citado: 丽辞之体，凡有四对：言对为易，事对为难，反对为优，正对为

Liu Xie es, en este caso, demasiado absoluta. Realmente, decidir acerca de la superioridad de uno u otro tipo de paralelismo es algo relativo. De hecho, muchos versos pareados de reconocida calidad contienen el paralelismo coordinado, y no el opuesto, como podemos apreciar en los versos de Du Fu, “Dos oropéndolas cantan entre sauces verdes, una fila de garcetas blancas vuela hacia el cielo azul”⁹⁶, o en los de Li Shangyin (¿813?-¿858?), “Hasta el final de su vida, un gusano de seda no deja de hilar, hasta que se extinga ardiendo, una vela no deja de iluminar”⁹⁷.

Cabe señalar que la anterior clasificación de paralelismo se basa principalmente en el contenido. Pero existen otras formas de categorización, por ejemplo, en términos de forma, por las que se puede dividir en el paralelismo ordenado estricto (*gong du*) y el paralelismo relativamente libre (*kuan du*). El primero requiere el mismo o similar patrón de oraciones, composición de palabras y ritmo en los dos versos que componen el dístico. Por consiguiente, el paralelismo debe ser pulcro y riguroso, como en el siguiente ejemplo:

绿树	村边	合， ⁹⁸
Árboles verdes	alrededor de la aldea	rodeado
青山	郭外	斜。
Montañas verdes	fuera de la muralla	inclinado

Contrapuntos tonales:

/	/	—	—	/
—	—	/	/	—

Traducción:

Verdes árboles abrazan al pueblo,
montañas verdosas descienden hasta la muralla.

En este dístico detectamos que la categoría léxica (sustantivo *versus* sustantivo y adjetivo *versus* adjetivo) y la estructura sintáctica que se confronta son exactamente iguales. Los dos versos comparten el mismo ritmo, mientras que sus patrones de contrapuntos tonales son opuestos.

劣……反对者，理殊趣合者也。

⁹⁶ Texto original en chino citado: 两只黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天。

⁹⁷ Texto original en chino citado: 春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干。

⁹⁸ Meng Haoran (689-740), *Guo Gu Ren Zhuang (Visita a la morada de un antiguo amigo)*.

Sin embargo, en comparación con el paralelismo ordenado estricto (*gong dui*), el relativamente libre (*kuan dui*) no establece requisitos tan rígidos para los poetas. En el paralelismo libre basta con que exista alguna coincidencia o similitud en la estructura de los dos versos del dístico o en sus significados relativos, sin exigencias rigurosas en la categoría léxica y la estructura sintáctica de ambos. Para ilustrarlo comentaremos el siguiente dístico, extraído del poema *Xihan Shan Huai Gu* (*Reflexiones en la Montaña Xihan*) de Liu Yuxi (772-842):

人世	几回	伤	往事，
(en) el mundo	muchos	triste	asuntos pasados
山形	依旧	枕	寒流。
La montaña	aún	descansa	río frío

Traducción:

Esfumada la mirada de tristes asuntos pasados,
sobre un río frío aún descansa la misma montaña.

En los dos versos, observamos cierto paralelismo en la categoría léxica (sustantivo *versus* sustantivo y verbo *versus* verbo), pero en términos de estructura sintáctica no. Encontramos que la ubicación de “el mundo” (人世) y la de “la montaña” (山形), aun quedando en paralelo, desempeñan distintas funciones: “el mundo” (人世) sirve del modificador de lugar en el primer verso mientras que “la montaña” (山形) constituye el sujeto en el segundo.

Según los argumentos de Wang (2002: 83-94) y Cai (2007: 203-222), podemos resumir que la correspondencia en el paralelismo puede ser, entre otros, en términos de función gramatical, comparación o contraste, y fonología. El grado de paralelismo puede variar y su tipo es crucial para el significado de un poema en versos regulares bien escrito. Así, el paralelismo fonológico puede abarcar varias consideraciones, incluida la tonalidad (contrapuntos tonales); el de funciones gramaticales incluye colores coincidentes, acciones, cantidades numéricas, ubicaciones, etc. En el género *li shi* (versos regulares) de ocho versos en cuatro pareados, los dos intermedios tienen paralelismo interno, es decir, el tercer y cuarto versos se relacionan entre sí y el quinto y sexto versos lo están también a su vez. Por su lado, el estilo *jue ju* es más flexible en la exigencia de paralelismos para su formación,

aunque pueden estar presentes.

Debe enfatizarse que el paralelismo no es solo exclusivo de la poesía de estilo moderno (*jinti shi*), sino también del estilo antiguo (*guti shi*) (Wang, 2002: 94). Diferenciado el uso deliberado del paralelismo en la poesía del estilo moderno, en los poemas del estilo antiguo la ubicación del paralelismo se puede desarrollar con arbitrariedad, de forma que en los dos versos del dístico puede repetirse la misma palabra, como en los versos de Fan Zhongyan que citamos en el apartado anterior: “Se preocupa antes de que todos comiencen a preocuparse, sea feliz después de que todos se hayan regocijado”⁹⁹. Vemos que en este pareado se repiten las palabras “mundo” (天下), el auxiliar “之” y el adverbio “而”. Esto no es posible normalmente en la poesía del estilo moderno, sobre todo en los versos regulares. En términos de contrapuntos tonales también hay diferencia, pues en un dístico de poesía de estilo antiguo los patrones de tono pueden ir en paralelos en los dos versos, pero en la poesía del estilo moderno deben ser opuestos (Wang, 2002: 97).

Aunque el paralelismo se emplea también en la poesía occidental, su uso en la clásica china alcanza un nivel de elaboración muy singular y fue desde muy pronto teorizado, por ejemplo, por el ya mencionado Liu Xie. Según Cheng (2007: 82-93), la alternancia de dos tipos de tonos y de ideas complementarias son el reflejo de la visión dualista del mundo, con la interacción de las fuerzas *yin* y *yang*, y del ideal de armonía o de equilibrio propios de la cultura china desde que se tiene constancia en la antigüedad.

1.3 GÉNEROS Y SUBGÉNEROS DE LA POESÍA CLÁSICA CHINA

La moderna crítica literaria china considera la poesía clásica, o antigua (*gu shi*), la escrita desde la antigüedad hasta el fin de la era feudal (el año 1919 en el que el último emperador de la dinastía Qing abdicó del trono). El movimiento del 4 de mayo de 1919¹⁰⁰ se considera el inicio de la nueva poesía (*xin shi*), basada en unos nuevos y específicos supuestos poéticos, con modos de expresión inspirados en modelos occidentales (Lan, 2019: 21-27). No obstante, también se considera clásica la poesía compuesta según los patrones tradicionales después de esta fecha, fuera de la corriente principal de la nueva

⁹⁹ Texto original en chino citado: 先天下之忧而忧，后天下之乐而乐.

¹⁰⁰ El Movimiento de 4 de mayo de 1919 se inició en Pekín con una serie de protestas estudiantiles disconformes con la situación en China. El movimiento se extendió pronto por todo el país, convirtiéndose en una revolución democrático-burguesa antiimperialista. En el ámbito de la literatura, esta corriente se reflejó en el surgimiento del Movimiento de la Nueva Cultura, llamado también Movimiento de la Nueva Poesía, que abogó por el uso de la forma libre y del lenguaje cotidiano en la versificación. En febrero de 1917, la revista *Nueva Juventud* (*Xin Qing Nian*) publicó *Ocho Poemas Escritos en Chino Moderno* (*Baihuashi bashou*), de Hu Shi (1891-1962), marcando el momento de la aparición de esta nueva poesía (Zhang, 2017: 100-111).

literatura (Lomová, 2013), pese a que la poesía clásica gradualmente perdió su posición dominante en la versificación china después del mencionado Movimiento del 4 de mayo. Hasta aquí, a grandes rasgos, hemos expuesto los dos grandes grupos en los que podemos dividir la poesía china según su proceso evolutivo.

En un plano general, suele categorizarse la poesía clásica china en tres géneros: *Shi*, *Ci* y *Qu*. El primero, tal vez, sea el que cuenta con más complejidad y número de subgéneros se puede clasificar en dos subgéneros según el punto de vista de la métrica: la poesía de estilo antiguo (*guti shi*) y la de estilo moderno (*jinti shi*) (Cai, 2007: 5). La formación de estos dos conceptos se remonta a la dinastía Tang (618-907) (Mohamad y Gu, 2017). La poesía de estilo antiguo incluye todos los poemas *shi* tonalmente no regulados anteriores a la dinastía Tang (618-907)¹⁰¹: poemas pentasílabos, poemas *yuefu* formados por versos irregulares y otros. Mientras que la poesía de estilo moderno abarca tres subgéneros: versos regulares (*lü shi*), cuartetos (*jüe ju*) y versos regulares largos (*chang lü*)¹⁰². Estos tres, a su vez, se dividen en pentasílabos y heptasílabos por conteo silábico.

Este complejo esquema de clasificación multinivel se empleó ampliamente en las antologías de las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912) de poesía *Shi* (Cai, 2007: 5). El género *Ci*, un tipo de poema versificado para ser cantado siguiendo patrones tonales preestablecidos y desarrollados por el género *Shi*, floreció durante la dinastía Song (960-1279). Generalmente se divide, atendiendo a la longitud de sus versos, en canciones cortas (*xiaoling*), medianas (*zhongdiao*) y largas (*changdiao*) (Wang, 1985: 378). El género *Qu*, versos cantados en la poesía de carácter dramático, se divide y categoriza, por lo general, de acuerdo al grado de asociación con las convenciones dramáticas de las diversas épocas y lugares (Cai, 2007: 5). Generalmente, se consideran el *sanqu*¹⁰³ y el *zaju*¹⁰⁴ como sus dos subgéneros, los cuales prosperaron en la dinastía Yuan (1279-1368).

¹⁰¹ Queda excluida en este concepto la poesía en las dinastías Qi (479-502) y Liang (502-557). Esta se caracteriza por mantener la antítesis en el ritmo poético y el uso de un lenguaje demasiado retórico. La belleza armoniosa tonal y rítmica de la poesía Tang se origina en la del estilo nuevo de las dinastías Qi y Liang (Wang, 2007: 98).

¹⁰² Se refieren a los versos regulares que cuentan con más de ocho versos, generalmente son pentasílabos (también existen heptasílabos), y a menudo con un título que indica el número de rimas que tiene el poema. Al igual que los versos regulares normales, los largos deben seguir estrictamente las reglas de contrapunto tonal, paralelismo y rima; sin embargo, los versos regulares largos no se limitan a tener cuatro rimas. Un poema de versos regulares largos puede tener un mínimo cinco rimas, o incluso cien (Wang, 1985: 321-322).

¹⁰³ Durante la dinastía Yuan (1279-1368), floreció especialmente la literatura popular. Una nueva forma de verso, el *sanqu* (literalmente “canciones sueltas”), que tenía estrechos vínculos con la música y el drama, se convirtió en el género poético más sobresaliente de la época. Al igual que el *Ci*, el *sanqu* constaba originariamente de versos con música. Las melodías o patrones métricos utilizados en este género son diferentes de los del *Ci*, porque las melodías del *sanqu* fueron alimentadas por la música de un tiempo diferente, con características especiales propias (Cai, 2007: 329).

¹⁰⁴ *Zaju* (literalmente “espectáculos variados”) es una forma de drama musical. Junto con el *sanqu*, constituyen los dos estilos literarios más importantes de la dinastía Yuan (1279-1368).

De acuerdo con lo argumentado anteriormente, hemos desarrollado la siguiente tabla para ilustrar, de manera más intuitiva, la clasificación general de la poesía clásica china.

POESÍA CLÁSICA CHINA	Shi	<i>Guti shi:</i> <i>poesía de estilo antiguo</i>	Poema de cuatro sílabas, en el <i>Shijing</i> (<i>Libro de poemas modelo</i>)	Metros: versos pentasílabos versos heptasílabos
		irregular frecuentes rupturas formales	Poema pentasílabo, cuya formación se maduró en la dinastía Han (206 a. C.- 220 d.C.)	
		Antes de la dinastía Tang (618-907)	Poema del estilo <i>Yuefu</i>	
		<i>Jinti shi:</i> <i>poesía de estilo moderno</i>	<i>Jüe ju:</i> cuarteta (<i>lü shi recortado</i>)	
		formas codificadas y regulares	<i>Lü shi:</i> versos regulares (<i>forma básica</i>)	
		Formada a partir de la dinastía Tang (618-907)	<i>Chang lü:</i> versos regulares largos (variante de versos regulares)	
	Ci: <i>poesía lírica para ser cantada</i> versos de longitud variable floreció al final de los Tang y durante los Song (960-1279)	<i>Xiaoling</i> Canciones cortas	Menos de cincuenta y ocho caracteres	
		<i>Zhongdiao</i> Canciones medianas	De cincuenta y ocho a noventa caracteres	
		<i>Changdiao</i> Canciones largas	Más de noventa caracteres	
	Qu: prosperó en la dinastía Yuan (1279-1368)	<i>Sanqu</i> canciones sueltas		
<i>Zaju</i> espectáculos variados				

Tabla 10. Clasificación de las categorías de la poesía clásica china¹⁰⁵

A continuación, comentaremos sucintamente los tres géneros poéticos mencionados y analizaremos algunos ejemplos relacionados con las obras seleccionadas para ser traducidas en este estudio, a saber, los *lü shi* (versos regulares), *jue ju* (cuartetos) y *Ci*.

¹⁰⁵ Elaboración propia en base de los estudios de Li Wang sobre la métrica de la poesía clásica china en *Shi Ci Gelü* (*Métrica de la poesía*), volumen recopilado en *Wang Li Wenji* (*Antología de obras de Li Wang*) (1985: 320-380).

1.3.1 SHI

Desde la perspectiva de la estilística, como mencionamos en la sección anterior, se formaron dos conceptos relativos en la dinastía Tang (618-907): la poesía de estilo antiguo (*guti shi*) y la poesía de estilo moderno (*jinti shi*) (Chen, 2005: 83-91). Analizamos a continuación cada una de ellas.

1.3.1.1 POESÍA DE ESTILO ANTIGUO (*GUTI SHI*)

Según Chen (2013: 16), la poesía de estilo antiguo (*guti shi*) presenta una métrica bastante libre, con patrones de diferente número de caracteres (cuatro, cinco, seis o siete) y con la posibilidad de variar el metro dentro del mismo poema. La flexibilidad de este tipo de poemas afecta también a las rimas, más libres, y al número de caracteres y de versos. Wang (1985: 363) también señala que la poesía de estilo antiguo, si bien no está sujeta a ninguna regla métrica, sí lo está a la rima, siendo, por tanto, un tipo de poesía semi-libre. Además, esta puede rimar en tonos nivelados o no nivelados, y en estas últimas hay que distinguir entre rimas ascendentes (*shangsheng yun*), descendentes (*qusheng yun*) y cortas (*rusheng yun*)¹⁰⁶, ya que, en general, no pueden rimar en diferentes tonos (Wang, 1985: 363). Otro punto que merece especial atención es que, a pesar de la aparición de versos regulares (*lü shi*) en la dinastía Tang, ello no supuso la desaparición de la poesía de estilo antiguo (*guti shi*). Los poetas todavía la escribían, aunque inevitablemente influidos por las nuevas reglas métricas establecidas en su versificación. Algunos poetas se cuidaron de atenerse a estas reglas como, por ejemplo, al emplear el *niandu*¹⁰⁷, mientras que otros no solo no rehuían de ellas, sino que preferían utilizarlas (Wang, 1985: 376). De hecho, hubo debates entre los poetas y críticos sobre si era necesario incluir las reglas métricas de versos regulares (*lü shi*) en la versificación de la poesía de estilo antiguo (*guti shi*): Gao Shi (704-765), Wang Wei (¿699?-¿761?), Bai Juyi (772-846), y Lu You (1125-1210) apoyaron esta idea, mientras que Du Fu (712-770), Han Yu (768-824), y Su Shi (1037-1101) se opusieron (Wang, 1985: 377).

Dado que el ámbito temporal de nuestra investigación se centra en las dinastías

¹⁰⁶ La clasificación de los tonos antiguos mencionada aquí se basa en los relatos tradicionales, pero hoy día no se sabe en detalle cómo era la forma de inflexión vocal de subida y bajada de los cuatro tonos en la antigüedad (Wang, 1985: 313).

¹⁰⁷ *Niandu* es una regla a la que los poetas deben prestar especial atención cuando escriben *jüe ju* (cuartetos) y *lü shi* (versos regulares). *Dui* significa que el contrapunto tonal (*Ping* y *Ze*) en la misma posición en los dos versos de un dístico debe ser opuesto. *Nian* significa que el segundo verso de un dístico y el primer verso del siguiente dístico deben ser iguales en cuanto al contrapunto tonal en la posición del segundo carácter (Wang, 1985: 334).

Tang y Song, durante las que se compone principalmente poesía de estilo moderno (*jinti shi*), a continuación, analizaremos de forma especial este último subgénero, profundizando menos en el antiguo.

1.3.1.2 POESÍA DE ESTILO MODERNO (*JINTI SHI*)

Como se mencionó anteriormente, la poesía de estilo moderno (*jinti shi*) es, desde el punto de vista formal, muy diferente a la poesía de estilo antiguo (*guti shi*). Su rima, ritmo, estructura, número de palabras y pies (*dun*) tienen regulaciones uniformes y estrictas. La composición puede dividirse en dos tipos: *jue ju* (cuarteta) y *lü shi* (versos regulares)¹⁰⁸, de forma que para la versificación de cada uno de ellos existen reglas estrictas en el número de caracteres, de versos, en el uso de la rima, etc., que ya hemos comentado en el punto 1.2.

1.3.1.2.1 *JUE JU* (CUARTETA)

Un *jue ju* contiene cuatro versos. Su correspondiente en la poesía occidental sería la cuarteta, y se considera también como un *lü shi* recortado ya que, como veremos más adelante, este último tiene ocho versos. En un *jue ju* los dos primeros versos deben ir rimados, mientras que en el tercero y el cuarto la rima es opcional. Según el número de caracteres por verso, este subgénero poético tiene dos variantes: la de cinco caracteres y la de siete. He aquí dos ejemplos, uno de cada modalidad:

静夜思¹⁰⁹

床前明月光，
疑似地上霜。
举头望明月，
低头思故乡。

Nostalgia en una noche tranquila

¹⁰⁸ Compositivamente, el *chang lü* (versos regulares largos) es un tipo de *lü shi* (versos regulares), solo que tiene más de ocho versos, por lo que lo clasificaremos aquí dentro de la categoría de *lü shi* (versos regulares).

¹⁰⁹ Poema de Li Bai (701-762).

Ante mi lecho la luz de la luna brilla,
en el suelo, como escarcha cubierta.
Mirando hacia arriba, encuentro la luna,
agachándome, con nostalgia me ahogo.

Se trata de un *jue ju* de cinco caracteres, equivalente a una cuarteta de versos pentasílabos. Los versos primero, segundo y cuarto riman en la vocal compuesta “ang”

(guāng shuāng xiāng
光, 霜 y 乡), mientras que el tercero no rima.

山行¹¹⁰

远上寒山石径斜,
白云生处有人家。
停车坐爱枫林晚,
霜叶红于二月花。

Paseo por la montaña

Una tortuosa senda de piedra, lejos y gélida,
subía por la montaña, entre nubes blancas, una casa.
Detengo el carro, y disfruto en los bosques de arces.
Hojas rojas escarchadas eclipsan las flores de primavera.

En este caso, estamos ante un *jue ju* de siete caracteres, equivalente a una cuarteta de heptasílabos, aunque en la traducción se han de extender los versos para poder describir el contenido, lo cual, en muchas ocasiones, es inevitable. Pero en la versión original china podemos observar que el verso tercero no rima, mientras que el resto rima en la vocal “a”

(shā jiā huā
斜, 家 y 花).

¹¹⁰ Poema de Du Mu (803-852).

1.3.1.2.2 LÜ SHI (VERSOS REGULARES)

Un *lü shi* consiste en ocho versos, es decir, dos cuartetos. Existen también *lü shi* de más de ocho versos, recibiendo entonces el nombre de *pai lü* o *chang lü* (versos regulares largos). Generalmente, cada dos versos de un *lü shi* forman un *lian* (pareado), en cuyo caso, el *lü shi* tendría cuatro pareados. De estos cuatro, el segundo y el tercero están obligatoriamente formados por un par de versos que quedan formal y tonalmente en paralelo (equivalente a un dístico), pero esto no resulta obligatorio en el caso del primero y el último. En la poesía clásica china, un pareado está formado por dos versos, de forma que palabras pertenecientes al mismo paradigma gramatical pueden aparecer de manera absolutamente simétrica, pero con sentidos opuestos o complementarios (Cheng, 2007: 83). Además, los dos versos así pareados ofrecen, desde el punto de vista estético, una especial belleza visual y, a la vez, forman una estructura de correspondencia y de solidaridad en la que cada elemento remite simultáneamente al que hace par con él (Cheng, 2007: 83). Este paralelismo es característico de este subgénero poético, una composición que, de este modo, estaría formada por elementos opuestos en los órdenes fónico, lexical, sintáctico, simbólico, etc. (Cheng, 2007: 91-93). Al igual que el *jue ju*, un *lü shi* también cuenta con variantes de cinco, seis o siete caracteres por verso. A continuación, citamos como ejemplo un *lü shi* de siete caracteres escrito por Du Fu (767):

登高

风急天高猿啸哀，
渚清沙白鸟飞回。
无边落木萧萧下，
不尽长江滚滚来。
万里悲秋常作客，
百年多病独登台。
艰难苦恨繁霜鬓，
潦倒新停浊酒杯。

La ascensión

El viento brama en lo alto del cielo,

aúllan su tristeza los monos.
 Sobre el islote limpio con arenas blancas,
 pájaros con su vuelo trazan círculos.
 Infinitas hojas caen crujendo de los árboles,
 y para siempre rueda el turbulento río Yangtzé.
 A mil millas de casa, afligido por el triste otoño,
 me resultan interminables los viajes.
 Abrumado de enfermedades,
 y viejo, subo a esta terraza solo.
 Por penurias, dificultades y congojas,
 ya abundan mis canas.
 Pero no puedo sino renunciar al vino.

En el segundo pareado de este *lii shi*, los versos se emparejan aludiendo a elementos de la naturaleza, mediante el contraste de “cielo” (天) y “viento” (风), “arena” (沙) e “islote” (渚), mientras que la noción de que “los monos aúllan” (猿啸) se opone a que “los pájaros vuelan” (鸟飞). Se observa que el paralelismo no ocurre solo entre los dos versos de un pareado, sino que sucede también dentro del mismo verso: el “cielo” (天) se empareja con el “viento” (风) y los adjetivos “alto” (高) y “ventoso” (急) se oponen entre sí, al mismo tiempo que armonizan el primer verso. La “arena” (沙) se empareja con el “islote” (渚), y los adjetivos “blanco” (白) y “limpio” (清) se oponen de igual forma entre sí, al mismo tiempo que armonizan el segundo. Además, tanto el primer verso como los versos pares riman mediante la vocal compuesta “ai”.

En cuanto a la rima, se observa que todos los versos riman en la vocal compuesta “ai”, menos el quinto y el séptimo. En la antigua China, el ideograma 回 se pronunciaba “huái” (actualmente se pronuncia “huí”) y el ideograma 杯 se pronunciaba “bāi” (actualmente se pronuncia “bēi”), por lo que retomando la pronunciación antigua de estos caracteres, vemos que en los versos 渚清沙白鸟飞回 y 潦倒新停浊酒杯, también

zhū qīng shā bái nǐ o fēi huái liáo dǎo xīn tíng zhuó jǐ bāi

riman en “ai”; además, la rima china, a diferencia de la española, no tiene por qué tener en cuenta las otras sílabas finales de los versos, debido a la ausencia de acentos.

1.3.2 *Ci*

La mayoría de los historiadores y eruditos coinciden en la afirmación de que el género *Ci* se originó durante la dinastía Sui (581-618), se desarrolló en el periodo Tang (618-907) y alcanzó su esplendor en la dinastía Song (960-1279). A diferencia de los *Shi*, los *Ci* están estrechamente relacionados con la música. La influencia de las canciones de Asia Central y de otras culturas del territorio chino fue determinante para este género (Tang y Pan, 1978: 57-63). Al tratarse de poemas para ser cantados al compás de la música, la versificación del *Ci* debe seguir unos patrones tonales y esquemas rítmicos (*ci pai*), cada uno de ellos está asociado a un título específico, denominado *ci pai* en chino, con el cual, ya tiene preestablecidos la melodía, el ritmo, la rima y el tempo que debe seguir un poema *Ci*, también el número de caracteres que se permite tener. De este modo, componer un poema *Ci* se asemeja a escribir la letra de una canción, sabiendo cuál es el título de patrón tonal y esquema rítmico (*ci pai*), lo que debe hacer el poeta es rellenar el contenido según las normas correspondientes a este. Pero a diferencia del *lü shi* (*versos regulares*), que solo cuenta con 4 formatos fundamentales, el género *Ci* tiene más de mil formatos en total.¹¹¹ Estos títulos (*ci pai*), que no tienen por qué estar siempre en relación con el contenido versificado¹¹², se convirtieron finalmente en el patrón que guía a los poetas (letristas) a componer el poema *Ci* respetando el esquema de contrapuntos tonales, el número de caracteres, la cantidad de versos y las rimas correspondientes (Wang, 2002: 99-100). Distinto del *lü shi* (*versos regulares*), el *Ci* no tiene una extensión fija, y el número de caracteres que contiene puede variar en cada verso, alternando largos y cortos para adaptarse a las melodías tonales elegidas. Varios términos resultan bastantes importantes para conocer el formato básico del *Ci*. El primero es el término *que*¹¹³, similar al concepto de *estrofa* en la métrica española.

¹¹¹ En *Ci Lü* (*La métrica del Ci*) de Wan Shu (1630-1688), se registraron mil seiscientos setenta y cinco formatos. Esta colección métrica, dividida en veinte volúmenes, se publicó por primera vez en el año 1687. Con el libro *Ci Lü Shi Yi* (*Recolección de la métrica del Ci*) de Xu Benli (¿?-¿?) de la dinastía Qing (1616-1912) se agregaron cuatrocientos noventa y cinco formatos más, y en el *Qin Ding Ci Pu* (*Colección imperial de patrones tonales de Ci*), compilado y publicado por mandato del emperador Kangxi (1654-1722) de la dinastía Qing en el año 1715, se alcanzó un total de dos mil trescientos seis formatos (Wang, 1985: 379).

¹¹² Wang (1985: 379) señala que en la poesía *Ci*, a veces varios formatos pueden compartir el mismo título, es decir, el mismo *ci pai*, porque son variaciones del mismo formato, como *Lin Jiang Xian*, consistente en tres formatos, uno de sesenta caracteres de Su Shi (1037-1101), otro de cincuenta y ocho caracteres y el tercero, también de cincuenta y ocho caracteres, pero contando con un carácter menos que la versión de Su Shi en el cuarto verso de las dos estrofas; y a veces, el mismo formato tiene varios nombres, solo porque cada escuela lo llamó de manera diferente, como *pusanam* (*Pu Sa Man*), también conocido como *Descanso de media noche* (*Zi Ye Xie*), *Campana en la ciudad* (*Cheng Li Zhong*), *Versos de flores de ciruelo* (*Mei Hua Ju*), etc.

¹¹³ El final de una canción se llama “*que* (闕)”, y un “*que*” indica que la canción ha terminado en ese punto. Un segundo “*que* (闕)” significa el comienzo de otra estrofa siguiendo la misma melodía, pero, aun así, el significado de las dos en su conjunto es consistente.

El *Ci* formado por una única estrofa se llama *dandiao*, de modo que las *xiaoling* (canciones cortas) normalmente son de una sola estrofa, resultando ser muy parecidas a un poema *shi*, pero con versos de longitud irregular (Wang, 1985: 380). Análogamente al *Ci* de una estrofa tenemos también el de dos estrofas, denominado *shuangdiao*, pudiendo ser *xiaoling* (canciones cortas), *zhongdiao* (canciones medianas) o *changdiao* (canciones largas). En el caso del *shuangdiao*, las dos estrofas comparten el mismo patrón de contrapuntos tonales y son idénticos o casi idénticos en número de caracteres. También hay casos, si bien poco habituales, de *sandie* y *sidie*, para tres y cuatro estrofas, respectivamente (Wang, 1985: 380-383).

Cai (2007: 248) indica que la estricta alternancia tonal del *lü shi* (versos regulares) está ausente en el *Ci*, donde la rima se produce en cada verso, mientras que en el *lü shi* (versos regulares) la rima aparece normalmente al final de un pareado. Esto se debe a que en el *Ci*, el pareado estructura la estrofa como bloque de construcción básica del poema. Así, una estrofa sería una unidad de uno a cuatro versos que termina en una rima (Cai, 2007: 248). La ruptura de la estrofa, cuando se produce, viene a cumplir una importante función estética, con el objetivo de introducir un cambio en la métrica, la rima, el escenario o el estado de ánimo. Se trata de una práctica conocida como *huan tou*, una forma de transgresión que se permite el autor en ciertos poemas *Ci*, un efecto estético único, característico de este género (Cai, 2007: 248).

Wang (1985: 423) también argumenta que el ritmo de la poesía *Ci* no es tan estricto como el del *lü shi* (versos regulares). Según este autor, no hay reglas formales para la rima del género *Ci*, y en él algunos sonidos están influidos por cada dialecto (1985: 424), aunque existen algunas reglas básicas a seguir. Por ejemplo, los tonos descendentes constituyen rimas por sí solos, de forma que en los poemas *Ci* con la melodía tonal de *Memorias a la dama Qin* (*Yi Qin'er*) y de *Añoranza de la doncella* (*Nian Nujiao*) se utiliza habitualmente con estas rimas. Mientras que los poemas *lü shi* (versos regulares) se limitan a usar rimas niveladas (Wang, 2002: 11), tanto esta como la no nivelada son aplicables en el género *Ci*, o se alternan ambas, como sucede en los *Ci* con la melodía tonal de *pusanam* (*Pu Sa Man*). En el *shi*, los tonos no constituyen elementos que afectan a la clasificación de las rimas. Dos caracteres, si contienen las mismas vocales principales, pueden considerarse rimas de la misma categoría. Por ejemplo, en el caso del *shi* anterior, 斜(*siá*), 家(*jiā*) y 花(*huā*), son caracteres que riman en “a”, pese a que el primer carácter es de tono ascendente, una rima no nivelada, mientras que los otros dos son de tono llano, siendo rimas niveladas. Pero en el caso de *Ci*, esto no sucede, a menos que sea en un formato nuevo que lo permita (Wang,

1985: 424). Además, en el género de *Ci*, los caracteres que comparten la misma vocal principal, ya sean de tonos ascendentes (*shengsheng*) o descendentes (*qusheng*), pueden ser rimas de la misma categoría (Wang, 1985: 424) .

Hay que tener en cuenta de que los patrones sintácticos de la poesía *Ci* se basan esencialmente en los seguidos por los *lǚ shī* (versos regulares), a menudo en pentámetros y heptámetros. No obstante, la poesía *Ci* tiende a no ajustarse a la regla *Niandui* (Wang, 1985: 425), como el caso de los dos primeros versos de un poema *Ci* en melodía tonal de *pusanam* (*Pu Sa Man*), ajustados al patrón sintáctico del *lǚ shī* heptasílabo, pero sin contrapuntos tonales opuestos. Por ello, Wang (1985: 429) subraya que la sintaxis, la rima, los contrapuntos tonales y el paralelismo en *Ci* son, todos ellos, variaciones sobre la base del género *lǚ shī*.

Entre las composiciones musicales que siguen los poemas *Ci* merece la pena citar la melodía tonal *pusanam* (que literalmente significa “extranjeras budistas”)¹¹⁴, por la gran popularidad de la que ha disfrutado desde siempre. Su nombre proviene de la visita de una delegación extranjera durante la dinastía Tang para ofrecer tributos a la corte. Las mujeres de la delegación llevaban collares de perlas y piedras preciosas, y peinados muy altos, coronados por sombreros dorados. Se las llamó *pusanam* (*Pu Sa Man*), por su apariencia similar a las míticas diosas budistas, y, en su honor, se compuso una melodía que recibió el mismo nombre (Dañino, 2000:18). Un poema *Ci* compuesto según la melodía *pusanam* es de dos estrofas, contiene en total cuarenta y cuatro caracteres y está compuesto por versos pentasílabos y heptasílabos. Otra melodía muy utilizada por los poetas es la *rumengling* (que literalmente significa “como un sueño”). Su nombre proviene de los versos iniciales de un poema de Zhuang Zong (923-926), “Como un sueño, como un sueño”¹¹⁵ (Dañino, 2000:18). La melodía tonal *rumengling* posee dos variantes, una de treinta y tres caracteres, y otra de sesenta y seis. Pueden ser de seis o de siete versos, respetando ritmo, rima, contrapuntos tonales y tempo ya establecidos según las reglas métricas de *Ci*. Los grandes poetas como Su Shi (1037-1101), Li Qingzhao (1083-1151), ambos de la dinastía Song, y Nalan Xingde (1655-1685) de la dinastía Qing, fueron grandes cultivadores de esta melodía tonal.

A continuación, se ofrecen dos ejemplos para ilustrar el concepto de *Ci*. El primero

¹¹⁴ Originalmente fue el nombre de la melodía de la Oficina de Música de la Corte (*jiao fang*) de la dinastía Tang, que más tarde se usó como título de *ci pai*, también usado como *qu pai* (título de patrones tonales y esquemas rítmicos para los poemas *Qu*).

¹¹⁵ Texto original en chino: 如梦, 如梦.

es un *Ci* de *pusanam*, titulado *La niebla y el humo tejen una cortina sobre la llanura boscosa* (菩萨蛮-平林漠漠烟如织)¹¹⁶, y este fue reconocido el formato modelo para el *Ci* de melodía tonal de *pusanam* por *Qin Ding Ci Pu* (*Colección imperial de patrones tonales de Ci*):

pú sà mán píng lín mò mò yān rú zhī
 菩萨蛮-平林漠漠烟如织

píng lín mò mò yān rú zhī hán shān yí dài shāng xīn bì míng sè rù gāo lóu yǒu rén lóu shàng chóu
 平林漠漠烟如织，寒山一带伤心碧。暝色入高楼，有人楼上愁。

yù jī kōng zhù lì xiǔ niǎo guī fēi jí hé chù shì guī chéng cháng tǐng gèng duǎn tǐng
 玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程？长亭更短亭。

Contrapuntos tonales:

*	-	*	/	-	-	/	,	*	-	*	/	-	-	/	。	*	/	/	-	-	,	*	-	*	/	-	。
-		/						-		-						-						/		-			
*	-	-	/	/	,	*	/	*	-	/	,	*	/	/	-	-	?	*	-	*	/	-	。				
/					/			-				-					/		-								

Traducción:

La niebla teje una cortina sobre la llanura boscosa,
 colinas frías se extienden en un cinturón de verde desgarrador.
 El atardecer invade la torre en lo alto,
 donde alguien suspira una señal de anhelo.

En los escalones de mármol ella espera en vano.
 Una bandada de pájaros regresa aprisa a su posadero.
 ¿Por qué camino aparecerá su señor?
 Ella ve solo un descansadero tras otro.

Este poema *Ci*, atribuido por la tradición a Li Bai, es uno de los más populares entre los últimos periodos Tang y las Cinco Dinastías y los Diez Reinos (875-979). Está dividido en dos estrofas, de manera que la primera estaría centrada en la descripción objetiva de paisajes y la segunda en la interpretación subjetiva de su psicología. Sin embargo, esta división no es categórica, ya que la representación del escenario tiene un fuerte sabor

¹¹⁶ Sobre la autoría de este poema *Ci* sigue en controversia, pero se da generalmente el consenso a vincularla con Li Bai.

subjetivo, y la interpretación psicológica subjetiva se mezcla con el escenario objetivo. Así, en general, la emoción y el escenario, lo subjetivo y lo objetivo, se integran en una sola pieza.

El momento elegido para situar este poema es un crepúsculo con cielo pálido y niebla, durante el período de transición entre otoño e invierno. Los dos primeros versos tratan una escena distante mediante la descripción del paisaje. Ambos versos transmiten al lector un estado de desolación, vacío y solitario, que sirve para englobar el estado de ánimo básico que evoca toda la obra. Esta descripción parece ser un boceto estático, una imagen fría, pero dentro de lo estático hay un sentimiento subjetivo mezclado, dando una sensación subyacente que provoca agitación en la mente. En los dos siguientes versos se lleva a cabo la transición de la descripción de paisaje distante al cercano mediante el vocablo “entrar”(入), introduciendo a la protagonista del poema.

La segunda estrofa se basa en sentimientos subjetivos. En el atardecer, la protagonista permanece de pie sobre escalones de mármol durante mucho tiempo, sintiendo nada más que el vacío. El “vacío” no se intercala de repente, sino es el resultado inevitable de la ambientación del paisaje dibujado en la estrofa anterior. La emoción subjetiva no existe en el aislamiento, se mezcla inmediatamente con el paisaje descrito en el verso siguiente: “Una bandada de pájaros regresa aprisa a su posadero”¹¹⁷. El autor utiliza la imagen de pájaros en vuelo rápido para contrastar con la de la mujer de pie, solitaria, esperando en vano. Por un lado, el retorno apresurado de pájaros se contrapone a la impotencia de la protagonista; por otro lado, el retorno apresurado de las aves hace indudablemente más intenso el tumulto emocional interior de la protagonista. Si decimos que el vocablo “pena” (愁) de la primera estrofa describe un estado psicológico general, en la segunda estrofa este estado nebuloso se aclara. Esta aclaración viene inducida por el ansioso regreso de los pájaros a sus posaderos. Lo que sigue aparece de forma natural al formular la pregunta: “¿Por qué camino aparecerá su señor?”¹¹⁸. El autor también está ansioso en este momento por encontrar su propio consuelo y, así, liberarse de su infinito dolor. Pero la respuesta a esta pregunta es “solo un descansadero tras otro”¹¹⁹, continuando la desolación y soledad.

En cuanto a la métrica, podemos ver que este *Ci*, de cuarenta y cuatro palabras en total, está dividido en dos estrofas como hemos dicho, pero el número de palabras en las

¹¹⁷ El texto original en chino: 宿鸟归飞急.

¹¹⁸ El texto original en chino: 何处是归程?

¹¹⁹ El texto original en chino: 长亭更短亭.

																				/				
/	/	-	-	/	/	,	-	/	-	/	/	。	-	/	/	-	-	,	-	-	-	/	-	。

Traducción:

La luz del sol resplandece sobre el paisaje montañoso del biombo
(melodía tonal: *pusanam*)

Sobre el paisaje montañoso del biombo,
la luz del sol resplandece.
Como una nube grisea sobre la nieve blanca,
el cabello de la sien acaricia su mejilla.
Con pereza traza sus cejas curvadas,
se toma su tiempo, sin prisas,
en completar su aseo y arreglo de la mañana.
Pone flores en su cabeza mirando los espejos,
uno delante, y otro detrás de su espalda,
dentro y fuera de ellos está
hecha la belleza a florada.
En su nueva chaqueta sublime,
una pareja de perdices bordadas.

Siendo el primero de las catorce obras de melodía tonal *pusanam*, compuestas por Wang Tingyun, este poema *Ci* es muy imitado y analizado por los poetas y literarios posteriores (Li, 2007: 23). En general, este *Ci* es imagísticamente denso, utilizando una sintaxis menos continua y más con yuxtaposición de imágenes. Ubicado íntegramente en el interior del tocador íntimo de la mujer, el poema presenta una serie de imágenes a través de las cuales se hacen perceptibles las acciones de una rutina matutina. Existen varias interpretaciones sobre el primer verso “La luz del sol resplandece sobre el paisaje montañoso del biombo”¹²⁰: unas consideran que se trata de la descripción de la escena presentada en el biombo dentro del aposento de la protagonista del *Ci*, y otras abogan por ser la descripción del maquillaje de las cejas de la mujer, o que este verso intenta describir sus mechones de cabello sueltos. En nuestra traducción, nos inclinamos por la primera

¹²⁰ Texto original en chino: 小山重叠金明灭.

interpretación, infiriéndose esta del orden temporal de todo el *Ci*, compuesto con la idea de retratar el ambiente matutino del aposento, reflejando la visión personal del poeta al perseguir la exquisita representación de imágenes y la creación de una atmósfera sutil en todas sus obras (Li, 2007: 23). El segundo verso se centra en el despertar de la mujer aún sin haberse levantado, con mechones de cabello sueltos que, literalmente, acarician su mejilla blanca. Esta descripción hace que el verso sea particularmente evocador, reflejando el estado de languidez de la mujer. Sin embargo, el tercer y cuarto versos relatan las acciones tomadas por la protagonista después de levantarse: maquillarse con pereza y asearse lentamente. Estas imágenes, vagamente conectadas, establecen la progresión de la mirada del espectador mientras la protagonista del poema se levanta desmayadamente, se ocupa de su cabello y maquillaje y se examina en el espejo. A pesar de la intimidad de la escena, la perspectiva del observador sobre el sujeto femenino sigue siendo externa, siendo las únicas sugerencias del estado emocional de la mujer su pereza en el aseo y las parejas de perdices (que sugieren la felicidad conyugal) bordadas en su vestido. Además, las palabras “pereoso” (懒) y “tarde” (迟) encarnan vívidamente la melancolía y el estado de ánimo lánguido de la mujer.

En términos métricos, este poema *Ci* es de dos estrofas. En cuanto a la rima, detectamos una alternancia entre las rimas niveladas y no niveladas. Este ordenamiento proporciona más variación en la musicalidad y ayuda a expresar mejor los giros de pensamientos y los sentimientos delicados. Además, el arreglo de los contrapuntos tonales de los dos versos “Pone flores en su cabeza mirando los espejos, uno delante, y otro detrás de su espalda,”¹²¹ se ajusta al formato del *lǚ shī* (versos regulares), en los cuales el sutil uso de los cinco caracteres resonantes del cuarto tono (“照”, “后”, “镜”, “面”, “映”) en el lugar de *huan tou*, proporciona más giros de entonación en el canto.

Como señalamos anteriormente, las variaciones del patrón del *Ci* son numerosas, y, en vista de la extensión de este trabajo, sería imposible enumerarlas todas, por lo que aquí se dan dos ejemplos de *pusanam* (*Pu Sa Man*).

Hay que señalar, por último, que la poesía *Ci* de la dinastía Song se divide estilísticamente en dos corrientes: la de estilo efusivo y vigoroso (*Hao Fang Pai*) y los de estilo sugerente y delicado (*Wan Yue Pai*) (Chen, 2013: 48). Entre los maestros del primer estilo encontramos a Su Shi (1037-1102), Lu You (1125-1210), Yue Fei (1103-1142) y Xin

¹²¹ Texto original en chino: 照花前后镜，花面交相映.

Qiji (1140-1207); como grandes representantes del segundo están Liu Yong (987-1053), Zhou Bangyan (1056–1121), Qin Guan (1049-1100) y Li Qingzhao (1083-1151)

1.3.3 *QU*

En la etapa de *jin* (tártaros dorados) (1155-1234), surgieron nuevos estilos de melodía y letras en el norte, formando gradualmente un nuevo género poético, la poesía *Qu*¹²², y llegó a su apogeo durante la dinastía Yuan (1279-1368). Los poemas *Qu* se clasifican en dos tipos: los *zaju* (literalmente “espectáculo de variados”) y los *sanqu* (“canciones sueltas”). Los *zaju* son dramas poéticos con música que comprendían un prólogo y cuatro actos (conjunto de canciones que seguían y completaban una cierta progresión modal musical). La composición de un guion de *zaju* incluye tres partes: aria (唱), narración (白) y actuación (科). En la primera, el personaje interpreta el contenido mediante cantos; en la segunda, el personaje recita con ritmo y rima; y en la última, el personaje actúa mediante sus acciones y expresiones faciales.

Por su parte, los *sanqu* constituyen una forma de ritmo fijo dentro de la poesía china clásica. Sus patrones tonales se basan en melodías extraídas de canciones populares u otra música. Además, a diferencia del *zaju*, que se acerca a una ópera, *sanqu* se asemeja más al *Ci* y no tiene nada que ver con el drama (Wang, 1985: 4). Estos subgéneros poéticos, *zaju* y *sanqu*, son más representativos de la poesía *Qu*, a tenor de la importancia que le confieren autores como Chen (2013: 52) y Wang (1985: 3-4). Entre los representantes más reconocidos de la poesía *Qu* figuran Guan Hanqin (¿1240?-1310) y Wang Shifu (¿1260?-¿1336?). Cabe también mencionar especialmente a Zhang Kejiu (¿1270?-¿1348?), el poeta más prolífico en el género *Qu*, del que han llegado a nuestros días ochocientos cincuenta y cinco poemas. Zhang es considerado como el poeta que abrió el camino a este género, basado en la asimilación de la métrica y del lenguaje de la poesía *Shi* y *Ci* (Chen, 2013: 52). Conviene, por último, subrayar que, aunque tanto *Ci* como *Qu* son poemas compuestos para ser cantados acompañados de la música, entre ambos se diferencian en que *Qu* permite agregar, generalmente al comienzo de los versos, caracteres o palabras siguiendo las fórmulas métricas ya establecidas, lo que no es posible en el caso de *Ci*. Dichas palabras son átonas y con significados de poca importancia que no alteran el contenido del *Qu* mismo, pero añaden viveza y carácter popular al lenguaje de la poesía *Qu*¹²³ (Wang, 1985:

¹²²El término *Qu*, por sí solo, significa “melodía”.

¹²³ Estos elementos agregados se denominan “*chengzi*” en chino.

14).

Según Wang (1985: 86), en la poesía china, los tonos ascendentes, descendentes y cortos¹²⁴ son todos clasificados en rimas no niveladas. En la poesía *shi* de la dinastía Song, los tonos nivelados y no nivelados podían rimar entre sí, mientras que en la poesía *Ci* este fenómeno era más común. En cuanto a los caracteres que no riman, se trataban como una clase específica, es decir, de tonos no nivelados, pero esto, sin embargo, no sucede en la poesía *Qu*. En esta última, aunque en algunos casos solo se diferencia entre tonos nivelados y no nivelados, en otros, los tonos ascendentes, descendentes y cortos están distinguidos estrictamente, sobre todo en los caracteres que se usaban para las rimas. En términos de contrapuntos tonales, el uso del tono ascendente o el descendente al final de un verso se rige por las reglas de la poesía *Qu*. Es decir, si el final del verso está un tono ascendente, el anterior a este debe estar en descendente, y viceversa, de modo que se evite la repetición (Wang, 1985: 88). En general, el tono que se coloca al final de cada verso de una poesía *Qu* es fijo, especialmente cuando se usa como rima (Wang, 1985: 89).

Sin embargo, a pesar de que, en comparación con la poesía *Ci*, la *Qu* es más estricta en términos del arreglo de rima y contrapuntos tonales, la versificación de los poemas *Ci* es básicamente la misma que la de las arias en el *zaju*, una variedad de *Qu* de la dinastía Yuan, que también se desarrolló en el norte (Cai, 2007: 329). Así pues, el vínculo entre los dos géneros, *Ci* y *Qu*, es evidente y no es de extrañar, por tanto, que la mayoría de los dramaturgos de la dinastía Yuan, tales como Guan Hanqin (¿1234?-¿1300?) y Ma Zhiyuan (¿1250?- entre 1321-1324), también fueran maestros de la poesía *Ci*.

A través de esta introducción general de los tipos de poemas en la antigua China, podemos concluir brevemente que, aunque los *Shi*, *Ci* y *Qu* son diferentes en términos de ritmo y estilo, existe una cierta conexión entre los tres, y su sucesiva aparición refleja tanto el desarrollo del ritmo poético en la antigua China como la evolución de la relación entre la poesía y la música. La primera, originada a partir de las canciones populares, discurría separada de la segunda hasta que, con la formación de los poemas *Ci* y *Qu*, poesía y música se fusionaron de nuevo.

¹²⁴ Este tono corto, llamado “入声” (*ru sheng*), es uno de los cuatro tonos del chino antiguo, y no se encuentra en el mandarín moderno. Es uno de los tres tonos que se encuentran en los contrapuntos tonales (*Ping* y *Ze*). Las vocales finales (*yunwei*) de este tono consisten en tres terminaciones distintas: [-p], [-t] y [-k]. La pronunciación de los caracteres en este tono es muy corta.

CAPÍTULO II LAS POETISAS CLÁSICAS CHINAS Y SUS OBRAS

Las primeras mujeres consideradas poetisas aparecen en la Dinastía Han. Entre ellas, la más famosa es Ban Zhao (45-116), hermana del historiador Ban Gu (32-92). Fue designada oficialmente institutriz de las concubinas del emperador He de Han (79-105). Ban Zhao continuó el legado de su padre y su hermano, también poetas, de completar la compilación de *Han Shu* (*El Libro del Han*)¹²⁵, iniciada por ellos dos. También escribió *Nijie* (*Lecciones para mujeres*), un opúsculo, dividido en siete párrafos, destinado a las mujeres, con instrucciones para comportarse adecuadamente y llegar a ser damas cualificadas en la sociedad feudal de entonces (Lee, 2012). En esta obra, Ban Zhao promueve la obediencia que debía seguir la mujer para someterse al destino, a la familia y al esposo, según dictaban las normas de la ideología confuciana. *Nijie* es considerado mundialmente el primer documento sobre educación femenina (Zhang, 2014b).

Comparado con el gran grupo de poetas masculinos, el grupo de poetisas clásicas chinas es diminuto, tanto en número de autoras como en cantidad de obras conservadas y, además, la crítica literaria había tendido a pasar por alto su relevancia hasta las épocas anteriores de las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911). Sobre esta cuestión Tan (1929: 175) comenta:

Hay muy pocas escritoras en la historia de la literatura china. Cai Yan, de la dinastía Han, y Xue Tao y Yu Xuanji, de la dinastía Tang, extraordinarias, no fueron las mejores de su era. Solo Li Qingzhao, renombrada poeta del poema *Ci*, ocupó un lugar primordial en la dinastía Song, y se ganó el honor de ser considerada una gran escritora.¹²⁶

Somos de la opinión de que la indiferencia que observamos sobre las obras escritas por mujeres está relacionada con que los estudios históricos y la crítica literaria tradicionales están realizados mayoritariamente por hombres. Los comentarios sobre el colectivo de escritoras no son lo suficientemente justos y las investigaciones sobre ellas y sus obras resultan, además, insuficientes (Dai y Luan, 2009: 3). Sin embargo, según los datos históricos, es innegable que las mujeres fueron una parte integral del mundo literario chino y que participaron en la creación literaria desde su origen, convirtiéndose ellas mismas en protagonistas de gran importancia.

Si atendemos a la investigación de muchos eruditos y críticos literarios, como

¹²⁵ *Han Shu*, conocido también como *El libro de Han*, es un clásico en el estudio de la historia china. Terminado el año 111 d.C., cubre la dinastía Han del Oeste desde el año 206 a.C. hasta el 25 d.C.

¹²⁶ Texto original en chino: 中国文学史上很少有女性文学作家。汉之蔡琰，唐之薛涛、鱼玄机已属凤毛麟角，但不能占第一流的地位，只有女词人李清照却在有宋一代词人中占了个首要地位。

Wenkai Hu (1985), Zhengbi Tan (1929), Kang-i Sun Chang (1999; 2002) y Zhecong Su (1991; 1997) etc., percibimos que precisamente las mujeres desempeñaron un papel insustituible en la creación y el desarrollo de la poesía antigua china. Incluso en algunos aspectos, los logros artísticos de las poetisas en ocasiones superan los de los poetas masculinos. Así, en este capítulo presentamos brevemente los estudios críticos realizados hasta el momento, la difusión de la poesía escrita por mujeres y, de este modo, el grado de excelencia que esta ha alcanzado en el panorama literario clásico chino, **así como la introducción de las poetisas clásicas chinas y la difusión de sus obras en el mundo anglófono e hispánico.**

2.1 LAS POETISAS CLÁSICAS CHINAS

2.1.1 EL COLECTIVO DE POETISAS EN LA ANTIGUA CHINA Y SU LUGAR EN LA HISTORIA DE LA POESÍA CHINA.

Según *Zuo Zhuan* (*Crónica de Zuo*)¹²⁷ y otros registros históricos, la primera creación poética inspirada y escrita por una mujer se encuentra en el *Shijing* (*Libro de poemas modelo*). Dos poemas de la sección *Bei Feng* de esta antología canónica, titulados *Yan Yan* y *Lü Yi*, respectivamente, son obras de Zhuang Jiang (¿?-¿?), con quien estuvo casado el Rey Zhuang de Wei (¿?-478 a.C.) en el Período de Primavera y Otoño (770-476). Por ello, Zhuang Jiang es considerada la primera poetisa china.

Otro ejemplo es *Zhai Chi*, poema escrito por la dama Xumu (¿690 a.C.-¿?). Tras la derrota del reino Wei ante la tribu *Di*¹²⁸, la dama se apresuró a regresar a su reino natal para ofrecer sus condolencias por su hermano el Rey Dai de Wei (¿?-660 a.C.) y consolar al Rey Wen de Wei (¿?-635 a.C.) durante el Período de Primavera y Otoño (770-476 a.C.). En el camino, compuso este poema, que le valió el título de “poetisa patriótica”, el primero concedido a una mujer en la historia de la literatura china (Dai y Luan, 2009: 5). Los periodos Han, Wei y de las Seis Dinastías fueron una época muy significativa para la poesía

¹²⁷ *Zuo Zhuan*, nombre abreviado de *Chunqiu Zuoshizhuan*, a veces traducido como la *Crónica de Zuo* o el *Comentario de Zuo*, está entre los trabajos más tempranos sobre la historia de la narrativa china, cubriendo el período del 722 a.C. a 468 a.C. Esta obra registra relatos sobre la historia y la cultura china de la época Pre-Qin (2100-221 a.C.). En este libro, los académicos encontraron abundante información sobre la política, la guerra, los ritos, el pensamiento y el lenguaje del Período de Primavera y Otoño (770-476 a.C.) (Chang y Knechtges, 2017: 41-42).

¹²⁸ La Tribu *Di*, en chino *Di Ren*, conocida también como *Beidi* o *Di* del Norte, se refiere a varios grupos étnicos que no pertenecían a ningún reino de la región central de China, residentes en la parte norte del país desde la dinastía Zhou (1046-256 a.C.) (He, 2002: 1). En el 660 a.C., la Tribu *Di* derrotó al Reino Wei. Una vez fallecido el Rey Yi de Wei (¿?-660 a.C.), el príncipe Shen subió al trono, pero murió tan solo un mes después de ser coronado. Es conocido históricamente como el Rey Dai de Wei (¿?-660 a.C.) (Zhu, 1997:1).

femenina china. Durante este periodo no solo surgieron algunas poetisas muy célebres, como Xu Shu (¿? -¿147?), Cai Yan (¿174?-239) y otras, sino que las autoras de este periodo también realizaron sutiles reformas en cuanto al estilo poético, siendo las más representativas la Esposa de Su Boyu (220-280) y Su Hui (¿360?-¿?).

La Esposa de Su Boyu, cuyo lugar de nacimiento se desconoce, fue una poetisa de la dinastía Jin (266-420)¹²⁹. Cuando su marido fue enviado a *Shu* (actual provincia de Sichuan) sin poder regresar durante mucho tiempo, la esposa, que permaneció sola en Chang'an, pensaba sin cesar en su amado, así que convirtió sus pensamientos en un poema y lo escribió en un plato a la manera de hileras de caracteres en forma de cuadrado, cuya lectura comienza con la palabra “montaña” (山) en el centro y recorre las cuatro esquinas, expresando de forma circular los lamentos de la autora por la dolorosa separación. Se trata de un poema del estilo *yuefu*, forma prosódica popular de la época. La disposición de los versos es bastante exquisita, con cuarenta y cuatro versos trisílabos y cinco versos heptasílabos y un total de ciento sesenta y siete palabras colocadas en el plato. Las emociones de la poetisa se expresan mediante el lenguaje del poema. El portador del poema, el plato, con su forma redonda, simboliza la unión, también implica el anhelo de reencuentro que desea la poetisa, lo que realza enormemente la expresividad y la belleza de esta obra. Cuando el marido, que ya había entablado una relación con otra mujer en su lejano puesto, leyó este poema se sintió tan conmovido por el talento y el amor de su esposa que volvió a reunirse con ella.



Figura 4. *Poema sobre plato* (Rao, 2006: 73)¹³⁰

¹²⁹ Una antología la sitúa en la dinastía Han del Este (25-220), pero la mayoría de las demás antologías, así como la autorizada *Siku quanshu tiyao* (*Catálogo anotado de la colección completa de los cuatro tesoros*), la sitúan en Jin.

¹³⁰ La ilustración original del *Poema sobre plato* (*Panzhong Shi*) se ha perdido hace tiempo, y las generaciones posteriores solo saben que el poema fue escrito en un plato y se lee de forma espiral. Muchos han intentado reproducir su forma según los registros históricos. Los mejores y más influyentes son dos tipos. Uno es la restauración de Sang Shichang(¿?-¿?), de la dinastía Song, que tiene forma circular (véase la figura 4). También existe el plato cuadrado propuesto por el escritor Guo Moruo (1892-1978) y el plato rectangular restaurado según las indicaciones del historiador de la dinastía Tang, Wu Jie (670-749) (Rao, 2006: 73).

Sin embargo, este poema no puede considerarse todavía un verdadero palíndromo porque no puede leerse de manera reversible (Chen, 2008b: 186), pero inspiró a los poetas que le siguieron, y Su Hui bien pudo ser una de ellos (Lee, *et.al.*, 1998: 337).

Su Hui¹³¹ fue la esposa de Dou Tao (ㄉㄡˋ ㄊㄠˊ), inspector regional de Qinzhou (actual provincia de Gansu) del periodo pre-Qin (350-394). Abandonada por su marido, a causa de los celos hacia la concubina de este, la poetisa perfeccionó la habilidad de escribir, compuso un poema palíndromo (*huimen shi*) y lo tejió en un trozo de brocado en cuadros sucesivos, uno dentro de otro, de modo que, independientemente de por dónde se comience la lectura y de si se lee en el sentido de las agujas del reloj, en sentido contrario o en línea diagonal, se leerá como un poema. Cuando Dou Tao vio el poema, quedó tan impresionado por el talento de Su Hui y la veracidad emocional que transmite el poema que abandonó a su concubina y envió a un carruaje para que trajera a su esposa. Ambos restauraron su relación y se amaron aún más que antes (Tang, 2020: 33). En comparación con el citado *Poema sobre plato (Panzhong Shi)*, este poema, tejido en brocado y denominado *Xuanji Tu*, introduce más innovaciones tanto en la forma prosódica como en su método de expresión. El poema *Xuanji Tu* se compone de ochocientos cuarenta y dos caracteres, dispuestos en un diagrama cuadrado, veintinueve caracteres en cada línea y columna, y tejidos con cinco colores de hilo (Wang y Dai, 2005: 46). Esta obra poética se interpreta en diversas combinaciones, aprovechando al máximo las características de los ideogramas chinos y los puntos fuertes del género *yuefu*, que iban de versos trisílabos a heptasílabos. Este tipo de experimentación poética era inspirador, pero poco frecuente en la obra de los poetas masculinos de la época. Es considerado como uno de los posibles orígenes de los palíndromos (*huimen shi*) en China (Yu, 2008: 35-38).

¹³¹ Uno de los primeros relatos sobre ella aparece en el capítulo *Lienü zhuan (Biografías de mujeres)* de la *Jinshu (Historia de los Jin)*, una compilación oficial sobre la dinastía Jin (265-420) redactada a principios de la dinastía Tang y terminada en el año 648 por veintiún escritores, incluyendo el primer ministro de la época, Fang Xuanling (579-648).



Figura 5. Su Hui y su poema palíndromo¹³²

La emperatriz Wu Zetian (624-705) consideraba este poema palíndromo el primer ejemplo del género del “poema sobre resentimiento de aposento” (*guiyuan shi*). Dados los desafíos inherentes al palíndromo de Su Hui, han sido muchos los intentos de descifrarlo a lo largo de los siglos. La emperatriz Wu Zetian fue la primera en contar la historia de Su Hui y encontró más de doscientos poemas en el brocado. Ocho siglos después, la poetisa Zhu Shuzhen lo superó, perfeccionando aún más la técnica de descifrado, y fue capaz de encontrar poemas en versos trisílabos y tetrasílabos, así como pentasílabos y heptasílabos (Xie, 1916: 26-28). Por último, Xie (1916: 28) coronó todos los esfuerzos anteriores al encontrar más de tres mil ochocientos poemas de diferentes longitudes.

Después de las dinastías Han (202-220), Wei (220-534), y las dinastías del Norte y del Sur (420-589), la creación poética femenina siguió viva, pero de manera más esporádica y sin tantos poemas cuya calidad fuese luego reconocida por la crítica literaria y los poetas posteriores. En la dinastía Sui (581-619) se conocen muy pocas poetisas, entre las cuales

¹³² Esta imagen es un retrato de la dama Su Hui con un palíndromo (copia de una pintura de la dinastía Yuan), trozo de un pergamino mayor, cuya autoría es atribuida tradicionalmente a Guan Daosheng (1262-1319) (disponible en <https://harvardartmuseums.org/art/206522>, consultada el 15 de diciembre de 2018).

destacan la princesa Dayi (563-593)¹³³, la dama Hou (诃-诃)¹³⁴, Zhang Bilan (诃-诃)¹³⁵ y Qin Yuluan(诃-诃)¹³⁶. La dama Hou, que es de quien más poemas se conservan, nos deja tan solo trece obras (Bai, 2014: 109-113;136-142).

Hay que esperar a la dinastía Tang (618-907) para que aparezca un grupo de poetisas destacadas por la crítica. Según los datos ofrecidos en *Quan Tang Shi (Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang)*¹³⁷, que recoge cuarenta y ocho mil novecientos poemas de unos dos mil doscientos (Chen, 2013: 8), hay más de seiscientos poemas escritos por unas ciento veinte poetisas (Zhao: 2017). Aunque el número de mujeres poetas y sus obras es diminuto comparado con el de los hombres, es casi cuatro veces mayor que el total de las dinastías anteriores a Tang,¹³⁸ lo que puede considerarse un salto adelante en la poesía de las mujeres.

En términos de clase social, las cinco categorías principales de poetisas de la dinastía Tang eran las concubinas reales, las familias de los funcionarios, las prostitutas, las mujeres taoístas y las plebeyas. Entre ellas, las que influyeron más en la creación de la poesía y tuvieron grandes logros fueron las poetisas de la corte, las prostitutas y las mujeres taoístas (Mo, 2006: 20). Antes de la dinastía Tang, las escritoras eran principalmente concubinas reales y familiares de funcionarios. Se puede observar que la composición de la comunidad de poetas se amplió durante la dinastía Tang, y cómo mujeres de clases sociales más diversas pudieron participar en la creación literaria, que a menudo se basaba en sus propios sentimientos y en sus propias situaciones. Además de los habituales poemas

¹³³ La princesa Dayi vivió en el periodo Zhou del Norte (dinastía en el norte de China que duró del año 557 al 581). Su nombre original fue Qianjian. Se casó con Ishbara Qaghan (诃540?-587), el sexto khagan del Khaganat turco. Tras la muerte de Ishbara, la princesa se casó con su hijastro, Dulan Qaghan (588-599), mientras alimentaba en secreto su odio hacia la casa imperial Sui, que había acabado con su dinastía y su familia. Dos años más tarde, cuando el emperador Wen (541-604), de la dinastía Sui, ordenó llevarle un biombo, la princesa Qianjin escribió en él un poema en el que lamenta el colapso de la dinastía Zhou y lo compara con su propio destino como princesa de la desaparecida dinastía Zhou del Norte. Al enterarse de la existencia del poema, el emperador Sui se disgustó mucho. Parece que la gota que colmó el vaso fue la sospecha de que la princesa reanudara los contactos con los turcos occidentales, lo que llevó al emperador a temer que ella quisiera incitarlos a derrocar a los Sui. Él sobornó al primo del marido de esta para que la matara, y así lo hizo el sobornado (Wright, 2011: 43-46).

¹³⁴ La dama Hou fue una cortesana del emperador Yang (569-618) de la dinastía Sui. Se ahorcó en protesta por no ser favorecida y por la soledad en la que se encontraba.

¹³⁵ Poetisa de la dinastía Sui, cuya vida se desconoce. Se conserva su poema *Para el Señor Ruan (Ji Ruan Lang)*.

¹³⁶ Poetisa de la dinastía Sui de quien tampoco se tienen datos biográficos. Se conserva su poema *Recordando a mi amado (Yi Qingren)*.

¹³⁷ Esta antología fue compilada y editada en el cuadragésimo cuarto año del reinado de Qianlong (1705) de la dinastía Qing. Es considerada la colección de poesía más completa de la dinastía Tang (618-907) y del periodo de las Cinco Dinastías (907-960).

¹³⁸ En *Quan Han Sanguo Jin Nanbei Chao Shi (La poesía completa de la dinastía Han hasta las dinastías del Norte y del Sur)*, editado por Ding Fubao en 1959, se registran treinta y cinco poetisas, y tenemos la misma cifra registrada en *Xian Qin Han Wei Jin Nanbeichao Shi (La poesía de la época pre-Qin hasta las dinastías del Norte y del Sur)*, editada por Lu Qinli en 1983.

sobre resentimientos del palacio, las mujeres abandonadas, la guerra y las separaciones, el amor y las “melancolías de aposento”¹³⁹ las poetisas de la dinastía Tang también escribieron sobre el ascenso y la caída del Estado y los asuntos de actualidad, recordando la historia, describiendo la vida en la frontera, el paisaje, y expresando sus propios ideales políticos y sus ideas sobre la religión, etc., (Dai y Luan, 2009:156). En cuanto al estilo poético, gracias al desarrollo y la acumulación de las formas prosódicas en las dinastías anteriores, las mujeres en la dinastía Tang pudieron componer tanto *guti shi* (incluyendo versos trisílabos y hexasílabos) como *jinti shi*. Las formas prosódicas como *liu shi* (versos regulares), *jue ju* (cuarteta), y *chang liu* (versos regulares largos), de versos pentasílabos a heptasílabos, que maduraron y florecieron en la dinastía Tang, fueron frecuentemente utilizados por las poetisas. Además, los gobernantes de la dinastía Tang defendían y veneraban firmemente el taoísmo. Haciéndose eco de esta incesante promoción por parte de los gobernantes, se formó en la sociedad Tang una tendencia social de búsqueda del taoísmo y aprendizaje de la inmortalidad, que perseguía la felicidad presente, la vida eterna y la libertad de espíritu. Muchas mujeres talentosas de la época reflejaron su pensamiento taoísta en su poesía, ya sea consciente o inconscientemente. Este aspecto diferencia a las poetisas de la dinastía Tang de sus predecesoras. El talento poético de muchas poetisas de aquel entonces, en consecuencia, fue reconocido por poetas de la época y de generaciones posteriores. Entre otras, destacan Shangguan Wan'er (664-710) y las denominadas “Cuatro Grandes Poetas Femeninas de la Dinastía Tang”: Li Ye (¿730?-784), Xue Tao (¿768?-832), Yu Xuanji (¿844?-871?) y Liu Caichun (¿? -¿?).

La dinastía Song (960-1279), que siguió a la dinastía Tang, continuó la tradición de la escritura femenina que se había desarrollado firmemente con anterioridad, heredando los estilos y temas poéticos escritos en las generaciones anteriores y desarrollando también sus propias características de acuerdo con la situación social de la época.

En cuanto al número de escritoras, la dinastía Song superó a la generación anterior. En la obra de Hu (1985) se incluyen más de noventa colecciones de poesía *Shi* y *Ci* femenina de la dinastía Song, pero la mayoría se han perdido y solo sobreviven cuatro: *Li Qingzhao Ji* (Poesía de Li Qingzhao), *Duan Chang Ji* (Poemas de un corazón roto), de Zhu Shuzhen, *Lan Xue Ji* (Colección de orquídea y nieve) de Zhang Yuniang y *Yang Taibou Gongci* (Versos cortesanos de la emperatriz regente Yang) de la emperatriz Ningzong (1162-1232)¹⁴⁰. La *Songsbi*

¹³⁹ El término *Gui* (閨) hace referencia al espacio íntimo en el que reside la mujer en la cultura clásica china. En este trabajo, adoptamos el vocablo “aposento”, el mismo utilizado por Goujian Chen y Alicia Relinque en sus estudios.

¹⁴⁰ Su nombre original fue Yang Guizhi, oriunda de Qingxi, Yanzhou (actual Chun'an, Hangzhou, provincia

Jishi (*Crónica de la Poesía Song*), editado por Li E (1692-1572) de la dinastía Qing (1692-1572), consta de cien volúmenes, de los cuales cuatro están dedicados a las mujeres autoras, con ciento veinte poetisas, ciento setenta y tres poemas y veintisiete *can ju* (versos sueltos)¹⁴¹ registrados (citado por Su, 1997: 5). Y otra antología, *Quan Song Shi* (*Poemas completos de la dinastía Song*) (1998), de setenta y dos tomos divididos en tres mil setecientos ochenta y cinco volúmenes, registra ciento sesenta y nueve poetisas femeninas de la dinastía Song, setecientos sesenta poemas, y cuarenta y nueve versos sueltos, pero no están editados en volúmenes separados. La mayoría de las poetisas de la dinastía Song eran expertas tanto en *Shi* como en *Ci*, y hay alrededor de noventa autoras de *Ci* incluidas en *Quan Song Ci* (*La poesía Ci completa de la dinastía Song*), con unos trescientos poemas *Ci* conservados (Tang, 2009).

Las poetisas de la dinastía Song pueden dividirse a grandes rasgos en los siguientes grupos: mujeres de la corte, taoístas (budistas), prostitutas, y poetisas *Guiyuan* (mujeres nobles y talentosas confinadas en su aposento). El primer grupo incluye a las reinas, concubinas y cortesanas. Las obras escritas por este grupo son relativamente escasas, sus logros literarios no sobresalen en comparación con los otros grupos de la época y sus obras no se apartan del contenido y la temática de los poemas anteriores de esta categoría. Sin embargo, debido al perenne enfrentamiento entre las dinastías Song, Jin y Liao¹⁴² y a la constante guerra, algunas de las letras de palacio que aparecieron, sobre todo después del *Incidente de Jingkang*¹⁴³, escriben sobre el dolor del estado caído y tienen cierto significado social (Su, 1997: 62-66). De las poetisas de este grupo destacamos la emperatriz Yang

de Zhejiang) y segunda emperatriz del emperador Ningzong (1168-1224) de la dinastía Song.

¹⁴¹ Son versos sueltos que o no llegan a componer un poema completo, o han sido escritos sin la inspiración necesaria como para llegar a componer un poema completo, o se han conservado parcialmente debido a que el poema completo se ha perdido por múltiples razones históricas.

¹⁴² Las dinastías Song (960-1279), Liao (907-1125), Jin (1115-1234) y Yuan (1271-1368) pertenecieron a un periodo de competencia multiétnica, y cada una de las cuatro fue fundada por un grupo étnico diferente: la dinastía Song por los Han, la dinastía Liao por los Khitan, la dinastía Jin por los Jurchen, y la dinastía Yuan por los mongoles. Desde la caída de la dinastía Tang hasta el establecimiento de la dinastía Yuan, la China continental (incluyendo el norte y el sur) nunca estuvo controlada por un régimen unificado. Entre el grupo de Han y otros grupos étnicos de la época hubo frecuentes enfrentamientos.

¹⁴³ El *Incidente de Jingkang*, también conocido como *Humillación de Jingkang* (*Vergüenza de Jingkang* o *los Desórdenes del Período de Jingkang*), tuvo lugar en 1127 durante las Guerras Jin-Song, cuando las fuerzas de la dinastía Jin, conducidas por Jurchen, asaltaron y saquearon Bianjing (actual Kaifeng), la capital de la dinastía Song liderada por los chinos Han. Las fuerzas Jin capturaron al gobernante Song, al emperador Qinzong (1100-1161 d.C.), junto con su padre, al emperador Huizong (1084-1135 d.C.), y a muchos miembros de la familia imperial y funcionarios de la corte imperial Song.

Este evento marcó el final de la era conocida como la dinastía Song del Norte, cuando la dinastía Song controlaba la mayor parte de China. Algunos miembros de la familia imperial Song lograron escapar al sur de China, donde restablecieron la dinastía Song (como la dinastía Song del Sur) en la nueva capital, Lin'an (actual Hangzhou).

(también llamada la emperatriz Ningzong) y la dama Huarui¹⁴⁴. A diferencia de la dinastía Tang, las poetisas taoístas (budistas) de la dinastía Song se encontraban en su mayoría en lo más bajo de la sociedad y sus obras tienen un fuerte contenido religioso, con muchos cantos e himnos. Por ello, sus poemas se consideraban obras de escaso valor literario y son pocos los que han llegado hasta nosotros. Las prostitutas y cortesanas de la dinastía Song se dedicaban sobre todo a escribir la poesía *Ci*, quizá porque este estilo poético, que se podía cantar con la música, se ajustaba más a las necesidades creativas de su profesión. Sin embargo, no se han conservado muchos de los poemas escritos por ellas. Son dos los temas más tratados: el deseo de escapar de su destino como prostitutas para llevar una vida normal, y los cantos de ambientación para banquetes. La más destacada es Wen Wan (1068-1077), a la que, aun siendo una cortesana afamada, no le gustaba su vida como hetera, logró abandonar la residencia oficial,¹⁴⁵ y tras verse frustrada en el amor, sirvió a su madre de por vida. Wen Wan compuso numerosas obras poéticas, cerca de quinientos poemas, que fueron robados. Posteriormente, compuso cerca de cien poemas más, treinta de los cuales fueron incluidos en *Qingni Lianhua Ji* (*El libro del loto en arcilla verde*) y que han sobrevivido hasta nuestros días (Su, 1997: 220-230). El grupo más numeroso de poetisas de la dinastía Song estuvo compuesto por familias de los altos funcionarios y de clanes de gran celebridad, y por mujeres mercaderes y plebeyas. Aunque este grupo tenía diferentes orígenes y estatus sociales, los géneros y temas tratados por ellas eran muy similares: el amor, el lirismo y el paisaje, la reflexión sobre acontecimientos históricos y la descripción de la vida militar y fronteriza, entre otros. Debido a la atmósfera específica de la dinastía Song, el tema del patriotismo tuvo un peso significativamente mayor en las obras de las poetisas de esta dinastía que en las de generaciones anteriores. Y muchas de ellas obtuvieron fructíferos logros literarios, como Li Qingzhao y Zhu Shuzhen, etc. En comparación con sus predecesoras, las mujeres de la dinastía Song salieron aún más de su aposento, continuando la diversificación creativa en la literatura femenina ya iniciada desde la dinastía Tang. De hecho, a calidad general de sus obras alcanzó una de las cimas de la

¹⁴⁴ La consorte Xu (940-976) fue una concubina del emperador Meng Chang (919-965) de Shu Posterior (934-966) durante el periodo de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos (907-979). Más conocida como dama Huarui o Madame Huarui. Cuando el emperador Taizu (927-976) de la dinastía Song derrotó a Meng Chang, la consorte Xu fue capturada. Habiéndose enterado del talento prosódico de esta, el emperador le pidió que compusiera un poema. La consorte escribió *Shu Wanguo Shi* (*Narración de la caída del Estado*), (Chang y Saussy, 1999: 84), que es la obra más representativa de su creación poética (Su, 1997: 73).

¹⁴⁵ Durante la dinastía Song, además de las familias de funcionarios que mantenían prostitutas domésticas, los órganos gubernamentales y militares también tenían prostitutas o cortesanas cultivadas solamente para su disposición. Wen Wan fue una cortesana musical que servía solo a los funcionarios, quedó confinada en una residencia del gobierno, logró, finalmente, abandonar su identidad de hetera musical gracias a su talento literario.

literatura femenina en la antigua China.

Después de la dinastía Song, la poesía femenina también sobrevivió en la dinastía Yuan (1271-1368). No obstante, debido a su historia relativamente corta y tumultuosa, y a que la importancia de la poesía *Shi* y *Ci* en el mundo literario fue sustituida por la *Qu*, el número de poetisas, que ya estaban infravaloradas, fue mucho menor en comparación con las dinastías anteriores y posteriores (Xie, 2015: 37). Según Hu (1957), solo hay dieciséis autoras de poemarios. La que tiene más obras es Zheng Yunduan (1327-1356), con ciento cincuenta poemas, seguida de Sun Shu (¿?-¿?)¹⁴⁶, con dieciocho poemas. Xie (2015: 38) señala que entre las poetisas supervivientes de la dinastía Yuan, las de etnia Han son mayoría; sin embargo, las de minorías étnicas, siendo de número muy bajo, aportaron matices peculiares a la literatura femenina de la dinastía Yuan. Así, la mezcla de las lenguas de etnias minoritarias con el chino se refleja, por ejemplo, en poemas como *Bei Fen Shi* (*Poema de pena e ira*) de la poetisa mongola Borjigin Agai (¿?-¿?). Borjigin Agai era hija de Basalawarmi (¿?-1382)¹⁴⁷, el rey de Liang en la provincia de Yunnan a finales de la dinastía Yuan. Se casó con el gobernante de Dali, Duan Gong (1312-1365) obedeciendo a un arreglo político. Después de que Duan Gong fuera incriminado y asesinado por Basalawarmi, su padre, la princesa intentó suicidarse, pero se lo impidieron, por lo que compuso dicho poema, **en el que expresa** la crueldad de sus propios encuentros y del destino (Arun, 1992: 145). El lenguaje del poema es una mezcla del chino y el mongol con una lengua del antiguo grupo minoritario que vivía en el sur de Sichuan y el este de Yunnan (Arun, 1992: 147). Esta mezcla lingüística aporta frescura a la poesía de la dinastía Yuan y refleja el contexto de la integración étnica de la época.

Posteriormente, la poesía femenina creció a pasos agigantados durante las dinastías Ming y Qing, con el auge socioeconómico y de la imprenta y la edición. De acuerdo con los datos registrados en el estudio de Hu (1985), había más de tres mil setecientos cincuenta en las dinastías Ming y Qing. En concreto, en esta última había más de tres mil quinientos. Entre ellas, el número de poetisas de Jiangsu y Zhejiang era de dos mil doscientos cincuenta y ocho, lo que supone el setenta coma nueve por ciento del total de escritoras de estas dos dinastías. Cabe destacar que el talento de las mujeres que escribían en las dinastías Ming y Qing no se limitaba a las mujeres aristócratas de clase alta, sino que las mujeres comunes,

¹⁴⁶ Fue esposa del poeta, Fu Ruojin (1303-1342). Su padre, Sun Zhouqing (¿?-¿?) fue un compositor muy reconocido de la dinastía Yuan.

¹⁴⁷ Fue el quinto hijo de Kublai Khan, y el virrey de la dinastía Yuan de las regiones de Yunnan y Guizhou, en el suroeste de China. Tenía el título de Príncipe de Liang.

incluso las campesinas, como He Shuangqing (1715-1735),¹⁴⁸ también se dedicaban a la creación literaria. En las provincias de Jiangsu y Zhejiang surgieron muchas familias literarias durante las dinastías Ming y Qing, y las mujeres que vivían en estas familias se vieron beneficiadas por la oportunidad de recibir una buena educación y de tener acceso a lecturas más variadas. Ello hizo que se dedicasen más a las labores literarias y dieran lugar a la más destacada literatura de mujeres talentosas de aposento (*gui xiu wen xue*) en las dinastías Ming y Qing. Según Li (2006: 218), la familia Shen de Wujiang (actual ciudad de Wuzhou, provincia de Jiangsu) se formó desde el reinado Hongzhi (1488-1505) hasta el Longqing (1567-1572) de la dinastía Ming, y perduró hasta principios del reinado Guangxu (1875-1908) de la dinastía Qing. Durante un periodo de cuatrocientos años, en este clan surgieron ciento treinta y nueve eruditos literarios en doce generaciones, incluidas veintitrés escritoras, y cientos de libros. El clan compiló una colección de poesía familiar titulada *Wujiang Shenshi Shijilu* (*Poemario de la Familia Wu de Wujiang*). Todo lo mencionado refleja una sorprendente abundancia de talento en el clan de Shen. Y otra familia literaria de la región Wujiang, el clan Ye, estaba estrechamente relacionada con la familia Shen. La esposa de Ye Shaoyuan (1590-1655),¹⁴⁹ Shen Yixiu (1590-1655), perteneciente a la familia Shen, fue una de las protagonistas de la poesía femenina de la época en la región Wujiang y autora de una colección de poemas. Shen Yixiu tuvo cinco hijos y ocho hijas después de su matrimonio, todos con un destacado talento literario. Entre sus hijas sobresalieron sobre todo las tres mayores y la quinta, e incluso sus tres nueras, expertas también en la composición poética y que, de hecho, escribieron varias colecciones de poemas (Chen, 2006: 65). De las dos familias literarias mencionadas anteriormente podemos deducir la actitud hacia la educación femenina entre las familias literarias de la época: para que las mujeres estuvieran mejor preparadas para asumir la responsabilidad de criar a los hijos y convertirse en eficaces amas de casa, las familias literarias daban a sus miembros femeninos una buena educación, que les garantizaba objetivamente el nivel de alfabetización necesario para dedicarse al trabajo creativo. De ello se desprende que la relación entre las familias literarias y los factores culturales de la familia juegan un papel más evidente en las mujeres escritoras que en los hombres. Fuera como fuera, las mujeres fueron construidas por lo que hoy se

¹⁴⁸ A los siete años, empezó a ir sola a una escuela no muy lejos de su casa para escuchar las clases de un profesor y a los diez años ya era capaz de hacer exquisitos trabajos de bordados. Sin embargo, debido a las limitaciones de los rituales feudales de la época, fue maltratada por su suegra y su marido después de casarse, y, poco después de su matrimonio, contrajo la malaria y murió antes de cumplir los veinte años. He Shuangqing era una autora de *Ci* muy dotada y talentosa, y las generaciones posteriores la consideran la mejor autora de *Ci* de la dinastía Qing, a la par que Li Qingzhao de la dinastía Song (Li, 1999: 30-35).

¹⁴⁹ Fue un erudito literario de finales de la dinastía Ming. Tenía un alto nivel tanto en poesía como en crítica literaria y pensamiento estético.

denominaría, desde ciertas posiciones críticas, la “ideología de género” confuciana como lectoras pasivas o receptoras, en una cultura en la que los hombres son dominantes en casi todos los aspectos (Fong, 2004: 3). En este sentido, la figura de la mujer puede abordarse como víctima de un sistema feudal que priorizaba al hombre. Y a pesar de la activa participación y contribución de las mujeres a la vida familiar y, por extensión, a la vida social y económica, su esfera de acción e influencia seguía estando limitada por la hegemonía de la ortodoxia ideológica confuciana.

Otro fenómeno que refleja el desarrollo de la literatura femenina en este periodo radica en los constantes intercambios literarios entre mujeres. Aunque los rituales feudales estaban en su apogeo durante las dinastías Míng y Qíng, era habitual que las poetisas de la región sur del curso bajo del río Yangtsé se asociaran entre sí durante este periodo, y así surgieron numerosos grupos prestigiosos de poetisas de aposento. La forma de asociación de las autoras en este periodo no se limitaba a la familia, sino que también estaba abierta al público, y a menudo se producían reuniones diversas, como tertulias literarias, entre distintos círculos poéticos. Se observa que las mujeres que estaban en condiciones de hacerlo salían más de sus harenes y se involucraban en actividades sociales.

La difusión y popularidad de la escuela idealista *Xin Xue* (*corazón-mente*)¹⁵⁰ a mediados y finales de la dinastía Míng hizo que aumentara la tendencia a la emancipación de la personalidad y, en cierta medida, cambió la actitud de los hombres hacia las mujeres talentosas (*cai nü*). En el prefacio de *Wu meng tang quan ji* (*Colecciones completas de Wu Meng Tang*)¹⁵¹, Ye Shaoyuan propone: “Para el hombre hay tres eternidades: establecer sus virtudes, obtener sus méritos y exponer sus ideales en la redacción; para la mujer existen tres también: virtud, talento y belleza.”¹⁵²(Ye y Hong, 1936: 3). A este propósito, comenta Yuan (1982: 590): “Se suele decir que las mujeres no deben ser poetisas, ¡qué pobre es esa idea!”¹⁵³ El comentario sesenta y dos, en el volumen dos de *Suiyuan Shihua Buyi* (*Suplementos de Poesía Suiyuan*), argumenta que “La belleza de una mujer es lo principal, y su talento es lo

¹⁵⁰ Como escuela del confucianismo, la escuela idealista *Xin Xue* (*corazón-mente*) ha sido respetada por los eruditos confucianos durante muchas generaciones. Se remonta al *Libro de Mencio* en los primeros tiempos. Cheng Hao (1032-1085), en la dinastía Song del Norte, la inauguró y Lu Jiuyuan (1139-1193), en la dinastía Song del Sur, la desarrolló, separándose de la filosofía de Zhu Xi (1130-1200). Las doctrinas de esta escuela completaban, a la vez que se oponían, a las de la escuela racionalista *Li Xue* (*principio*). Esta escuela argumenta que el *corazón-mente* es el principio y es aquello con lo que el Cielo nos ha dotado. Todos los hombres tienen esta mente y todas las mentes están dotadas de este principio (Yao, 2001: 143-144).

¹⁵¹ Colecciones de obras literarias escritas por miembros de la familia Ye, editadas por Ye Shaoyuan, quien pretendía dar testimonio del talento poético de sus parientes, en particular de su esposa y sus dos hijas fallecidas (Fong y Widmer, 2010: 64).

¹⁵² Texto original en chino: 丈夫有三不朽：立德、立功、立言。而妇人亦有三焉：德也，才与色也。

¹⁵³ Texto original en chino: 俗称女子不宜为诗，陋哉斯言。

segundo.” Li Yu (1611-¿1680 ó 1679?)¹⁵⁴, por su parte, aboga: “Tener belleza solo, sin talento, ¡inconcebible!”¹⁵⁵ (citado por Wang, 2010: 110). Esto demuestra que los eruditos de las dinastías Ming y Qing ya no se fijaban solo en la belleza física de las mujeres, sino también en cierto grado de alfabetización cultural, para conseguir una intimidad emocional y una empatía intelectual entre los dos sexos. Algunos literatos también abandonaron ideas tradicionales como la de que la falta de talento en una mujer era una virtud o la de que una mujer no debía ser poeta, animando así a las mujeres a componer poemas y orientando el desarrollo de los círculos poéticos de estas. Algunos editaron y publicaron colecciones de poesía femenina, otros escribieron prólogos para ellas, o reclutaron directamente a discípulas para enseñarles a componer poesía (Chang, 2002: 101-102), dando una valiosa orientación a las poetisas, ampliando la influencia de la literatura femenina y aumentando enormemente la popularidad de las escritoras.

En este apartado, hemos abordado una visión general del colectivo de poetisas chinas de la antigüedad, resumiendo las principales características del grupo de las dinastías correspondientes (desde la época pre-Qin hasta la dinastía Qing), así como los temas principales tratados y el correspondiente contexto histórico. Dado que la extensión del lapso cronológico ha impedido detenernos en detalle, del relato anterior podemos sacar las siguientes conclusiones. En primer lugar, la cantidad de poetisas chinas y sus obras, tal y como hemos mencionado anteriormente, no puede competir con las de los poetas masculinos. Sin embargo, no hay país en el mundo con semejante cantidad de mujeres poetas. La sinóloga estadounidense Kang-i Sun Chang, profesora de la Universidad de Yale, basándose en la comparación de las escritoras chinas con las del Reino Unido y otros países, sostiene que ningún otro país ha contado con más poetisas que China durante las dinastías Ming y Qing, ya que en tan solo unos trescientos años se contabilizan más de dos mil. Además, estas dos dinastías destacan no solo por el gran número de poetisas, sino también por una sociedad que en aquel entonces mantenía una actitud generalmente positiva hacia las mujeres poetas, que, de este modo, no tenían que enfrentarse a las duras críticas que las escritoras soportaban en otros países (Chang, 2002: 102-103).

En segundo lugar, a lo largo de su dilatada trayectoria, las poetisas no solo han sido pioneras en varios géneros poéticos, sino que, desde el punto de vista de la motivación creativa, la finalidad de su creación literaria resultaba más pura que la de los hombres, y no

¹⁵⁴ Su nombre original fue Li Yu. Fue un erudito literario, dramaturgo, teórico del drama y esteta de finales de la dinastía Ming y principios de la Qing.

¹⁵⁵ Texto original en chino: 有色无才，断乎不可。

se caracterizaba por el utilitarismo. Sobre todo después de la aparición del sistema denominado “de acceso a la carrera política con poema célebre” (*yi shi qu shi*) en los exámenes imperiales de la dinastía Tang, las mujeres estaban básicamente excluidas del círculo político, salvo algunas excepcionales, como Shangguan Wan'er, que pudo participar en la política gracias a su poesía durante el reinado de Wu Zetian. Si bien esta situación limitó las oportunidades para poner de manifiesto la creatividad de las poetisas, también impidió que la poesía femenina se desarrollara en una dirección meramente utilitaria.

Por último, en el especial entorno social de la antigua China, la literatura femenina siguió su propio desarrollo y conformó sus propias características. La crítica literaria tradicional sostiene que esta literatura se desarrolló en dependencia de la masculina, pero en esta sección de nuestra discusión podemos concluir que tal afirmación que estereotipa la figura femenina como víctima indefensa de una sociedad patriarcal parecería estar algo sesgada. En las dinastías Tang y Song, muchas poetisas reflejaron en su poesía sus puntos de vista sobre la autoconciencia femenina, y el gran número de poetisas y obras que surgieron durante las dinastías Ming y Qing, así como el mencionado fenómeno de publicación de poemarios e intercambios literarios de mujeres, son pruebas suficientes de que el desarrollo de la literatura por parte del colectivo femenino en el período imperial tardío fue un proceso dinámico que, en general, fue descuidado por la sociedad patriarcal y la ideología confuciana tradicional. En su mayoría, las poetisas anteriores al período imperial tardío fueron presencias sombrías que solo salieron a la luz solo en casos esporádicos. Sin embargo, esta realidad se alteró en las dinastías Tang, Song, Ming y Qing. Gracias al clima institucional y social relativamente abierto y amigable hacia las mujeres, estas consiguieron moverse más en espacios públicos, reivindicando, incluso su autoría literaria con la ayuda de algunos defensores de la legitimidad del talento literario femenino. Por lo tanto, aunque las poetisas estaban subordinadas a los hombres en términos de estatus familiar y social debido a las ataduras de los rituales feudales, se ha verificado que el talento literario mostrado en diferentes etapas no fue ni mucho menos inferior al de los hombres. Bastan para respaldar esta afirmación todas las poetisas y sus correspondientes obras mencionadas en esta sección.

2.1.2 CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA ESCRITURA FEMENINA EN LA HISTORIA LITERARIA CHINA

Tal y como hemos comentado en el apartado anterior, la historia de la literatura china está repleta de mujeres con talento y, en términos numéricos, forman un grupo de unas cuatro mil. Lastimosamente, pocas de sus obras han llegado hasta nuestros días. Como podemos deducir por el argumento anterior, antes de las dinastías Tang y Song, aunque las habilidades poéticas de las mujeres, y en no pocas ocasiones eran superiores a las de los hombres (Wang y Dai, 2005: 46), únicamente se lograron conservar y difundir obras literarias femeninas de manera esporádica. Deducimos que, entre las tantas razones a las que puede deberse este fenómeno, deba resaltarse lo relacionado con el estatus de las mujeres en la sociedad.

Wu (2004: 3) señala que el sistema patriarcal de la antigua sociedad china se completó a partir de las dinastías Shang y Zhou (aproximadamente del siglo XVI al III a.C.), y se consolidó después de las dinastías Qin y Han (del año 221 a.C. al 220 d.C.) para formar un amplio y sólido sistema ético social feudal en el que las mujeres estaban excluidas del centro de la familia y la sociedad. Marginadas, éstas se situaban en una posición pasiva y sumisa. Estas normas sociales se revelaron ya en las obras clásicas confucianas, en las que se argumentan cuestiones como “el padre es el dios del hijo, y el marido es el dios de la mujer”¹⁵⁶, “La mujer hace alusión a la obediencia, se somete a los rituales (...) se ocupa de las tareas del hogar, sirviendo a los demás”¹⁵⁷, o “la mujer no tiene ni aptitud autocrática, ni responsabilidad de gobernar, ni razón para socializarse, consistiendo su deber

¹⁵⁶ Texto original en chino: 父者子之天也，夫者妻之天也。Esta máxima es una de las contenidas en *Li Yi (Tratado de los Rituales)*, que es uno de los Trece Clásicos del Confucianismo. Se trata de una recopilación de ceremoniales de los periodos de Primavera y Otoño (771-476 a. C.) y de los Reinos Combatientes (475-221 a.C.) de China, la cual está dividida en diecisiete libros en total. Su contenido registra los diversos ritos de la dinastía Zhou (1046-256 a.C.), destinado a ilustrar principalmente a los literatos, quienes fueron los verdaderos difusores de estos principios. Actos como la puesta de la corona (para celebrar la mayoría de edad), la ceremonia matrimonial, las exequias funerarias, el sacrificio, los cónclaves municipales, los protocolos diplomáticos, etc., se revistieron así de unos rígidos rituales. El texto original está disponible en <http://ewenyan.com/articles/liyi/14.html>, consultado el 4 de junio de 2020.

¹⁵⁷ Texto original en chino: 妇者，服也，以礼屈服也……服于家事，事人者也。Este dicho se cita en el capítulo *Jia Qu (Casamiento)* de *Baibutong delun (Discusiones virtuosas de la Sala del Tigre Blanco)*, también conocido como *Baibutong* o *Baibutongyi*. Fue una importante obra durante la dinastía Han, y fue compilada por el historiador Ban Gu (32-92 d.C.) y otros a partir de los resultados de un debate sobre las escrituras celebrado en el cuarto año del reinado del emperador Hanzhang (79 d.C.). Se le dio el nombre del lugar donde se celebró el encuentro, un salón del palacio llamado *Bai Hu Guan* (Sala de Tigre Blanco). Esta recopilación heredó el idealismo místico de las escrituras después del gran filósofo Dong Zhongshu (179-104 a.C.), y explicaba los fenómenos de la naturaleza, la sociedad, la ética, la vida y la cotidianidad sobre la base del *jin* y el *yang* misticados y los cinco elementos fundamentales: oro, madera, agua, fuego y tierra. El texto original está disponible en <https://ctext.org/library.pl?if=en&file=48423&page=100&remap=gb>, consultado el 5 de junio de 2020.

simplemente en preparar y servir las comidas para sus familias”.¹⁵⁸ Afirmaciones similares son comunes en los escritos confucianos, que daban gran importancia a las relaciones éticas. En gran medida, representan la conciencia social de la época de que las mujeres estaban subordinadas y de que sus pensamientos y actividades debían circunscribirse a la familia. Esta idea tuvo una profunda influencia en la educación de las mujeres en la antigüedad y en las actitudes hacia la literatura femenina.

En cuanto a la educación, tema que ya se ha tratado anteriormente en este trabajo, observamos que, en el transcurso de la larga historia de las antiguas dinastías imperiales, la educación presentó graves disparidades de género. Sin embargo, cabe señalar que, en la antigua China, los gobernantes, los literatos e incluso la clase plebeya no daban menos importancia a la educación de las mujeres que a la de los hombres, pero la situación de hombres y mujeres era muy diferente en cuanto a los recursos educativos de que disponían y a la finalidad y el contenido de los mismos. Desde que se consolidó el sistema patriarcal en el país, los hombres monopolizaban básicamente todo tipo de recursos educativos oficiales y privados, como las escuelas y los colegios, mientras que las mujeres debían educarse generalmente en casa. Los hombres tenían derecho a leer las escrituras clásicas y la historia, y a presentarse a los exámenes imperiales para poder acceder a la administración pública y participar en el gobierno del país. La educación de las mujeres, por su parte, tenía como objetivo crear esposas y madres virtuosas de acuerdo con los conceptos tradicionales del Confucionismo, y toda la educación, para este caso, se centraba, en un principio, en la ética y la moral feudales, las habilidades domésticas y la castidad exclusivamente.¹⁵⁹ Esta desigualdad en la educación se ve reflejado en el diferente contenido de las obras literarias creadas por hombres y por mujeres. A este respecto, Qiao (1988: 74) apunta:

El profundo sentido de la historia, el grandioso pasado cósmico y la conciencia que algunos escritores masculinos muestran en sus obras, basadas en un rico substrato ideológico y

¹⁵⁸ Texto original en chino: 妇人无专制之义，御众之任，交接辞让之礼，职在供养馈食之间， citado en el capítulo *Furen Zhi Zhi* (Regalo dedicado a los mayores) de *Baibutong delun* (*Discusiones virtuosas de la Sala del Tigre Blanco*). El texto original está disponible en <https://cextext.org/bai-hu-tong/wen-zhi/zhs>, consultado el 5 de junio de 2020.

¹⁵⁹ El concepto de castidad ya estaba presente en los clásicos confucianos del periodo anterior a la dinastía Qin, como en *Heng Gua XXXII*-“*Xiang*” (*Imagen*) de *Zhou Yi* (*Libro de Cambios*) (véase la nota al pie 50 sobre *Zhou Yi*) donde se propuso que una mujer debería ser casta, del principio hasta el final. Después de las dinastías Qin y Han (221 a.C.-220 d.C.), el concepto de castidad fue muy perseguido por los grupos gobernantes (excepto la época Tang temprana, del año 618 al 712), y su argumentación se hizo cada vez más completa, reflejándose su significado principal en tres aspectos: primero, mantener la castidad juvenil, es decir, no tener relaciones sexuales antes del matrimonio; segundo, conservar la castidad de esposa, es decir, mantener relaciones sexuales solo con su marido después del matrimonio; tercero, mantener la castidad del principio al final, es decir, no volver a casarse independientemente de si el marido está vivo o muerto (Chen, 1985: 183).

cultural no lo poseen las escritoras. Las obras de estas siempre giran en torno a las emociones humanas y del tiempo y el mundo actuales, más que al gran mundo del pasado, el presente o el futuro. Hojeando las obras de las mujeres de la antigüedad, es fácil encontrar ciertos temas comunes a lo largo de las épocas: el mal de amores experimentado, el dolor de mujer abandonada, la tristeza y el sentimiento diverso evocado por la visión cotidiana de algunos objetos, etc.¹⁶⁰

Por supuesto, hubo escritoras cuyas letras se implicaron en el mundo más allá de su aposento. Ejemplos al respecto los encontramos en Cai Yan (¿117?-¿249?)¹⁶¹, así como en Shangguan Wan'er, Li Qingzhao y Zhu Shuzhen, mencionadas anteriormente. Sin embargo, tras haber comparado las vidas de estas escritoras, hallamos un aspecto en común: todas ellas procedían de familias de funcionarios distinguidos o de familias eruditas, tuvieron una vida acomodada, la oportunidad de recibir una buena educación, así como el apoyo y la influencia de sus padres y hermanos, lo cual les permitía acceder a los clásicos de la historia además de a la lectura de *Nijie* (*Lecciones para mujeres*). Sin embargo, casos así eran pocos. Incluso estas poetisas, hoy reconocidas como sobresalientes, fueron objeto de críticas por parte de la cultura tradicional confuciana y de los defensores de la educación ética y moral tradicionales en aquella época.

De acuerdo con nuestra discusión sobre la evolución del colectivo de escritoras chinas y las características de sus obras mencionadas en la sección anterior, detectamos que este grupo de autoras fue creciendo después de las dinastías Tang y Song, y desarrollándose de forma explosiva especialmente durante las Ming y Qing. La razón que suponemos podría deberse a la actitud adoptada por la sociedad de esos tiempos hacia la literatura femenina. Esta afirmación se ve respaldada por el número de escritoras registradas por la Historia.

La tabla 11 nos permite rastrear de forma más visual la evolución del número de escritoras de cada dinastía desde la época anterior a la Qin hasta la dinastía Qing.

Dinastía	Período	Número de poetisas registrado
----------	---------	-------------------------------

¹⁶⁰ Texto original en chino: 某些男作家基于比较丰厚的思想文化土壤在作品中表现出来的那种纵深的历史感、恢宏的宇宙过去、意识为女作者所不具备。她们的笔墨始终围绕着现时现世的人伦情感，而不是过去、现在或未来的大千世界。浏览古代女性作品，很容易发现一些跨时代的共同主题：闺中相思、弃妇忧愁、伤怀感物等等。

¹⁶¹ Fue una poetisa de renombre de la dinastía Han del Este (25-220 d.C.), cuyo padre fue el gran calígrafo y erudito de esta dinastía, Cai Yong (133-192). Muy influida por el ambiente literario familiar desde niñez, Cai Yan se volvió una de figuras de mujer con talento de la historia, destacando en la caligrafía, la pintura y el dominio de la paleografía.

Pre-Qin	Antes de 206 a.C.	11	
Han	206 a.C.-220	48	
Período de los Tres Reinos Combatientes	220-265	10	
Dinastía Jin del Oeste	265-316	14	57 ¹⁶²
Dinastía Jin del Este	317-420	28	
Dinastías del Sur y Norte	420-589	29	
Sui	581-618	13	
Tang	618-907	120 ¹⁶³	
Los Cinco Dinastías	907-960		
Song	960-1279	169	
Yuan	1271-1368	76	
Ming	1368-1644	250	
Qing	1644-1911	3000	

Tabla 11. Número de escritoras registradas en cada dinastía desde la época anterior a la dinastía Qin hasta la Qing¹⁶⁴

Observamos en la tabla anterior que, antes de la dinastía Tang, el número de escritoras que figuraba en todas las dinastías no superaba el centenar, y que este hecho era en realidad el resultado de la interacción de las dificultades a las que se enfrentaba la creación de la literatura femenina antigua y la conservación y difusión de sus obras con el papel jugado por la mujer en la sociedad del momento.

La producción literaria de este colectivo, además de las restricciones educativas que hemos mencionado anteriormente, se vio profundamente presionada por las actitudes

¹⁶² Durante las dos dinastías Jin, hubo quince escritoras cuyas fechas de nacimiento y fallecimiento resultan inverificables, y cuando se añaden las cuarenta y dos cuyas fechas de nacimiento y muerte están bien determinadas, el número total de autoras alcanza las cincuenta y siete (Wang, 1999; Zhuang, 2007).

¹⁶³ En *Quan Tang Shi (Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang)* se registra que el número de mujeres poetas en la dinastía Tang era de unas ciento veinte. Sin embargo, Mo (2006: 19) sostiene que en esta obra se mezclan algunas escritoras del posterior periodo de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos, y según su cribado, esta cifra debería ser de unas ciento diecisiete. Chen (2014: 135), por su parte, continúa señalando que el número de autoras identificadas como auténticas durante la dinastía Tang es de ochenta y cuatro, de dieciocho se intuye su existencia y cuarenta y dos se confirman como ficticias, mal identificadas o póstumas. Por lo tanto, dado que las cifras argumentadas por estos investigadores aún están sujetas a discrepancias y no han sido consensuadas por la comunidad académica, en este trabajo seguiremos utilizando los registros de *Quan Tang Shi*.

¹⁶⁴ Esta tabla se ha elaborado tomando como referencia la tesis doctoral de Zhuang Xinxia (2007), *Estudio de los escritos de mujeres en las dinastías Han, Wei y el período de las Seis Dinastías*, y los libros de Yang (2011) y Wang (1999), titulados respectivamente, *Estudio sobre la poesía de la dinastía Sui y Recopilación de antiguas escritoras chinas*.

negativas que la sociedad y las familias de la época tenían hacia su actividad literaria. Por ello no resulta sencillo identificar el proceso en el cambio de actitud de la sociedad feudal, dominada por los hombres, hacia la “virtud de las mujeres” (*fu de*) y el “talento de las mujeres” (*ni cai*). A este respecto, Chang (2002: 273) señala que la cuestión del talento y la virtud de las mujeres están relacionados con los valores de la sociedad masculina tradicional. En la antigua China, talento y virtud no siempre se consideraban juntos. En el caso de las mujeres, los recursos para su educación con finalidad de formar buenas esposas, como *Nijie* (*Lecciones para mujeres*) de Ban Zhao, tuvieron un profundo impacto, enfatizando la observancia de la virtud femenina y que las mujeres no tenían por qué ser eruditas. No obstante, cabe señalar que las ideas de Ban Zhao reflejaban la idea general de su época en la que la virtud era primordial, en todo caso, para ambos géneros. A finales de la dinastía Han, el “talento” se había convertido en la principal preocupación de los literatos chinos, y, aun así, la actitud generalmente negativa hacia el femenino continuaría hasta el período de las Seis Dinastías (220-589), que fue cuando surgieron por primera vez inflexiones sobre el talento de las mujeres. Prueba de ello son los elogios y el reconocimiento que recibió la poetisa Xie Daoyuan (¿?-¿?)¹⁶⁵ por su erudición, quien se quejó del mediocre talento de su marido, Wang Ningzhi (334-399)¹⁶⁶ y organizó a su propia familia para que defendiera al enemigo en tiempos de agitación, todo lo cual era incompatible con las tradicionales virtudes femeninas feudales del momento. Sin embargo, su ingenio poético fue reconocido por los literatos de las generaciones de entonces y posteriores. En el segundo tomo de *Shishuo Xinyu* (*Cuentos nuevos de conversaciones en sociedad*)¹⁶⁷ está registrada una anécdota suya: a la edad de siete años, un día nevado, salió con sus hermanos, el tío de los niños Xie An (320-385), un famoso político y militar, quien estaba tan emocionado que señaló la nieve que caía y preguntó a los niños a qué se parecía la nieve blanca. En ese momento, el sobrino de Xie Daoyun respondió: “Es como la sal tirada en el aire.” Y tras un momento de reflexión, Xie Daoyun dijo: “No, es como las volutas de las semillas del sauce que se levantan con el viento.” Añadiendo su propio ensueño, comparando la nieve con las volutas de los sauces, esta anécdota convirtió a la niña Xie en símbolo del talento femenino. De

¹⁶⁵ Poetisa de la dinastía Jin del Este (317-420).

¹⁶⁶ Segundo hijo del gran calígrafo Wang Xizhi (321-379).

¹⁶⁷ Se considera convencionalmente que *Shishuo Xinyu* (*Cuentos nuevos de conversaciones en sociedad*) debe su autoría a un grupo de literatos organizados por Liu Yiqing (403-444), militar del clan Liusong de las Dinastías del Sur (420-479). Pocas obras pueden igualar la importancia de este libro por su descripción de las actitudes culturales y las prácticas sociales de las élites de China entre los siglos II y IV. Sus mil ciento treinta anécdotas sobre seiscientos veintiséis personajes desde finales de la era Han hasta la Wei-Jin, organizadas en treinta y seis categorías de comportamiento humano, proporcionan una profundidad de riqueza y detalle sin parangón en otras fuentes existentes de esa época. Su segundo tomo se titula *Yan Yu* (*Conversación*).

esta historia deriva, además, la expresión *lin xu zhi cai* (talento de las volutas de los sauces) haciendo alusión al gran ingenio poético de la mujer, estando muy presente entre las generaciones posteriores de escritores, como ocurrió también con los ejemplos de Ban Zhao y Cai Yan, de la dinastía Han. De esta anécdota también queda constancia en *Sanzijing* (*Clásico de Tres Caracteres*), material didáctico inspirado durante la dinastía Song del Sur (1127-1279), y utilizado para enseñar a los niños los valores confucianos hasta tiempos recientes. El hecho de que la biografía de Xie Daoyun sea la más larga del capítulo dedicado a las mujeres (volumen noventa y seis) en *Jin shu* (*Historia de la Dinastía Jin*)¹⁶⁸ puede considerarse un reflejo de su importancia tanto en su época como a los ojos de los historiadores de la dinastía Tang que recopilaron la historia oficial de Jin entre 646 y 648. La mayoría de las sus anécdotas se encuentran en esta biografía oficial, lo que indica que los historiadores debieron apreciar su inusual ejemplo. Su biografía también afirma que sus poemas, rapsodias, elogios y odas circularon entre sus contemporáneos. El capítulo bibliográfico de la *Sui shu* (*Historia de la Dinastía Sui*)¹⁶⁹, completado en 656, registra su colección personal en dos volúmenes, si bien no se conserva ninguno de ellos. Solo se dispone de fragmentos extraídos de diversas fuentes indirectas y es difícil evaluar la calidad de sus escritos a partir de ellos. Sin embargo, indican que trató una amplia gama de géneros y temas, incluyendo poemas de la escuela filosófica (*xuanyan shi*) y aquellos sobre la búsqueda de la inmortalidad, populares en aquella época, así como tratados sobre temas confucianos, lo que probablemente es un reflejo de su herencia de sus antepasados. En *Yiwen Leiju* (*Antología clasificada de las Obras Literarias*)¹⁷⁰ se conservan dos de sus poemas, titulados *Tai Shan Yin* (*Oda al Monte Tai*) y *Ni Ji Zhongsan Yong Song Shi* (*Contemplación del pino*). Y *Quan Jin Wen* (*Recopilación completa de obras de Jin*)¹⁷¹ registra su ensayo *Lunyu zan* (*Encomio*

¹⁶⁸ La *Jin shu* (*Historia de la Dinastía Jin*) es un texto histórico oficial chino que cubre la historia de la dinastía Jin de 265 a 420. Fue escrito por un número de funcionarios encargados por la corte de la dinastía Tang, con el Primer ministro Fang Xuanling (579-648) como el editor principal, basándose en su mayoría en documentos oficiales rescatados de archivos anteriores.

¹⁶⁹ Fue Escrita por Wei Zheng (580-643) y otros durante la dinastía Tang (618-907). Se considera una obra de catalogación importante que relata la supervivencia de los libros y la evolución de la erudición en China a lo largo de los 600 años que van de Han (206 a.C.-220 d.C.) a Sui (581-618). Desde la dinastía Qing (1644-1912), ha habido hasta diez autores que han complementado los datos, como el erudito literario de la dinastía Qing Zhang Xuecheng (1738-1801) y los bibliógrafos Zhang Zongyuan (1751-800), Yao Zhenzong (182-1906) y Zhang Peng (1867-1943).

¹⁷⁰ La *Yiwen Leiju* (*Antología clasificada de las Obras Literarias*) fue un exhaustivo libro de categorización de obras literarias y artísticas compilado en el año 624 por el literato y calígrafo Ouyang Xun (557-641), junto con el historiador Linghu Defen (583-666) y funcionarios como Chen Shuda (572-635), Pei Ju (548-627), Zhao Hongzhi (572-653) y más de una docena de otros literatos, todos de la dinastía Tang (618-907). Esta obra es uno de los primeros libros clásicos revisionistas oficiales que se conservan en China, y registra una gran cantidad de literatura anterior a la dinastía Tang, especialmente poemas, canciones populares, rapsodias (*fu*) y otras obras literarias.

¹⁷¹ La *Quan Jin Wen* (*Recopilación completa de obras de Jin*) ha registrado muchos textos anónimos perdidos

a *Confucio*). En cuanto al linaje familiar de esta poetisa, observamos que procedía de una familia prominente de la época, y gracias al reconocimiento y apoyo de los miembros masculinos de la familia al talento literario femenino, Xie Daoyun pudo tener un ambiente propicio para su educación y creación literarias.

Según nuestras estadísticas, también encontramos que la mayoría de las escritoras pre-Tang visibles en el registro escrito y la memoria cultural pertenecían a familias prominentes o estaban asociadas a la corte imperial, como se muestra en la tabla 12 que visualizamos a continuación:

	Período	Emperatrices y concubinas imperiales	Esposas y concubinas de funcionarios	Oficiales femeninas	Sirvientes y cortesanas musicales	Mujeres plebeyas	No identificadas	Total
Pre-Qin	Antes de 206 a.C.	1	10					11
Dinastía Han	206 a.C.-220 d.C.	23	12	4	1	3	5	48
Período de las dinastías Wei y Jin	220 d.C.-420 d.C.	10	26	1	3	11	2	53
Período de las Seis Dinastías	420-581	19	10	1	2	11	2	45
Total		52	48	6	6	25	9	157

Tabla 12. Lista de autoría femenina antes de la dinastía Tang¹⁷²

Podemos ver que el número de escritoras aumentó de forma constante a partir de los periodos de las dinastías Wei-Jin y las Seis Dinastías, lo que reflejaba la evolución del entorno y el estatus social de las mujeres en estas épocas, con un aumento del número que participaban en la política y servicio militar, y la mejora de su educación y formación en diversas destrezas artísticas (Zhang, 2009: 38-41). Este cambio en el estatus social femenino se acentuó aún más en las dinastías Tang y Song, y al mismo tiempo se promovió el cambio de actitud hacia el “talento femenino”. Las mujeres poetas se relacionaban con

anteriores a la dinastía Tang y ha contribuido a la conservación y difusión de documentos antiguos. Se trata de la colección más completa de textos importantes para el estudio de la sociedad y la cultura de las dos dinastías Jin (266-420) y los Dieciséis Reinos (304-436). El autor fue Yan Kejun (1762-1843), escriba, bibliógrafo y coleccionista de libros de la dinastía Qing (1644-1912).

¹⁷² Esta tabla se ha elaborado tomando como referencia la tesis doctoral de Zhuang Xinxia (2007), *Estudio de los escritos de mujeres en las dinastías Han, Wei y el período de las Seis Dinastías*, y el libro de Wang (1999), titulado *Recopilación de antiguas escritoras chinas*.

más frecuencia y estrechamente con los literatos durante este periodo, siendo un ejemplo Xue Tao (¿768?-831), quien atrajo la admiración de numerosos literatos masculinos por su talento poético, de forma que la larga lista de aquellos con los que se relacionó incluía a numerosas figuras literarias célebres de dinastía Tang, como Yuan Zhen (779-831), Bai Juyi (772-846), Zhang Ji (¿766?-¿830?), Liu Yuxi (772-842), Du Mu (803-852), etc. El talento de esta poetisa también le permitió pasar de cortesana musical a secretaria de Wei Gao (745-805), gobernador militar de la provincia de Sichuan. Otra figura literaria femenina, Li Qingzhao (1084-1155) de la dinastía Song también llegó a impresionar a los literatos de la época y de las generaciones posteriores. Además, su antología fue publicada y difundida ampliamente ya desde la misma época en la que vivió.

Sin embargo, hay que señalar que, si bien hubo cúmulos de escritores masculinos que afirmaron su aprecio por el talento de las mujeres, no fueron pocos tampoco los que atacaron las actividades literarias del colectivo femenino. La ortodoxia de la virtud femenina tradicional confuciana era inexpugnable, y la ocasional voz desafiante que objetaba este consenso era a menudo denunciada como herética y condenable. En este contexto, muchas obras de escritoras no se han librado de su lamentable destino al ser quemadas, robadas o perdidas. Un ejemplo muy citado en este caso es Zhu Shuzhen (¿1135?-¿1180?), quien tenía algunos poemas de amor dedicados al amado entre sus escritos. Sus padres, temiendo que fueran tomados como prueba de la “impudicia” de Zhu, quemaron sus poemas tras su muerte, y posteriormente sus obras no habrían sido conservadas si no hubieran sido recogidas por un compañero poeta, Wei Zhonggong (¿?-¿?), siendo incluidas en una colección titulada *Duan Chang Ji* (*Poemas de un corazón roto*), de difusión mundial. Otro ejemplo es la cortesana Wen Wan (1068-1077), cuyos casi quinientos poemas fueron robados (Su, 1997: 220-230), causa de pérdida que ya hemos mencionado. Además de lo anterior, el fenómeno de las escritoras que quemaban sus propios manuscritos se convirtió en otro factor singular que dificultó la conservación de sus obras: la señora Sun (¿? -¿?), esposa de la erudita de la dinastía Tang (618-907) Meng Changqi (¿? -¿?), quemó todos los poemas que había escrito para su marido, argumentando: “Pensar con talento no es cosa de señoras”¹⁷³ (Su, 1987: 100). Las obras de Sun Huilan (¿1304?-1341), poetisa de la dinastía Yuan (1271-1368), también fueron destruidas en su mayoría durante su vida, si bien una de sus sirvientas recogió el resto y pudo salvar 18 de ellas. Los poemas de Zhang Qianqian (1594-1627), de la dinastía Ming (1368-1644), fueron

¹⁷³ Texto original en chino: 才思非夫人事.

quemados por ella misma antes de su muerte, aunque algunos fueron reproducidos de memoria posteriormente por su hija adoptiva. Yi Lainiang (¿? -¿?) de la misma dinastía que Zhang, y Han Yunyu (¿?-¿?) de la dinastía Qing (1636-1912), fueron ambas poetisas prolíficas, y quemaron igualmente todas sus obras antes de exhalar su último aliento. En el caso de Yi, sin sirvientes, ni hermanos, ni marido con mentes tolerantes a su creación literaria, sus obras se perdieron así del mundo. Y Han tuvo suerte de tener a un marido que logró recuperar algo de su creación literaria una vez fallecida: una docena de poemas escondidos en las cubiertas de algunos libros (Zhu, 2018: 28). La lista es interminable, lo cual nos conduce a considerar que este fenómeno de mujeres con talento que queman sus manuscritos ha sido fruto de la colisión entre los dos conceptos que ya hemos comentado: el de la “virtud de las mujeres” (*fu de*) y el de “talento de las mujeres” (*nü cai*). La creciente tolerancia y estima del primero desde las dinastías Wei y Jin (220-420) proporcionaron un cierto espacio a las mujeres para crear literatura. Además, también observamos que este fenómeno de la quema de manuscritos, que existía antes de la dinastía Song pero era poco frecuente, fue extremadamente común después de la dinastía Song, especialmente en la dinastía Qing (Zhu, 2018: 29), lo que nos incita a relacionarlo con la prevalencia de *Lixue* (escuela de principios)¹⁷⁴ y la vuelta al fortalecimiento de la educación de virtudes femeninas en la dinastía Song. Este fenómeno refleja el feroz conflicto de ideas y emociones que se desarrolló en la mente de las escritoras: por un lado, no estaban dispuestas a enterrar su talento en el tedio de las tareas domésticas y querían dar rienda suelta a sus pensamientos, plasmándolos en palabras; por otro lado, estaban atadas a las normas feudales del momento, y aunque escribieron sus verdaderos sentimientos, temían que sus acciones fueran en contra de la moral femenina, y que estas obras, si se difundían, llegaran a desacreditarlas, por lo que las quemaron.

Respecto a la discriminación de la literatura escrita por mujeres, Su (1987: 101) señala cómo la primera monografía sobre crítica literaria, *Wen Xin Diao Ling* (*El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*) de Liu Xie (465-520), abarcando a cientos de escritores y sus obras, no recoge, sin embargo, ninguna escritora ni tampoco sus obras. En la monografía de Zhong Rong (¿468?-¿518?), *Shi Ping* (*Clasificación de la poesía*), más de ciento veinte escritores son mencionados, pero solo cuatro de ellos son mujeres. Incluso entre los

¹⁷⁴ *Li Xue* (Escuela Racionalista), que se desarrolló en la dinastía Song y cuyo principal representante fue Zhu Xi (1130-1200), es una de las dos corrientes del Neokonfucianismo desarrollado en la misma época, la otra es la *Xin Xue* (Escuela Idealista), desarrollada en la dinastía Ming y cuyo principal filósofo fue Wang Yangming (1472-1529). El neokonfucianismo tuvo un enorme impacto en la intolerancia y falta de apertura de la sociedad china no solo durante la dinastía Song, sino durante el resto de la historia hasta el siglo XX.

novecientos volúmenes de *Quan Tang Shi (Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang)*, a la que nos hemos referido en la introducción y en el punto 2.1.1 de este trabajo, únicamente doce (es decir, el uno coma treinta y cuatro por ciento del total) están dedicados a obras de mujeres, que, además, se incluyen en la categoría de hadas y fantasmas. Lo anterior son tres ejemplos de la arraigada creencia general, impuesta por el confucianismo y la ética feudal, de que las mujeres debían ser consideradas, por su naturaleza, débiles y, por tanto, subordinadas, un grupo incapaz de alcanzar el rigor intelectual o la brillantez literaria a los que pueden aspirar los hombres. Maureen (2010: 380)¹⁷⁵ señala, basando en los argumentos similares, que a la vista de estos críticos, en contra del talento femenino, la utilidad del estudio sobre obra literaria masculina era evidente, mientras que en el caso de las mujeres, por el contrario, les parecía inútil y, para algunos, simplemente frívola o aún peor.

La forma tradicional de vivir a la que se vio obligado el colectivo femenino influyó enormemente en sus obras literarias. Aunque algunas de ellas expresaron sus propias quejas e inquietudes en sus creaciones, manifestando así, en cierta medida, sus deseos emocionales, en general, la crítica literaria tradicional consideraba que las mujeres no tenían una personalidad propia e independiente, atrapadas como estaban en el rigor del mundo doméstico y de la familia propugnados por el confucianismo. El valor estético de sus obras, la orientación del contenido, el modo y los métodos de expresión artística, e incluso la selección y aplicación de géneros literarios específicos tienen inevitablemente las limitaciones establecidas por los derechos del discurso masculino (Qiao, 2001: 28-33). Sin embargo, en las obras femeninas seleccionadas más adelante, encontraremos obras de primera magnitud en la creación literaria femenina, y estas tienen sus propias y exclusivas características.

Por supuesto, como hemos comentado antes, esta oposición al mundo literario femenino no era absoluta ni se mantuvo durante todo el periodo de las antiguas dinastías chinas, si bien, al llegar las dinastías Ming y Qing, muchos literatos empezaron a no ser tan hostiles al talento femenino (Chang, 2002: 84). En el contexto de la época de auge de la edición y la imprenta, aunque la sociedad feudal siguió ejerciendo el control ético sobre las mujeres, sorprende el posterior surgimiento de un gran número de poetisas durante las dinastías Ming y Qing, mostrando sus obras una estimable variedad de estilos, así como

¹⁷⁵ Comentario original en inglés de Maureen: Since men's learning and writing skills were keys of entry to the prestigious civil service system and the economic and status rewards that resulted, the utility of men's study and writing was obvious. Women's writing, by contrast could appear "useless," and to some as merely frivolous or worse.

una notable difusión. A raíz de la aparición de estas obras surgieron un gran número de antologías de poesía femenina. Chang (2002: 190) afirma que este fenómeno se benefició de los esfuerzos de los “feministas masculinos” de esa época, quienes no solo fueron los principales editores o patrocinadores de muchas colecciones de poesía femenina, sino que también fueron los que intentaron buscar las raíces de estas obras en los antiguos clásicos como *Shijing* (*Libro de poemas modelo*) y *Li Sao* (*Lamento por la separación*), tratando de incorporar las obras femeninas en el canon literario. Entre estos editores destacan el renombrado Zou Yi (1615-¿?) y Zhao Shijie (1600–1661); ambos consideran que las mujeres están dotadas de un espíritu delicado y hermoso, por lo que sus obras son mejores que las masculinas (Hu, 1957: 889-897). Zhou Zhibiao (¿?-¿?), un conocido editor y dramaturgo de finales de la dinastía Ming, incluyó obras de catorce literatas de la dinastía Ming y recopiló sus obras para ser publicadas en dos antologías poéticas: *Nüzhong qicaiji lankeji* y *Nüzhong qicaiji lanke er ji*, cuyos títulos, traducidos literalmente, son *Antología de las siete mujeres talentosas* y *Antología de las siete mujeres talentosas II*, respectivamente. Si atendemos a estos títulos podemos interpretar que el editor tenía la intención de comparar la literatura femenina de ese momento con los “primeros siete maestros” (*Qian Qi Zi*) y los “siete maestros posteriores” (*Huo Qi Zi*) de la historia de la literatura Ming (Hu, 1957: 844)¹⁷⁶. Esto nos proporciona la evidencia de un cambio en la motivación que conduce a los editores a publicar antologías de obras escritas por mujeres, desde el deseo de conservar el trabajo de estas hasta fomentar la idea de “mujeres con talento” (*cai nü*) e inculcar un alto valor literario a las mujeres escritoras, intentando difundir la idea de un canon de escritura femenina. Para conseguir esta meta, se promueve la idea de que las mujeres instruidas pueden ser también virtuosas (Fong y Widmer, 2010: 90). Y en cuanto a la literatura femenina de este momento, Chang (2002: 190) señala que la protección y admiración de la poesía femenina durante las dinastías Ming y Qing en China fue muy beneficiosa para el desarrollo general de la literatura escrita por mujeres, a diferencia de lo que ocurrió con las escritoras del Reino Unido del siglo XVIII (Vivien, 1990: 140). Las poetisas chinas de estas

¹⁷⁶ Los “primeros siete maestros” (*Qian Qi Zi*) son representantes de una escuela literaria surgida entre 1488 y 1521, cuyos miembros son Li Mengyang (1473-1530), He Jingming (1483-1521), Xu Zhenqing (1479-1511), Bian Gong (1476-1532), Kang Hai (1475-1540), Wang Jiushi (1468-1551) y Wang Tingxiang (1474-1544). Los “siete maestros posteriores” (*Huo Qi Zi*), se refiere a los representantes de otra escuela que surgió posteriormente, entre 1522 y 1572. Entre sus miembros figuran Li Panlong (1514-1570), Wang Shizhen (1526-1590), Xie Zhen (1495-1575), Zong Chen (1525-1560), Liang Youyu (¿? -¿?), Xu Zhongxing (¿? -1578), Wu Guolun (1524-1593), Yu Ride (1514-1583) y Zhang Jiayin (1526-1588). En la dinastía Ming, estos dos grupos de influyentes escritores, dramaturgos, poetas y filósofos de la época, abogaban por la “restauración de los estilos antiguos” y propugnaban que “la literatura debe ser como en las dinastías Qin y Han y la poesía como en la dinastía Tang”.

dos dinastías no llegaron a ser rechazadas por completo por parte de los literatos y críticos masculinos, y, como Widmer (1989: 22) señala, consiguieron que sus obras fueran reunidas en antologías específicas, siendo un tipo de recopilaciones ampliamente difundido tanto entre lectores masculinos como femeninos.

De entre las diversas formas de conservación y difusión de las obras literarias de las mujeres - el habla, el grabado, la copia, la impresión, el bordado, etc. - durante los periodos Han, Wei y de las Seis Dinastías, la circulación de estas obras se basó principalmente en la copia, e incluso después de la invención de la imprenta, la copia a mano seguía siendo una forma importante de difusión de los documentos, lo que también añadía dificultades no solo a su divulgación, sino también a la conservación de los mismos (Zhang, 2009: 38-41). Por otro lado, aun siendo innumerables los textos canónicos producidos en la antigua China, debido a las catástrofes naturales, las guerras y la quema de libros provocada por el hombre, los que no se perdieron se dispersaron en gran número, y la literatura femenina no se libró de ello.

Según lo expuesto en esta sección, llegamos a concluir que, en primer lugar, en su mayor parte, las escritoras anteriores al período imperial tardío (la dinastía Tang) han sido presencias sombrías, saliendo a la luz solo como casos esporádicos cuando la corte se fijaba en ellas. En segundo lugar, el reconocimiento y la promoción del “talento de las mujeres” (*nü cai*), iniciados en las dinastías Wei y Jin (220-420), contribuyeron al desarrollo constante de la literatura femenina, pero al mismo tiempo siguieron dominando los rituales feudales acerca de las pretendidas “virtudes de las mujeres” (*fu de*), lo que provocó que no se reconociera plenamente la legitimidad de las creaciones literarias del colectivo femenino. Las propias autoras, e incluso sus familiares, quemaban sus obras literarias en no pocas ocasiones para preservar la imagen de las escritoras como “mujeres virtuosas”. Asimismo, anotamos cómo los argumentos de esta sección han contribuido a disipar el estereotipo sobre la preservación y difusión de las obras literarias de la mujer en la antigua China en cuanto que las mujeres y sus obras literarias siempre estuvieron en una posición de total sometimiento y supresión. A partir de las aclaraciones hechas en esta sección, entendemos que puede considerarse una cierta evolución y posterior dinamismo en la conservación y difusión de las obras de este colectivo, desarrollándose el proceso de acuerdo con la cambiante condición de la mujer en las diferentes dinastías. Es cierto que antes de la dinastía Tang la literatura femenina era a menudo desdeñada por la comunidad académica, pero no fue así a partir de las dinastías Tang y Song. Tras ellas, y especialmente durante las dinastías Ming y Qing, con el apoyo y la ayuda de los literatos masculinos que mantenían

una actitud amigable y tolerante hacia la comunidad femenina, la literatura de las mujeres se abrió camino para sobrevivir entre las grietas de los rituales feudales.

2.1.3 DESDE LAS QUEJAS Y LAMENTOS DE SUS APOSENTOS HASTA EL DESPERTAR DE LA CONCIENCIA FEMENINA

Al hacer una observación general de las obras literarias de las mujeres de la antigua China, no sorprende encontrar que los temas más tratados en ellas suelen estar relacionados con las emociones causadas por el mal de amor; la tristeza, la ira, la añoranza por el amado, la aflicción tras el abandono, la melancolía, así como reflexiones sobre el entorno en el que vivían. Además, las poetisas, aun de distintas dinastías, compartían perspectivas, visiones y estados de ánimo muy similares. Hay numerosos ejemplos, como el poema de los números¹⁷⁷ de Zhuo Wenjun (175-121 a.C.) en el que la poetisa expresa la decepción y tristeza causada por su marido, quien le escribió un poema compuesto por trece números haciéndola ver que tenía intención de desposar a otra mujer. También podemos citar el poema de Zhu Shuzhen (¿1135?-¿1180?), titulado *Duanchang shi* (*Poema de un corazón roto*), cuyos versos describen la ira y el resentimiento que le causó su matrimonio infeliz. Poemas de este tipo, que describen la aflicción o indignación por la rotura de la relación matrimonial o el desenamoramiento del marido son temas recurrentes en la literatura femenina de la antigua China. El sinólogo francés Rémi Mathieu¹⁷⁸ concluyó en su entrevista concedida al *Journal of Chinese Social Science*:

El tema tratado por la literatura de las mujeres chinas se centra principalmente en las emociones, como el amor a los hijos, a los esposos, a los padres, etc., es decir, a través de la poesía se puede apreciar su desempeño ético en las relaciones sociales con sus hijos, esposos y padres. Y lo que pueden dar y recibir a nivel moral y ético (Zhang, 2014b).¹⁷⁹

La creación literaria de las mujeres en la antigua China en un principio se centra,

¹⁷⁷ Según la historia, Sima Xiangru (179-117 a.C.), marido de Zhuo Wenjun, cuando estuvo en Chengdu por el cargo de su trabajo, se fue separando gradualmente de su esposa y planeó desposar a una concubina. Por este motivo, Sima escribió a Zhuo una carta compuesta por 13 números, insinuando su cambio de opinión. Con gran tristeza, Zhuo le respondió con un largo poema, adaptando sus versos a cada uno de los 13 números de la carta que le había enviado su marido, expresándole sus pensamientos y emociones. Asombrado por el poema, Sima sintió nostalgia de su amor y se sintió avergonzado de su intención por conseguir una concubina. Volvieron a estar juntos (Yan, 2005: 55).

¹⁷⁸ Rémi Mathieu, nacido en 1948, graduado del Departamento de Lengua y Cultura Rusa del Instituto de Lenguas Orientales de París, es Director del Centro de Estudios Culturales de Asia Oriental de la Academia Nacional de Ciencias de Francia.

¹⁷⁹ Texto original en chino: 中国女性的写作主题主要是围绕情感展开, 如子女的爱、丈夫的爱、双亲的爱等, 也就是说通过诗作可以看到她们在与子女、与丈夫、与父母的社会关系中的伦理表现, 以及她们在道德伦理层面上所能付出和给予的。

como se citó anteriormente, en la revelación de sus propios sentimientos y emociones. El resentimiento, las quejas y lamentos han constituido el contenido principal de su poesía. Las obras creadas sobre estos temas son numerosas, como el poema *Baitou Yin* (*Canción del cabello blanco*), de Zhuo Wenjun (175-121 a.C.), en la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), donde la autora se lamenta por la inconstancia del amor masculino; el poema *Tuanshan Shi* (*Canto de resentimiento*) de la consorte Ban (48-6 a.C.) en la misma dinastía; los poemas *Chunwang Ci sishou* (*Cuatro poemas de contemplación primavera*) de Xue Tao (¿768?-831), en la dinastía Tang (618-907) y el poema *Cí* titulado *Sheng Sheng Man* (*Melodía lenta*), de Li Qingzhao (1083-1151) en la dinastía Song (960-1279). La expresión de emociones en estos poemas es eufemística e implícita, tratándose realmente del reflejo fiel de las experiencias de la vida y los sentimientos personales de las autoras. El reconocido poeta de la dinastía Qing (1644-1912), Wang Shizhen (1634-1711), afirmó que, una vez, contando con unos cinco o seis años, fue mandando a recitar poesía, y al leer *Yan Yan* y *Lü Yi* (poemas de la poetisa Zhuangjiang ya citados anteriormente del *Shijing*), se emocionó tanto que le brotaron lágrimas aun sin comprender muy bien su contenido. La experiencia de Wang nos reafirma en la idea de que la característica más importante de la obra literaria femenina china es la profundidad e intensidad de las emociones contenidas en ellas. Además, las poetisas eran seres oprimidos y, por tanto, en débil posición, y silenciosos en la mayoría de los casos. Solo en ocasiones lograban expresar sus emociones o sufrimientos de manera explícita. Si bien hubo poetas varones que, aun situados en una posición social dominante, escribieron en tono femenino, no pudieron en modo alguno sentir realmente la situación en la que se encontraban las mujeres ni reflejar fielmente lo que ellas pensaban y sentían (Liu, 2014b: 9).

Sin embargo, hay que señalar que las poetisas de la antigua China no se limitaban a escribir solo del amor y otros sentimientos personales. Existen también obras sobre temas políticos. Un buen ejemplo es el poema *Zhai Chi* de la dama Xumu, que mencionamos anteriormente. Y en la dinastía Tang (618-907), se produjo el apogeo creativo de este tipo de obras, para ser el ejemplo, citamos a Shangguan Wan'er (¿664?-710), quien se ganó el aprecio de la emperatriz Wu Zetian (625-705) por su gran talento. Shangguan participó en política, escribiendo varios artículos y comentó las obras de poetas contemporáneos suyos en nombre de la familia imperial, ya que era reconocida como una autorizada crítica de poesía (Wang, 2019: 91) y escritora en la sombra de los dos emperadores a los que ella sirvió (Idema y Grant, 2004: 64). La calidad de su obra poética fue tan reconocida que en *Quan Tang Shi* (*Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang*), se recogieron treinta y dos

de sus poemas (Peng, *et al.*, 1986: 33-34).

Como venimos diciendo, el entorno social relativamente relajado de las dinastías Tang y Song permitió la expresión de la conciencia femenina en la creación literaria, si bien su participación en la política aún no podía consentirse. A pesar de ello, algunas poetisas mostraron en sus obras brillantes percepciones históricas e inusual visión política. Este fue el caso de Li Qingzhao, cuyos altos ideales no eran inferiores a los de literatos y críticos masculinos, demostrando en varias de sus obras un reino espiritual y una sagacidad política más elevados que los de sus compañeros, como podemos apreciar en el siguiente verso: “Durante su vida fue igual al más virtuoso y, capaz también en la muerte, su espíritu sigue siendo muy poderoso.”¹⁸⁰ La poetisa ensalzaba con ello la valentía de Xiang Yu (232-202 a.C.), quien eligió la muerte con dignidad antes que ser derrotado y humillado. De esta forma Li Qingzhao criticaba a los cobardes funcionarios y gobernadores de la dinastía Song del Sur (1127-1279), egoístas y débiles ante las tropas de los Jin.¹⁸¹

Como vemos, no todas las autoras optaron por callar, a pesar de que las mujeres solían ser privadas de su derecho a expresarse. Entre ellas, destacamos también a Zhu Shuzhen (¿1135?-¿1180?), quien asimismo intentaba romper las severas cadenas espirituales que impuso la sociedad tradicional a las mujeres. En sus poemas *Zize ershou* (*Remordimiento: dos poemas*), la poetisa exhibió plenamente su resentimiento:

女子弄文诚可罪，那堪咏月更吟风。
磨穿铁砚非吾事，绣折金针却有功。

Traducción:

Las mujeres que prueban a escribir
merecen ser criticadas,
sobre todo cuando cantan a la luna o al viento
con tinta de piedra acerada.

¹⁸⁰ Texto original en chino: 生当做人杰，死亦为鬼雄。 Estos dos versos son del poema *Xiari jue ju* (*Cuarteta de verano*) de Li Qingzhao.

¹⁸¹ Los Jin, población de la dinastía Jin (1115-1234), en chino 金朝 (Jin Chao), fue una dinastía feudal establecida por los Jurchens para gobernar el norte y el noreste de China. Provenían de los bosques del norte y del este de Manchuria. Eran cazadores, pescadores y agricultores. Al principio fueron vasallos de Liao, pero en 1115 un jefe llamado Aguda se rebeló, unió a varias tribus y se proclamó emperador. Fundó la dinastía Jin en 1122 y conquistó Liao, asentando su capital en Yanjing (la actual Beijing). Durante 119 años la dinastía Jin mantuvo un enfrentamiento político y militar constante contra la dinastía Song del Sur (1127-1279) en las líneas fronterizas meridionales de su territorio. En 1234, los Jurchens fueron sometidos por los mongoles (Beja, 2000: 261-262).

Hilvanar no es para mí,
mi mérito debiera ser
romper, cosiendo, mi aguja dorada.

闷无消遣只看诗，又见诗中话别离。
添得情怀转萧索，始知伶俐不如痴。

Traducción:

Cuando el desaliento no cesa,
solo leo poemas
que de nuevo hablan de separación,
aumentando mi abatimiento.
Entiendo ahora
que mejor no ser inteligente, sino ignorante.

En el primer poema, a simple vista parece que la poetisa se alinea con los requisitos morales impuestos a la mujer. Su contenido evoca la reflexión y el remordimiento de la autora sobre su propio comportamiento, que juzga inapropiado. Sin embargo, al conocer su trayectoria de vida, nos daremos cuenta de que el poema es en realidad revela la ira e impotencia de Zhu Shuzhen ante el orden ético feudal imperante. Es, por tanto, una crítica a la realidad de la discriminación y la opresión de las mujeres. Con el verso “que mejor no ser inteligente, sino ignorante”¹⁸², afirma con ironía que ser torpe y sumisa a la norma feudal podría aliviar su desconsuelo. Pero en realidad, irónicas y tristes palabras acaban por expresar su cuestionamiento sobre la opresión a la que se sometía a la mujer. Después de todo, la autora desapueba que el mayor mérito de una mujer consista en romper, cosiendo, su aguja dorada, en vez de lo cual, ella espera tener la oportunidad de mostrar sus ambiciones y lograr sus propios éxitos, igual que los hombres. Tal idea se refleja de igual forma en los siguientes versos de su poema *Chunri tingshang guanyu* (*Contemplación de los peces desde un kiosco en primavera*):

春暖长江水正清，洋洋得意漾波生。
非无欲透龙门志，只待新雷震一声。

¹⁸² Texto original en chino: 始知伶俐不如痴.

En la primavera cálida el río Yangtsé claro y limpio está,
libres los peces en el agua se balancean.
Acaso no quieran saltar la Puerta del Dragón,
solo esperan que el nuevo trueno suene.

En este poema, la ambición de la poetisa se revela a través de la alusión de “saltar la Puerta del Dragón”, la cual, según la mitología china, se refiere a las carpas del río Amarillo, que se convertirían en dragones una vez que lograsen saltar dicha puerta. Esta alusión ha sido interpretada como símbolo de ascenso en la vida profesional,¹⁸³ y la poetisa la utiliza para representar su deseo de progresar en la literatura, de llegar a ser una mujer culta en vez de permanecer encerrada en su aposento y relegada a las tradicionales tareas encomendadas a las mujeres. Sin embargo, cabe destacar que los logros de las poetisas se debieron no solo a su propio genio, sino también al enfoque de algunas de las familias de la época que estaban en condiciones de impulsar la formación cultural de sus mujeres, como fueron los casos de Li Qingzhao, Zhu Shuzhen, la dama Wei (¿?-¿?) y Zhang Yuniang (1250-1277). Dada la buena educación que habían recibido en sus familias, estas habían incluso publicado sus obras en colecciones específicas. Li Qingzhao vio impreso su *Shu Yu Ji*, conocido también como *Libro sobre poemas y prosa*; la dama Wei lo logró con la colección *Laguo furen Ci* (*Ci de la Dama Wei del Reino Lu*), el mismo caso de Zhu Shuzhen con *Duanchang Ji* (*Poemas de corazón roto*) y Zhang Yuniang, la colección *Lan Xue Ji*, conocida también como *Orquídea y nieve*.

A diferencia de las mujeres de épocas anteriores, que usualmente solo llevaban el apellido del esposo, estas poetisas se dieron a sí mismas un pseudónimo para distinguir su identidad. En su mayoría, lo utilizaron seguido del calificativo “*jushi*” (persona culta que

¹⁸³ El pez (*yu*) se refiere a los peces carpa, que simbolizan felicidad y buen augurio. La Puerta del Dragón (*Long Men*) es uno de los puntos más estrechos del Río Amarillo en el Gran Cañón de Jin Shan (desde el actual distrito Togtoh de la Región Autónoma de Mongolia Interior hasta el distrito Hejin de la provincia de Shanxi). Considerado como la Garganta del Río Amarillo, sus acantilados a ambos lados parecen dos puertas cara a cara. Según la leyenda, solamente un dragón puede pasar esta puerta, por lo cual se la denomina *Long Men* (Lei, 2015: 241). En *San Qinji*, un estudio de primera mano sobre la geografía, las costumbres y las excentricidades supersticiosas de los Chang'an durante la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), escrito por Xing Shi (¿?-¿?) de la dinastía Han del Este (25-220), el autor argumenta: “En el distrito Hejin está la Puerta del Dragón, excavada en las grandes montañas por Yu el Grande (*Da Yu*) y con una anchura de más de un kilómetro. El Río Amarillo la atraviesa fluyendo aguas abajo. En primavera, los Peces Carpa han de nadar contra las poderosas corrientes y ascender río arriba. Solamente unos pocos Peces Carpa saltaban y pasaban por La Puerta del Dragón, convirtiéndose así en dragones (河津一名龙门, 禹凿山开门, 阔一里余, 黄河自中流下, 而岸不通车马。每逢春之际, 有黄鲤鱼逆流而上, 得过者便化为龙).” De esta alusión se derivó el modismo de “Pez que salta la Puerta del Dragón (*li yu yue Long Men* o *yu yue Long Men*)”, metáfora del éxito logrado en una carrera profesional o en la fama.

reside en su casa), como el caso de Li Qingzhao, quien es conocida como “*Yi’an Jushi*”, Zhu Shuzhen como “*Youxi Jushi*”, y Zhang Yuniang, quien es “*Yizhen Jushi*”. Esta propia atribución como mujeres con talento residiendo en sus casas, nos indica que ellas ya tenían la intención de romper con la tradición del mundo literario dominado por los varones, y la confianza de ser valoradas igual que lo eran los escritores masculinos.

Los aspectos tratados anteriormente reflejan el nuevo nivel de autoidentidad que habían alcanzado las poetisas durante los períodos Tang y Song, así como la conciencia femenina de darse a conocer gradualmente debido a que, por una vez en la historia, se atrevieron a abandonar la materialización tradicional de su papel frente a la literatura. La escritora y filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), en su obra feminista *El segundo sexo* (2004: 141), afirma que no se nace mujer, se llega a serlo. Las mujeres son las “otras” a los ojos de los hombres y las que han sido miradas por los hombres. Las mujeres no están en posición de ser “personas”, sino “cosas” (2004: 110-112). Según esta teoría, los teóricos y críticos feministas occidentales han presentado la idea de que la imagen femenina en las obras de escritores masculinos del pasado suele ser discriminatoria y que, normalmente, el lenguaje que emplean tiene connotaciones androcéntricas. Estos críticos han apelado a las mujeres para expresarse en su propio lenguaje, no quedando así limitadas por la mentalidad masculina. En el poema *Yuan Ge Xing (Canto de dolor)*, de la consorte Ban (48-6 a.C.), la autora se comparó a sí misma con un abanico redondo, lo cual parece evocar, a nuestro juicio, la imagen de la figura femenina:

新裂齐纨素,皎洁如霜雪。

出入君怀袖,动摇微风发。

常恐秋节至,凉飙夺炎热。

弃捐篋笥中,恩情中道绝。

Cogí un trozo de la preciosa tela,
seda blanca reluciente y pura como
nieve helada, y yo te hice un abanico de
unión y alegría, tan perfectamente
redondo como la brillante luna, que viene y
va en las mangas de mi Señor.

Puedes agitarlo y te dará una fresca brisa, pero
siempre temo que, cuando llegue
el otoño y los vientos fríos alejen el calor,
lo guardes en un estuche de bambú
y dejes de apreciarlo a la mitad del camino.

En este poema, versos como “seda blanca reluciente y pura como nieve helada”¹⁸⁴ y “redondo como la luna brillante”¹⁸⁵ describen la belleza de la propia poetisa, pero desde una perspectiva valorada por el hombre, asumiendo ser objeto observado, como juguete para su amado. Y en estos otros dos versos, “que viene y va en las mangas de mi Señor”¹⁸⁶ y “lo guardes en un estuche de bambú”¹⁸⁷, usa la función del abanico como imagen del destino de la poetisa. El primero alude a la época de amor que mantuvo la poetisa con su marido, el emperador Hancheng (23-7 a.C.), y el segundo lamenta su destino al ser abandonada, como lo es el abanico al ser guardado en tiempos menos calurosos. Tales ejemplos abundan en los poemas femeninos antes de la dinastía Song (960-1279), si bien las metáforas más utilizadas fueron las flores, los flóculos de las semillas del sauce y otros elementos naturales. Para lo mencionado, citamos el caso de Wu Shuji¹⁸⁸ (¿?-¿?) como ejemplo. En los versos siguientes “en el tiempo nevado y cautivo, las floridas ramas del ciruelo se cubren de copos, pero esa primavera que anhela ¿cuándo volverá?”¹⁸⁹, la poetisa compara sus trágicas experiencias al ser oprimida y acusada sin fundamento, con las flores del ciruelo, que sufren por el mal tiempo y las nieves. Tanto la nieve como las flores del ciruelo son elementos naturales que difieren de los objetos elaborados por el ser humano, como el abanico que mencionamos anteriormente. En todo caso, aun cuando las metáforas

¹⁸⁴ Texto original en chino: 皎洁如霜雪.

¹⁸⁵ Texto original en chino: 团团似明月.

¹⁸⁶ Texto original en chino: 出入君怀袖.

¹⁸⁷ Texto original en chino: 弃捐篋笥中.

¹⁸⁸ Wu Shuji (¿?-¿?), renombrada autora de la poesía *Ci* durante la dinastía Song (960-1279).

¹⁸⁹ Texto original en chino: 烟霏霏, 雪霏霏, 雪向梅花枝上堆, 春从何处回. Estos versos provienen del poema *Ci* titulado *Chang Xiangsi Ling-Yan Feifei* (*Canto del anhelo eterno: en el tiempo nevado*), cuya autora, Wu Shuji, hija de un erudito de Huzhou, fue tomada por el hijo de un hombre adinerado. Sin embargo, fue detenida y juzgada falsamente por adulterio, y declarada culpable y condenada. Tras la sentencia y en prisión, un guardia le quitó los grilletes y le ordenó preparar una comida mientras le decía: “Sé que puedes componer poemas *Ci*, así que deberías escribir uno y dedicártelo. Yo seré quien se lo lleve al magistrado de la prefectura pues, de lo contrario, tu vida correría peligro”. La mujer aceptó la oferta, componiendo este *Ci* por el que, gracias a su talento, fue finalmente liberada. Sin embargo, después de lo sucedido, nadie la quiso como esposa debido a su espíritu rebelde frente al papel que debía desempeñar la mujer según las rígidas normas sociales del momento. Finalmente fue comprada como concubina y se le puso el nombre de Shuji. Aunque se desconoce su fecha de nacimiento y fallecimiento, los registros literarios e históricos relacionados con ella sugieren que pertenecería a la dinastía Song del Sur (1127-1279) (Xu, 1985: 63).

hagan alusión a la situación de la poetisa, inculpada y acusada falsamente, con su vida en peligro, como si fuese flor de ciruelo aplastada por la nieve, no podemos considerar este recurso como verdadera “materialización” de la figura de la mujer en la poesía. Por añadidura, la flor del ciruelo es una imagen que contiene un significado especial y específico en la literatura clásica china. A menudo se la considera un símbolo de nobleza y firmeza, y, por ello, es justo que la poetisa las utilice para compararse con ellas, al igual que la alusión puede considerarse como reflejo de su personalidad, firme, digna y que no se somete a la opresión. Tanto en el poema de la consorte Ban de la dinastía Han como en el de Wu Shuji de la dinastía Song, las dos poetisas coinciden en compararse con objetos artificiales o naturales de manera metafórica. La consorte Ban se compara con un abanico redondo, un juguete que puede ser abandonado cuando lo quiera su amo, haciendo alusión de su posición subordinada a la autoridad masculina. La emoción que transmite se ciñe a lamentos impotentes por su miserable destino. En cambio, en el poema de Wu Shuji, la poetisa se transforma en una flor de ciruelo que desafía el frío, la encarnación del espíritu inquebrantable. A nuestro juicio, este cambio de autoconciencia femenina reflejada en las distintas imágenes adoptadas en cada caso, puede considerarse un progreso espiritual, representando la transición de los lamentos desde la profundidad de sus aposentos al desafío que supone salir al encuentro de la realidad anhelada.

Comparada con el moderno feminismo occidental, la creación literaria de las poetisas de la dinastía Song no puede considerarse que reformulara la imagen de la mujer ni despertara la conciencia femenina en su verdadero sentido. No obstante, comparada con períodos anteriores, la conciencia femenina reflejada por ellas resulta bastante significativa. Por otro lado, según los trabajos de Chang (2002), esta conciencia continuó fortaleciéndose durante las dinastías Ming y Qing, de forma que a finales de esta última, la poetisa Qiu Jin (1875-1907) alcanzó a ascender un escalón más: el de los “derechos de la mujer”. Esta autora, defensora de la lucha por la igualdad de derechos entre ambos géneros, expresó su oposición a la costumbre feudal de esclavitud y mutilación del cuerpo y de la postergación del espíritu femenino. Con ello, Qiu esperaba despertar la conciencia de la mujer, abogando por un concepto que suponía una verdadera revolución. Su poesía y sus pensamientos influyeron profundamente en el desarrollo de la literatura de las escritoras chinas durante el Movimiento del 4 de mayo de 1919 (Chen, 2006: 67).

2.2 INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS SOBRE LAS POETISAS CHINAS Y SUS OBRAS: ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Tal y como ya hemos señalado en el apartado anterior, en la sociedad patriarcal feudal, la conservación y la difusión de las obras literarias femeninas de la antigua China se vieron gravemente obstaculizadas, con escasas excepciones. En las referencias bibliográficas existentes, antes de la dinastía Ming las obras literarias de mujeres apenas existen. Pero, a partir de finales de esta dinastía y principios de la Qing, la actividad editorial se desarrolló sin precedentes y la opresión cultural se relajó. Por este motivo conocemos una gran cantidad de destacadas obras literarias femeninas pertenecientes a estos periodos, pero, por las razones que hemos mencionado anteriormente, la mayoría de ellas no han llegado hasta nuestros días. No obstante, cabe mencionar que, en los últimos años, académicos nacionales y extranjeros han comenzado a prestar atención a las creaciones literarias de las mujeres de la antigua China. Este esfuerzo ha supuesto el descubrimiento o recuperación de numerosas obras *Shi* y *Ci* y su recopilación en diversas antologías. Mediante sistemáticas y exhaustivas investigaciones se ha conseguido profundizar gradualmente en el conocimiento de la literatura femenina china y valorar así su producción poética desde nuevas perspectivas. En este apartado presentaremos brevemente el estado de estas investigaciones en distintos ámbitos geográficos: China, el mundo del habla inglesa y el de habla hispana.

2.2.1 INVESTIGACIONES SOBRE LAS POETISAS DE LA ANTIGUA CHINA DENTRO DEL TERRITORIO CHINO.

Influidas por la ideología feudal tradicional centrada en el hombre, las obras literarias femeninas en la antigua China no solo han sido difíciles de preservar y difundir, sino que los estudios críticos las dejaron de lado durante un larguísimo período de la historia. En todo caso, las esporádicas y fragmentadas investigaciones que podemos encontrar no llegan a constituir, en principio, un verdadero estudio sistemático.

En épocas anteriores de la dinastía Ming, las poetisas fueron excluidas, ni siquiera tenían sus poemas publicados como poemarios o antologías, sus obras fueron registradas o bien como un elemento secundario en antologías de carácter general (en las que prevalecían obras de poetas masculinos), o bien registradas en documentos históricos. No fue hasta los finales de la dinastía Ming cuando empezaron a aparecer selecciones dedicadas exclusivamente a las poetisas y sus obras, con semblanzas o comentarios literarios, en unas

ocasiones, lo cual logró aportar a los críticos e investigadores materiales bibliográficas creíbles para llevar a cabo sus estudios.

A finales de la dinastía Ming, con el surgimiento de un gran número de poetisas, comienzan a aparecer las primeras publicaciones específicas de poesía femenina (Chang, 2002: 83-98). Entre las colecciones de poesía femenina publicadas es particularmente notable la del prestigioso literato de la dinastía Ming, Zhong Xing (1574-1625), titulada *Mingyuan shigui*, también conocida como *Retrospectiva poética de damas famosas*, la cual está considerada como uno de los libros de finales de la dinastía Ming más difundido (Wang, 2016: 40). La obra consta de treinta y seis volúmenes con una selección de trescientos cuarenta y ocho poetisas, comprendiendo figuras mitológicas desde la antigüedad hasta la dinastía Ming, con un total de mil quinientos setenta y siete obras (Zheng, 2007: 20). En cuanto a la selección y presentación de las escritoras, estas están dispuestas por orden cronológico, evitando otros criterios como podría ser su estatus social. Por ejemplo, en el caso de Wang Wei (¿1600?-¿1647?), una cortesana de finales de la dinastía Ming con la que finaliza la antología, se incluyen ochenta y cinco poemas suyos, ocupando un volumen entero. Esta recopilación de Zhong es, pues, una de las manifestaciones de la positiva actitud hacia las mujeres escritoras compartida por la mayoría de los editores de la literatura femenina y el colectivo masculino de finales de la dinastía Ming (Wang, 2016: 40-44).

En la dinastía Qing, los literatos masculinos impulsaron aún más las antologías de poesía femenina, y en algunas colecciones de autores masculinos también se incluyeron obras poéticas femeninas. Más aún, las propias mujeres de las dinastías Ming y Qing comenzaron a compilar colecciones de poemas exclusivamente femeninos para su publicación, como el caso de *Gujin mingyuan shici xuan*, conocida también como *Obras seleccionadas de poemas Shi y Ci por mujeres anteriores a la dinastía Ming*, de Liu Rushi (1618-1644), y también el cuarto volumen (*Guji* o *Colección de poemas de aposentos*) de la antología *Liechao shiji* (*Colección de poemas de las dinastías*) recopilada por Liu Rushi y su marido, Qian Qianyi (1582-1664). También cabe mencionar la antología recopilada por Wang Duanshu (1621-1701), *Mingyuan shivei*, conocida como *Clásicos de la poesía de mujeres famosas*, y *Guochao guixiu zhengshiji* (*Colección de poemas escritos por mujeres cultas de la dinastía Qing*) de Yun Zhu (1771-1883) (Widmer, 2010: 81-104). A diferencia de estas selecciones, muy conocidas en su momento, y de mayor tirada y difusión y, por tanto, mejor conservadas y transmitidas a las generaciones futuras, las pequeñas colecciones individuales de mujeres, de menor tirada y limitada difusión, se publicaban a menudo bajo los auspicios de los familiares de la autora, pues publicación se consideraba un capital de índole cultural capaz de elevar la reputación

de la familia.

A finales del siglo XIX y principios del XX, influidos por la tendencia ilustrada en los círculos intelectuales y culturales, y la reflexión sobre la cultura tradicional, la crítica literaria aboga por la reconceptualización de la literatura china antigua, una revitalización crítica contribuida por la influencia del Movimiento del 4 de Mayo¹⁹⁰ también ayudando a mejorar la visibilidad de la literatura femenina y su estudio. En la primera mitad del siglo XX, lo que podría considerarse antecedentes de los estudios de género en la literatura china antigua ya comenzaron a tomar forma propia, principalmente mediante la exploración preliminar y recopilación de la creación literaria de las mujeres pertenecientes al periodo antiguo.

En las décadas de 1920 y 1930 se produjeron importantes avances en la recopilación de las antiguas escritoras chinas y sus logros creativos, ya que se imprimieron, una tras otra, colecciones generales, colecciones especiales y diversas antologías, y algunas intelectuales del momento, influidas por las nuevas ideas, participaron directamente en la edición y publicación de estas colecciones. La obra de Shi Shuyi (1876-1945), titulada *Qingdai guige shiren zhenglüe* (*Compendio de poetisas de la dinastía Qing*) contiene las biografías y obras de mil doscientos sesenta y dos poetisas de la dinastía Qing, con comentarios sobre ellas. A finales de la década de 1920, por ejemplo, se publicaron los cinco volúmenes de *Qing guixiu wenyilüe* (*Breve historia de las poetisas de la dinastía Qing*), de Shan Shili (1863-1945), que contiene referencias de más de tres mil obras escritas por mujeres (citado por Hu, 1957: 950).

En 1916 se publicó *Zhongguo funü wenxue shi* (*Historia de la literatura femenina china*) de Wuliang Xie (1884-1964).¹⁹¹ Los esfuerzos de este libro por sistematizar e historiar las actividades literarias de las mujeres chinas tuvieron su eco en una serie de obras sobre literatura femenina que aparecieron después. Más tarde, Yizhen Liang (1900-1951) publicó en 1927 su estudio titulado *Qingdai funü wenxue shi* (*Historia de la literatura femenina en la dinastía Qing*), complementando la obra de Xie, ya que el trabajo de este último registró solo las actividades literarias de mujeres hasta la dinastía Ming. Liang publicó otra monografía de historia de la literatura femenina en 1932 titulada *Zhongguo funü wenxue shigang* (*Esbozo de la historia de la literatura femenina china*). Ese mismo año, Zhenduo Zheng (1898-1958) publicó *Chatuben zhongguo wenxue shi* (*La historia ilustrada de la literatura china*). Entre los muchos

¹⁹⁰ Sobre este movimiento, veáse la nota al pie 100.

¹⁹¹ Esta obra se ha reimpresso numerosas veces, y la edición citada en este trabajo es la reimpresión y publicada por la editorial Zhongzhou Guji Publishing Company en 1992.

compendios subrayamos también el libro de Zhengbi Tan (1901-1991), *Zhongguo nüxing de wenxueshenghuo* (*Las vidas literarias de las mujeres chinas*), publicado en 1930, que esboza las fuentes y ambienta las escenas en términos históricos para relatar, en tonos líricos, las trayectorias de las vidas de Zhuo Wenjun, Yu Xuanji, Xue Tao, la emperatriz Xiao de Liao y muchas otras mujeres del periodo antiguo, como si fuesen novelas basadas en la propia obra poética de las escritoras. Qiao (2008: 144) comenta que la recopilación del material histórico relacionado con la literatura femenina antigua, de lo cual es un ejemplo lo comentado anteriormente, fue fundamental para poner cierto orden en las imprecisas referencias históricas que se tenían sobre la obra literaria de estas mujeres y para anotar la conexión entre sus creaciones y experiencias vitales y sus antecedentes ideológicos y culturales, así como para alumbrar los primeros debates críticos sobre las características de sus obras.

Cabe destacar que en la década de 1930 algunas intelectuales también se dedicaron al estudio de la literatura femenina antigua y obtuvieron resultados notables. Entre ellas, Jingqing Lu (1907-1993) publicó, en 1931, la primera monografía sobre poetisas antiguas en la historia académica moderna, *Tangdai nüshiren* (*Poetisas de la dinastía Tang*) (Qiao, 2008: 145); en 1933, se publicó *Zhongguo funü yu wenxue* (*Las mujeres chinas y la literatura*) de Qiuying Tao (1909-1986); y, más tarde, Naidun Zeng (?-1967) escribió *Zhongguo nü ciren* (*Mujeres Poetas de Ci Chinas*), que apareció en 1935. En todo caso, las investigaciones sobre las obras *Shi* y *Ci* de las autoras del periodo antiguo se han venido centrando principalmente en la dinastía Tang. Para los estudios de las composiciones *Shi* destacan especialistas como Xue Tao, Yu Xuanji y Li Ye. En el caso de poemas *Ci*, recalamos la monografía de Tan, titulada *Nü Xing Ci Hua* (*Poesía Ci de las mujeres*), publicada en 1934, en la que presenta a diecinueve de las autoras en *Ci*, y que vivieron durante la dinastía Song y la Qing, y así como el análisis de su estilo literario, acentuando la vida de las autoras en aspectos como la familia, el amor, el matrimonio y su experiencia social.

Desde los años cincuenta hasta principios de los ochenta del siglo pasado, la investigación sobre la obra literaria de las mujeres en la antigua China experimentó algunos avances, pero, en general, no fueron muy significativos. Un primer repaso sobre los treinta y cinco años transcurridos desde principios de la década de 1950 hasta finales de 1984 nos permite ver que el número de trabajos de investigación sobre estas escritoras no superó los ciento treinta, y la mayoría de ellos se publicaron a finales de la década de 1950 y principios de la de 1960. Y encontramos menos de diez recopilaciones publicadas, entre las que Li Qingzhao contó con cuatro. De igual forma, durante este período no se editó ninguna

monografía de carácter histórico sobre literatura femenina (Qiao, 2008: 145). En 1957, la editorial Commercial Press publicó la monografía de Wenkai Hu, *Lidai funü zhuqiao kao* (*Investigación textual sobre obras de mujeres de dinastías pasadas*), una obra emblemática que recopila los escritos de más de cuatro mil escritoras desde las dinastías Han y Wei hasta la era moderna, sobre las que el autor había estado investigando durante más de veinte años.

Después de mediados de la década de 1980, el pensamiento feminista occidental alcanzó una gran repercusión en los estudios sobre la literatura femenina en la antigua China, y en 1984 Wenhua Chen recopiló una colección titulada *Tang nü shiren ji sanzhang* (*Tres colecciones de poetisas de la dinastía Tang*), mientras que la investigación sobre la literatura en la dinastía Song se focalizó principalmente en la obra de Li Qingzhao, con la publicación de varias colecciones de ensayos, así como comentarios, compilaciones y reseñas sobre diversas ediciones. De las investigaciones de Liu y Wang (1999: 11) se deduce que el número de trabajos y ensayos sobre la obra de Li Qingzhao en los estudios de la poesía *Ci* desde el siglo XX alcanzó los novecientos cincuenta y nueve, solo superado por el poeta Su Shi (mil trescientos cincuenta y ocho), habiendo ochenta sobre Zhu Shuzhen. Todo parece indicar que los investigadores de la poesía *Ci* de la dinastía Song se sentían especialmente atraídos por dos de las más destacadas autoras de *Ci* de ese momento. Algunos historiadores, por otra parte, han matizado sus líneas generales de investigación, incorporando a ellas cierta conciencia de género (Qiao, 2008: 146), como en el caso de la obra biográfica de Li Qingzhao, escrita por Zumei Chen en 1995 y titulada *Li Qingzhao ping zhuan* (*Revisión biográfica de Li Qingzhao*).

Liu y Wang (1999: 11) señalan que el periodo que va desde finales de la década de 1970 hasta principios de la de 1990 supuso el periodo álgido de los estudios sobre la poesía *Shi* y *Ci* de las dinastías Tang y Song. De ellos, los estudios publicados en los años ochenta fueron los más relevantes e innovadores, con un total de quinientos ochenta y dos resultados, lo que representa la mitad del total en este campo durante el siglo XX.

Entre los años ochenta y la primera mitad de los noventa del siglo pasado se publicó un número relativamente limitado de antologías. Entre las obras más representativas se encuentran una de Yanti Wang, *Zhongguo gudai nü zuojia ji* (*Recopilación de antiguas escritoras chinas*), publicada en 1990, y dos de Zhecong Su, *Guimei de tanshi-Tangdai nü shiren* (*Una exploración de los aposentos: las poetisas de la dinastía Tang*) y *Songdai nüxing wenxue* (*Literatura de las mujeres de la dinastía Song*), publicadas en 1991 y en 1997 respectivamente.

A partir de lo anterior, podemos detectar que los estudios sobre la poesía *Ci* parecen ocupar una posición relativamente importante desde el siglo XX, concentrándose

el foco de atención en nueve autores, de los que solo dos, Li Qingzhao y Zhu Shuzhen, son mujeres (Liu y Wang, 1999: 11). Así pues, durante un largo período las mujeres y sus obras estuvieron casi totalmente relegadas por las investigaciones críticas sobre la poesía *Ci*, con la excepción de muy pocas, como Li Qingzhao. La monografía de Hongmei Deng, *Nüxing cishi (Historia de la poesía Ci femenina)*, publicada en el año dos mil, vino a llenar este vacío al ordenar sistemáticamente el linaje histórico de las obras *Ci* y ofrecer un meticuloso análisis estético de las más representativas, lo que la convierte en la primera monografía completa sobre la poesía *Ci* femenina del siglo XX (Qiao 2008: 145).

Desde los años noventa del siglo XX también han surgido estudios temáticos sobre ciertas poetisas en concreto o estudios monográficos sobre poetisas de determinadas dinastías, entre los cuales cabe destacar el artículo de Qin Ai (1987), titulado *Yu Xuanji de nüxing yishi ji qi aiqingshi (La conciencia femenina de Yu Xuanji y sus poemas de amor)* y el de Yi Wu (2002), titulado *Li Qingzhao he Liu Rushi: Liluan shidai chengzhang qilai de nüren (Li Qingzhao y Liu Rushi: mujeres que crecen en la era de la disensión)*. En cuanto a las monografías, tenemos, como más representativas, la obra de Qiang Xie, *Songdai nüxing ciren qunti yanjiu (Estudio sobre el colectivo de las poetisas de Ci de la dinastía Song)*, publicada en 2010, y la de Xieyang Meng, titulada *Xianping duanchang ji: Zhu Shuzhen cizhuan (Comentarios ociosos sobre poemas de corazón roto: una recopilación de la poesía Ci de Zhu Shuzhen)* publicada en 2012. Otros estudios abordan la literatura femenina antigua combinando perspectivas psicológicas, históricas, sociológicas y estéticas para realizar detallados análisis transversales de la creación poética y la psicología estética de estas autoras, como la tesis doctoral de Xiaohong Wu, defendida en 2003, con título de *Zhongguo gudai nüxing yishi: Cong yuanshi zouxian fengjian (La conciencia femenina en la antigua China: de lo ritual primitivo a lo feudal)*, la monografía publicada en 2004 de Hongxia Shu, titulada *Nüxing shenmei wenhua-Songdai nüxing wenxue yanjiu (Feminidad, estética y cultura: Un estudio de la literatura femenina en la dinastía Song)* y el artículo *Songdai nüxing wenxue de shenmei (Sobre la estética de la literatura femenina en la dinastía Song)* de Ganming Dai, publicado en 2008.

Consideramos un logro especialmente notable el conjunto de estudios las poetisas de las dinastías Ming y Qing iniciado en el siglo XX. Además de los tradicionales estudios sobre este colectivo, sus obras y estilos y los aspectos psicológicos tras sus creaciones literarias, los temas de investigación han abarcado también la organización familiar de estas autoras, el entorno creativo femenino y su vida literaria, así como la aceptación y la difusión de sus obras. El estudio de estos aspectos también ilumina las causas y manifestaciones del florecimiento de la literatura femenina en las dinastías Ming y Qing desde varias

perspectivas (Lou, 2014: 92). En los últimos años, la investigación sobre las poetisas de estas dos dinastías se ha debatido en profundidad con sinólogos extranjeros en varios simposios, que han derivado en la publicación de relevantes artículos y colecciones de ensayos. Como ejemplo, pueden citarse dos simposios relevantes. Del 16 al 19 de mayo de 2000 se celebró en Nanjing el Simposio Internacional sobre la Literatura y el Género de las dinastías Ming y Qing, en el que participaron más de sesenta académicos de China, los Estados Unidos, Canadá, Corea, Japón y otros países. Cincuenta y cuatro de las ponencias presentadas en la conferencia se recogieron en una colección, *Ming Qing wen xue yu xing bie yan jiu* (*Literatura y género en la China de las dinastías Ming y Qing*), editada por Zhang Hongsheng y publicada en octubre de 2002. Más tarde, el V Simposio de Investigación de la Cultura Femenina China y el Foro Internacional de Literatura Femenina se celebraron en Beijing del 26 al 27 de junio de 2015. El congreso reunió a académicos de las principales universidades chinas, instituciones de investigación y académicos de renombre del extranjero para debatir sobre “género, literatura y clásicos”, y para realizar investigaciones y análisis transversales sobre la “canonización de la literatura femenina y la escritura transfronteriza” desde múltiples perspectivas y cuestiones. Tras el simposio se publicó en el mismo año un ensayo que resumía los temas tratados en este evento.¹⁹²

Cabe destacar que, con la continua búsqueda de escritos clásicos desconocidos e incluso a tenor de los resultados de algunas excavaciones arqueológicas, los conocimientos sobre la literatura femenina en la antigua China han conseguido avanzar sensiblemente las dos primeras décadas del actual siglo¹⁹³ Ello está permitiendo que el enfoque ya no se limite a los grupos de mujeres escritoras, a sus obras o a sus intenciones creativas, sino que algunos investigadores han empezado a combinar el propio análisis literario con los hallazgos archivísticos y arqueológicos para llevar a cabo una mejor y más profunda

¹⁹² Además de las conferencias académicas, cabe destacar especialmente un gran proyecto de investigación sobre la literatura femenina china financiado por la Fundación Nacional de Ciencias Sociales de China, *La gran colección de la literatura femenina china (desde el período pre-Qin hasta la actualidad) y el estudio de la historia literaria de las mujeres*. Desde su inicio en noviembre de 2017, se han organizado tres seminarios académicos para debatir temas relacionados. El resultado del proyecto, *La gran colección de la literatura femenina china*, pretende organizar y recopilar sistemáticamente la poesía, la ficción, la prosa, el teatro y el cine de las mujeres chinas antiguas y contemporáneas, así como los volúmenes teóricos y críticos relacionados, y los volúmenes históricos, respectivamente. Una vez completada esta selección, se ofrecerá una enciclopedia sistemática y completa de la literatura femenina china para los investigadores de este campo. La información sobre este proyecto se obtuvo de las noticias de investigación publicadas en el sitio web oficial de la Oficina Nacional de Filosofía y Ciencias Sociales de R. P. China, disponible en <http://www.nopss.gov.cn/n1/2019/1213/c417599-31504880.html>, consultado el 10 de mayo de 2020.

¹⁹³ En septiembre de 2013 se halló la tumba de la poetisa y política de la dinastía Tang, Shangguan Wan'er, cerca del aeropuerto internacional de la ciudad de Xi'an. El hallazgo de su epitafio en 2014 ha dado a conocer acontecimientos inéditos de su vida, generando un número considerable de artículos e investigaciones. Sobre este aspecto entraremos en detalle en el capítulo V de este trabajo.

caracterización de estas escritoras. Limin Mo, Shangjun Chen y Hongxia Shu son representativos en este sentido, ya que los primeros dos han realizado estudios de verificación sobre la identidad de las escritoras de la dinastía Tang, mientras Shu realizó al estudio familiar, pero con las poetisas de la dinastía Yuan, cuyos frutos de investigación han llegado a conclusiones que ya están a disposición de la comunidad académica. En este sentido, Mo ha contribuido con su ensayo *Tangdan nüxing shitan (Las poetisas en la dinastía Tang)* (2006: 19-27); Chen con la monografía de 2014 titulada *Tang nüshiren zhenbian (Identificación de las de Mujeres Poetas de la dinastía Tang)* y Shu, con el artículo *Yuandai jiwei nüxing zuojia zuopin kaobian (La investigación y el análisis de varios problemas sobre las obras de las escritoras de la dinastía Yuan)* (2019: 9-15). Otros estudiosos se han centrado en la relación entre la literatura femenina y la cultura antigua, dando lugar a numerosos artículos en revistas y trabajos de postgrado y tesis doctorales en este área, Entre estos estudios se encuentran el ensayo de Xiaozhen Hu, *Cainü cheyeweimian: qingdai funü tancixiaoshuo zhong de ziwobengxian (Mujeres con talento se quedaron despiertas durante toda la noche: La autopresentación en las novelas de mujeres de la dinastía Qing)* (1995: 51-76) y el de Xiaolan Zhao, *Tangsong Ci yu yueji (La poesía Ci de las dinastías Tang y Song y cortesanas)* (1997:42-48). También subrayamos dos artículos de Chunfei Wang, titulados *Nüshen he nücong: zhongguo wenxue zhong nüxinglunli biaoxian de liangjixing (Diosa y sumisión de la mujer: Los dos extremos mostrados por la ética femenina en la literatura china)* (2006a: 23-29) y *Nüshen yu nüse: zhongguo gudai wenxue liangji nüxingxingxiang bingcun de minzuwenhua yuanyou (Castidad y sexualidad femeninas: las causas etnoculturales de la coexistencia de imágenes femeninas bipolares en la literatura china antigua)* (2007:28-40). Las limitaciones de espacio nos hacen señalar solo estos trabajos entre los más representativos de la reciente producción académica.

Por otro lado, no deben olvidarse los resultados de los investigadores de Taiwán en su acercamiento crítico a la literatura femenina antigua. Antes de la década de 1980 había pocos estudios sobre el tema en esta región, y se centraban sobre todo en las obras de Li Qingzhao, Zhu Shuzhen, y Wu Zao (1799-1862),¹⁹⁴ (Zhang, 2002: 90). Durante la década de 1980 y, especialmente, después de la década de 1990, a medida que un mayor número de investigadores taiwaneses con formación occidental entraban en el campo de los estudios de literatura clásica, se introdujeron puntos de vista diferentes que revelaban la influencia de la sinología occidental en este campo y el intento de iniciar un diálogo y una convergencia crítica entre la comunidad sinológica internacional. Los principales

¹⁹⁴ Compositora y poetisa de *Ci* de la dinastía Qing.

representantes de esta categoría de académicos son Chia-ying Yeh,¹⁹⁵ Huiling Zhong y Wenyue Lin, entre otros. Además, antes de mediados de la década de 1980, la mayoría de los trabajos en Taiwán criticaban el carácter masculino de la literatura desde la perspectiva del pensamiento feminista, mientras que, durante la década de 1990, los trabajos sobre realizados desde una perspectiva de género sustituyeron gradualmente el anterior enfoque basado en la simple crítica de las antiguas y rígidas tradiciones masculinas (Lin, 2005: 16). Esta transformación refleja la realidad del resultado de los numerosos simposios celebrados en Taiwán sobre literatura femenina del periodo antiguo. Dichas reuniones científicas han reunido a expertos procedentes de diferentes regiones y países y han hecho converger los puntos de vista de diversos ámbitos geográficos, profundizando así en los intercambios académicos (Chen, 2002a: 88-89).

De nuestro trabajo de documentación podemos derivar que, desde la última década del siglo XX, estos académicos han aplicado el enfoque de género a sus investigaciones, confiando más en las teorías feministas occidentales, sin atender lo suficiente en la exploración y la reconceptualización de los recursos teóricos relacionados con las cuestiones de género en las tradiciones ideológicas y culturales locales (Lin, 2005:16). Sin embargo, en los últimos años, muchos investigadores han reconocido esta cuestión y, por ello, han propuesto explícitamente que, a la vez que se tengan en cuenta estas teorías occidentales, se atienda también al contexto específico de la historia y la cultura chinas, y a explorar las tradiciones ideológicas y culturales locales, que no pueden ser ignoradas para la investigación de la literatura clásica china. Esta idea coincide con las afirmaciones de varios sinólogos extranjeros, como Chang, Owen y Widmer. En su monografía *Wenxue de Shengyin (Voces de la literatura)*, Chang señala:

En general, los estudios de género tanto en Taiwán como en China tienen el defecto de la “occidentalización total”, aplicando a menudo las teorías occidentales sin reflexionar, pensando que mientras sean occidentales, cuanto más nuevas mejor, y, así, la interpretación de la cultura tradicional china se convierte en una repetición de las fórmulas teóricas occidentales (...) adoptar la posición de la cultura tradicional china y utilizar una perspectiva objetiva para criticar y revisar eficazmente las teorías culturales occidentales modernas, considero que hacer una crítica y una revisión en profundidad será un poderoso reto para nosotros hoy en día, cuando avanzamos hacia la globalización en el siglo XXI.

¹⁹⁵ Conocida también como Chia-ying Yeh Chao, es una sinóloga investigadora de la poesía clásica china. Debido a su actividad docente en Taiwán, tiene un papel relevante en los estudios de literatura femenina antigua en la isla. Actualmente es directora del Instituto de Cultura Clásica China de la Universidad de Nankai y presidenta de honor de la Sociedad de Poesía China.

(2001: 102)¹⁹⁶

La teoría de la “poética no ficticia” propuesta por Owen (1985) en su monografía *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World* es similar a la de Yu (1987) en su estudio *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, al sugerir que la comprensión de las imágenes en la poesía china debe situarse dentro de la tradición poética de su propia cultura (discutimos este aspecto sobre las imágenes poéticas en el capítulo I de esta tesis, por lo que no lo repetiremos aquí). Las opiniones y las prácticas realizadas en las investigaciones de estos dos sinólogos han tenido gran repercusión en la comunidad académica china.

En este contexto, el estudio de las traducciones occidentales de la literatura femenina de la antigua China antigua (especialmente en el mundo de habla inglesa) se ha convertido en un nuevo campo de estudio que permite enfoques altamente interesantes. Entre las investigaciones más relevantes destacan, a nuestro juicio, la monografía *Tangdai nü shiren Xue Tao zai meiguo yijie* (*Xue Tao, una poeta de la dinastía Tang en el mundo de traducción en los Estados Unidos*) de Yan Zhou, publicada en 2016, y el reciente estudio de Songyu He, titulado *Zhongguo gudai nü shiren zai yingyu shijie de chuanbo yu yanjiu* (*La difusión y el estudio de las antiguas poetas chinas en el mundo de habla inglesa*), publicado en 2019. En todo caso, los resultados de otros estudios similares también concitan el interés académico, a la vez que proporcionan posibilidades de profundizar aún más en el estudio de la traducción de la antigua literatura femenina china, si bien serán los dos anteriores que hemos mencionado a los que nos referiremos principalmente en esta tesis.

La introducción que acabamos de realizar al estudio de las poetisas de la antigua China, si bien no exhaustiva por la limitación de espacio, sí creemos que condensa los conceptos neurálgicos del desarrollo de este campo de investigación hasta la fecha, y los logros y la situación actual de las investigaciones, lo cual nos permite afirmar que los avances en este campo han experimentado un proceso de consolidación los ha llevado desde la fragmentación hasta la sistematización. La investigación en este campo ha sido, pues, fructífera y ha mostrado una clara tendencia al desarrollo de la exploración en profundidad desde múltiples perspectivas.

¹⁹⁶ Texto original en chino: 一般说来, 无论是台湾或是大陆的性别研究都有“全盘西化”的缺点, 常常不假思索套用西方理论, 以为只要是西方的理论, 一定是愈新愈好, 于是对传统中国文化的解读也变成了西方理论公式的重复借用。……站在传统中国文化的立场, 用客观的眼光来对现代西方文化理论进行有效的批评与修正。我认为有深度批评与修正将是我们今日走向二十一世纪全球化的有力挑战。

2.2.2 LA DIFUSIÓN DE LAS ANTIGUAS POETISAS CHINAS EN EL MUNDO DE HABLA INGLESA.

Durante siglos, los lectores y los eruditos del país y del extranjero han recopilado y estudiado la antigua poesía china sin interrupción, y las antiguas poetisas chinas, como parte de la comunidad china, se han hecho eco en la difusión exterior de la poesía china. Songyu He en su libro de investigación, *Zhongguo gudai nü shiren zai yingyu shijie de chuanbo yu yanjiu* (*La difusión y el estudio de las antiguas poetisas chinas en el mundo de habla inglesa*) (2019), toma como objeto de estudio la traducción, la difusión, la aceptación y la investigación de las antiguas poetisas chinas y sus obras en el mundo anglófono, utilizando una combinación de bibliografía e historia de las ideas, y recurriendo a teorías relevantes como la variación, la hermenéutica y la estética receptiva, proporciona datos informativos completos y detallados para nuestra comprensión de las antiguas poetisas chinas y la difusión de sus obras en el mundo anglófono mediante una visión general de los resultados de la traducción y la investigación de las antiguas poetisas chinas en el mundo del habla inglesa, así como un análisis en profundidad de escritoras y obras representativas. Por lo tanto, en esta sección, combinando esta monografía recién publicada con otros trabajos de investigación relacionados, introduciremos brevemente la historia de la traducción y la difusión de las antiguas poetisas chinas en el mundo de habla inglesa.

He (2019: 3) afirma, según sus investigaciones bibliográficas, que la antigua poesía china se ha introducido al extranjero durante más de cuatrocientos años y que las traducciones al inglés de la poesía china se vieron por primera vez a finales del siglo XVI, y Huang (1997: 18) señala que, según las fuentes disponibles, la primera traducción del chino al inglés es de 1589, del investigador inglés Richard Puttenham, *The Arte of English Poesie*, un libro que exploraba la métrica poética bilingüe e incluía poema de una mujer china llamada Kermefine. Según lo registrado en el capítulo 11, esta obra hubo dos poemas, uno escrito por Temir Cutzclewe y otro por su amante Kermefine en los que el hombre se describe a sí mismo como un *khan* guerrero, y, con motivo de una victoria triunfal, Kermefine le escribió un poema con sus versos componiendo la figura de un rombo (véase la figura 6). En respuesta, Temir Cutzclewe le contestó con un poema en forma de punta de lanza (véase la figura 7). Sin embargo, la versión que hemos consultado del libro de Puttenham¹⁹⁷ no describe con detalle la vida de Kermefine, y tampoco se han podido

¹⁹⁷ En particular, cabe señalar que, debido a la antigüedad de la obra de Puttenham, la versión que consultamos en esta tesis es la de 1869. Existe también la versión electrónica del libro, publicada por la Biblioteca Nacional de Francia en 2005.

verificar más datos relativos a esta escritora en otras fuentes históricas y literarias chinas (He, 2019: 18)

*Sound
 O Harpe
 Shril lie out
 Temir the stout
 Rider who with sharpe
 Trenching blade of bright steale
 Hath made his fiercest foes to feele
 All such as wrought him shame or harme
 The strength of his braze right arme,
 Cleaving hard downe unto the eyes
 The rawe skulles of his enemies,
 Much honor hath he wonne
 By doughtie deedes done
 In Cora soon
 And all the
 Worlde
 Round.*

Figura 6. Poema compuesto por Kermefine (Puttenham, 1869: 107)

*Fine
 Sorbatailes
 Manfully fought
 In bloody fields
 With bright blade in hand
 Hath Temir won & forst to yeld
 Many a Captaine strong & stoude
 And many a king his Crowne to weale,
 Conquering large countreys and land,
 Yet ne woe manne I vi do see,
 I speake it to my greates glo rie,
 So deare and ioy full on to me,
 As when I did first cora quere thee
 O Kerme sine, of all myne foes
 The most cruell, of all myne foes
 The smartest, the sweetest
 My frende, Coa quest
 My vi chaut frey
 O once a daye
 Lend me thy sight
 Whome only light
 Keepes me
 Alive.*

Figura 7. Poema compuesto por Temir Cutzclewe (Puttenham, 1869: 107)

Zhongshu Qian (1910-1998)¹⁹⁸ también mencionó la traducción de Puttenham de dos poemas en forma de pagodas chinas en un discurso pronunciado en Shanghái el 6 de diciembre de 1945, titulado “Hablando de la poesía china” (Qian, 1997: 531). He (2019: 17-18) señala que estos dos poemas son los primeros poemas chinos que entran en el mundo anglófono, y uno de ellos está compuesto por una mujer. A través de la introducción de estos poemas, Puttenham consigue difundir por primera vez la poesía china en el mundo del habla inglesa, al tiempo que traduce por primera vez a este mundo la obra poética escrita por una mujer china del período antiguo.

Pero después de esto, la traducción y el estudio de la poesía clásica china en el

¹⁹⁸ Escritor e intelectual chino. Qian Zhongshu ha estudiado a fondo la historia, la filosofía y la literatura chinas, y al mismo tiempo no ha dejado de estudiar e investigar la literatura occidental, tanto la antigua como la moderna, así como la filosofía y la psicología, etc. Ha conseguido notables logros académicos y goza de una gran reputación en los círculos académicos del país y del extranjero.

mundo de habla inglesa cayó en un período bastante largo de silencio hasta finales del siglo XVII, cuando se recuperó lentamente, y las mujeres siguieron sin estar interesadas por los traductores e investigadores durante los siglos XVII y XVIII, y ninguna de las obras relevantes publicadas en la época incluía a escritoras (He, 2019: 18). No fue hasta 1883 cuando las antiguas poetisas chinas reaparecieron en el mundo anglófono mediante la obra de Herbert Giles (1845-1935), *Gems of Chinese Literature*, si bien en este libro solo tradujo a una mujer, la consorte Ban de la dinastía Han (Giles, 1884:101). En otra monografía suya *Chinese Poetry in English Verse*, publicada en 1898, Giles tradujo cinco poemas de cinco poetisas, a saber, la consorte Ban de dinastía Han, Du Qiuniang (杜 秋娘)¹⁹⁹ de dinastía tang, Zhu Shuzhen en la dinastía Song y dos de la dinastía Míng que son Zhao Caiji (赵 采 芝)²⁰⁰ y Zhao Lihua (赵 丽 华)²⁰¹ (Giles, 1898: 19, 139, 150, 183, 186),²⁰² afirmando explícitamente la identidad de poetisa de estas autoras (He, 2019: 19). En 1900, Giles volvió a traducir poemas de Du Qiuniang, Zhao Lihua y Zhao Caiji en *A History of Chinese Literature*, además de un poema de Fang Weiyi (1585-1668), poetisa y pintora de la dinastía Míng (Giles, 1900: 178, 333, 417).

En 1916, el sinólogo y traductor inglés Arthur Waley (1888-1966) publicó *Chinese Poems*, en el que tradujo cuatro poemas de mujeres de la dinastía Tang, sin nombrarlas en concreto²⁰³. En 1918, Waley aportó la colección de traducciones seleccionadas *A Hundred and Seventy Chinese Poems*, en la que aparecían las obras de dos poetisas, una de ellas es Wang Song (王 嵩 之)²⁰⁴ de finales de la dinastía Han del Este (25-220), y la otra, Xie Daoyun²⁰⁵ de dinastía Jin del Este (317-420). Además, Waley realizó el análisis específico sobre los temas tratados en la poesía de las poetisas de la dinastía Tang, considerando que las “melancolías

¹⁹⁹ Poetisa de la dinastía Tang.

²⁰⁰ Cortesana y poetisa de la dinastía Míng.

²⁰¹ Cortesana y poetisa de la dinastía Míng.

²⁰² De esta lista observamos que las cinco poetisas seleccionadas por Giles provienen de períodos dinásticos discontinuados, además, en términos numéricos, está desequilibrada la distribución. Entre las cinco mujeres, la primera era una consorte imperial, Du Qiuniang puede considerarse una concubina de un oficial, Zhu Shuzhen era una mujer culta que vivía de una familia de clase oficial y las dos de la dinastía Míng eran cortesanas poco conocidas por el público en general. En consecuencia, podemos suponer que Giles no tenía un criterio de selección claro a la hora de elegir a las poetisas y sus obras para traducirlas.

²⁰³ En *Chinese Poems*, Waley solo hace constar que “Los cuatro versos siguientes, escritos por mujeres y todas son de la dinastía Tang (The four following verses written by women and all T’ang Dynasty)” (Waley, 1916: 8).

²⁰⁴ Wang Song fue la esposa de Liu Xun (刘 勋), un general de finales de la dinastía Han del Este. La pareja probablemente tuvo una buena relación a principios del matrimonio, pero debido a que Wang no tuvo hijos durante los veinte años que estuvieron casados, Liu finalmente la repudió y desposó a otra mujer. En la antigüedad, la incapacidad de una mujer para tener hijos después del matrimonio se consideraba uno de los motivos legales para merecer el repudio. Sin embargo, en el caso de esta pareja, a Wang le invadió la emoción y compuso dos poemas pentasílabos del estilo antiguo, titulados ambos *Qu Fu Shi* (Poema para mujer repudiada).

²⁰⁵ Hemos presentado brevemente a esta poetisa en el apartado 2.1.2 de esta tesis.

de aposento” constituyen el único escrito por estas autoras (He, 2019: 28). Teniendo en cuenta el análisis del colectivo de poetisas y su trabajo en el apartado 2.1.1, esta afirmación nos resultaría simplista y sesgado. Pero de esto también podemos aventurarnos a inferir que el conocimiento de Waley sobre las antiguas poetisas chinas y sus obras es incompleto, a pesar de ser reconocido como el más destacado traductor de literatura china y japonesa de la primera mitad del siglo XX (Zhang, 2014a: 16).

Después de Waley, el diplomático británico William John Bainbrigge Fletcher (1897-1933) publicó dos monografías de traducciones al inglés de poesía china: *Gems of Chinese Poetry Translated into English Verse* (1918a) y *More Gems of Chinese Poetry Translated into English Verse* (1918b), esta última contiene la traducción del poema, *Jin lü Yi* (*El vestido dorado*)²⁰⁶, compuesto por Du Qiuniang, poetisa de la dinastía Tang que ya hemos mencionado anteriormente. En consecuencia, He (2019: 20) señala que desde el siglo XVI hasta principios del siglo XX, el mundo de habla inglesa ya había comenzado a traducir a las antiguas poetisas chinas, si bien, existían pocos investigadores estudiando este campo durante este período, y el número de poetisas seleccionadas era diminuto, distribuido de forma desigual por dinastías, sin poder formar ningún sistema.

Desde la década de 1920, la traducción de antiguas poetisas chinas en el mundo del habla inglesa ha entrado en un período de rápido desarrollo y prosperidad (He, 2019: 29). Durante este periodo, surgió una oleada de traducciones de la antigua poesía china en los círculos literarios europeos y americanos. He (2019: 29) apunta que, especialmente en “El Renacimiento de la Poesía Americana” (The American Poetry Renaissance) que surgió en los Estados Unidos entre 1912 y 1922, el especial interés que prestaron los poetas imagistas americanos liderados por Pound a la poesía clásica china dio como fruto la traducción de un gran número de antiguos poemas chinos, y también de muchos poemas compuestos imitando la poesía china. En consecuencia, las poetisas chinas y sus obras más sobresalientes comenzaron a introducirse en el mundo anglófono coincidiendo, precisamente, con este auge de traducciones.

²⁰⁶ Este poema era conocido a través de una canción popular de mediados de la dinastía Tang. Según lo registrado, a Li Qi (741-807), un gobernador militar de la época, le encantaba esta canción y a menudo ordenaba a su concubina Du Qiuniang que la cantara en los banquetes (Hu, *et al.* 2015a: 74-75). Algunas antologías de poesía Tang atribuyeron su autoría tanto a Du Qiuniang como a Li Qi, (Xiao, *et al.* 1983: 1390-1391). Sin embargo, la mayoría de los investigadores contemporáneos lo consideran compuesto por Du. El poema *Jin lü Yi* (*El vestido dorado*) está formado por versos heptasílabos de estilo *yuefu*. Su trasfondo es de carácter filosófico animando a no valorar en demasía la gloria y la riqueza, sino la etapa de la juventud; invita a recoger a tiempo los frutos del amor iluminando así la importancia de disfrutar los éxitos de cada momento. Precisamente las diversas interpretaciones que permite la forma genérica en la que el poema trata sus sugerencias dotan a *Jin lü Yi* de una riqueza extraordinaria.

En 1921, la poetisa y crítica literaria estadounidense Amy Lowell (1874-1925) colaboró con la sinóloga del mismo país, Florence Ayscough MacNair (¿1875 ó 1878?-1942), para publicar una colección de traducción de poesía china al inglés, *Fir-Flower Tablets: Poems from the Chinese*, en la que se incluyeron ocho poemas de ocho poetisas, que son la esposa del soberano del reino Song (¿?-651 a.C.) del período de Primavera y Otoño, la consorte Ban de la dinastía Han, Yang Yuhuan (719-756)²⁰⁷ y Jiang Caiping (710-756)²⁰⁸ de la dinastía Tang y cuatro autoras de la dinastía Sui (502-557), apenas estudiadas por los investigadores anteriores: Ding Liuniang (¿?-¿?), Zhang Bilan (¿?-¿?), Luo Ai'ai (¿?-¿?) y Qin Yuying (¿?-¿?). Podemos ver que la mitad de las poetisas incluidas en esta colección pertenecen a la dinastía Sui, lo que refleja que las dos autoras de esta obra parecen tener un conocimiento más profundo de las antiguas poetisas chinas que sus predecesores por más que los estudios sobre la poesía de la dinastía Sui sean escasos incluso en la propia China de esa época. Además, a pesar de que ninguna de estas dos traductoras es china, la elección de las poetisas y sus obras, así como el título de la colección, reflejan su preocupación e identificación con las poetisas chinas del período antiguo, desarrolladas durante los frecuentes viajes de Ayscough entre Estados Unidos y China (He, 2019: 31). El título de la colección *Fir-Flower Tablets* hace alusión a un tipo de papel diseñado y usado con frecuencia por Xue Tao (618-907) para componer poesía. Consideramos que la elección del título *Fir-flower tablets*, colocando también su traducción en caracteres chinos en la portada de esta colección (véase la figura 8) manifiesta el entrañable amor de las traductoras por la cultura china (Liu, 2010: 39) y su admiración por la poetisa Xue Tao (He, 2019: 31).

²⁰⁷ Concubina favorita del Xuanzong de Tang (685-762), conocida también la concubina Yang.

²⁰⁸ Poetisa de la dinastía Tang, una de las concubinas favoritas del emperador Xuanzong (685-762), también conocida como consorte Mei. La palabra “*mei*” significa flor de ciruelo. Y aludía a que le gustaban estas flores aparte de tener un gran orgullo y espíritu inquebrantable, justamente el carácter que simbolizan estas flores. En el año 756, An Lushan (703-757) encabezó una rebelión (conocida como Rebelión de An Shi) contra el emperador, quien huyó de palacio permaneciendo en la clandestinidad sin llevarse a la consorte consigo. Y esta, finalmente, se ahorcó.

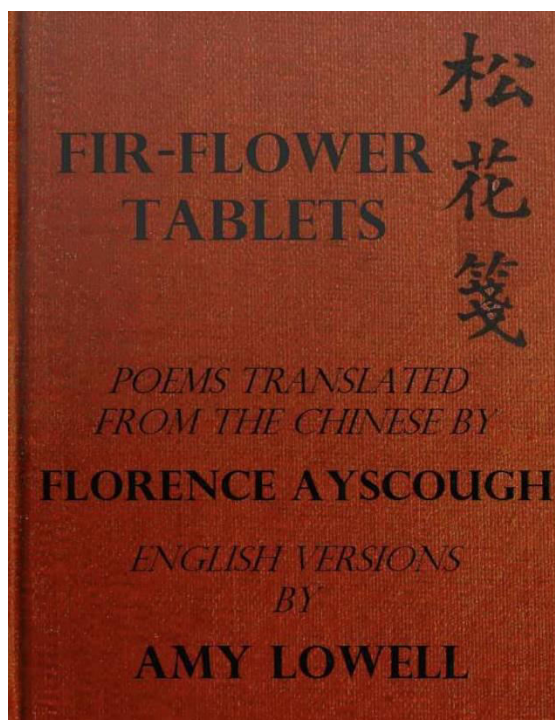


Figura 8. Portada original de *Fir-Flower Tablets: Poems from the Chinese*²⁰⁹

En 1929, el traductor Witter Bynner y el investigador chino Kang-hu Kiang (1983-1954) colaboraron en la publicación de una traducción al inglés de poesía china, *The Jade Mountain: A Chinese Anthology, Being Three Hundred Poems of the T'ang Dynasty, 617-906*, en la que los dos traductores optaron por realizar una traducción libre en prosa de la antigua poesía china, que fue bien recibida por la comunidad académica. El libro aportó una traducción del poema *Jin lü yi* (*El vestido dorado*) de Du Qiuniang (Bynner y Kiang, 1929: 146).

En 1932, el traductor chino Ting-kan Ts'ai²¹⁰ publicó *Chinese Poems in English Rhyme*, que presentó a la autora de poemas *Ci* de la dinastía Song, Zhu Shuzhen, a los lectores del mundo del habla inglesa (He, 2019: 4). La colección de Genevieve Wimsatt, publicada en 1936 y titulada *Selling Wilted Peonie: Biography and Songs of Yu Hsuan-chi, T'ang Poetess*, aportó la traducción de poemas de Yu Xuanji, con un relato detallado de su vida, siendo la primera traducción al inglés de una autora concreta de la dinastía Tang (Wang, 2013b: 280). En 1937, la Universidad de Cambridge publicó *Chinese Lyrics*,²¹¹ un libro del traductor y

²⁰⁹ La edición de esta antología a la que se hace referencia en esta tesis es un libro electrónico producido por el Proyecto Gutenberg de la Biblioteca Nacional de Francia basado en el libro original publicado en 1921. Disponible en <https://www.gutenberg.org/ebooks/48222>, consultado el 5 de junio de 2020.

²¹⁰ Conocido también como Cai Tinggan (1861-1935), fue un traductor, político, diplomático y militar durante los periodos Qing y Republicano en China. Publicó *Chinese Poems in English Rhyme*, que recopiló a lo largo de 15 años en el tiempo libre de su trabajo administrativo (He, 2019: 32-33).

²¹¹ En 1987, el libro fue ampliado, revisado, reeditado y publicado como *101 Chinese Lyrics*, y el número de

fonetista Ta-ka'o Ch'u (1898-1987)²¹², en el que Ch'u tradujo e introdujo dos obras poéticas femeninas, una de Li Qingzhao y otra de Guan Daosheng (1261-1319)²¹³. En 1945, Wimsatt publicó una antología, titulada *A Well of Fragrant Waters, a Sketch of the Life and Writing of Hung Tu*, con ochenta y un poemas de Xue Tao traducidos, la cual es considerada la primera monografía sobre esta poetisa en el mundo de habla inglesa (He, 2019: 34).

A partir de la década de 1950, el mundo anglófono experimentó un segundo auge en la traducción e introducción de la poesía clásica china. *The Penguin Book of Chinese Verse*, escrito por Robert Kotewall y Norman L. Smith, se publicó en 1962, con la traducción de siete poetisas, entre las cuales, encontramos tanto las más prestigiosas escritoras, como Li Qingzhao y Zhu Shuzhen de la dinastía Song, y Bing Xin de época moderna, como algunas poco estudiadas en el momento de la publicación, como la dama Hou de la dinastía Sui, que ya mencionamos en el punto 2.1.1, Huang Youzao (1600-1639)²¹⁴, Qi Jingyun (¿?-¿?) y Xiao Qing (¿?-¿?), estas tres últimas de la dinastía Ming (Kotewall y Smith, 1962: 11, 45, 49, 61, 65, 74). Ambos autores proporcionan referencias concretas de cada uno de las poetisas seleccionadas indicando en las correspondientes notas bibliográficas las antologías chinas en las que se recogen los poemas elegidos. Entre estas antologías destacamos dos obras emblemáticas, ya mencionadas en la sección anterior, como son *Zhongguo funü wenxue shi* (*Historia de la literatura de mujeres en China*) de Wuliang Xie (1931), y *Mingyuan shigui* (*Fuentes de la poesía femenina notable*), de Zhong Xing (1574-1624). Aunque Kotewall y Smith ofrezcan información ocasionalmente incorrecta²¹⁵, sin embargo la semblanza que realizan sobre Yuan Mei (1716-1798), crítico de poesía de la dinastía Ming, subrayando el constante apoyo al fomento de la literatura femenina de Yuan (Kotewall y Smith, 1962: 67-69). Y esta es la introducción más temprana a este crítico literario chino que hemos podido localizar en nuestra búsqueda bibliográfica.

poemas traducidos aumentó de cincuenta a ciento uno, mientras que el número de obras de poetisas aumentó de dos a ocho (He, 2019: 34).

²¹² Conocido también como Chu Ta-Kao.

²¹³ Poetisa, calígrafa y pintora de la dinastía Yuan.

²¹⁴ Huang Youzao tiene una colección de poemas titulada *Liu xu bian* (*Edición de los flóculos de las semillas del saucé*) que se ha conservado hasta el presente. Sus poemas son, en su mayoría, melancólicas.

²¹⁵ Según los datos proporcionados en las notas bibliográficas de esta colección, la última poetisa se escribe como H'sao-Ch'ing, y es citada del volumen treinta y cinco de la antología editada por Zhong Xing, *Mingyuan shigui* (*Fuentes de la poesía femenina notable*), tras contrastar con el texto original en chino y hemos comprobado que la información aportada por Kotewall y Smith no coincide por completo con lo descrito por Zhong. Según este último, H'sao-Ch'ing era simplemente un alias que se dio a la poetisa para evitar ofender a su marido, debido a que los dos compartían el mismo apellido. La semblanza ofrecida por Zhong no dio más información sobre cómo se apellidan ni cómo se llaman la poetisa y su marido. Sin embargo, Kotewall y Smith contribuyeron un nombre más, llamado Feng Yuanyuan, a la poetisa, lo cual deducimos una mal interpretación. Cabe destacar que el canon de El retorno del poeta famoso es extenso, y nos remitimos a su versión electrónica, disponible en <http://www.bookinlife.net/book-96244-viewpic.html#page=43>, consultado 7 de junio de 2020.

Un trienio más tarde, la obra del sinólogo británico Cyril Birch, *Anthology of Chinese Literature: From Early Times to the Fourteenth Century*, seleccionó y tradujo ocho poemas *Ci* de Li Qingzhao y uno de una poetisa anónima (Birch, 1965: 358-364; 353). Esta antología ha sido designada como libro de texto por los departamentos de literatura oriental en varias universidades estadounidenses (Chen, 2010: 83), y He (2019: 35) señala que esta antología también es reconocida como un ejemplar prestigioso para las traducciones al inglés de la poesía china, y está incluida en la serie de traducciones de la literatura china de la UNESCO en la serie de obras representativas (Collection of Representative Works). En 1966, la editorial estadounidense Twayne, de Nueva York, publicó el libro *Li Ch'ing-Chao*, que recopilaba cincuenta y cuatro poemas *Ci* y dos poemas *Shi* de Li Qingzhao, abarcando casi todas las obras que se conservan suyas. Cabe destacar que el libro va acompañado de información histórica sobre la vida de la escritora (He, 2019: 35). En 1968, la poetisa, dramaturga y actriz estadounidense Mary Kennedy publicó *I am a Thought of You: Poems by Sie Thao (Hung Tu), Written in China in the Ninth Century*, en el que la autora traduce y versiona cuarenta y nueve poemas de Xue Tao, y ofrece en el prólogo una detallada presentación sobre la familia y la vida de esta poetisa. Sobre esta antología, Zhou (2016: 32-33) llama la atención sobre la opinión de Kennedy sobre lo exquisito y elegante de la poesía de Xue Tao, a la vez de llevar a cabo el análisis y la clasificación los temas tratados en la poesía de Xue Tao²¹⁶. Más tarde, en 1976, el investigador chino-estadounidense Wai-lim Yip publicó *Chinese Poetry: Major Modes and Genres*, que incluía solo un poema de Li Qingzhao (Yip, 1990: 327).

En 1972, Kenneth Rexroth (1905-1982) y la académica china Ling Chung²¹⁷ publicaron una colección de poemas traducidos conjuntamente, *The Orchid Boat: Women Poets of China* (titulado también *Women Poets of China*). El libro contiene un total de ciento doce poemas *Shi* y *Ci*, compuestos por cincuenta y tres autoras, cuyas procedencias varían desde el siglo III a.C. hasta mediados del siglo XX. En sus apéndices incluyen comentarios sobre algunas de las poetisas escogidas, y también un ensayo de Chung, titulado *Chinese Women and Literature - a Brief Survey*, que ofrece una revisión detallada sobre las vidas y creaciones de las poetisas chinas en el contexto de la ideología y las condiciones culturales de la sociedad tradicional. La colección de Rexroth y Chung es la primera obra especializada en el mundo anglófono que aporta una traducción y un estudio holístico de

²¹⁶ Según Kennedy, la poesía de Xue Tao trata de tres temas: escribir sobre los amigos, escribir sobre las flores y el bambú, y escribir sobre la vida del exilio en zonas fronterizas.

²¹⁷ Conocida también como Zhong Ling.

las poetisas chinas del período antiguo (He, 2019: 40), y ha sido, tras su publicación, la única lectura para los amantes o investigadores de la literatura femenina china en los Estados Unidos durante un largo período (Lu, *et al.*, 2009: 318). En 1979, Rexroth y Chung publicaron otra traducción de los poemas de Li Qingzhao, titulada *Li Ch'ing-Chao: Complete Poems*, la cual trata de una colección de cincuenta poemas *Ci* y diecisiete poemas *Sbi*, con apéndices que anotan las cuarenta y ocho obras seleccionadas en el texto principal. El libro está dividido en siete secciones según los temas tratados por los poemas, rompiendo la práctica habitual de ordenar las obras en orden cronológico. Tal disposición innovadora, y la estrategia de “traducción creativa al inglés”²¹⁸ han recibido continuos elogios de la comunidad académica.

Además del gran número de colecciones de traducción que han surgido, durante este período, también se han realizado varios estudios sobre la traducción de la poesía china al inglés, haciendo hincapié en diversos aspectos como la métrica, el tema, la temática y las técnicas de composición. Entre los resultados de este tipo de investigación, subrayamos *Through a Glass Darkly: A Study of English Translation of Chinese Poetry* editado por Roy Earl Teele en 1949, *Index to the Imperial Register of Tz'u Prosody* (1959) de Glen William Baxter, y la obra del profesor chino Rulan Chao Pian, titulado *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation* (1967).

De los datos enumerados anteriormente podemos resumir que la traducción de antiguas poetisas chinas al mundo de habla inglesa se desarrolló de forma especialmente intensa en el periodo comprendido entre los años veinte y los noventa del siglo pasado. En diversas colecciones de traducciones al inglés de la poesía clásica china, ha aumentado tanto el número de poetisas incluidas como la cantidad de sus obras seleccionadas. Además, ha habido monografías dedicadas a la traducción de ciertas poetisas en concreto, así como libros de investigación y traducción sobre estas autoras consideradas en su conjunto. El número de investigadores sobre este tema se cuenta por decenas, y más de una docena han recopilado antologías de traducciones de poetisas, estando repartidos entre los Estados Unidos, China, Canadá y Australia, siendo mayoría los residentes en los Estados Unidos (He, 2019: 50).

A más de lo mostrado anteriormente, desde la década de 1990 las perspectivas en

²¹⁸ La traducción creativa de la poesía china al inglés de Rexroth no solo se refleja en la hábil conservación de los matices de las obras originales, sino también en la incorporación creativa de nuevos elementos de la cultura de destino a la que va dirigida la traducción. Esta práctica de traducir poesía china absorbiendo elementos de la cultura de origen y preservando las tradiciones de la literatura occidental, complementando así “traducción” y “creación”, ha sido ampliamente aceptada y difundida en el mundo angloparlante (Wei, 2014: 103).

la traducción de las antiguas poetisas chinas en el mundo anglófono han entrado en una fase de diversificación ensanchando también el campo de los diferentes aspectos a tratar. Al mismo tiempo, los medios de difusión utilizados también han cambiado a medida que ha transcurrido el tiempo.

En primer lugar, ciertas poetisas que nunca habían sido interesadas, como las plebeyas y budistas, comenzaron a ser objeto de investigación académica (He, 2019: 51). En 1993, Elsie Choy publicó *Leaves of Prayer: The Life and Poetry of He Shuangqing, a Farmwife in Eighteenth-Century China*, en la que incluyen catorce poemas *Ci* y once poemas *Shi* compuestos por He Shuangqing, poetisa plebeya de la dinastía Qing que ya mencionamos en el punto 2.1.1. Otra colección que está dedicada también a esta autora es *Banished Immortal: Searching for Shuangqing, China's Peasant Woman Poet*, publicada por Paul S. Ropp en 2001. Más tarde, en 2002, Carolyn Ford publicó en *Tang Studies*, su artículo *Note on a Portrait of Li Jilan*, acabando de introducir a los lectores del habla inglesa a las poetisas taoístas. La obra emblemática de investigación sobre poetisas chinas, de Idema y Grant, titulada *The Red Brush: Writing Women of Imperial*, publicada en 2004, dedica incluso un capítulo entero a la vida y los escritos de las monjas y taoístas. Otra poetisa talentosa, pero hasta entonces aún no había sido interesada por los investigadores del mundo anglófono, la mencionada Su Hui, se dio a conocer en la comunidad académica del habla inglesa a través de la colección *The Cambridge History of Chinese Literature. Volumen II: From 1375*, editada por Chang y Owen (2011: 47-48). Además, la mencionada monografía publicada por Idema y Grant (2004: 127-131), así como *Classical Chinese poetry: an anthology* de Hinton (2008: 104-110), ofrecen también un relato detallado sobre la vida de dicha poetisa y su poema palíndromo *Xuanji Tu*. Hinton, en particular, incorpora una presentación pictórica del texto chino de esta composición poética ingeniosa como mostramos en la figura 9.



Figura 9. Reconstrucción de *Xuanji Tu* (Hinton, 2008: 107)

Al mismo tiempo de ampliar el abanico de los temas y objetos de estudio, en este periodo se produjo un impulso constante de nuevos enfoques en la investigación. Tomas Clearly y Bannie Chow tradujeron a las tres principales poetisas de la dinastía Tang, Li Ye, Xue Tao y Yu Xuanji, mediante su libro *Autumn Willow: Poetry of Women of China's Golden Age* (2003). En la colección *Willow, Wine, Mirror, Moon: Women's Poems from Tang China* (2005), de Jeanne Larsen, el enfoque se centra también en las escritoras de la dinastía Tang, traduciendo ciento seis poemas de cuarenta y cuatro de ellas y dividiéndolas en cuatro categorías según su estatus social: mujeres de la corte, mujeres del hogar, cortesanas-artistas y mujeres del ámbito religioso. Mientras, ciertos sinólogos han tomado otro camino, la canadiense Fong, Grace S²¹⁹, quien ha extendido su estudio a la poesía *Ci*, aparte de la *Shi*, con 3 ensayos sobre las poetisas en *Ci*, publicando *On Wu Wenying's Song Lyrics on Objects in the Context of the Development of Song Lyrics* (2002), *On the Gendered Poetics of Ci* (2003) y *Alternative Modernities, or a Classical Woman of Modern: The Challenging Trajectory of Liu Bicheng's (1883-1943) Life And Song Lyrics* (2004a). Si hablamos de los estudios sobre la poesía *Ci*, debemos destacar la colección de ensayos *Voices of the Song Lyric in China*, editada por

²¹⁹ Fong, Grace S., doctora en 1984 por la Universidad de Columbia Británica (Canadá), es actualmente profesora de literatura china en el Departamento de Estudios de Asia Oriental de la Universidad McGill, editora general de la serie Women and Gender in Sinological Studies de BRILL Press y miembro del Consejo Editorial del Journal of Chinese Literature and Culture.

Pauline Yu en 1994. Esta colección es el primer tratamiento exhaustivo de este género poético chino desde sus orígenes hasta el siglo XIX. Estos ensayos abordan cuestiones de forma, lenguaje, voz y transmisión, y exploran la situación cambiante, y a menudo problemática, de la poesía *Ci* a lo largo de siglos de producción literaria. Por otro lado, *The Talented Women of the Family Zhang* (2007), de Susan Mann, y *The Inner Quarters and Beyond: Women Writers from Ming through Qing*, una colección de ensayos editada por Fong y Widmer en 2010, examinan las vidas y escritos de las poetisas durante la dinastía Qing, enfocando la cuestión desde teorías históricas, sociológicas y de género. Es especialmente destacable el enfoque de investigación desde la perspectiva de género, teniendo un gran eco entre los investigadores anglófonos. Ciertas investigadoras con ascendencia china, como Kang-I Sun Chang, Grace S Fong y Chia-ying Yeh, han aplicado el enfoque de género en sus estudios (Tu, 2016: 6), habiéndose publicado sus resultados recientemente. Entre los más representativos podemos citar la monografía de Chang, *Chen Zilong Liu Rushi shiciqingyuan* (*El poeta de finales de Ming Chen Zilong: Crisis de amor y lealtad*) (1992), el ensayo de Fong, *Engendering the Lyric: Her Image and Voice in Song* (1994), y la obra de Yeh, *Lun cixuezhong zhi kunbu 'huajian'ci zhi nüxingxuxie ji yingxiang* (*Sobre la confusión en el lirismo y la narrativa femenina de La poesía Ci de la escuela 'huajian' y su influencia*) (1997). Si bien, entre estos escritos, los de Chang y Yeh están escritos en chino, dado que las tres sinólogas mencionadas han dedicado muchos años al estudio de la poesía femenina china en el mundo anglófono, y que sus escritos han sido fructíferos e influyentes tanto en la sinología china como en la inglesa, hay que decir que la producción científica en lengua china constituye también un importante medio de intercambios entre los estudios orientales y occidentales sobre la antigua poética femenina china.

Por último, cabe subrayar que los métodos de difusión e investigación utilizados durante este periodo ya no se basan únicamente en la publicación de colecciones de traducción, ensayos o monografías. Han surgido sucesivamente conferencias

internacionales²²⁰, sitios de web académicos²²¹ y revistas académicas especializadas²²², formando una red de difusión completa y variada que facilita en gran medida el desarrollo de la traducción y la investigación sobre las antiguas poetisas chinas en el mundo de habla inglesa.

Dado lo argumentado arriba, para finalizar este apartado podemos concluir que la traducción y la difusión de las antiguas poetisas chinas en el mundo anglófono se han vuelto más sistemáticas desde la década de 1990, y sin poder ignorar la contribución de los sinólogos occidentales de ascendencia china gracias a su gran bagaje cultural innato en China y a sus excelentes conocimientos de inglés, estos académicos han desempeñado un enorme papel no solo en la verificación de los materiales de investigación, sino también en los intercambios y difusión de sus trabajos sobre este temática.

2.2.3 LA DIFUSIÓN DE LAS ANTIGUAS POETISAS CHINAS EN EL MUNDO DE HABLA HISPANA.

La investigación en el mundo hispano parece haber tenido un comienzo más tardío que el mundo nativo chino y anglófono y haberse enfrentado a más dificultades para relacionarse con las antiguas poetisas chinas y sus obras. No obstante, ya en el siglo XV

²²⁰ En 1993, Chang, junto con Widmer, organizaron en Yale el Primer Seminario Internacional sobre Literatura de Mujeres en las Dinastías La conferencia, que profundizó en el estudio de las antiguas poetisas chinas, abordó la relación entre la literatura femenina y los campos de la historia y el arte, y se centró en las escritoras que compartían la identidad como mujeres cultas (guixiu) cortesanas con talento y mujeres plebeyas. Los resultados de la conferencia se publicaron en 1997 en las actas *Writing Women in Late Imperial China*. Como resultado de la conferencia, Chang y Saussy también editaron la monografía *Women Writers of Traditional China: Anology of Poetry and Criticism*, publicada en 1999; y en mayo de 2005, por iniciativa de Chang, se celebró en la Universidad de Nanjing (China) el Segundo Seminario Internacional sobre Literatura de Mujeres en las Dinastías Ming y Qing. En junio de 2006, Fong y Widmer organizaron una conferencia académica en la Universidad de Harvard sobre el tema “las mujeres chinas tradicionales desde una perspectiva moderna”. En la conferencia se presentaron veintitrés trabajos, once de los cuales fueron editados por Fong y Widmer en una colección titulada *The Inner Quarters and Beyond: Women Writers from Ming through Qing*, publicada en 2010. En la conferencia también se presentó el archivo digital y la base de datos de escritos de mujeres de las dinastías Ming Qing ([http:// digital.library.mcgill.ca/mingqing/](http://digital.library.mcgill.ca/mingqing/)).

²²¹ La colección de escritos de mujeres chinas antiguas de la Biblioteca Harvard-Yenching (Harvard-Yenching Library) consta de cincuenta y tres obras de mujeres de las dinastías Ming y Qing en la Colección Hart (Hart Collection) y unos cuarenta escritos antiguos de carácter general. Estas colecciones hacen que esta biblioteca sea la que dispone de un repertorio más extenso en cuanto a escritos de mujeres chinas de la antigüedad entre las bibliotecas universitarias occidentales. Incluso en China, con algunas excepciones, es difícil que la biblioteca universitaria media esté a esta altura. A excepción de varias colecciones generales de obras femeninas escritas a finales de la dinastía Ming, la mayoría de estas obras se completaron en la dinastía Qing, y la mayoría son colecciones individuales de mujeres. Con el fin de que los investigadores puedan aprovechar plenamente este valioso recurso de los escritos de las mujeres Ming y Qing, de 2003 a 2005, la Universidad McGill, en colaboración con la Biblioteca Harvard-Yenching, llevó a cabo conjuntamente un proyecto de digitalización para crear la base de datos Escritos de las mujeres de las dinastías Ming y Qing (Ming Qing Women’s Writings) y su sitio web.

²²² Desde la década de 1980, la proliferación de tratados sobre las antiguas poetisas chinas ha ido acompañada de la aparición de una serie de revistas académicas relacionadas, entre las que *Nan Nü: Men, Women and Gender in China*, fundada por la Universidad Leiden en 1999, disfruta de pleno prestigio (He, 2019: 59).

surgió en la Península Ibérica un gran interés por el Imperio de Oriente y sus textos. Bernardino de Escalante y del Hoyo preparó, entre 1569 y 1570, el *Discurso de la navegacion que los portugueses hazen à los reinos y prouincias del Oriente, y de la noticia que se tiene de las grandezas del reino de la China* conocido más bien por *Discurso de la navegacion*. El libro se publicó y fue dado a conocer en Sevilla en 1577, dedicando el autor un capítulo a describir los caracteres chinos y la educación en ese país (Jin y Wu, 2005: 144). La obra fue la primera descripción sobre China impresa en lengua castellana (véase la figura 10), lo que permitió en la España de Felipe II el conocimiento y debate acerca de algunas cuestiones que antes no se habrían tratado en profundidad por falta de información fiable, debido a la dificultad que implicaría la conquista militar²²³ y evangelización del Imperio Ming.²²⁴

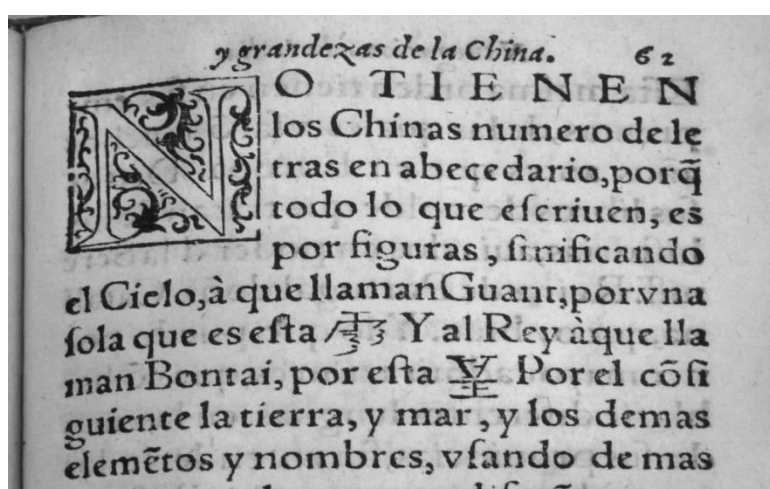


Figura 10. Folio 62 del *Discurso de la navegacion*. Se pueden ver ejemplos de caracteres chinos alterados que según el texto significan “cielo” y “rey”.²²⁵

Sin embargo, este primer trabajo no consiguió abrir el camino a la traducción de la literatura china en España y el mundo hispano. No fue hasta 1593, cuando el fraile dominico Juan Cabo (?-1592) publicó *Mingxin baojian (Espejo rico del claro corazón)*,²²⁶ con el que el mundo hispanohablante tuvo su primer encuentro con la literatura china antigua. A este respecto, Chen (2015:16) apunta

²²³ Hay que tener en cuenta que, por el Tratado de Tordesillas (1495) en el que Portugal y España se repartían el mundo por conocer, completado en 1529 por el tratado de Zaragoza, China y las Molucas quedaban bajo poder portugués. Por tanto, España no podía comerciar con África, India y China, ni siquiera transitar por esos mares. Distinto era viajar por motivos religiosos (evangelización), para lo que se era más permisivo. Ello es la causa de las pocas referencias chinas en el mundo de habla hispana. El panorama es distinto en el mundo de habla portuguesa, en el que los datos son con seguridad más abundantes.

²²⁴ Bernardino de Escalante se basó para escribir su obra en algunos textos como el del portugués Gaspar da Cruz y en entrevistas con comerciantes portugueses y viajeros chinos que volvían de tierras orientales (Baena, 2015: 31)

²²⁵ Fuente: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/la-mirada-hacia-china-de-bernardino-de-escalante-a-traves-de-su-discurso-de-la-navegacion/>, consultado el 15 de junio de 2020.

²²⁶ Se trata de una obra de carácter filosófico.

Se quedó [el mundo hispanohablante] muy a la zaga en la traducción de la poesía china, ya que los sinólogos españoles, principalmente los misioneros que vivían en China, prestaban su principal atención a los estudios filosóficos, políticos y lingüísticos, de modo que la primera versión castellana de poemas chinos tardó mucho en aparecer.

Por ello, y durante un largo período, el conocimiento de la literatura china en el mundo hispanohablante tuvo que depender de fuentes secundarias, principalmente traducciones de versiones francesas, inglesas o alemanas (Chen: 2015: 17). Es a partir de la década de 1980, y solo tras un lento desarrollo, cuando muchos maestros de la poesía en español empezaron a mostrar un especial interés por la poesía clásica china, entre los cuales podemos nombrar a Rubén Darío, Octavio Paz o Rafael Alberti, entre otros. Estos autores tradujeron una serie de poemas clásicos chinos a partir de versiones europeas, ya que no conocían el idioma original. Su amor hacia la poesía oriental impulsó, de este modo, el gusto por lo erudito en el mundo de habla hispana. (Hei, 2020: 117). De esta forma se generaron una serie de antologías, traducciones y trabajos con resultados prometedores, pero, según nuestro estudio bibliográfico, parece que la obra poética femenina no fue conocida para los lectores hispanohablantes en un principio. Para entenderlo mejor, en este apartado ordenaremos brevemente las traducciones y los estudios sobre la obra de las antiguas poetisas chinas. Para ello, hemos recurrido a los trabajos más relevantes sobre esta materia -las traducciones de la poesía china a castellano-, entre los que destacamos muy especialmente el de Guojian Chen, *La poesía china en el mundo hispánico* (2015). Lo conciso de esta revisión, debido a la vastedad del mundo hispano, hará que los datos aquí expuestos no sean exhaustivos, cuestión que se intensifica ante la dificultad de acceder a determinadas fuentes originales y la dificultad y tiempo necesarios para conseguir información sobre todas las publicaciones.

En 1896, con el extenso poema *Divagación* de Rubén Darío, la poesía china se presentó en el mundo hispánico (Xu, 2019: 61-62). Por su parte, la primera traducción editada en España fue *Poesía xinesa*, publicada en 1925, traducida al catalán por Apel·les Mestres i Oñós (1854-1936), partiendo de las traducciones de sinólogos franceses, sobre todo de Hervey Saint-Denis (1822-1892) (Chen, 2015: 29). En 1929, el poeta colombiano Guillermo Valencia publicó la colección *Catay: poemas orientales*, la cual reúne a treinta y seis poetas, con un total de noventa y cinco poemas clásicos chinos, más cinco árabes. En 1938, el poeta peruano Carlos Enrique Telaya publicó su selección *El pabellón de porcelana: compilación de poesías chinas*, y más tarde, en 1942, la poetisa española Mariá Manent i Cisa (1898-1988) contribuyó con una elegante traducción titulada *El color de la vida: Interpretaciones*

de *poesía china*. Chen (2015: 34) valoró positivamente la calidad de esta última colección, argumentando que la traducción de la autora es seria, cuidadosa y muy trabajada. Todos los poemas están vertidos en versos rimados, y muchos de ellos, bien ajustados a la métrica española con gran belleza poética y fónica. En 1944, Alfredo G. Weiss y Héctor F. Miri publicaron en Argentina *Poesía China*. En 1945, el teólogo y escritor español Manuel Gutiérrez Marín (1906-1988) tradujo y publicó *El pabellón de porcelana: poesías chinas*, cuyo título, aunque muy similar al del poemario peruano mencionado anteriormente, tiene un contenido diferente. En 1945, *La flauta de jade* fue publicada de nuevo en México por Ernestina de Champourcín, cuya primera publicación fue realizada por la misma poetisa en México también, pero en 1940. Es digno de mencionar también otro libro, muy conocido a ambos lados del océano: *Sabiduría china* (1945), escrito por el filólogo chino Lin Yutang (1895-1976) y traducido al español por Alfredo A. Whitelow. Aunque esta obra no es propiamente una colección de poesía, presentando en realidad una visión general de la cultura china, contiene traducciones de poemas de algunos de los grandes autores chinos del período antiguo, como Li Bai, Du Fu y Wang Wei. Chen (2015: 38) afirma para este caso: “la llegada de los primeros poemas chinos a multitud de lectores y autores de España y de países hispanoamericanos se debe en gran medida a este libro”. En 1947, el diplomático y escritor chileno Romeo Salinas Salinas (1893-1953) publicó *Poesías de la antigua China*, para cuya traducción contó con la colaboración de sus amigos chinos que residían en Chile (Chen, 2015: 39). Este tipo de colaboraciones en la traducción se refleja también en algunas de las posteriores traducciones y versiones al español de poesía china.

Con todo lo anterior, podemos ver que, hasta finales de los años cuarenta del siglo pasado, la mayoría de los traductores hispanos de poemas chinos eran poetas, quienes, al desconocer la lengua de origen, solo podían traducir experimentando el estado de ánimo de los poemas a partir de las traducciones en otros idiomas, perdiendo así ciertos matices de las versiones originales chinas, cayendo a menudo en omisiones o interpretaciones erróneas. En todo caso, siendo estos traductores hispanos hábiles poetas con considerables conocimientos de versificación, los poemas traducidos eran de gran belleza lingüística, con pleno sentido poético y aceptados con facilidad por los lectores de habla hispana (Xu, 2019: 62).

Fue Marcela de Juan (1905-1981) quien realizó la primera traducción directa al castellano de poesía china. Marcela de Juan nació en Cuba en 1905. Su padre era diplomático chino en el país caribeño y su madre, de ascendencia belga, se trasladó a Pekín con su familia en 1913 y regresó a Madrid en 1928. Ella hablaba con fluidez español, chino,

francés, inglés y alemán. Marcela de Juan tuvo una esmerada educación, y durante su estancia en Pekín figuras famosas de la literatura china de la época, como Hu Shi y Lin Yutang, eran visitantes habituales en su casa, por lo que la escritora pudo relacionarse estrechamente con ellos. La autora, muy influenciada por la cultura china, comenzó a trabajar como traductora a su regreso a España y sirvió como intérprete en la Oficina de Interpretación de Lenguas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España (Mi, 2018: 204-212). En 1955 fundó la Asociación Profesional de Traductores e Intérpretes, y en 1948 publicó *Breve Antología de la poesía china*, que en su introducción ofrece una visión general de la poesía china y en la que se incluyen cinco poemas de Li Qingzhao (1948: 70-73) y siete de Zhu Shuzhen (1948: 74-80). Esta antología fue muy bien acogida por los lectores hispanohablantes de ambas orillas atlánticas, sobre todo en Argentina, país en el que más libros se publicaron sobre China y su cultura por esos años (Chen, 2015: 43). En 1973, Marcela de Juan publicó *Poesía china: del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural*, en la que la traductora incluyó obras de una única poetisa, Li Qingzhao. Como indica el título, Marcela de Juan añadió poemas de la época de la Revolución Cultural e incluyó algunos poemas de Mao Zedong (1893-1976) con una detallada presentación biográfica, influida por el entusiasmo y difusión de la ideología maoísta en esos años (Chen, 2015: 43). Más tarde, Marcela de Juan reconoció que esta segunda obra no trataba tanto de ser antología poética que atendiera a la calidad de las obras originales como mostrar al lector la producción y dirección poéticas de los escritores chinos durante la Revolución Cultural (Juan, 1973: 297). Sin embargo, consideramos que el énfasis que De Juan pone en sus trabajos sobre las poetisas (Mi, 2017: 117) constituye un aspecto que la hace destacar entre sus predecesores, siendo muy alta, además, la calidad de sus traducciones, así reconocida por traductores posteriores. En el periódico *La Vanguardia*, el escritor Carlos Murciano denominó a Marcela de Juan “la embajadora de la poesía china” (Murciano, 1973: 53), y Chen (2015: 44-45) afirma que, siendo una gran conocedora de los dos idiomas y de las dos culturas, en la traducción de esta embajadora poética se conservan con gran fidelidad el sentido poético, la elegancia y sencillez del original, mezclando cierta dosis de creación personal propia. Xu (2019: 62) también señala que Marcela de Juan fue quien verdaderamente introdujo la poesía china en el mundo hispanohablante, destacando que el trabajo de esta autora ha tenido una profunda influencia en los prestigiosos traductores que la han seguido, como Guillermo Dañino, Chen Guojian, Anne-Hélène Suárez y Pilar González España.

Asimismo, es destacable la traducción al catalán *Cent un juejus de Xina Tang*,

publicada en 1996 por Ramon Dachs y Anne-Helène Suárez, presentación de la obra de la dama Huarui a los lectores²²⁷.

Así, resumiendo los datos recopilados del siglo pasado, se llega a la conclusión de que fueron pocos los escritores en castellano que se aproximaron a las obras de las poetisas clásicas chinas. En España encontramos únicamente las dos colecciones de Marcela de Juan, que incluyen textos de Li Qingzhao y Zhu Shuzhen²²⁸, y en Hispanoamérica también encontramos dos: *Poemas chinos*, traducida y publicada en Buenos Aires en 1987 por Alberto Laiseca, y el poemario *El bosque de bambúes: poemas de China*, seleccionado y traducido por Guillermo Martínez González, y publicado en Bogotá en 1988. Estas dos últimas obras, probablemente alentadas por el trabajo de las anteriores, también impulsaron la figura de Li Qingzhao en el mundo de habla hispana.

Según el análisis de Chen (2015: 100), desde 1929 hasta 2000 aparecieron setenta y cinco colecciones de poesía china en español, de las cuales la mayoría fue realizada y publicada en España, siendo treinta y una de ellas traducciones directas. Sin embargo, el cotejo de los poetas seleccionados en estas publicaciones prueba que la atención de los traductores en el mundo hispano recayó en los poetas masculinos más conocidos del período antiguo, siendo Li Lai el más traducido, seguido por Du Fu y Wang Wei.

Llegado el nuevo siglo, el panorama en la traducción de poesía china al castellano se ha expandido notablemente, registrándose un aumento significativo de publicaciones, de las cuales la mayoría son traducciones directas, y cuya calidad ha ido mejorando de manera sustancial. Un hecho gratificante ha sido encontrar entre estas nuevas traducciones un aumento en el interés por la poesía femenina, incrementándose notablemente el número de traducciones de sus obras.

El siglo XXI se inaugura en España con las publicaciones del hispanista, traductor y escritor español Guojian Chen, de las doce antologías y varios ensayos, la mayor parte lo ha sido en España. De estos importantes trabajos destacamos el primero, la selección titulada *Poesía clásica china* (2001), en la que el autor recoge poemas de dos poetisas de la dinastía Song: Li Qingzhao y Zhu Shuzhen, y una de la dinastía Ming, Shen Yixiu, a quienes nos hemos ya referido en el apartado 2.1.1. En 2008, con la publicación de *Poesía china elemental*, Chen dio a conocer a Du Qiuniang, poetisa de la dinastía Tang. Dos años después, publicó una selección dedicada exclusivamente a las poetisas prostitutas, titulada *Antología*

²²⁷ Sobre la dama Huarui véase la nota 144.

²²⁸ Entre estas no incluimos la obra mencionada anteriormente de Ramon Dachs y Anne-Helène Suárez, por ser una traducción al catalán y no al castellano.

de poetas prostitutas chinas: Siglo V - Siglo XXI. En ella, Chen traslada al mundo hispano un fenómeno socio-cultural peculiar de China, acontecido, sobre todo, durante las dinastías Tang y Song y recoge un total de veintiocho autoras y sus obras en versión bilingüe. En 2013, el mismo traductor presentó otra selección, titulada *Poesía china (Siglo XI a.C.-Siglo XX)*, que tal vez sea la más amplia entre las traducciones de poesía china en el mundo de habla hispana. En ella, se incluyen ciento cincuenta y cinco poetas, de los cuales doce son mujeres: Xue Tao y Du Qiuniang de la dinastía Tang; Li Qingzhao, Zhu Shuzhen, Tang Wan (¿?-¿?)²²⁹ y Le Wan (¿?-¿?)²³⁰ de la dinastía Song; Guan Daosheng (1262-1319)²³¹ de la dinastía Yuan; Huang E (1498-1569)²³², Huang Youzao y Shen Yixiu de la dinastía Ming; y también dos escritoras de época contemporánea, Lin Huiyin (1904-1955)²³³ y Qiu Jin. Hay que subrayar que la distribución dinástica en la que aparecen estas poetisas es demostrativa del conocimiento que el antólogo posee sobre la poesía clásica china, además de que, en las veintiuna páginas del prólogo, describe minuciosamente las características principales de la poesía china y su trayectoria evolutiva, siguiendo para ello el orden dinástico del país oriental.

Es también destacable la labor de la conocida sinóloga y traductora Pilar González España, cuya primera colección fue *Poemas escogidos*, traducción dedicada a las obras de Li Qingzhao, publicada en 2003. Tras esta primera aportación suya, el mundo hispano recibió unos años después dos poemarios más de esta traductora, ambos especializados en obras de Li Qingzhao, uno publicado en 2010, titulado *Poesía completa: 60 poemas "Ci" para cantar*, y otro *La flor del ciruelo*, publicado en 2011, ambos en edición bilingüe.

Existen también otras figuras que han realizado importantes aportaciones a la difusión de la poesía clásica china en el mundo hispanohablante. Entre ellos destacamos a Ramon Dachs y Anne-Helène Suárez, ya mencionados anteriormente, quienes publicaron en 2004 *De la China a Al-Andalus: 39 jueju y 6 robaiyat (esplendor del cuarteto oriental)*, una

²²⁹ Tang Wan fue poetisa de la dinastía Song del Sur (1127-1279), y la primera esposa del gran político Lu You (1125-1210), quien es conocido también por sus muchos poemas de carácter patriótico. Los dos estaban muy enamorados, pero se vieron obligados a separarse por orden de la madre de Lu, quien estaba angustiada más por que Tang no diera a luz a ninguna criatura durante su primer y único año matrimonial con Lu, que por el talento de Tang para la poesía, que le parecía inapropiado para una mujer. En 1151, Tang volvió a encontrarse por casualidad en un jardín con su gran amor, Lu, después de haberse casado con su segundo marido, el erudito Zhao Shicheng (¿?-¿?). Tras el encuentro, y sin poder contener el amor que sentía aún hacia a ella, Lu le compuso un poema *Ci* en la pared, titulado *Chai tou feng (horquilla en forma de fénix)*, y ella, en el año 1156, volviendo al jardín, vio el poema y compuso otro como respuesta, tras lo cual, hundida por una profunda tristeza, murió al poco tiempo.

²³⁰ Le Wan fue prostituta de la dinastía Song.

²³¹ Guan Daosheng fue pintora, calígrafa y poetisa de la dinastía Yuan. Su esposo era el calígrafo Zhao Mengfu (1254-1322).

²³² Huang E fue una poetisa mejor de la dinastía Ming.

²³³ Lin Huiyin fue una arquitecta y escritora, especializada en la restauración de monumentos antiguos.

peculiar selección en versión trilingüe (español, chino y árabe), que incluía un poema de la dama Huarui. En los siguientes dos años destacamos dos traducciones mediadas que se editaron en España. La primera es una traslación del francés al catalán realizada por Núria Periago y publicada en 2005. En esta colección, titulada *Estacions: poemes de les dinasties Tang i Song*, se incluyeron tres poetisas: Li Qingzhao, Zhu Shuzhen y Tang Wan. Aunque no se trata de una traducción al castellano, es una de las pocas colecciones que se centran en las dinastías Tang y Song, coincidiendo con el periodo histórico que tratamos en esta tesis. La otra traducción indirecta es la de Carlos Manzano, titulada *El amor y el tiempo y su mudanza: cien nuevas versiones de poesía china*, una cuidada versión castellana realizada en 2006 a partir de la antología *Orchid Boat: Women Poets of China*, elaborada en 1972 por el escritor y orientalista Kenneth Rexroth y la profesora Ling Chung. Esta traducción de Manzano se volvió a publicar en 2007 con el título modificado *El barco de orquídeas: poetisas de China*, más en consonancia con el título inglés original.

En América Latina, tras las dos traducciones de Alberto Laiseca y Guillermo Martínez González, antes aludidas, y realizadas a finales de la década de 1980, no parecen existir más trabajos en este campo hasta llegar a 2011. Según Chen (2015: 135), en este año encontramos un opúsculo editado por Rúcula Libros y publicado en Buenos Aires, titulado *Antología bilingüe de poesía china*, que dio a conocer a Yu Xuanji, una poetisa prostituta de la dinastía Tang, inédita en castellano hasta ese momento.

En nuestra revisión bibliográfica, también nos hemos encontrado con la sobresaliente labor de una comunidad académica que ha estado contribuyendo a la traducción al español de la poesía china. Se trata de la comunidad de hispanistas residentes en China. Entre sus publicaciones, son dignas de señalar las siguientes: la selección publicada en 2013, *Xiyi songdai shici sanbaishou (Antología de trescientos poemas de la dinastía Song)*, donde se recogen 8 poemas *Ci* de Li Qingzhao (Wang, 2013c: 151-165) y uno de Zhu Shuzhen (Wang, 2013c: 289), seleccionados por el renombrado traductor Huaizu Wang (1934-2018).²³⁴ El autor realiza además una semblanza en castellano sobre cada uno de los poetas escogidos y un prólogo donde describe los contextos sociales de la dinastía Song y las características de la poesía *Ci*. Un año después, Shiru Chang, hispanista y profesor del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Estudios Extranjeros de Pekín, con la colaboración de Manuel Ollé, publicó *Tang shi xuan (Poemas de la dinastía Tang)* (2014),

²³⁴ Huaizu Wang, hispanista y catedrático de español que desarrolló su labor hasta finales de los años ochenta en el Instituto Universitario de Lenguas Extranjeras de Pekín (actualmente Universidad de Estudios Extranjeros) y sirvió como intérprete de español para Mao Zedong, Zhou Enlai y Zhu De.

donde incluyó dos poemas de Yu Xuanji (Chang y Ollé, 2014: 388-391). Y en 2017, el anteriormente mencionado sinólogo y traductor Guojian Chen,²³⁵ publicó en China *Xiyi Tangshixuan* (*Antología poética de la dinastía Tang*), incluyendo en ella un poema de la dama Huarui (2014: 500), ya traducida antes por Dachs y Suárez (1996, 2004). A pesar de que estas tres obras no se especializan en la poesía femenina china, con su edición bilingüe y prólogo dedicado a la introducción de las características de la poesía china y su evolución, estas obras de reciente publicación nos prueban el creciente interés en profundizar en el campo de la traducción de la poesía china al castellano y el deseo de propiciar el intercambio cultural y académico a través de la traducción.

Para ilustrar mejor el creciente interés surgido en las tres áreas geográficas mencionadas, hemos elaborado la tabla 13, en la que resumimos los datos bibliográficos comentados anteriormente:

²³⁵ Antes de mudarse a España, Chen había trabajado durante veinte años como profesor de español en la Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong de China. En la actualidad, es profesor visitante de la misma institución.

España					
Autor o editor	Año	Obra	Tipo de traducción	Idioma	Poetisas escogidas
Marcela de Juan	1948	<i>Breve Antología de la poesía</i>	Traducción directa	Castellano	Li Qingzhao, Zhu Shuzhen
Marcela de Juan	1962	<i>Segunda antología de la poesía china</i>	Traducción directa	Castellano	Li Qingzhao, Zhu Shuzhen
Ramon Dachs y Anne-Hélène Suárez	1996	<i>Cent un juejus de Xina Tang</i>	Traducción directa	Catalán	Huarui furen
Chen Guojian	2001	<i>Poesía clásica china</i>	Traducción directa	Castellano	Li Qingzhao, Zhu Shuzhen, Shen Yixiu (3)
Juan Ignacio Preciado	2003	<i>Antología de poesía china</i>	Traducción directa	Castellano	Li Qingzhao, Zhu Shuzhen (2)
Pilar González España	2003	<i>Poemas escogidos</i>	Traducción directa	Bilingüe (español, chino)	Li Qingzhao (florilejo dedicado a esta poetisa)
Anne-Hélène Suárez, Josep Ramon Gregori y Ramon Bachs	2004	<i>39 jueju y 6 robaiyat (esplendor del cuarteto oriental)</i>	Traducción directa	Trilingüe (español, chino, árabe)	Huarui furen
Núria Periago	2005	<i>Estacions: poemes de les dinasties Tang i Song</i>	Traducción mediada (de francés)	Catalán	Li Qingzhao , Zhu Shuzhen, Tang Wan (3)
Carlos Manzano	2006	<i>El amor y el tiempo y su mudanza: cien nuevas versiones de poesía china</i>	Traducción mediada (de inglés)	Castellano	Li Qingzhao (53 poetisas)
Afredo Gómez Gil, Chen Guangfu y Wang Huaizhu	2008	<i>Antología poética de las dinastías Tang y Song: los dos periodos de oro de la literatura</i>	Traducción directa	Castellano	LI Qingzhao
Chen Guojian	2008	<i>Poesía china elemental</i>	Traducción directa	Castellano	Du Qioniang
Chen Guojian	2010	<i>Antología de poetas prostitutas chinas: Siglo V - Siglo XXI</i>	Traducción directa	Bilingüe (español, chino)	Florilejo dedicado a poetisas cortesanas (28 autoras)
Pilar González España	2011	<i>La flor del ciruelo</i>	Traducción directa	Castellano	Li Qingzhao
Pilar González España	2012	<i>Poesía completa: 60 poemas "Ci" para cantar</i>	Traducción directa	Bilingüe (español, chino)	Li Qingzhao (florilejo dedicado a esta poetisa)
Chen Guojian	2013	<i>Poesía china: Siglo XI a.C.- Siglo XX</i>	Traducción directa	Castellano	Xue Tao, Du Qioniang, Li Qingzhao, Zhu Shuzhen, Tang Wan, Le Wan, Guan Daosheng, Huang E, Huang Youzao, Shen Yixiu, Lin Huiyin, Qiu Jin (12)
Miguel Salas Díaz y Kuo Tai Chia	2014	<i>Jade puro (poemas para cantar)</i>	Traducción directa	Bilingüe (español, chino)	Li Qingzhao
Hispanoamérica					
Autor o editor	Año	Obra	Tipo de traducción	Idioma	Poetisas escogidas
Alberto Laiseca	1987	<i>Poemas chinos</i>	Traducción directa	Castellano	Li Qingzhao
Guillermo Martínez González	1988	<i>El bosque de los bambúes: poemas de chinas</i>	Traducción directa	Castellano	Li Qingzhao
Sin datos	2011	<i>Antología bilingüe de poesía china</i>	Traducción directa	Bilingüe (castellano y chino)	Yu Xuanji
China Continental					
Autor o editor	Año	Obra	Tipo de traducción	Idioma	Poetisas escogidas
Wang Huaizu	2013	<i>Xiyi songdai shici sanbaishou (Antología de trescientos poemas de la dinastía Song)</i>	Traducción directa	Bilingüe (castellano y chino)	Li Qingzhao, Zhu Shuzhen
Chang Shiru	2014	<i>Tang shi xuan (Poemas de la dinastía Tang)</i>	Traducción directa	Bilingüe (castellano y chino)	Yu Xuanji
Chen Guojian	2017	<i>Tangshi sanbaishou (Antología poética de la dinastía Tang)</i>	Traducción directa	Bilingüe (castellano y chino)	Huarui furen

Tabla 13. Lista de antologías y poemarios traducidos al castellano que contienen obras de poetisas

En la tabla observamos que hasta 2014 se habían publicado en España y América Latina diecisiete traducciones de poesía clásica china, de las cuales quince son directas y dos indirectas. Esto demuestra, por un lado, que el mundo hispanohablante ha hecho grandes progresos en su comprensión de la lengua y la cultura chinas en comparación con el siglo pasado y, en cuanto a la preferencia en la selección de las poetisas, podemos ver que Li Qingzhao es, sin duda, la preferida por los traductores de habla hispana. De las veinte obras que figuran en nuestra tabla anterior, catorce han elegido a esta importante poetisa de la dinastía Song, seguida de Zhu Shuzhen, con seis antologías que han incluido obras de esta última. En cambio, hay muy pocas selecciones que hayan reparado en las poetisas de la dinastía Tang, como Du Qiuniang, Xue Tao y Yu Xuanji, muy apreciadas tanto en China como en el mundo anglófono. En el mundo hispano, tan solo hay dos antologías que han incluido traducciones de poemas de Du Qiuniang,²³⁶ mientras que la única antología que lo ha hecho con Xue Tao es la ya comentada anteriormente *Antología de poetisas prostitutas chinas: Siglo V - Siglo XXI*, de Chen, una colección que también traduce a Yu Xuanji, Wen Wan y Le Wan. Así pues, únicamente estas dos últimas colecciones son las que han traducido a estas tres poetisas prostitutas.

En todo caso, señalamos que, aun cuando la cantidad de traducciones de la obra de poetisas chinas del periodo clásico ha aumentado en este siglo, la investigación sobre la traducción de estos textos se encuentra aún en un estado incipiente, con escaso número de obras relevantes publicadas.

En España hallamos pocos estudios analíticos de tal categoría. Destaca entre ellos el sucinto trabajo de Clara Janés *Guardar la casa y cerrar la boca: En torno a la mujer y la literatura* (2015) acerca de la vida y la creación poética de Li Qingzhao y Wu Zao (1799-1862)²³⁷, . Otra investigadora destacable es Tian MI, con dos ensayos sobre las traducciones de Marcela de Juan: *Las traducciones de poesía china de Marcela de Juan* (2017) y *Marcela de Juan (黄玛赛): los inicios de los trasvases culturales entre China y España en el siglo XX* (2018). En el mundo latinoamericano, cabe subrayar el ensayo de Hans H. Frankel, *La mujer en la poesía china antigua y medieval*, publicado en 1992, en el que recorre la poesía china y detalla la manifestación en ella del papel de la mujer.

Hay que señalar también, además de los estudios desarrollados por los propios escritores e investigadores hispanos, las traducciones al español de los trabajos de

²³⁶ Las dos colecciones son ambas de Guojian Chen: *Poesía china elemental* (2008) y *Poesía china: Siglo XI a.C.- Siglo XX* (2013).

²³⁷ Wu Zao fue una excelente compositora y autora de poemas *Ci* durante la dinastía Qing.

investigación de diversos autores anglófonos, como los de Ernest Fenollosa y Ezra Pound (1977)²³⁸ y Arthur Waley (1969).²³⁹ También se han traducido estudios originales en francés sobre la poesía china, entre los que merece mencionarse el de François Cheng, prestigioso académico, escritor, traductor y calígrafo sino-francés, titulada originalmente *L'Écriture poétique chinoise* (1929) y traducida por Eugenia Montejo al castellano como *La escritura poética china* (2007). El ensayo analiza minuciosamente las características y aspectos principales de la poesía china, y ha constituido una de las fuentes de referencia principales para la realización de la presente tesis doctoral. En cuanto a la comunidad de hispanistas chinos, encontramos estudios parecidos. Sin embargo, son casi inexistentes los que están dedicados a la investigación de las poetisas clásicas y sus obras. La mayoría son ensayos acerca de la traducción al español de la poesía china, como el titulado *Gudian shici xibanyayu fanyi de shenmei zhaixian* (*La exploración de la estética de la traducción de la poesía clásica china: el caso de Sheng Sheng Man de Li Qingzhao*) realizado por Yuyu Hei y Wei Cao en 2018, y el de Shuying Zhang, *Las Bellas Infieles: la traducción de la poesía china por Guillermo Valencia* (2020), enfocados ambos a la crítica traductológica y al estudio de las diferentes estrategias de traducción. También hay que señalar dos artículos de Guojian Chen: *Shanshinia shici xiye zatan: jian ping Xu Yuanchong jiaoshou de sanmei lun* (*Sobre la traducción de la antigua poesía china: Comentarios sobre la teoría de las “tres bellezas” en la traducción de Xu Yuanchong*), publicado en 2008, y *Shici xiye xutan: zai ping Xu Yuanchong jiaoshou de sanmei lun* (*Las “tres bellezas” del profesor Xu en la traducción de poesía revisada*), publicado en 2011. Al mismo tiempo, otros investigadores han puesto el foco en el desarrollo y la evolución de la traducción de la poesía china al castellano, entre los cuales destacamos al editor Yifei Xu, autor de *Tangshi zai xibanyayu shijie de jingdianhua lujin tanxi* (*Explorando el camino de la canonización de la poesía Tang en el mundo de habla hispana*) (2019).

Resumiendo los datos recopilados, percibimos un escaso número de traducciones y estudios en el mundo hispano sobre las antiguas poetisas chinas y sus obras, aunque hay que reconocer que, gracias a la inestimable labor de antólogos, traductores e hispanistas, no solo la poesía china antigua ha comenzado a ser bien difundida en el mundo de habla hispana, sino que, al mismo tiempo, las antiguas poetisas chinas y sus obras han recibido mucha más atención en lo que llevamos de siglo que en todo el anterior. Como Chen afirma (2015: 149; 195), la investigación sobre la traducción de poesía china al castellano aún es

²³⁸ Fenollosa, Ernest & Pound, Ezra (1977) *El carácter de la escritura china como medio poético*. RATO, Mariano Antolín (trad.), Madrid, Visor Libros.

²³⁹ Waley, Arthur (1969) *Vida y poesía de Li Po, 701-762 D.C.* Manet, Marià (trad.), Barcelona, Seix Barral. Esta ha sido una traducción al catalán.

escasa pese a que esta labor tuvo su inicio en 1929. Desde entonces ya ha transcurrido casi un siglo y en este proceso, que se produjo más tarde en comparación con otros países occidentales, tenemos sin embargo el privilegio de contar con excelentes antólogos y traductores, como los mencionados antes, así como sobresalientes hispanistas y docentes como Shiru Chang y Fuliang Chang²⁴⁰, entre otros. Ello alimenta la posibilidad real de que, a corto plazo, se darán más pasos en este campo, aun reconociendo que todavía queda mucho camino por recorrer.

²⁴⁰ Vicedecano de la Facultad de Filología Hispánica y Portuguesa de la Universidad de Estudios Extranjeros de Beijing.

CAPÍTULO III. SELECCIÓN DE POETISAS Y TRADUCCIÓN DE SUS OBRAS ESCOGIDAS

3.1 CRITERIOS TRADUCTOLÓGICOS

Siendo paradigma del discurso literario, la poesía ha sido desde siempre el centro de controversia sobre la traducibilidad e intraducibilidad en términos de teórica (García de la Banda, 1993: 119). En la práctica, consideramos que no existe tal discusión ya que, de hecho, las traducciones existen, sean buenas o malas.

En todo caso, ello no impide que haya de ser discutido el grado de respaldo con el que seamos capaces de trasladar la versión original a la nueva y, más concretamente, para la poesía clásica china deban establecerse unas bases suficientemente sólidas para responder a la cuestión de cómo traducirla y hasta qué punto puede interpretarse a través de otras lenguas (Chen, 2008a: 20). En este apartado estudiaremos estas cuestiones y fijaremos los criterios y estrategias que guiarán nuestra práctica de traducción en esta tesis.

El eminente traductor chino Yuanchong Xu ²⁴¹ ha trasladado a otras lenguas un gran número de poemas clásicos y, basándose en su rica experiencia en la traducción, ha propuesto el principio de las “tres bellezas”, que ha recibido una amplia difusión y repercusión en la comunidad de traductores. Según Xu (2018: 96), las llamadas “tres bellezas” radican en el embellecimiento del sentido, el sonido y la forma del texto traducido. Él mismo considera que las tres bellezas se basan en otras tantas semejanzas: semejanza de significado, semejanza de sonido y semejanza de forma. La primera consiste en transmitir el contenido del texto original, no traducirlo erróneamente, omitirlo o sobretraducirlo. Por lo general, en este aspecto, semejanza y belleza tienden a ser coherentes, aunque, en ocasiones, la semejanza no siempre consiga transmitir la belleza del original. Esto se debe a que la belleza del sentido obedece a razones o asociaciones culturales e históricas. Cuando se traduce un poema chino a otro idioma, si el bagaje cultural y lingüístico de que disponen los lectores de la lengua de destino difiere al de los lectores de la lengua de origen, o estos

²⁴¹Yuanchong Xu es conocido por traducir poemas antiguos chinos al inglés y al francés. Ha sido profesor en la Universidad de Pekín desde 1983. En 2010, Xu recibió el premio al “Logro de toda una vida de excelencia en traducción”, concedido por la Asociación de Traductores de China. En 2014, fue el ganador del Premio Aurora Boreal de Traducción, el primer asiático en recibirlo.

primeros no conocen el trasfondo histórico de la creación del poema original, el contexto poético que pueden asociar varía, y ello supone una especial dificultad para transmitir la belleza en la traducción. En cuanto a la belleza en el sonido, Xu (2018: 98-100) subraya que el ritmo y la rima son las características fundamentales en las que se basa esta categoría de belleza en la poesía. Por ello, Xu (2018: 98-100) sugiere que lo más adecuado es hacer que el poema traducido logre un efecto fonético similar al del poema original. Sin embargo, en la práctica, no es nada fácil lograrlo (Chen, 2008a: 22). Por último, consideraremos la belleza en la forma, que Xu fundamenta en la longitud de los versos y el paralelismo, sugiriendo que lo deseable es que el poema traducido sea similar al original en este aspecto (Xu, 2018: 99). Hay voces que apoyan y cuestionan la teoría de las “tres bellezas”, entre las cuales destacamos los comentarios del traductor Guojian Chen, cuyas opiniones hemos citado varias veces en esta tesis. Este autor (2011: 72) sostiene que la teoría de las tres bellezas es valiosa como afirmación empírica, pero que se ha tomado como norma para la traducción y, en cierto modo, carece de validez. En particular, cuestiona la necesidad y la factibilidad de alcanzar la belleza fonética y la belleza formal en la traducción de poesía. Sobre todo, en lo que respecta a la belleza en la forma, Chen (2008a: 19) señala que, tradicionalmente, la poesía china impresa en la antigüedad no era dividida en versos separados e, incluso, se escribía sin signos de puntuación. La división en versos y la adición de estos signos no comenzaron a utilizarse hasta los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Así que esta belleza en la forma en la poesía antigua, reflejada, según Xu, en la longitud de los versos no está respaldada por la historia. En lo relativo al paralelismo, Chen (2008a: 22) sostiene que es más bien un aspecto métrico de la poesía clásica china, o puede considerarse como un recurso retórico, mientras que Xu lo valora como un aspecto formal, y ello es, según Chen (2011: 22), fruto del análisis del estilo poético clásico desde la perspectiva actual, lo que no se ajusta del todo a las características inherentes a los poemas antiguos chinos.

Según nuestra introducción a la fonética de la poesía china, realizada en el apartado 1.2.1, podemos comprobar que la pronunciación de ciertas palabras, utilizadas por los antiguos poetas para lograr la rima, es diferente a la del chino moderno, por lo que ciertos poemas no riman ni siquiera cuando se traducen a la lengua actual. Como también pudimos ver en la breve descripción del apartado 1.3 sobre los géneros y subgéneros de la poesía clásica china, esta no siempre es tan estricta en cuanto a los requisitos métricos, especialmente en las composiciones *guti shi* (poesía del estilo antiguo), que solo requiere rima, pero no contrapuntos ni paralelismos (Wang, 2001: 14-15). Por ello, no parece

apropiado generalizar la teoría de que todas las traducciones de poemas clásicos chinos deban presentar semejanza, crear belleza, en sonido y en forma.

En cuanto a la jerarquía de criterios en la teoría de las “tres bellezas”, Xu prioriza la belleza en el sentido, seguida por la belleza en el sonido y, por último, la belleza en la forma (2018: 102-103). Así, el poema traducido debe transmitir la belleza del sonido en la medida que haya conseguido la belleza del significado del original, y, del mismo modo, la belleza en la forma se debe lograr bajo la premisa de haber alcanzado las dos primeras bellezas, siendo el ideal lograr las tres bellezas. Por ello, en caso de no haber conseguido reproducir la belleza en la forma, es imprescindible transmitir, al menos y en la medida de lo posible, la belleza del significado y el sonido del texto original. De este modo, al discutir si el poema traducido debe ser en prosa o en rima, Xu (2003: 202) subraya que “sin rima, no puede considerarse poesía”.²⁴²

Siendo así, ¿son factibles los criterios de la teoría de tres bellezas en la práctica de la traducción de los poemas clásicos chinos al castellano? A continuación, para ilustrar este debate, pondremos como ejemplo el poema, *Qiu Pu ge qi shiwu* (*Balada de Qiu Pu XV*), compuesto por Li Bai, poeta de la dinastía Tang:

bái fà sān qiān zhàng
白发三千丈，

yuán chóu sì gè cháng
缘愁似个长。

bù zhī míng jìng lǐ
不知明镜里，

hé chù dé qiū shuāng
何处得秋霜？

Se trata de una cuarteta de versos heptasílabos, dividida en cuatro líneas, con veinte sílabas en total. El primer, segundo y tercer verso riman. Veamos a continuación la traducción realizado por el peruano Guillermo Dañino (2000: 115).

²⁴² Texto original en chino: 不押韵，不能算诗词。

Canción de Qiupu

Nevado cabello de diez mil varas.

Largo como la tristeza.

No descubre el brillante espejo

De dónde vio esta blanca escarcha de otoño.

En el poema original se refleja la pena del poeta, expresada en primera persona. La hipérbole utilizada en el primer verso, que describe las canas del autor, conforma una símil con la tristeza descrita en el segundo verso. Pero en la traducción de Dañino se utiliza la voz en tercera persona, cayendo en una simple descripción, de modo que es menos probable que la emoción sugerida por el poema traducido evoque entre sus lectores el mismo nivel de empatía que el original. En el último verso del poema traducido, detectamos algo que dificulta aún más la comprensión: la expresión “秋霜” está traducida literalmente como “blanca escarcha de otoño”, pero en realidad a lo que se refiere el original es a un cabello blanco como la escarcha de otoño. Además, aunque la traducción mantiene el mismo número de versos que el poema original, cada uno de ellos contiene una cantidad diferente de sílabas (once, ocho, nueve y trece sílabas, respectivamente), resultando desigual, sin conseguir la llamada “belleza en la forma”. La traducción del poema no rima, salvo, aunque la repetición de la vocal “e” en la mayoría de las palabras produzca algo de la musicalidad. Si se juzga esta traducción según los criterios de Xu, se puede considerar que apenas transmite el significado del poema original, sin conseguir el efecto embellecedor ni en sonido ni en forma.

¿Podemos obtener una mejor traducción si nos esforzamos en perfeccionarla según los criterios propuestos por la teoría de las tres bellezas? Para ello, ofrecemos la siguiente traducción:

Balada de Qiu Pu XV

-ante el espejo

Tres mil brazas miden mis canas,

Crece interminables como mis penas.

Me pregunto ante el espejo cristalino,

¿de dónde ha salido este blanquecino?

En un esfuerzo por trasladar el significado del poema original al traducido, también hemos realizado algunos intentos en términos de rima. En primer lugar, en la traducción se narra en primera persona, al igual que lo hace el poema original. El traducido está dividido en cuatro versos, pero tras muchos intentos, no pudimos conseguir un efecto similar en la métrica. En la traducción los versos tienen nueve, doce, doce y doce sílabas respectivamente, distribuyéndose en cuatro líneas. Como argumentamos en el apartado 1.1.3 al hablar del lenguaje de la poesía china, en esta lengua, gobernada por sus propias características lingüísticas, siendo monosilábica y coexistiendo en ella muchos homófonos, era fácil para los antiguos poetas chinos crear versos cortos y concisos, y rimar todo el poema. Pero ello no es tan fácil de lograr en otras lenguas, como es el caso del español. En la traducción que hemos ofrecido, logramos rima asonante en los primeros dos versos, dejando los últimos con rima consonante. Aunque no se ajusta por completo al esquema de rima del poema original, es un esfuerzo por intentar aproximarse a él.

Este poema forma parte de los diecisiete que compuso Li Bai en su segunda visita a Qiu Pu en 754. Qiu Pu era el nombre de un lugar durante la dinastía Tang, actualmente dentro de la ciudad de Chizhou, en la provincia de Anhui, una zona muy rica en minerales. Li Bai, angustiado e indignado durante esta segunda estancia, había sido desterrado por el emperador debido a acusaciones calumniosas, por lo que el poeta tuvo que abandonar su cargo oficial y dejar la capital de Chang'an para viajar durante diez años. En 753, Li Bai vio cómo el creciente poder de An Lushan (703-757)²⁴³ amenazaba al soberano sin que este lo tomara en cuenta. El poeta sentía pena y rabia por su incapacidad para persuadir al emperador de que tomara medidas al respecto, y este fue el entorno en el que compuso sus diecisiete poemas durante su segunda visita a Qiu Pu. En esta serie cada poema desarrolla su propio tema principal, ya sea describiendo el paisaje local o expresando las emociones del poeta a través de la narración. Para mejor comprensión, hemos añadido un

²⁴³ An Lushan fue un líder militar de ascendencia iraní y turca que, como líder de una rebelión en el año 755 d.C., se autoproclamó emperador e intentó sin éxito fundar un linaje que sustituyera a la dinastía Tang (618-907). A pesar de su fracaso, la rebelión precipitó un cambio social y económico de gran alcance durante la dinastía Tang.

subtítulo al poema, de acuerdo con la idea principal del mismo. Si el lector es un buen conocedor de la vida de Li Bai y su poesía, la presencia o ausencia de un subtítulo no supondrá algo significativo, pero para el lector medio de habla hispana, el subtítulo puede servir de ayuda para la comprensión del significado del poema. Como alternativa, la incorporación de una nota explicativa que dé a conocer el trasfondo de la composición del poema, aportará un punto de interés adicional para los que quieran conocer más sobre el autor y sus creaciones.

A través de las propuestas de traducción anteriores, se puede constatar que, en el proceso de traslación de la poesía clásica china al castellano, ciertas características formales inherentes a los poemas chinos, como el metro, el ritmo y ciertos elementos específicos de la cultura china, como el significado de los nombres de los lugares, son difícilmente traducibles. Sin embargo, el mensaje básico del poema original, los principales pensamientos y emociones sí pueden ser transmitidos a la lengua de llegada. La base para ello es trasladar al poema traducido una emoción lo más próxima posible a la del original y, para ello, el traductor debe sentirla como propia, como si fuese el autor del poema original (Weng, 1983: 117), aproximando sus propios sentimientos con los del autor, fusionándolos en la medida de lo posible, para luego expresarlos en los términos apropiados de la lengua receptora de la traducción y, de este modo, conmovier a los nuevos lectores. Logrado lo anterior, la culminación se conseguiría con un nivel suficiente de armonía en el sonido de la lectura o de la declamación de la traducción, similar a la alcanzada por el poema original.

En el análisis anterior hemos mencionado la posibilidad de utilizar anotaciones para ayudar a la traducción. Consideramos que es necesario debatir si se deben utilizar o no anotaciones en la traducción de la poesía china. De hecho, no faltan traducciones de esta poesía con comentarios añadidos, como la de James Legge (1815-1897) *The Shih King: Book of Poetry* (1879), cuyas extensas anotaciones proporcionaron a la poetisa irlandesa Helen Waddell (1889-1965) mucho material para realizar su traducción rimada de esta obra (Cai y Man, 2018: 21), ya que ella no conocía esa lengua. Por ello, entendemos que las anotaciones a veces pueden aportar valiosa información de referencia para la investigación y la traducción de la poesía china, amén de para su disfrute. Esto es especialmente importante cuando tratamos con ciertos fenómenos lingüísticos propios de la lengua original que resultan intraducibles a la lengua de destino, como los juegos de palabras y de homofonías, o de factores culturales como los mitos o alusiones a hechos históricos. En

estos casos, la adición de anotaciones es, en cierto modo, más entendible, si bien los traductores son especialmente cautos a la hora de decidir si las emplean. Con respecto a las anotaciones, Idema (2019: 100) afirma: “I must confess that I am not a fan of footnotes, even though I have not been able to avoid them completely (...) a translation that relies on annotation reads like a joke that has to be explained.

Sobre esta cuestión, el profesor Guojian Chen sostiene que el hecho de añadir o no anotaciones depende de la medida en que el público objetivo de la traducción conozca el contexto del poema original y la cultura de la lengua en la que está inmerso. Él mismo confiesa que intenta no recurrir a notas a pie de página para resolver los problemas de traducción, porque, para el lector medio, demasiadas notas pueden interrumpir el ritmo de la lectura, afectando así al nivel de comodidad en la apreciación de los poemas traducidos. Si la transmisión contextual del poema original puede resolverse mediante otras estrategias de traducción, este autor opina que no es necesario utilizar anotaciones, aunque para los traductores e investigadores de la poesía china las anotaciones aportan a veces eficaces referencias informativas. En última instancia, la cuestión es saber para quién traducir y con qué fin.²⁴⁴

Una vez explorada la cuestión de las anotaciones, veamos un problema inevitable en la traducción de poesía china, como es el tratamiento de las imágenes poéticas. Sobre su definición y características principales ya hemos tratado en el apartado 1.1.6. Ahora debemos estudiar la dificultad de su traducibilidad y las estrategias aplicables en caso de que puedan ser traducibles. Es cierto, como ya hemos mencionado, que los componentes culturales incrustados en ciertas imágenes de la poesía china pueden sustituirse por la búsqueda de conceptos similares en la cultura de la lengua de destino, de modo que los lectores de la traducción puedan captar el significado sin recurrir a la lectura de las anotaciones. Tomamos como ejemplo los dos primeros versos del poema *Qingming* (*Día de los Muertos*) de Du Mu (803-852):

qīngmíng shí jié yǔ fēn fēn
清明时节雨纷纷，

²⁴⁴ Sobre este tema, tuve el privilegio de consultar al profesor Chen en el I Congreso Internacional de Sinología Española Complutense. “China: tradición y modernidad” celebrado el 24 de junio de 2019, y este comentario se basa en su respuesta al respecto.

lù shàng xíng rén yù duàn hún
路上行人欲断魂。

Traducción:

Día de los Muertos, una llovizna sin cesar,
Caminantes van con alma rota por el pesar.

La palabra 清明 se refiere a un festival tradicional chino en el que se venera a los antepasados y se limpian sus tumbas, de forma similar al homónimo mexicano. En nuestra traducción interpretamos el contexto del Día de los Muertos chino igual que el del conocido festival del país centroamericano. Estos dos festivales, a pesar de provenir de culturas diferentes, tienen similitudes en cuanto a significado y contenido de las actividades: honrar a los seres queridos fallecidos y visitar sus tumbas para presentarles ofrendas. Ciertamente, también hay versiones en las que la palabra 清明 se traduce literalmente como Festival de Qingming. Sin embargo, en este caso, si no se incluye una nota al pie que explique de qué trata este festival, a los lectores extranjeros que desconozcan esta tradición china les resultará bastante difícil captar el sentido de estos dos versos. Mientras que el poema original tiene siete sílabas por cada uno, la traducción duplica el número de sílabas. En este caso, la nueva métrica conseguida favorece, por así decirlo, el ritmo de la traducción.

Otra fiesta tradicional china aparece también en el siguiente poema del escritor de la dinastía Song del Sur, Wang Shipeng (1112-1171), *Shiyue wangri maiju yizhu pojia qiye* (Una flor de crisantemo resplandeciente comprada a mediados de octubre I):

qiū qù jú fānghǎo
秋去菊方好，

tiān hán huā zì xiāng
天寒花自香，

shēnhuái ào shuāng yì
深怀傲霜意，

nà kěn mèi chóngyáng
那肯媚重阳。

Traducción:

Ya va el otoño, reluce la flor de crisantemo.

Su fragancia resiste aun cuando hiele más.

Orgullosa flor esta a escarcha desafía.

¿Le colmaría ella al otoño de halagos?

En esta cuarteta de versos pentasílabos, el término 重阳 también se refiere a un festival poco conocido en Occidente. Se trata de la Fiesta del Doble *Yang*,²⁴⁵ una celebración china tradicional que se lleva a cabo el noveno día del noveno mes del calendario lunar, es decir, normalmente en el último mes del otoño. El poema original expresa un elogio del poeta al crisantemo por permanecer orgulloso desafiando a la escarcha (Hao, 2007: 124); por lo tanto, en nuestra traducción sustituimos el nombre del festival por la estación en la que se encuentra, lo cual consideramos una estrategia traductológica efectiva por haber logrado hacer fácilmente comprensibles estos dos versos a los lectores del idioma de destino.

Por supuesto, también hay imágenes relacionadas con las costumbres y tradiciones de ciertos periodos de la cultura china. Por ejemplo, en el poema *Ci, Yi Qin'e* (*Recordando a Qin'e*), de Li Bai, encontramos los dos versos siguientes:

niánnián liǔ sè, bà líng shāng bié。
年年柳色，灞陵伤别。

Traducción:

Año tras año, las verdes ramas de sauce del puente

Quedan impregnadas de tristeza por la separación.

La costumbre de regalar ramas de sauce a los viajeros comenzó en la dinastía Han (206 a.C-220 d.C) y alcanzó su máxima expresión en la dinastía Tang. Desde el primer

²⁴⁵ Este día es también conocido como “el día de la Subida a la Montaña”, “la fiesta del Doble Nueve” o “la fiesta de los Ancianos”. Durante esta celebración, los hijos dejan de lado su atareada rutina para visitar a sus mayores, subir con sus familias a la montaña para contemplar el paisaje, llevar hojas de la planta del cornejo, observar los crisantemos y disfrutar, en definitiva, de la armonía familiar.

momento fue costumbre despedir a los invitados en el puente Ba²⁴⁶, a menudo regalándoles ramas de sauce, debido a que el nombre de la planta 柳 (liǔ) suena similar a la palabra 留 (liú), que significa quedar o no marcharse. Así pues, las imágenes del sauce y del puente que aparecen en los dos versos anteriores se refieren a tal tradición. Sin embargo, a diferencia de los dos ejemplos anteriores a este, las imágenes que aparecen aquí son completamente ajenas a la cultura hispana, produciendo un vacío en la transmisión cultural por la falta de connotaciones recíprocas entre el idioma de origen y el de destino. Aunque hemos intentado interpretar el poema lo mejor posible según el contexto en el que se presenta, también sería necesario añadir notas a pie de página para explicar su significado.

Por último, en la traducción de la poesía clásica china también se deben tener en cuenta los hábitos de recepción de los lectores del texto traducido. La experiencia de Idema (2019: 91) en la traducción de poesía china al holandés nos incita reflexionar a este respecto:

When translating a five-syllable line and following the Chinese word order, many Dutch lines proved to be regular iambic lines of five feet. Now if the first line is a regular iambic line and the second is not, there is no problem. But if the second line also happens to be a regular iambic line, one has set up a pattern that creates the expectation in an experienced reader of Dutch poetry that he or she is reading blank verse, and that therefore the third line also will be an iambic line – if it is not, the reader will be unpleasantly surprised. From this I drew the conclusion that I had to make a choice: I either had to avoid regular iambs, or else to stick to iambic lines throughout. I chose the latter option. First of all, this saved me from the unwelcome tendency to extend the lines by inserting all kinds of explanatory materials. More importantly, it allowed me to suggest, if only faintly, something of the strict formal constraints under which China's traditional poets worked.

Se puede ver que Idema, como traductor, tiene en cuenta no únicamente la forma del poema original, sino también los hábitos de lectura de los lectores holandeses cuando traduce poemas chinos, y adopta la forma poética adecuada después de una consideración exhaustiva para evitar que estos lectores se sientan incómodos al leer. Este tratamiento es obviamente incoherente con la belleza en la forma defendida por el profesor Yuanchong Xu, lo que nos llevaría a plantear si es realmente necesario mantener el mismo estilo poético del poema original a costa de la costumbre lectora del público al que se dirige de la traducción.

²⁴⁶ Puente situado en la salida de la capital de China durante la dinastía Han. En él solían despedirse los amigos regalando al viajero ramas de sauce.

En el tratamiento que hace Rexroth (1972: 38) de los siguientes versos del poema *Ci* de Li Qing Zhao, *Ru Meng Ling: Chang ji xiting rimu* (*Como un sueño: A menudo recuerdo en medio del crepúsculo aquel pabellón cerca del río*), vemos también que el traductor tuvo que tener en cuenta las necesidades estéticas de la cultura de destino cuando fue necesario, y optó por omitir ciertas imágenes del poema original:

cháng jì xī tíng rì mù chénzuì bùzhī guīlù
常记溪亭日暮, 沉醉不知归路。

xìng jìn wǎn huí zhōu wù rù ǒu huā shēnchù
兴尽晚回舟, 误入藕花深处。

zhēng dù zhēng dù jīng qǐ yī tān ōu lù
争渡, 争渡, 惊起一滩鸥鹭。

Traducción:

I remember in Hsi Ting,
All the many times
We got lost in the sunset,
Happy with wine.
And could not find our way back
After our pleasure was fulfilled.
We turned the boat in the darkness.
By mistake we rowed into dense
Clusters of lotus blossoms,
And startled the gulls and egrets
From the sand bars.
They crowed into the air
And hastily flapped away
To the opposite shore.

La poetisa del poema original crea con estos versos una imagen de caos en el que las doncellas se mueven al luchar remando en la barca, preguntándose cómo podrían salir de entre la maraña de flores de loto que cubría el río. Esta descripción alude a la vida despreocupada, inocente y feliz de las jóvenes. En cambio, en la traducción de esta imagen la frescura y juventud no queda reflejada. Esto se debe a que, en opinión del traductor, la escena de un grupo de doncellas nobles que entran en pánico e intentan desesperadamente balancear la barca en la que pasean no concuerda con su imagen de nobleza y recato (Cao, 2009: 56). Sin embargo, a pesar de la omisión de esta imagen, el ánimo alegre del poema original se refleja a través de la lectura completa de la traducción, así que creemos aceptable su tratamiento. Por contrario, es cuestionable el tratamiento de las imágenes “Hsi Ting” en el primer verso y las aves acuáticas que se asustan y vuelan al final del poema. Respecto a la primera imagen, Chen (2002b: 4-5) enumeró en *Li Qingzhao shici wenxuanping* (*Comentarios y selecciones de la antología de la poesía de Li Qingzhao*) cuatro hipótesis interpretativas: una se basa en que este término es el nombre propio de uno de los setenta y dos manantiales de la ciudad de Jinan, ubicado a orillas del lago Daming; según la segunda, este término se utiliza para referirse a un pabellón situado a la orilla de un río; la tercera señala que Hsi Ting puede referirse a la denominación de un lugar concreto, *Xiting*; la cuarta, este término aludiría a un determinado lugar de descanso del pueblo natal de la poetisa. Debido a que está aún en controversia lo referido por este término, no podemos decir que sea desacertada la interpretación de Rexroth mediante la transcripción fonética de este término, pero opinamos que presenta cierta dificultad para la comprensión de los lectores que desconozcan la poesía y la vida de la poetisa (Cao, 2009: 56). Por otro lado, sobre la última de las imágenes, en el poema original solo se describe que las aves acuáticas se asustan y salen volando, sin especificar su lugar de descanso final, dejando un amplio espacio a la imaginación del lector. En cambio, Rexroth los describe explícitamente volando hacia la orilla opuesta, debido a una interpretación libre del traductor mediante la racionalización que el poema original despertó en su mente: en lugar de volar en la distancia y detenerse inmediatamente de nuevo no lejos del agua, en Rexroth estas aves vuelan y se posan en la orilla opuesta. Tal vez ello atemperara lo que él consideraba un estado de ánimo excesivamente alegre en el poema original.

Rexroth, al ser de un país, un entorno cultural y una época distintos a los de la autora del poema original, tiene una visión diferente. En el proceso de traducción del poema, a veces se toma libertades y opta por adaptaciones demasiado creativas. Rexroth (1961: 19) subraya a este respecto que el traductor no debe estar atado al texto, sino que

debe acercarse activamente al autor, apreciar la realidad de sus experiencias originales, la creativa y la emocional, combinarlas con la cultura y las costumbres de la lengua traducida, adaptándose a la psicología receptiva de los lectores y, a continuación, transmitir las emociones del autor en su propia lengua. Consideramos, sin embargo, que la traducción de un poema debe ser, en última instancia, fiel al original (Chen, 2011: 73), y por ello ofrecemos la siguiente traducción, más ajustada al original:

A menudo recuerdo en medio del crepúsculo,
aquel pabellón cerca del río cuando nosotras,
embriagadas, no sabíamos encontrar el camino de vuelta y,
agotadas de placer en plena noche,
nos subíamos a una barca que,
enredada sin quererlo en una maraña de flores de loto,
intentábamos, una y otra vez,
zafarnos, una y otra vez,
zafarnos hasta que, espantadas,
levantaban el vuelo las aves acuáticas de la orilla.

No nos atrevemos a decir que esta versión sea mejor, pero puede ser más fiel al poema original, y la fidelidad a que nos referimos no es palabra a palabra, sino a una lealtad global al original (Chen, 2011: 73), es decir, transmitir el contexto y la emoción sugeridos por el poema original al traducido. Para lograr esto, interpretamos el término “溪亭” como un pabellón cerca del río, lo que es fácil de entender para el lector, sin desvirtuar el ánimo alegre del poema. Además, agregamos la escena sugerida de la lucha de las doncellas, arremolinadas, para escapar de la maraña de flores, y al final, indicamos que las aves se asustan y emprenden el vuelo desde la orilla, dejando así un dilatado espacio de imaginación para sus lectores.

A través de los comentarios anteriores, concluimos que es bastante difícil seguir el principio de las “tres bellezas” propuesto por el profesor Yuanchong Xu, como criterio

para traducir la poesía china, y no podemos negar el valor de las traducciones que no puedan alcanzar lo que exigen estos criterios. Sin embargo, en el proceso de traducción, el traductor, como lector del poema original y creador del poema traducido, puede tratar de percibir el estado de ánimo de la obra original y luego reorganizar la información recibida para crear una nueva obra en el idioma de la traducción. El traductor, actuando como lector, escritor y crítico a la vez, necesita tomar decisiones de acuerdo a los requerimientos de los diferentes lectores y los distintos propósitos de la traducción, decidir la información que necesita ser omitida, añadida o transformada, pero todo ello basado en la premisa de trasladar fielmente a la versión traducida el contenido y la emoción condensados en el texto original. Solo una vez cumplida esta premisa, podrá intentarse culminar el proceso tratando de reproducir la estética musical del poema original.

3.2 CRITERIOS DE SELECCIÓN

Llegados a este punto, pondremos en práctica los criterios y estrategias mencionados en el apartado anterior aplicándolos a una serie de ejemplos, pues ello puede ayudarnos a comprobar su factibilidad. Advertimos con antelación que las traducciones a las que llegemos pueden ser más o menos afortunadas, y que, tal vez a juicio de ciertos expertos, en algunos casos resulten de calidad mediana, pero queremos aclarar que nuestra intención no es tanto conseguir unas traducciones perfectas de los poemas escogidos (dudamos si podrían existir), como presentar las obras poéticas del colectivo femenino de las dinastías Tang y Song a los lectores hispanos en general.

Para ello necesitamos proponer un *corpus* tanto de las obras como de sus autoras, ya que como hemos argumentado en el apartado 2.2.1, con el auge del desarrollo de la creación literaria de las mujeres en estas dos dinastías, aumentó considerablemente la producción literaria femenina. Por otro lado, incluir toda ella desbordaría las posibilidades de este trabajo, con extensión necesariamente limitada, siendo un extensísimo trabajo que ocuparía varios volúmenes.

Por lo tanto, seleccionaremos tres poetisas de cada dinastía, procedentes de la clase social más representativa de su época. Y para cada una de las autoras escogidas, seleccionamos cinco obras poéticas para su traducción, relacionando cada una de ellas con un tema determinado:

DINASTÍA TANG (618-907)

Shangguan Wan'er (664-710): un mito de la literatura.

Yu Xuanji (860-874): taoísta prisionera de amor.

Xue Tao (¿768?-832): una cortesana afortunada.

DINASTÍA SONG (960-1279)

Li Qingzhao (1084-1155): gran maestra de imágenes.

Zhu Shuzhen (¿1135?-¿1180?): mujer con talento atrapada por el destino.

Wen Wan (1068-1077): una cortesana virtuosa.

3.3 POETISAS SELECCIONADAS Y SUS OBRAS

3.3.1 SHANGGUAN WAN'ER (664-710): UN MITO DE LA LITERATURA

Shangguan Wan'er (664-710), originaria del condado Shan de la provincia de Shan (actualmente en la ciudad de Sanmenxia de la provincia de Henan), fue nieta del canciller de la dinastía Tang, Shangguan Yi (608-665), siendo además funcionaria, poetisa y concubina imperial. Tras la muerte de su abuelo, acusado y ejecutado por traición por haber estado a favor de derrocar a la emperatriz Wu Zetian (624-705), Shangguan Wan'er fue asignada a la corte interior como criada. Posteriormente, siendo muy bien valorada por la misma emperatriz Wu Zetian, debido a su inteligencia y sus habilidades literarias, la poetisa fue nombrada “*Nei She Ren*” (funcionaria imperial), ayudando a la emperatriz a redactar sus edictos, por lo que fue conocida como la “mujer canciller”. El 21 de julio de 710, Li Longji (685-762), más tarde emperador Xuanzong, se sublevó para eliminar la camarilla de la emperatriz Wei (¿?-710)²⁴⁷, y Shangguan Wan'er murió durante el caos. En el año 711 fue enterrada, habiendo recuperado su título de concubina *Zhaorong*.

En septiembre de 2013, los arqueólogos descubrieron accidentalmente la tumba de Shangguan Wan'er cerca del Aeropuerto Internacional de Xi'an, situado en Xianyang. Según lo registrado en las inscripciones epigráficas desenterradas, a los trece años Shangguan Wan'er fue nombrada *Cai Ren* (Señora con Talento)²⁴⁸ del emperador Gaozong (628-683) de la dinastía Tang, y a la edad de cuarenta y dos fue ascendida a *Zhaorong* (Señora de Rostro Brillante), el segundo más importante de los nueve títulos de las concubinas imperiales durante el reinado del emperador Zhongzong (656-710), de la misma dinastía. Pocos años después “murió de forma precipitada” durante el golpe de Tanglong²⁴⁹ (Qiu,

²⁴⁷ Fue esposa del emperador Zhongzong (656-710) y nuera de la emperatriz Wu Zetian. Estuvo a cargo de los asuntos gubernamentales durante el reinado de su esposo, intentando emular el ejemplo de su suegra Wu Zetian y tomar el poder. Tras la muerte de su marido en 710, junto con su hija menor, la princesa Anle (685-710), tramó un golpe de estado, en el que fue derrocada y asesinada durante el golpe liderado por el sobrino del su marido, Li Longji, más tarde el emperador Xuanzong Tanglong (Lee, *et al.*, 2015: 338).

²⁴⁸ Durante la dinastía Tang, la corte interna contaba con un sistema jerárquico complejo liderado por la emperatriz. La consorte y la concubina eran otros dos de los rangos superiores. Bajo ellos estaban otros 6 rangos más. El primer título que recibió Shangguan Wan'er era el del sexto grado -*Cai Ren* (*Señora con Talento*)-, es decir, la categoría más baja. Sin embargo, el segundo que recibió fue uno propio de las concubinas, de categoría muy superior.

²⁴⁹ La muerte del emperador Zhongzong (656-710) en el año 710 provocó dos golpes de estado. Uno fue dirigido por la emperatriz Wei, quien nombró emperador al hijo de su marido y así ella se hizo regente. El poder de la emperatriz Wei no duró mucho. Ella misma y su hija, la princesa Anle, fueron asesinadas dos semanas después en un golpe de estado dirigido por Li Longji, más tarde emperador Xuanzong, apoyado por su tía, la princesa Taiping. Este segundo golpe fue conocido como golpe de Tanglong (Lee, *et al.*, 2015: 338).

2014: 165-168).



Figura 11. Retrato de Shangguan Wan'er (Yan, *et al.*, 2006: 56)²⁵⁰

Esta poetisa fue conocida como “la primera mujer premier de China” (Lee, *et al.*, 2015: 339), ya que desempeñó un “papel más importante en la cultura literaria masculina, tanto como escritora como jurada, que cualquier otra mujer en la historia de China” (Chang y Saussy, 1999: 49). Shangguan Wan'er es una de las pocas mujeres de la historia de China que ascendió a una posición de poder político basándose únicamente en su capacidad, y no por matrimonio con un hombre influyente (Lee, *et al.*, 2015: 339). Fue secretaria personal de la emperatriz Wu, ocupándose de importantes asuntos de Estado. Tras la muerte de la emperatriz Wu, el emperador Zhongzong reconoció su capacidad y la convirtió, con poco más de cuarenta años, en su concubina imperial.

Como figura política y literaria destacada durante el segundo reinado del emperador Zhongzong (705-710), Shangguan Wan'er fue la única mujer de la China premoderna que no solo redactó edictos de la corte, sino que también dirigió las actividades literarias de la misma. Es más, durante este período, tuvo una influencia efectiva y dominante en los

²⁵⁰ En cuanto a los retratos seleccionados de poetisas, los de Shangguan Wan'er, Xue Tao y Zhu Shuzhen, están tomados de *Bai Mei Xin Yong Tu Zhuan: Lichao mingnü shiven tuji* (*Bai Mei Xin Yong Tu Zhuan: colección de poemas e ilustraciones de mujeres famosas de todas las generaciones*), editada y publicada por China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation, en 2006. Esta colección fue reeditada según el texto original de *Bai Mei Xin Yong Tu Zhuan*, de 1755. El contenido de esta colección reseña un centenar de mujeres tanto históricas como legendarias, incluyendo sus retratos y poemas.

salones literarios de la corte, entonces el centro de la producción poética. En el año 708 el emperador Zhongzong aceptó su sugerencia de ampliar el antiguo Instituto Literario de la corte, que a partir de entonces reunió a un buen número de destacados eruditos y poetas, promoviendo todo tipo de actividades literarias. Como representante del poder y la riqueza imperial, Shangguan Wan'er evaluaba los poemas de los cortesanos y concedía a los ganadores puestos oficiales como premio, creando así un entorno de aprendizaje y competencia en la corte. Y lo que es más importante, dado que los cortesanos tenían que satisfacer el gusto literario de Shangguan para poder ganar influencia, ella dio forma a las corrientes literarias de su tiempo, difundiendo sus conceptos estéticos de grandeza y vitalidad, de forma que llegaría a influir notablemente en la poesía de la dinastía Tang (Luo y Li , 2005: 64-66).

El ascenso al poder de Shangguan Wan'er, y el gobierno de la mujer en general, fue posible sobre todo gracias al espíritu reinante en la segunda mitad de la época Tang temprana. Con sus medidas a favor de la mujer y los propios esfuerzos para legitimar su gobierno, la emperatriz Wu Zetian fue la que primero dejó un legado de dominio femenino en la política (Chen, 1994: 93-94). Su reinado llevó a un cambio en el estatus de las mujeres de la época, haciendo posible y promoviendo su participación en los asuntos públicos, incluidos los concursos de poesía de la corte y la lectura de sus escritos en público, de forma que estas actividades dejaron de ser consideradas anormales, para pasar a ser aceptadas en esa época (Ge, 1998: 45-61), lo que propició el gran acogimiento experimentado por Shangguan Wan'er. Más que la de la mayoría de las escritoras de la China imperial, su participación en la poesía y en las actividades de la corte fue recibida positivamente por la élite cultural masculina. Los elogios, casi unánimes, se centraron especialmente en su talento literario y discernimiento poético, de modo que, mediada la dinastía Tang, el poeta Lü Wen (772-811) elogiaba a Shangguan Wan'er como figura análoga a la Consorte Ban de la dinastía Han y el orgullo de la dinastía Tang (citado por Wu, 2016: 41). Según el *Jiu Tang Shu* (*Libro Antiguo de la dinastía Tang*), cuando la madre de Shangguan Wan'er estaba embarazada de ella, al soñar que le regalaban una gran balanza, pidió que le interpretaran a qué se refería el sueño. Un adivino le dijo que daría a luz a un hijo que tendría gran poder político (Liu, *et al.*, 1975: 2745-2746), pero el *Xin Tang Shu* (*Libro Nuevo de la dinastía Tang*) describe que Shangguan Wan'er estaba destinada a “pesar y medir el mundo entero” (Ouyang y Song, 1975: 3488-3489).²⁵¹ Lin y Cao (2020: 155)

²⁵¹ El *Jiu Tang Shu* (*Viejo Libro de la dinastía Tang*) es el primer trabajo clásico acerca de la Dinastía Tang. Su

apunta que esta última opinión se centra más en el “talento” de Shangguan Wan’er que en su “poder”, por lo que su imagen pasaría también de “ministra poderosa” a “mujer con talento”. Y ello nos indicaría que el *Nuevo Libro de la dinastía Tang* reexamina y afirma en gran medida el estatus literario de Shangguan Wan’er.

De los poemas escritos por Shangguan Wan’er, treinta y dos se han conservado en *Quan Tang Shi (Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang)*. Estos poemas son de estilos poéticos muy variados: dos poemas de versos trisílabos, cinco de versos tetrasílabos y diecinueve de versos pentasílabos. Si los clasificamos según su género, son un poema de estilo antiguo, cinco versos regulares pentasílabos, nueve cuartetos pentasilábicos y seis cuartetos heptasilábicos (Lin y Cao, 2020: 159).

Los temas de la poesía de Shangguan Wan’er pueden ordenarse en tres categorías principales según su contenido: a) descripciones de paisajes; b) expresión de emociones; y c) poemas improvisados a petición de su soberano y miembros de la corte, en su mayoría, cantos de alabanza a los méritos del gobernante. El peso de su poesía recae, sin duda, en esta última categoría, que tiene mucho que ver con el entorno de la corte en la que vivía (Lin y Cao, 2020: 159).

Abordamos en primer lugar un poema suyo que se centra en la expresión de emociones, titulado *Cai Shu Yuan (Resentimiento escrito en una carta en papel de color)*, considerado el mejor de esta categoría (Luo y Li, 2005: 63):

叶下洞庭初，	Al caerse las hojas otoñales en el lago del sur,
思君万里馀。	pese a miles de varas que nos separa, te anhele.
露浓香被冷，	Con peso de rocío siento el acolchado congelado,
月落锦屏虚。	Con la luna oculta el biombo queda ensombrecido.
欲奏江南曲，	Tocaría un canto del sur sobre momentos de agrado,
贪封蓟北书。	Y anhelaría enviar cartas, una tras otra, al norte.
书中无别意，	En estos escritos no envió otro mensaje que
惟怅久离居。	La miseria de vivir tanto tiempo separados.

editor, Liu Xu (888-947), lo redactó en los últimos años de su vida. Es una recopilación de anales anteriores, ahora perdidos, e incorpora además otras monografías y biografías. Fue revisado posteriormente durante la dinastía Song, por Ouyang Xiu (1007-1072) y Song Qi (998-1061) en el *Xin Tang Shu (Nuevo libro de la dinastía Tang)*.

Shangguan Wan'er estuvo atrapada en el palacio imperial toda su vida y, aunque había llegado a la edad de contraer matrimonio, los avatares del destino le impidieron disfrutar de la felicidad de una mujer corriente. Pese a ser favorecida por la emperatriz Wu Zetian y tener mucho poder en la corte, siendo la concubina del emperador, Shangguan Wan'er aún sufría por amor. Había tres mil hermosas mujeres en el harén, pero solo un emperador, pero ni la gloria ni la riqueza le proporcionaron una relación sincera. Por ello, en este poema, la autora expresa su anhelo por su amado, el emperador, imaginando que ambos fueran la pareja que queda separada, para así poder expresar su anhelo mediante la voz de la protagonista del poema.

Este poema, compuesto por ocho versos pentasílabos, cuenta con dos imágenes opuestas, la del lago Dongting (洞庭湖) y la de Jibei(薊北), región del extremo noreste chino. La primera está tomada de los famosos versos de *Jiuge Xiang furen* (*Nueve Canciones: la dama Xiang*), compuesto por Qu Yuan: “Suspirando suavemente la brisa de otoño, las hojas caen sobre las olas del lago Dongting”.²⁵² El lago Dongting se sitúa en el sur, mientras que Jibei, al noreste se refiere a una región de guerras fronterizas, por lo que se sugiere la escena de una mujer que escribe a su marido, que sirve en el ejército (Chang y Saussy, 1999: 50), una y otro separados por miles de kilómetros. La poetisa utiliza estas dos imágenes para indicar lo apartado de la ubicación de la mujer, que echa de menos a su amante, que ocupa todos sus pensamientos. En lugar de traducir estas dos imágenes literalmente, obligándonos a añadir anotaciones para explicarlo, las hemos transformado en los lugares opuestos que la autora pretendía expresar: el sur y el norte, haciendo que la lectura del poema traducido sea más comprensible para sus lectores, pero sin alterar el estado general de ánimo expresado en el poema original.

La poesía de Shangguan Wan'er explora el tema de la descripción de paisajes debido a los frecuentes viajes del emperador, especialmente durante el periodo Jinglong (707-710)²⁵³. Sus cuatro poemas dedicados a este tema con fecha identificada fueron compuestos todos durante este período. Su obra más notable sobre el paisaje es *You changning gongzhu liubeichi ershivnu shou* (*Veinticinco poemas sobre el recorrido de la mansión de la princesa Changning*), un grupo de poemas en los que la poetisa combina estilos poéticos de tres, cuatro y cinco versos, así como cuartetos y versos regulares. A continuación, vemos un pasaje de uno de

²⁵² Texto original en chino: 袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。

²⁵³ Jinglong se refiere a los años de reinado del emperador Zhongzong, de la dinastía Tang, comprendido entre septiembre de 707 y junio de 710.

ellos:

暂尔游山第，	Por un corto tiempo solo visito este lugar.
淹留惜未归。	Ya anhelo quedarme aquí sin regresar.
霞窗明月满，	Por celosías sutiles la luna alumbra el cuarto entero,
涧户白云飞。	Alrededor del cual flotaban las nubes blancas ociosas.
书引藤为架，	Enredaderas asoman al interior trenzando estanterías.
人将薜作衣。	Profusas higueras trepadoras tejerían ropa.
此真攀玩所，	¡Qué lugar tan ideal para recorrer y disfrutar!
临眺赏光辉。	Miro hacia atrás y veo esos lugares que he visitado,
	están inmersos en plena prosperidad.

La princesa Changning (¿?-¿?) fue la primera hija del emperador Zhongzong (656-710), de la dinastía Tang, nacida de la emperatriz Wei (¿?-710), siendo muy querida por él. La princesa ordenó construir una lujosa mansión en Luoyang, donde fue frecuentada por el emperador y la emperatriz. Como miembro de la familia real, Shangguan Wan'er también tuvo el honor de visitar la residencia y escribió veinticinco poemas. Este grupo de poemas se diferencia de los escritos en el típico estilo cortesano, improvisados en respuesta a las interacciones sociales que predominaban en la época, ya que estos presentan una fusión de escenas paisajísticas y emociones personales (Deng, 2016: 47).

El poema elegido es el XI de este grupo y está compuesto por versos regulares pentasílabos. Con el vocablo “薜” (“higuera trepadora”) la poetisa utiliza la imagen de una planta aromática del poema *Li Sao* (*Lamento por separación*), de Qu Yuan, en el cual el autor suele utilizar imágenes de plantas aromáticas para representar virtudes nobles (Deng, 2016: 49), de igual modo a los dos versos de Qu a los que se refirió Shangguan Wan'er en su poema “con vides recogidas ensarté *Angelica daburica*, y mezcladas con pétalos de higueras trepadoras”²⁵⁴. Pero, tras analizar el contexto de toda la obra, encontramos que, aun sin la connotación simbólica mencionada, esta imagen está en consonancia con la de la planta enredadera en la línea anterior, describiendo de alguna manera una vibrante escena en el jardín. Por tanto, optamos por el nombre español de esta planta en la traducción, la higuera, para trasladar esta vibración a los lectores.

²⁵⁴ Texto original en chino: 揽木根以结芷兮，贯薜荔之落蕊。

Por último, veremos el tema más recurrente en la obra de Shangguan Wan'er: los poemas improvisados a peticiones del soberano y de miembros de la familia real, en su mayoría, como señalamos, cantos de alabanza a los méritos de su gobernante. Tomamos como muestras los tres poemas titulados *Jiixin xingfeng wenquangong xianshi sanshou* (*Tres poemas presentados a su Majestad en su visita al Palacio de las Aguas Termales de Xinfeng*):

Poema 1:

三冬季月景龙年，	El último de los tres meses de invierno, en los años del reinado de Jinglong, ²⁵⁵
万乘观风出灞川。	El Hijo del Cielo dejó el río Ba ²⁵⁶ para ver los caminos de su tierra.
遥看电跃龙为马，	Diviso, de lejos, el salto y el galope del rayo: los dragones son sus corceles;
回瞩霜原玉作田。	Me vuelvo y contemplo la llanura helada: cuyos campos son todos de jade.

Poema 2:

鸾旗掣曳拂空回，	Los estandartes del fénix, ondeando y meciéndose al viento, rozan el cielo,
羽骑骏驎蹶景来。	los guardias de Palacio a caballo, galopando y esprintando, se estampan en los rayos de sol.
隐隐骊山云外耸，	El monte Li ²⁵⁷ , tenue y débil, sobresale entre las nubes.
迢迢御帐日边开。	A lo lejos, las tiendas imperiales se abren junto al sol.

Poema 3:

翠幕珠帟敞月营，	Tiendas esmeraldas con cortinas de perlas: un campamento abierto a la luz de la luna.
----------	--

²⁵⁵ Véase la nota al pie 253.

²⁵⁶ Afluente del río Amarillo, situado en las afueras de la capital de la dinastía Tang, al norte de la actual ciudad de Xi'an, en la provincia de Shaanxi.

²⁵⁷ La montaña Li es una estribación de la Cordillera Qinling, que se ha utilizado como jardín real desde las dinastías Zhou, Qin, Han y Tang por su magnífico paisaje.

金罍玉斝泛兰英。 En jarras de vino de oro y copas de vino de jade: néctares exquisitos.

岁岁年年常扈跸，

Año tras año, edad tras edad, con su Majestad siempre hago esta visita.

长长久久乐升平。

Por mucho tiempo, por siempre, la música celebra la armonía.

En la primera mitad del primer poema, la palabra “电跃” (“el salto y el galope del rayo”) indica tanto velocidad como vitalidad, y se une a una metáfora (dragones) que añade poder y fuerza a la imagen de los caballos. Esta descripción se contrapone a la majestuosidad de los paisajes invernales del último verso, en el que la propia observación de la poetisa también conlleva ciertos movimientos, como girar y mirar. Todo ello sirve para crear un magnífico estado de grandeza para la comitiva imperial, un elogio indirecto, si bien nos vemos obligados a añadir dos anotaciones para aclarar dos términos propios, el reinado de Jinglong y el río Ba.

En el segundo poema, las palabras alusivas a movimiento están densamente agrupadas en cada línea, incluyendo dos verbos activos: “拂” (“soplar”) y “回” (“girar”) en el primer verso; “躡” (“pisar”) y “來” (“venir”) en el segundo, y una palabra descriptiva para estandartes: “掣曳” (“tirando desde el lado”) y otra para caballos: “驂驪” (“corriendo”), para así generar fuerzas vigorosas. Esta presentación dinámica se combina además con paisajes que se representan desde la distancia con palabras como “云外” (“más allá del cielo”), “日边” (“junto al sol”) y “迢迢” (“a lo lejos”). La contraposición de movimiento dinámico y panorama en estos dos primeros poemas es única en la poesía cortesana en la época de Shangguān Wān’er (Wu, 2016: 58). En el poema traducido, hemos añadido también una anotación sobre la montaña Li que podría considerarse opcional, por no afectar su eventual ausencia a la creación del estado de emoción sugerido por el poema original.

En el tercer poema se presentan escenas más calmadas que combinan imágenes estáticas, “翠幕” (“tiendas esmeraldas”), “珠帟” (“cortina de perlas”), para representar la fastuosa decoración de las tiendas donde Su Majestad se instalaba por las noches durante sus viajes. Y tanto “金罍” (“jarra de vino de oro”) como “玉斝” (“copa de jade”) del

segundo verso invocan el “兰英” (“vino fragante y exquisito como una orquídea”), que en la traducción interpretamos como “néctar” en aras de la brevedad sintáctica. En los últimos dos versos, la poetisa utiliza la descripción de los viajes anuales del emperador para disfrutar de las eternas canciones y bailes, expresando así su sincero deseo de disfrutar de la paz y de poner fin a las sangrientas escenas de matanza y lucha.

Shangguan Wan'er y su abuelo Shangguan Yi dominaron cada uno una escena literaria de la corte en un momento de sus vidas, pero, en la historia literaria, representan dos tradiciones y estilos distintos. Shangguan Yi, junto con otros poetas de la corte de su época, desarrolló aún más las técnicas y la poética de la corte de las Dinastías del Sur, como la prosodia, el paralelismo, la delicada sutileza y las minucias de la naturaleza (Wu, 2016: 43). El estilo Shangguan, epónimo que fue seguido por muchos de sus contemporáneos, fue una muestra del desarrollo de la poesía durante la primera mitad de la época Tang temprana (618-712) (Nie, 2001: 94-99). Shangguan Wan'er, por su parte, heredó y trascendió algunas tradiciones anteriores, incluyendo el legado de su abuelo. Su avance en la poesía radica en la creación de narraciones cohesionadas y en una escritura vigorosa y directa. Estas características forman parte de los cambios que se produjeron en la poesía durante la segunda mitad de la época Tang temprana, especialmente en las dos últimas décadas (692-712). La síntesis de intensidad, grandeza y sensibilidad hacia el oficio que se apreciaba desde finales de la década de 670 fue experimentada y practicada por ella y por los poetas de la corte de su generación. Esta síntesis, que ella promovió ejerciendo una fuerte influencia en los ambientes literarios de palacio, anunció el inicio en la poesía de la época Tang temprana (Wu, 2016: 43).

3.3.2 YU XUANJI (860-874): TAOÍSTA PRISIONERA DE AMOR

Yu Xuanji (¿843? - ¿868?)²⁵⁸ fue una poetisa-sacerdotisa taoísta de la dinastía Tang. Tuvo una vida corta pero dramática en la que, asombrosamente, asumió muchos papeles: joven despreocupada de una familia plebeya de ciudad, concubina de un funcionario-literato, viajera, amante, poetisa y sacerdotisa taoísta (Jia, 2018: 194). Es difícil encontrar registros sobre la vida de Yu Xuanji en la documentación histórica y, sin embargo, en los círculos académicos se acepta generalmente que la colección de novelas *Sanshui Xiaodu* (*Documentos menores de los Tres Ríos*)²⁵⁹, escrita por Huangfu Mei (¿?-¿?), un contemporáneo de Yu Xuanji, es la fuente de información más autorizada para conocer la vida de esta poetisa (Ren, 2015: 110). Además, en fuentes tan diversas como *Beimeng Suoyan* (*Charlas triviales desde el norte del pantano de Yunmeng*)²⁶⁰, de Sun Guangxian (901-968), de la dinastía Song; el libro *Tang cai xi zhuan* (*Colección de biografías de poetas de la dinastía Tang*)²⁶¹ de Xin Wenfang (¿?-¿?); la revisión *Mingyuan shigui* (*Retrospectiva poética de damas famosas*), de Zhong Xing (1574-1624), de la dinastía Ming; la colección *Quan Tang Shi* (*Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang*), editado por Peng Dingqiu (1645-1719) durante la dinastía Qing; además de en otros documentos, también encontramos algunos datos esporádicos sobre Yu Xuanji (Lin y Ren, 2019: 73). Por estos registros sabemos lo breve y azaroso de su vida. Nacida en el seno de una familia plebeya, fue mujer inteligente y aficionada a la lectura de poesía desde su infancia, pudiendo recitar hasta cien poemas a los cinco años y convirtiéndose en poetisa a los siete. Su familia sufrió un golpe inesperado al morir su padre a edad temprana, dejándolas a ella y a su madre solas. Cuando tenía once o doce años sus poemas se hicieron famosos en la ciudad de Chang'an, y a los quince años se había convertido ya en una elegante y hermosa mujer. Poco después se enamoró de Li Yi (¿?-¿?)²⁶², y más tarde fue desposada por este como su *wai zhai fu* (concubina externa). Por

²⁵⁸ Qiang Ren (2015: 108-112) determinó que su año de nacimiento fue 843, y el de su muerte 868, según estudios previos de historiadores y literatos a partir de los datos que proporcionaba la propia obra de esta poetisa.

²⁵⁹ *Sanshui Xiaodu* es una de las colecciones más importantes de novelas legendarias del periodo de las Cinco Dinastías (902-979). Este libro, completado en el año 910, es una colección de anécdotas de finales de la dinastía Tang, teñidas de lo divino y lo extraño.

²⁶⁰ *Beimeng Suoyan* es una colección de cuadernos y novelas antiguas que registran los acontecimientos históricos de la dinastía Tang desde el reinado del emperador Wuzong (814-846) hasta los Diez Reinos de las Cinco Dinastías (902-979). Contiene lo dicho y hecho por literatos y eruditos, y acontecimientos históricos y políticos del momento, proporcionando un valioso material para el estudio de la historia de las Cinco Dinastías (902-979) a finales de la dinastía Tang.

²⁶¹ Este libro es particularmente detallado en su relato sobre los poetas de las dinastías Tang media (766-835) y tardía (836-907), e incluye algunos de los pertenecientes a las Cinco Dinastías (902-979).

²⁶² Li Yi superó el examen imperial como *zhuangyuan* (erudito principal) en 858. Tanto su gran éxito en esta prueba como su apellido Li sugieren que, probablemente, procediera de una gran familia (Jia, 2018: 179).

desgracia, los celos de la primera esposa de Li motivaron que presionara a su marido para que repudiara a Yu Xuanji. Finalmente, Yu no pudo escapar del destino de ser abandonada por Li Yi, tras lo que profesó como sacerdotisa taoísta. Este nuevo papel no duró mucho, solo unos dos años, ya que en el primer mes de 868 Yu Xuanji golpeó a una criada hasta la muerte en un ataque de ira por haber sospechado que le había robado su amante.²⁶³ A raíz de ello, Yu Xuanji fue enviada a prisión, y, aunque muchos miembros de la corte pidieron clemencia, fue ejecutada en otoño de ese año por el gobernador metropolitano Wen Zhang (¿?-870).



Figura 12. Retrato de Yu Xuanji²⁶⁴

De Yu Xuanji se conservan cuarenta y ocho poemas y cinco dísticos, un número relativamente elevado de obras que han logrado difusión en la historia literaria china (Lin y Ren, 2019: 73). Por ello, esta poetisa ha sido objeto de gran interés y estudio por parte de la crítica y la investigación académica desde la época de sus contemporáneos hasta la actualidad. Aunque los Tang la identificaron como una sacerdotisa taoísta, muchos críticos posteriores, de la dinastía Song hasta la Qing, la redefinieron como cortesana y criticaron

²⁶³ Las condiciones favorables que se les proporcionaban a las sacerdotisas taoístas durante la dinastía Tang les permitieron tener una serie de derechos que no se podían ni imaginar en épocas anteriores: tener cierta independencia económica, tener criadas para servirles y desenvolverse mejor en la comunidad literaria y artística, disfrutando de la libertad de moverse en espacios públicos y relacionarse con literatos, lo cual, por un lado, ayudaba a asegurar su reputación como poetisas (Grant, 2010: 215-248), y por otro, les daba la oportunidad de entablar relaciones amorosas con los literatos si así lo deseaban, d que el culto popular a las diosas eróticas se extendió a las sacerdotisas taoístas, que eran consideradas semidiosas o inmortales femeninas (Jia, 2018: 12). Así fue en el caso de Yu Xuanji.

²⁶⁴ Fuente de la imagen: <http://digital.library.mcgill.ca/mingqing/search/details-poem.php?poemID=7039&language=ch>, consultada el 2 de mayo de 2020.

sus poemas de amor por ser licenciosos (Wang, 2018b: 235).

Podemos categorizar la corta y triste vida de Yu Xuanji en tres etapas, según el desempeño de sus tres roles principales: la primera, como concubina, cuando su talento literario fue admirado y alentado por su marido Li Yi; la segunda, como sacerdotisa taoísta, al poder llevar una vida intelectual y de búsqueda del alma dentro de la comunidad literaria, debido a la actitud tolerante y respetuosa hacia las mujeres taoístas, y al entorno social relativamente más abierto de la época; la última, como cortesana, cuando podía relacionarse con hombres cultos y poderosos que apreciaban su talento literario, su ingenio intelectual y su atractivo personal. El *Sanshui Xiaodu* nos dice que el nombre de cortesía de Yu Xuanji era Youwei, mientras que el *Beimeng suoyan* lo registra como Huilan. Muy pocos estudios han tratado de disipar la confusión causada por esta discrepancia, pero tras un cuidadoso análisis filológico, Jinhua Jia nos resuelve este problema. Según esta autora (2018: 178), “Xuanji” significa literalmente “ingenio abstruso y misterioso”, “Youwei” significa “profundo y sutil” y “Huilan” significa “orquídea”. Los dos primeros nombres están impregnados de significados taoístas y se corresponden semánticamente entre sí, de acuerdo con el principio de la nomenclatura china, mientras que Huilan era simplemente un nombre popular para las niñas. Como hija de una familia plebeya, es poco probable que Yu Xuanji recibiera un nombre con implicación taoísta y otro correspondiente de cortesía. Durante la dinastía Tang, cuando alguien se ordenaba sacerdote o sacerdotisa, recibía un nombre taoísta y, en ocasiones, un nombre de cortesía asociado. Por lo tanto, una suposición razonable es que Huilan fuera posiblemente el nombre original de Yu, y Xuanji su nuevo nombre como sacerdotisa taoísta, y Youwei el de cortesía en correspondencia con Xuanji.

Entre los poemas conservados de Yu Xuanji hay diecisiete poemas de versos regulares heptasílabos, catorce cuartetos de versos heptasílabos, tres poemas de versos regulares largos (heptasílabos), once poemas de versos regulares pentasílabos, tres poemas de versos regulares largos (pentasílabos) y dos poemas de versos hexasílabos. Además, hay cuatro dísticos pentasílabos y uno de heptasílabos (Lin y Ren, 2019: 76) Entre los temas tratados, el amor ocupa la mayor parte de ellos. Los poemas de amor compuestos por Yu Xuanji son sinceros y delicados, desde el corazón, reflejando un concepto de amor que trasciende los tiempos en los que vivía (Lin y Ren, 2019: 74).

Yu Xuanji estuvo anhelando y buscando el amor casi durante toda su vida. Sin embargo, el destino no la favoreció mucho, por lo que en sus poemas aparecen muchas

imágenes de la naturaleza que expresan su experiencia emocional por el trauma del desamor. Al utilizar estas imágenes, la mayoría de las veces lo hace representándolas directamente para, con ello, recrear la aspereza de la atmósfera y el ambiente en los que se desarrolla el poema. Tal es el caso del poema *Jiangling chouwang ji Zi'an* (*Para mi señor, contemplo melancólica hacia Jiangling*)²⁶⁵:

枫叶千枝复万枝，	Hojas de arce rojas, mil, y diez mil ramas,
江桥掩映暮帆迟。	un puente escondido, veleros en el crepúsculo.
忆君心似西江水，	Sin ver el tuyo, anhelándote, mi corazón
日夜东流无歇时。	es como el torrente del río del oeste
	que fluye hacia el este, día y noche,
	que nunca jamás se detiene.

Este poema lírico está compuesto por una cuarteta de versos heptasílabos que expresa la añoranza de la poetisa por su amante lejano, causada por su soledad y aislamiento, lo cual se representa a través de la de la escena otoñal. Los dos primeros versos tratan de describir el paisaje otoñal contemplado a las orillas del río. Con esta descripción, la poetisa crea un tono lánguido y oscilante que ayuda a reforzar el efecto lírico y expresa profundamente el amor de la autora por su amante. En los últimos dos versos, la imagen del torrente del río representa la añoranza de su amado Li Yi que siente la poetisa, expresando así su deseo de envejecer junto a él, al tiempo que le preocupa implícitamente ser abandonada. El título del poema es *Jiangling chouwang ji Zi'an*, donde *Zi'an* es el nombre de cortesía de Li Yi, por entonces aún marido de la poetisa. Jiangling hace alusión a la ciudad del este donde Li Yi tenía acomodada a su esposa oficial, y a donde viajó para recogerla. Yu Xuanji escribió este poema durante la ausencia del amado, poco después de despedirse de él. Atendiendo a este contexto, en la traducción utilizamos la palabra “señor” para sustituir el nombre de cortesía de Li Yi, y, sin embargo, en el caso de Jiangling, nos vemos obligados a traducirlo de manera directa incorporando una anotación para aclarar su significado. Hemos añadido el adjetivo “rojas” para describir las hojas de arce, debido a que este árbol vuelve siempre sus hojas a este color en otoño. Añadido este matiz, conseguimos situar el momento del poema traducido en el mismo que sugiere el original.

²⁶⁵ En el poema, Jiangling se refiere la Qianjiang, ciudad situada en la ribera sur del río Yangtsé. Fue el lugar a donde marchó el amado de la poetisa.

El poema en chino tiene cuatro versos, y todos riman, menos el tercero, pero en la traducción, lamentablemente, tenemos que ampliar el número de versos de cuatro a seis, intentando crear cierto grado de musicalidad con la repetición de la vocal “e” en los últimos tres versos para acercarnos, aunque sea mínimamente, a la armonía sonora del original.

En sus poemas de amor, además de ser avezada en el uso de imágenes naturales para expresar emociones, Yu Xuanji también es experta en la construcción de un estado de ánimo envolvente e integrado. En sus escritos, las personas, los acontecimientos y las escenas se presentan deliberadamente para que el flujo de emociones discurra de forma natural. A continuación, veremos este recurso en su poema *Ganhuai jiren* (*Hondamente conmovida, a quien le interese*):

恨寄朱弦上，	Mi angustia se aloja en las cuerdas bermellón,
含情意不任。	con la cítara no retengo el dolor de mi corazón.
早知云雨会，	Si hubiera sabido que el destino de nuestro encuentro
未起蕙兰心。	como el de las nubes y la lluvia han de separarse,
灼灼桃兼李，	una mujer digna con corazón de orquídea
无妨国士寻。	como tal no me habría encandilado.
苍苍松与桂，	Resplandecientes melocotones y ciruelas,
仍羨世人钦。	esperan ser saboreados por el más majestuoso.
月色苔阶净，	Envidia el pino y la casia, tan verdes, aislados,
歌声竹院深。	disfrutan siempre la admiración del mundo.
门前红叶地，	En el patio iluminado por la luna,
不扫待知音。	limpios son los escalones cubiertos de musgo,
	se oía un canto precioso, parecía más
	profundo y solitario el patio de bambú.
	pero no quiero barrer las hojas ante mi puerta,
	hasta que llegue el que conozca mi melodía.

En el momento de escribir este poema, hacía un año que Yu Xuanji había sido desposada por Li Yi como concubina, pero no era tolerada, como sabemos, por la esposa principal. La poetisa, muy afligida, escribió este poema y lo envió a otro poeta de la misma época, Wen Tingyun (¿812?-866). En él podemos ver que, tras experimentar reveses emocionales, Yu Xuanji sigue teniendo todavía expectativas amorosas. El poema se vale

de imágenes como las cuerdas de bermellón, el melocotón, la ciruela, el pino, el laurel, la luz de la luna, los escalones cubiertos de musgo, el patio de bambú y las hojas rojas en un tono narrativo, mezclándolas con la de la propia imagen de la autora situada en cada momento concreto. De las imágenes enumeradas anteriormente, el melocotón, la ciruela, el pino y el laurel hacen alusión a la misma poetisa. Al utilizar las nobles cualidades representadas por estas imágenes, la autora marca su distancia respecto a las actitudes emocionales casuales y frívolas, y expresa su autoestima y amor propio. Después, la poetisa se sitúa en el patio limpio e iluminado bajo la luz de la luna y lo solitario que aparece el patio de bambú bajo el canto que se oía, revelando entre líneas el amor de la autora por un entorno tan tranquilo y elegante como los descritos, aludiendo a su deseo de tener una vida solitaria y gentil. De aquí nace la declaración final de los dos últimos versos: “no quiero barrer las hojas ante mi puerta, hasta que llegue el que conozca mi melodía.” Gracias a este poema podemos vislumbrar cómo Yu Xuanji persigue incansable el amor, aunque no lo hace de forma indiscriminada o insensata, sino siguiendo su propio criterio (Lin y Ren, 2019: 74).

En la traducción del poema, trasladamos directamente varias de las imágenes que enumeramos en el párrafo anterior (las cuerdas de bermellón, el melocotón, la ciruela, el pino, el laurel, la luz de la luna, los escalones cubiertos de musgo, el patio de bambú), por su facilidad de ser entendidas dentro del contexto del poema, mientras que adoptamos una estrategia diferente para las dos imágenes que aparecen en el último dístico, que son “红叶” (“hojas rojas”) y “知音” (“almas gemelas”). Para la primera eliminamos el adjetivo “rojo” y acortamos la longitud del verso en aras de la brevedad sintáctica. Sin embargo, optamos por realizar una transformación de acuerdo con el marco general del poema original en el caso de la imagen de “知音” (“almas gemelas”). Para ello hemos de acudir a una leyenda tradicional china, según la cual, Yu Boya (?-354 a.C.) era muy hábil tocando la cítara, como lo era también Zhong Ziqi (413 a.C.-354 a.C.), de forma que cada vez que Boya la tocaba, Ziqi podía entender lo que aquel pensaba. Tras la muerte de Ziqi, Boya partió su amada cítara, rompió las cuerdas y dejó de tocar porque no tenía nadie más que lo conociera mejor que su amigo (Schalow, 2007: 4). Este es el motivo de que la palabra “知音” (“almas gemelas”) se utilice a menudo para referirse a un amigo íntimo. Pero esta interpretación de amistad entre amigos no es del todo coherente con lo que sugiere el poema, por lo que creemos, de acuerdo con el contexto del poema y la situación de la poetisa en el momento de componerlo, que “知音” se refiere al amante esperado por ella,

ese único hombre que la puede entender realmente. Por lo tanto, para aproximarnos al contexto sugerido en el primer dístico, la autora toca la cítara para aliviar su aflicción, y la palabra “知音” del verso final la traducimos como “el que conozca mi melodía”, la interpretada por la poetisa.

Yu Xuanji escribió varios poemas de amor en los que expresaba su deseo de reunirse con el amado y el malestar causado por la preocupación por ser apartada de él (Su, 1991: 305); sin embargo, su sueño de un amor fructífero se veía una y otra vez truncado. Entre estas obras hay dos poemas titulados *Songbie* (*Despedida*) en los que expresa el dolor y la tristeza de la poetisa. He aquí el segundo de ellos:

秦楼几夜愜心期，	Pasé unas noches feliz en mi aposento,
不料仙郎有别离。	sin esperar que mi amante tuviera que irse.
睡觉莫言云处去，	Ve a dormir, sin decir adónde vas
残灯一盏野蛾飞。	Rodeando una candileja rota,
	Una polilla salvaje dando vueltas.

En este poema de versos regulares heptasílabos, la poetisa narra en primera persona su impotencia por no poder retener a su amante. En el primer verso, la imagen “秦楼” (“Qin Lou”) está tomada del edificio construido por el rey Mu de Qin (683 a.C.-621 a.C.) para su hija, también conocido como la Torre del Fénix que, en este poema,²⁶⁶ se refiere al aposento de la poetisa. En los siguientes dos versos, tanto la imagen “仙郎” (“señor inmortal”) como “云” (“nube”) se refieren al amante. La primera muestra el amor y el cariño que tiene la poetisa por su amado, al que considera inmortal, mientras que la imagen de la nube, por sí de naturaleza errática, la usa como metáfora para describir el carácter cambiante de su amado, quien no dedica su afecto a una única mujer. Solo ha conseguido disfrutar unos dulces días con su amante, por lo que la poetisa no quiere que se vaya tan precipitadamente. Para Yu Xuanji, esta marcha es demasiado repentina, e intenta persuadirle para que duerma antes que saber adónde iría, no queriendo saber de este triste tema. Pero ella misma se hunde en sus penas, por lo que en la última línea la autora compara

²⁶⁶ Esta alusión es citada por el capítulo *Xiao Shi* del Volumen I del libro *Lie Xianzhuan* (Biografías de los inmortales), escrito por Liu Xian (77 a.C. -6 a.C.). Disponible en <https://www.zhonghuadiancang.com/xuanxuewushu/liexianzhuan/36209.html>.

su amor con una candileja de aceite rota, y ella misma con la polilla salvaje que la rodea volando. Así expresa su determinación de mantenerse firme, aunque este amor esté a punto de apagarse como la luz de la lámpara.

En la traducción de los dos primeros versos, hemos interpretado las dos imágenes de “秦楼” (“Qin Lou”) y “仙郎” (“señor inmortal”) según el contexto sugerido por el poema original, es decir, expresar la primera como el “aposento” de la poetisa, y la segunda como el “amante” de la misma. Pero, en el tercer verso, decimos que la poetisa le pide a su amante que se vaya a dormir y que no le diga a dónde va, omitiendo nosotros la palabra “nubes” del poema original, cuya supresión, pese a que representa la naturaleza cambiante del amado, hace, a criterio nuestro, que la traducción sea más fluida.

Unos meses después de ser abandonada por Li Yi, Yu Xuanji se atrevió a declarar su amor al poeta Li Ying (李颖) ²⁶⁷, pero fue rechazada por él, de modo que escribió dos poemas, *Gui Yuan* (Lamento en el aposento) y *Qiu Yuan* (Lamento de otoño), para expresar su dolor y frustración. Tras este episodio, y después de convertirse en sacerdotisa taoísta, la poetisa expresó su afecto amoroso al comisario Liu Tong (刘彤) e incluso tuvo una relación con el *juzi* (candidato del examen imperial) Zuo Mingchang (左明昌), pero, lamentablemente, todas sus experiencias emocionales fueron insatisfactorias (Ma, 2019: 78). Tras ser encarcelada en 868, Yu Xuanji expresó sus sentimientos sobre su infructuosa búsqueda del amor a lo largo de los años en el poema *Zeng Lingnü* (Regalo a una doncella vecina) o *Ji Li Yi yuanyai* (Para el vicedirector Li Yi):

羞日遮罗袖，	Apenada, bloqueo la luz del día con una manga de seda,
愁春懒起妆。	Afligida, me niego al carmesí en esta mustia primavera.
易求无价宝，	Es fácil encontrar una alhaja sin precio,
难得有心郎。	lo difícil es tener un amante con corazón.
枕上潜垂泪，	Las lágrimas ocultas caen sobre mi almohada,
花间暗断肠。	mi corazón se rompe sigiloso entre las flores.
自能窥宋玉，	aún así puedo adorar al hermoso joven virtuoso,
何必恨王昌？	¿para qué entonces lamentarse por ese sin corazón?

²⁶⁷ Li Ying ganó el título de *jingshi* (el más alto y último grado en el examen imperial en la China Imperial) en 856, y ejerció de censor en la corte central en la época en que Yu Xuanji permaneció en el convento (Liang, 1997: 21).

El poema comienza con una descripción del estado de languidez de la poetisa: avergonzada de ser abandonada, tuvo que cubrirse con la manga de su vestido, y en primavera, agravada su pena ni se molestó en levantarse temprano para vestirse. ¿Por qué aumentó el dolor? La propia autora da la razón: “Es fácil encontrar una alhaja sin precio, lo difícil es tener un amante con corazón.” Por ello la poetisa recuerda cómo, durante tantos años, ha derramado lágrimas, siempre en secreto, sobre su almohada y se ha afligido oculta entre flores. A través de los recuerdos, una gran tristeza le invade el corazón, y ella finalmente suspira: “aún así puedo adorar a Song Yu, ¿para qué debería odiar a Wang Chang?” (traducción literal del original). En este último dístico, encontramos la clave para entender el sentido de todo el poema y también lo más difícil de resolver en su traducción. Pasamos a ofrecer una explicación para la estrategia utilizada.

Song Yu y Wang Chang son dos personajes históricos, si bien la identidad de este último aún está en controversia (Liu, 2006: 148-149). La imagen de Song Yu ya fue empleada en la obra *Dengtuizi haosefu* (*La exposición poética de la lujuria de Deng Tuzi*), a cuya autoría contribuyó el mismo Song Yu, quien fue uno de los alumnos de Qu Yuan. En esa obra, la expresión “Deng Tuzi” califica al poeta Song Yu de “lujuria” o “deseo apasionado”. Song Yu responde que está libre de deshonestidad porque aunque su vecina, una de las mujeres más bellas del mundo, se le había insinuado durante tres años, él no sucumbió a sus encantos (Owen, 1996: 153). De este relato, podemos entender que a lo que aspira Yu Xuanji es a un joven guapo, con talento y virtuoso. Por otro lado, Wang Chang aparece de vez en cuando en poemas a partir de la dinastía Tang (Liu, 2006: 147). Su imagen procede del poema *Hezhong zhi shuige* (*Canto de las aguas del río*), compuesto por Xiao Yan (464-549), emperador Wu de Liang (Guo, 1979: 1204). Según lo descrito en el poema, Wang Chang, hombre apuesto y hermoso, atraía la admiración de Mo Chou, una de las mujeres de Luoyang. Sin embargo, ella no consiguió la atención de Wang Chang, y se casó con un miembro de la familia Lu, de la alta burguesía de la época, a la edad de quince años, y aunque tuvo hijos y pasó el resto de su vida cómodamente, siguió lamentando no haberse casado con el hombre ideal que tuvo en su mente.

Todo lo anterior nos lleva a la interpretación de los dos últimos versos, en los que la poetisa se lamenta de que, si pudo llegar a adorar el talento de un Song Yu, ¿para qué se iba a lamentar por el apuesto Wang Chang? Así que, para facilitar la comprensión de los lectores, traducimos las dos imágenes como el hermoso joven virtuoso y el amante sin corazón.

Otra transformación que realizamos en la traducción afecta a la imagen “起妆” (“maquillarse”). Considerando adecuado mantener el paralelismo con el primer verso, utilizamos el vocablo “carmesí”, el cosmético utilizado por las mujeres en la antigüedad, para hacer alusión al acto de maquillarse. Llegados a este punto es digna de mencionar la controversia sobre el título de este poema. En la antología *Caidiao ji*, de Wei Hu (魏胡) autor del periodo de las Cinco Dinastías (907-960), este poema viene titulado como *Ji Li Yi yuanwai* (Para el vicedirector Li Yi), mientras que recibe el título *Ji linnü* (Regalo a una doncella vecina) en *Quan Tang Shi* (Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang) (citado por Chen, 2016: 76). En nuestra opinión, a juzgar por el contenido del poema, el primer título parece el más apropiado.

Aunque el segundo dístico de este poema, “Es fácil encontrar una alhaja sin precio, lo difícil es tener un amante con corazón”, ha sido a menudo elogiado por los investigadores, consideramos que el último es aún más notable porque expresa un desafío y un ataque audaces y directos al mundo patriarcal (Su, 1989: 59).

En el poema *Mai can Mudan* (Vender las últimas peonías), Yu Xuanji utiliza esta flor para señalar que ella es diferente de la gente común, afirmación llena de amor propio:

临风兴叹落花频，	De cara al viento, lanzo un suspiro mientras los pétalos caen y caen.
芳意潜消又一春。	Sus fragancias se hunden y se desvanecen con otra primavera.
应为价高人不问，	Nadie pregunta por ellas debido a su precio elevado,
却缘香甚蝶难亲。	ni siquiera las mariposas pueden igualar la dulzura de su aroma.
红英只称生宫里，	Estos pétalos rojos deberían haber crecido en palacio,
翠叶那堪染路尘。	cuyas hojas verdes se tizarían del polvo de la calle.
及至移根上林苑，	Cuando se trasladan a los jardines imperiales,
王孙方恨买无因。	Jóvenes nobles lamentarán no haberlas comprado.

El título de este poema se ha interpretado generalmente como “卖” (“vender”) más “残牡丹” (“peonías marchitas”) y se ha traducido como “vender peonías marchitas”, por ejemplo en la traducción²⁶⁸ de Wimsatt (1936). Sin embargo, esta puede ser una

²⁶⁸ En su selección y traducción de obras de Yu Xuanji, Wimsatt interpreta el título de este poema como *Selling wilted peonies: Biography and Songs of Yü Hsuan-chi, T'ang poetess*.

interpretación errónea del título y se contradice con el tema tratado en el poema (Jia, 2018: 197). Basándonos en el análisis de otros textos poéticos de esta autora, como los anteriormente expuestos, creemos que Yu Xuanji se refleja en su poesía con una autoidentificación y apreciación personales muy superiores a las de sus contemporáneas, por lo que es poco probable que ella se comparara a sí misma con peonías marchitas. Además, como en el poema se describe que las peonías se trasplantan al jardín imperial, lo cual hace que los jóvenes nobles lamenten no haber puesto los medios para comprarlas, si fuese correcto el título, la poetisa no podría tampoco compararse con orgullo a las marchitas peonías (Jia, 2018: 217). Y del título original podemos interpretar el vocablo “残” como un resto de algo que ha quedado, en lugar de ser algo marchitado, por lo que, de admitirse nuestra interpretación, el título traducido más coherente sería “Vender las últimas peonías”.

Si nos fijamos sobre todo en la interpretación del último dístico, la ausencia en el original de sustantivos relacionados con el tiempo que concreten o delimiten el espacio temporal del mismo, consideramos factible realizar dos interpretaciones como las siguientes:

I

Cuando se trasladan a los jardines imperiales,
Jóvenes nobles lamentarán no haberlas comprado.

II

Cuando se hubieran trasladado a los jardines imperiales,
Jóvenes nobles habrían lamentado no haberlas comprado.

Estas dos traducciones utilizan tiempos diferentes y muestran tonos completamente distintos: en la primera se utiliza el tiempo presente del indicativo con el tiempo futuro, y el tono plasmado en ella es firme, mostrando que Yu Xuanji se compara a sí misma con una peonía, noble y elegante, revelando su afirmación de su propio valor.

En la segunda traducción, el uso del pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo y el tiempo condicional compuesto convierte la afirmación de la poetisa en un lamento impotente: si me hubieran proporcionado un entorno mejor, como a la peonía, ¿se habrían arrepentido esos jóvenes nobles que me abandonaron? Combinando el significado de los dos dísticos anteriores, opinamos que la primera traducción es más coherente con el contexto sugerido en el poema.

Este poema está compuesto por versos regulares heptasílabos, la forma que Yu Xuanji utilizaba con más frecuencia y facilidad (Jia, 2018: 197). Las imágenes y las descripciones de las peonías se combinan y yuxtaponen antitéticamente para dar a entender amplios significados. El poema es también una obra maestra del subgénero poético conocido como *yongwushi* (poesía que da alabanza a los objetos). La poética tradicional china sostiene que este subgénero de poesía debe perseguir idealmente dos objetivos: describir el objeto de forma vívida tanto en su forma externa como en su calidad interna, y proyectar la personalidad o los sentimientos del poeta o de otras personas en la descripción del objeto (Jia, 2018: 197). Este poema logra perfectamente ambos objetivos. No solo describe la forma, el aroma y el color extraordinariamente hermosos de las peonías no vendidas, sino que también transmite su naturaleza noble, su calidad y su valor. Y lo que es más importante, cada palabra del poema puede leerse referida simultáneamente tanto a las flores como a la propia poetisa: la flor es la poetisa y ella es la flor; son idénticas e inseparables.

Además de los poemas anteriormente analizados, Yu Xuanji también intentó justificar en otros el debido valor de las mujeres. En *You Chongzhen guan nanlou du xinji di timing chu* (*Visita a la Torre Sur de la Abadía de Chongzhen y contemplación de las firmas de los que aprobaron el examen imperial*), la poetisa llegó a escribir “Odio la bata de gasa que cubre mis versos, alzando mi cabeza, pero en vano, cuánta envidia tengo a estos señores de la lista.”²⁶⁹ Por ello, Xin Wenfang comenta “Observo que sus pensamientos son fuertes y genuinos. Si fuera un hombre, sin duda habría sido un talento realmente útil. Muchos literatos la compadecen y la aprecian”²⁷⁰ (citado por Fu, *et al.*, 2000: 448). Birrell (2001: 209) sostiene que la poesía de Yu Xuanji expresa la oposición de la autora a la desigualdad de género. Idema y Grant (2004: 195) coinciden en que la poetisa expresa su insatisfacción por las limitaciones que le impone su sexo y anhela el reconocimiento de su talento literario. Este

²⁶⁹ Texto original en chino: 自恨罗衣掩诗句，举头空羡榜中名。

²⁷⁰ Texto original en chino: 观其志意激切，使为一男子，必有用之才。作者颇怜赏之。

tipo de articulación directa no tiene precedentes en los escritos de las mujeres de épocas anteriores. Más tarde, teniendo los argumentos de Yu Xuanji como modelo, el lamento de las mujeres por no poder realizar los exámenes de la corte aparece no pocas veces en los escritos femeninos de las dinastías Ming y Qing (Ko, 1994: 17).

3.3.3 XUE TAO (¿768?-832): UNA CORTESANA AFORTUNADA

Xue Tao (¿768?-832), con nombre de cortesía Hongdu, fue probablemente una de las poetisas cortesanas más famosas de la historia literaria china (Chang y Saussy, 1999: 59). La fecha de nacimiento de Xue Tao es incierta; probablemente nació en Sichuan, donde su padre ocupaba un puesto oficial de bajo nivel a suficiente distancia de la zona suroeste de China, región devastada por los efectos de la rebelión de An Lushan²⁷¹. Su padre murió cuando ella era joven, y Xue Tao acabó entrando como cortesana²⁷² al servicio provincial (Mair, *et al.*, 2013: 43). A diferencia de las sacerdotisas taoístas, las cortesanas no tenían libertad de elegir con quién relacionarse y debían esperar a ser llamadas por los hombres. A menudo se encontraban en la posición de una humilde sirvienta; los malos tratos eran bastante comunes y muchas cortesanas sufrieron trágicos episodios (Jia, 2018: 227). Sin embargo, a pesar de su bajo estatus social de procedencia, Xue Tao participaba activamente en actos sociales e intercambiaba poemas con muchos escritores y funcionarios varones. La larga lista de aquellos con los que se relacionó e intercambió poemas incluía a numerosas y célebres figuras literarias de la dinastía Tang, como Yuan Zhen (779-831), Bai Juyi (772-846), Zhang Ji (¿766?-¿830?), Liu Yuxi (772-842), Du Mu (803-852), Zhang Gu (¿?-¿?), Yuan Zhen (779-831), etc., (Idema y Grant, 2004: 183), manteniendo una relación amorosa con este último (Su, 1988: 86). Su talento impresionó tanto al gobernador militar del Circuito de Xichuan, Wei Gao (745-805), que este incluso llegó a proponer el envío de un memorial solicitando un nombramiento para ella como cotejador de libro (*jiaoshu*), aunque esta petición no fue enviada (Dong, 1985: 77-78). Su fama como cotejadora de libro (*nü jiaoshu*) se había extendido y, posteriormente, tras el ejemplo de Xue Tao, se inició la costumbre de tratar con este título a las cortesanas más versadas en literatura (Dong, 1985: 78). Tan dotada para la caligrafía como para la poesía, se dice que Xue Tao era aficionada a escribir en pequeños papeles teñidos de carmesí, de forma que, con el tiempo, su nombre fue epónimo de este tipo de papel, convirtiéndose en un artículo de uso popular (Chang y Saussy, 1999: 60). Después de abandonar su condición de cortesana en la madurez, Xue Tao vivió recluida en las afueras de Chengdu, a menudo prefiriendo vestir una sencilla túnica taoísta durante sus últimos años. Murió en 823 a la edad de sesenta y tres años (Dong, 1985: 78).

²⁷¹ Véase la nota al pie 243.

²⁷² Xue Tao es descrita como una “cortesana musical” (*yueji*) en la ciudad de Chengdu, y en otros lugares como “cortesana de guarnición” (*yingji*) (Cai, 2018: 280).



Figura 13. Retrato de Xue Tao (Yan, *et al.*, 2006: 141)

Xue Tao era capaz de escribir poesía a los ocho o nueve años, y a los dieciséis ya tenía fama de poetisa. Fue autora de quinientos poemas en su vida (Su, 1988: 88), los cuales se incluyeron en cinco volúmenes de la *Jinjiang Ji* (*Colección del Río de Brocados*), que lamentablemente no se conservaron. Un volumen de ochenta y nueve poemas de Xue Tao está disponible en *Quan Tang Shi* (*Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang*) (Dong, 1985: 78), mientras que otra selección de noventa y uno de ellos fueron recogidos en la colección editada por Pengzhou Zhang, publicada en 1981, titulada *Xue Tao Shijian* (*Notas de Poesía de Xue Tao*).

Xue Tao acostumbraba a escribir poemas sobre objetos (*yongwu shi*), en los que proyecta sus enormes deseos de amor. Por ejemplo, en el siguiente poema, *Chishang shuangfu* (*Una pareja de aves sobre las aguas*), la envidia y el optimismo de la poetisa se expresan mediante la descripción de una pareja de aves acuáticas volando entre las hojas de loto sobre el agua:

双栖绿池上，
朝去暮还飞。
更忆双雏日，
同心莲叶间。

Sobre las cristalinas aguas verdes, dos aves,
al amanecer y al atardecer,
volando juntas se les ve.
Lo más memorable de todo,
tras el nacer de sus crías,
entre las hojas de loto,

sus corazones se enlazan.

乎

Se trata de una cuarteta compuesta de versos pentasílabos, en la que aparecen las imágenes “双栖” (“las aves, un macho y una hembra, compartiendo un hábitat común”), y “同心” (“enlazarse el corazón”). La primera está extraída del poema *Yi shi dai shu bieshou jizeng shi* (*El envío de un poema después de la despedida con un poema en lugar de un libro*), compuesto por Lu Chui (470-526), donde leemos “Una noche dulce de pareja se convierte en una noche solitaria”.²⁷³ Esta imagen a menudo se utiliza como metáfora de la convivencia de una pareja, mientras que la imagen “同心” suele emplearse para un marido y una mujer que, enamorados, entrelazan sus corazones. La totalidad del poema se sirve de las escenas en las que dos aves vuelan, se posan juntas y entre las dos cuidan de sus crías. Lo que está implícito en estas escenas es el deseo de la autora de hermanarse con su amado y convertirse ambos en una pareja de enamorados.

El vocablo “鳧” al que se refiere el título del poema es un azulón, un ave acuática que crece en ríos y lagos, y que suele volar en grupos de varios cientos. Por tanto, el título se trasladaría literalmente como “dos azulones flotando en el agua de un estanque”. Sin embargo, la traducción directa da lugar a frases excesivamente largas, por lo que preferimos interpretarlo como una pareja de aves (flotando) sobre las aguas, suprimiendo la imagen del estanque. El uso de la palabra “ave” en sustitución del nombre concreto del ánade también ayuda a reducir el número de sílabas sin cambiar en exceso el significado de la frase. Vemos cómo las imágenes que hemos analizado anteriormente no implican elementos de singular importancia cultural o lingüística; fenómenos como machos y hembras de aves acuáticas habitando en pareja son relativamente comunes, por lo que una traducción directa de estas imágenes podría llegar a recrear el verdadero significado de la escena pintada en el poema original. La imagen “绿池” (“estanque verde”) que aparece en el primer verso suele interpretarse como “aguas verdes”, lo cual no siempre se asocia a un entorno saludable como hábitat de las aves; por ello añadimos el adjetivo “cristalino” en la traducción para modificar la cualidad del agua, aludiendo mejor al entorno vegetal en el que se desarrollan las escenas. La imagen “朝去” (“ir al amanecer”) y “暮还” (“volver al atardecer”) describe cómo la pareja de aves, aun dejando el nido, permanecen juntas en todo momento. Hemos omitido las palabras “ir” y “volver” en la traducción, pero el

²⁷³ Texto original en chino: 双栖成独宿.

adverbio “junto” unido al verbo “volar”, más las dos perífrasis preposicionales indicadoras de tiempo, son suficientes para representar a las dos aves volando juntas todo el tiempo. También observamos que el último verso del poema, “蓮叶” (“hojas de loto”), debido a su pronunciación similar a la palabra “恋也” (“enamorarse”), constituye un juego de palabras, que, como rasgo lingüístico y cultural específico de la lengua original, cuestión a la que se refiere Chen (2008a: 20), es intrasladable, y en su traducción solo podemos aspirar a aproximarnos al poema original (Chen, 1987: 41). Por ello esta idea la hemos expresado en términos de dos aves con sus corazones enlazados, lo que da libertad al lector para hacer las asociaciones pertinentes.

Lu Chang (¿?-¿?), escritor de la dinastía Qing, comenta en su colección *Lichao mingyuan shici* (*Poesía de las damas famosas de todas las generaciones*) que los poemas de Xue Tao son vivos y conmovedores (citado por Lü, 2020: 138), siendo siempre capaz la autora de expresar sus sentimientos y emociones de una manera profunda y oculta, utilizando imágenes sencillas, habituales y fáciles de entender. Los objetos emparejados suelen conmoverta, haciendo que sus emociones se proyecten directamente en las escenas que describe, irradiando delicadeza y calidez.

Hu Zhenheng (1569-1645), literato y coleccionista de la dinastía Ming, señala que en la poesía de Xue Tao “no detecta la voz femenina” (Hu, 1957: 70). En realidad, creemos que no es del todo así, y que en ciertos poemas de la escritora también hay matices delicados y eufemísticos de la mujer, como en la cuarteta que hemos visto más arriba. Pero es innegable que en la composición de los poemas de amor de Xue Tao hay una inclinación hacia el patrón masculino. Desde que empezó como cortesana, la poetisa aspira a un carácter noble a pesar de ser una prostituta, y se exige a sí misma aprender del talento de los poetas varones. Es la razón de que, en sus poemas, como respuesta a peticiones de intercambios literarios, se detecten rastros que simulan las afirmaciones de los autores masculinos con el fin de ganar el favor de la cultura dominante. Bajo la influencia del tradicional estilo de expresarse en la voz del sexo opuesto, en el que el varón describía sus sentimientos a través de las emociones como mujer, en este estilo de poesía también suele representarse la relación amorosa entre el hombre y mujer como la relación entre el soberano y sus cortesanos. La poesía de esta naturaleza, a partir de la obra *Li Sao* (*Lamento por separación*) de Qu Yuan, recibió desde sus inicios el reconocimiento de los literatos de todas las generaciones. Entre ellos se incluye Xue Tao, quien se identifica a sí misma como el sujeto descrito en la poesía, describiendo la tristeza causada por el amor como la de

separación entre amigos. Es el caso del poema *Song youren (Despedida de un amigo)*:

水国蒹葭夜有霜，	Junto al río, unos cañaverales teñidos de escarchas,
月寒山色共苍苍。	Bajo la fría luna, colinas tristes, una tras otra,
谁言千里自今夕，	¿Desde entonces quedaríamos separados a mil millas?
离梦杳如关塞长。	Ensueño, tan largo, como esas fortalezas fronterizas.

El poema representa una escena de despedida a regañadientes de un amigo, pero la referencia a la imagen “蒹葭” en el primer verso implica que el poema no fue escrito para un amigo. La palabra “蒹葭” se refiere a un tipo de cañaveral. Esta imagen procede del poema titulado con dicho nombre en el capítulo *Qin Feng* del *Shijing (Libro de poemas modelo)*, donde podemos leer: “Tan verdes están los cañaverales frondosos, y gotas de rocío cristalizan en escarchas. Puede ser aquella que adoro, está de pie junto al río.”²⁷⁴ En la antigüedad, esta imagen se utilizaba a menudo en poemas sobre el amor, por lo que podemos interpretar que la verdadera y oculta intención de Xue Tao era expresar eufemísticamente su pena por la separación de su amado. Y con la otra imagen que aparece en el mismo verso, “夜有霜” (“hay escarchas en la noche”), la poetisa señala que el momento de componer el poema es en una noche de otoño, cuando los cañaverales están cubiertos de escarcha, y Xue Tao y su “amigo” están a punto de separarse. Poco después, la luna sale y brilla sobre las lejanas colinas, y la escena escarchada junto al agua en la noche y las frías montañas bajo la luna componen una escena tranquila y melancólica. Por lo tanto, la descripción de estas escenas, deliberadamente meditadas, está destinada a crear una atmósfera afligida y triste antes de que la poetisa exprese sus sentimientos (Deng, 2016: 66).

Los dos últimos versos del poema son eminentemente líricos. En el tercero (“¿quién dice que hoy te irás a mil millas de distancia?”), mediante una pregunta así, en tono retórico, la poetisa trasluce una ligera inquietud por la inminente separación y, tratando de consolarse a sí misma, espera que el afecto entre los dos no se debilite o se desvanezca a causa de la distancia. El último verso compara su anhelo con la larga distancia

²⁷⁴ Texto original en chino: 蒹葭苍苍，白露为霜，所谓伊人，在水一方。

hasta el paso fronterizo, expresando la tristeza de la autora al separarse de su “compañero”.

El uso que hace Xue Tao del término y el concepto “amistad” para describir el amor entre un hombre y una mujer parece indicar una inclinación hacia el estilo poético masculino, reflejándose en esta práctica su expectativa por equipararse con la personalidad de los poetas varones desde su propia identidad. Compararse a sí misma en el poema con la imagen de un hombre, esconder el amor bajo el disfraz de una noble amistad, más el hecho de adoptar este recurso en consonancia con la elegancia estética y la sutileza tan veneradas por los autores varones, se opone a la práctica audaz y directa que vimos en el caso de Yu Xuanji. Esta forma de Xue Tao de invertir el estilo fue muy bien aceptada por el círculo cultural masculino y le permitió conseguir cierta independencia en su poesía. Es probable que su fama como poetisa le sirviera de ayuda para pedir el retiro del servicio de cortesana, solicitud que le fue concedida. En ese momento la poetisa tenía veinte años (Zhang, *et al.*, 2012: 160), tras lo cual llevó una vida casi ermitaña en las afueras de Chengdu, componiendo poemas de vez en cuando (Peng, *et al.*, 1980: 9035). En estos términos, y en comparación con otras mujeres de su mismo estatus social, Xue Tao fue afortunada por haber podido liberarse del triste destino de muchas cortesanas contemporáneas suyas.

En cuanto a la traducción de este poema, las imágenes que aparecen en él las traducimos directamente, ya que se pueden asociar con su significado según el contexto. El adjetivo “苍苍” (“griseo y vasto”) del segundo verso indica que la fría luz de la luna y las montañas iluminadas por ella se fusionan en una escena extensa y distante. Seguimos el contexto del poema original y traducimos “fría luz de la luna” como “luna fría”, considerando acortar la longitud del verso para que su número de sílabas sea consistente con el del primer verso. Interpretamos así este segundo verso como “bajo la fría luna se extendían montañas tristes una tras otra.” El tercer verso del poema se altera considerablemente en la traducción, sustituyendo la pregunta de la poetisa sobre quién dijo que se iban a separar por la pregunta, que ella misma se hace, sobre si, realmente, está a punto de separarse. Este ajuste no supone una gran pérdida en la transmisión del sentido del poema original, pero permite una disposición más armoniosa de las sílabas de este verso en relación con los otros tres. El poema original es una cuarteta compuesta de versos heptasílabos, todos los cuales, menos el tercero, riman. En la traducción, el número de sílabas aumenta a diecisiete por línea, manteniendo el mismo número de versos que en el poema original. Los últimos dos versos riman en asonante, mientras que la última sílaba del primero coincide con estos dos versos rimados, creando de este modo una cierta

musicalidad, lo cual permite aproximarnos más al esquema de rimas del poema original.

La serie de poemas titulada *Shili Shi* (*Poemas sobre diez separaciones*) fue compuesta por Xue Tao posiblemente después de que fuera reprendida y desterrada por Wei Gao, el gobernador militar (Zhang, 2019: 25). Las verdaderas razones de la amonestación ha sido foco de controversia durante un largo período, y la comunidad académica ofrece dos hipótesis: la primera se basa en la nota del poema *Quan li zhu* (*El perro separado de su amo*), registrado en el volumen ochocientos tres de *Quan Tang Shi* (*Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang*), donde se da como motivo del destierro que Xue Tao, ebria, hirió a un invitado en el transcurso de un banquete (Peng, *et al.*, 1980: 9043). La segunda explica que Xue Tao, por ser la cortesana más favorecida de Wei Gao, tenía cada día más visitas de literatos y funcionarios, y esta no guardaba, a juicio del gobernador, el recato que se esperaba de ella durante sus interacciones con los varones, lo cual causó los celos de Wei Gao. Además, parece que Xue Tao también aceptaba oro y seda de funcionarios y literatos a espaldas de su señor, por lo que el gobernador militar decidió castigarla (Zhang, *et al.*, 2012: 159). Tras un estudio minucioso de los datos bibliográficos, Pengzhou Zhang refutó la primera hipótesis y consideró más plausible la segunda (Liu y Sun, 1985: 55).

En esta serie de poemas Xue Tao utiliza diez metáforas para pedir disculpas a su “amo”, a saber: la del perro separado de su dueño, el pincel de la mano del escribiente, el caballo de su establo, el loro alejado de su jaula, la golondrina de su nido, la perla lejos de la palma de su dueño, la carpa fuera de su estanque, el halcón libre del guante de su dueño, el bambú apartado del pabellón y el espejo separado de su soporte. Estos poemas, en su mayoría, muestran la dependencia, la impotencia y la sumisión social de la cortesana (Jia, 2018: 228). Tal es el caso del primero de la serie, *Quan li zhu* (*El perro separado de su amo*):

驯扰朱门四五年，	Tras su puerta durante cuatro o cinco años, dócil y obediente,
毛香足净主人怜。	mi cabello fragante y pies cuidados son siempre su deleite.
无端咬著亲情客，	Sin razón, por haber mordido a su muy querido invitado,
不得红丝毯上眠。	dormir en la alfombra de seda roja ya no me permite.

En los primeros dos versos, Xue Tao se compara con un cachorro canino, en los que describe a la cría favorecida y alimentada cuidadosamente por su amo durante unos

años, siendo el animal dócil y bastante querido por su dueño. Esta descripción nos recuerda la propia experiencia vital de Xue Tao como una cortesana, con gran talento literario, pero con un estatus social aún bajo, y a Wei Gao como el entonces gobernador de la región de Xichuan (actualmente Sichuan). Funcionario de alto rango con gran autoridad, Wei Gao, que apreciaba el talento de Xue Tao, a menudo le ordenaba ofrecer su compañía a los invitados y componer poesías en los banquetes celebrados en su residencia oficial (Peng, *et al.*, 1980: 9035). Conociendo esta experiencia de Xue Tao, no nos resulta difícil comprender la metáfora de poema, en el que la poetisa se compara con la mascota de su señor, quien fue su dueño en la vida real. Esta metáfora sitúa a la poetisa en una posición subordinada, y la narración en un tono humilde revela que la autora espera conseguir la piedad del amo. Los dos últimos versos del poema, en cambio, describen al perro castigado por morder al invitado de su dueño sin razón alguna, lo que puede interpretarse como una simple narración de la poetisa sobre el motivo del castigo. La palabra “无端” (“por ninguna razón”) en el tercer verso señala que la poetisa misma reconoce lo inapropiado del hecho cometido, aunque no lo hiciera intencionadamente, lo cual realza el tono prudentemente suplicante de la autora.

En cuanto al tratamiento de la traducción, al igual que en el poema anterior, las imágenes que aparecen pueden entenderse bien en su contexto, por lo que las traducimos directamente. Pero en cuanto al tratamiento de la imagen “朱门” (“puerta bermellón”) hemos de considerar la omisión del adjetivo “朱” (“bermellón”) para acortar la longitud del verso traducido, haciendo lo posible para que sea lo más coherente posible con el cómputo silábico del resto del poema. Esta imagen que aparece en la primera línea evoca las puertas pintadas de rojo como signo de prestigio de las mansiones de los antiguos reyes y nobles, y en este poema alude al alto rango y posición de Wei Gao. Si trasladáramos esta imagen literalmente, el lector lo asociaría a lo sumo con cualquier puerta roja, debido al desconocimiento del significado cultural oculto en ella, por lo que creemos que su omisión afecta poco al significado global que pretende transmitir el poema. En el poema original la autora utiliza la narración en tercera persona, mientras que en la traducción lo hacemos en primera, nombrando su señor en tercera persona para reflejar el respeto debido en la relación entre ella y su protector. Todos los versos del poema original, excepto el tercero, riman, pero en la traducción hemos optado por su supresión en aras de la fluidez rítmica. En tal sentido, hemos tratado de conferir cierta musicalidad a la traducción repitiendo la vocal “e” en la posición de la rima original, es decir, en la última sílaba del primer, segundo

y cuarto versos.

El análisis de los diez poemas permite observar la repetición del patrón metafórico que podríamos denominar como “algo lejos de algo”, en el que el primer elemento hace referencia a la propia poetisa, mientras que el segundo alude a Wei Gao. Estos poemas utilizan una gran variedad de objetos para comparar la relación entre Xue Tao y Wei Gao, y a través de estas imágenes la autora refleja, con gran habilidad, el desencuentro en la relación.

Los investigadores dudaron durante mucho tiempo de la autoría de estos poemas, en particular porque el estilo, que a veces se acerca a la jerga, se consideraba indigno de la maestría de Xue Tao. Las dudas se dispararon cuando se descubrió que una antología de la dinastía Tang, conservada en Japón y publicada en China a mediados del siglo XX, incluía como primer poema uno atribuido a Xue Tao (Chang y Saussy, 1999: 66). Y, además, como veremos a continuación, en los poemas que conforman la mencionada serie *Shili Shi* (*Poemas sobre diez separaciones*) subyace una estructura interna inspirada por el estilo poético heredado de las canciones populares de la dinastía Tang, en los que se hace un amplio uso de clichés y patrones sintácticos repetidos, de donde toma ejemplo la estructura común compartida de los títulos que encabezan estos poemas.

Las relaciones descritas en este grupo al que nos referimos varían también según la metáfora utilizada (Zhang, 2019: 30). La relación que se describe en el poema *Quan li zhu* (*El perro separado de su amo*) es de dependencia, la misma que se refleja en otros dos de esta serie: *Yingwu li long* (*El loro alejado de su jaula*) y *Yu li chi* (*La carpa fuera del estanque*). Tratándose de tres animales domésticos, su supervivencia sería problemática sin la asistencia humana (Zhang, 2019: 26-27). Pero es digno de mencionar que en esta serie poética existen también metáforas de otra categoría animal, como en los siguientes tres poemas: *Ma li jiu* (*El caballo separado de su establo*), *Yan li chao* (*La golondrina alejada de su nido*) y *Ying li gou* (*El balcón libre del guante de su dueño*). Estos últimos tres animales, a pesar de estar subordinados a sus amos, son capaces de sobrevivir en libertad, sin depender de las personas (Zhang, 2019: 27), y este cambio en la relación animal-dueño implica la autoidentificación oculta que Xue Tao intentar expresar, quien, como cortesana, se vio obligada a depender de su señor. Ayudada por el valor de su propio talento, la poetisa se considera una mujer capaz de grandes aspiraciones, válida para decidir por sí sola sobre su vida y llamada a mucho más que ofrecer la simple compañía y entretenimientos a los demás.

Hay otra categoría de imágenes en la serie poética de *Shi li shi* (*Poemas de diez separaciones*), en la que la autora se compara con un objeto, formada por cuatro metáforas: *Bi li shou* (*El pincel separado de la mano del escribiente*), *Zhu li Zhang* (*La perla lejos de la palma de su dueño*), *Jing li tai* (*El espejo separado de su soporte*) y *Zhu li ting* (*El bambú apartado del pabellón*). Veamos el primero de ellos:

越管宣毫始称情，	Pincel hecho del más fino pelo,
	le venía como anillo al dedo.
红笺纸上撒花琼。	En las hojas rosas de escritura,
	dejó caer pétalos y gemas.
都缘用久锋头尽，	Ahora con el pasar del tiempo,
	sin puntas ha quedado el pincel.
不得羲之手里擎。	Ya no se sostendrá más en la mano de Xizhi,
	el mejor de los calígrafos.

En el primer verso, la imagen “越管” hace referencia de las mejores cañas para hacer los pinceles, las cuales se encontraban en la región de Yue, en el sureste de China (hacia Vietnam), mientras que la imagen “宣毫” se refiere a los pinceles fabricados en la ciudad de Xuancheng (en la actual provincia de Anhui) que están hechos con pelo de máxima calidad (de lobo o de conejo). En cuanto a la imagen “羲之” que aparece en el cuarto verso, se refiere al famoso calígrafo Wang Xizhi (321-379) del periodo de las Seis Dinastías, cuyo estilo era bien conocido por Xue Tao, debido a que ella misma, en su propia caligrafía, emulaba el estilo de este gran maestro. Con estas referencias y la descripción del destino del pincel, Xue Tao expresa su queja por haber sido dejada de lado, tal vez debido a su edad. Lo mismo ocurre con su referencia a las “红笺” (“hojas rosas de escritura”), que recuerdan un pequeño papel especial de color carmesí hecho a mano que, como hemos mencionado, utilizó la poetisa para el intercambio de poemas, y que más tarde se conocería como “薛涛笺” (“hojas de Xue Tao”).

El tratamiento de las imágenes mencionadas se resuelve en la traducción encontrando expresiones similares en la lengua de destino y cuidando el traslado del contexto global sugerido por el poema original. Sin embargo, para la referencia al calígrafo Wang Xizhi, junto con una traducción directa de esta imagen, hemos añadido un verso

más para explicar la identidad del personaje. De esta forma el número de versos del poema traducido aumenta de cuatro a ocho, el doble que en el poema original.

Como ya hemos mencionado al realizar su semblanza, en los círculos sociales y culturales de la dinastía Tang, Xue Tao era muy conocida y reputada. Según la investigación de Zhang (2012: 98), la lista de personas que se relacionaron e intercambiaron poemas con Xue Tao incluía a muchas figuras literarias de suma importancia y a eminentes funcionarios de la época, y casi todos ellos eran miembros principales de la sociedad (Zhao, 2018: 39). Acercándonos a la experiencia vital de Xue Tao, podemos ver que su estrecha vinculación con el círculo cultural masculino y el frecuente intercambio de obras poéticas con estas élites literarias hizo que Xue Tao nos dejara una cantidad considerable de poemas cuyos contenidos tratan la interacción amistosa o amorosa con estas personas. Además, algunas de sus obras poéticas abordan la situación política de la época, y el contenido de sus obras trasciende la identidad y las emociones de sus contemporáneas. Un ejemplo representativo de este último tipo es el poema titulado *Chou bian lou* (*Torre del Tratado Fronterizo*), que refleja la actitud visionaria de la poetisa y su preocupación por la situación política:

平临云鸟八窗秋，	Divisando las nubes y los pájaros de otoño,
壮压西川四十州。	En Xichuan ²⁷⁵ nos hallamos rodeados por todos lados.
诸将莫贪羌族马，	Generales, no codiciéis los buenos caballos de los <i>Chinag</i> ²⁷⁶ .
最高层处见边头。	Desde lo más alto de la torre, se ven nuestras fronteras.

Este poema trata de describir un edificio construido por Li Deyu (787-850), quien por entonces era *Xichuan jiedushi* (gobernador de la parte oeste de Sichuan). Dicho edificio estaba situado en los suburbios occidentales de la prefectura de Xichuan en aquella época. Por la palabra “筹边” (“planificación de los asuntos fronterizos”) que aparece en el título de este poema, interpretamos que esta construcción estaba relacionada con la guarnición militar, y que era el lugar de mando de las fortalezas fronterizas de la región. La autora se

²⁷⁵ Actualmente corresponde a Sichuan. Según la biografía de Li Deyu en *Xin Tang Shu* (*Nuevo Libro de la dinastía Tang*), durante la dinastía Tang media (766-835), el imperio Tang mantuvo un perenne enfrentamiento con los grupos minoritarios vecinos del suroeste de Xichuan, la parte occidental de la actual región de Sichuan, durante el cual hubo constantes hostilidades.

²⁷⁶ Los *Chinag* eran las antiguas tribus nómadas que vivían en el oeste de China, conocidas por la cría de magníficos caballos.

apodera del escenario protagonizado por este edificio, que traducimos como “torre”, y la elogia con descripciones concisas y asociaciones acordes con las tensiones militares del momento.

En la traducción de este poema nos encontramos con dos imágenes clave. La primera es “西川” (“Xichuan”) en el segundo verso; con esta palabra la poetisa concreta el lugar donde sucedieron los conflictos fronterizos. Como se refiere a un dato geográfico estrechamente vinculado con el contexto del poema original, y que no puede encontrar un sustituto en castellano, no tenemos otra opción que traducirlo fonéticamente y luego añadir un comentario en una nota para explicarlo. La misma estrategia traductológica aplicamos también a la interpretación de la segunda imagen clave, presente en el tercer verso, que es “羌族马” (“caballos de los *Chiang*”) “羌” (“*Chiang*”) es un término genérico utilizado en la antigüedad para designar a las tribus nómadas que vivían en el oeste de China. Según los registros históricos, en aquella época experimentaban dificultades internas y externas, y debido a la falta de liderazgo y disciplina entre las guarniciones militares, las pertenencias y el ganado de los grupos minoritarios de la zona de Xichuan eran robados con frecuencia, lo que perturbaba la vida pacífica de los habitantes de la frontera. Por ello, en su poema, Xue Tao advierte a los generales de los Tang que “Los generales no deben codiciar los caballos de la tribu Qiang”, y reprende al ejército Tang por molestar al pueblo, mostrando un valor y una audacia extraordinarios, reflejando de este modo su preocupación por la guerra que se avecinaba.

A partir del análisis de los poemas anteriores, vemos cómo Xue Tao fue reconociendo gradualmente que su identidad de mujer se había convertido en una restricción que la limitaba, provocando que cualquiera de las expectativas que no correspondiera a su sexo terminara por convertirse en delirios irrealizables. Xue Tao encontró la manera de mostrarse y de expresarse, mediante el abandono de las características propias de la escritura femenina tal y como la identificaba la estética literaria tradicional y elaborando así un discurso de voz masculina dentro del cuerpo de una mujer. Con su ágil talento, se retrató a sí misma como poeta femenina bajo la estética de los literatos varones, utilizando como referencia uno de los recursos estéticos más valorados por los eruditos de la época. Sean cuales fueran sus apetencias interiores, salen a la superficie con un pincel sutil, y este compromiso consciente le valió la aprobación de los círculos de escritores y críticos literarios con los que se relacionó. Xue Tao, poetisa desde sus dieciséis años, murió a la edad de sesenta y tres, tras más de cuarenta años dedicados a

la poesía, a pesar de su historial como cortesana. De hecho, no fue etiquetada como “cortesana libertina”, como sí sucedió con Yu Xuanji (Zhang, *et al.*, 2012: 97).

3.3.4 LI QINGZHAO (1084-1155): GRAN MAESTRA DE IMÁGENES

Li Qingzhao (1084-1155), una de las mejores poetisas de China (Chang y Owen, 2011: 469), de nombre literario Yi'an Jushi, nació en Zhangqiu, prefectura de Qi (actual Zhangqiu, provincia de Shandong). Su padre, Li Gefei (¿1045?-¿1105?) tenía una rica colección de libros, lo que le permitió desde niña construir una base literaria en un buen ambiente familiar. Li Qingzhao contrajo matrimonio con su primer marido, Zhao Mingcheng (1081-1129) en 1101 (Xie, 2010: 39), quien, al igual que Li Qingzhao, procedía de una eminente e ilustrada familia de Shandong. Durante veinticinco años, antes de la invasión de las tribus Jurchen, vivieron una vida feliz juntos. Sin la ambición de seguir una carrera oficial distinguida, Zhao Mingcheng compartía con su esposa un intenso interés por el estudio y la literatura (Xie, 2010: 39). Les apasionaba coleccionar obras de arte y antigüedades, especialmente bronce antiguos. El catálogo que prepararon juntos, titulado *Jinshi lu* (*Registro de inscripciones en bronce y piedra*), contiene unas dos mil inscripciones con sus comentarios, y se publicó por primera vez entre 1119 y 1125. La calidad de esta obra la hizo anticiparse a los estándares modernos en el estudio de los objetos excavados. Durante la invasión Jurchen, el matrimonio perdió gran parte de su enorme colección de antigüedades, dejando atrás carros cargados de objetos y libros en su precipitada huida hacia el sur (Xie, 2010: 39). En 1128, Zhao Mingcheng cayó enfermo de camino a su nuevo destino como gobernador del distrito de Huzhou, y murió en Nanjing al año siguiente. Al quedar viuda, Li Qingzhao vivió sola durante un tiempo, aunque después se volvió a casar con un oficial llamado Zhang Ruzhou (Zhang, 2007: 284). El hecho de que Li Qingzhao volviera a desposarse está claramente documentado en las fuentes de la dinastía Song, las cuales registran que, tras su matrimonio, Li Qingzhao descubrió que su segundo marido era un hipócrita que se había casado con ella con la intención de manejar la fortuna de su familia. Tras solo cien días de matrimonio, Li Qingzhao le demandó por obtener ilegalmente su cargo oficial, lo que provocó que este fuera acusado formalmente de delito, privado de su cargo oficial y desterrado (Yin, 2017: 102). Tras presentar la demanda, Li Qingzhao fue encarcelada, pues así se procedía según la ley de la época, aunque, gracias a la ayuda de amigos y conocidos, la poetisa pudo salir de la cárcel antes del tiempo establecido.²⁷⁷ En cuanto a la veracidad de esta experiencia vital de Li Qingzhao, aun

²⁷⁷ Según el *Xin xiangding xingtong-dousong li* (*Nuevo Código Penal Detallado de la dinastía Song*), una esposa que demandara a su marido sería castigada con dos años de prisión, incluso si el delito por el que le demandaba era cierto. A pesar de una pena tan dura, Li Qingzhao prefirió la cárcel antes que soportar la infelicidad de su segundo matrimonio. Este episodio nos muestra su entereza y firme carácter (Ding, 2010: 51).

cuando los críticos literarios contemporáneos o ligeramente posteriores estaban de acuerdo en que, efectivamente, la poetisa se volvió a casar (Zhang, 2007: 284-285), muchos otros escritores de la dinastía Qing lo negaron rotundamente, argumentando que este hecho era una invención de los literatos de la dinastía Song, celosos del talento de Li Qingzhao, y que pretendían desacreditar la recta imagen de esta magnífica poetisa (Zhang, 2007: 285-289). Realmente, la opinión de los que negaban su segundo matrimonio hay que buscarla en la vergüenza que, para ellos y la costumbre de la época, suponía el hecho de que una mujer se casara tras haber enviudado, lo cual no encajaba con la fama de gran poetisa que les había llegado de Li Qingzhao. Por lo tanto, la imagen de esta poetisa, tal y como se recreó a finales de la dinastía Qing, fue la de mujer virtuosa y casta al no haber vuelto a casarse, antes que la de gran compositora de poesía *Ci*, recogiendo así en la primera y más influyente historia de la literatura china del periodo republicano (citado por Egan, 2013: 43). Yunyi Hu (1906-1965)²⁷⁸, Zhenduo Zheng (1898-1958)²⁷⁹ y Shi Hu (1891-1962)²⁸⁰, entre otros escritores y críticos contemporáneos chinos, adoptaron este tipo de relatos, venerándola como la mejor poeta femenina de la antigua China, pero sin mencionar su nuevo casamiento (Egan, 2013: 42-44).

De hecho, está comprobado que Li Qingzhao volvió a casarse (Yin, 2017: 105-106), y este segundo e infeliz matrimonio supuso un duro golpe para ella, ya que le pasó una gran factura física, mental y económica, por lo que vivió sola el resto de su vida (Egan, 2017: 163). No obstante, a pesar de las nefastas experiencias sufridas, Li Qingzhao llevó a cabo una edición mejorada del catálogo que realizó junto con su primer marido, y escribió un largo epílogo en el que documentaba su feliz matrimonio y su alegría al producir el nuevo libro. Los logros de Li Qingzhao como erudita y escritora ya eran reconocidos durante la dinastía Song del Sur, como lo demuestra el hecho de que tanto su colección de poesía y prosa *Li Yi'an ji* (*Colección de Li Yi'an*), escritos en el estilo Yi'an, como sus colecciones de poesía *Ci*, *Shuyi ci* (*Poemas Ci de enjuague de jade*) y *Yi'an ci* (*Poemas Ci de Yi'an*), se publicaron en esa época (Chang y Owen, 2011: 469).

Desgraciadamente, dos colecciones se han perdido hace tiempo y todas las ediciones existentes de sus obras, que representan quizá solo una pequeña parte de su producción total, proceden de antologías posteriores (Chang y Owen, 2011: 469). La

²⁷⁸ Investigador chino de la poesía *Ci*.

²⁷⁹ Destacado activista social chino, escritor, poeta, erudito, crítico literario, historiador de la literatura y el arte, traductor, y coleccionista.

²⁸⁰ Pensador, literato y filósofo chino.

antología que cuenta con el mayor número de obras de Li Qingzhao de que disponemos actualmente es la editada por Peijun Xu (2003), titulada *Li Qingzhao ji jianzhu* (*Colección y notas de las obras de Li Qingzhao*), que contiene cincuenta y nueve palabras, cuatro versos anónimos y siete poemas cuya autoría queda dudosa. Wang (2007: 81), después de una exhaustiva investigación bibliográfica e histórica, llegó a la conclusión de que uno de esos poemas con autoría sin identificar fue escrito por Li Qingzhao, por lo que, en suma, conservamos de ella sesenta poemas.



Figura 14. Retrato de Li Qingzhao (Citada por Hu, 2016: 161)

Li Qingzhao vivió más de setenta años durante las dinastías Song del Norte y del Sur. Su vida está claramente dividida en dos periodos, antes y después de 1128, cuando Li Qingzhao tuvo que trasladarse al Sur de China a sus cuarenta y cuatro años debido al caos provocado por el *Incidente Jingkang* (1125-1127 d.C.)²⁸¹. A causa de los diferentes avatares políticos, al entorno vital y a las circunstancias de la vida, los poemas de Li Qingzhao experimentan diferentes contenidos, pensamientos y estilos artísticos antes y después de su traslado al Sur. Los dos periodos quedan divididos aproximadamente por este acontecimiento histórico, siendo treinta y dos los poemas compuestos en el periodo inicial y veintiocho en el posterior (Wang, 2007: 81).

Leyendo la obra poética de Li Qingzhao, encontramos que la imagen de la ‘flor’ es la más utilizada por la autora (Li, 2019: 16). En la colección *Li Qingzhao Ji jiaozhu* (*Notas de la Antología de Poesía de Li Qingzhao*), de Zhongwen Wang (1979), de los más de cuarenta poemas *Ci* recogidos, Li Qingzhao utilizó la flor como imagen en treinta y cinco de ellos.

²⁸¹ Sobre este incidente véase la nota al pie 143.

La flor de ciruelo (*Mei*), la orquídea (*Lan*), el bambú (*Zhu*) y la del crisantemo (*Ju*), son considerados como los ‘cuatro nobles’²⁸², siendo las figuras preferidas por los literatos chinos, como es el caso de Li Qingzhao, en cuyos poemas *Ci* abundan los versos que se sirven de las imágenes que representan las flores.

La flor a la que Li Qingzhao dedicó más obras poéticas durante casi todo el transcurso de su vida fue la del ciruelo (Li, 2019: 16). Muchas otras imágenes de flores también fueron utilizadas por la poetisa, como el osmanto (fragante flor de un tipo especial de olivo), crisantemos, la flor del peral, las begonias y otras muchas más. Casi todas ellas son únicas en su estilo, muy diferentes de las flores comunes. En los poemas *Ci* de Li Qingzhao, éstas son más que simples flores, y la poetisa proyecta sus emociones y sentimientos a través de ellas de modo que, con el tiempo, se les ha otorgado connotaciones simbólicas específicas, como el caso de las flores del ciruelo, las cuales se convierten en código para los caballeros orgullosos, fuertes e indomables. Estas flores son las primeras que aparecen a pesar del severo frío del invierno, por lo que son símbolos de pureza y nobleza en los poemas. Tal vez por este motivo, estas flores han sido a las que Li Qingzhao haya dedicado más versos en sus creaciones (Li, 2019: 16). Cabe destacar que la imagen de las flores, al igual que el resto de las imágenes, como el licor o el estor (tipo de cortina) entre otras, utilizadas por Li Qingzhao, contienen matices emocionales que reflejan la situación vital de la poetisa, tanto en sus obras tempranas como las posteriores. A continuación, analizaremos este aspecto en los poemas compuestos por Li Qingzhao en distintas etapas de su vida.

Un poema *Ci*, titulado *Yujia Ao-Xueli yizhi chunxin zhi* (*En medio de la nieve sabemos que la primavera ha llegado: para la melodía ‘El pescador está orgulloso’*) leemos:

雪里已知春信至，寒梅点缀琼枝赋。香脸半开娇旖旎，当庭际，玉人浴出新妆洗。

造化可能偏有意，故教明月玲珑地。共赏金尊沈绿蚁，莫辞醉，此花不

²⁸² En la cultura china, ciruelo, orquídea, bambú y crisantemo simbolizan a los ‘cuatro nobles’: las flores del ciruelo son el símbolo de las cinco bendiciones: felicidad, sabiduría, longevidad, bienestar y tranquilidad; las orquídeas representan la pureza divina, son la fragancia de la realeza y también son muy admiradas por su conmovedora belleza; el bambú, que simboliza resiliencia, longevidad, felicidad, verdad y generosidad espiritual, y el crisantemo, imagen de alto carácter moral y fuerte voluntad.

与群花比。

En medio de la nieve sabemos que ha llegado el mensajero de la primavera.
Ramas enjovadas y lustrosas se adornan con flores del ciruelo frío,
cuyo rostro perfumado medio visible muestra su belleza con timidez,
en el borde del patio,
parece una belleza de jade que sale del baño, con el maquillaje recién aclarado.
Puede que también hayan sido favorecidas por el Creador
para hacer que la brillante luna alumbre este sitio.
Juntos disfrutamos de estas doradas copas de vino.
No te niegues a beber demasiado,
esta flor no se puede comparar con ninguna otra.

Este es un poema *Ci* sobre las flores del ciruelo. La primera estrofa trata una descripción directa de su florecimiento durante la época fría. La flor del ciruelo, que aparece en el cambio de invierno a primavera, evoca la llegada del cambio estacional que da lugar a nuevas esperanzas. Por eso se la considera la flor de la primavera.

En esta obra, la poetisa comienza con la descripción de las delicadas ramas y hojas de los ciruelos en flor, que son como el jade, y luego pasa a la delicada hermosura de los ciruelos en flor, que son como una belleza recién bañada, suave y delicada. Y en la segunda estrofa, la poetisa dibuja una escena de degustación de estas flores bajo la luna, invitando a los lectores a beber unas copas de vino mientras contemplan el encanto de estas flores. Todo el poema representa los sentimientos de Li Qingzhao inspirados en su período de adolescencia, y las flores de ciruelo son una representación de este tiempo, símbolo y encarnación de la timidez y la ternura.

Así, se puede ver cómo la traducción del poema también intenta reproducir esta atmósfera tranquila y hermosa creada por la poetisa. Las flores y las ramas verdes que aparecen, así como las metáforas, se han traducido directamente porque son fáciles de entender. Sin embargo, hemos omitido la imagen de las “绿蚁” (“hormigas verdes”) que

aparece en tercer verso de la segunda estrofa. El término se refiere originalmente a la ligera espuma que flota sobre el licor, conocida como “浮蚁” (“hormigas verdes”), pero posteriormente derivó como sinónimo de vino. Por lo tanto, es más conciso y fácil de entender si lo interpretamos como esta bebida. El número de versos de la traducción sigue siendo el mismo que el del poema original, diez en total, pero el efecto rítmico y otros aspectos métricos sufren inevitablemente.

Es especialmente destacable la parte de la traducción dedicada a trasladar los títulos de los poemas *Ci* a la lengua de destino. Como hemos explicado en 1.3.2, la poesía *Ci*, como género poético que puede cantarse al compás de la música, va acompañada de un *ci pai* (un título con patrón tonal y esquema rítmico al que sigue la composición). Dado que muchos poemas *Ci* pueden construirse con el formato de rima y métrica que requiere el propio *ci pai*, los nombres de estos poemas se registran tomando el título del *ci pai* utilizado. Para facilitar la transmisión de estos poemas, las sucesivas generaciones han ido utilizando habitualmente el primer verso de cada poema *Ci* para nombrarlos, indicando a continuación el título del *ci pai* con cuyos patrones tonales y rítmicos debían recitarse o cantarse. En esta tesis, también nos referimos a este formato para traducir los títulos de los poemas: la traducción del primer verso más la designación del *ci pai* correspondiente.

En el período temprano de la vida de Li Qingzhao, caracterizado por el disfrute del amor, las flores que aparecen en sus poemas suelen representar el cariño por su marido, una manera de embellecer poéticamente su sincero afecto.

Tras su primer matrimonio, Li Qingzhao utiliza muchas imágenes de flores para expresar su soledad y melancolía ante la ausencia del marido, por ejemplo en el siguiente poema *Yuan Wangsun-Dili chunwan* (*La ciudad imperial al final de la primavera, para la melodía ‘La queja al príncipe’*):

帝里春晚。重门深院。草绿阶前，暮天雁断。楼上远信谁传。恨绵绵。

多情自是多沾惹。难拚舍又是寒食也。秋千巷陌，人静皎月初斜。浸梨花。

La ciudad imperial, en el crepúsculo de la primavera.

Entre las pesadas puertas, un patio aislado.

Ante los porches se ven verdes pastos frondosos,
al anochecer los gansos salvajes ya no vuelan
¿Quién enviaría mis cartas guardadas a ese que viaja lejos?
Los remordimientos se extienden una y otra vez.
Los emotivos y afectuosos siempre sufrimos de angustia.
Quiero dejarla al lado, pero en vano.
Y ahora, el festival de comida fría²⁸³ de nuevo.
El columpio del jardín queda vacío, y los callejones, desiertos.
Mientras la brillante luna comienza a ponerse
sumergidas las flores del peral en su luz con ternura.

Este poema *Ci* fue escrito por Li Qingzhao en Bianjing (capital de entonces, actualmente Kai Feng) después de casarse. Fue escrita a finales de la primavera, cuando su marido, Zhao Mingcheng salió de viaje y tardó en regresar. La poetisa vivió ese periodo en reclusión y soledad.

La frase inicial “La ciudad imperial, en el crepúsculo de la primavera” especifica el momento y el lugar. La capital es un lugar animado y próspero, y el final de la primavera es la estación en que aparecen las currucas y se posan sobre las flores. Sin embargo, la poetisa permanece en el “patio aislado entre pesadas puertas”. En este segundo verso, la imagen “重门” (“puertas pesadas”) muestra la rigidez del confinamiento en el que vivía, aun cuando la pareja en un principio llevara una vida muy acomodada. Otra imagen, “深院” (“lo más profundo del patio”), revela ligeramente la soledad y la desesperación que sentía la poetisa en su aposento. Las imágenes que aparecen en estas dos frases son claras y fáciles de entender, por lo que las hemos plasmado directamente en la traducción. Lo que nos llama la atención es el uso del vocablo “重” para describir la puerta, dado que este carácter es polifónico y polisemántico en chino: cuando se pronuncia “zhòng”, significa

²⁸³ El llamado *festival de comida fría* debe su nombre a que uno o dos días antes del Día de los Muertos (Qing Ming), se prenden hogueras durante tres días y solo se comen alimentos fríos.

“pesado”, pero si se lee “Chóng”, significa “uno tras otro”. Por lo tanto, hemos combinado las dos connotaciones utilizando la forma plural de puerta pesada, teniendo en cuenta que las puertas de la residencia de una familia de alta posición social suelen ser fuertes y pesadas, colocándose una tras otra para mayor protección. La poetisa queda sola en su aposento, contemplando las hierbas verdes ante los porches de la casa, triste por no haber podido ir, junto con su marido, de paseo por la naturaleza.

Las antiguas leyendas chinas afirman que los gansos pueden transmitir cartas. Por eso, en los dos últimos versos de la primera estrofa, Li Qingzhao describe cómo, al hacerse ya tarde, los gansos ya no vuelan. Vista tal escena, la poetisa no puede dejar de preguntarse a quién más le puede pedir que envíe una carta en su nombre a quien está lejos de ella. Esta forma de escritura, en la que la asociación de imágenes se dilucida a través del escenario para, posteriormente, cuestionarse la situación, parece haber sido la favorita de Li Qingzhao, habiéndola utilizado muchas otras veces en obras suyas, por ejemplo, en su poema *Ci* titulado *Sheng sheng man: xunxun mimi* (*Buscando y buscando, para la melodía lenta*), que mencionábamos ya en el punto 1.2.1.

Volviendo al poema anterior, la autora sitúa temporalmente el poema poco antes del Festival de Comida Fría, pero para esta celebración, al ser una tradición específica de la antigua China, es imposible encontrar una correspondencia o celebración similar en la cultura hispánica, por lo que tenemos que traducir el término directamente e interpretarlo con la ayuda de una anotación.

A continuación, la descripción del columpio vacío en el jardín y las calles igualmente desiertas más allá de los muros del patio, son escenas superpuestas que aumentan la sensación de soledad. Finalmente, la “luz de la luna” contribuye a una atmósfera melancólica y triste, mientras que la imagen de las “flores del peral” impregnadas de la luz de la luna al final aportan un toque final que realza el tema de este poema, la tristeza por la separación, debido a que el nombre de esta flor lleva el carácter “梨” (lí), cuya pronunciación es similar a “离” (lí), que denota separación. De nuevo, el significado del juego de palabras en lengua china no puede reproducirse en el poema traducido.

Casi al mismo tiempo, Li Qingzhao compuso otro de sus más conocidos poemas *Ci*, titulado *Yijianmei: bonou xiangcan yucanqiu* (*El aroma de los lotos rojos se desvanece en el otoño de la alfombra de jade, para la melodía ‘Un solo corte de flores de ciruelo’*):

红藕香残玉簟秋。轻解罗裳，独上兰舟。云中谁寄锦书来，雁字回时，月满西楼。

花自飘零水自流。一种相思，两处闲愁。此情无计可消除，才下眉头，却上心头。

El aroma de los lotos rojos se desvanece,

la alfombra suave de bambú como jade

lleva el frescor de otoño.

Me desaté mi bata de gasa, con algo ligero puesto.

Subí sola a la barca.

En medio de las nubes, ¿quién me enviará esa carta hermosa?

Mientras que los gansos salvajes vuelan de regreso,

la luz de la luna ya se derrama sobre la torre occidental.

Las flores caen solas, el agua fluye sola.

El mismo anhelo,

tristeza ociosa en dos lugares.

No hay forma de deshacerse de este sentimiento.

Tan pronto como se desvanece en la mente

aflora en el corazón.

En la primera estrofa, la descripción del marchitamiento de la flor de loto roja simboliza las profundas emociones de la poetisa, como si el entusiasmo del verano se acabara y todo se marchitara junto con el loto, entrando en la desolación del otoño. Li Qingzhao está sola en una barca, largo tiempo esperando recibir una carta de su marido; todas las descripciones de la primera estrofa manifiestan soledad y melancolía. En la segunda estrofa, la poetisa compara sus sentimientos con las flores y el agua, que caen y fluyen solas, revelando su impotencia ante la tristeza. Li Qingzhao se lamenta por esos momentos de juventud perdida, y le apena que su marido no pueda compartirla con ella

dejando que se desvanezca en vano. Este sentimiento complejo y sutil se expresa mediante la repetición de la misma palabra “自” (“solo”): “las flores flotan solas y el agua fluye sola”, lo que también es una expresión concreta de su amor sincero. Por supuesto, es una metáfora referida a una experiencia por la que todas las personas han pasado alguna vez en sus vidas, como la despedida, que, en los amantes, produce una honda sensación de desesperanza. El verso “el mismo anhelo, tristeza ociosa en dos lugares” señala que ambos enamorados deben estar igualmente afligidos por la separación, lo cual destaca la impotencia de pensar que el uno y el otro no podrán verse. Los dos últimos versos hacen que sus sinceros sentimientos se enraícen aún más, rompiendo el cambio de humor la pretendida calma de la mente. La poetisa manifiesta el dolor causado por la nostalgia de una manera muy realista, expresando la interminable añoranza y los sentimientos de pena, la soledad y el aislamiento de estar aislada en la casa, llenando así los versos de profundos sentimientos.

En el primer verso del poema original hay tres imágenes superpuestas: “红藕” (“flores de loto rojas”), “香残” (“el aroma se desvanece”) y “玉簟” (“fresca alfombra de bambú como si fuese de jade”). A la hora de realizar la traducción tuvimos que ampliar este verso a tres para poder abarcar el significado completo del poema original. Y en el segundo verso (“Me desaté mi bata de gasa, con algo ligero puesto”), teniendo en cuenta el carácter y figura de Li Qingzhao y lo improbable de que subiera a la barca sin ropa, hemos añadido una breve descripción “con algo ligero puesto”, inexistente en el poema original, aludiendo a que lo que se quitó la poetisa fue su prenda exterior. Por otro lado, la palabra “兰舟” en el mismo verso suele traducirse directamente como “barco de orquídea”, pero en realidad se refiere a un barco pequeño en general, por lo que la traducimos simplemente como “barca”.

En el cuarto verso, la imagen “锦书” (“carta de brocado”) se refiere originalmente al poema *Xuanji tu*, que Su Hui escribió y envió a su marido para expresarle su amor. Ello originó que, posteriormente, las cartas enviadas por una esposa a su marido fueran conocidas como *cartas de brocado*, y con el tiempo pasaron a denominarse así las cartas en general. Por lo tanto, traducimos esta figura como “carta hermosa” según el significado al que se refiere esta imagen en el contexto del poema. Para Li Qingzhao, que había estado esperando una carta de su marido, recibirla debió ser maravilloso.

En esta obra, la poetisa se sirve, al igual que en el poema anterior, de la imagen de

una carta enviada por un ganso salvaje. El contexto del poema hace que tanto esta imagen como las de la segunda estrofa resultan fáciles de entender si se considera el marco en el que se desarrolla el poema original, por lo que las hemos trasladado directamente al poema traducido.

El primer marido de Li Qingzhao, Zhao Mingcheng, murió en 1129. Para Li Qingzhao, su marido fue su mayor pilar de apoyo y consuelo durante la turbulenta época que siguió al *Incidente de Jingkang*.²⁸⁴ Enviudada, la poetisa tuvo que enfrentarse sola a la devastadora situación de un país roto y una familia arruinada. Para expresar su tristeza, la autora recurrió a las flores en varios poemas *Ci* muy elogiados, como el siguiente, titulado *Haoshi jin: Fengding luobua shen* (*Cesado el viento, las flores caídas yacen densas, para la melodía 'Se acerca un acontecimiento feliz'*)²⁸⁵:

风定落花深，帘外拥红堆雪。长记海棠开后，正伤春时节。

酒阑歌罢玉尊空，青缸暗明灭。魂梦不堪幽怨，更一声啼鴂。

Cesado el viento, las flores caídas yacen densas

Tras los estores, montones de pétalos de nieve y estambres rojos.

Siempre sé que, una vez que las begonias florecen,

es realmente el momento de ser dolorido por la primavera.

Terminado el vino, terminado el canto, está vacía la copa de jade,

mientras la lámpara de bronce parpadea tenuemente.

Mi alma soñadora no puede soportar el resentimiento solitario,

más aún, el grito del alcaudón aislado.

Mientras el viento hace caer los pétalos de las flores como si fueran nieve, Li Qingzhao recuerda la floración de las begonias de esos años en los que ella era más joven,

²⁸⁴ Sobre este incidente véase la nota al pie 143.

²⁸⁵ El carácter “近” de este *ci pai* (好事近) constituye parte del mismo sin ningún significado específico. Este *ci pai* era popular en la dinastía Tang, y significaba que un buen espectáculo estaba a punto de comenzar, es decir, el título del poema *Ci* que sigue el patrón de este *ci pai* es el prelude de una gran canción.

refiriéndose al poema *Ru Meng Ling: Zuoye yushu fengzhu* (*Anoche cayó una lluvia fina y sopló fuerte el viento, para la melodía 'Como un sueño'*), escrito durante la primera mitad de su vida, de paz y felicidad: “Pregunto a la doncella que levanta los estores y me contesta: las begonias siguen siendo las mismas”.²⁸⁶ El contraste entre los recuerdos de aquellos años felices y la soledad del momento es tan poderoso que hace que Li Qingzhao eche de menos aún más a su difunto marido. Las begonias simbolizan los recuerdos felices del pasado, pero ahora, cuando vuelven a florecer, lo hacen en color blanco, un color que denota la tristeza en la cultura china. En los años posteriores a la muerte de Zhao, Li Qingzhao sufre de soledad y desorientación. El contraste entre el presente y el pasado de la flor de la begonia pone de manifiesto el dolor de la poetisa enviudada.

En el proceso de traducción del poema, descubrimos que la mayor parte de las imágenes aparecidas son fáciles de entender, por lo que adoptamos la estrategia de la traducción directa para trasladar su significado. Sin embargo, hemos ampliado la traducción de la imagen “啼鴂” (“grito del alcaudón”) que aparece en el último verso. El carácter “鴂” hace alusión a esta ave, frecuentemente citada en la literatura antigua con varios significados simbólicos: uno de ellos se refiere a que la belleza y la juventud se desvanecen fácilmente; otro utiliza el hábito solitario de esta ave para aludir a la tristeza que causa el vivir solo. Y, según el sentido del poema original, juzgamos que la segunda connotación se ajusta más al contexto, por lo que traducimos la expresión como “el alcaudón aislado”, añadiendo el adjetivo “aislado” para enfatizar la soledad de la poetisa desde la muerte de su marido.

En sus creaciones poéticas, Li Qingzhao no solo llora a su difunto marido mediante la descripción de flores, sino que, con estas imágenes, también expresa sus sentimientos por el doloroso contraste entre el melancólico presente y el pasado lleno de felicidad. Sirva como ejemplo el siguiente poema *Ci*, titulado *Qing ping yue: niannian xueli* (*Año tras año, en la nieve tardía, para la melodía 'Música clara y apacible'*):

年年雪里，常插梅花醉。掬尽梅花无好意，赢得满衣清泪。

今年海角天涯，萧萧两鬓生华。看取晚来风势，故应难看梅花。

²⁸⁶ Texto original en chino: 试问卷帘人，却道海棠依旧。

Año tras año, con la nieve tardía
Me gustaba tanto adornar mi pelo con flores de ciruelo.
Más tarde no me atraía, pese a tener ramas de flores en la mano.
Solo las frotaba, sin cuidado, hasta que se deshacían.
Lágrimas derramadas sobre mi ropa, era lo único que tenía.
Este año, en este lugar remoto y apartado,
el pelo de mis sienes muestra vetas de gris.
Viendo ahora cómo se levantan los vientos de la tarde
ya será difícil ver las flores de ciruelo en su esplendor.

Este poema *Ci* fue escrito por Li Qingzhao en sus últimos años, utilizando flores de ciruelo para lamentar el paso de su vida. La autora capta las imágenes de la flor en tres periodos diferentes: en los primeros años, en su mitad y en los últimos de la vida de la poetisa, expresando profundamente su alegría en los primeros, su tristeza en la mitad de la vida y su degradación en los últimos. Con estas imágenes, Li Qingzhao logra elaborar un resumen de sus experiencias vitales, mezcla de felicidad y tristeza.

Por tanto, en nuestra traducción describimos, en tiempo pasado, la contemplación de las flores del ciruelo en su edad temprana y media, comparándola con la escena de su meditación sobre estas flores en la época de composición del poema, cuando su autora ya entraba en la vejez.

En el primer verso de la segunda estrofa, Li Qingzhao utiliza las imágenes “海角” (“el cabo del mar”) y “天涯” (“los confines de la tierra”) para comparar lo remoto que es el lugar donde ella se encuentra. En la traducción, simplemente interpretamos estas imágenes como lugar remoto y apartado, lo que resulta más fácil de entender para el lector. En el último verso, la poetisa observa que el viento se ha levantado y se lamenta de no poder seguir viendo las flores del ciruelo. Asociando la tendencia de los vientos fuertes a dispersar sus frágiles pétalos, traducimos este verso con la adición de la expresión “en su esplendor”, lo cual expresa mejor la intención de la poetisa: las flores de ciruelo que están a punto de ser arrasados por el vendaval, referencia también a la difícil situación en la que

se encontraba el país. Y es que la utilización de Qingzhao de la expresión “风势” (“la fuerza del viento”) la interpretamos como metáfora de la situación extremadamente desfavorable del momento político en el que se encontraba China en ese momento. La imagen de las “flores del ciruelo” se utiliza para aludir a cosas hermosas; por ello, las palabras “difícil de ver flores de ciruelo” apunta al sufrimiento de su país, pues, en tales circunstancias, la poetisa no tiene tiempo para disfrutar de las mencionadas flores. De este modo, lo amargo de las experiencias vitales de la autora se combina con las dificultades del país, intensificando así el estado anímico del poema.

A través de las obras compuestas por Li Qingzhao en diversas épocas, podemos comprobar cómo las flores que aparecen en cada una de ellas van representando imágenes diferentes: desde la juventud despreocupada, pasando por el anhelo del amor, hasta la soledad y la tristeza de la viudez. Li Qingzhao utiliza las flores como portadoras de expresión para describir los acontecimientos ocurridos a lo largo de su vida. Las flores utilizadas para representar o simbolizar cada periodo son diferentes, pero la autora es capaz de dominar las características de cada flor y utilizarlas para expresar sus complejas emociones en cada momento.

3.3.5 ZHU SHUZHEN (¿1135?-¿1180?): MUJER CON TALENTO ATRAPADA POR EL DESTINO

Zhu Shuzhen (¿1135?-¿1180?), cuyo nombre literario es Youxi Jusi, poetisa de la dinastía Song del Sur, es, de las autoras seleccionadas, la que mayor número de obras escribió antes de la dinastía Ming (Ji, 2016). Sin embargo, la quema de sus obras y la escasa documentación que nos ha llegado sobre su vida han dificultado mucho su estudio. A partir de la década de 1920, esta poetisa comenzó a atraer gradualmente la atención de los investigadores, y el número de trabajos sobre su obra aumentó progresivamente. Estos estudios han tratado tanto la biografía de Zhu Shuzhen como su actividad y su estilo literario (Wei, 2002: 18). Reuniendo y ordenando los datos que conocemos hasta hoy, podemos ofrecer la siguiente reseña: Zhu Shuzhen era natural de la provincia de Zhejiang²⁸⁷, en el seno de una familia de funcionarios. Era despierta e inteligente desde muy joven, buena lectora, y con gran talento literario, pero las insatisfacciones que le dio su vida amorosa contribuyeron a que muriera aún joven. La mayoría de los primeros relatos sobre la vida matrimonial de Zhu Shuzhen coinciden básicamente en un hecho: Zhu Shuzhen se casó con un funcionario de bajo rango y carácter vulgar, lo que provocó desavenencias entre la pareja (Kuang, 1986: 4494-4497). No obstante, la profesora de la Universidad de Suzhou, Hongmei Deng (1994: 71), ha podido identificar posteriormente, en base a los mismos datos, que el marido de Zhu Shuzhen fue Wang Gang (¿? -¿1228?), un hacendado de éxito, aparte de competente magistrado en cada uno de sus mandatos. Según lo registrado en el volumen 47 de *Nan Song Shu (Libro de la dinastía Song del Sur)*, escrito por el literato de la dinastía Ming, Qian Shisheng (1574-1652), el marido se dedicaba exclusivamente a su carrera y mostraba poco interés por la poesía. Por tanto, no coincidía en esto con Zhu Shuzhen, la cual era sensible y con gran vocación por la literatura *ben* (Deng, 1994: 71). Aun así, hubo un periodo feliz entre la pareja, pero pasado un tiempo, debido a que las condiciones de salud de Zhu Shuzhen, no le permitieron tener un hijo, el marido desposó a una concubina con la cual Zhu Shuzhen tuvo una mala relación (Deng, 1994: 72). Hay mucho debate sobre lo que ocurrió en la última etapa de su vida. Según la obra, titulada *Xuanji Tu ji (Registro de Xuanji Tu)*, escrita por la propia Zhu Shuzhen,

²⁸⁷ En cuanto al lugar de nacimiento concreto de esta poetisa, existe aún controversia en la comunidad académica. Según los registros documentales, hay tres posibilidades: Qiantang, Haining y Gui'an, aunque los investigadores aún no han podido confirmar cuál de las tres localidades es la correcta. Dado que todas ellas están bajo jurisdicción de la provincia de Zhejiang, asignamos el lugar de origen de la poetisa a esta provincia (Wei, 2002: 22-23).

sabemos que sobrevivió a la muerte de su marido, ya como viuda en un convento taoísta, haciéndose llamar “幽栖居士” (*Youqi Jushi*), donde “幽栖” (*youqi*) significa vivir en reclusión (Ji, 2016: 273-274). Zhu Shuzhen murió sin que se sepa aún la causa concreta, pues ninguno de los autores anteriores lo recoge en sus trabajos. El primer registro que tenemos figura en el prefacio de *Duanchang ji* (*poemas de un corazón roto*), donde se guarda silencio sobre la causa, anotando solo que después de su muerte, el cuerpo de la poetisa no fue enterrado y sus poemas fueron quemados por sus padres (Wei, citado por Ji, 2016). A partir de este relato, los investigadores posteriores han propuesto dos hipótesis para su fallecimiento: la primera sostiene que murió de joven, arrojándose al agua, por lo que su cuerpo no pudo ser enterrado, y que el motivo de su muerte estuvo relacionada con la falta de castidad, por lo que sus padres quemaron sus manuscritos, considerando que su hija había deshonrado a la familia (Wei, 2002: 20); según la segunda hipótesis, Zhu Shuchen no murió en su juventud, y el dato de la quema de sus manuscritos a mano de sus padres podría ser una conjetura de Wei Zhonggong, quien escribió la biografía de Zhu Shuchen en 1182, época posterior a la de la poetisa, pudiendo basarse en testimonios de oídas (Deng, 1994: 72-75). La razón por la que los investigadores han discutido tanto sobre la vida de Zhu Shuzhen es que, debido al largo periodo transcurrido desde entonces se carece de información de primera mano (Wei, 2002: 23), lo cual hace difícil llegar a una conclusión sobre las circunstancias que rodearon la vida de la poetisa, cuyo entorno debió influir decisivamente en la naturaleza de su producción literaria.

La primera edición anotada de la obra de Zhu Shuzhen fue realizada por Zheng Yuanzuo, originario de Hangzhou. Aunque comúnmente se supone que Zheng era un editor de la dinastía Song, no hay pruebas que lo confirmen y las fechas de su actividad son inciertas (Chang y Saussy, 1991: 101). El trabajo de los editores de la dinastía Qing y posteriores ha conseguido salvar parte de sus obras poéticas, reuniéndola en colecciones y documentos. Ji Qin, en su colección *Zhu Shuzhen ji jiaozhu* (*Antología de poemas de Zhu Shuzhen y anotaciones*) (2016), una edición basada en la colección recopilada por Wei Zhonggong, que ya mencionamos, una vez revisada y cotejada con otros registros anteriores, logra incluir en su colección doscientos cuarenta y cinco poemas *shi* de esta autora, más veintidós poemas *Ci* y un verso suelto. Se estima que esta producción equivale a una décima parte del número total de poemas que compuso Zhu Shuzhen (Miu, 1991: 62).



Figura 16. Retrato de Zhu Shuzhen (Yan, *et al.*, 2006: 147)

Los críticos literarios de finales de la dinastía Ming y principios de la Qing seguían sus estereotipados criterios en la evaluación de Zhu Shuzhen, y Zhong Xing, en *Mingyuan shigui*, también conocida como *Retrospectiva poética de damas famosas*, llegó a alterar los dos últimos versos del poema *Chou huai* (*Dolorosa nostalgia*), porque en ellos criticaba a su marido por ser despreciable, lo cual era inaceptable para el tradicional canon de virtud femenina, y una obra escrita así no se ajustaba en absoluto a los estándares que se esperaban de la poesía de una dama reconocida por la sociedad Ming como virtuosa y con talento (Yeh, 2009: 109). Los poemas de Zhu Shuzhen tratan sobre todo del amor y de sentimientos nostálgicos vividos en sus aposentos. Vistos hoy en día son delicados en su expresión, bien concebidos y hábiles en el uso de diversas imágenes florales, alcanzando un gran valor literario.

Zhu Shuzhen fue, desde muy joven, una gran lectora de obras literarias e históricas, siendo este arte por el que mostraba su mayor interés, depositando en él sus expectativas de vida. Esperando estar acompañada por alguien que la aprecie, la cuide y la comprenda, en la cuarteta de versos heptasílabos titulada *Qiuri oucheng* (*Versos compuestos ocasionales en otoño*), describe sus nebulosos deseos de un amor misterioso y adolescente:

<p>初合双鬟学画眉， 未知心事属他谁。</p>	<p>Con quince años, a pintarme mis cejas estaba aprendiendo, ¿Con quién podría compartir mis anhelos de amor? Esperando cuando llena esté la luna de Medio Otoño,</p>
------------------------------	---

待将满抱中秋月， Compartiendo con mi amante innumerables poesías.
分付萧郎万首诗。

Este poema es una descripción muy completa de la ansiosa expectativa de una joven con gran talento, que quiere conquistar a un muchacho para poder entregarle su amor. La imagen “双鬟” (“dos coletas”) que aparece en el primer verso hace alusión a un peinado que solían llevar las adolescentes tras cumplir quince años, la edad en la que una mujer era considerada adulta en la China antigua, y ya podía casarse. Otra imagen del mismo verso, “学画眉” (“aprender a pintarse las cejas”) demuestra que la poetisa cuida su bello rostro, y presta mucha atención a mantener su belleza ante su esperanza de amor. A partir del segundo verso “¿Con quién debo compartir mis ansias de amor?”, la interpretación más plausible de este poema es que el personaje femenino aún no ha encontrado un amante. Sus anhelos de amor son compartir “con [su] amante innumerables melodías poéticas”, lo que también coincide con su esperanza de conseguir un marido con talento. Aunque esto no representa necesariamente un deseo realista, la imagen que proyecta la autora es la de poseer tal deseo. Y ese “萧郎” (“señor Xiao”) constituye justo la alusión al amante ideal que espera. Este nombre se refiere a Xiao Shi, personaje registrado en el capítulo 40 del volumen I de *Lie Xianzhuan* (*Biografías de los inmortales*), libro escrito por Liu Xiang (77 a.C. -6 a.C.). Según el relato, Xiao Shi, que vivió en el período del rey Mu, de la dinastía Qin (683 a.C.-621 a.C.), era muy hábil tocando la flauta. Se ganó el afecto de la hija del rey Mu, Nong Yu, y los dos contrajeron el matrimonio. Tras casarse, la pareja solía tocar la flauta juntos, cuyo sonido conseguía atraer al fénix. Al enterarse del suceso, el soberano mandó levantar una torre donde la pareja vivió unos años para, finalmente, marcharse volando junto con esta ave mitológica. Por ello, en épocas posteriores, el nombre “Nong Yu” se utilizaba comúnmente para referirse a una mujer hermosa o a un hada, y el de “Xiao Shi” para referirse a un amante o a un buen esposo, al igual que dio lugar al término “Xiao Lang” (caballero Xiao).²⁸⁸ Las tres últimas palabras del último verso, “万首诗” (“diez mil poemas”), indican las exigencias y expectativas que Zhu Shuzhen tenía respecto a su amante ideal, aspirando a que fuera una persona de destacado

²⁸⁸ Esta alusión a *Xiao Shi* está tomada del Volumen I del libro *Lie Xianzhuan* (*Biografías de los inmortales*) escrito por Liu Xian (77 a.C. -6 a.C.), disponible en <https://www.zhonghuadiancang.com/xuanxuewushu/liexianzhuan/36209.html>.

talento poético. El poema es fácil de entender y la poetisa expresa su deseo de amor y lo que quiere de su amante mediante un sutil juego de imágenes. En el poema traducido, hemos transformado varias de las imágenes de acuerdo con el significado del poema original. Interpretamos “双鬟” (“dos coletas”) como indicio del número de años que tenía en el momento de llevar este peinado, y “萧郎” (“señor Xiao”) como “amante” en este último verso, lo que no solo facilita la comprensión del poema traducido, sino que también hace que el contenido del poema original sea fielmente trasladado. La última imagen, “万首诗” (“diez mil poemas”), se refiere en realidad a una gran cantidad, figura muy utilizada en la poesía clásica china, por lo que la hemos interpretado como “innumerables”, una cantidad numerosa aunque indefinida.

Siguiendo las pistas que podemos hallar en la poesía de Zhu Shuzhen, descubrimos que la autora sí se encontró posteriormente con ese caballero ideal, como escribe la poetisa en un poema titulado *Hushang xiaoji* (*Breve encuentro en el lago*):

门前春水碧于天，	Ante mi puerta, más límpida que el cielo es el agua del
坐上诗人逸似仙。	manantial.
白璧一双无玷缺，	El poeta en el asiento es tan libre y desenvuelto como un divino.
吹箫归去又无缘。	Sin ningún defecto, somos como un par de jade puro y fino.
	Después de tocar la flauta perderemos nuestro destino de estar
	juntos.

El poema comienza con una descripción vívida, que nos lleva directamente a una escena luminosa y soleada. El color verde brillante sugiere el tiempo y la estación, que debe ser una mañana de primavera temprana. Los antiguos utilizaban a menudo la metáfora “一双白璧” (“un par de jade blanco”) para describir el amor y la armonía de los amantes y el matrimonio. La poetisa utiliza esta imagen para dar a entender que ya tiene un amante, y que es compatible con ella, como lo que espera. La expresión “无玷缺” (“sin manchas ni defectos”) significa que ambos están en la edad de la inocencia, sin la erosión y la contaminación del mundo. En el último verso del poema, la autora vuelve a citar la alusión a Xiao Shi tocando la flauta y atrayendo al fénix, lo que refleja sus exigencias para la sensibilidad de su amante ideal. Y el último verso, en vez de comprometerse con el final feliz de la pareja tocando la flauta, se limita a pronunciar, con desesperanza “después de tocar la flauta perdemos nuestro destino de estar juntos”, aunque en la mente de Zhu

Shuzhen seguían siendo los dos (ella y su amante) “como un par de jade puro y fino”. Esta conexión interna está oculta en el poema, y es difícil de mostrar directamente en la traducción, por lo que debe ser ilustrada con la ayuda de notas, como en el caso del simbolismo cultural implícito en la imagen “一双白璧” (“un par de jade blanco”) mencionada anteriormente.

Sin embargo, y a pesar de sus sueños, Zhu Shuzhen acabó casándose con un tal Wang Gang por decisión de sus padres, y tras el matrimonio, la poetisa vivió infeliz, sobre todo después de que este tomara una concubina. Zhu Shuzhen no pudo ocultar su descontento y compuso dos poemas titulados *Choubuai* (*Tristeza*). Veamos a continuación el primero de ellos:

鸥鹭鸳鸯作一池，	En el mismo estanque, apiñados tortolitos, garzas y gaviotas,
须知羽翼不相宜。	pero este revoltillo de alas puede no funcionar.
东君不与花为主，	Si el dios de la primavera no ve las flores como la anfitriona,
何似休生连理枝。	¿Por qué entonces permitirá que crezcan más ramas entrelazadas?

Este poema ha sido interpretado por los investigadores como el ataque más fuerte de Zhu Shuzhen contra la práctica del concubinato. La poetisa utiliza “鸳鸯” (“pato mandarín”), metáfora tradicional del amor conyugal, junto con las “鸥” (“gaviotas”) y “鹭” (“ardeidas”) para significar la reunión de la esposa y las concubinas, respectivamente, “apiñadas en el mismo estanque”, y señala que esta mezcla “puede no funcionar”. De nuevo culpa al dios de la primavera por entrometerse en las ramas entrelazadas. La metáfora “花” (“flores”) puede significar la esposa, la anfitriona de una familia. Entonces, si la esposa no fuera la anfitriona, ¿por qué las otras, las concubinas descritas como “ramas entrelazadas”, en sentido figurado, podrían “hospedar” a la familia? Dado que “连理枝” (“ramas entrelazadas”) suele utilizarse para describir el amor conyugal, el uso de “más ramas entrelazadas” se utiliza aquí para referirse a las concubinas.

Este poema puede considerarse como una señal de su valiente resistencia o, por otro lado, una declaración debida a los celos, aunque este sentimiento se expresaría en el poema de forma secreta y metafórica, debido a las costumbres imperantes sobre el

concubinato y prostitución. Zhu Shuzhen se rebela, pues, contra la ideología social de los Song, según la cual los hombres podían tener relaciones sexuales con una mujer que no fuera su esposa, mientras que las mujeres no tenían la misma libertad.

La superposición de varias imágenes de aves en este poema es una metáfora del papel jugado por la esposa y las concubinas, pero el pato mandarín no es común en Occidente, así que para reflejar mejor el simbolismo conyugal que contiene este ave tanto en la cultura china como en el contexto de este poema, los hemos sustituido por tórtolas, otra ave utilizada habitualmente para referirse a los amantes. De la misma manera, el nombre común de las ardeidas, garzas, se utiliza también para que la traducción sea más comprensible.

Volviendo a la apreciación de las obras poéticas compuestas por Zhu Shuzhen, encontramos también algunas en las que la autora se expresa de forma directa, revelando una oposición frontal a las restricciones impuestas por el código moral tradicional, aunque sin saber nosotros si tales expresiones obedecían a comportamientos concretos de la autora en la realidad. Este modo de resistencia ha sido visto por Ping Su como una especie de separación entre el cuerpo y la mente. Escribir sobre su descontento en lugar de revelarlo a través de su comportamiento es el único modo de canalizar la resistencia de las poetisas chinas hacia su entorno, pero también es característica de una cierta debilidad (Su, 1998: 54). En este sentido, el arrepentimiento por ser considerada una mujer abandonada fue lo que más contribuyó a reunir estas palabras, secretas pero burlonas, en la poesía de Zhu Shuzhen.

Otro de sus poemas muestra una actitud audaz al articular el lamento, y de ahí se desprende un anhelo de amor no revelado:

恼烟撩露，留我须臾住。携手藕花湖上路，一霎黄梅细雨。娇痴不怕人猜，和衣睡倒人怀。最是分携时候，归来懒傍妆台。

En medio de la niebla hiriente y el rocío burlón,
por un tiempo me pide que me quede.

De la mano caminando junto al lago de lotos,

De repente las lloviznas de principios de verano rocían.

En mi pasión ignoro las sospechas de la gente,
Con la ropa puesta, me acuesto en su abrazo.
Pero es tan triste el momento en que nos separamos,
de vuelta a casa, tan desganada, ni me quiero acercar al tocador.

En este poema *Ci* titulado *Qing ping yue. naoyan liaolu* (*En medio de la niebla hiriente y el rocío burlón, para la melodía 'Música clara y apacible'*) la escena se representa como una excursión de citas amorosas entre hombre y mujer. A pesar del infeliz final, este poema contiene una de las pocas descripciones de Zhu Shuzhen sobre la pasión, y es una descripción muy audaz para la escena de un personaje femenino y su amante dando un paseo veraniego junto al lago.²⁸⁹ La cuestión más controvertida gira en torno a los dos versos “En mi pasión ignoro las sospechas de la gente, con la ropa puesta, me acuesto en su abrazo”. Este era el verso original, pero se modificó posteriormente como para no infringir el código moral imperante (Miao, 1991: 64)²⁹⁰ ya que los actos descritos por el poema podrían verse como una transgresión de las relaciones, ya que no se ajustaban al comportamiento esperado de una mujer. Por un lado, este poema recuerda la felicidad de su unión con un amante secreto, por el otro, las palabras y expresiones que utilizó pudieron haber representado un severo desafío a la sociedad confuciana tradicional, según la cual solo los hombres podían disfrutar de más de una pareja. Recordemos que Zhu Shuzhen vivió durante la dinastía Song del Sur, cuando prevalecían los principios *Li Xue* (*Escuela Racionalista*) del neoconfucianismo, según los cuales los hombres podían visitar abiertamente los burdeles, mientras que las mujeres, por cualquier descuido o imprudencia, podían ser acusadas de inmorales y promiscuas. Como consecuencia de expresiones tan explícitas y liberales, Zhu Shuzhen fue criticada por su “lujuria”, y ante tales acusaciones, escribió el siguiente poema *Ci, Jianzi Mulanhua* (*para la melodía 'La magnolia menor', abreviada*) para disipar su angustia:

独行独坐，独唱独酬还独卧。伫立伤神，无奈轻寒著摸人。此情谁见，

²⁸⁹ Algunos estudiosos han sugerido que este poema *Ci* puede ser un reflejo de las escenas de amor de la poetisa en su juventud. Dado que no se proporciona ninguna fecha para el poema, sería imprudente reconocer o descartar categóricamente esta posibilidad.

²⁹⁰ Las últimas cuatro líneas fueron modificadas por las generaciones posteriores a Zhu Shuzhen como "sin miedo de que me adivinen los demás, paseando en grupo me disipa las penas, al separarme de ellas, tan desganada, no me quiero acercar al tocador (娇痴不怕人猜。随群暂遣愁怀。最是分携时候，归来懒傍妆台)" (Miao, 1991: 64).

泪洗残妆无一半。愁病相仍，剔尽寒灯梦不成。

Sola camino, sola me siento,

Sola canto, sola bebo, y aún sola me acuesto.

Me quedo quieta con el corazón herido,

indefensa ante el molesto frío primaveral.

¿Quién se da cuenta de estos sentimientos míos?

Las lágrimas han lavado tanto mi colorete que no queda ni la mitad.

El dolor y la enfermedad han tenido su turno,

he recortado la mecha fría hasta el fondo, pero los sueños no vienen.

La enfermedad que se menciona en este poema podría haber sido una razón para que la dejaran de lado, en su tocador. El uso del adjetivo “sola” cinco veces consecutivas en los dos primeros versos demuestra plenamente sus sentimientos de tristeza por haber sido abandonada. En el poema traducido también mantenemos la superposición de estos cinco adjetivos, en clara correspondencia con la sintaxis del original, lo cual se consigue rara vez en la traducción. La tristeza descrita puede provenir de sentirse aletargada sin un amado a su lado, lo que hace que sus sentimientos sean una mezcla de tristeza y enfermedad. La falta de sueño que aparece en muchos de sus poemas, sus “lágrimas”, su “maquillaje que se desvanece” (lo cual trasladamos como “colorete” que ha sido lavado por las lágrimas) y su mala salud contribuyen a, o aumentan, un reflejo frágil y vulnerable de la mujer. Esto es precisamente lo que Grace Fong ha comentado sobre estos versos, que la postura consciente de la mirada masculina o, más correctamente, de su ausencia, parece borrar la identidad femenina mediante el desvanecimiento del maquillaje (Fong, 1994: 122). En este poema, la imagen vívida de una mujer servilmente inferior, derivada de las restricciones impuestas a las mujeres que viven en la sociedad china tradicional, fue intensamente destacada y reforzada.

Por supuesto, lo que aquí mostramos son solo algunos de los muchos temas que trató Zhu Shuzhen en su obra literaria. Por un lado, los poemas de esta autora sobre héroes históricos muestran su preocupación por la política y las cuestiones sociales, e ilustran los

elevados ideales y las aspiraciones de una mujer de talento. Su conocimiento de la Historia es muy rico, y su agudeza es excepcional entre los poetas. Su conocimiento de la historia es muy rico, y su agudeza excepcional entre los poetas de su tiempo. Por otro lado, en *Zizhe ershou* (*Remordimiento: dos poemas*) Zhu Shuzhen, expresa su descontento con los rituales tradicionales que atan a las mujeres, revelando así el despertar de su conciencia femenina. Por todo ello podemos decir que la altura y calidad de su pensamiento y obra poética supera con creces el nivel que le otorgaron los posteriores literatos de las dinastías Ming y Qing.

A través del análisis de estas cinco obras de Zhu Shuzhen, podemos ver que la reafirmación de sí misma estalla debido a la presión del entorno de sumisión creado por el estricto canon social de la época. Así, la idea de resistencia reflejada en sus poemas, que es acorde con sus necesidades y anhelos individuales, ponen de relieve su valor personal, pese a ser criticada de libertina, con sus expresiones poéticas mutadas por manos de tercero, y haber sido manipulada su obra por terceros en algunas ocasiones.

Debemos reconocer que la combinación de las características femeninas y la sensibilidad cultural que apreciamos en las obras de Zhu Shuzhen nos ha ayudado a valorar la firme postura adoptada por la autora así como el coraje, aun inmersa en sus pasiones literarias, ante el dominio de la moral tradicional.

3.3.6 WEN WAN (1068-1077): UNA CORTESANA VIRTUOSA.

Wen Wan (1068-1077) es una figura representativa del grupo de poetisas-prostitutas de la dinastía Song. Provenía de una familia de comerciantes; era inteligente y avispada desde muy joven, mostrando un extraordinario talento literario. Una mujer que, por otro lado, unía a su talento una gran belleza. Wen Wan tuvo la desgracia de que su padre muriera pronto, por lo que inicialmente fue acogida por sus tíos, pero finalmente no tuvo más remedio que convertirse en prostituta por haber quedado sin el amparo de su madre y sus tíos (Mei, 1988: 207).

Además de prostituta que servía en banquetes y excursiones, Wen Wan logró escribir dos obras: *Nanxuan Zalu* (*Registros diversos de Nanxuan*) y *Mengzi shiyi* (*Interpretación del Mencio*), con perspicaces y profundas opiniones (Mei, 1988: 209). La vida de Wen Wan se recoge en *Gantangyishi* (*Anécdotas de Gantang*), obra de un autor que la escribió bajo el seudónimo “Maestro de la Pura Vacuidad”.

A Wen Wan, se le atribuyen treinta poemas, que fueron reunidos en una secuela de esta última obra, titulada *Gantangyishi houxu* (*Epílogo de las Anécdotas de Gantang*), escrita por el también desconocido Cai Zichun (Idema y Grant, 2004: 334). Los recopiladores modernos de *Quan Song shi* (*Poesías completas de la dinastía Song*) no incluyeron ni a Wen Wan ni a sus obras en esta antología, al considerar que tanto ella como sus escritos eran creaciones ficticias (Idema y Grant, 2004: 334). Sin embargo, Zhecong Su, una reconocida autoridad en el campo de la literatura femenina china, a quien hemos citado reiteradamente en esta tesis, ha escrito extensamente sobre Wen Wan y su poesía en su estudio, *Songdai nüxing wenxue* (*La literatura femenina de la dinastía Song*), publicado en 1997.

Wen Wan escribió originalmente unos quinientos poemas que recopiló en una colección, la cual fue posteriormente robada, y se perdió. Más tarde compuso otros cien poemas, pero solo cinco de ellos fueron incluidos en *Mingyuan shigui* (*Fuentes de la poesía femenina notable*), de Zhong Xing (Su, 1997: 206). Recientemente, en *Songshi jishi buzhen* (*Suplemento y revisión de la crónica de la poesía Song*), de Qian Zhongshu, se han recogido treinta de ellos (Chao, 2020: 72).

Como prostituta, Wen Wan solo pudo expresar su resentimiento y sus lamentos en sus poemas de forma implícita, bien utilizando objetos dándoles un significado, bien utilizándolos para referirse a otros. Wen Wan estaba acostumbrada a los cambios de humor y genio repentinos, propios del burdel, lo que le permitió conocer a fondo la frialdad y

dureza que podían alcanzar los sentimientos humanos. Mas, por el contrario, sus poemas están llenos de la belleza de la naturaleza y de humanidad. Además del entretenimiento “profesional”, Wen Wan también cosechó los beneficios del amor verdadero a través de su nobleza en la elección de sus amigos. Se enamoró de Wang Sheng, un oficial del ejército que, desafortunadamente, no regresó de la guerra. Asqueada de su vida como meretriz, Wen Wan decidió disfrazarse de hombre para intentar huir a casa de su tía en Fengxiang. Sin embargo, fue capturada y devuelta al burdel de Shaan zhou. Más tarde, su madre la convenció para que abandonara su modo de vida, y se trasladaron juntas a Kaifeng, donde llevaron una vida tranquila y completamente apartada (Idema y Grant, 2004: 335).

Aunque Wen Wan fue una chica de burdel, sus poemas no tienen el más mínimo carácter afeminado ni adulación. Hay muchas prostitutas en el mundo que son famosas por su belleza, pero como prostitutas, las que pueden obtener el respeto y la admiración son pocas. Wen Wan fue una de ellas. Y todo esto se debió al encanto de su personalidad. Lo que llama más la atención en su poesía es su admiración hacia el escritor Tao Yuanming, siguiendo su estilo y uso de imágenes para mostrar la nobleza de su propia personalidad. Veamos su poema *Yong ju (Oda al crisantemo)*:

碧玉枝能辉砌槛，	Una rama de jaspe resplandeciente adorna el umbral.
黄金蕊可荐杯盘。	Cuyos pistilos dorados enormes compiten con platos.
陶潜素有东篱兴，	Tao Qian siempre ha sentido pasión por la valla oriental.
莫与群芳一样看。	No las mires igual que las demás flores.

En las dinastías Wei y Jin, la sociedad era oscura y los eunucos de la corte peligrosos, por lo que Tao Yuanming fue uno de los escritores que abandonó la corte y se trasladó al campo. Sin estar contaminado por el mundo, fue considerado un modelo por las generaciones posteriores por su trascendencia humana y su modo de vida espontáneo. Desde el famoso verso de Tao Qian (así también se conocía a Tao Yuanming) “Recogiendo crisantemos bajo el seto oriental, viendo a gusto las montañas del sur”,²⁹¹ el crisantemo se convirtió en la encarnación de Tao Yuanming y en símbolo del espíritu solitario y poco convencional entre los literatos de aquella época feudal. El crisantemo era, pues, venerado

²⁹¹ Texto original en chino: 采菊东篱下，悠然见南山。

por su carácter noble y altivo. En sus poemas, Wen Wan alaba el amor de Tao Yuanming por los crisantemos y su temperamento para así dar a entender la naturaleza de sus propios valores en la vida. Pese a su vida en el burdel, ella se considera fundamentalmente diferente a las demás prostitutas, por lo que pide que “no se la mire igual que a las otras”. En la traducción, la referencia a Tao Yuanming y a su verso en la tercera línea implica alusiones literarias que no pueden traducirse al castellano, sino que deben resolverse mediante un traslado directo con anotaciones.

Wen Wan estaba muy disgustada con su condición de prostituta, por lo que a menudo utilizaba flores en sus poemas para expresar su descontento y altura de miras. En la poesía clásica china, las flores suelen aludir a las mujeres, especialmente a las que tienen rostros hermosos, y Wen Wan se comparaba con las flores que representaban nobleza y grandes virtudes en la tradición literaria. Se describió a sí misma como una peonía lactiflora, flor que no hace ostentación de su belleza. Así, Wen Wan escribió en su poema *Shaoyao* (*Peonía*):

桃李花开英未吐，	Los melocotones y los ciruelos aún no han florecido,
轮蹄方乏始花攒。	cansado el carro ante su floración en esplendor.
嘉名一种清香在，	Una fragante frescura honra su nombre,
未肯将心愧牡丹。	no se avergonzará ni siquiera ante las peonías.

La peonía lactiflora es una planta herbácea que florece a principios del verano cuando otras flores ya están marchitas. No tiene la riqueza de la peonía suffruticosa, ni la belleza del melocotón y la ciruela. No es tan valorada, pero tiene su propia “fragancia fresca”, única, y su propio encanto. El color de la flor es elegante, simple y limpio, digno de ser admirado, y las raíces también se pueden usar como medicina. En el poema, Wen Wan escribe sobre las cualidades únicas y extraordinarias de esta peonía e, igual que el crisantemo, es una metáfora de sí misma. Como Wen Wan tiene una personalidad noble que la distingue de las demás prostitutas, y queriendo liberarse de su tipo de vida, la poetisa sueña vivir recluida en las montañas, como un ermitaño. Analizando el contexto global del poema original, observamos que las imágenes de las flores, es decir, de la peonía lactiflora, y las descripciones de sus cualidades son fáciles de entender y se pueden deducir del contexto, por lo que, al traducir el poema, nos hemos decantado por una translación directa.

Wen Wan era, además, una poetisa apasionada por la lectura. Aunque en la intensidad de sus emociones era más apasionada y enérgica que las habituales en las mujeres de tocador, seguía siendo comedida en la expresión de sus sentimientos debido a la influencia del estilo lírico de sus predecesoras y a las limitaciones morales de la época. Wen Wan solía describir en primer lugar la belleza del paisaje que veía, dejando al final su solitaria y melancólica apelación emocional. A menudo utiliza una escena feliz para desencadenar su tristeza, provocando una fuerte desviación en los efectos visuales y sensoriales para, de este modo, conseguir un efecto artístico. Como ejemplo de este aspecto, veremos a continuación su poema *Ji Yuan (Enviados a alguien lejano)*

小花静院东风起，	En el silencioso patio de flores se levanta el viento del este,
燕燕莺莺拂桃李。	parejas de golondrinas y orioles rozan el melocotón y el ciruelo.
斜倚红墙卜远人，	Apoyada en el muro rojo pregunto por el destino de mi amante lejano,
楼外春山几千里。	Más allá de mi aposento se extienden miles de millas de montañas de primavera.

Este poema fue escrito en primavera, cuando las flores aparecen y los orioles y las golondrinas vuelan en parejas de forma enmarañada. La escena que tiene delante, en la que distintas aves vuelan rozándose, despierta sus sentimientos de anhelo. En la antigüedad, el transporte no estaba desarrollado, y en los tiempos turbulentos, en los que enviar una carta valía diez mil piezas de oro, era aún más difícil escribirse. Wen Wan solo puede entrever el destino del amado que se ha marchado frente mediante la adivinación. Los versos revelan el anhelo de la poetisa por su amante y su preocupación e impotencia por su incierto destino. Al tratar la imagen “远人” (“alguien lejano”) en este tercer verso, seguimos el contexto sugerido por el poema original y suponemos que la persona que está lejos deber ser el amante de la poetisa, por lo tanto, lo interpretamos directamente en la traducción como un amante que se encuentra lejos de ella.

Después de la separación, la poetisa no recibió ninguna noticia sobre su amado, lo que hace que Wen Wan caiga en una dolorosa e infinita espera. Sin poder soportar la soledad y el aislamiento que la tortura, la poetisa describe, en su poema *Yong He (Oda al loto)*, la reunión de los pájaros y las aves en la naturaleza, contrastando implícitamente la escena con ella misma, y expresando también eufemísticamente la envidia y el anhelo de la poetisa por la deseada reunión:

鱼戏银塘阔， Los peces juegan en el estanque plateado,
龟巢翠盖圆。 entre hojas esmeraldas de loto, unas flores.
鸳鸯偏受赐， Los tortolitos están bendecidos,
深处作双眠。 duermen juntos en el rincón más profundo.

Como ya hemos mencionado anteriormente, los patos mandarines son símbolo del amor conyugal en la cultura china, y a menudo habitan y vuelan juntos en pareja. Por ello los hemos traducido como tortolitos, con un significado en castellano similar al de estos patos en la tradición china. Con el segundo verso, la poetisa sigue describiendo el paisaje de verano del estanque, lleno de lotos. Las delicadas flores son sostenidas por las hojas esmeraldas, y en las profundidades de las densas hojas de loto, los peces juegan y los patos mandarines duermen entre ellas. Esta bella y amorosa escena contrasta aún más con la soledad y tristeza que sufre la autora al componer el poema.

Además, aunque Wen Wan era una mujer proveniente de la clase más baja de la sociedad feudal, y aun siendo prostituta, aspiraba a tener cualidades elevadas y puras, y esta búsqueda de valores la expresó también en algunos de sus poemas, como el siguiente, titulado *Shu Huai (Descripción de mis sentimientos)*:

多情天赋反伤情 Los que por naturaleza son sentimentales, sufren por ellos
深闭幽窗倦送迎 Aislada, tras las ventanas oscuras, me hartó de la vida como cortesana.
莫笑区区事章句， No me ridiculices por gastar tiempo en componer versos,
不甘道韞擅诗名 No quiero que Xie Daoyun reclame toda la fama de la poesía.

En el poema, Wen Wan señala su naturaleza sensible, y que la oscura vida de un burdel le resulta tan desagradable que preferiría recluirse en la oscuridad antes que continuar con esa vida. Y las dos últimas líneas expresan a lo que Wen Wan ha decidido aspirar en la vida: dedicarse a la poesía. Creemos que la clave para entender la última línea está en la palabra "traspasar", que, en conjunción con el significado de la línea anterior, se interpreta aquí como una expresión del deseo de Wen Wan de convertirse en una escritora como la poetisa de la dinastía Jin Oriental Xie Daoxuan, muy celebrada por los poetas contemporáneos suyos. En cuanto a la traducción de esta última frase, dado que Xie

Daoxuan es una celebridad histórica, finalmente tenemos que interpretarla con la ayuda de un comentario.

El análisis de los poemas anteriores nos hace reflexionar sobre las experiencias vitales de Wen Wan y de sus poemas: su vida fue triste, ya que la sociedad feudal en la que vivió fue la causante de sus amarguras; sin embargo, Wen Wan es una poetisa a respetar, y su propio carisma nos mueve a venerar a esta talentosa mujer.

CONCLUSIÓN

Llegado a este punto, consideramos oportuno responder a las preguntas que nos formulábamos en la introducción.

¿Está justificado el estereotipo de la mujer como “víctima” en la antigua China? Mediante el estudio de la vida y la obra de antiguas poetisas chinas seleccionadas, y de la conservación y difusión de sus obras poéticas, tal como se ha formulado en el punto 2.1, podemos ver que este colectivo en realidad evolucionó con el propio devenir histórico de la China antigua. La imagen que debemos tener de este grupo no debe ser, pues, estática. Aunque, en general, la sociedad dominada por los hombres supuso el control del colectivo femenino, la imagen y el papel de la mujer fue transformándose durante determinados periodos históricos, como fueron los casos de las dinastías Wei y Jin, y las dinastías Tang y Song, en las que el correspondiente clima socio-histórico permitió cambios importantes en este colectivo. Como hemos comentado en el apartado 2.2.1, durante las dinastías Wei y Jin, cuando los círculos literarios masculinos empezaron a discutir sobre la cuestión del talento y la virtud, algunas mujeres con capacidad e inteligencia pudieron obtener, aun guardando sintonía con los valores tradicionales de la sociedad feudal, un cierto reconocimiento y esgrimir su propia individualidad dentro de unos determinados círculos, como ocurrió con el reconocimiento del ingenio literario de Xie Daowen, poetisa de esta época. Sin embargo, en la dinastía Tang, un clima social más abierto propició un mayor avance de la condición de la mujer, abarcando a más mujeres y, además, en amplios aspectos de la vida social, como la educación, la participación política y las actividades literarias. Este hecho, está bien respaldado por la aparición de grupos de escritoras de corte y de poetisas sacerdotisas durante este periodo.

En la dinastía Song, a pesar del predominio de la *Li Xue* (Escuela Racionalista) del neoconfucianismo²⁹², el proceso de apertura del debate sobre el “talento” y la “virtud” de la mujer, ayudado por un desarrollo económico estable, permitió que algunas mujeres se educaran más allá de los límites de la formación tradicional en las virtudes y habilidades que se suponía debían profesar para convertirse en esposas y madres virtuosas. Ello permitió que, entre otros campos, se adentraran en la literatura, lo que contribuyó en gran medida al progreso de la creación femenina. Esta comprensión y apoyo a las actividades

²⁹² Sobre la definición de esta escuela véase la nota al pie 174.

literarias de las mujeres por parte de los grupos masculinos se desarrolló aún más en las dinastías Ming y Qing, e incluso promovió la definición de un canon específico de la literatura femenina (Chang, 2002: 83-98). Sobre la base de estos argumentos, nos atrevemos a negar la validez de la imagen tradicional de “víctima” de la mujer, considerando que esta valoración unilateral no se ajusta con fidelidad a lo que muestran los hechos históricos acerca del desarrollo de la mujer en la antigua China.

En el examen biográfico y en la apreciación de las obras poéticas de las seis poetisas seleccionadas, descubrimos que, en general, la crítica literaria tradicional china ha situado a las mujeres, y por tanto a sus obras, en un sistema cultural dominado por los hombres. Entre las seis poetisas elegidas, tanto Yu Xuanji como Zhu Shuzhen, ambas con un gran talento literario y con poemas de un gran valor estético, han sido criticadas durante un largo periodo por su atrevimiento y por sus expresiones y acciones en contra de los rituales tradicionales, en lo que se ha interpretado como un desafío a las ideas sobre la moral femenina tradicional. Por el contrario, en el caso de Xue Tao y Wen Wan, ambas poetisas, eran prostitutas con habilidades musicales y de bajo estatus social, si bien las dos obtuvieron reconocimiento y apoyo en el círculo cultural masculino, simplemente porque sus palabras, actos y obras literarias reflejaban la búsqueda de la independencia y la virtud, sin transgredir los tradicionales valores sociales y la ortodoxia del ritual feudal. Aunque reconocía la legitimidad de la creación literaria femenina, la crítica literaria tradicional china, especialmente durante las dinastías Ming y Qing, , antepuso durante mucho tiempo la “virtud” al “talento”. Lo que los círculos literarios tradicionales esperaban era una figura literaria femenina que aunara virtud y talento, por lo que la experiencia de Li Qingzhao con su segundo matrimonio fue borrada por escritores y crítica durante las dinastías Ming y Qing, y, de esta forma, la imagen de la mujer poeta fue artificialmente remodelada y tipificada (Egan, 2013: 44).

Tras el análisis de las experiencias vitales y las obras poéticas de las seis escritoras seleccionadas para este trabajo, hallamos que estas mujeres reflejan en su poesía una autoafirmación de su talento y una reflexión sobre la identificación y reconocimiento de los valores femeninos. Las actividades de Shangguan Wan'er en el ámbito político y en los círculos literarios de la dinastía Tang; los poemas de Yu Xuanji lamentando que la mujer no pudiera participar en los exámenes imperiales y entrar en la administración pública como los hombres; la poesía de Xue Tao, en la que no se oculta la voz femenina para concordar con el patrón estético reconocido por los círculos culturales masculinos; el

coraje de Zhu Shuzhen para expresar su insatisfacción con su infeliz matrimonio y luchar por un buen amor; o la naturaleza gentil de una prostituta como Wen Wan, con su inclinación literaria a la nobleza mediante el empleo en su poesía de las imágenes de las flores como símbolo de grandes virtudes; todas ellas, a pesar de sus diferentes circunstancias y sus distintas experiencias vitales, coincidieron en dar voz a su obra literaria, cada una a su manera, y en mostrar, mediante la poesía, el despertar de la conciencia femenina, lo que les permitió mantener una personalidad independiente y desarrollar sus propios sentimientos durante sus vidas.

En el transcurso de la elaboración de este trabajo nos hemos hecho también una segunda pregunta: ¿es posible traducir la poesía clásica china con fidelidad a su contenido y a su métrica? En nuestra investigación hemos elegido treinta poemas, cinco por cada una de las poetisas seleccionadas, con métrica muy variada. Los géneros poéticos seleccionados incluyen los principales de las dinastías Tang y Song: cuarteta de versos pentasílabos, cuarteta de versos heptasílabos, poema compuesto de versos regulares pentasílabos y el de versos regulares heptasílabos, así como la poesía *Ci*, para la que hemos escogido, por su mayor brevedad, canciones cortas (*xiaoling*). En aras de la extensión de este trabajo, hemos decidido no incluir textos más extensos, como canciones medianas (*zhongdiao*) y canciones largas (*changdiao*).

La traducción de todas estas obras muestra que, de los treinta poemas, en la traducción del poema de Xue Tao, *Song youren* (*Despedida de un amigo*), creemos haber conseguido un efecto fonético muy cercano al del poema original, y en la traducción de su otro poema, *Quan li zhu* (*el perro separado de su amo*), mediante la repetición de la vocal final “e” en el primer, segundo y cuarto versos, hemos conseguido reproducir un efecto musical que emula la rima del poema original. Las traducciones de ambos poemas han intentado transmitir fielmente los significados y estados de ánimo implícitos en el original. Sin embargo, en los demás poemas, especialmente en las obras *Ci*, otras características métricas del poema original, como los contrapuntos tonales (*Ping* y *Ze*) y el paralelismo (*duizhang*) que presentamos en el capítulo 1, se pierden por completo en la traducción. Lo que sí hemos creemos haber alcanzado es trasladar lo más fielmente posible el significado y el contexto originales. Así pues, los resultados relativos a estos poemas demuestran que traducir la poesía clásica china al español en versos de igual o similar métrica supone una gran dificultad y desafío. En la traducción es exigible una lealtad global al poema original, para lo cual hemos especulado con las diversas posibilidades sintácticas y fonéticas.

Aunque la traducción resultante deja margen a la mejora, los resultados muestran, no obstante, que el efecto fonético de las palabras originales es extremadamente difícil de reproducir en el poema traducido. Como señala el profesor Guojian Chen (2011: 74), al fin y al cabo, el español y el chino pertenecen a dos sistemas lingüísticos completamente diferentes, y el poema traducido será un poema basado en las normas métricas en la lengua traducida, lo que en realidad supone una recreación del poema original. Sin embargo, hay que intentar que el poema traducido conserve el carácter del poema original y adquiera la belleza poética en la rima y en su expresividad, cuando fuese posible, para que el texto traducido sea también poesía equivalente a la original.

Por último, en el apartado 2.2.3 de esta tesis hemos ofrecido un panorama de la traducción y difusión de las antiguas poetisas chinas y de sus obras en el mundo hispano. Aunque los datos obtenidos muestran que el alcance de la investigación en el mundo hispanohablante se encuentra todavía en un estado de desarrollo esporádico y faltan traducciones de poesía relevantes y monografías de investigación similares a las del mundo anglófono, la traducción de la poesía china a la lengua española en las dos últimas décadas ha dado resultados notables. El hecho de que en estos últimos veinte años se hayan publicado hasta dieciséis antologías de traducciones de poesía china en las que se han incluido obras femeninas (con publicaciones en España, Hispanoamérica y China continental, incluidas dos monografías de Pilar González de España sobre Li Qingzhao y una antología de Guojian Chen sobre la poesía de las antiguas poetisas chinas) sugiere el interés creciente en el mundo hispano por la personalidad y la obra de estas autoras. Así pues, creemos que esta tesis puede servir para arrojar luz al conocimiento por parte del mundo hispano sobre la comunidad femenina y su producción poética durante la edad de oro de la poesía en la antigua China.

Apéndice

Tabla diacrónica de las dinastías y acontecimientos históricos y literarios en China y en Occidente

Dinastía	Cronología	Duración	Descripción	Acontecimientos históricos en China	Acontecimientos históricos en Occidente	Acontecimientos literarios en China	Acontecimientos literarios en Occidente
Período primitivo	Desde la Prehistoria (hace aprox. 1,7 millones de años) hasta alrededor de 2070 a. C.			Aparece la agricultura mediante la labranza de la tierra con útiles de piedra. La tierra de estas sociedades primitivas pertenecía a la comuna del clan, desarrollándose la agricultura colectiva y el reparto de los productos a consumir.			
Xia	2146-1675 a.C.	471 años		El sistema hereditario se sustituyó por el sistema <i>Chanrang</i> , en el que el jefe de tribu abdica del cargo voluntariamente nombrando a su sucesor. El sistema de posesión colectiva de la tierra pasó al de propiedad privada, y apareció la esclavitud sustituyendo a las comunas primitivas.	Civilización del Mar Egeo s.XX al XII a.C.)		
Shang	1675-1029 a.C.	646 años		El régimen político temprano de la dinastía Shang asentó las bases para un sistema de clan patriarcal que se desarrollaría posteriormente	Epoca Homérica (s. XI al IX a.C.)		

				durante la dinastía Zhou del Oeste. Aparecieron las primeras escrituras chinas en huesos de animales y caparazones de tortuga, así como inscripciones en objetos de bronce. Se empleaban conchas como monedas.			
Zhou	Zhou del Oeste	1029-771 a.C.	258 años	Sistema del clan patriarcal y de reinos sometidos a las decisiones de la dinastía gobernante (<i>derechos nacionales</i>). Se implanta el sistema de ritos y etiqueta para regular el estatus de la aristocracia, exigiendo que esta se ajustara a sus identidad en vestuario, comida, vivienda y transporte. Se establecen claras diferencias entre la clase dominante y la baja sometida, y así como entre los mayores y los más jóvenes. La gobernanza se consolidó y el territorio se expandió. La tierra pertenecía a los nobles dentro de un sistema de esclavitud.	Aparecen las ciudades-estado, como Esparta y Atenas, en el s. VIII a.C.		
	Zhou del Este	770-256 a.C.	514 años				
Período de Primavera y Otoño		770-476 a.C.	258 años	El poder del rey Zhou se debilitó, los reyes sometidos a los <i>derechos nacionales</i> desafiaron el sistema de división	Tres reformas en el desarrollo de la política democrática griega: la reforma de Solón (iniciada del 594 a.C.), la	<i>Shijing</i> (alrededor del s. VI a.C.) , conocido también como <i>Libro de poemas</i> , primera antología de	Protágoras (alrededor 490-420 a.C.), Sócrates (470-347 a.C.), Platón (427-347 a.C.) y Aristóteles (384-322 a.C.)

			<p>del territorio en pequeños reinos. Aparece la labranza con ayuda de vacas y arado de hierro. Se reconoció oficialmente la propiedad privada de la tierra. En la ideología, aparecieron el taoísmo de Laozi (ca. ¿?-¿?) y el confucianismo de Confucio (551-479 a.C.)</p>	<p>reforma social de Clístenes (iniciada del 506 a.C.) y la reforma de Pericles (443-429 a.C.)</p>	<p>poesía china.</p>	<p>347 a.C.)</p>
<p>Período de los Reinos Combatientes</p>	<p>475-221 a.C.</p>	<p>514 años</p>	<p>Se difundió la labranza con ayuda de vacas y arado de hierro, la cual se convirtió en el principal método de cultivo de la agricultura tradicional china. Mediante las distintas reformas implementadas en los diversos reinos y se instauró el sistema feudal de propiedad de la tierra. En la artesanía aparecieron tres formas de negocio: el de gobierno, el privado y el familiar. A finales del "Período de los Reinos Combatientes" ya se podían fabricar espadas de acero. Se desarrolló considerablemente el intercambio de productos apareciendo los comerciantes privados. Los períodos de Primavera y Otoño y delos Reinos</p>	<p>Roma se funda en 509 a.C., y en 450 a.C. se promulga <i>La Ley de las XII Tablas</i>, que marcó la formación del derecho legislado.</p>	<p>Qu Yuan escribió <i>Li Sao (Lamento por la separación)</i>, con el que creó el estilo poético <i>Chu Ci</i>.</p>	

			Combatientes constituyeron una época llena de cambios sociales, reflejados en la política, economía, relaciones de clases, ideología y cultura. Se completó la transformación del sistema de esclavitud en una sociedad feudal, promoviendo para eso la libertad y divulgación de pensamientos académicos y filosóficos, entre ellos, el confucianismo, el mohismo, el taoísmo, el legalismo, etc.		
Qin	221-207 a.C.	14 años	El rey de Qin, Ying Zheng (247- 221 a.C.) derrotó a los seis Reinos Combatientes y unificó todo el territorio, de manera que logró a establecer el primer régimen unificado de poder centralizado de China. Él mismo se declaró <i>Huang Di</i> , es decir, Primer Emperador. Tras abolir el feudalismo, el «Primer Emperador» estableció un sistema administrativo conforme al cual el país se dividía en 36 provincias y centenares de distritos subordinados a	Ley de la ciudadanía romana (República de Roma, mediados del s. III a.C.)	

				<p>ellas, cuyos gobernadores y alcaldes eran nombrados por el propio emperador. Sobre la base de las leyes del reino Qin y absorbiendo algunas cláusulas de las de otros reinos, elaboró y promulgó unas leyes uniformes para todo el país. También unificó las unidades de peso y de medida, la escritura, la moneda y las leyes, todo lo cual favoreció el desarrollo socioeconómico del imperio. La construcción de Gran Muralla, llevada a cabo en esta época, levantó una eficaz barrera defensiva contra las invasiones de los pueblos nómadas del norte del imperio. Pero para inculcar en el pueblo sus principios ideológicos, en 213 a. C. el "Primer Emperador" ordenó quemar todas las obras históricas y filosóficas de otros reinos, así como enterrar vivos a 460 literatos confucianos.</p>			
Han	Han del Oeste	206 a.C.— 25 d.C.	181 años	<p>Se desarrolló la tecnología de tejido de seda, y productos de seda se exportaron al extranjero. Empezaron la</p>			

					fundición de hierro mediante carbón. En este período, el confucianismo se convirtió en la escuela de pensamiento dominante, combinado con los pensamientos de los naturalistas, de la escuela Huanglao y del legalismo, formándose así un nuevo sistema ideológico.			
	Han del Este	25—220 d.C	195 años		Du Shi (ca. 131-101) creó en el año 31 la noria hidráulica para el soplado en la fundición del hierro. La tecnología de producción de porcelana alcanzó la etapa de madurez, incluyendo celadón y porcelana blanca. En el año 105 Cai Lun (ca. 100-121) inventó un proceso para la fabricación de papel a partir de la corteza interior del árbol de la morera, bambú y cáñamo. Zhang Heng (78-139) inventó el primer sismógrafo. Hua Tuo (ca. 145-208) inventó un medicamento nombrado <i>Mafeisan</i> , reconocido como el primer anestésico general en la historia de la medicina mundial.	<i>Ius gentium</i> o Derecho de Gentes	La prosa en la dinastía Han fue el género literario preeminente en el discurso histórico y político. Entre todas las obras destaca <i>Shiji</i> (<i>Memorias Históricas</i>), de Sima Qian (ca. 145 ó 135?-100? a.C.). En esta dinastía floreció el género <i>fu</i> o poema en prosa de tema descriptivo en cuyo estilo domina el paralelismo sintáctico.	
Tres Reinos	Reino Wei	220-265 d.C.	45 años	Los Tres Reinos (220-	La reforma del emperador			

	Reino Shu	221-263 d.C.	42 años	280) fue un período transitorio entre la Dinastía Han del Este y la Dinastía Qi del Oeste, dividido en tres regímenes: el reino Wei, el reino Han y el reino Wu.	Xiaowen (467-499) de la dinastía Wei del Norte promovió la recuperación y el desarrollo de la economía del norte del territorio. Durante este período, lleno de enfrentamientos militares y de			
	Reino Wu	222-280 d.C.	58 años					
Jin	Jin del Oeste	265-317 d.C.	52 años	Los Dieciséis Reinos (304-439) fue un período de gran división en la historia china. Durante este tiempo, las áreas al sur del río Yangtsé y las de su curso medio, pertenecientes a la Dinastía Han anterior, fueron controladas por la Dinastía Jin del Este.	disturbios sociales, el trueque se convirtió en el principal medio de intercambio. La influencia y la integración recíprocas entre el confucianismo, el budismo y el taoísmo produjeron una situación de que las tres religiones se integraron en una. Liu Hui (ca. ¿225?-¿295?) fue pionero en el estudio de los trazados circulares y estableció una teoría rigurosa y un algoritmo mejorado para calcular el número pi. Más tarde, Zhu Chongzhi (429-500) perfeccionó el cálculo de pi en China, precisando hasta el séptimo decimal, aproximándolo entre 3,1415926 y			
	Jin del Este	317-420 d.C.	103 años					
Los Dieciséis Reinos		304-439 d.C.	135 años	reinos y tribus se establecieron en el norte y suroeste del territorio original de la Dinastía Han. Entre ellos, 16 fueron los más fuertes, por lo que se denominó a esta época "de los Dieciséis Reinos".				
Dinastías Meridionales	Song	420-479 d.C.	59 años	La existencia de dinastías meridionales y septentrionales es muestra de la etapa de desunión que siguió a la caída de la dinastía				
	Qi	479-502 d.C.	23 años					
	Liang	502-557 d.C.	55 años					
Dinastías Septentrionales	Chen	557-589 d.C.	32 años					
	Wei del Norte	386-534 d.C.	148 años					

	Weï del Este	534-550 d.C	16 años	Jin, y que duró desde 420 hasta			
	Qi del Norte	550-577 d.C	27 años	589. Durante estos años, el			
	Weï del Oeste	535-557 d.C	22 años	sur y el norte de China estuvieron gobernados por dinastías diferentes, en constante confrontación. Las dinastías meridionales fueron una continuación de los poderes de la dinastía Han y de la dinastía Jin de Este. Las septentrionales heredaron el poder procedente de las cinco tribus y los Dieciséis Reinos. Los gobernantes de la dinastía Weï del Norte eran de etnia Xianbei. La familia imperial Xianbei fue influenciada gradualmente por la cultura Han, y el movimiento de <i>Hanización</i> del emperador Xiaowen (467-499), de la dinastía Weï del Norte, fue el más próspero.			
	Sui	581-618 d.C	37 años	Siguió a las dinastías meridionales y septentrionales y precedió a la dinastía Tang en China. Acabó con			

				<p>alrededor de cuatro siglos de gobierno caótico, de guerras y de división en pequeños reinos en constante confrontación. En este período se estableció un sistema de examen imperial, llamado <i>Keju</i> para acceder al funcionariado de la corte. Y la pintura de paisajes se convirtió en una corriente artística independiente. Se construyó el Gran Canal (río artificial entre Pekín y Hangzhou, con más de 1.700 km).</p>		
Tang	618-907 d.C.	289 años	<p>El régimen de poder centralizado se perfeccionó aún más, al igual que el sistema de examen <i>Keju</i>. En las áreas del sur del río Yangtsé empezó a cultivarse el arroz como se hace hoy día. El gobierno estableció también un departamento específico encargado del uso y la conservación del agua. Lograron producir porcelanas de alta calidad, como la <i>mise</i> y, cerámica de esmalte tricolor. Y a partir de la dinastía Tang, la porcelana china comenzó a exportarse al extranjero. En el comercio, apareció el <i>Guifang</i>, (prototipo de la</p>		<p>La dinastía Tang es el siglo de la poesía, no podía ser menos en una época donde las artes florecen como nunca. Se conservan más de 50.000 poemas de los más de 2.000 poetas Tang. Y en China todos los niños memorizan en la escuela "los 300 poemas Tang", que son cita continua de pensadores y políticos. Los más destacados de entre ellos son: Wang Wei (701-761), loando a la naturaleza, Li Bai (701-770), con obras de gran contenido social, y Du Fu (712-770), con un penetrante conocimiento de</p>	

				banca actual) y <i>Feipiao</i> , conocido como <i>dinero volante</i> , precursor de la orden de transferencia. La Ruta de la Seda terrestre y marítima prosperó sin precedentes. Guangzhou fue el puerto de comercio exterior más grande del sur, y el gobierno Tang estableció en él un departamento para administrar el comercio exterior. El desarrollo del confucianismo presentó una combinación de tres religiones (confucianismo, budismo y taoísmo). A finales de la dinastía Tang, la pólvora comenzó a usarse en las guerras.		la sociedad de la época. Un poco posteriores son Han Yu (768-824) y Bai Juyi (772-846).	
Cinco Dinastías	Liang posterior	907-923 d.C.	16 años	Etapa conocida como el "Período de las Cinco Dinastías", comprendida desde la caída de la Tang hasta la llegada de la Song, que unificó mayor parte de China. El "Periodo de las Cinco Dinastías" se caracteriza esencialmente por la secesión definitiva de los regímenes políticos y militares locales iniciada durante			
	Tang posterior	923-936 d.C.	13 años				
	Jin posterior	936-946 d.C.	10 años				
	Han posterior	947-950 d.C.	3 años				
	Zhou posterior	951-960 d.C.	9 años				
Diez Reinos	Diez Reinos	902-979 d.C.	77 años				

				<p>la dinastía Tang tardía y la continuación de sus políticas. Fue la época más caótica en la historia de China ya que, tras la caída del imperio Tang, las secesiones dieron lugar a ciudades-estado independientes. Entre ellas, las situadas en el Norte contaban con grandes fuerzas militares, y recibieron el nombre de Cinco Dinastías que, aun siendo poderosas, no pudieron controlar todo el territorio chino. Eran solo gobiernos regionales, de facto independientes, y en algún caso sus gobernadores se proclamaron a sí mismos emperadores. Diez de estas ciudades-estado perduraron más y fueron más fuertes, siendo conocidas como los Diez Reinos. A diferencia del norte de China, donde las dinastías se sucedían una tras otra en rápida sucesión, los regímenes del sur de China</p>				
--	--	--	--	--	--	--	--	--

				<p>existieron de forma más o menos concurrente, compitiéndose cada uno a un área geográfica específica. Durante este período, las facciones de poder locales se rebelaron y tomaron el poder con frecuencia, lo que condujo a guerras interminables, resultando una época de inestabilidad política y social. Sin embargo, los mutuos enfrentamientos entre los antiguos Han dieron oportunidad a que los Kitán lograran imponer la dinastía Liao en el norte de China.</p>				
Song	Song del Norte	960-1127 d.C	167 años	<p>Este fue un período de competencia multiétnica, en el que las dinastías fueron fundadas por distintos grupos sociales. Durante la dinastía Song el negocio fue establecido por los Han, Liao fue fundada por los Kitán, el establecimiento de la Xiamoneda Occidental debió a los</p>	<p>Durante la dinastía Song del Sur, las ciudades de Jiangsu y Zhejiang se convirtieron en el centro económico del país. Durante las dinastías Song, el negocio fue más próspero; el <i>Jiaozhi</i> comenzó a emitirse en la región de Sichuan de China, que fue el primer papel moneda del mundo. La porcelana del</p>	<p>En 1215, el rey de Inglaterra firmó la Gran Carta de la Libertad.</p>	<p>话本和拟话本出现。 Prosperidad del poema de estilo <i>Ci</i>.</p>	<p>De 1265 a 1321, Dante (1265-1321), pionero del Renacimiento italiano con <i>Divina Comedia</i>.</p>
	Song del Sur	1127-1279 d.C	152 años					

				Tangut, y el distrito Jingde era la dinastía Jin, famosa en todo el país. El principio del pensamiento confucianista se desarrolló hacia los principios del neoconfucianismo. Bi Sheng (ca. 1051) inventó la imprenta con bloques móviles en el siglo XI, y en la dinastía Song del Sur empezó a usarse la brújula para navegar.			
Liao	907-1125 d.C	218 años	1125. Después, los Jurchen de la dinastía Jin ocuparon la capital de la dinastía Song del Norte en 1126, y los derrotados Han se trasladaron al sur, fundando la dinastía Song del Sur, con Lin'an (actual Hangzhou) como su capital, y manteniendo una confrontación continua con la dinastía Jin a lo largo del río Huai.				
Imperio Tangut	1038-1227 d.C	189 años					
Jin	1115-1234 d.C	119 años					
Yuan	1206-1368 d.C	162 años	Dinastía fundada por los mongoles	En la dinastía Yuan, el estatus del monopolio confuciano y su poder ideológico se debilitaron severamente en comparación con las dinastías anteriores, lo que condujo a una situación relativamente floja y poco activa en el plano intelectual.		El periodo dinástico mongol supuso la aparición del entretenimiento popular en el lenguaje coloquial, tanto para los gobernantes como para las masas. En los géneros de novela de ficción y el teatro, se	

				<p>La imprenta, la pólvora, la fabricación de papel y la brújula chinas llegaron a Europa durante la dinastía Yuan.</p> <p>Guanzhou era el puerto más grande del mundo en ese momento.</p>		<p>escribieron las obras más importantes en lengua vernácula, estableciendo un estándar para épocas posteriores, de forma que la ópera y la novela se convirtieron en estilos emergentes literarios. La Popularidad del género <i>Yuan zaju</i> marcó la madurez de la ópera en China.</p>	
Ming	1368-1644 d.C.	76 años	<p>La última dinastía feudal fundada por los Han en la historia china.</p>	<p>En este período se introdujeron cultivos de alto rendimiento, como el maíz y la batata, y se conseguían cosechas varias veces al año. La porcelana azul y blanca producida durante el período Xuande, de la dinastía Ming, fue la de mejor calidad y más tardía.</p> <p>La última dinastía feudal fundada por los Han en la historia china.</p>	<p>Renacimiento europeo de los siglos XV-XVI. En 1543, la Teoría de la Operación del Cuerpo Celestial del astrónomo polaco Copérnico, estableció un sistema heliocéntrico abriendo una nueva página en la historia de la astronomía y las ciencias naturales. Nuevas rutas marítimas fueron abiertas en el s. XV. En 1488, el portugués Bartolomeu Dias llegó al Cabo de Buena Esperanza. Cristóbal Colón realizó siete expediciones por los reyes católicos españoles para una expedición al oriente y descubrió el continente</p>	<p>Un nuevo estilo literario, a saber, la leyenda, prosperó en la dinastía Ming. El Pabellón de Peonía de Tang Xianzu (1550-1616) fue el trabajo más destacado de la leyenda de la dinastía Ming. En términos de novelas, a finales de las dinastías Yuan y principios de Ming, Shi Nai'an (ca. 1296-1370) creó <i>La Orilla del Agua</i>. El romance de los tres reinos de Luo Guanzhong (ca. 1330-1400) fue la primera novela histórica; el Viaje al oeste de Wu Chengen (ca. 1500-1583). Estas tres novelas, más el Sueño en el pabellón rojo de la dinastía Qing, son</p>	<p><i>El Decamerón</i>, Giovanni Boccaccio; <i>Hamlet</i>, Shakespeare; <i>Quijote</i>, de Miguel de Cervantes</p>

				<p>media y tardía. El pensador, considerado herético, Li Yan (1527-1602), desafió la ortodoxia de Confucio y su confucionismo, exponiendo la hipocresía de los taoístas. Atacó las ideas tradicionales de la sociedad feudal y abogó por el libre desarrollo de la individualidad.</p>	<p>El americano en 1492 viajando hacia occidente. Alrededor de 1500 se formó inicialmente el mercado mundial. El reformador Martín Lutero inició la Reforma alemana en 1517. Posteriormente, el calvinismo de Suiza y la Iglesia Anglicana se formaron gradualmente. La revolución holandesa (1566-1609) estalló y los Países Bajos se convirtieron en un país capitalista característico del s. XVII. Tras la pérdida de la Armada Invencible española en 1588, Gran Bretaña comienza su expansión colonial. De 1632 a 1704, John Locke, el fundador de la teoría de la descentralización burguesa británica y de los controles y equilibrios, abogó por la teoría constitucional de la monarquía y la descentralización. En 1640 comenzó la revolución burguesa británica.</p>	<p>reconocidas como las cuatro clásicas de la literatura china.</p>	
Qing	1616-1912 d.C	296 años	Dinastía fundada por los manchúes.	<p>La agricultura continuó desarrollándose, que retomó su anterior esplendor y se otorgó menos</p>	<p>Ilustración europea de los s. XVII y XVIII.</p>	<p>Cao Xueqin y Gao'e escribieron la novela <i>Sueño en el pabellón rojo</i></p>	<p>Romanticismo europeo: (segunda mitad del siglo XVII) primera mitad del siglo X</p>

			<p>importancia a los negocios. Se fabricó el primer esmalte de porcelana. Hubo una prosperidad sin precedentes en la economía urbana y aparecieron brotes capitalistas en lento desarrollo. La política diplomática fue se encerró dentro de las fronteras chinas, la sociedad feudal entró en un período de declive. Nació la ópera de Pekín.</p>			<p>Inglaterra: Byron: <i>Don Juan</i>, Shelley: <i>Oda al viento oeste</i>; Literatura realista crítica Francia: Stendhal: <i>Rojo y Negro</i> Balzac: <i>La comedia humana</i> y <i>enciclopedia social</i> Inglaterra: Dickens: <i>crónicas de Pickwick</i>, <i>La huérfana de niebla</i> Rusia: Tolstoi: <i>Guerra y Paz</i>, <i>Resurrección</i> Francia: Victor Hugo: <i>Notre Dame de Paris</i>, <i>Miserables</i></p>
República de China	1912-1949 d.C	37 años				

La República Popular China se estableció el 1 de octubre de 1949, con la ciudad de Pekín como su capital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H., (1999) *A Glossary of Literary Terms*. 7ª ed. Philadelphia, Harcourt Brace College Publishers, pp. 81, 121-122.

AI, Qin, (1987) “La conciencia femenina de Yu Xuanji y sus poemas de amor” en *Qilu Journal*, No.5, pp.110-114. (艾芹《鱼玄机的女性意识及其爱情诗》，齐鲁学刊，1987年第5期，第110-114页)

ALEPUZ, A., (2015) “Wang Wei y el arte del silencio” en *Revista Instituto Confucio*. Vol.3, No.30, pp.54-57

ANDERSON, Marston, (1990) *The Limits of Realism. Chinese Fiction in the Revolutionary Period*. Berkeley, University of California Press.

APEL LES MESTRES, I Oñós, (1925) *Poesía xinesa*. Barcelona, Liliana.

ARISTÓTELES, (1974) *Poética*. Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Gredos.

ARUN, (1992) “La poetisa mogol Borjigin Agai de la dinastía Yuan y su obra ‘poema de dolor e indignación’” en *Journal of Zhaonuda Mogolian Teachers College (Soc. Sci.)*. Vol.14, No.2-3, pp.145-150. (阿伦《元代蒙古族女诗人阿盖和她的‘悲愤诗’》，昭乌达蒙族师专学报(汉文哲学社会科学版), 1992年第14卷，第2、3期，第145-150页)

BAENA, Salvador Medina, (2015) “Hibridación cultural y el discurso sobre China en el siglo XVII. El caso de Diego de Pantoja” en *Asiadémica*. No.5, pp.10-37.

BAI, Xiaofan, (2014) *Estudio de la literatura de la dinastía Sui*. en formato CAJ, tesis doctoral, Universidad de Shandong, pp.109-113, 136-142. disponible en <http://cdmd.cnki.com.cn/Article/CDMD-10422-1014310526.htm>, consultada el 4 de septiembre de 2018. (白晓帆《隋代文学考论》山东大学，博士论文，2014年，第109-113页、第136-142页，2018年9月4日查询于中国知网)

BAXTER, Glen William, (1959) *Index to the Imperial Register of Tz'u Prosody*. Cambridge, Harvard University Press.

BEJA, F. B., (1995) “La larga marcha hacia la igualdad. Mujer y familia en China” en Taciana Fisac (ed.), *Mujeres en China*. Agencia Española de Cooperación Internacional, pp.11-43.

-- (2000) *China: su cultura e historia hasta 1800*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, pp.261-262.

BIRCH, Cyril,(1965) *Anthology of Chinese Literature: From Early Times to the Fourteenth Century*, New York, Grove Press, pp. 358-364, 353.

BIRRELL, Annie, (1993) *Popular Songs and Ballads of Han China*. Hawaii, University of

Hawaii Press.

BIRRELL, Annie, (2001) "Women in Literature" in *Columbia History of Chinese Literature*. MAR, Victor H., (ed.), New York, Columbia University Press, p.209.

BROOKS, C., & WARREN, R. P., (2004) *Understanding Poetry (4th ed.)*. Foreign Teaching and Research Press, p.196.

BUSTAMANTE DONAS, J., (2016) "Hermenéutica experiencial en el Zhuangzi: La infinita proximidad de lo real en el taoísmo filosófico" en *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Vol.21, No.72, pp.53-68.

BYNNER, Witter & KIANG, Kang-hu, (1929) *The Jade Mountain: A Chinese Anthology, Being Three Hundred Poems of the Tang Dynasty, 617-906*. New York, Alfred A. Knopf, p.146.

CAI, Hua & MAN, Yi, (2018) "Un estudio sobre lo más destacado de Cranmer - Byng 'Libro de Odas'" en *Journal of Yanshan University (Philosophy and Social Science Edition)*. Vol.19, No.6, pp.21-26. (蔡华、满意《克莱默-宾“诗经”英译本研究》，燕山大学学报(哲学社会科学版), 2018年第19卷第6期, 第21-26页)

CAI, Zongqi, (2007) *How to read Chinese poetry*. (ed.), New York, Columbia University Press, pp.5, 248, 289-291, 203-222, 329, 423.

-- (2018) *How to Read Chinese Poetry in Context: Poetic Culture from Antiquity through the Tang*. (ed.), New York, Columbia University Press, p.280.

CAI, Zongqi, (2000) "Imágenes, concepción artística y teoría creativa de Liu Xie" en *Actas del Simposio Internacional sobre "Wen Xin Diao Long"*. Departamento de Literatura China, Universidad Nacional Normal de Taiwán (ed), Taipei, Wenshizhe Chubanshe, pp.413-426. (蔡宗齐《意象、意境说与刘勰的创作论》，《〈文心雕龙〉国际学术研讨会论文集》，国立台湾师范大学国文学系(主编)，台北,文史哲出版社，2000年, 第413-426页)

-- (2015) "Sound over Ideograph: The Basis of Chinese Poetic Art" en *Journal of Chinese Literature and Culture*. Vol.2, No.2, pp.545-572.

-- (2016) "The Sound and Sense: New Perspectives on Classical Chinese Poetry and Prose", in *Lingnan Journal of Chinese Studies*. Vol. 5, pp.277-326. (蔡宗齐《单音汉字与汉诗诗体至内联系》，岭南学报，2016年第五辑, 第277页、326页)

CAO, Xiao'an, (2009) "Análisis sobre el tratamiento de las imágenes y el contexto en la traducción de los poemas *Ci* de Li Qingzhao realizados por de Rexroth" en *Shidai Wenxue*. No.4, pp.55-56. (曹晓安《论王红公译李清照词中的意象与意境的处理》，时代文学，2009年第4期, 第55-56页)

CHAMPOURCÍN, E., (1940) *La flauta de jade*. (trad.), México, Centauro.

- (1945) *La flauta de jade*. (trad.), México, Centauro.
- CHANG, Kang-i Sun & OWEN, Stephen, (2011) *The Cambridge History of Chinese Literature. Volumen II: From 1375*. New York, Cambridge University Press, pp. 47-48, 469.
- CHANG, Kang-i Sun, (2002) “La teoría clásica y perspectiva femenina en las dinastías Ming y Qing” en *El desafío en el canón literario*. Nanchang, Baihuazhou Literature and Art Publishing House, pp.83-98. (孙康宜〈明清文人经典论与女性观〉,《文学经典的挑战》,南昌,百花洲文艺出版社,2002年,第83-98页)
- (2002) “Canonización de la poesía de las mujeres” en *El desafío en el canón literario*. Nanchang, Baihuazhou Literature and Art Publishing House, pp.99-104. (孙康宜〈妇女诗歌经典化〉,《文学经典的挑战》,南昌,百花洲文艺出版社,2002年,第99-104页)
- (2002) “¿Estilo femenino o conciencia femenina?” en *El desafío en el canón literario*. Nanchang, Baihuazhou Literature and Art Publishing House, pp.189-205. (孙康宜〈阴性风格或女性意识?〉,《文学经典的挑战》,南昌,百花洲文艺出版社,2002年,第189-205页)
- (2002) “La crítica de género y sus usos en los estudios sinológicos” en *El desafío en el canón literario*. Nanchang, Baihuazhou Literature and Art Publishing House, p.245-267. (孙康宜〈西方性别理论在汉学研究中的运用和创新〉,《文学经典的挑战》,南昌,百花洲文艺出版社,2002年,第245-267页)
- CHANG, Kang-i Sun & SAUSSY, Haun, (1999) *Women Writers of Traditional China: An Anthology of Poetry and Criticism*. (eds.) Stanford, Calif.: Stanford University Press, pp.49, 50, 59, 60, 66, 84, 101.
- CHANG, Kang-i Sun, (1992) *El poeta de finales de Ming Chen Zilong: Crisis de amor y lealtad*. Xi'an, Shaanxi Normal University General Publishing House Co., Ltd. (孙康宜《陈子龙柳如是诗词情缘》,西安,陕西师范大学出版社,1992年)
- (2000) *Yale: Gender and Culture (Yelu xingbie yu wenhua)*. Shanghai, Shanghai Wenyi. (孙康宜《耶鲁:性别与文化》,上海,上海文艺,2000年)
- (2001) *Voces de literatura (Wenxue de shengyin)*. Taipei, Sanman, p.102. (孙康宜《文学的声音》,台北,三民,2001年,第102页)
- CHANG, Shiru & OLLE, Manuel, (2014) *Poemas de la dinastía Tang*. Beijing, China Intercontinental Press, pp.388-391. (常世儒、Manuel Olle《唐诗选》,北京,五洲传播出版社,2014年,第388-391页)
- CHANG, Taiping y KNECHTGES, D. R, (2014) *Ancient and Early Medieval Chinese Literature: A reference Guide*. Part Three, Boston, BRILL, pp. 2394-2395.
- (2017) *A Dictionary of Chinese Literature*. OUP Oxford, pp.41-42, disponible en: <https://play.google.com/books/reader?id=BbQ1DwAAQBAJ&pg=GBS.PP1>, consultado el 3 de enero de 2018.

CHANG, Xiaohua, (2009) “Análisis sobre la ‘semejanza en espíritu’ y la ‘similitud en forma’ en la traducción” en *Data of Culture and Education*. número publicado a mediados de mes de marzo, pp.31-32. (常晓华《论翻译中的“神似”与“形似”》，文教资料，2009年3月号中旬刊，第31-32页)

CHAO, Chenglin, (2020) “Dimensión emocional de los poemas de Wen Wan” en *Journal of Changchun University*. Vol.30, No.11, pp.72-76. (晁成林《温婉诗歌的情感向度》，长春大学学报，2020年第30卷第11期，第72-76页)

CHEN, Cheng, (2010) “Estudio sobre antologías y reconstrucción clásica en la traducción al inglés de la literatura china clásica: de Birch a Joseph Lau” en *Foreign Languages and Their Teaching*, No.4, pp.82-85. (陈橙《论中国古典文学的英译选集与经典重构：从从白之到刘绍铭》，外语与外语教学，2010年第4期，第82-85页)

CHEN, Guojian, (1987) “Traducción al español de doce poemas *Shi* y *Ci*” en *Modern Foreign Languages*. No.4, pp.41-45. (陈国坚《唐宋诗词十二首西译》，现代外语，1987年第4期，第41-45页)

-- (2008a) “Sobre la traducción de la poesía clásica china: comentarios sobre la teoría de ‘tres bellezas’ en la traducción de Xu Yuanchong” en *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*. Vol.19, No.1, pp.20-24. (陈国坚《三十年诗词西译杂谈：兼评许渊冲教授的三美论》，广东外语外贸大学学报，2008年第19卷第1期，第20-24页)

-- (2011) “La teoría de ‘tres bellezas’ del Profesor Xu en la traducción” en *Journal of Guangdong University of Foreign Studies*. Vol.22, No.2, pp. 72-76. (陈国坚《诗词西译叙谈：再评许渊冲教授的三美论》，广东外语外贸大学学报，2011年第22卷第6期，第72-76页)

CHEN, Guojian, (1987) *Poemas de Tang, edad de oro de la poesía china*. Madrid, Cátedra.

-- (1989) *Poemas de Li Po*. Barcelona, Icaria.

-- (2001) *Poesía clásica china*. Madrid, Cátedra.

-- (2006). *Poesía china caligrafiada e ilustrada*. Madrid, Editorial Tran.

-- (2007) *Lo mejor de la poesía amorosa china*. Madrid, Calambur.

-- (2008) *Poesía china elemental*. Madrid, Miraguano.

-- (2010) *Antología de poetas prostitutas chinas (Siglo V-Siglo XXI)*. Madrid, Visor Libros.

-- (2013) *Poesía china: Siglo XI a.C.-Siglo XX*. Madrid, Cátedra Letras Universales. pp. 8, 16, 35, 48, 52, 158.

-- (2015) *La poesía china en el mundo hispánico*. Madrid, Miraguano, pp. 16, 17, 29, 34, 38, 39, 43, 44-45, 100, 149, 195.

-- (2017) *Antología poética de la dinastía Tang*. Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, p.500. (陈国坚《西译唐诗选》，上海，上海外语教育出版社，第500页)

CHEN, Guyuan, (1985) *Historia del matrimonio en China*, Shanghai, Shanghai Sanlian Bookstore Co.,Ltd., p. 183. (陈顾远《中国婚姻史》，上海，上海三联书店，1985年，第183页)

CHEN, Hao., (2015) “¿Ideogramas o pictogramas? Una introducción a los caracteres chinos” en *Méx. cuenca pac* [online].Vol.4, No.10, pp.107-129, disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-53082015000100107, consultado el 7 de julio de 2018.

CHEN, Kaimei, (2006) “¿Estilo femenino o conciencia femenina?” en *Journal of China Women's University*. Vol.18, No.6, pp.64-67. (陈开梅《中国古代女性文学特点刍议》，中华女子学院学报 2006年第18卷第6期第64-67页)

CHEN, M.Y., (1979) “Metrical structure: Evidence from Chinese poetry” in *Linguistic Inquiry*. Vol.10, No.3, pp.371-420.

CHEN, Jo-shui, (1994) “Empress Wu and Proto-Feminist Sentiments in T'ang China” in *Imperial Rulership and Cultural Change in Traditional China*. BRANDAUER, Federick P., & HUANG, Chun-chieh (eds.), Seattle, University of Washington Press, pp.93-94.

CHEN, Shangjun, (2014) *Identificación de las de Mujeres Poetas de la dinastía Tang*, Beijing, Dolphin Books, p.135. (陈尚君《唐女诗人甄别》，北京，海豚出版社，2014年，第135页)

-- (2016) “Yu Xuanji” en *Diccionario de apreciación de la Poesía Femenina a lo largo de los tiempos*. Shanghai Lexicographic Publishing House, pp. 74-83. (胡晓明等编《历代女性诗词鉴赏辞典》，上海辞书出版社，2016年，第74-83页)

CHEN, Shaosong, (2005) “La recitación de la poesía del estilo antiguo-hablando de la poesía clásica (3)” en *Fudian Wenxue Zhishi*. No.3, pp.83-91. (陈少松《古体诗的吟诵——漫谈古诗词文吟诵（三）》，古典文学知识，2005年第3期第83-91页)

CHEN, Wangdao, (2008b) *Introducción a la retórica*. Shanghai, Fudan University Press, p.186. (陈望道《修辞学发凡》，上海，复旦大学出版社，2008年，第186页)

CHEN, Wenhua, (1983) *Tres colecciones de poetisas de la dinastía Tang*. Sahnghai, Shanghai Classic Publishing House. (陈文华《唐女士人集三种》，上海，上海古籍出版社，1983年)

CHEN, Xiaoliang, (2016) “Estudio sobre el origen y el flujo de los estudios propositivos tradicionales en la poética china no ficticia” en *Jinan Journal (Philosophy and Social Sciences)*.No.2, pp.18-25.(陈小亮《论中国非虚构诗学传统命题研究的源与流》，暨南学报(哲学社会科学版)，2016年第2期，第18-25页)

CHEN, Youbing, (2002a) “Estudio sobre la literatura femenina en la literatura clásica taiwanesa” en *Journal of Anhui University (Philosophy and Social Sciences)*.Vol.26,No.6, pp.84-89.

(陈友冰《台湾古典文学中的女性文学研究》，安徽大学学报（哲学社会科学版），2002年第26卷第6期，第84-89页）

Chen, Zumei, (1995) *Revisión biográfica de Li Qingzhao*. Nanjing, Nanjing University Press. (陈祖美《李清照评传》，南京，南京大学出版社，1995年)

-- (2002b) *Comentarios y selecciones de la antología de la poesía de Li Qingzhao*. Shanghai, Shanghai Classic Publishing House, pp.4-5. (陈祖美《李清照诗词文选评》，上海：上海古籍出版社，2002年，第4-5页)

CHENG, François, (1929) *L'Écriture poétique chinoise*. Paris, Seuil.

-- (2004) *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china*. Madrid, Ediciones Siruela, p.14.

-- (2007) *La escritura poética china*, MONTEJO, Eugenia (trad.), Valencia, Pre-textos, pp. 14, 24, 25-27, 28, 29-35, 36, 37, 45, 50-55, 56, 73, 74, 75, 79, 82-93, 184.

CHOY, Elsie, (2000) *Leaves of Prayer: The Life and Poetry of He Shuangqing, a Farmwife in Eighteenth-Century China*, Hong Kong, The Chinese University Press.

CH'U, Ta-kao, (1937) *Chinese Lyrics*. Cambridge, Cambridge University Press.

CLEARLY, Tomás & CHOW, Bannie, (2003) *Autumn Willow: Poetry of Women of China's Golden Age*. Brownsville, Story Line Press.

DAI, Ganming, (2008) “Sobre la estética de la literatura femenina en la dinastía Song” en *Zuo Jia*. No.8, pp.144-145. (戴干明《论宋代女性文学的审美》，作家，2008年第8期，第144-145页)

DAI, Yue & LUAN, Ye, (2009) Prefacio. En *Apreciación de la antigua poesía femenina (dinastías pre-Qin, Tang y Song)*. Shenyang, Baishan Press, pp.3, 5, 156. (戴月、栾晔《古代女性诗词鉴赏（先秦-唐宋）》前言，沈阳，白山出版社，2009年，第3、5、156页).

-- (2009) *Apreciación de la antigua poesía femenina (dinastías pre-Qin, Tang y Song)*. Shenyang, Baishan Press, pp.156-157, 285. (戴月、栾晔《古代女性诗词鉴赏（先秦-唐宋）》，沈阳，白山出版社，2009年，第156-157、285页)

DACHS, Ramon & SUAREZ, Anne-Helène, (1996) *Cent un juejus de Xina Tang*. (eds.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

DAÑINO, Guillermo, (2000) *La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang*. Madrid, Ediciones Hiperión, pp.18, 115.

DE JUAN, Marcela, (1948) “Breve antología de la poesía china” en *Revista de Occidente*. pp.70-80.

DE JUAN, Marcela, (1973) *Poesía china: Del Siglo XXII a.C. a las Canciones de la Revolución Cultural*. (trad.), Madrid, Alianza Editorial, p.297.

-- (2007) *Segunda Antología de Poesía China*. (trad.), Madrid, Alianza Editorial.

DENG, Hongmei, (1994) “Nuevo estudio son las experiencias vitales de Zhu Shuzhen” en *Wen Xue Yi Chan*. No.2, pp.66-74. (邓红梅《朱淑真事迹新考》，文学遗产，

1994年第2期,第66-74页)

DENG, Hongmei, (2000) *Historia de la poesía Ci femenina*. Jinan, Shandong Education Publishing House. (邓红梅《女性词史》, 济南, 山东教育出版社, 2000年)

DENG, Xiaonan, (2003) *La mujer y la sociedad de las dinastías Tang y Song -segundo tomo*. (ed.), Shanghai, Shanghai Lexicographic Publishing House, pp.659-694. (邓小南主编《唐宋女性与社会(下)》北京大学盛唐研究丛书, 上海, 上海辞书出版社, 2003年, 第659-694页)

DENG, Tiantian, (2016) “Shangguan Wan’er” en *Diccionario de apreciación de la Poesía Femenina a lo largo de los tiempos*. HU, Xiaoming, et al., (eds.), Shanghai, Shanghai Lexicographic Publishing House, pp.46-49. (邓田田《上官婉儿》, 胡晓明主编《历代女性诗词鉴赏词典》, 上海, 上海辞书出版社, 2016年, 第46-49页)

-- (2016) “Xue Tao” en *Diccionario de apreciación de la Poesía Femenina a lo largo de los tiempos*. HU, Xiaoming, et al., (eds.), Shanghai, Shanghai Lexicographic Publishing House, pp.64-70. (邓田田《薛涛》, 胡晓明等编《历代女性诗词鉴赏辞典》, 上海辞书出版社, 2016年, 第64-70页)

-- (2016) “Du Qiuniang” en *Diccionario de apreciación de la Poesía Femenina a lo largo de los tiempos*. HU, Xiaoming, et al., (eds.), Shanghai, Shanghai Lexicographic Publishing House, pp.74-75. (邓田田《杜秋娘》, 胡晓明等编《历代女性诗词鉴赏辞典》, 上海辞书出版社, 2016年, 第74-75页)

EGAN, Ronald, (2013) “La carga de una poetisa de talento: La remodelación y recreación de Li Qingzhao” en *Fudan Journal (Social Sciences)*. No.5, pp.40-46. (艾朗诺《才女之累赘: 李清照的重塑与再造》, 复旦学报(社会科学版), 2013年第5期, 第40-46页)

EGAN, Ronald, (2013) *The Burden of Female Talent: The Poet Li Qingzhao and Her History in China*. XIA, Lili & ZHAO, Huijun (trad), Shanghai, Shanghai Classic Publishing House, p.163. (艾朗诺著《才女之累: 李清照及其接受史》, 夏丽丽、赵惠俊译, 上海, 上海古籍出版社, 第163页)

DING, Fubao, (1959) *La poesía completa de la dinastía Han hasta las dinastías del Norte y del Sur*. Beijing, Chung hwa book co. Ltd. (丁福保《全汉三国晋南北朝诗》, 北京, 中华书局, 1959年)

DING, Yumin, (2010) “La tragedia de Li Qingzhao en sus últimos años: hablando de Y’ian jushi y de personas y cosas relacionadas con Chiyang” en *Journal of Chizhou College*. Vol.24, No.4, pp.44-52. (丁育民《李清照晚年再嫁悲剧: 从易安居士与池阳有关的人和事说起》, 池州学院学报, 2010年第24卷第4期, 第44-52页)

DOBSON, W. A. C. H., (1967) “Los orígenes de la poesía china” en *Estudios Orientales*. Vol.2, No.1 (3), El Colegio de México, pp.40-48.

DONG, Shurui, (1985) “Xue Tao y sus creaciones poéticas” en *Journal of Xinjiang Normal University (Edition of Philosophy and Social Sciences)*. No.1, pp.77-83. (董淑瑞《薛涛及其诗

歌创作》，新疆师范大学学报(社会科学版)，1985年第1期，第77-83页)

EBREY, Patricia Buckley, (1993) *The Inner Quarters: Marriage and the Life of Women in the Sung Period*. California, University of California Press.

ELIOT, T.S., (1920) "Hamlet and His Problems" in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London, Methuen & Co. Ltd., pp.87-94.

FANG, Xuanling, et.al, (1974) *Historia de la Dinastía Jin (volumen 96)*. Beijing, Chung hwa book co. Ltd. (房玄龄等《晋书》(第96卷)，北京，中华书局，1974年)

FANG, Wen, (2014) "Texto e imagen: la relación entre poesía, caligrafía y pintura en China" en *Zhongguo Shubua*. No. 4, pp.5-13. (方闻《文字与图像:中国诗书画之间的关系》，中国书画，2014年第4期，第5-13页)

FENG, S. L., (1995) *Prosodic Structure and Prosodically Constrained Syntax in Chinese*. Ph. D. Dissertation. Philadelphia: University of Pennsylvania.

FENOLLOSA, Ernest & POUND, Ezra (1977) *El carácter de la escritura china como medio poético*. RATO, Mariano Antolín (trad.), Madrid, Visor Libros.

FLETCHER, W. J. B., (1918a) *Gems of Chinese Poetry Translated into English Verse*. Shanghai, The Commercial Press.

-- (1918b) *More Gems of Chinese Poetry Translated into English Verse*. Shanghai, The Commercial Press.

FONG, Grace S., & WIDMER, Ellen, (2010) *The Inner Quarters and Beyond: Women Writers from Ming through Qing*. Leiden; Boston, Brill, pp. 64, 90.

FONG, Grace S. y WIDMER, Ellen, (2011) "The Inner Quarters and Beyond: Women Writers from Ming through Qing" in *The Journal of Asian Studies*. Vol.71, No.2, pp.519-520.

FONG, Grace S., (1994) "Engendering the Lyric: Her Image and Voice in Song" in *Voices of the Song Lyric in China*. YU, Pauline (ed.), Berkeley: University of California Press, pp. 107-144.

-- (2002) "On Wu Wenying's Song Lyrics on Objects in the Context of the Development of Song Lyrics" in *Literature and Gender in Ming-Qing China*. ZHANG, Hongsheng (ed.), Nanjing, Jiangsu Guji Chubanshe. (方秀洁《明清女性创作绝命诗的文化意义》张宏生辑《明清文学与性别研究》，南京，江苏古籍出版社，2002年)

-- (2003) "On the Gendered Poetics of Ci" in *Ci Xue*. No.14, pp.82-108. (方秀洁《论词的性别化》，《词学》2003年第14辑，第82-108页)

-- (2004a) "Alternative Modernities, or a Classical Woman of Modern: The Challenging Trajectory of Lü Bicheng's (1883-1943) Life And Song Lyrics" in *NAN NÜ: Men, Women and Gender in China*. pp. 12-59

-- (2004b) "Female Hands: Embroidery as a Knowledge Field in Women's Everyday Life in Late Imperial and Early Republican China" in *Late Imperial China*. Johns Hopkins University Press. Vol,25, No.1, pp.1-58.

FORD, Carolyn, (2000) "Note on a Portrait of Li Jilan (d. 784)" in *Tang Studies*, No.3, pp.151-159.

FRANKEL, Has H., (1992) "La mujer en la poesía china antigua y medieval" en *Estudios de Asia y África*. Vol.27, No.1, pp.155-170.

FU, Xuanzong, *et al.*, (1987) *Colección de biografías de poetas de la dinastía Tang revisada*. (rev.), Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd., p.448. (傅璇宗等校笺《唐才子传校笺》，北京，中华书局，2000年，第448页)

GAN, Shaoying, (2011) "Sobre las similitudes y diferencias de la connotación estética entre 'empatía emocional' e 'integración y armonía entre el alma material y el alma espiritual (*wu wo he yi*)'" en *Dongjing Wenxue*. No. 5, pp. 272-273. (甘少迎《论“移情说”与“物我同一”审美内涵异同》，东京文学，2011年5期，第272-273页)

GAO, Min, (2004) *Introducción a la poesía clásica china y análisis de obras magistrales*. Beijing, Beijing Jiaotong University Press, pp.268-270. (高民《中国古代诗歌概论与名篇欣赏》，北京，北京交通大学出版社，2004年，第268-270页)

GAO, Yongping, (2012) *Interpretación del Yijing por ilustraciones: el mejor libro para comprender China*. Nanchang, Jiangxi science and technology publishing house co., ltd., pp.191-211. (高永平《图解易经：读懂中国文化第一书》，南昌，江西科学技术出版社，2012年，第191-211页)

GARCÍA DE LA BANDA, Fernando, (1993) "Traducción de poesía y traducción poética" en *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*: 2-6 de abril de 1990, RADERS, Margit y MUÑOZ, Julia Sevilla (dir. Congr.), pp. 115-135.

GE, Xiaoyin, (1998) "Sobre la dictadura femenina de principios de la dinastía Tang y su impacto en la escritura" en *El esplendor y la cultura del país de poesía*. Beijing, Peking University Press, pp.45-61. (葛晓音《论初唐女性专权及其对文字的影响》，《诗国高潮与文化》，北京，北京大学出版社，1998年，第45-61页)

GILES, Herbert, (1984) *Gems of Chinese Literature*. London, Bernard Quaritch, Shanghai: Kelly and Wash, Limited, p.101.

-- (1898) *Chinese Poetry in English Verse*. London, Bernard Quaritch, Shanghai: Kelly and Wash, Limited, pp. 19, 139, 150, 183, 186.

-- (1900) *A History of Chinese Literature*. New York, D. Appleton and Company, pp.178, 333, 417.

-- (2006) *The Civilization Of China*, disponible en

<http://www.gutenberg.org/files/2076/2076-h/2076-h.htm>, consultado el 10 de enero de 2019.

GONZÁLEZ, E. P., (2003) *Poemas Escogidos-Li Qingzhao*. (trad.), Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

-- (2004) “El concepto de *shi* (‘poesía’) en la tradición literaria china” en *Contrastes*. Suplemento, No.9, (Ejemplar dedicado a: Estéticas: Occidente y otras culturas / coord. por Luis Puelles Romero, María Rosa Fernández Gómez), pp.123-134.

-- (2010) *Li Qingzhao-Poesía Completa (60 Poemas Ci Para Cantar)*. (trad.), Madrid, Ediciones del oriente y del mediterráneo.

GONZÁLEZ, G. M., (1988) *El bosque de bambúes: poemas de China*. (trad.), Bogotá, Editorial Trilce.

GRAHAM, A.C., (1980) “Structure and License in Chinese Regulated Verse” in *JCL*. No.8, pp. 42-58.

GRANT, Beata, (2010) “Chan Friends: Poetic Exchanges between Gentry Women and Buddhist Nuns in Seventeenth- Century China” in *The Inner Quarter ad Beyond: Women Writers from Ming through Qing*. FONG, G. S., & WIDMER, E., (eds.), Leiden, Boston, Brill, pp. 215-248.

GU, Zhengkun, (1995) “Identidad estructural entre el sonido y el significado de las lenguas en relación con los patrones de las culturas humanas” en *Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)*. No.6, pp.87-95. (辜正坤 《人类语言音义同构现象与人类文化模式—兼论汉诗音象美》，北京大学学报 (哲学社会科学版)，1995年第6期，第87-95页)

-- (2003) *Análisis comparativo de la poesía china y occidental y las teorías de traducción*. Beijing, Tsinghua University Press, pp.5, 7, 8, 12, 13, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 43, 44, 48. (辜正坤 《中西诗比较鉴赏与翻译理论》，北京，清华大学出版社，2003年，第5、7、8、12、13、21、22、23、25、26、27、43、44、48页)

GUARDE PAZ, César, (2014) “La posición de la mujer en la historia intelectual china: visiones retrospectivas para el valor de la ética confuciana en el discurso feminista chino” en *Revista Internacional de Ciencias Humanas*. Vol.3, No.2, pp.35-44, disponible en <https://journals.epistemopolis.org/index.php/humanidades/article/viewFile/725/295>, consultado el 3 de julio de 2015.

GUI, Jinxian, (2013) “Introducción a la visión pragmática de la literatura de Liu Xie”, en *Journal of Taiyuan Urban Vocational College*. No.148, pp.194-195. (桂尽贤 《浅论刘勰实用主义的文学观》，太原城市职业技术学院学报，2013年第148期，第194-195页)

GUO, Maoqian, (1979) *Colección de la poesía del estilo Yuefu*. Beijing, Chung hwa book co. Ltd., p.1204. (郭茂倩 《乐府诗集》，北京，中华书局，1979年，第1204页)

GUO, xiaochun & CAO, Shunqing, (2014) “La difusión y aceptación de las *Elegías de Chu* en el mundo inglés” en *Seeking Truth*. Vol.41, No.2, pp.128-134. (郭小春、曹顺庆 《楚辞在英语世界的传播与接受》，求是学刊，2014年第41卷第2期，第128-134页)

HAO, Hongtao, (2007) *Notas de la poesía Shi y Ci*. Lanzhou, Lanzhou University Press.,

- p.124. (郝洪涛《诗词札记》，兰州，兰州大学出版社，2007年，第124页)
- HAWKES, David, (2011) *The Songs of the South: An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poems by Yuan Qu*. Londres, Penguin Books.
- HE, Guangyue, (2002) *El origen y el desarrollo de los Di del norte*. Nanchang, Education Publishing House Co.Ltd., p.1. (何光岳《北狄源流史》，南昌，江西教育出版社，2002年，第1页)
- HE, Songyu, (2019) *La difusión y el estudio de las antiguas poetas chinas en el mundo anglófono*, Beijing, China Social Science Press, pp.3-5, 17-20, 28-35, 40, 50, 51, 59. (何嵩昱《中国古代女诗人在英语世界的传播与研究》，北京，中国社会科学出版社，2019年，第3-5页、第17-20页、第28-35页、第40页、第50页、第51页、第59页)
- HEI, Yuyu, (2020) “Traducción y publicación en español de poesía clásica china para su difusión” en *Gansu Shehui Kexue*. No.4, pp.117-123. (黑宇宇《中国古典诗歌的西语译介出版于传播》，甘肃社会科学，2020年第4期，第117-123页)
- HEI, Yuyu & CAO, Wei, (2018) “La exploración de la estética de la traducción de la poesía clásica china: En el caso de *Sheng Sheng Man* de Li Qingzhao” en *Journal of Qiqihar University (Phi & Soc Sci)*.No.5, pp.149-151. (黑宇宇、曹伟《古典诗词西班牙语翻译的审美再现-以李清照“声声慢”为例》，齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版)，2018年第5期，第149-151页)
- HIGHTOWER, J. R., (1953) “Chinese Literature in the Context of World Literature” in *Comparative Literature*. University of Oregon, Vol.5, pp.117-124.
- HINTN, David, (2008) *Classical Chinese poetry: an anthology*. Farrar, Straus and Giroux, pp. 104-110.
- HOLZMAN, Donald, (1988) “Review of Pauline Yu, The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition” in *The Journal of Asian Studies*. Vol.47, No.2, pp.365-367.
- HU, Pin-ching, (1966) *Li Ch'ing Chao (Twayne's World Author Series)*. LEVY, Howard S., (ed.), New York, Twayne Publishers.
- HU, Wenkai, (1957) *Investigación textual sobre obras de mujeres de dinastías pasadas*. Shanghai, Shanghai Classic Publishing House, pp.844, 889-897. (胡文楷《历代妇女著作考》，上海，古籍出版社，1957年，第844页、第889-897页、第950页)
- HU, Xiaoming, et al., (2016) *Diccionario de apreciación de la Poesía Femenina a lo largo de los tiempos*. (eds.), Shanghai, Shanghai Lexicographic Publishing House, p.161. (胡晓明主编《历代女性诗词鉴赏词典》，上海，上海辞书出版社，2016年，第161页)
- HU, Xiaoping, (2015) *Estructura y Jiangxi evolución de los caracteres chinos*. Changchun, Northeast Normal University Publishing House. (胡晓萍，《汉字的结构和演变》，长春，东北师范大学出版社，2015年)
- HU, Xiaozhen, (1995) “Mujeres con talento se quedaron despiertas durante toda la noche: La autopresentación en las novelas de mujeres de la dinastía Qing” en *Jindai Zhongguo funüshi*

yanjiu. No.3, pp.51-76. (胡晓真《才女彻夜未眠：清代妇女弹词小说中的自我呈现》，近代中国妇女文学史研究，1995年第3期，第51-76页)

HU, Zhengheng, (1957) *Tang Yin Kui Qian*. Shanghai, Shanghai Classical Literature Publishing House, p.70. (胡震亨《唐音葵笈》，上海，上海古典文学出版社，1957年，第70页)

HUANG, Hua, (2010) “Esquema de la Lingüística Interestructural” en *Chinese Character Culture*. No.4, pp.85-88. (黄华《汉字与庞德的意象派诗歌》，汉字文化，2010年第4期，第85-88页).

HUANG, Mingfen, (1997) *Difusión de la literatura clásica china en el mundo de habla inglesa*. Shanghai, Xuelin Press, p.18 (黄鸣奋《英语世界中国古典文学之传播》，上海，学林出版社，1997年，第18页).

HUANG, Yaomian y TONG Qingbing, (1991) *Sistema de comparación poética entre el oriente y el occidente-primer tomo*. Beijing, People's Literature Publishing House, p.19. (黄药眠，童庆炳《中西比较诗学体系》（上册），北京，人民文学出版社，1991年，第19页)

HUANGFU, Mei, (1958) *Documentos menores de los Tres Ríos*. Beijing, Chung hwa book co. Ltd. (皇甫枚《三水小牍》，北京，中华书局，1958年)

IDEMA, W. L., (1989) “Reviewed Work: The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition by Pauline Yu” in *T'ong Pao*. Second Series, Vol. 75, Livr. 4/5, pp.289-293.

-- (2019) “Purpose and Form on the Translation of Classical Chinese Poetry” in *Chinese Poetry and Translation: Rights and Wrongs*. Amsterdam, Amsterdam University Press, pp.89-109.

IDEMA, W., & GRANT, B., (2004) *The Red Brush: Writing Women of Imperial China*. Harvard University Asia Center, pp.64, 127-131, 183, 195, 334, 335.

Instituto de Estudio sobre Escritos Antiguos de la Universidad de Pekín, (1998) *Poemas completos de la dinastía Song*. Beijing, Pekin University Press. (北京大学古文献研究所编《全宋诗》，北京，北京大学出版社，1998年)

JANÉS, Clara, (2015) *Guardar la casa y cerrar la boca: En torno a la mujer y la literatura*. Madrid, Siruela.

JAY, Parini, (1993) *The Columbia History of American Poetry*. (ed.), New York, Columbia University Press.

JIA, Linhua, (2014) “Un estudio sintáctico y prosódico de la capacidad de los modismos verbales chinos de cuatro sílabas” en *Foreign Studies*. Vol.2, No.1, pp.43-49. (贾林华《汉语动词性成语带宾语情况的考察与分析》外文研究，2014年第2卷第1期，第43-49页)

JIANG, Lan, (2018) *A History of Western Appreciation of English-translated Tang Poetry en China* Academic Library, Beijing, Springer Publishing Company and Foreign Language Teaching and Research Press, p.5.

- JIA, Jinhua, (2018) *Gender, Power and Talent: The Journey of Daoist Priestesses in Tang China*. New York, Columbia University Press, pp.12, 178, 197, 217, 227, 228
- (2018) "Chapter VII Unsold Peony: The Life and Poetry of the Priestess-Poet Yu Xuanjii" in *Gender, Power and Talent: The Journey of Daoist Priestesses in Tang China*. New York, Columbia University Press, pp.194-222.
- JIANG, Yan, (2007) "La relación entre 'canción' y 'poesía': un análisis del papel de la música en el desarrollo de la poesía clásica china" en *Science Information*. No.13, pp. 393-394. (江燕《试论“歌”与“诗”的关系：音乐在中国古代诗歌发展中的作用探析》，科技信息，2007年第13期，第393-394页)
- JIN, Guoping & WU, Zhilinag, (2005) "Los inicios de la impresión de caracteres chinos en Occidente: comentarios sobre el carácter no académico de la primera sinología española" en *World Sinology*. No.3, pp.143-147. (金国平、吴志良《西方汉字印刷之始：兼论西班牙早起汉学的非学术性质》，世界汉学，2005年第3期，第143-147页)
- KENNEDY, Mary, (1968) *I am a Thought of You: Poems by Sie Thao (Hung Tu), Written in China in the Ninth Century*. New York, Gotham Book Mart.
- KO, Dorothy, (1994) *Teachers of the Inner chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*. Stanford, Stanford University Press, p.17.
- KOTEWALL, Robert & SMITH, Norman L., (1962) *The Penguin Book of Chinese Verse*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, pp. 11, 45, 49, 61, 65, 67-69, 74.
- KUANG, Zhouyi, (1986) *Hui Feng Ci Hua (volumen 4)*. Ci Hua Cong Bian (tomo 5), TANG, Guizhang, Beijing, Chung hwa book co. Ltd., pp.4494-4497. (况周颐《蕙风词话》(卷四)，见唐圭璋《词话丛编》(第五册)，北京，中华书局，1986年，第4494-4497页)
- LAI, Aiqing, (2009) "El concepto de la 'integración del humano y la naturaleza' en los poemas de Wang Wei" en *Journal of Beijing Institute of Technology (Social Sciences Edition)*. Vol.11, No.6, pp.136-141. (赖爱清《王维诗歌中的“天人合一”思想》北京理工大学学报(社会科学版)，2009年第11卷第6期)
- LAISECA, Alberto, (1987) *Poemas chinos*. Buenos Aires, Editorial Libros de Tierra Firme.
- LAMOTHE, C.A., (2007) "Agua y experiencia espiritual. Los jardines de letrados en China" en *Arquitecturas del Sur*. Vol.25, No.33 (Ejemplar dedicado a: CIUDAD Y AGUA), pp.58-67.
- LAN, Chun, (2005) *Lingüística cognitiva y estudios de metáforas*. Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press, p. 58. (蓝纯《认知语言学与隐喻研究》，北京，外语教学与研究出版社，2005年，第58页)
- LAN, Lizhi, (2019) "The Origins and Historical Development of the Modernist Poets" in monografía *Chinese Poetic Modernisms*. Vol.143, pp.21-37.

- LARSEN, Jeanne, (1987) *Brocade River Poems*, Princeton, Princeton University Press.
- (2005) *Willow, Wine, Mirror, Moon: Women's Poems from Tang China*. Rochester, BOA Editions.
- LEE, et.al, (1998) *Biographical dictionary of Chinese women: Antiquity through Sui (1600 B.C.E.–618 C.E)*. London, M.E. Sharpe, Inc., pp. 336-327.
- (2015) *Biographical Dictionary of Chinese Women, Volume II: Tang Through Ming 618 –1644*. London, Routledge, pp.336-339.
- LEE, Yuen Ting, (2012) “Ban Zhao: Scholar of Han Dynasty China” in *World History Connected*. Vol. 9, Issue 1, disponible en <https://worldhistoryconnected.press.uiillinois.edu/9.1/lee.html>, consultado el 24 de abril de 2018.
- LEGGÉ, James, (1879) *The Shih King: Book of Poetry*. London, Trübner.
- LEI, Chunyi, (2015) “El pez en el léxico figurado y la fraseología del chino y del español” en *Colindancias*. No.6, pp. 239-262, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5360213>, consultado el 20 de mayo de 2018.
- LEI, Shuang & XU, Ximing, (2012) “Análisis del origen de la traducción errónea de poemas chinos de Pound basado en la teoría de los ‘tres elementos’ de Lefevere” en *Xiandai Yuwen (Modern Chinese)*. No.12, pp.135-137. (雷爽、许希明《从勒菲弗尔的“三要素”理论看庞德汉诗误译的根源》，现代语文，2012年第12期，第135-137页)
- LEWIS, C. D., (1984) *The Poetic Image: The Creative Power of the Visual Word*. Los Angeles, Jeremy P. Tarcher, Inc., p.17.
- LI, Feiyue, (2011) “Una nueva visión sobre el origen de los poemas *Ci*” en *Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)*. Vol.58, No.5, pp.53-59. (李飞跃《“词的起源”新论》，北京大学学报(哲学社会科学版)，2011年第48卷第5期，第53-59页)
- LI, Henan, (2019) “Interpretación de las imágenes de ‘flor’ en la poesía *Ci* de Li Qingzhao” en *Journal of Liaoning Teacher College (Social Sciences Edition)*. No.4, pp.16-12. (李鹤男《李清照词作中‘花’之意象解读》，辽宁师专学报(社会科学版)，2019年第4期，第16-22页)
- LI, Jinkun, (1999) “Breve introducción a He Shuangqing, la ‘mejor autora de *Ci* de la dinastía Qing” en *Journal of Qinzhou Teachers College*. Vol.14, No.4, pp.30-35. (李金坤《“清朝第一女词人”贺双卿简论》，钦州师范高等专科学校学报，1999年第14卷第4期，第30-35页)
- LI, Qiaofang & TAN, Weiguo, (2017) “A Comparative Study of Nida’s and Lin Yutang’s

- Viewpoints on Translation” en *Modern Linguistics*. Vol.5, No.2, pp.98-103. (李巧芳、谭卫国, 《奈达与林语堂的翻译观之比较研究》, 现代语言学, 2017年第5卷第2期, 第98-103页)
- LI, Shibing, (2013) “Breve análisis sobre la pintura poética” en *Meishu Jiaoyu Yanjiu*. No.7, pp.8-9. (李时兵《浅议诗意画的演进》, 美术教育研究, 2013年第7期第8-9页)
- LI, Yuzhen, (2007) *Apreciación de poetas famosos en las dinastías Tang y Song y lectura de sus obras*. Beijing, Thread-Binding Books Publishing House, p.23. (李玉珍《唐宋词人名家名作赏读》, 北京, 线装书局, 2007年, 第23页)
- LI, Zhenyu, (2006) “Características básicas de las familias literarias de las dinastías Ming y Qing” en *Academic Journal of Zhongzhou*. No.1, pp.218-223. (李真瑜《明清文学世家的基本特征》, 中州学刊, 2006年第1期, 第218-223页)
- LIANG, Chaoran, (1997) “Un estudio sobre Yu Xuanji” en *Journal of Northwest University (Philosophy and Social Sciences Edition)*. Vol.27, No.3, pp.18-25. (梁超然《鱼玄机考略》, 西安, 西北大学学报(哲学社会科学版), 1997年第27卷第3期, 第18-25页)
- LIANG, Yizhen, (1927) *Historia de la literatura femenina en la dinastía Qing*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd. (梁乙真《清代妇女文学史》, 北京, 中华书局, 1927年)
- (1932) *Esbozo de la historia de la literatura femenina china*. Shanghai, Kai Ming Book Store Ltd. (梁乙真《中国妇女文学史纲》, 上海, 开明书店, 1932年)
- LIN, Jizhong, (2016) *Dentro y fuera del texto: informe experimental sobre la poética cultural*. Beijing: China Social Sciences Publishing House (林继中《文本内外: 文化诗学实验报告》, 北京, 中国社会科学出版社, 2016年)
- LIN, Ran & REN, Qiang, (2019) “Breve descripción de la singularidad de los poemas de la poetisa Yu Xuanji en la dinastía Tang” en *Journal of Chifeng University (Soc. Sci)*. Vol.40, No.12, pp.73-78. (林然、任强《略论唐代女冠诗人鱼玄机诗歌的独特性》, 赤峰学院学报(汉文哲学社会科学版), 2019年第40卷第12期, 第73-78页)
- LIN, Shuming, (2005) “Comentarios sobre la crítica literaria feminista en Taiwán” en *Nankai Journal (Philosophy, Literature and Social Science Edition)*. No.2, pp.13-20. (林树明《中国台湾女性主义文学批评略论》, 南开学报(哲学社会科学版), 2005年第2期, 第13-20页)
- LIN, Yutang, (1945) *Sabiduría china*. WHITELOW, Alfredo A.(trad.), Buenos Aires, Editorial Biblioteca Nueva.
- LIN, Zongmao & CAO, Xu, (2020) “Estudio sobre la posición poética de Shanguan Wan'er: Perspectiva desde la diferencia de su nacimiento misterioso en los dos Libros de la dinastía Tang” en *Academic Exchange*. No.1, pp. 154-162. (林宗毛、曹旭《论上官婉儿的诗学地位: 从两“唐书”载其神秘出生的差异切入》, 学术交流, 2020年第1期, 第154-162页)
- LIU, Changgen & SUN, Shunlin, (1985) “Un estudio sobre Xue Tao y sus ‘Poemas sobre

diez separaciones” en *Yindu Xuekan*. No.1, pp.52-60. (刘长耿、孙顺霖《论薛涛和她的“十离诗”》, 殷都学刊, 1985年第1期, 第52-60页)

LIU, Dongying, (2014b) *Poesía de las mujeres talentosas de la antigua China*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd., p.9. (刘冬颖《中国古代才女诗词》, 北京, 中华书局, 2014年, 第9页)

LIU, Fang, (2014a) “Análisis sobre la interacción mutua de las teorías de la imagen en la poética china y la occidental” en *COSMICA*. Kyoto University of Foreign Studies, Vol.44, pp.65-76. (刘芳《论中西诗歌意象理论的互融互动》, *COSMICA*, 京都外国语大学, 2014年第44号, 第65-76页)

LIU, Hang, (2006) “Un estudio sobre Liu Sheng y Wang Chang” en *Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)*. Vol.43, No.5, pp.147-149. (刘航《刘生、王昌考》, 北京大学学报(哲学社会科学版), 2006年第43卷第5期, 第147-149页)

LIU, James J.Y., (1962) *The Art of Chinese Poetry*. Chicago, University of Chicago Press, pp.40-42, 46-47, 101-102.

-- (1975) *Chinese Theories of Literature*. Chicago, University of Chicago Press, p.16.

LIU, Xie, (1981) *Notas para el corazón de la literatura y el cincelado de dragones*. ZHOU, Zhengfu (Anotar.) Beijing, People's Literature Publishing House. (刘勰著, 周振甫注《文心雕龙注释》, 北京, 人民文学出版社, 1981年, 第48-79)

LIU, Xu, et al., (1975) *Libro Antiguo de la dinastía Tan (tomo 51)*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd., pp.2745-2746. (刘昫等《旧唐书》第51卷, 北京, 中华书局, 1975年版, 第2745-2176页)

LIU, Yan, (2010) “The Imagists’ Misinterpretation of Classical Chinese Poetics” en *Comparative Literature: East & West*. Vol.12, No.1, pp.37-51, disponible en doi: 10.1080/25723618.2010.12015387, consultado el 4 de septiembre de 2019.

LIU, Yanqing, (2016) “El poeta Su Dongpo y la ciudad de Huangzhou” en *Revista Instituto Confucio*. Vol.5, No.38, p. 46-49.

LIU, Ye, (2004) *Investigación sobre la relación entre poesía y pintura tradicional china*. en formato CAJ, tesis doctoral, Universidad de Artes de Nanjing, pp. 21, 25, 33. disponible en www.cnki.net, consultada el 4 de marzo de 2015. (刘晔《中国传统诗画关系探究》南京艺术学院, 博士论文, 2004年, 第21页、第25页、第33页, 2015年3月4日查询于中国知网)

LIU, Yiqing, (2003) *Cuentos nuevos de conversaciones en sociedad*. Shenyang, Liaoning Dianzi Tushu Youxian Zeren Gongsi. (刘义庆《世说新语》沈阳, 辽宁电子图书有限责任公司, 2003年)

LIU, Zunming & WANG, Zhaopeng, (1999) “Análisis cuantitativo de los estudios sobre la poesía Ci de las dinastías Tang y Song durante el siglo” en *Journal of Hubei University*

- (*Social Science*), Vol.26, No.5, pp.10-14. (刘尊明、王兆鹏《本世纪唐宋词研究的定量分析》，湖北大学学报（哲学社会科学版），1999年第26卷第5期，第10-14页)
- LOMOVÁ, O., (2013) "Traditional Chinese Poetry" in *Oxford Bibliographies in Chinese Studies*. doi: 10.1093/OBO/9780199920082-0005., consultado el 23 de febrero de 2019.
- LONG, Yusheng, (1978) *La métrica de los poemas Ci de las dinastías Tang y Song*. Shanghai, Shanghai Classic Publishing House. (龙榆生《唐宋诗词格律》，上海，上海古籍出版社，1978年)
- LORCA, Federico García, (1921) *Libro de poemas*. disponible en <http://bdigital.bnjm.cu/docs/libros/PROCE15827/Obras%20%20completas.pdf>, consultado el 10 de enero de 2018.
- LOU, Xinxing, (2014) "Una revisión del estudio de los grupos femeninos en las familias literarias de la región Jiangnan en las dinastías Ming y Qing" en *Journal of Yancheng Teachers University (Humanities & Social Sciences Edition)*. No.4, pp.92-98. (娄欣星《明清江南文学家族女性群体研究综述》，盐城师范学院学报（人文社会科学版），2014年第4期，第92-98页)
- LOWELL, Amy & AYSCOUGH, Florence, (1921) *Fir-Flower Tablets: Poems from the Chinese*. Boston & New York, Houghton Mifflin, The River Press.
- LU, Jingqing, (1933) *Poetisas de la dinastía Tang*. Shanghai, Shenzhou Guoguangshe. (陆晶清《唐代女诗人》，上海，神州国光社，1933年)
- LU, Qinli, (1983) *La poesía de la época pre-Qin hasta las dinastías del Norte y del Sur*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd. (逯钦立《先秦魏晋南北朝诗》，北京，中华书局，1983年)
- LU, Ting *et al.*, (2009) "Un nuevo capítulo en la literatura femenina china - Reseña de "The Red Brush: Writing Women of Imperial China"" en *Academic Journal of LIYUN (Literature Volume)*, No.1, pp.317-321. (陆汀等《中国女性文学的新篇-评<彤管：中华帝国时代的女性书写>》，励耘学刊(文学卷)，2009年第1期，第317-321页)
- LU, Xun, (2015) Apéndice en *Breve historia de las novelas chinas*. Beijing, Yilin Press. (鲁迅《中国小说史略》附录，北京，译林出版社，2015年，)
- LUO, Gang, (2012) *La fantasía de la tradición: la poética de Wang Guowei en el contexto intercultural*. Beijing, People's Literature Publishing House, p.573. (罗钢《传统的幻象：跨文化语境中的王国维诗学》，北京，人民文学出版社，2012年，第573页)
- LUO, Shijing & LI, Ling, (2005) "Un mito de la literatura feminista Tang: la poesía cortesana de Shangguan Wan'er y su posición en la historia literaria china" en *Journal of Jiangsu University (Social Sciences)*. VI.7, No.6, pp.62-66. (罗时进、李凌《唐代女权文学的神话：上官婉儿的宫廷诗歌创作及其文学史地位》，江苏大学学报(社会科学版)，2005年第7卷第6期，第62-66页)

LÜ, Lu, (2020) “De Xue Tao a Yu Xuanji: el despertar de la conciencia femenina en los poemas de amor de las poetisas de la dinastía Tang” en *Journal of Xintai University*. Vol.35, No.1, pp.137-142. (吕璐《从薛涛到鱼玄机：唐代女性诗人爱情诗中的女性意识觉醒》，邢台学院报，2020年都35卷第1期，第137-142页)

MA, H.J., (2003) *A Study on Nida's Translation Theory*. Beijing, Foreign Languages Teaching and Research Press.

MA, Xiaoxia, (2019) “Un análisis de la orientación del pragmatismo amoroso en la poesía de Yu Xuanji” en *Journal of Zunyi Normal University*. Vol.21, No.1, pp.76-79. (马晓霞《论鱼玄机诗歌中“求托身”的爱情实用主义倾向》，遵义师范学院报，2019年第21卷第1期，第76-79页)

MAIR, Victor H., et al., (2013) *Chinese Lives: the People Who Made a Civilization*. London, Thames & Hudson, p.43.

MALATESTA, Julián, (2004) “Guillermo Valencia y la poesía oriental. Los retozos formales de un modernista” en *Polígramas*. No.21, pp.31-50.

MANENT, Mariá, (1942) *El color de la vida: Interpretaciones de poesía china*. (trad.), Barcelona, Borrat, xilografías e E.-C. Ricart.

MANN, Susan, (2007) *Talented Women of the Family Zhang*. Berkeley, University of California Press.

MANZANO, Carlos, (2006) *El amor y el tiempo y su mudanza: cien nuevas versiones de poesía china*. Madrid. Gadir.

-- (2007) *El barco de orquídeas: poetisas de China*. Madrid, Gadir.

MÁRQUEZ, G. M., (2014) “Distancia lingüística, a nivel fonético-fonológico, entre las lenguas china y española” en *Philologia Hispalensis*. No.28, pp.51-68.

MARÍN, Manuel Gutiérrez, (1945) *El pabellón de porcelana: poesías chinas*. Barcelona, Editorial Montaner y Simón.

MAUREEN, Robertson, (2010) “Literary Authorship by Late Imperial Governing-Class Chinese Women and the Emergence of a ‘Minor Literature’” in *The Inner Quarters and Beyond: Women Writers from Ming through Qing*. FONG, G. S & WIDMER, E. (eds), pp. 375-386.

MEI, Dingzuo, (1988) *El libro del loto en arcilla verde*. TIAN, Pu & ZHA, Hongde (eds.), Zhengzhou, Zhongzhou Ancient Books Publishing House, p.207. (梅鼎祚《青泥莲花记》，田璞、查洪德校注，郑州，中州古籍出版社，1988年，第207页)

MEI, Zulin, (2000) *Ensayos recopilados sobre lingüística en honor de Mei Zulin*. Beijing, The Commercial Press, pp.498-509. (梅祖麟《梅祖麟语言学论文集》，北京，商务印书馆，2000年，第498-509页)

MENG, Xieyang, (2012) *Comentarios ociosos sobre poemas de corazón roto: una recopilación de la poesía Ci de Zhu Shuzhen*. Harbin, Harbin Publishing House. (孟斜阳《闲品“断肠集”：朱淑真词传》，哈尔滨，哈尔滨出版社，2012年)

- MENG, Yue y DAI, Jinhua, (1993) *Fuchu Lishi Dibiao*. Taipei, China Times Publishing Company, p.19 (孟悦、戴锦华《浮出历史地表》，台北，时报文化公司，1993年，第19页)
- MI, Tian, (2017) “Las traducciones de poesía china de Marcela de Juan” en *Estudios de Traducción*. No.7, pp.111-120.
- (2018) “Marcela de Juan (黄玛赛): los inicios de los trasvases culturales entre China y España en el siglo xx” en *Quaderns. Revista de Traducción*. No. 5, pp.203-216.
- MIAO, Ronald C., (1991) “Review of Pauline Yu, The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition” in *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vo.51, No.2, pp.726-756.
- MIAO, Yue, (1991) “Estudio sobre el período en el que vivía Zhu Shuzhen y su ‘Poemas de un corazón roto’” en *Journal of Sichuan University (Philosophy and Social Sciences)*.pp.59-66. (缪钺《论朱淑真生活年代及其“断肠词”》，四川大学学报（哲学社会科学版），1991年第3期，第59-66页)
- MO, Liming, (2006) “Las poetisas en la dinastía Tang” en *Journal of Chinese Verse Studies*. Vol.20, No.3, pp.19-27. (莫立民《唐代女性诗坛》，中国韵文学刊，2006年第20卷第3期，第19-27页).
- (2009) “Crítica literaria de las mujeres en la antigua China” en *Tian Fu Xin Lun*. No.3,pp.149-153. (莫立民《中国古代女性的文学批评》，天府新论，2009年第3期，第149-153页)
- MOHAMAD, Reza Yousefi y GU, Lishan, (2017) “Chinese Poetry in Terms of Rhythm and Rhyme”, disponible en <http://en.shisu.edu.cn/resources/global-humanities-quarterly/chinese-poetry-in-terms-of-rhythm-and-rhyme>, consultado el 9 de septiembre de 2016.
- MURCIANO, Carlos, (1973). “La tercera antología de Marcela de Juan” en *La Vanguardia*. el 1 de noviembre, p. 53.
- NIDA, Eugene. A & TABER, Charles R., (2003) *The Theory and Practice of Translation*. Brill Academic Publishers, p.1.
- NIE, Yonghua, (2001) “Dos temas sobre el estilo poético de Shangguan” en *Journal of Zhengzhou University (Philosophy and Social Sciences)*. No.3, pp.94-99. (聂永华《“上官体”考辨二题》，郑州大学学报（哲学社会科学版），2001年第3期，第94-99页)
- OUYANG, Xiu & SONG, Qi, (1975) *Libro Nuevo de la dinastía Tang (tomo 71)*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd., pp. 3488-3489. (欧阳修、宋祁等《新唐书》第71卷，北京，中华书局，第3488-3489页)
- OUYANG, Xun, et al., (1965) *Antología clasificada de las Obras Literarias*. Shanghai, Shanghai Classic Publishing House. (欧阳询等《艺文类聚》，上海，上海古籍出版社，1965年)

OWEN, Stephen, (1985) *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*. Madison, University of Wisconsin Press, pp.20, 27, 34.

-- (1992) *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Asia Center, pp.40, 256-262.

-- (1996) *The End of the Chinese 'Middle Ages': Essays in Mid-Tang Literary Culture*. Stanford, Standord University Press, p.153.

PAN, Lien-tan,(2011) “La reforma de la escritura china: su romanización. Serie de la lingüística china 2” en *Estudios de Asia y África*. Vol. XLVI, No. 2, mayo-agosto, 2011, pp.407-435, disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58623582007>, consultado el 1 de agosto de 2020.

PENG, Dingqiu, *et al.*, (1986) *Quan Tang Shi (Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang)*.(ed.), Shanghai, Shanghai Classic Publishing House, pp. 33-34. (彭定求等编《全唐诗》，上海古籍出版社，1986年，第33-34页).

-- (1986) *Quan Tang Shi (Recopilación completa de la poesía de la Dinastía Tang)(volumen 803)*.(ed.), Shanghai, Shanghai Classic Publishing House, pp. 9035-9046 (彭定求等编《全唐诗》卷803，上海古籍出版社，1986年，第9035-9046页).

PERIAGO, Núria, (2005) *Estacions: poemes de les dinasties Tang i Song*. Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat.

PIAN, Rulan Chao, (1967) *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretacion*. Cambridge, Harvard University Press.

PUTTENHAM, G., (1869) *The Arte of English Poesie*. London, A. Murray & son, p.107.

-- (2005) *The Arte of English Poesie*. Project Gutenberg, Bibliothèque nationale de France, p.117, disponible en <https://www.gutenberg.org/ebooks/16420>, consultado el 3 de mayo de 2020.

QI, Gong, (1989) “La relación entre la poesía, caligrafía y pintura” en *Wen Shi Zhi Shi*. No.1, pp.3-11. (启功《谈诗书画的关系》，文史知识，1989年第1期第3-11页)

QIAN, Mu, (2002) *La nueva interpretación de las Analectas*. Taipei, Joint Publishing, pp.27, 220 (钱穆《论语新编》，台北，三联书店，2002年，第27页、第220页)

QIAN, Shisheng, (2000) *Libro de la dinastía Song del Sur (volumen 4)*. Jinan, Qilu Shushe. (钱士升《南宋书》(卷四)，济南，齐鲁书社，2000年版)

QIAN, Zhongshu, (1997) *Ensayos seleccionados de Qian Zhongshu*. Hangzhou, Zhejiang Literature & Art Publishing, pp. 529-539. (钱钟书《钱钟书散文》，杭州，浙江文艺出版社，1997年，第529-539页)

QIAN, Wei, (2016) “El isomorfismo entre fonética y significado es una es una característica importante de los caracteres chinos” en *China Social Sciences News*. 8 de

noviembre. (钱伟《音义同构是汉字的重要特点》，中国社会科学报，2016年11月8日)

QIAN, Zhixi, (2005) “Reflexiones sobre la historia de la poesía china antigua” en *Journal of Peking University (Philosophy and Social Sciences)*. No.4, pp.35-38. (钱志熙《对中国古代诗歌史研究的一些思考》，北京大学学报(哲学社会科学版),2005年第4期,第35-38页)

QIAO, Yigang, (1988) “Reflexiones culturales sobre la creación de la literatura femenina en la antigua China” en *Tianjin Social Sciences*. No.1, pp.72-75. (乔以钢《中国古代女性文学创作的文化反思》，天津社会科学，1988年第1期第72-75页).

-- (2001) “Comentarios sobre la connotación ideológica de la literatura femenina china” en *Nankai Journal*. No.4, pp.28-33. (乔以钢《论中国女性文学的思想内涵》，南开学报，2001年第4期第28-33页).

-- (2008) “Estudios de género en la literatura china antigua de los últimos cien años” en *Social Sciences in China*. No.3, pp.144-155. (乔以钢《近百年中国古代文学的性别研究》，中国社会科学，2008年第3期第144-155页)

QIU, Luming, (2014) “Biografía en la lápida y biografías en los escritos históricos: Vida e imágenes de Shangguan Wan'er” en *Academic Monthly*. Vol.46, No.5, pp.157-168. (仇鹿鸣《碑传与史传：上官婉儿的生平与形象》，学术月刊，2014年第46卷第5期，第157-168页)

QU, Zhenhui, & ZHOU, Hongjin, (2012) “Tradición histórica, transformación moderna y desarrollo futuro de la cultura ética de las mujeres chinas” en *Journal of Shandong Women's University*. No.4, p.3. (屈振辉、周红金《中国女性伦理文化的历史传统、近代转型与未来发展》，山东女子学院学报，2012年第4期，第3页)

RAO, Shaoping, (2006) “Poema sobre un plato y sus imágenes restauradas” en *Journal of Beijing University of Technology (Social Sciences Edition)*. Vol.6, No.4, pp.69-74. (饶少平《盘中诗及其复原图》，北京工业大学学报(社会科学版),2006年第6卷第4期，第69-74页)

RELINQUE E. A., (1995) *Liu Xie, el corazón de la literatura y el cincelado de dragones*. (trad.), Granada, COMARES.

REN, Qiang, (2015) “Verificación de la biografía de Yu Xuanji” en *Journal of Anqing Teachers College (Social Science Edition)*. Vol.34, No.1, pp.108-112. (任强《鱼玄机生年考辩》，安庆师范学院学报(社会科学版)，2015年第34卷第1期，第108-112页)

REXROTH, Kenneth & CHUNG, Ling, (1972) *Women Poets of China*, New York, New Directions Publishing Corporation, p.38.

-- (1979) *Li Ch'ng-Chao: Complete Poems*, New Directions Publishing.

REXROTH, Kenneth, (1961) *The Poet as Translator*. New York: New Directions, p.19.

RONALD, C. Miao, (1991) “Review of Pauline Yu, The Reading of Imagery in the Chinese

- Poetic Tradition” in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol.51, No.2, pp.726-756.
- ROPP, Paul, S., (2001) *Banished Imortal: Searchibg for Shuagqing, China's Peaasant Woman Poet*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- SALINAS, Romeo S., (1947) *Poesías de la antigua China*. Santiago de Chile, Escuela Nacional de Artes Gráficas.
- SAPIR. E., (1985) *El lenguaje: Una introducción al estudio del habla*. Beijing, The Comercial Press, p.21. (爱德华·萨丕尔《语言论》，北京，商务印书馆，1985年第21页)
- SCHALOW, Paul Gordon, (2007) *A Poetics of Courtyly Male Friendship in Heian Japan*. Honolulu. University of Hawai'i Press, p.4.
- SAUSSURE, F. D., (1999) *Curso de lingüística general*. GAO, Mingkai (trd), Beijing, The Commercial Press, pp.100-105, 164 (索绪尔著，高名凯译《普通语言学教程》，北京，商务印书馆，1999年第100-105页、第164页)
- SHAKESPEARE, W., (2001) *Sonnets by William Shakespeare (1609)*. Global Language Resources, Inc., p.20, disponible en <http://triggs.djvu.org/djvu-editions.com/SHAKESPEARE/SONNETS/Download.pdf>, consultado el 3 de abril de 2019.
- SHIPLEY, J. T., (1979) *Dictionary of World Literary Terms*. London, George Allen &Unwin, p.156.
- SHEN, Zuyu & SHEN, Tong, (1740) *Poemario de la Familia Wu de Wujiang*. Disponible en la Biblioteca Yenching de la Universidad Havard, disponible en <https://ctext.org/library.pl?if=en&res=94056&remap=gb>, consultado el 5 de junio de 2020. (沈祖禹、沈彤《吴江沈氏诗集录》，1740年，哈佛燕京图书馆，2020年6月5日查询于 <https://ctext.org/library.pl?if=en&res=94056&remap=gb>)
- SHI, Shuyi, (1987) *Compendio de poetisas de la dinastía Qing*. Shanghai, Shanghai Shudian. (施淑仪《清代闺阁诗人征略》上海，上海书店，1987年)
- SHU, Hongxia, (2004) *Feminidad, estética y cultura: Un estudio de la literatura femenina en la dinastía Song*. Beijing, People's Publishing House. (舒红霞《女性·审美·文化：宋代女性文学研究》，北京，人民出版社，2004年)
- SHU, Hongxia, (2019) “La investigación y el análisis de varios problemas sobre las obras de las escritoras de la dinastía Yuan” en *Journal of Dalian University*. No.4, pp.9-15. (舒红霞《元代几位女性作家作品考辨》，大连大学学报，2019年第4期，第9-15页)
- SIMONE DE BEAUVOIR, (2004) *El segundo sexo*, Beijing, China Book Publishing House, pp.110-112, 141 (西蒙娜·德·波伏娃著，李强选译《第二性》，北京，西苑出版社，2004年，第110-112、141页)
- SNELL-HORNBY, M., JETTMAROVÁ, Z., & KAINDL, K., (1997) “Translation as intercultural communication”, selected paper from the EST Congress, Prague 1995, John

Benjamins Publishing.

SONG, Zhanli, (2009) “‘El poema de siete pasos’ de Cao Zhi no fue escrito por él mismo” en *Journal of Henan University (Social Science)*. Vol.49, No.6, pp. 99-102. (宋战利《七步诗托名曹植考》，河南大学学报(社会科学版)，2009年第49卷第6期，第99-102页)

SU, Ping, (1998) “Una exploración psicológica de la tragedia amorosa de Zhu Shuzhen” en *Journal of Liaoning Normal University (Social Sciences Edition)*. pp. 52-54. (苏萍《朱淑真爱情悲剧心理探微》，辽宁师范大学学报(社科版)，1998年第4期，第52-54页)

SU, Zhecong, (1987) “Un estudio sobre las autoras de la China antigua” en *Journal of Wuhuan University (Social Science)*. No.6, pp.99-107. (苏者聪《略论中国古代女作家》，武汉大学学报(社会科学版)，1987年第6期，第99-107页)

-- (1988) “Un estudio sobre Yuan Zhen y Xue Tao” en *Tianfu Xinlun*. No.2, pp.86-88. (苏者聪《论元稹与薛涛》，天府新论，1988年第2期，第86-88页)

-- (1989) “Un estudio sobre Yu Xuanji, poetisa de la dinastía Tang” en *Journal of Wuhuan University (Social Science)*. No.5, pp.56-62. (苏者聪《论唐代女诗人鱼玄机》，武汉大学学报(社会科学版)，1989年第5期，第56-62页)

SU, Zhecong, (1991) *Una exploración de los aposentos: las poetisas de la dinastía Tang*. Changsha, Hunan Art and Literature Press, pp.65, 305 (苏者聪《闺帏的探视：唐代女性诗人》，长沙，湖南文艺出版社，1991年，第65页、第305页).

-- (1997) Prefacio en *Literatura de las mujeres de la dinastía Song*. Wuhan, Wuhan University Press, pp.5, 62-66, 73, 206, 220-230. (苏者聪《宋代女性文学》前言，武汉，武汉大学出版社，1997年，第5页、第62-66页、第73页、第206页、第220-230页).

SUAREZ, Anne-Hélène, et al., (2004) *De la China a Al-Andalus: 39 jueju y 6 robaiyat (esplendor del cuarteto oriental)*. Barcelona, Editorial Azul (La Otra Palabra. Serie Asiática)

SUN, Guangxian, (2002) *Charlas triviales desde el norte del pantano de Yunmeng*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd. (孙光宪《北梦琐言》，北京，中华书局，2002年)

TAN, Zhengbi, (1929) *Historia de la evolución literaria china*. Shanghai, Kwong Ming Book Store, pp.2, 175. (谭正璧《中国文学进化史》，上海，光明书局，1929年，第2页、第175页)

-- (1930) *La vida literaria de las mujeres en China*. Shanghai, Chung Hwa Book co. Ltd (谭正璧《中国女性的文学生活》北京，中华书局，1930年)

-- (1934) *Poesía Ci de las mujeres*. Shanghai, Kwong Ming Book Store. (谭正璧《女性词话》，上海，光明书局，1934年)

-- (2012) *Historia de la literatura femenina china-Poesía de las mujeres*. Shanghai, Shanghai Classic Publishing House. (谭正璧《中国女性文学史-女性词话》，上海，古籍出版社，2012年)

TANG, Guizhang y PAN, Junzhao, (1978) “Estudio sobre el origen de la poesía Ci?” en

- Journal of Nanjing Normal University*. No.3, pp.57-63. (唐圭璋、潘君昭《论词的起源》，南京师范学院学报，1978年第1期，第57-63页)
- TANG, Guizhang, (2009) *La poesía Ci completa de la dinastía Song*. (ed.), Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd. (唐圭璋编《全宋词》，北京，中华书局，2009年)
- TANG, Qiaomei, (2020) "From Talented Poet to Jealous Wife: Reimagining Su Hui in Late Tang Literary Culture" en *NAN NÜ*. Vol.22, No.1, pp. 1-35, disponible en <https://doi.org/10.1163/15685268-00221P01>, consultado el 7 de noviembre de 2020.
- TANG, Zhuoyi, (2019) "On Qian Zhongshu's Huajing and Its Actual Practice" en *US-China Foreign Language*. Vol.17, No.3, pp.121-124.
- TAO, Qiuying, (1933) *Las mujeres chinas y la literatura*. Shanghai, Bei Xin Shu Ju. (陶秋英《中国妇女与文学》，上海，北新书局，1933年)
- TEELE, Roy Earl (1949) *Through a Glass Darkly: A Study of English Translation of Chinese Poetry*. New York, Columbia University.
- TELAYA, Carlos Enrique, (1938) *El pabellón de porcelana: compilación de poesías chinas*. Lima, Editorial Atlántida.
- TS'AI, Ting-kan, (1932) *Chinese Poems in English Rhyme*. Chicago, The University of Chicago Press.
- TU, Hui, (2016) "Un análisis cuantitativo de la situación de las poetisas chinas de Ci del período antiguo en el mundo anglófono" en *Journal of Yanshan University (Philosophy and Social Science Edition)*. Vol.17, No.2, pp.1-8. (涂惠《英语世界中国古代词人地位的定量分析》，燕山大学学报（哲学社会科学版），2016年第17卷第2期，第1-8页)
- VALENCIA, Guillermo, (1929) *Catay: poemas orientales*. Bogotá, Camacho Rolden & compañía.
- VIVIEN, Jones, (1990) *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, (ed.), Routledge, p.140.
- WALEY, Arthur,(1916) *Chinese Poems*. London: Printed by Lowe Bros., p.8.
- (1918) *A Hundred and Seventy Chinese Poems*. London, Constable.
- (1969) *Vida y poesía de Li Po, 701-762 D.C.* MANET, Marià (trad.), Barcelona, Seix Barral.
- WANG, Caixia, (2019) "¿Cómo se convirtió Shangguan Wan'er en la "secretaria personal" de dos generaciones de emperadores?" en *Lingdao Kexue*. No.13, pp.91-93. (王彩霞《上官婉儿缘何能成为两代帝王的“贴身秘书”》，领导科学，2019年第13期，第91-93页)
- WANG, Chunfei, (2006a) "Diosa y sumisión de la mujer: Los dos extremos mostrados por la ética femenina en la literatura china" en *Nankai Journal (Philosophy, Literature and Social Science Edition)*. No.6, pp.23-29. (王纯菲《女神与女从：从中国文学中女性伦理表现的两极性》，南开学报（哲学社会科学版），2006年第6期，第23-29页).

-- (2007) “Castidad y sexualidad femeninas: las causas etnoculturales de la coexistencia de imágenes femeninas bipolares en la literatura china antigua” en *Dong Fang Cong Kan*. No.2, pp.28-40. (王纯菲《女贞与女色——中国古代文学两极女性形象并存的民族文化缘由》，东方丛刊，2007年第2期，第28-40页)

WANG, Guowei, (1998) *Discurso poético del mundo (Ren Jian Ci Hua)*. Shanghai, Shanghai Classic Publishing House. (王国维《人间词话》，上海，上海古籍出版社，1998年)

WANG, Guoying, (2018a) Prólogo en *Nuevas interpretaciones sobre la literatura china*. Vol.1, Beijing, CITIC Publishing House, pp. 3-4, 6, 11, 12, 14-15. (王国璎《中国文学史新讲》，第一卷，绪论，北京，中信出版社，2018年，第3-4、6、11、12、14-15页)

WANG, Haiquan, (2018b) “Breve análisis del despertar de la conciencia del sujeto femenino en la poesía de Yu Xuanji” en *Tribune of Social Sciences*. No.4, pp.235-241. (王海泉《略论鱼玄机诗作中女性主体意识的觉醒》，社会科学论坛，2018年第4期，第235-241页)

WANG, Hongzhang, (2004) *Literatura comparada y estudios de literatura europea y Americana*. Shanghai, Academia Press, p.154. (汪洪章《比较文学与欧美文学研究》，上海，学林出版社，2004年第154页)

WANG, Huaizu, (2013c) *Antología de trescientos poemas de la dinastía Song*. Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, pp.151-165, 289. (王怀祖《西译宋代诗词三百首》，上海，上海外语教育出版社，2013年，第151-165页、第289页)

WANG, Kaifeng, (2013b) “Revisión y comentarios sobre la traducción de poemas de mujeres de la dinastía Tang en el mundo de habla inglesa” en *Cultural Studies and Literary Theory*. No.3, pp.237-287. (王凯凤《英语世界唐代女性诗作译介述评》，中外文化与文论，2013年第3期，第273-287页)

WANG, Ke., & DAI, Xuyu, (2005) “Estudio sobre la destreza de la poesía de las mujeres en la antigua China” en *Literary Study*. No.12, pp.44-50. (王珂、代绪宇《论中国古代女性诗歌的技巧性》，文学研究，2005年第12期，第44-50页)

WANG, Li, (1985) *Antología de obras de Li Wang*. Vol.15, Jinan, Shandong Education Publishing House, pp.3-4, 14, 86, 88, 89, 200, 211, 311, 313, 317, 318, 320-383, 386, 423, 424, 425, 429. (《王力文集》，第十五卷，济南，山东教育出版社，1985年，第3-4页、第14页、第86页、第88页、第89页、第200页、第211页、第311页、第313页、第317页、第318页、第320-383页、第386页、第423页、第424页、第425页、都429页).

-- (2001) *La métrica poética*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd., pp. 14-15, 23, 42, 43. (王力《诗词格律》，北京，中华书局，2001年，第14-15页、第23页、第42页、第43页).

-- (2002) *Resumen de la métrica poética*. Beijing, Beijing Publishing House, pp. 11, 25, 27-100. (王力《诗词格律概要》，北京，北京出版社，2002年，第11页、第25页、第27-100页).

27-100 页)

WANG, Li, (2009) “La belleza de las formas lingüísticas en la teoría literaria clásica china”, en el número especial literario de la *Revista Jintian* para celebrar el 60º aniversario de la fundación de la República Popular China, pp. 9-10. (王力《中国古典文论中谈到的语言形式美》，金田杂志庆祝中华人民共和国建国 60 周年文学专刊，2009 年，第 9-10 页)

WANG, Lina, (1991) “La publicación e influencia de la poesía Tang en países de todo el mundo” en *China Publishing Journal*. No.3, p.25. (王丽娜《唐诗在世界各国的出版及影响》，中国出版，1991 年第 3 期第 25 页)

WANG, Shizhao, (2007) *Poesía China*. (ed.), Shanghai, Tongji University Press, pp.67, 52-154, 184, 227-229, 290. (王世朝主编《中国诗歌》，上海，同济大出版社，2007 年，第 67 页、第 52-154 页、第 184 页、第 227-229 页、第 290 页)

WANG, Songlin, (2006b) “A Comparative Study of the Concepts of Image in Chinese and Western Literary Criticism” en *The World Literature Criticism*. pp.185-194. (王松林《彼“意象”非此“意象”—中西意象论比较》，世界文学评论，2006 年第 185-194 页)

WANG, Wan-Hsiang, (2008b) “Pauline Yu’s Reading of Imagery in the Chinese and Western Poetic Tradition” en *Journal of Chinese Language and Literature of National Taipei University*. No.4, pp.53-102.

WANG, Wanxiang (2008a) “La lectura de imágenes de Pauline Yu en la tradición poética china y occidental” en *Journal of Chinese Language and Literature of National Taipei University*. No.4, pp. 69-112. (王万象《余宝琳的中西诗学意象论》，台北大学中文学报，2008 年第 4 期，第 69-112 页)

-- (2008b) “Metodología comparativa de literatura de Pauline Yu” en *Pre-memoria del 4to Simposio de Literatura e Información*. pp.53-102. (王万象《余宝琳的比较文学方法论》，第四届文学与资讯学术研讨会会前论文集，2008 年，第 53-102 页)

WANG, Xiao, (2013a) “Una perspectiva icónica de la traducción de poesía” en *Journal of Tangshan Teachers College*. Vol.35, No.4, pp. 46-49. (王筱《诗歌性翻译观》，唐山师范学院学报，2013 年第 35 卷第 4 期，第 46-49 页)

WANG, Xiaolu, (2000) *Diálogo entre la poética china y la occidental - Estudio de la literatura china antigua en el mundo anglófono*. Chengdu, Bashu Publishing House, pp. 292, 925. (王晓路《中西诗学对话-英语世界的中国古代文论研究》，成都，巴蜀书社，2003 年，第 292 页、第 925 页).

-- (2003) *Investigación sobre la teoría literaria china en la sinología occidental*. Chengdu, Bashu Publishing House, p.27. (王晓路《西方汉学界的中国文论研究》，成都，巴蜀书社，2003 年，第 27 页).

WANG, Yaping, (2015) “Una revisión de la sinicización del zen” en *Xue Hai*. No.4, pp.193-196. (王雅平《禅宗的中国化及研究述评》，学海，2015 年 4 期，第 193-196 页)

- WANG, Yanti, (1999) *Recopilación de antiguas escritoras chinas* (ed.), Jinan, Shandong University Press. (王延梯辑《中国古代女作家集》，济南，山东大学出版社，1999年)
- WANG, Yifei, (2016) “Mingyuan shigui: Una Antología de Poesía Femenina de gran éxito de ventas a finales de Ming” en *Journal of Southwest University of Political Science & Law*. Vol.18, No.2, pp.40-45. (王翼飞《晚明畅销书：女性诗歌选本‘名媛诗归’》，西南政法大学学报，2016年第18卷第2期，第40-45页)
- WANG, Yingzhi, (2007) “Estudio sobre la sutil y concisa escritura poética de Li Qingzhao” en *Qilu Journal*. No.5, pp.81-86. (王英志《李清照婉约词论略》，齐鲁学刊，2007年第5期，第81-86页)
- WANG, Yingzhi, (2010) *Ediciones de poesía de aposento de a dinastía Qing*. (ed.), Nanjing, Phoenix Press, p.110. (王英志主编《清代闺秀诗话丛刊》，北京，凤凰出版社，2010年，第110页)
- WANG, Zhongwen, (1979) *Notas de la Antología de Poesía de Li Qingzhao*. Shanghai, Shanghai Classic Publishing House. (王仲闻《李清照集校注》，上海，上海古籍出版社，1979年)
- WANG, Zuoliang, (1980) *Ensayos estilísticos ingleses*. Beijing, Foreign Language Teaching and Research Press, p.27. (王佐良《英语文体学论文集》，北京，外语教学与研究出版社，1980年第27页)
- (1998) Prefacio en *Poemas Escogidos de Hobert Burns*. People’s Literature Publishing House, (王佐良《彭斯诗选》，北京，人民文学出版社，1998年，序)
- WATSON, Burton, (1971) *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century with Translations*. New York, Columbia University Press, pp.122, 133-134.
- WEI, Jiahai, (2014) “Infusión y deriva de la poética cultural en la traducción al inglés de la poesía china de Kenneth Rexroth” en *Foreign Studies*. Vo.2, No.1, pp. 98-103. (魏家海《王红公汉诗英译的文化诗性融合与流变》，外文研究，2014年第2卷第1期，第98-103页)
- WEI, Xiuqi, (2002) “Resumen de los estudios sobre las experiencias vitales de Zhu Shzhen” en *Journal of Zhejiang Education Institue*. No.5, pp.18-23. (魏秀琪《朱淑真生平研究综述》，浙江教育学院学报，2002年第5期，第18-23页)
- WEI, Zheng, *et al.*, (1973) *Historia de la Dinastía Sui*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd. (魏征等《隋书》，北京，中华书局，1973年)
- WEI, Zhongong, (1985) “Prólogo de Poemas de un corazón roto” en *Notas de la antología de Zhu Shuzhen*. JI, Qin, (rev.), Zhejiang, Zhejiang Ancient Books Publishing House. (魏仲恭辑《断肠集序》冀勤辑校《朱淑真集注》，浙江，浙江古籍出版社)
- JI, Qin, (2016) *Antología de poemas de Zhu Shuzhen y anotaciones*. (ed.), ZHEG, Yuanzuo, (anotar), Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd., pp. 273-274. (冀勤辑校《朱淑真集注》，

- 郑元佐注, 北京, 中华书局, 2016年, 第273-274页)
- WENG, Xianliang, (1983) *Colección de ensayos sobre teoría y técnicas de traducción*. Beijing, China Translation & Publishing Corporation, p.177. (翁显良《翻译理论与翻译技巧论文集》, 北京, 中国对外翻译出版公司, 1983年, 第177页)
- WEISS, Alfredo G., & MIRI, Héctor F., (1944) *Poesía China*. Buenos Aires, Editorial Continental.
- WIDMER, Ellen, (1989) "The Epistolary World of Female Talent in Seventeenth-Century China" in *Late Imperial China*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, Vol.10, No.2, p.22.
- (2010) "Retrieving the Past: Women Editors and Women's Poetry, 1636-1941" in *The Inner Quarters and Beyond: Women and Gender in China Studies*, FONG, G. S., (ed.), pp.81-104.
- WIMSATT, Genevieve, (1936) *Selling Wilted Peonie: Biography and Songs of Yu Hsuan-chi, T'ang Poetess*. New York, Columbia University Press.
- (1945) *A Well of Fragrant Waters, a Sketch of the Life and Writing of Hung Tu*. Boston, John W. Luce.
- WRIGHT, D. C., (2011) "A Chinese Princess Bride's Life and Activism among the Eastern Türks, 580-593 CE" en *Journal of Asian History*. Vol.45, No. 1/2, pp.39-48.
- WU, Fusheng, (2012) *Estudios sobre la traducción de poemas chinos al inglés: Legge, Giles, Waley y Pound*. Beijing, Xueyuan Press. (吴伏生《汉诗英译研究: 理雅各、翟理斯、韦利、庞德》, 北京, 学苑出版社, 2012年)
- WU, Jie, (2016) "Vitality and Cohesiveness in the Poetry of Shangguan Wan'er (664-710)" in *Tang Studies*. VI.34, No.1, pp.40-72.
- WU, Xiaohong, (2004) Prólogo en *La conciencia femenina en la antigua China: del ritualismo primitivo al confuciano*. en formato CAJ, tesis doctoral, Universidad de Suzhou, p.3. disponible en www.cnki.net, consultada el 6 de mayo de 2018. (吴晓红《中国古代女性意识-从原始走向封建礼教》序言, 苏州大学, 博士论文, 2004年, 第3页, 2018年5月6日查询于中国知网)
- WU, Yi, (2002) "Li Qingzhao y Liu Rushi: mujeres que crecen en la era de la disensión" en *Journal of Jiangnan University(Humanities and Social Sciences)*. Vol.21, No.6, pp.50-53. (吴仪《李清照与柳如是: 离乱时代成长起来的女诗人》, 江汉大学学报(人文社会科学版), 2002年第21卷第6期, 第50-53页)
- WU, Zhanlei, (1993) *El arte de poesía china*. Taipei, Wu-Nan Book Inc., p.68. (吴战垒《中国诗学》, 台北, 五南图书出版公司, 1993年, 第68页)
- XIAO, Difei, et al., (1983) *Diccionario de apreciación de la poesía Tang*, Shanghai Lexicographic Publishing House, pp. 1390-1391. (萧涤非等《唐诗鉴赏辞典》, 上海辞书出版社, 1983年, 第1390-1391页)
- XIE, Qiang, (2010) *Estudio sobre el colectivo de las poetisas de Ci de la dinastía Song*. Changsha,

Hunan People's Publishing House, pp.37, 39 (谢橛《宋代女性词人群体研究》，长沙，湖南人民出版社，2010年，第37页、第39页)

XIE, Wuliang, (1916) *Historia de la literatura de mujeres en China*. Shanghai, Chung Hwa Book co. Ltd., pp.25-28. (谢无量《中国妇女文学史》，上海，中华书局，1916年，第2编，第25-68页).

XIE, Yue, (2015) “El colectivo de mujeres poetas de la dinastía Yuan en perspectiva geográfica y étnica” en *Modern Chinese*. No.4, pp.37-39. (谢玥《地域与民族视域下的元代女性诗人群体》，现代语文，2015年第4期，第37-39页)

XING, Wenfang, (1987) *Colección de biografías de poetas de la dinastía Tang*. FU, Xuanzong, et al., (rev.), Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd. (辛文房著《唐才子传》傅璇宗等校笺，北京，中华书局，1987年)

XU, Baofeng, (2011) “El enfoque filosófico y el significado teórico de la poética de Pauline Yu” en *Culture and Poetics*. No.1, pp.340-354. (徐宝峰《余宝琳诗学思想的哲学路径和理论旨趣》，文化与诗学，2011年第1辑，第340-354页)

XU, Peijun, (2003) *Colección y notas de las obras de Li Qingzhao*. Shanghai, Shanghai Classic Publishing House. (徐培均《李清照集笺注》，上海，上海古籍出版社，2003年)

XU, Ruzong, (1985) “Wu Shuji fue originaria de Huzhou de la dinastía Song del Sur” en *Zhejiang Academic Journal*. No.3, pp.63-64. (徐儒宗《吴淑姬是南宋湖州人》，浙江学刊，1985年第3期，第63-64页)

XU, Yifei, (2019) “Explorando el camino de la canonización de la poesía Tang en el mundo de habla hispana” en *Chinese Translators Journal*. No.2, pp.61-67. (许一飞《唐诗在西班牙语世界的经典化路径探析》，中国翻译，2019年第2期，第61-67页)

XU, Yuanchong, (2018) “Criterio de ‘tres bellezas’: las bellezas en la semántica, en la fonología y en la forma” en *El arte de la traducción*. Beijing, China Intercontinental Press, pp. 95-103. (许渊冲《意美、音美、形美：三美论》，《翻译的艺术》，2018年，北京，五洲传播出版社第95-103页)

-- (1999) “Debe atreverse a ser pionero en la traductología” en *Chinese Translators Journal*, No.2, pp.4-8. (许渊冲《译学要敢为天下先》，中国翻译，1999年第2期，第4-8页)

-- (2003) “Sobre la traducción de poesía desde la definición de esta misma, ¿tienen los poemas de traducción rimada menos ventajas?” en *Literatura y Traducción*, Beijing, Peking University Press, pp. 201-207. (许渊冲《从诗的定义看诗词的译法-韵体译诗弊大于利吗？》，文学与翻译，北京，北京大学出版社，2003年第201-207页).

-- (2005) “Teoría de la traducción de poesía clásica de la corriente china”, en *Foreign Language Teaching and Research*, No.11, pp.41-44. (许渊冲《中国学派的古典诗词翻译理论》，外语与外语教学，2005年第11期第41-44页).

XU, Zhixiao, (2003) *Literatura antigua china en Europa*. (ed.), Shijiazhuang, Hebei Education Publishing House. (徐志啸主编《中国古代文学在欧洲》，石家庄，河北教育出版社，2003年)

YAN, Fengli, (2005) *Linguistic and Graphic Manipulation in the Miscellaneous of Traditional Chinese Poetry*. en formato pdf, PhD thesis, University of Hawai'i, p.55, disponible en https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/11523/2/uhm_phd_4588_r.pdf, consultada el 1 de enero de 2019.

YAN, Kejun, (1965) *Recopilación completa de obras de Jin*. Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd. (严可均《全晋文》，北京，中华书局，1965年)

YAN, Xiyuan, et al., (2006) *Bai Mei Xin Yong Tu Zhuan: colección de poemas e ilustraciones de mujeres famosas de todas las generaciones*. Beijing, China Federation of Literary and Art Circles Publishing House, pp. 56, 141, (颜希源编撰，袁枚等诗词，王翊绘画，连震译校《百美新咏图传：历朝名女诗文图记》，北京，中国文联出版社，2006年，第56页、第141页)

YANG, Jinmei, (2011) *Estudio sobre la poesía de la dinastía Sui*, Social Sciences Academic Press. (杨金梅《隋代诗歌研究》，北京，社会科学文献出版社，2011年)

YAO, Xinzhong, (2001) *El confucianismo*. Madrid, Cambridge University Press, pp.143-144

YE, Tianliao, & HONG, Jiaqing (1936) *Wu meng tang quan ji (Colecciones completas de Wu Meng Tang)*. (eds.) Shanghai, *Shanghai Zazhi Gongsi*, p.3. (叶天廖、洪葭卿撰辑《午梦堂全集》，上海，上海杂志公司，1936年，第3页)

YE, Xie, (2005) *Sobre el origen de la poesía (yuan shi)*. HUO, Songlin (anotación), Beijing, The People's Literature Publishing House, pp.30-31. (叶燮著，霍松林校注《原诗》，北京，人民文学出版社，2005年，第30-31页)

YEH, Chia-ying, (1997) "Sobre la confusión en el lirismo y la narrativa femenina de La poesía Ci de la escuela 'huajian' y su influencia" en *Jialin Cilun Conggao*. Shijiazhuang, Hebei Education Publishing House, pp.212-273. (叶嘉莹《论词学中之困惑与〈花间〉词之女性叙写及其影响》，《迦陵论词丛稿》，石家庄，河北教育出版社，1997年，第212-273页)

-- (2009) "Dos prestigiosas autoras de la poesía Ci en la dinastía Song: Li Qingzhao y Zhu Shuzhen" en *Zhongguo Wenhua*. No.29, pp.90-119. (叶嘉莹《宋代两位杰出的女词人：李清照与朱淑真》，中国文化，2009年第29期，第90-119页)

YIN, Xiaoyan, (2017) "La disputa sobre el 'volver a casarse' de Li Qingzhao bajo el trasfondo del neoconfucianismo de la dinastía Song a la dinastía Qing" en *Journal of the Staff and Worker's University*. No.4, pp.99-108. (殷晓燕《从宋到清理学背景下的李清照“再嫁”之争》，职大学报，2017年第4期，第99-108页)

YIP, Wai-lim, (1972) *Hiding the Universe: Poems by Wang Wei*. New York, Grossman Publishing, p.vi.

-- (1990) *Chinese Poetry: Major Modes and Genres*. (ed. & trad.), Durham and London, Duke

University Press, p.327.

YU, Guangyuan, (2008) “Estudio sobre el origen de los poemas palindrómicos en China” en *Zhongguo Dianji yu Wenhua*. No.1, pp.35-38. (于广元《回文诗的起源考辨》，中国典籍与文化，2008年第1期，第35-38页)

YU, Jingxiang, (2015) “Las teorías y prácticas sobre antítesis en ‘El corazón de la literatura y el cincelado de dragones (Wen Xin Diao Long)’” en *Literature & Art Studies*. No.4, pp.44-51. (于景祥《〈文心雕龙〉的对偶理论与实践》，文艺研究，2015年第4期，第44-51页)

YU, Jinshui, (2010) “El esquema de la teoría de la poesía métrica china”, en el periódico *Poesía Métrica*. 26 de junio. (于进水《汉语言韵律诗歌理论纲要》，《韵律诗歌》报，2010年6月26日)

YU, Lei, (2012) “Palabra clave en la literatura occidental: mimesis” en *Foreign Literature*. No.1, pp.105-116. (于雷《西方文论关键词：摹仿》，外国文学，2012年第1期，第105-116页)

Yu, Pauline, (1981) “Metaphor and Chinese Poetry. Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews” in *CLEAR*. Vol.3, No.2, pp.205-224. doi:10.2307/495429.

-- (1983) “Allegory, Allegoresis, and The Classic of Poetry” in *Harvard Journal of Asiatic Studies*. Vol. 43, No.2, pp.377-412. doi:10.2307/2719105.

-- (1978).“Chinese and Symbolist Poetic Theories” in *Comparative Literature*. Vol. 30, No.4, pp.291-312. doi:10.2307/1771054.

YU, Pauline, (1987) *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton, Princeton University Press, pp.3-43, 44-83, 118-167.

-- (1994) *Voices of the Song Lyric in China*. (ed.), Berkeley, University of California Press.

YUAN, Mei, (1982) *Sui Yuan Shi Hua*. GU, Xuejie, (ed.), Beijing, The People’s Literature Publishing House, p.590. (袁枚《随园诗话》，顾学颀校点，北京，人民文学出版社，1982年，第590页)

YUAN, Xingpei, (2002) *Investigación de arte de poesía china (edición revisada y aumentada)*. Beijing, Peking University Press, pp.49-61, 96, 100, 102, 103. (袁行霈《中国诗歌艺术研究（增订本）》，北京，北京大学出版社，2002年，第49-61页、第96页、第100页、第102页、第103页).

-- (2009) *Historia de la literatura china*. (ed.), Beijing, Higher Education Press, Vol.2, pp.44, 253, 302, 306, 357-365, 375, 334-346. (袁行霈(主编)《中国文学史》，北京，高等教育出版社，2009年，第2卷，第44页、第253页、第302页、第306页、第357-365页、第375页、第334-346页).

-- (2009) *Historia de la literatura china* (ed.), Beijing, Higher Education Press, Vol.3, pp.19, 244, 391-398. (袁行霈(主编)《中国文学史》，北京，高等教育出版社，2009年，第3卷，第19页、第244页、第391-398页).

-- (2009) *Historia de la literatura china*. (ed.), Beijing, Higher Education Press, Vol.4, pp.19-23, 86-95. (袁行霈 (主编) 《中国文学史》, 北京, 高等教育出版社, 2009年, 第4卷, 第19-23页、第86-95页).

-- (2009) *Estudio sobre Tao Yuanming*. edición revisada, Beijing, Chung Hwa Book co. Ltd, p.205. (《陶渊明研究》 (修订版), 北京, 中华书局, 2009年, 第205页).

ZENG, Naidun, (1935) *Mujeres Poetas de Ci Chinas*. Beijing, Nüzi Shudian. (曾迺敦《中国女词人》, 北京, 女子书店, 1935年)

ZHAN Antai, (2010) *Qu Yuan y Li Sao*. Guangzhou, Jinan University Press, p.142. (詹安泰《屈原与<离骚>》, 广州, 暨南大学出版社, 2010年, 第142页)

ZHANG, Bo, (2019) “La separación y la composición de objetos e imágenes: una interpretación de los ‘Poemas sobre diez separaciones’ de Xue Tao” en *Gudian Wenxue Zhibi*. No.6, pp.24-30. (张波《物象离合: 对薛涛“十离诗”的一种解读》, 古典文学知识, 2019年第6期, 第24-30页)

ZHANG, Chenzong, (2009) “La evolución de la situación de la mujer en la vida familiar y social en las dinastías Wei, Jin y Norte y Sur” en *Zhejiang Xuekan*, No.5, pp.38-41. (张承宗《魏晋南北朝妇女在家庭与社会生活中的地位变化》, 浙江学刊, 2009年第5期, 第38-41页)

ZHANG, Feng, (2018) “La voz de la literatura, la literatura clásica y los sentimientos de la vida - Doctora Kang-i Sun Chang” en la monografía *Diálogo con los académicos de Harvard durante más de 30 años*. Tai Bei, Showwe Information Co., Ltd., pp.187-198. (张凤《文学的声音-古典文学与生命情怀-孙康宜教授》, 《哈佛问学30年》, 台北, 秀威出版, 2018年, 第187-198页)

ZHANG, Guoguang, (1991) “Dama Xumu: la primera poetisa patriótica del país” en *Journal of Yantai University (Philosophy and Social Science Edition)*. No.3, pp.21-26. (张国光《许穆夫人: 我国最早的爱过女诗人》, 烟台大学学报(哲学社会科学), 1991年第3期, 第21-26页)

ZHANG, Hongsheng, (2007) “La configuración del canon y la construcción de la escritura: las escritoras de las dinastías Ming-Qing y Li Qingzhao” en *Journal of Chinese Literature and History*. No.88, pp.279-366. (张宏生《经典确立与创作建构: 明清女词人与李清照》, 中华文史论丛, 2007年第88辑, 第279-366页)

ZHANG, Jingting, (2017) “El Movimiento de la Nueva Cultura de China desde la perspectiva de la revista Nueva Juventud (1915-1926)” en *Cuadernos del CEL*. Vol.2, No.4, pp.100-111.

ZHANG, Longxi, (2014a) “Traducción y difusión de la literatura y la cultura chinas: problemas y desafíos” en *Guangming Daily*. 15 de diciembre, p.16. (张隆溪《中国文学与文化的翻译与传播: 问题与挑战》, 光明日报, 2014年12月15日第016版)

ZHANG, Pengzhou, et al., (2012) *Notas de Poesía de Xue Tao (versión revisada)*. Beijing, The People's Literature Publishing House, pp. 97, 98, 106, 159, 160. (张蓬舟等《薛涛诗笺

(修订版)》，北京，人民文学出版社，2012年版，第97页、第98页、第106页、第159页、第160页)

ZHANG, Qingli, (2014b) “Rémi Mathieu: la emoción es el tema tratado principalmente por las poetisas chinas” en *Chinese Social Sciences Today*. (张清俐 〈雷米·马修：情感是中国女诗人创作的核心主题〉，《中国社会科学报》，2014年) disponible en http://his.cssn.cn/kxk/dt/201405/t20140528_1187839.shtml, consultado el 4 de mayo de 2018.

ZHANG, Shuying, (2020) “Las Bellas Infieles: la traducción de la poesía china por Guillermo Valencia” en *Monográficos SINOELE*. No.20, pp.1044-1056.

ZHANG, Yan, (2002) “Revisión de los estudios sobre las antiguas escritoras chinas en la región de Taiwán durante el siglo XX” en *Research of Chinese Literature*. No.2, pp.90-91. (张雁《二十世纪台湾地区中国古代妇女作家研究述评》，中国文学研究，2002年第2期，第90-91页)

ZHANG, Zhizhong, (2017) “Poesía china en traducción inglesa” en *Translation Horizons*. No.1, pp.61-81. (张智中《汉语诗歌在英国译界》，翻译界，2017年第1期，第61-81页)

ZHAO, Houjun, (2017) “El paisaje del río de la poesía femenina china” en *Hobbot Evening News*. 8 de marzo de 2017 (赵厚均《中国女性诗词的“江面风景”》，呼和浩特晚报，2017年3月8日), disponible en http://szb.saibeinews.com/wb/data/10/2017-03/08/wb20/20170308wb20_pdf.pdf, consultado el 5 de febrero de 2018.

ZHAO, Minli, (2000) “La posición contemporánea de la poesía antigua” en el periódico *Guang Ming Ri Bao*. 30 de noviembre. (赵敏俐《古代诗歌的当代定位》，《光明日报》，2000年11月30日)

ZHAO, Xiaolan, (1997) “La poesía *Ci* de las dinastías Tang y Song y cortesanas” en *Zhongguo wenxue yanjiu*. No.4, pp.42-48.(赵晓岚《唐宋诗词与乐妓》，中国文学研究，1997年第4期，第42-48页)

ZHAO, Xinlin, (2005) *Image e imagen, rastreo del origen de las teorías de imagen en la poética china y occidental*. Beijing, China Social Science Press, pp. (赵新林《IMAGE与“象”：中西诗学象论溯源》，北京，中国社会科学出版社，2005年,)

ZHAO, Xinyi, (2018) “Las características de los poemas de descripción de objetos y escénicos de Xue Tao y sus rasgos creativos” en *Journal of Qiqihar Junior Teachers' College*. No.2, pp.38-40. (赵馨怡《薛涛写景咏物诗主题类别及其创作特色》，齐齐哈尔师范高等专科学校学报，2018年第2期，第38-40页)

ZHENG, Yanling, (2007) “Sobre *Mingyuan shigui*, colección firmada y comentada por Zhong Xing” en *Journal of Huanggang Normal University*. Vol.27, No.1, pp.20-23. (郑艳玲《题名钟惺评点的“名媛诗归”》，黄冈师范学院学报，2007年第27卷第1期，第20-23页)

ZHENG, Zhenduo, (1932) *La historia ilustrada de la literatura china*. Beijing, Bei Ping Pu She.

(郑振铎《插图本中国文学史》，北京，北平朴社，1932年)

ZHENG, Zhuorui, (2001) “El valor estético y poético de la elipsis en la poesía clásica china” en *Journal of Guangdong Politechnic Normal University*. No.3, pp.68-72. (郑卓睿《“省略”的诗学审美价值-古典诗词句法特征新探》，广东职业技术师范学院学报，2001年第3期第68-72页)

ZHONG, Xing, (1997) *Retrospectiva poética de damas famosas*. Sikunquanshu Cunmu Congshu: Ji Bu Volumen.339. Jinan, Qilu Shushe. (钟惺《名媛诗归》，四库全书存目丛书: 集部第339册，济南,齐鲁书社，1997)

ZHOU, Faxiang, (1997) *Teoría literaria occidental y literatura china*. Nanjing, Jiangsu Educational Press, p.141. (周发祥《西方文论与中国文学》，南京，江苏教育出版社，1997年，第141页)

ZHOU, Yan, (2016) *Xue Tao, una poeta de la dinastía Tang en el mundo de traducción en los Estados Unidos*. Beijing, Xueyuan Press, pp.32-33. (周彦《唐代女诗人薛涛在美国的译介》，北京，学苑出版社，2016年第32-33页)

ZHU, Honghui, (1997) *Diccionario de literatura clásica china*. Nanchang, Jiangxi Education Publishing House, pp.1, 12. (朱宏恢编《中国古典文学辞典》，南昌，江西教育出版社，1997年第1页、第12页)

ZHU, Yuanrui, (2018) “Misterio de la quema de manuscritos por parte de antiguas mujeres con talento” en *Wenhua Chuangxin Yu Bijiao Yanjiu*, No.21, pp.28-29. (朱苑睿《论古代才女焚稿之谜》，文化创新与比较研究，2018年第21期，第28-29页)

ZHUANG, Xinxia, (2007) *Estudio de los escritos de mujeres en las dinastías Han, Wei y el período de las Seis Dinastías*, en formato CAJ, tesis doctoral, Universidad de Shandong, pp.21, 25. disponible en <https://pay.cnki.net/zscdoc/download?filename=2008047607.nh&dbtype=cdf&plat=xuewen&flag=xuewen&dtype=caj>, consultada el 10 de marzo de 2018. (庄新霞《汉魏六朝女性著作考论》，山东大学，博士论文，2007年，2018年5月10日查询于中国知网)