



Las lenguas literarias inglesa y francesa, a diferencia de la española, han sido muy afortunadas porque a lo largo del siglo XX, y por circunstancias históricas que no viene al caso comentar aquí, han tenido orientalistas que contribuyeron al conocimiento de las literaturas chinas y japonesas (por ceñirme sólo a éstas), transformando en alguna medida la propia lengua poética. Gracias, entre otros muchos, a Ezra Pound y Arthur Walley, a Paul Demiéville, Jacques Roubaud y François Cheng, las literaturas en francés e inglés contienen elementos que son deudores de la poesía y pensamiento chinos y japoneses que, sin embargo, en lengua española apenas si comienzan a tener alguna presencia real. Ciertamente, todos podemos citar a Juan José Tablada y Octavio Paz, a Marià Manent, a Cristóbal Serra y en pintura a Antoni Tàpies, pero lo cierto es que hasta hace muy pocos años, en los que comenzamos a contar con algunas traducciones notables de clásicos e incluso con algunos estudios valiosos, el orientalismo ha sido (quiero emplear este verbo optimista) una de nuestras grandes y significativas ausencias. La traducción de *La escritura poética china*, escrito y publicado en francés por François Cheng en 1977 y posteriormente ampliado y corregido, fue en su momento de gran importancia, como lo puede ser ahora para el lector español, porque gracias al perfecto conocimiento de Cheng (que vive en Francia desde 1949) no sólo de la lengua francesa sino de la literatura francesa, de la que ha sido un generoso traductor al chino, ha podido penetrar, desde conceptos filosóficos y lingüísticos occidentales, en las complejidades de su lengua originaria y su poesía. Cheng es deudor tanto de la lingüística formalista de Roman Jakobson, como de la semiología de Roland Barthes y Julia Kristeva. Con posterioridad a este libro que comento, publicó *Vacío y plenitud. El lenguaje pictórico chino* (1979), del que tomo algunas ideas antes de dar una ligera síntesis de su estudio poético.

La cultura china no ha tenido los cambios y la riqueza que la occidental (en cuanto a variedad), entendiéndose que hay una unidad dentro de las diferencias entre Propercio, Dante, Quevedo, Shakespeare y Wordsworth. Menos aún la japonesa, cuya poesía, hasta comienzos del siglo XX, se ha movido siempre, de manera discreta, dentro de su interioridad. No es posible encontrar en ellas, tras la poesía clásica, los cambios temáticos y formales del Renacimiento y Barroco, y tras la reacción neoclásica, las búsquedas del romanticismo, por no hablar de la eclosión de las vanguardias. La poesía china desde sus orígenes, como la pintura, estuvo cercana a una práctica espiritual apoyada en fundamentos filosóficos, pero no como expresión de ideas sino como encarnación de un proceso de conocimiento vital. Por otro lado, y como centro fundante, hallamos la idea de vacío, tanto en pintura como en poesía. Cualquier lector puede recordar que desde el *I Ching* a *El libro del Tao*, la noción de vacío es una presencia viva que enlaza los mundos visibles e invisibles, lo de arriba y lo de abajo. El vacío es una función activa que en el orden cosmogónico es el generador de todas las cosas. Fiel a sus estudios semiológicos, Cheng estudia la función del vacío en la poesía como signo más que como concepto filosófico, y gracias a ellos nos permite adentrarnos en la complejidad refinada de la poesía china de la dinastía Tang (siglos VII-IX).

Se suele pensar que los orígenes de la escritura china (ideogramas) son copias realistas de lo externo, estilizadas de manera diversa posteriormente, pero en realidad se trata de una operación de figuración que pretende captar lo esencial vinculando la realidad, a su vez, con la subjetividad. Por otro lado, poesía y caligrafía mantienen desde sus inicios una estrecha relación, como también la tiene con la música. Wang Wei, al que conocemos en Occidente sobre todo como poeta, fue un consumado pintor, inventor de la técnica monocroma y admirado por la sutil interrelación de caligrafía y poema. A diferencia de nuestra tradición (temporal, auditiva, salvo algunas excepciones renacentistas, barrocas y ya en el siglo XX, vanguardistas), la chino-japonesa ha sido temporal y espacial: algo que se oye pero que también se ve. Dos nociones que se deducen de este entrelazamiento del sonido y el espacio son las de “aliento rítmico” y “vacío y plenitud”: ambas se relacionan con la búsqueda de una palabra clave que curiosamente era denominada “palabra-ojo”. La palabra que pone en movimiento al poema, la palabra que te ve. El ritmo tiene un valor sintáctico; a su vez, la unión de los ideogramas suscita nuevas significaciones simbólicas no determinadas por la linealidad sino por la circularidad en la cual forma y significado se implican, diríamos, a la búsqueda del poema. La cultura tradicional china no es dualista, porque entre yin y yang media siempre un tercer elemento: el vacío. Puede entenderse con estos datos lo que la semiología francesa aportó a Cheng a la hora de comprender su propia tradición poética. Además, cada ideograma equivale a un sonido, y debido a los casos numerosos de homofonía cada sílaba adquiere un significado distinto: se trata, como es sabido, de una lengua tonal. Tomando ejemplos de los poetas Tang (de la cual se da una significativa antología en la

segunda parte del libro), Cheng analiza fragmentos y poemas completos, teniendo en cuenta el aspecto lexical (palabras vacías y llenas), la prosodia: el contrapunto tonal y el paralelismo de los versos, y el nivel simbólico, que estudia la operación metafórica, oscilante entre el modelo natural (cielo-tierra) y el hombre. Las llamadas palabras vacías no son otra cosa que los adverbios, preposiciones, partículas, etc, algo que se entiende en la lengua china, en la que la ambigüedad espacial, temporal y relativa a la relación entre sujeto y objeto (incluso entre las tres personas gramaticales) otorga a los sustantivos, a los verbos de acción y de calidad, un valor de plenitud. Pero el poeta chino tiende incluso a eliminar esas palabras vacías con el fin de suscitar la ambivalencia y sus fuerzas emotivas. Es decir, la eliminación de palabras vacías (dimensión semántica) favorece el vacío, generador de un estado espiritual y afectivo que otorga a la poesía china eso que tan difícil es de llevar a las traducciones occidentales, cuya cultura es dualista y cuyo sentido de la identidad de la persona y de la realidad suele ser (se entiende que generalizo) tajante. La riqueza del libro de Cheng exige una detenida lectura, y puede ayudar al lector de nuestra lengua a una mayor comprensión de la poesía china, así como al traductor (incluso a aquellos que conocen el chino) a trabajar con elementos que suele pasar inadvertidos. Quisiera cerrar mi invitación a la lectura con estas palabras de Si-kong Tu (837-908), referidas al paisaje de un poema, palabras que sería imposible encontrar en toda nuestra tradición clásica: “Imagen más allá de las imágenes. Paisaje más allá del paisaje”. Y sin embargo, ahí, en el poema, quiero decir: aquí, allá, en ninguna parte.

◀ 2

◀ 3

