

LA TRADUCCIÓN AL CHINO DE LOS SÍMBOLOS NATURALES EN  
*VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA*<sup>1</sup>

**Jialei Chen** (ORCID: 0009-0008-5399-1107)  
*Beijing Language and Culture University*  
[chencelia@blcu.edu.cn](mailto:chencelia@blcu.edu.cn)

Fecha de publicación: enero de 2024  
DOI: 10.1344/transfer.2024.19.42641

### 1. Introducción

Según pone de manifiesto Amado Alonso, se encuentran en la poesía de Pablo Neruda algunos símbolos que evidencian cómo lo inmaterial se transforma en lo material, o lo particular en lo genérico (1968: 220). En el caso de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (más adelante, *Veinte poemas*), los símbolos que tienen un valor más indispensable son siempre telúricos, pertenecientes a la naturaleza. Este poemario hereda así los rasgos más fundamentales de la literatura romántica. Las tradiciones amorosas románticas ponen de relieve un sensualismo unido intrínsecamente a la naturaleza. Con las percepciones sentimentales sobre la naturaleza, el hombre es capaz de envolverse en el cosmos universal, en tanto que la imagen de la mujer es astronómica y lejana. La naturaleza se funde en su extensión de conciencia.

Con más de dos millones de ejemplares y un gran número de ediciones traducidas a distintas lenguas, se demuestra que *Veinte poemas* se cuenta entre las obras poéticas hispánicas más conocidas y leídas en todo el mundo. Hoy en día, el mundo sinohablante cuenta con varias traducciones al chino que proporcionan diferentes lecturas de esta obra magistral.

Habida cuenta de la importancia que revisten los símbolos naturales en esta obra, se nos despertó el interés por indagar si

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Differences in the Interpretation of Poetic Images in Classic Chinese Poetry between Spanish and Chinese Translators”, patrocinado por Science Foundation of Beijing Language and Culture University (apoyada por “The Fundamental Research Funds for the Central Universities”) (Código: 21YBB03).

estos están bien transmitidos en las traducciones al chino. No es de extrañar que los traductores presenten soluciones muy diferenciadas, pues la toma de decisiones traslativas está sustentada por muchos factores, como la competencia traductora, la intención de la traducción o los destinatarios de esta. Los traductores no comparten los mismos principios de traducción, sobre todo cuando se enfrentan a un texto poético que dista de tener un significado concreto y unívoco, y con frecuencia adoptan decisiones de manera intuitiva y aleatoria.

En el presente trabajo, tomamos como *corpus* de estudio las dos traducciones directas al chino de la obra, ya que se espera que sean más precisas y cercanas al sentido original. En cambio, las traducciones indirectas, realizadas por traductores incapaces de entender la lengua original, inevitablemente presentan soluciones lejanas del TO pese a los méritos que tienen, así que no nos detendremos en ellas en este trabajo.

Tabla 1. *Corpus* de estudio

	Traductor	Título del libro	Editorial	Año de publicación
TM1	Zhao Zhenjiang	聂鲁达画传：爱情、诗、革命 (Retrato de Neruda: amor, poesía y revolución)	Eastbooks	2006
TM2	Chen Li y Chang Fen-Ling	二十首情诗和一首绝望的歌 (Veinte poemas de amor y una canción desesperada)	Jiuge	2016

Abordaremos cuatro símbolos naturales que desempeñan una función clave en *Veinte poemas*, indagando cómo estos elementos imaginarios configuran las realidades poéticas del autor. Al mismo tiempo que apreciamos y analizamos las traducciones existentes, procuraremos ofrecer alternativas propias en los casos en que las veamos mejorables. Cabe señalar, a este respecto, que el interés del trabajo no es alabar nuestra propuesta de traducción desdeñando el valor de las demás, sino identificar y estudiar las ideas sentimentales y filosóficas evocadas por el poeta chileno por medio de los elementos telúricos, y reflexionar acerca de la mejor forma de darles nueva vida en la traducción al chino. Esperamos

aportar así nuestro “granito de arena” al mejoramiento de la traducción al chino de este poemario.

## 2. Perspectivas chinas en cuanto a la traducción poética

La traducción poética es una cuestión que ha levantado enormes controversias entre traductores y traductólogos, y hasta el momento todavía no han llegado a un acuerdo en cuanto a los llamados “métodos apropiados” de verter la poesía a otra lengua.

Queríamos incorporar a nuestro trabajo las aportaciones chinas que, a nuestro juicio, resultaran de utilidad en este estudio, dilucidando especialmente algunas relevantes nociones chinas en el área de la poesía y la traducción poética. Chen Daliang, catedrático de la Universidad de Lenguas de Tianjin, resumió y desarrolló las ideas de Jin Yuelin,<sup>2</sup> y escribió el libro *Tres estados de la traducción literaria: el sentido, el sabor y la concepción artística* (文学翻译的境界: 译意·译味·译境), que presentó iniciativas muy interesantes sobre la crítica de la traducción poética. Según arguye Chen Daliang, la calidad de la traducción poética puede llegar a tres niveles: al nivel básico, en el que se recogen las ideas más elementales del TO; al nivel intermedio, en el que se recupera su “sabor” especial; al nivel avanzado, donde se reconstruye la concepción artística de toda la poesía (2017).

En un primer momento, lo primordial es establecer una equivalencia de las ideas básicas del TO, aunque tenemos claro que la traducción no equivale al desplazamiento del significado objetivo. Con solo la recuperación de las ideas superficiales aún estamos lejos de solventar los problemas de la transferencia del gusto poético y presentar una traducción de calidad.

En una segunda fase la traducción alcanza a conservar el “sabor poético” (译味, yiwei), que, según Chen Daliang, se materializa en las peculiaridades acústicas y formales, las emociones, el uso de las retóricas y el estilo de expresión (2017: 93). Entre otros, la conservación de la imagen poética es un buen camino para obtener el sabor poético. En realidad, los chinos y los occidentales tienen en común la importancia que otorgan a las imágenes poéticas. El

---

<sup>2</sup> Filósofo y literato chino. Se dedicó a investigar las diferencias entre la filosofía china y la occidental.

literato chino Wang Bi (226-249) plantea: “立象以尽意”, que quiere decir “expresarse plenamente a través de la construcción de imágenes poéticas” (*apud* Chen 2017: 76). Ezra Pound, por su parte, sostiene que “An image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time” (1913: 200), mientras que T. S. Eliot indica que “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’” (1921: 92). En la concepción china, las imágenes poéticas son frutos que combinan los objetos existentes en la vida real y los sentimientos subjetivos de los poetas. En ellas se halla la figura concreta de los objetos; al mismo tiempo, sobre ellas se vierten intensas emociones, sentido profundo e imaginación enriquecida que deleitan al lector.

En el último plano, se espera crear la misma “concepción artística” del original en la traducción. La “concepción artística”, o sea *Yijing* (意境), es una noción propia de la estética china. La definición en cuanto a este concepto suele poner en aprieto a los literatos chinos. Citamos la de Mao Ronggui:

*Yijing* refleja que, desde la perspectiva de la estética y el arte, la etnia china aspira a la fusión de la imagen objetiva y el sentimiento subjetivo, pero prioriza el segundo; a la combinación de la realidad y la imaginación, pero se decanta por la segunda; [...] a la unión de la representación y la expresión lírica, pero tiene preferencia por la segunda. (2005: 276)

Octavio Paz comprende la traducción poética de esta manera: “No se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino de desmontar los elementos de ese texto, poner los signos de nuevo en circulación y devolverlos al lenguaje” (1991: 72). Sin embargo, un “desciframiento” de cada parte del texto como núcleo de la tarea traslativa postulada por Paz no coincide con la esencia de la estética china. A este respecto, Chen Daliang dice que los chinos tienden a tomar la poesía como una totalidad y el trabajo de los traductores reside en tratar la relación de los códigos y sub-códigos que articulan coherentemente la poesía y realizar una serie de opciones. Obedecer a los hilos del pensamiento lógico, a su parecer, puede llevar a la poesía a la disección, lo cual obstaculizará la percepción intuitiva de la belleza y la emoción sublimes de la poesía (2017: 141). Si decimos que la traducción del sabor poético insta a los traductores a poner atención a los elementos que estimulan los

sentidos humanos, tales como el ritmo, la rima, la retórica, el estilo, etc., la traducción de la concepción artística requiere que investiguen los sentidos más allá del texto, las imágenes y el espíritu que encierran implícitamente los versos, los cuales constituirán un nuevo universo en el texto elaborado.

No obstante, muchos autores convergen en que la concepción artística es intraducible. Qian Zhongshu es uno de los representantes de la traducción libre del texto literario y sugiere que un traductor idóneo es el que tiene una visión panorámica y reveladora de la percepción de la poesía y está en condición de “digerir” (化, hua) plenamente el contenido y la forma del TO. En la traducción “ideal” no se encuentran huellas forzadas ni se compromete el estilo de la obra original; además, el lector puede leerla sin darse cuenta de que está leyendo una traducción, pero esto, como Qian ha admitido, es un objetivo casi inalcanzable (1981: 18-19). La intraducibilidad de la concepción artística puede ir respaldada por varias razones. Por una parte, la traducción es un producto cultural, de manera que generalmente la concepción artística solo llega a ser comprendida por quienes viven en una comunidad determinada y comparten la historia, la cultura y las costumbres, aspectos difícilmente adaptables a otra cultura (Bassnett 2014: 135-136). Por otra parte, el establecimiento de la concepción artística igualmente apuesta por la alta capacidad del traductor y del lector. Se trata de una tarea que los dos deben llevar a cabo conjuntamente.

En lo tocante al análisis de la traducción de los símbolos naturales, preferimos considerar los pensamientos de Chen Daliang como aportes teóricos. La traducción no es una cuestión de dicotomías. Sobre todo, tratándose de la traducción literaria, es imposible dictar si el texto es traducible o intraducible. Es por esto por lo que Chen plantea “los tres estados de la traducción literaria”. Sería relativamente fácil trasladar los significados y conceptos a la traducción, mientras que la instauración de las figuras e imágenes subjetivas y abstractas resultaría una tarea espinosa, pero ésta, como opina Chen, no es una cuestión que tiene una respuesta categórica (2017: 111). De hecho, la traducibilidad e intraducibilidad son dos puntos extremos situados en una escala gradual, pasando por distintas posibilidades. Lo que se espera de los traductores es que recreen el poema como una totalidad en la que todos los recursos expresivos y líricos de la lengua de destino estén organizados de forma armoniosa.

### 3. Traducción al chino de los símbolos naturales

La temática más relevante de *Veinte poemas* es el amor, o concretamente, el deseo y la posesión del amor, y más allá de lo cual, se entrevé implícitamente el conflicto sentimental y espiritual del alma poética. Los elementos naturales que trataremos en el trabajo, esto es, viento, mar, crepúsculo y noche, son imágenes poéticas en que están depositados los sentimientos y pensamientos del poeta. Se repiten tantas veces en la escritura nerudiana que ya se hallan convertidos en símbolos, y conllevan alusiones y evocaciones específicas que son dignas de ser exploradas más profundamente en este trabajo.

#### 3.1.1. *El viento*

Empezamos con el viento, símbolo que tiene un papel relevante y activo en la obra original, y otros elementos que lo acompañan. Como se muestra en el fragmento extraído del poema 4, la figura personificada del viento contribuye a reflejar las angustias e inquietudes del sujeto “yo” por esta relación amorosa.

Poema 4 (2008: 89)	TM1 (2006: 81)	TM2 (2016: 27)
3 Como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes,	云朵漫游如一条条道别的白色手帕,	白云在漫游, 宛似一块块告别的白手帕
4 el viento las sacude con sus viajeras manos.	风用其旅人的双手挥动它们。	风用飘摆的双手将它们晃动。
5 Innumerable corazón del viento	无数颀风的心	暴风无限的心灵
6 latiendo sobre nuestro silencio enamorado.	在我们相爱的寂静里跳动。	跳动在我们相爱的寂静中。
7 Zumbando entre los árboles, orquestal y divino,	在树林间鸣响, 管弦乐般神圣,	在林间呼呼作响, 神圣而又动听,
8 como una lengua llena de guerras y de	彷彿一种充满战斗与歌的语言。	宛似一种语言, 充满了战斗与歌声。

<p>cantos.</p> <p>9 Viento que lleva en rápido robo la hojarasca 10 y desvía las flechas latientes de los pájaros.</p> <p>11 Viento que la derriba en ola sin espuma 12 y sustancia sin peso, y fuegos inclinados.</p>	<p>以快速的偷袭劫走枯叶且让</p> <p>鸟群跳动之箭偏离了方向的风。</p> <p>将她推倒在无泡沫的浪，无重量的</p> <p>物质，和斜倾的火之中的风。</p>	<p>暴风飞快地掠走枯枝败叶</p> <p>并扰乱了鸟儿跳动之箭的飞行。</p> <p>风将她推倒，在没有浪花的波涛、</p> <p>没有重量的物质和倾斜的火中。</p>
--	---	---

La dificultad de traducir este fragmento consiste en poner de relieve el contraste entre el viento “pacífico” y el viento “enérgico”. La primera parte, como apunta Sicard, trasluce los rasgos propios de la literatura romántica, en cuyo escenario pastoril el viento y las nubes se muestran plácidos y tranquilos (1981: 51). Sin embargo, el amor, que antes se hallaba en un silencio pacífico y tranquilo, se enfrenta ahora a la amenaza de una enérgica tempestad. La variación desde el viento débil hasta el viento enérgico consigue desvelar los cambios drásticos en el estado anímico del amante. Al reproducir la voraz inclemencia del viento, TM1 escoge la palabra 暴风 (baofeng, ‘viento veloz’), que presenta una sutileza significativa en comparación con la palabra neutra 风 (feng, ‘viento’) escogida por TM2.

Parece que la amplificación y la explicitación que adopta TM1 demuestra una tendencia a simplificar la lectura. Como se manifiesta en la siguiente tabla, TM1 opta por la abstracción o generalización al reelaborar las figuras metafóricas y personificadas:

Poema 4	TM1	TM2
viajeras manos	飘摆的双手 (las manos que sacuden)	旅人的双手 (las viajeras manos)

orquestal y divino	神圣而又动听 (divino y melódico)	管弦乐般神圣 (orquestal y divino)
--------------------	-------------------------------	--------------------------------

Desde la perspectiva sintáctica, a diferencia de TM2, que respeta más la estructura de la oración de relativo, TM1 deforma la estructura original. Por ejemplo, al verter “Viento que la derriba en ola sin espuma / y sustancia sin peso, y fuegos inclinados”, decide convertir los modificadores del nombre “viento” en adverbios de lugar.

Por lo visto, TM1 tiende a reformular el TO siguiendo al pensamiento lógico, aplicando un lenguaje acomodado a las reglas gramaticales del chino y utilizando expresiones comprensibles para los lectores meta. Puede que TM1 ya alcance el nivel básico, el de traducir el sentido lógico-semántico del verso. En esta versión las asociaciones “extrañas, anormales” se transforman en convencionales y el texto se muestra natural, lógico y gramaticalmente correcto. No obstante, cabe preguntarse si va a caer en la trampa de recuperar el contenido semántico sin tener en cuenta la visión sentimental que ha evocado y revelado el TO. La poesía, en términos generales, resultaría innovadora, viva, y romper el uso habitual del lenguaje, de modo que sería arriesgado recurrir a un lenguaje abstracto y vacío que no diera lugar a más que el desvanecimiento de la fuerza sentimental que entranan las imágenes poéticas (Chen 2017: 141-142).

TM2 se inclina por la traducción literal conservando en forma plena o parcial la estructura sintáctica, las expresiones inusuales y las figuras personificadas del TO. Volvamos a cotejar el tratamiento de “viento” en las dos versiones. Aunque en TM2 no se explicita el cambio drástico del “viento” a la vista de la utilización de la amplificación en TM1, los lectores podrán captar ese tono sentimental a partir del contexto. Quitar ambigüedad al texto puede facilitar la lectura, pero al mismo tiempo resta expresividad a la traducción. La “anormalidad” y “exoticidad” que refleja TM2 alarga el procedimiento de percibir y de sentir el valor artístico de la traducción, y de ahí podrá atravesar el primer plano y retener el sabor de la poesía.

### 3.2. *El mar*

El paisaje marino y los componentes del mar transmiten en la

poesía nerudiana imágenes metafórica y simbólicamente complejas. Como Chile es un país situado entre el mar y la cordillera, el poeta expresa una devoción muy especial por el mar. Cabe decir que los elementos marinos no solo favorecen la configuración masculina y femenina, sino que también ayudan a crear un mejor ambiente en el que el sujeto se entrega completamente al amor. A continuación, veamos el fragmento encuadrado en el contexto marino.

Poema 7 (2008:101)	TM1 (2006:79)	TM2 (2016:35)
1 Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes	傍晚, 我将自己忧伤的网	薄暮, 我把忧伤的网
2 a tus ojos oceánicos.	撒向你双眸的海洋。	撒向你海洋般的眼睛。
3 Allí se estira y arde en la más alta hoguera	我的孤独伸展并燃烧在熊熊的篝火里	那儿, 在最高的篝火上我的孤独
4 mi soledad que da vueltas los brazos como un náufrago.	宛似一个溺水者旋转自己的双臂。	燃烧蔓延, 溺水者一般挥动臂膀。
5 Hago rojas señales sobre tus ojos ausentes	我向你迷茫的双眼发出红色的信号	我向你茫然的眼睛发出红色讯号
6 que olean como el mar a la orilla de un faro.	它们在灯塔边的海上涌起波涛。	你的眼睛涌动如灯塔四周的海水。

En el poema 7, el “yo” se convierte en un pescador preparado a tirar las “tristes redes” a los “ojos oceánicos” de la mujer. Se construye una contraposición entre el rol activo del amante y el pasivo de la amada. El sujeto aspira a hacer a la mujer su presa por medio de una red capaz de englobarlo todo. La mujer, en cambio, simboliza el agua marina que no puede retenerse con ninguna red. La oposición entre el pescador y el mar contribuye irremediablemente a sumergir al “yo” en la soledad infinita. El sujeto se siente acosado y prisionero en el mar del amor y de la nostalgia.

Este pasaje entraña la dificultad de reproducir naturalmente la pluralidad indicada en las tardes, mis tristes redes y señales rojas.

Parece descabellado tratar el problema gramatical de pluralidad en la traducción de la poesía, pero, en nuestra opinión, sí que aporta sentido en este caso. El chino, siendo una lengua aislante y analítica, carece de la flexión en número, género, tiempo y aspecto, entre otros, una flexibilidad gramatical que podría convertirse en un privilegio incomparable en la creación poética. La eliminación de los marcadores gramaticales podría contribuir a ampliar espacio de imaginación a través de expresiones de sentido ambiguo y polivalente. Como el español es una lengua sintética, un desafío que afrontará el traductor consiste en juzgar si es necesario retener las informaciones gramaticales. Como hemos analizado en el ejemplo anterior, prestar excesiva atención a las relaciones lógicas y gramaticales puede poner límites a la maleabilidad de la creación poética y producir un texto relativamente seco y monótono. En este sentido, es importante que el traductor sea suficientemente perspicaz y sensible para decidir si hace falta prescindir o no de ellas. En tal circunstancia, pensamos que quizás el esfuerzo de mantener tal información sea necesario, ya que, como apunta Quintana Tejera, la forma plural hace alusión a los múltiples intentos que ha dedicado el sujeto con miras a recuperar a la amada distante (2004: 80). Los dos TMs han optado por no explicitar esta información, tal vez porque la adición de marcadores gramaticales vaya a incomodar la lectura o arruinar la vivacidad del TO desde el punto de vista estético.

Ofrecemos a continuación nuestra traducción:

无数个傍晚，我将一张张忧伤的网  
撒向你汪洋的眼。  
我的孤独蔓延，在至高的篝火焚烧，  
宛似落难者挥舞双臂。  
我不竭不休地向你失神的双眼发出红色信号，  
你的眼像海潮涌动至灯塔的岸边。

Hemos acudido a la particularización, en concreto utilizando diferentes estrategias para compensar la información de pluralidad, pues, según la forma de hablar de los chinos, la reiteración del mismo indicador puede aburrirlos e incluso provocarles una sensación de “innaturalidad”. Para evitar caer en la monotonía y al

mismo tiempo retener la información de pluralidad, en primer lugar hemos empleado el adjetivo 无数个 (wushu ge, ‘un sinfín de’), y en segundo lugar la reduplicación del clasificador 张 (zhang), para que el sustantivo modificado 网 (wang, ‘red’) adquiriera un “valor distributivo y plural” (Marco Martínez & Lee 1998: 119). A la hora de traducir el 5º verso, en lugar de seguir buscando una secuencia modificadora, hemos escogido el complemento adverbial 不竭不休 (bujie buxiu), que expresa “de modo incesante, sin descansar”. Huelga decir que la adaptación y la amplificación han sido elegidas para no forzar el lenguaje de nuestra traducción. Como partidario de la traducción creativa, Xu Yuanchong arguye que la amplificación no tiene por qué equivaler siempre a una traición del TO. En cambio, puede contrarrestar las pérdidas provocadas por la distancia normal entre dos sistemas lingüísticos y fortalecer la fuerza expresiva de la traducción. Sin embargo, solo es permisible que el traductor añada informaciones fuera de la forma original, en lugar de fuera del contenido original (2018: 75).

Poema 9 (2008: 101)	TM1 (2006: 87)	TM2 (2016: 41)
9 Voy, duro de pasiones, montado en mi ola única, 10 lunar, solar, ardiente y frío, repentino, 11 dormido en la gar- ganta de las afortunadas 12 islas blancas y dul- ces como caderas frescas.	我忍受着激情，乘着 自己惟一的波浪，  冒着燃烧、寒冷、太 阳、月亮 顿时在幸运的岛屿进 入梦乡 洁白、温柔的岛屿， 像清凉的臀部一样。	被激情鼓舞，我骑上我 唯一的浪，  戴月，披日，或烫，或 冷，突然间 睡着于幸运岛屿们的喉 间， 它们洁白，甜美，如清 凉的臀部。

Otro caso que recurre a las alusiones marinas se halla en el poema 9, orientado a describir el acto sexual. El amante está inmerso en el placer erótico acariciando y recorriendo el cuerpo femenino.

Situado en el mar, el sujeto poético empieza a ejecutar el oficio de marinero y emprende su navegación de existencia con un tono orgulloso. En el microcosmos nerudiano, el “yo” se convierte en un aventurero, que emprende su viaje a pesar del tiempo inclemente que va a experimentar. Cotejamos las dos versiones y nos atrevemos a sostener que posiblemente TM2 podrá despertar a los lectores mayor sensibilidad interior e inspiración, en comparación con TM1, acallado por un lenguaje relativamente racionalista.

Para la traducción de “duro de pasiones” del v. 9, se pueden observar matices ligeramente diferentes en la configuración del sujeto poético en las dos traducciones. Con la palabra 忍受 (renshou, ‘aguantar’) presentada en TM1, el lector se percata de una figura masculina nostálgica, acongojada y ajena a las pasiones comunes del hombre, mientras que en TM2, mediante la adición de 鼓舞 (guwu, ‘animar’), se enfatiza que el marinero “yo”, atrevido y motivado, demuestra insistencia en complacer a su mujer. Las dos interpretaciones son válidas, puesto que el texto poético siempre conlleva una imprecisión significativa por la vaguedad del lenguaje que lo caracteriza.

En cuanto al “lunar, solar, ardiente y frío”, TM1 se limita a realizar una modificación en el orden de vocablos. TM2 ha aplicado un juego de palabras en su traducción, utilizando 戴月 (daiyue, ‘vestirse con el sombrero de la luna’) y 披日 (piri, ‘vestirse con la capa del sol’). Ciertamente, esta solución se traduce en una recreación ingeniosa por parte de los traductores a partir del chengyu<sup>3</sup> original 披星戴月 (pixing daiyue), el cual encierra la idea de que “una persona trabaja hasta muy tarde y en el regreso a su casa parece llevarse las estrellas y la luna como si fuesen su propia ropa” (Wu 2003: 435). TM2 ha sustituido ingeniosamente 星 (xing, ‘estrella’) por 日 (ri, ‘sol’) para crear una nueva expresión 戴月披日 (daiyue piri). Si los lectores conocen el chengyu original, este texto probablemente les producirá una sensación novedosa y líricamente bella. Se podría juzgar que su traducción por recreación mantiene cierta fidelidad al TO, dado que en esta expresión se encuentra un vínculo más íntimo entre el sujeto y el cambio de tiempo: los días y las noches no andan por sí

---

<sup>3</sup> Una secuencia constituida por cuatro caracteres. En su mayoría son síntesis de fábulas y relatos históricos, condensaciones de los dichos célebres, o simplemente imitación o adaptación de algunas frases populares o antiguas.

mismos; el sujeto ya se ha incorporado a este macrocosmos, experimentando física y espiritualmente el tiempo y la naturaleza (Quintana Tejera 2004: 95).

Para traducir el v. 11, TM1 de nuevo elimina la figura metafórica provocada por “la garganta”, mientras que TM2 decide traducirla con fidelidad. La imagen insular confunde el cuerpo de la mujer y refuerza la ausencia y lejanía de la figura femenina. Paralelamente, el “yo” insiste en llegar a “la garganta de las afortunadas islas blancas y dulces”, lo cual implica la consumación del encuentro erótico. Como es bien sabido, la alusión metafórica es un rasgo fundamental de la poesía y ayuda a hacer tangible lo emocional y dejar aparecer lo inexpresable. Con el mantenimiento de la alusión metafórica, TM2 podrá alentar a los lectores a empatizar con el sujeto poético, indigestar la polisemia de las palabras, sentir la comunión entre la naturaleza y los humanos, idea perfectamente encajada en la tercera escala: la recreación de la concepción artística.

### 3.2.1. *El crepúsculo y la noche*

Muchas composiciones de *Veinte poemas* se sitúan en el momento del crepúsculo y la noche. Generalmente, el crepúsculo se vincula con la ausencia lenta del sol y la llegada de la noche, aunque se reviste brevemente de una luz intensa. En la concepción nerudiana se encierran en el crepúsculo dos temas eternos: por un lado, el amor y la muerte; por otro lado, el recuerdo y el olvido (Sicard 1981: 54). Hay algunos poemas, como el 3 y el 6, que están cargados de la ternura y la dulzura del amor. En otros, el crepúsculo y la noche simbolizan la melancolía que siente el sujeto solitario por la separación eterna de los enamorados y, en consecuencia, traen consigo un tono doloroso y nostálgico.

Es necesario que los traductores presten atención a la traducción de esta palabra, ya que, siguiendo las convenciones poéticas chinas, el término chino 黄昏 (huanghun, ‘crepúsculo’) trasluce una imagen preestablecida, relacionada con la melancolía o la brevedad de la belleza (Mao 1987: 209-210). Se nos viene a la mente el célebre verso de Li Shangyin (poeta de la dinastía Tang, 813-858), derivado del poema “Paseando por la pradera de Gozo” (登乐游原). El poeta pretende asociar el crepúsculo con su edad avanzada para expresar una nostalgia por el fallecimiento de la juventud.

夕阳无限好，只是近黄昏。  
 ¡Qué maravilloso es el sol poniente!  
 ¡Lástima es su extinción inminente!  
 (Trad. por Chen 2015: 296)

Además, el poema “Nostalgias otoñales” (天净沙·秋思) de Ma Zhiyuan (poeta de la dinastía Yuan, 1250-1321) transmite vívidamente el paisaje otoñal saturado de melancolía a través de una serie de elementos paisajísticos, tales como 枯藤 (kuteng, ‘bejuco seco’), 老树 (laoshu, ‘el árbol viejo’), 昏鸦 (hunya, ‘el cuervo del ocaso’), 西风 (xifeng, ‘el viento del oeste’) y 瘦马 (shouma, ‘el caballo flaco’). El último verso ha logrado dibujar la imagen nostálgica del poeta vagabundeando al atardecer sin rumbo fijo.

夕阳西下，断肠人在天涯  
 El sol declina por el Poniente.  
 Corazón destrozado del viajero: me siento en el confín del universo.  
 (ibidem: 405)

Es indudable que la cantidad de poemas chinos que expresan tristeza con la imagen crepuscular es mucho más alta que los que ensalzan positivamente el anochecer. Partiendo de este hecho, los traductores deberían cuidar especialmente el cambio del tono emotivo en la imagen crepuscular del TO.

Poema 6 (2008: 97)	TM1 (2006: 83)	TM2 (2016: 33-34)
3 En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.	黄昏的火焰在你的眼中 搏斗。	晚霞的火焰在你的眼里争 斗。
4 Y las hojas caían en el agua de tu alma. [...]	在你灵魂的水面上落叶 纷纷。 .....	树叶纷纷坠落你灵魂的水 面。 .....
15 Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.	薄暮在你眼睛的深处燃 烧！	你的眼睛深处燃烧着千万 霞光。
16 Hojas secas de otoño giraban en tu alma.	秋天的枯叶旋转在你的 灵魂上。	秋天的枯叶绕着你的灵魂 旋转。

En este poema saltan a la vista las similitudes en la estructura de los vv. 3-4 y 15-16, pero no se puede olvidar que traslucen implicaciones emotivas diferentes. En el v. 3 prevalecen los valores metafóricos y personificados. La permanencia de las llamas peleándose en los ojos puede decir que el recuerdo de la mujer sigue manteniéndose vivo en la memoria del sujeto. En cuanto al v. 15, aunque los crepúsculos continúan ardiendo en los ojos de la mujer, el recuerdo de esta relación frustrada se vuelve cada vez más vago (Quintana Tejera 2004: 77-78). Esta transformación se extiende al v. 16: en comparación con el v. 4, el v. 16 pone énfasis en la sequedad de las hojas, de lo cual se infiere que el recuerdo, metafóricamente hablando, se ha marchitado como las hojas.

Observemos que ninguna traducción consigue aclarar la distinción del tono sentimental en los dos crepúsculos. Por ejemplo, TM1 emplea 黄昏 (huanghun) y 薄暮 (bomu) respectivamente al traducir crepúsculo de los vv. 3 y 15, palabras que proyectan indistintamente una imagen nostálgica si somos conscientes de la vinculación entre el crepúsculo y los sentimientos de tristeza arraigada en la lírica clásica china. TM2 recurre en ambos casos a 霞 (xia, ‘luz, crepúsculo, aurora’), una palabra de connotación neutra, pero aun así el cambio en el tono sentimental no queda explícito.

Frente a esta situación, intentamos plantear una solución más ceñida a la connotación sentimental del TO:

在你眼中万千霞光火争奇斗妍  
树叶纷纷坠落在你灵魂的水面

.....

在你眼睛深处燃烧着缕缕残霞  
秋天的枯叶围绕你的灵魂旋转

En primer lugar, apelamos a 霞 (xia), palabra de connotación neutra que puede denotar indistintamente la luz del amanecer y la del anochecer. Sin embargo, recurrimos a la particularización, la explicitación y la amplificación para aclarar el cambio en el tono sentimental. Para recuperar la pluralidad en los crepúsculos, en el v. 3 agregamos 万千 (wanqian), una palabra de connotación numeral que implica “incalculable”. Es más, para retener la fuerza vital

expresada en peleaban, empleamos el chengyu 争奇斗妍 (zhengqi douyan), dirigido para modificar una gran cantidad de flores que metafóricamente compiten entre sí. Aplicamos esta metáfora a la pelea vívida de las llamas. En el v. 15 seguimos utilizando 霞 (xia), pero recreamos el prefijo adjetival 残 (can, ‘débil’, ‘defectuoso’) anteponiéndolo con la intención de transmitir la imagen de que la luz del anochecer, débil y frágil, muere a medida que transcurre la puesta del sol. Además, optamos por utilizar el clasificador 缕缕 (lǔlǔ), cuyo sentido literal es ‘hilos de’. Cabe resaltar que este clasificador se emplea frecuentemente para modificar elementos con la forma de una línea muy delgada, tales como el humo o el pelo. Lo que pretendemos es que, con la traducción por recreación, los lectores capten la idea de que el recuerdo de la mujer se hace cada día más difuso.

Al encarar nuestra traducción, tenemos que admitir que puede ser igualmente problemática. La poesía es un texto de sentido móvil, por lo cual es imposible la existencia de una única interpretación. Puede que eliminar la ambigüedad en las imágenes del “crepúsculo” obligue a los lectores a acercarse solo a nuestra lectura y oscurezca las posibilidades interpretativas. No obstante, tomando en consideración las connotaciones culturales que reviste la imagen crepuscular, intentamos hacer aparecer lo que no se ha dicho y construir un puente entre los lectores y la obra original.

Poema 20 (2008: 159)	TM1 (2006:102)	TM2 (2016: 72)
1 Puedo escribir los versos más tristes esta noche. 2 Escribir, por ejemplo: “La noche está estrellada, 3 y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”.	今晚我能够写下最忧伤的诗句。  比如写：“夜缀满繁星点点，  蓝色的星星在远方颤抖。”	今夜我可以写出最哀伤的诗篇。  写，譬如说，“夜被击碎  而蓝色的星在远处颤抖。”

En el poema 20, más que las vueltas infinitas entre la relación entre los enamorados, el poeta se sumerge en un “verdade-

ro autoexamen subjetivo que inicia la penetración en las profundidades propias de la residencia” (Camacho Guizado 1978: 35). Empieza a recurrir a la poesía (las palabras) como consuelo frente a la eterna separación de su amada. Los versos parecen ser más reales e íntimos que este amor distante, ya que la lengua es algo propio del poeta. Obsérvese que los tres hemistiquios “La noche está estrellada, / y tiritan, azules, / los astros, a lo lejos” no se reducen a describir los elementos paisajísticos que le rodean, sino que también desnudan su interioridad (Alonso 1968: 76). El símbolo “noche” está imbricado en la profundidad del sentimiento del “yo” por medio de tales “versos tristes”.

Desde el punto de vista métrico, el poema 20 está constituido en gran medida por alejandrinos, mientras que los dos TMs, como es fácil de notar, lo reescriben principalmente mediante versos libres. La acción que llevan a cabo los traductores es comprensible. Holmes ha planteado que el método más idóneo para traducir la métrica de la poesía es reproducir el esquema métrico del TO —se le denomina “método mimético”—, pero es casi imposible aplicarlo a la traducción español-chino como consecuencia del abismo insuperable que se da entre las tradiciones métricas de ambas lenguas (1970: 98-19). Esta es la razón por la que Holmes recomienda la traducción en prosa cuando trabajemos con dos lenguas tan dispares. En la mayoría de los casos, es inevitable que los traductores respeten el contenido original en detrimento de la forma original.

El mantenimiento de la musicalidad de la poesía no está exento de controversias. Silvestre Mirales sostiene que la traducción literaria es en esencia una traición del TO y el sacrificio es inevitable, por lo que aconseja desechar en este orden:

[...] el significado, el ritmo acentual, la rima, las rimas interiores, las figuras literarias. Siempre que se pierda algún contenido o rasgo por elegir una palabra, será preciso especificarlo en nota del traductor a pie de página. (2008: 91)

Xu Yuanchong entronca con los postulados de Holmes. Nutrido de la estética y la poética tradicional china, Xu contempla la traducción poética como una creación artística, de ahí que insista en la necesidad de retener los valores estéticos, y a veces, de colocar la fidelidad al contenido y la forma del TO en un segundo plano

(2004: 87). Sus pensamientos traductológicos se han dejado patentes en casi todas sus traducciones: procura aplicar los patrones poéticos de la lengua meta recurriendo a la regularidad métrica, el paralelismo, la repetición y la rima a fin de crear la belleza visual y acústica en la traducción.<sup>4</sup> Según Chen Daliang, si lo que enfrenta el traductor es una poesía musical que privilegia la forma sobre el contenido, la traducción debería provocar los efectos sonoros equivalentes en la lengua de llegada, ya que, en este tipo de poesía, los sonidos se han convertido en recipientes de los sentimientos. A su entender, prescindir de ellos afectará a la calidad de la poesía (2017: 188-189).

Hicimos una revisión sobre los planteamientos de los traductores de las versiones que estudiamos, y nos dimos cuenta de que, aunque los dos TMs adoptan el verso libre en la mayoría de los casos, Zhao (TM1) tiene en cuenta la recreación de rimas en su traducción. Por ejemplo, como se muestra en la tabla, los vv. 2 y 3 riman mediante 点 (dian) y 颤 (chan).<sup>5</sup> Por añadidura, es llamativa la explicación de Zhao que sigue a su traducción, en la cual se presentan las características métricas del poema original y la lectura general por parte del traductor. TM2 no apela a la rima en ningún caso y se limita a recuperar la estructura paralela para responder a la métrica del texto fuente y favorecer la permanencia de los efectos formales. Sin embargo, Chen Li añade que opta por el verso libre en aras de no perder el contenido original e inspirar en los lectores chinos los sentidos que le han conmovido con más vivacidad (2000: 132).

Es normal que los traductores no sigan las mismas pautas de traducción. Sin embargo, es innegable que el ritmo y el sentido

---

<sup>4</sup> Xu es un traductor chino que empleó más de cincuenta años traduciendo la poesía china al inglés o al francés. Uno de los principios de traducción más importantes que propuso es “Las tres bellezas” (三美论, san mei lun), que se refieren, en concreto, a la “belleza de la idea” (意美, yimei), la “belleza de la forma” (形美, xingmei) y la “belleza acústica” (音美, yinmei), vistas tradicionalmente como las cualidades fundamentales de la lengua china (Xu, 2018: 20).

<sup>5</sup> No es fruto del azar. En la traducción del poema 5, se advierte que el uso de la rima se aplica en TM1 de modo más riguroso que en el original. El poema 5 está constituido por versos libres y, por tanto, la localización de la rima resulta más arbitraria que en otros poemas de verso regular (las rimas á-a y ú-a se concentran especialmente en algunos versos pares). En la versión de Zhao, salvo en la primera estrofa, los siguientes versos contiguos riman entre sí.

se consideren una unidad inseparable. El contenido profundo que llevan las palabras está adherido no solo a los significados de los signos, sino también a sus sonidos. Se puede recrear el TO en otra estructura poética que resulte adecuada; por ejemplo, sustituir un poema en verso por un poema en prosa, que igualmente debería presentar sonoridad, ritmo, metro, etc. Como plantea Chen Daliang, recrear la potencialidad musical de la poesía constituye el núcleo de traducir el sabor poético, y un paso crucial para llevar a los lectores meta a percibir la concepción artística (2017: 165).

En este sentido, pretendemos seguir las proposiciones de Chen en la traducción de este pasaje.

今夜我谱下最心碎的诗句。  
譬如，写道：  
夜里缀星繁， (f-án)  
蓝星煌煌颤， (ch-àn)  
迢迢于天畔。 (p-àn)

Desde la perspectiva métrica, transferimos “Puedo escribir los versos más tristes esta noche. / “Escribir, por ejemplo, mediante versos libres, en tanto que transformamos “La noche está estrellada, / y tiritan, azules, los astros, a lo lejos” en virtud del esquema métrico del lüshi pentasílabo, un formato chino tradicional compuesto por cinco caracteres (sílabas) en cada verso, y con la rima en los versos pares. Aparte de la regularidad en la medida de caracteres chinos, hemos empleado -an como la rima de los tres hemistiquios y dos palabras expresivas 煌煌 (huanghuang, ‘tildar’) y 迢迢 (tiaotiao, ‘lejos’) para reforzar los efectos fónicos por medio de su estructura duplicada. A través de la contraposición entre el verso libre y el verso regular, procuramos llevar a los lectores chinos a pensar que están leyendo un poema dentro de otro, lo que producirá en ellos una sensación de belleza visual y acústica.

#### 4. Conclusiones

La escala tridimensional acuñada por Chen Daliang podrá servir de orientación para la crítica de la traducción poética y, asimismo, para que nosotros mismos, como traductores, llevemos a cabo mejor esta tarea con suma sutileza. Por cuestión de espacio, nos limita-

remos a analizar unos fragmentos en relación con los símbolos naturales, poniendo de manifiesto algunos problemas identificados en las dos versiones chinas que consultamos y, en algunos casos, planteando nuestra propuesta de traducción para ver si podemos solucionarlos de una manera más satisfactoria. Llegados a este punto, nos gustaría proponer las siguientes observaciones:

(1) Por lo general, la traducción reducida a retener el mensaje objetivo transmitido en los símbolos naturales debería de contener menos valor literario. La búsqueda de las asociaciones convencionales y del lenguaje lógico y fluido podrá objetivar la escritura y perder las singularidades cristalizadas en el TO, lo cual probablemente conducirá a una traducción insípida.

(2) Para que la traducción poética alcance un sabor agradable, es imprescindible prestar atención a otros sistemas que funcionan en el TO, además de la carga semántica que este conlleva. Los sentimientos que reflejan estos símbolos no solo atañen a sus sentidos, sino también a sus rasgos fonéticos, retóricos y estilísticos. A modo de referencia, si se contemplan los símbolos naturales de *Veinte poemas* solo como un ingrediente auxiliar para reforzar la belleza poética, es fácil que incurramos en el error de pasar por alto la importancia de traducir la angustia existencial del sujeto poético e incorporarse a su conciencia espiritual.

(3) La poesía siempre abunda en alusiones. Para alcanzar la concepción artística, lo primero es capturar los rastros sugestivos y encontrar una u otra manera para recuperarlos en la traducción. Una de las posibilidades de darles nueva vida es explicitarlos u ofrecer una explicación. Sin embargo, nos pondremos en el dilema de disminuir el placer de lectura. Por otra parte, la sobretraducción podrá dar lugar a interpretaciones contrarias a la intención de la obra original.

(4) Dado que cada cultura entiende un elemento natural a su propia manera, es necesario aclarar qué sentidos emocionales son provocados en las culturas implicadas y tomar la decisión léxica más adecuada a fin de llevar a los lectores meta a captar los efectos connotativos previstos en la lectura del TO.

Esperamos que el presente trabajo pueda aportar cierto valor a la traducción al chino de la poesía en español. Por otro lado, sería una satisfacción que nuestras modestas soluciones resultasen de utilidad para que, en el futuro, se pudiese traducir de un modo más fiel y poético la poesía de Pablo Neruda.

### Referencias bibliográficas

- ALONSO, Amado. (1968). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BASSNETT, Susan. (2014). *Translation. The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo. (1978). *Pablo Neruda: Naturaleza, Historia y Poética*. Madrid: Sociedad general española de librería.
- CHEN, Daliang. (2017). *文学翻译的境界: 译意·译味·译境 (Tres estados de la traducción literaria: el sentido, el sabor y la concepción artística)*. Beijing: The Commercial Press.
- CHEN, Guojian. (2015). *Poesía china (Siglo XI a.C.-Siglo XX)*. Madrid: Cátedra.
- CHEN, Li. (2000). “甜蜜的辛苦: 译诗杂记” (*El trabajo agridulce: apuntes de la traducción de la poesía*). *Chuang Wai Literary*, 29(1): 120-133.
- CONCHA, Jaime. (1973). “Sexo y pobreza (ensayo sobre la poesía de Pablo Neruda)”. *Revista iberoamericana*, XXXIX(82-83): 135-157.
- ELIOT, Thomas Stearns. (1921). *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf.
- HOLMES, James Stratton. (1970). “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form”. En: Holmes, J. S. & Popovič, A. (eds.). *The Nature of Translation*. The Hague & Paris: Mouton, 91-105.
- MAO, Ronggui. (2005). *翻译美学 (La estética de la traducción)*. Shanghai: Shanghai Jiao Tong University Press.
- MAO, Yumei. (1987). *中西诗歌比较研究 (Estudio contrastivo de la poesía occidental y la poesía china)*. Beijing: China Renmin University Press.
- MARCO MARTÍNEZ, Consuelo & LEE, Wang-Tang. (1998). *Gramática de la lengua china*. Volumen I. Taipei: National Institute for Compilation and Translation.
- NERUDA, Pablo. (2008). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Cátedra.
- NERUDA, Pablo. (2016). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Trad. Chen, Li y Chang, Fen-Lin). Taipei: Jiuge.

- PAZ, Octavio. (1991). *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barrai.
- POUND, Ezra. (1913). “A Few Don'ts by an Imagiste”. *Poetry*, 1(6): 200-206.
- QIAN, Zhongshu. (1981). *林纾的翻译* (Traducción de Linshu). Beijing: The Commercial Press.
- QUINTANA TEJERA, Luis. (2004). *El infinito olvido en la poética nerudiana del amor*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- SICARD, Alain. (1981). *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos.
- SILVESTRE MIRALES, Alicia. (2008). “La traducción poética, un reto posible”. *Actas del simposio internacional de poesía española e hispanoamericana en el Instituto Cervantes de Brasilia*. Brasilia: Instituto Cervantes de Brasilia, 91-97.
- WU, Zongwen. (2003). *汉语成语字典* (*Diccionario de los chengyu chinos*). Chengdu: Sichuan Cishu Chubanshe.
- XU, Yuancong. (2004). *文学与翻译* (*Literatura y traducción*). Beijing: Beijing University Press.
- XU, Yuancong. (2018). *翻译的艺术* (*Arte de la traducción*). Beijing: China Intercontinental Press.
- ZHAO, Zhenjiang & TENG, Wei. (2006). *聂鲁达画传：爱情、诗、革命* (*Retrato de Neruda: amor, poesía y revolución*). Taipei: Eastbooks.

LA TRADUCCIÓ AL XINÉS DELS SÍMBOLS NATURALS EN VINT POEMES  
D'AMOR I UNA CANÇÓ DESESPERADA

**Resum:**

La traducció de la poesia és indubtablement un enorme repte per als traductors, perquè no hi ha cap estratègia en si mateixa perfecta per traslladar la poesia a una altra llengua. Basant-se en els pensaments filosòfics, estètics i poètics de la Xina, Chen Daliang planteja “els tres estats de la traducció de la poesia”, en concret, des de la traducció del sentit, la traducció del sabor poètic fins a la traducció de la concepció artística. Considerem els principis de Chen com la guia metodològica per fer una anàlisi de les traduccions en xinès de l'obra *Vint poemes d'amor i una cançó desesperada*. En aquest treball, ens enfoquem en la traducció dels símbols

naturals, que tenen un paper fonamental en aquesta obra magistral i contribueixen a emetre valors estètics i idees filosòfiques de Pablo Neruda. Els símbols que analitzarem són “vent”, “mar”, “crepuscle” i “nit”. L'objecte del nostre treball és, en primer lloc, esmicolar l'univers creat a la consciència nerudiana a través d'aquests símbols; en segon lloc, identificar els mèrits o problemes de les traduccions directes que consultem seguint els criteris traductològics de Chen; en alguns casos, plantejar una proposta de traducció dels símbols naturals i intentar oferir una justificació per a cada estratègia traductològica que ha calgut adoptar per resoldre els esculls trobats en el procés de traducció.

**Paraules clau:** *Vint poemes d'amor i una cançó desesperada*; Símbol natural; Traducció poètica; Traducció espanyol-xinès; Pablo Neruda

LA TRADUCCIÓN AL CHINO DE LOS SÍMBOLOS NATURALES EN *VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA*

**Resumen:**

La traducción de la poesía es indudablemente un enorme reto para los traductores, porque no existe ninguna estrategia en sí misma perfecta para trasladar la poesía a otra lengua. Basándose en los pensamientos filosóficos, estéticos y poéticos de China, Chen Daliang plantea “los tres estados de la traducción de la poesía”, en concreto, desde la traducción del sentido, la traducción del sabor poético, hasta la traducción de la concepción artística. Consideramos los principios de Chen como la guía metodológica para realizar un análisis de las traducciones en chino de la obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. En este trabajo, nos enfocamos en la traducción de los símbolos naturales, que desempeñan un papel fundamental en esta obra magistral y contribuyen a emitir valores estéticos e ideas filosóficas de Pablo Neruda. Los símbolos que analizaremos son “viento”, “mar”, “crepúsculo” y “noche”. El objeto de nuestro trabajo es, en primer lugar, desmenuzar el universo creado en la conciencia nerudiana a través de dichos símbolos; en segundo lugar, identificar los méritos o problemas de las traducciones directas que consultamos siguiendo los criterios traductológicos de Chen; en algunos casos, plantear una propuesta de traducción de los símbolos naturales e intentar ofrecer una

justificación para cada estrategia traductológica que ha sido necesario adoptar para resolver los escollos encontrados en el proceso de traducción.

**Palabras clave:** *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*; Símbolo natural; Traducción poética; Traducción español-chino; Pablo Neruda

THE CHINESE TRANSLATION OF THE NATURAL SYMBOLS IN *TWENTY LOVE POEMS AND A SONG OF DESPAIR*

**Abstract:**

Undoubtedly, poetry translation is a huge challenge for translators due to the lack of a perfect strategy for translating poetry into another language. Based on Chinese philosophical, aesthetic and poetic thoughts, Chen Daliang puts forward “three stages of poetry translation”, more specifically, from translation of sense, translation of poetic flavor, to translation of ideorealm. The article uses this theory as the methodological guide in order to explore the Chinese translation of the masterpiece *Twenty Love Poems and a Song of Despair*. It focuses on the translation of natural symbols, which play a fundamental role in the poetry and contribute to transmit aesthetic values and philosophical ideas of Pablo Neruda. The symbols we analyzed are “wind”, “sea”, “twilight” and “night”. The purpose of the article is, firstly, going through the universe created in Neruda’s consciousness by means of these symbols; secondly, identifying the merits or problems of the direct translations we consulted according to Chen Daliang’s translational criteria; besides, the work presents the Chinese translation of the natural symbols and offers a justification for each necessary strategy that has been adopted to resolve the difficulties throughout the translation process.

**Keywords:** *Twenty Love Poems and a Song of Despair*; Natural symbol; Poetic translation; Spanish-Chinese translation; Pablo Neruda

**“Transfer”** XIX: 1-2 (2024), pp. 139-163. ISSN: 1886-554

*Fecha de recepción: 14-IV-2023; Fecha de aceptación: 25-VII-2023*

