



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Doctorat en Traducció i Estudis Interculturals

Departament de Traducció i d'Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental

Universitat Autònoma de Barcelona

**EL PAPEL DE LOS PARATEXTOS EN LA TRADUCCIÓN DE
LA NARRATIVA CHINA AL CASTELLANO Y LA CREACIÓN
DE LA IMAGEN DEL “OTRO CHINO”**

Tsun-Wei AN

Tesis doctoral dirigida por

Dra. Sara Rovira-Esteva y Dra. Helena Casas-Tost

Septiembre de 2020

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1 Justificación del tema	1
2 Antecedentes	5
3 Motivación de la investigación	9
4 Objetivos e hipótesis	10
5 Estructura de la tesis	11
I. MARCO TEÓRICO GENERAL	17
1.1. Estudios sobre la traducción	17
1.2. La teoría del polisistema	20
1.2.1. Estratos canonizados frente a estratos no canonizados	21
1.2.2. Centro frente a periferia	22
1.2.3. Modelo primario frente a modelo secundario	23
1.3. Estudios Descriptivos de Traducción	26
1.4. Las normas de traducción	29
1.5. La Escuela de la manipulación	30
1.6. Enfoque cultural y sociológico sobre la traducción	32
1.7. Historia de la traducción	35
II. MARCO TEÓRICO ESPECÍFICO	41
2.1. Paratextos	41
2.1.1. Paratextos y traducción	47
2.1.2. Evolución de las portadas	49
2.1.3. Contenido de las portadas	53
2.2. La imagen de Oriente y del Otro	54
2.2.1. Evolución de la imagen de Oriente	54
2.2.2. Construcción de la imagen del Otro	61
2.2.3. Concepto del Otro	61
2.2.4. Imagen del Otro	65
2.2.5. Imagología y Estudios de Traducción	67
2.3. Semiótica visual y social	69
2.3.1 La semiología de Saussure	70
2.3.2. La semiótica de Peirce	71
2.3.3. La semiótica pictórica de Barthes	73
2.3.4. La semiótica social y visual de Kress y van Leeuwen	74

III. METODOLOGÍA Y CORPUS DE TRABAJO.....	83
3.1 Marco metodológico.....	83
3.2 Antecedentes del corpus.....	84
3.3 Criterios de delimitación.....	86
3.3.1 Representatividad.....	86
3.3.2 Tamaño.....	92
3.3.3 Formato.....	92
3.3.4 Composición abierta.....	93
3.4 Dificultades metodológicas para identificar al traductor y la lengua de partida de la traducción.....	94
3.5 Bases de datos, corpus y fuentes utilizadas.....	98
3.5.1. Elaboración de la base de datos.....	98
3.5.2. Información recopilada de la base de datos.....	102
3.5.3. Elaboración del corpus de imágenes de portadas.....	106
IV. PANORAMA DE LA TRADUCCIÓN DE LA NARRATIVA CHINA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA.....	109
4.1. Análisis diacrónico de las traducciones.....	110
4.1.1. Época pre-comunista (1940-1949).....	111
4.1.2. Época comunista (1950-1989).....	112
4.1.3. Época de apertura (1990-2019).....	115
4.2. Análisis cuantitativo de narrativa y sus traducciones (1949-2019).....	141
4.2.1. Número de obras de narrativa más traducidas en España (1949-2019).....	141
4.2.2. Número de obras de narrativa y traducciones publicadas en España.....	145
4.3. Análisis cuantitativo y diacrónico de las lenguas de partida.....	146
4.4. Análisis cuantitativo y diacrónico de las lenguas de llegada.....	151
4.5. Número de autores.....	156
4.6. Agentes de la traducción.....	159
4.6.1. Número de traductores.....	162
4.6.2. Análisis cuantitativo de traducciones directas e indirectas.....	164
4.6.3. Traducción en equipo y otros.....	164
V. ANÁLISIS DEL CORPUS DE PORTADAS.....	167
5.1. Análisis de la temporalidad.....	168
5.2. Análisis de las figuras humanas.....	173
5.2.1. Análisis de figuras humanas en relación con la temporalidad.....	174
5.2.2. Análisis de las figuras humanas en relación con la semiótica social y visual.....	175
5.3. Análisis de la indicación de premios literarios.....	180

5.3.1. Premio Nobel de Literatura	181
5.3.2. Otros premios.....	186
5.4. Análisis de los sinogramas que aparecen en las portadas.....	188
5.4.1. Título y nombre del autor en sinogramas	189
5.4.2. El uso de los sinogramas en imágenes.....	193
CONCLUSIONES	205
BIBLIOGRAFÍA	221
ANEXOS	229
ANEXO 1: Título original de obras de narrativa traducidas al castellano y/o al catalán	229
ANEXO 2: Títulos de traducciones al castellano y/o al catalán.....	237
ANEXO 3: Autores con obras y/o relatos cortos más traducidos	247
ANEXO 4: Traductores con más traducciones.....	259
ANEXO 5: Imágenes de portada.....	271
ANEXO 6: Base de datos para el análisis cuantitativo	288

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.1. Clasificación del patrocinio, la poética y la ideología	31
Tabla 2.1. Los cinco aspectos de los paratextos de Genette.....	47
Tabla 2.2. Planos fotográficos con sus relaciones interpersonales	78
Tabla 4.1. Traducciones de narrativa china publicadas en España 1940-1949	112
Tabla 4.2. Traducciones publicadas en España 1950-1989	115
Tabla 4.3. Traducciones y ediciones de la última década del siglo XX (1990-1999)	120
Tabla 4.4. Traducciones de la primera década del siglo XXI (2000-2009).....	128
Tabla 4.5. Traducciones de la segunda década del siglo XXI (2010-2019)	138
Tabla 4.6. Obras más traducidas en España.....	142
Tabla 4.7. Obras con dos traducciones	144
Tabla 4.8. Traducciones al catalán de nuestro corpus	153
Tabla 4.9. Autores chinos con más obras de narrativa publicadas en España	158
Tabla 4.10. Traductores con más traducciones de narrativa publicadas en España	163
Tabla 4.11. Traducciones en equipo en nuestro corpus	165
Tabla 5.1. Época relativa al contenido y la mostrada en portada	171
Tabla 5.2. Sinogramas de las portadas que corresponden al autor o título de la obra	190

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1. Alcance de los Estudios de Traducción de Holmes (adaptada por Hurtado, 2001: 138)	18
Figura 1.2. Imbricación de los estudios teóricos y los estudios descriptivos	19
Figura 1.3. Repertorio del sistema literario de China a principios del siglo XX.....	24
Figura 2.1. La construcción semiótica del otro adoptada por Carbonell (2004:66).....	63
Figura 2.2. Modelo triádico de Peirce.....	72
Figura 2.3. La metafunción interpersonal (adaptada de Kress y van Leeuwen, 1996).....	77
Figura 4.1. Número de traducciones publicadas en España por décadas.....	111
Figura 4.2. Número de traducciones publicadas en España en la época de apertura.....	116
Figura 4.3. Número de obras traducidas en España por períodos.....	141
Figura 4.4. Número de obras y sus traducciones en España por períodos.....	146
Figura 4.5. Tipo de traducción de la narrativa china contemporánea publicada en España (1949-2019).....	147
Figura 4.6. Evolución del tipo de traducción por períodos.....	149
Figura 4.7. Porcentaje de las lenguas mediadoras	150
Figura 4.8. Número de obras traducidas a través de lenguas mediadoras por períodos	151
Figura 4.9. Porcentaje de obras por tipología de traducción según la lengua de llegada	154
Figura 4.10. Número de traducciones según las lenguas de llegada por períodos.....	155
Figura 4.11. Ciudad de publicación de las traducciones al castellano y al catalán.....	156
Figura 4.12. Porcentaje de traductores de traducción directa e indirecta	164
Figura 5.1. Porcentaje de los tipos de portadas según la temporalidad y su pertinencia.....	170
Figura 5.2. Portadas que recurren a imágenes atemporales sin relación con el contenido de la historia de trasfondo comunista	171
Figura 5.3. Portadas de <i>Diaris de les Canàries</i> (2017), <i>Matar al marido</i> (2012), <i>Cartas póstumas desde Montmartre</i> (2018) y <i>La primavera de Lan Caixia</i> (2018)	172
Figura 5.4. Portadas con figuras humanas del tipo “otros”	173
Figura 5.5. Proporción del sexo de las figuras humanas de las portadas.....	174
Figura 5.6. Porcentaje de figuras humanas en relación con la temporalidad.....	175
Figura 5.7. Porcentajes de la relación interpersonal de las figuras humanas según el sexo ...	177
Figura 5.8. Portadas que corresponden a imágenes de la posición de superioridad, igualdad e inferioridad, respectivamente.....	178
Figura 5.9. Actitud de perspectiva horizontal de las figuras humanas y el sexo	178
Figura 5.10. Porcentaje de la relación interpersonal de las figuras humanas según el sexo...	179
Figura 5.11. Porcentaje de la relación interpersonal de las figuras humanas según el sexo...	180
Figura 5.12. Las cinco imágenes de las sportadas de Gao Xingjian.....	182

Figura 5.13. Imágenes de la portada de La vida y la muerte me están desgastando de tres ediciones distintas (2009 y dos de 2013).....	184
Figura 5.14. Imágenes de portadas que incorporan comentarios relacionados con el Premio Nobel.....	185
Figura 5.15. Las cinco imágenes de Adiós a mi concubina.....	188
Figura 5.16. Número de portadas con sinogramas por períodos.....	189
Figura 5.17. Ejemplos del uso de los sinogramas en el título en las obras de Ba Jin	192
Figura 5.18. Ejemplos del uso de los sinogramas en el título y nombre del autor	192
Figura 5.19. Ejemplos de portadas en las que los sinogramas tienen relación con el contenido de la obra.....	194
Figura 5.20. Ejemplos de portadas en las que los sinogramas tienen relación con el contenido de la obra.....	195
Figura 5.21. Ejemplos de portadas en las que los sinogramas de la portada no tienen relación con el contenido de la obra	197
Figura 5.22. Ejemplos de portadas en las que los sinogramas del fondo no tienen relación con el contenido de la obra.....	198
Figura 5.23. Ejemplos de portadas de obras chinas con elementos de la cultura japonesa	199
Figura 5.24. Ejemplos de portadas con sinogramas como elemento secundario.....	200
Figura 5.25. Ejemplos de uso especial de los sinogramas en las portadas	202

A María Apolonia, Yufen y Alba

INTRODUCCIÓN

1 Justificación del tema

Desde la antigüedad, la traducción ha desempeñado un papel clave en la comunicación entre países y culturas, convirtiéndose en una herramienta privilegiada que se encarga de transmitir la información y los conocimientos sociales de otras culturas. Sin embargo, a lo largo de este proceso, tanto lingüístico como culturales, se puede percibir cierto grado de manipulación de los agentes mediadores, en el reflejo de la imagen del Otro en la sociedad de llegada. Respecto al propósito de esta tesis, nos hemos centrado exclusivamente en estudiar la imagen del Otro chino que posee la sociedad española a través de la traducción al castellano y/o al catalán de obras de narrativa china contemporánea, que constituye nuestro objeto de análisis.

Teniendo en cuenta la distancia, tanto geográfica como sociocultural existente entre España y China, consideramos que la traducción ha sido y sigue siendo una fuente insustituible de conocimiento, y tiene como objetivo hacer de puente entre dos culturas. De los diferentes géneros literarios que han sido traducidos al castellano y/o al catalán, en esta tesis nos hemos centrado exclusivamente en analizar la traducción del género narrativo, puesto que, a partir del año 1919, que marca el inicio del Movimiento del 4 de Mayo en China, el género narrativo supera en importancia los géneros tradicionales, tales como el teatro y la poesía, y se convierte en el símbolo de la literatura china contemporánea. En este sentido, la narrativa nos ha servido como herramienta precisa para cumplir el objetivo de investigar la imagen del Otro chino que se presenta en España.

No obstante, debido a que existen diferentes términos para designar las diversas tipologías de obras literarias dentro del género de la narrativa en la cultura china y la

española, consideramos necesario aclarar previamente aquí los tres tipos de obras de narrativa china que incluimos en esta tesis: *changpian xiaoshuo* (長篇小說), *duanpian xiaoshuo* (短篇小說) y *sanwen* (散文), que se corresponden en cierto modo a los términos de novela, relato corto y prosa en castellano, respectivamente.

Aparte del género literario, en esta tesis, también hemos delimitado la lengua de partida, la lengua de llegada y el lugar en que se publicaron las traducciones. En primer lugar, se han recopilado exclusivamente las obras escritas originalmente en chino moderno (*baihua*) y que tienen el castellano y/o el catalán como lengua de llegada. Es decir, en nuestro corpus solo se recopilan las obras narrativas que fueron traducidas al castellano y/o al catalán y que fueron escritas originalmente en chino moderno (*baihua*), debido a que el chino moderno nos sirve como criterio para distinguir la literatura contemporánea de la clásica. Por otro lado, el uso del chino moderno nos ha ayudado a delimitar con claridad la literatura sinófona de la literatura china y la literatura sinoextranjera (véase el apartado 3.3.1). De esta manera, hemos podido delimitar concretamente qué parte de literatura china se ha incluido específicamente en esta tesis.

En segundo lugar, respecto al lugar de publicación, no hemos delimitado el lugar donde que publicaron las obras escritas originalmente en chino moderno ya que, por factores políticos, hay varias obras notables que no podían publicarse en China continental, y que juegan un papel indispensable en la literatura contemporánea en chino. Por el contrario, en esta tesis sí se ha determinado el lugar en el que se publicaron las traducciones, en este caso el territorio español, debido a que el objetivo de esta tesis se ha centrado en investigar la imagen del Otro chino percibida en la sociedad española, por lo tanto consideramos necesario delimitar el lugar de publicación de las traducciones en España.

A continuación, hoy en día, gracias al progreso de la tecnología, hay más canales para adquirir conocimientos de otra cultura, pero no podemos dudar que los libros han sido y siguen siendo una fuente insustituible en esta transmisión, tanto verbal como visual. En este sentido, consideramos que los paratextos del libro pueden ser una plataforma válida para cumplir el objetivo de esta tesis, es decir, para averiguar qué imagen del Otro chino se presenta en España. Del mismo modo, consideramos que los paratextos en la traducción tienen mucho peso en la transferencia cultural. Los paratextos se refieren a todos los elementos, menos el texto mismo, que contiene un libro, por ejemplo, las portadas, las contraportadas, el prefacio, la reseña, el índice, y las notas al pie. Genette ([1987] 1997) desarrolló este concepto en los años 80 y afirmó que los paratextos han funcionado como espacio de umbral para que los lectores se adentren en un primer paso en el texto. Respecto al tema de esta tesis, y teniendo en cuenta que si los paratextos son considerados como plataforma que ofrecen información manipulada por los agentes a los lectores dentro de una misma cultura, los paratextos de la traducción juegan un papel aún más relevante en la transmisión de la ideología de una cultura a la otra. De los diferentes paratextos de las traducciones, en esta tesis nos hemos centrado exclusivamente en la portada, como objeto de análisis de la imagen del Otro chino, ya que, por un lado, la portada es el primer contacto más directo y llamativo para los lectores receptores a la hora de percibir la otra cultura y, por el otro, y en el terreno académico, aún hay pocos estudios del papel que desempeñan las portadas de las traducciones en el contexto sociocultural de la cultura de llegada.

Para delimitar bien el objetivo y el objeto de nuestro análisis, consideramos necesario definir con claridad los términos que usamos en esta tesis. En primer lugar, en este trabajo se incluyen como objeto de análisis tanto la traducción directa como la

traducción indirecta. La *traducción directa* se refiere al texto traducido directamente del chino moderno al castellano y/o al catalán por especialista/s. Por otro lado, la *traducción indirecta* indica que el texto fue publicado en castellano y/o en catalán, pero no tiene el chino moderno contemporáneo como lengua de partida, sino que se ha traducido a través de una lengua y traducción intermedia. Además, ambas deben presentarse con el formato de libro rodeado de los elementos paratextuales. No obstante, y teniendo en cuenta que cada vez hay una mayor presencia del formato electrónico, tal como el *E-book*, en nuestra base de datos se incluyen las traducciones publicadas oficialmente en formato electrónico, con el número inicial de categoría de libro “978” del ISBN.

Debido a que tomamos la traducción publicada en formato de libro como objeto de análisis, consideramos importante aclarar bien los términos relacionados con la publicación. En primer lugar, utilizamos *obra* para referirnos a los textos narrativos originales escritos en chino moderno y *traducción* a la versión de su texto traducido al castellano o al catalán. Es decir, una obra puede corresponderse con varias traducciones, si ha sido traducida varias veces, por ejemplo, *La familia* de Ba Jin tiene cuatro traducciones realizadas por M. Teresa Guzmán Ponce en 1982, Taciana Fisac en 1986 y Eulàlia Jardí Soler en 2011 (al catalán) y en 2014 (al castellano). Por último, usamos *edición* para referirnos a diferentes versiones de la traducción de un libro con diferente ISBN en España, por ejemplo, *Adiós a mi concubina* de Lilian Lee sólo tiene una traducción realizada por Víctor Pozanco, pero se publicó cuatro veces, en 1993, 1994, 1997 y 2011, y cada edición tienen su propio ISBN.

Por último, para presentar con precisión las obras de narrativa china contemporánea, en esta tesis utilizamos dos maneras para mostrar los títulos. Principalmente usamos el

título traducido, en nuestro caso, en castellano y/o en catalán para indicar cada traducción. En algunos casos especiales, tal como en el análisis de los sinogramas en portada (apartado 5.4), presentamos primero el pinyin en cursiva seguido de los sinogramas correspondientes y su significado en castellano entre paréntesis, por ejemplo, *yisheng* (醫生, médico), ya que en este apartado profundizamos en varias traducciones con títulos, nombre de autores e imágenes que usan sinogramas como elementos paratextuales. Consideramos que de esta manera se conocen con más exactitud los nombres en chino.

2 Antecedentes

A partir de la obra pionera de Genette ([1987] 1997), *Paratexts: Thresholds of interpretation*, han aparecido numerosos estudios sobre los paratextos, especialmente en el ámbito de los estudios literarios. De hecho, Genette ([1987] 1997) analiza los paratextos exclusivamente desde una perspectiva de análisis literario, sin abordar el área de la traducción, lo que puede haber propiciado que haya inspirado relativamente a pocos investigadores del mundo de los Estudios de Traducción.

Sin embargo, es posible encontrar algunos estudios que se centran en un tipo concreto de paratextos en relación con la traducción, tal como el artículo “Translators’ prefaces as documentary sources for translation studies” de Dimitriu (2009), en el que se estudia la importancia de los prefacios del traductor con el objetivo de obtener información sobre el proceso traductor y la finalidad de dicha traducción. Asimismo, “Las notas a pie de página como dimensión pragmática en la traducción literaria” de Marrero y Díaz (1998) se dedica a analizar las notas al pie de tres obras traducidas al castellano. No obstante, a pesar de que podamos encontrar varios estudios que tratan los paratextos de las traducciones, todavía no son muchos los estudios que analicen la función que tienen

los paratextos en la construcción de la imagen del Otro, si bien hay destacadas excepciones, como las que recogemos a continuación.

Gil-Bardají (2009) analiza el caso de los paratextos en la traducción del árabe, aplicando a un corpus de textos históricos medievales sobre al-Andalus. Además, es un estudio que utiliza también la clasificación de Genette ([1987] 1997) y la teoría de la identidad y la alteridad de Carbonell (2004). Del mismo modo, encontramos a Marin-Lacarta (2012a) que subraya la función de los paratextos en la traducción indirecta de la literatura china moderna y contemporánea en su tesis doctoral, “Mediación, recepción y marginalidad: Las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España”. Asimismo, tenemos la investigación de Torres Simón (2013), que trata sobre la imagen del Otro coreano, a través del análisis de los paratextos de traducciones literarias en su tesis doctoral, “The Role of Translations in Post-bellum Image Building: Translations from Korean Published in the US after the Korean War”. Por último, destacamos a Serra-Vilella (2016) que profundiza en la imagen del Otro japonés, a través del estudio de los paratextos, incluyendo las portadas, y de las traducciones entre el japonés y el castellano/catalán en su tesis doctoral “La Traducció de llibres japonesos a Espanya (1900-2014) i el paper dels paratextos en la creació de l’alteritat”.

Otra obra destacada en este ámbito es el libro *Translation Peripheries. Paratextual Elements In Translation* (2012), editado por Gil-Bardají, Orero y Rovira-Esteva, que consiste en una recopilación de estudios derivados del Congreso Internacional de Traducción del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona celebrado en 2010. Cada capítulo de este libro estudia un caso concreto, además, con gran diversidad de enfoques, tratando la cuestión de los

paratextos de las traducciones en diferentes lenguas y culturas. Entre ellos, destacamos el artículo de Gerber (2012) titulado "Marking the text: paratextual features in German translations of Australian children's fiction", que trata sobre el papel de los paratextos como mediadores en la transmisión de un texto y en la formación de imágenes culturales sobre la cultura del texto original (Australia), en la cultura del texto traducido (Alemania).

También hay que mencionar el libro *Text, Extratext, Metatext and Paratext in translation* (Pellatt, 2013), en el que se incluyen varios artículos que tratan sobre la influencia ideológica de los paratextos en el texto traducido y lo importante que son los paratextos no verbales, tales como las cubiertas e ilustraciones. De estos últimos, destacamos el artículo de Kung (2013), "Paratext, an Alternative in Boundary Crossing A Complementary Approach to Translation Analysis", que se centra en la creación de imágenes culturales a través del análisis de las portadas de las traducciones de literatura de Taiwán para el público estadounidense. Esta autora también hace referencia a la teoría del polisistema, las normas de traducción y al giro cultural en los Estudios de Traducción, afirmando que, aunque estas teorías se han utilizado mayoritariamente en textos traducidos como objeto de análisis, los paratextos pueden servir para encontrar rastros de motivaciones ideológicas y socioculturales, ubicadas en los paratextos y no son visibles en los textos.

Por otro lado, tenemos los artículos que residen en el ámbito de los Estudios de Traducción y abordan el análisis de portadas en concreto. Frank (2005) en "Australian specificity in titles and covers of translated children's books" se centra en el análisis de títulos y portadas de las novelas de literatura infantil de Australia, que fueron traducidas al francés en el siglo XX. Además, nos revela que existe el estereotipo de los indígenas

de Australia en la comunidad francesa. Asimismo, “Judging a Book by Its Cover: Publishing Trends en Young Adult Literature” (Yampbell, 2005) subraya el poder que tienen las portadas en la traducción de la literatura juvenil, afirmando que las portadas son materiales destacados en atraer a los lectores, sobre todo, en la literatura juvenil. Por su parte, Dean (2013) pone de relieve con el estudio de las revistas la responsabilidad que poseen las portadas, ya que se encargan de transmitir la actitud de la publicación que se muestra a sus lectores .

Del mismo modo, Mossop (2017) se centra en investigar el papel que desempeñan las portadas al transmitir el contenido de las obras, según dos autobiografías provenientes del francés y con sus respectivas traducciones al inglés, en su artículo “Judging a translation by its cover”. Asimismo, el artículo “Judging a Book by Its Cover: An Investigation of Peritextual Features in Caldecott Award Books” (Martinez y Stier, 2016) trata de analizar varios peritextos de obras de narrativa premiadas con el galardón de Caldecott. Según su investigación, los peritextos, sobre todo el texto de la contraportada, han influido en el acercamiento de la obra a los lectores. Por último, el artículo “Picture-text Congruence in Translation: Images of the Zen Master on Book Covers and in Verbal Text” (Yu y Song, 2017) aplica la semiótica social y visual de Kress y van Leeuwen (1996) a dos traducciones del *Zen Master Huineng* que se publicaron en inglés, además, centrándose en analizar la perspectiva que muestra la figura humana del maestro Huineng en la portada. El resultado indica que las dos traducciones presentan diferentes relaciones interpersonales entre el maestro zen (Huineng) y sus lectores receptores en inglés. Una de las traducciones muestra una relación cercana con los lectores, en cambio, en la otra se mantiene una distancia lejana y con posición de superioridad.

En resumen, el estudio de los paratextos es una tendencia muy reciente y todavía existen pocos estudios que subrayen el papel que desempeñan los paratextos en los Estudios de Traducción, además, abordando los aspectos culturales. Por lo tanto, consideramos que nuestro trabajo puede servir como contribución útil en este terreno académico.

3 Motivación de la investigación

Desde la antigüedad, la traducción ha desempeñado un papel importante en la comunicación entre los países y sus culturas. Teniendo en cuenta las diferencias, tanto lingüísticas como culturales entre España y China, apreciamos un vacío en el estudio de los paratextos en traducción y en su relación con el texto. Por otro lado, tal como afirmó Toury (1995), en cuanto a los Estudios de Traducción, aún queda pendiente completar datos empíricos descriptivos para formular teorías y desarrollar más la disciplina. En este sentido, nos disponemos a crear una base de datos exhaustiva, con todas las obras de la narrativa china contemporánea traducidas al castellano y al catalán, en la que ofrecemos un punto de partida para futuros estudios en este campo.

Por otra parte, siendo una asiática que posee una gran identificación con la cultura china y habiendo realizado estudios lingüísticos y culturales en España, me produjo un gran impacto el que se entrecruzasen dos culturas que, por un lado, han mostrado una gran diferencia en mi vida y, por el otro, también han presentado unas convenciones similares en los seres humanos de este mundo. Por estos motivos, en aras de indagar la trayectoria de la cultura china en los estudios en castellano, me lancé y descubrí que la traducción puede ser un instrumento valioso en la resolución de mi cuestión. Así que decidí investigar la imagen del Otro chino a través de las traducciones. Además, me he centrado en las traducciones de narrativa china contemporánea como objeto de mi

análisis, ya que me interesa averiguar si existe la imagen del Otro chino, y si es diferente cuando se trata de literatura contemporánea o clásica.

4 Objetivos e hipótesis

El objetivo principal de esta tesis consiste en analizar la imagen del Otro chino que se muestra en las portadas de la narrativa china contemporánea traducidas al castellano y/o al catalán, y que fueron publicadas en España. Nos proponemos examinar, por un lado, si las portadas (los paratextos) han servido como plataforma para construir la imagen del Otro en la sociedad receptora y, por otro lado, corroborar si la imagen de China que aparece en las portadas de las traducciones de narrativa china contemporánea encaja con el estereotipo que poseen los lectores españoles sobre la cultura china. Con esto se desprende que la imagen del Otro que aparece en las portadas puede estar manipulada por las editoriales y los traductores, para que se acerque más al perfil y los conocimientos ya consolidados, que poseen los receptores de otra cultura..

Los paratextos de cualquier traducción son una herramienta valiosa en la construcción de la imagen del Otro, cuando se encargan de transmitir información de una cultura a la otra. Siendo diferentes del texto que está bajo la influencia del autor, los paratextos ofrecen un espacio más libre a los agentes mediadores para que expongan su ideología. En el contenido de esta tesis, insistimos en que las portadas pueden constituir un instrumento en la consolidación o reflexión sobre la imagen del Otro chino entre los lectores españoles, a través de la introducción de la literatura china contemporánea traducida al castellano y/o al catalán. Por ello se ha establecido una base de datos con información relacionada y un corpus bien delimitado, según nuestro marco teórico, integrado en los Estudios de Traducción, con el fin de contrastar las siguientes cuatro hipótesis de partida:

- a) La cantidad de traducciones literarias del chino publicadas en España ha crecido notablemente en los últimos años, con una tendencia al alza de las traducciones directas.
- b) Las portadas de las obras traducidas han desempeñado y siguen desempeñando un papel importante en el cometido de crear una imagen del Otro de una cultura a otra.
- c) Las portadas de las obras traducidas han consolidado un determinado estereotipo de la cultura china, que no siempre guarda relación con el contenido de la historia que narra la obra, creando una determinada imagen del Otro chino.
- d) A través de los paratextos de la traducción, se observa cierto grado de manipulación por parte de los agentes mediadores, como apoyo de partida para construir una imagen del Otro que se adapte mejor a las expectativas de los lectores receptores.

5 Estructura de la tesis

Esta tesis se ha dividido en dos partes que comprenden un total de cinco capítulos, además de la introducción, las conclusiones, la bibliografía y los cinco anexos.

En la primera parte, titulada *Marco teórico y Metodología*, se ha construido el marco teórico general y el marco teórico específico de la tesis. En la segunda parte, titulada *Descripción y Análisis del Corpus*, se encuentra incluida la metodología y el corpus de trabajo, el panorama de la traducción de la narrativa china contemporánea en España y el análisis del corpus.

En el primer capítulo *Marco teórico general*, se lleva a cabo un repaso a los enfoques teóricos de los Estudios de Traducción y una breve presentación de su evolución

histórica. Mencionamos los inicios de los Estudios de Traducción, y de cómo se abrieron paso para formar una rama de la Lingüística, hasta llegar a ser reconocidos mundialmente como disciplina individual con entidad propia. A medida que ahondamos en los diferentes enfoques teóricos que orientaron los Estudios de Traducción en distintos períodos, subrayamos la importancia de establecer el estudio descriptivo de la traducción, con el fin de corroborar o refutar diferentes teorías. Por último, en este primer capítulo también se ha destacado el giro cultural y la vinculación con la Sociología en el desarrollo de la traducción, ya que desde ese momento los Estudios de Traducción no se limitan solo a estudiar los aspectos lingüísticos, sino que van más allá, abarcando el contexto sociocultural.

En el segundo capítulo, *Marco teórico específico*, se incluyen tres apartados. En el apartado 2.1, se ha profundizado en el concepto de los paratextos y su vinculación con la traducción, mientras que se revela el indispensable papel que desempeñan los paratextos en la transmisión, tanto verbal como visual, de una cultura a la otra. Además, se ofrece una detallada presentación en el marco de la evolución de las portadas a lo largo de la historia y el progreso de la tecnología. En el apartado 2.2, nos hemos centrado en el concepto del Otro y la constitución de la imagen del Otro en Occidente. Además, hemos vinculado la teoría del Orientalismo con los Estudios de Traducción. De esta manera, nos proponemos averiguar qué imagen del Otro chino ha llegado a la sociedad española, a través de la traducción de la narrativa china contemporánea. Por último, en el apartado 2.3, se ha presentado la teoría semiótica que habla acerca de cuándo nació este concepto, tanto en Suiza como en Francia, y su utilización en los aspectos pictóricos, visuales, así como también en la interpretación del contexto social.

El tercer capítulo, *Metodología y corpus de trabajo*, se divide en cinco apartados. En el apartado 3.1, se ha presentado el marco metodológico aplicado para integrar la Imagología y los Estudios de Traducción con el objetivo de establecer nuestro corpus exhaustivo, y específicamente, de analizar los paratextos de las portadas. En el apartado 3.2, se han repasado brevemente los antecedentes de corpus ya establecidos anteriormente de literatura china contemporánea, traducida al castellano y/o catalán, y que nos han servido de punto de partida y fuente de datos. Asimismo, en el apartado 3.3, se ha delimitado con precisión el alcance del corpus, según los cuatro criterios que propuso Fernandes (2006: 88): la representatividad, el tamaño, el formato electrónico, y el carácter abierto (*open-endedness*).

En la representatividad, hemos concretado el objeto de nuestro análisis, a través de parámetros como el geográfico, el temporal, el género y el tipo de publicación que tuvieron las traducciones. En cuanto al parámetro del tamaño, tradicionalmente *corpus* se refiere a una gran cantidad de datos. Sin embargo, en el ámbito de los Estudios de Traducción, el tamaño puede ser un elemento relativo según el objetivo que tiene el estudio, ya que el análisis cualitativo también desempeña un papel importante en este terreno académico. Teniendo en cuenta el tema de esta tesis, no nos proponemos establecer un corpus inconmensurable, sino que nos hemos centrado en crear un corpus de micro-nivel, con datos precisos de narrativa china contemporánea y sus traducciones en castellano y/o en catalán.

Debido al progreso de la tecnología, el formato electrónico se ha convertido en una plataforma de mucha utilidad, con acceso abierto para facilitar a los especialistas el desarrollo de futuras investigaciones. En este sentido, nuestro corpus se ha adaptado al formato electrónico, con el archivo de las imágenes de las portadas y deseamos que esta

tesis pueda ponerse a disposición de otros investigadores, como referencia de datos para futuros estudios. Por último, según la definición que propuso Laviosa (2002: 80) sobre las características que tiene un corpus, el nuestro se encuentra clasificado con un formato de corpus finito, diacrónico, específico con micro-nivel y, asimismo, de formato electrónico y de tipo multi-modal (ya que incluye la imagen como fuente semiótica).

En el apartado 3.4, se ofrece una breve presentación de las dificultades de cuatro casos con que nos hemos encontrado al comprobar la información de la traducción. Debido a que no todas las publicaciones muestran claramente la lengua de partida y el nombre del traductor, consideramos necesario detallar los casos variables de una traducción a otra, para aclarar bien los datos extraídos como fuente de creación en nuestro corpus. Por último, en el apartado 3.5, hemos enumerado las fuentes de dónde hemos obtenido los datos relacionados en cuanto a la elaboración de la base de datos y del corpus de imágenes de las portadas. Además, hemos clasificado cada ficha que contiene nuestra base de datos, tanto de las obras originales en chino, como de las traducciones en castellano y catalán.

La segunda parte de la tesis se divide en dos capítulos, profundizando especialmente en los análisis cuantitativos y diacrónicos del corpus. En el cuarto capítulo, *Panorama de la traducción de la narrativa china contemporánea en España*, se incluyen seis apartados. En el apartado 4.1, se ha llevado a cabo un análisis diacrónico, sobre la traducción de la narrativa china contemporánea, desde el año 1949, fecha en la que se publicó la primera traducción de literatura china en España, hasta el año 2019. Además, hemos presentado el panorama general de la evolución de la traducción, detallando cada elemento con los datos relacionados con el tema de esta tesis. En el apartado 4.2, se ha

realizado un análisis cuantitativo de las obras más traducidas, publicadas en España. En los apartados 4.3 y 4.4, se muestran los análisis cuantitativos y diacrónicos, tanto de las lenguas de partida, como de las lenguas de llegada, enfatizando el número y la evolución de las traducciones directas e indirectas. Por último, en los apartados 4.5 y 4.6, nos hemos centrado en el análisis cuantitativo de los autores y los traductores, indicando los autores con más obras traducidas al castellano y/o al catalán en España. Asimismo también se han destacado los traductores con el número de traducciones que realiza cada uno y las lenguas que usa.

El quinto capítulo se ha dividido en cuatro apartados, centrándose en el análisis de las portadas. En el apartado 5.1, subrayamos la temporalidad que muestra cada portada para revelar en qué época fue introducida como imagen representante de China en España. En el apartado 5.2, se han estudiado las portadas que contienen figuras humanas en su imagen y llevamos a cabo un análisis cuantitativo de su número y un análisis cualitativo, relacionando el sexo con su temporalidad. Además, se ha hecho hincapié en aplicar la semiótica social y visual al analizar la relación interpersonal entre las figuras humanas de las portadas y los lectores españoles desde tres perspectivas.

Por otro lado, en el apartado 5.3, también ahondamos en el papel que desempeña la indicación de premios literarios, que se muestra en las portadas en la introducción de la literatura china y la presentación de su imagen en España. Asimismo, mencionamos especialmente el Premio Nobel de Literatura con dos autores, Gao Xingjian y Mo Yan, que lograron mucho éxito al difundir sus obras en España con la etiqueta de haber sido galardonadas con el Premio Nobel de Literatura. En el apartado 5.4, se ha realizado un análisis cualitativo del uso de los sinogramas que aparecen en la portada con tres

categorías: los que están relacionados con el título o el nombre del autor, los que forman parte de la imagen y los casos específicos.

Tras dichos cinco capítulos, presentamos las conclusiones en las que hacemos un resumen de los resultados principales de cada capítulo, que se relacionan con los objetivos e hipótesis y ofrecemos también una revisión de las aportaciones de esta tesis. Por último, destacamos seis anexos que comparten las informaciones de nuestra base de datos con todo aquel interesado en abierto para desarrollar otros estudios en el futuro. En el anexo 1 se presentan las obras de narrativa escritas originalmente en chino, ordenadas por el apellido del autor. En el anexo 2 se listan las traducciones en castellano y en catalán por orden alfabético del título. En el anexo 3 enumeramos los autores recopilados en nuestro corpus, según el número de obras que fueron traducidas al castellano y/o al catalán. Cuando los autores tienen el mismo número de obras traducidas, los hemos clasificado por orden del apellido. Del mismo modo, detallamos los traductores recopilados en esta tesis en el anexo 4, los enumeramos primero por el número de traducciones realizadas, y los que tienen la misma cantidad de traducciones coleccionadas en nuestro corpus, los enumeramos por orden alfabético del apellido. Por último, en el anexo 5 se presentan las 197 imágenes de las portadas que contiene nuestro corpus agrupadas según el nombre del autor, y además, con su propio ISBN, debajo. Finalmente, en el anexo 6, se ofrece el enlace a la base de datos que hemos usado para el análisis cuantitativo de la traducción de obras de narrativa china en España. El formato de hoja de cálculo accesible en abierto desde el Depósito Digital de Documentos (DDD) de la Universidad Autónoma de Barcelona garantiza que cualquier investigador puede usar esos datos para sus propias investigaciones.

I. MARCO TEÓRICO GENERAL

Al analizar el fenómeno de la traducción literaria del chino al castellano y al catalán, esta tesis se enmarca dentro de los estudios descriptivos de la traducción, abarcando aspectos tanto culturales como sociales entre China y España. En este capítulo, presentamos el marco teórico desde diferentes enfoques para contextualizar el objeto de estudio de nuestra tesis, que, a su vez, se divide en siete apartados.

1.1. Estudios sobre la traducción

Los Estudios de Traducción o Traductología, antes de consolidarse como disciplina autónoma, estaban incluidos en la rama de la Lingüística aplicada y de la Lingüística contrastiva. Con el objetivo de establecer una disciplina con enfoques exhaustivos, Holmes ([1972] 1988) esbozó su esquema jerárquicamente organizado para los Estudios de Traducción en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada (1972), publicándolo más tarde como artículo “El nombre y la naturaleza de los Estudios de Traducción (*The Name and Nature of Translating Studies*)” en *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (2001). Snell-Hornby (1991: 14, citada en Hurtado, 2001: 136) describió el mapa de Holmes diciendo que “[d]e manera bastante atípica entre los teóricos de la época, Holmes no veía la disciplina como una subdivisión de otra subdisciplina, bien fuera la lingüística aplicada o cualquier otra, sino como una disciplina que surgía con entidad propia”. Las propuestas de Holmes ([1972] 1988) se empezaron a propagar y alcanzaron reconocimiento social dentro de la academia a partir de los años 80 del siglo XX. Como resultado, los Estudios de Traducción se convirtieron en una disciplina independiente hace relativamente poco tiempo. Esta disciplina adquirió una entidad propia y un enfoque integrador, abarcando otras disciplinas como la Sociología, la Antropología, la Psicología o la Historia. Con el mapa de Holmes ([1972] 1988), percibimos su esquematización de los Estudios de

Traducción en varias áreas, estableciendo una diferencia principal entre las ramas “pura” y “aplicada”, tal como se muestra en la figura 1.1.

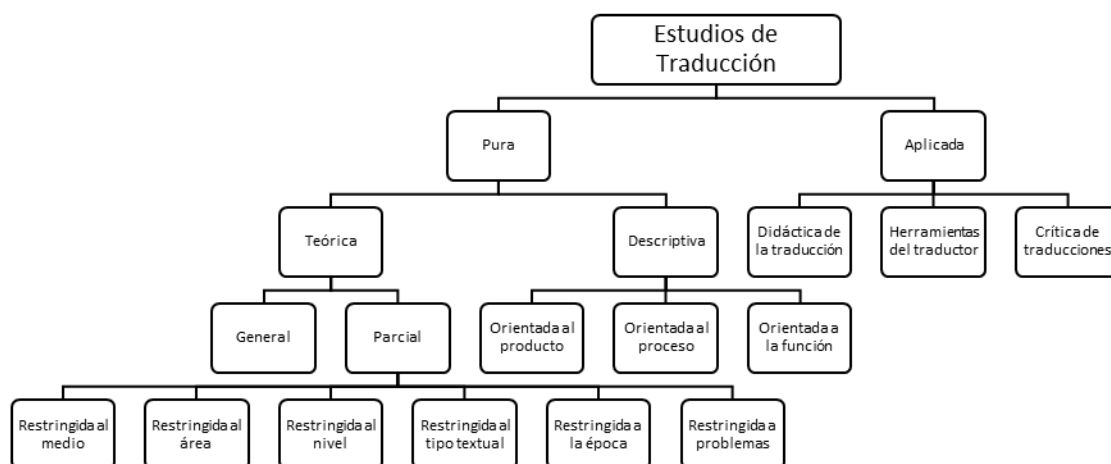


Figura 1.1. Alcance de los Estudios de Traducción de Holmes (adaptada por Hurtado, 2001: 138)

A pesar de que Holmes subdivide el estudio “puro” en ramificaciones “descriptivas” y “teóricas” como enfoques independientes, esto no significa que sean absolutamente autónomas, sino que están íntimamente relacionadas en las investigaciones de traducción. Con una misma perspectiva, Toury ([1995] 2004: 51) afirma que “una de las finalidades de los Estudios de Traducción debería ser hacer que los resultados de aquellos estudios descriptivo-explicativos que se lleven a cabo dentro de los Estudios de Traducción influyan en la rama *teórica*”. De hecho, los estudios descriptivos desempeñan la función esencial de describir los fenómenos de la traducción y dotan de datos empíricos a los estudios teóricos, contribuyendo a verificar o refutar las teorías generales, y a modificarlas. Por su parte, Rabadán (1991: 53) también afirma que “la rama descriptiva se convierte en la base fundamental e imprescindible de toda

afirmación teórica”. Dicho de otro modo, la interacción estrecha entre las dos ramas consolida definitivamente los Estudios de Traducción, y como consecuencia se genera esta disciplina independiente con teorías propias, como se muestra en la siguiente figura 1.2.

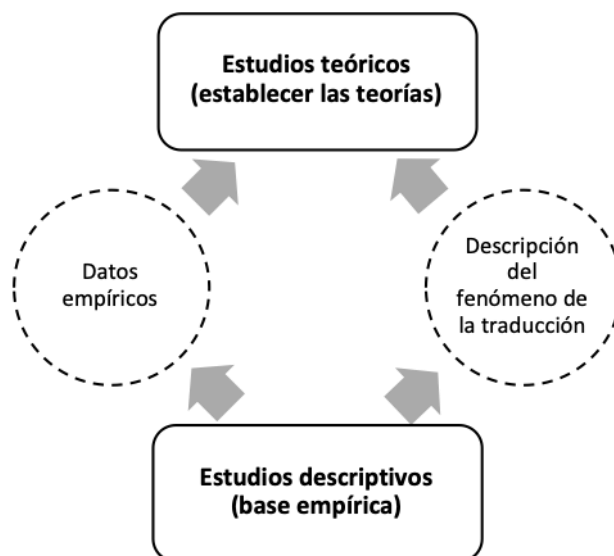


Figura 1.2. Imbricación de los estudios teóricos y los estudios descriptivos

Por otro lado, los estudios “aplicados” se refieren a la utilización de los estudios descriptivos y teóricos en varios campos, tales como la didáctica de la traducción, las herramientas del traductor o la crítica de traducciones. No obstante, a lo largo del desarrollo de los Estudios de Traducción, la investigación aplicada se ha extendido a otras áreas (Hurtado, 2001: 154), tales como la enseñanza de lenguas para traductores y el área de recursos informáticos para la traducción. Sin embargo, no vamos a ahondar en la rama aplicada en esta tesis, ya que no es nuestro objetivo.

Dentro de su análisis, Hurtado (2001) indica que Holmes en su esquema no hace una distinción clara entre los objetos de estudio y los enfoques teóricos, por lo tanto,

reformula el “mapa” de Holmes, subrayando la imbricación de las tres ramas principales: teórica, descriptiva y aplicada. Hurtado (2001: 145) aclara que “la teoría explica y propone hipótesis y modelos; los estudios descriptivos proporcionan los datos empíricos para los estudios aplicados y los teóricos. Podríamos decir, en este sentido, que se trata de *la investigación básica*”. A pesar de las discrepancias en propuestas como la de Holmes y la de Hurtado, no han supuesto un freno para que los estudios descriptivos ocupen siempre una posición importante y sirvan como base de todos los estudios, dotando de datos empíricos a las ramas teórica y aplicada. En los siguientes apartados, presentamos el desarrollo de los estudios descriptivos y teorías relacionadas, puesto que es este ámbito en el que se sitúa esta tesis.

1.2. La teoría del polisistema

Even-Zohar ([1978] 2007) esbozó la teoría del polisistema bajo la influencia del formalista Tynjanov, quien en 1929 utilizó la idea del “sistema” reorientado a una estructura formada por varios campos relacionados. Even-Zohar amplió el concepto afirmando que los sistemas no se refieren a obras individuales, sino que abarcan géneros literarios enteros, la tradición y el orden social. Desde esta perspectiva, el polisistema implica que todos los fenómenos semióticos de la sociedad, tales como la literatura, la economía, la política, la ideología y la lengua, son sistemas autónomos dentro de una cultura (Xie Tianzhen, 2003). Asimismo, el polisistema se refiere a “un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes” (Even-Zohar, [1978] 2007: 3). En otras palabras, a través de lo que propone la teoría del polisistema, la traducción se convierte en una entidad independiente, situada en el mismo nivel que el texto original, en el que, además, se vincula libremente con otros sistemas, tales como la ideología, la

cultura y la política, entre otros ámbitos. En este sentido, los Estudios de Traducción se desarrollan abarcando muchos enfoques, que detallamos en los apartados siguientes. Al plantear la noción de sistema múltiple, Even-Zohar (1978) profundizó en la idea de que el polisistema muestra los siguientes modelos dinámicos que encajan en distintas situaciones que veremos a continuación.

1.2.1. Estratos canonizados frente a estratos no canonizados

La literatura canonizada¹ se refiere a las obras literarias que son aceptadas como preceptivas por la ideología dominante en un período, las cuales se conservan como una parte de su herencia histórica. En cambio, la literatura no canonizada está conformada por obras literarias que han sido olvidadas a lo largo de la historia. Aclaremos que el carácter de “canonicidad” no significa que tales obras deban considerarse buena literatura, sino que sirven “como prueba del conjunto de normas de un período” (Even-Zohar, [1978] 2007: 8). Es decir, la canonización no tiene relación con la calidad inherente de las obras, sino que refleja la ideología dominante de un lugar en un cierto momento, tanto en la literatura preceptiva, como en su traducción, en la cual además se incorpora la ideología esencial de la sociedad receptora de este tipo de literatura. Toury ([1995] 2004: 48) también afirmó que “las traducciones surgen siempre en un determinado ambiente cultural y se diseñan para responder a ciertas necesidades (...)”. Dicho de otra manera, las convenciones que funcionan en la cultura de llegada ejercen una fuerza dominante, la que Toury acuñó como “normas”. En el apartado correspondiente (1.4) explicamos el concepto de “normas” con más detalle.

¹ En la nota 4 de la traducción del Polisistema en chino, Chang Nam Fung (2001: 24) comentó que lo canónico se refiere a la esencia principalmente canónica. En cambio, lo canonizado corresponde a las obras que en un momento dado fueron canónicas, perteneciendo a la ideología de ese momento, pero que no necesariamente lo son en la actualidad.

1.2.2. Centro frente a periferia

Para explicar la oposición entre el centro y la periferia, Even-Zohar ([1978] 2007: 10) propuso la idea de “repertorio”:

El repertorio se concibe aquí como el agregado de leyes y elementos (ya sean los modelos aislados, ligados o totales) que rigen la producción de textos. Mientras que algunas de estas leyes y elementos parecen ser universalmente válidos desde las primeras literaturas del mundo, es claro que gran cantidad de leyes y elementos están sujetos a condiciones cambiantes en diferentes períodos y culturas.

Respecto a su aplicación, generalmente el repertorio canonizado se posiciona en el centro del polisistema representando la ideología prestigiosa de aquel contexto social. Por el contrario, los repertorios no canonizados se encuentran en las zonas menos poderosas, que corresponden a la periferia. Las ideologías de diferentes períodos o distintas culturas deciden su repertorio canonizado. Por lo tanto, la posición central refleja la ideología dominante de la época.

Así, basándose en el enfoque del polisistema, Toury ([1995] 2004: 50) propuso que la posición de la traducción puede pasar del centro a la periferia y, además, esta variabilidad afecta íntimamente a los métodos que adoptan los agentes de la traducción. Es decir, cuando la literatura traducida permanece en la periferia, el traductor tiende a adoptar la domesticación como método de traducción para acercarse más a la cultura de llegada. En cambio, si la cultura del texto original pasa a ocupar una posición central, su traducción muestra una aproximación más exotizante, recurriendo a la extranjerización. Así que, según el polisistema, la traducción puede servir como un parámetro para interpretar la relación entre la cultura de origen y la de llegada.

1.2.3. Modelo primario frente a modelo secundario

La contraposición entre el modelo primario y el secundario corresponde al conflicto entre la innovación y el conservadurismo en el repertorio. Con estos parámetros, Even-Zohar (1978) propuso un marco de referencia para explicar la alternancia del poder dominante dentro de los sistemas. En relación con los Estudios de Traducción, Even-Zohar ([1978] 2007: 225) concretó tres casos donde la literatura traducida puede llegar a posicionarse en el centro del polisistema y ocupar una posición dominante: cuando una literatura es “joven” y está en proceso de construcción; cuando una literatura es “periférica” o “débil” y cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos en una literatura.

a) Cuando una literatura es “joven” y está en proceso de construcción

Cuando una literatura se encuentra en fase preliminar, no es competente a la hora de crear narrativa de todo tipo, por lo tanto, la traducción compensa esos límites añadiendo una literatura consolidada a la que está por construir. A modo de ejemplo, en la primera mitad del siglo XX, la literatura contemporánea de China pasó por una fase inicial de desarrollo. Los intelectuales chinos, a partir del Movimiento por la Nueva Cultura, tradujeron varias obras occidentales y las introdujeron en China como paradigma, con el objetivo de llenar vacíos, tanto literarios y expresivos, como discursivos y académicos. En ese marco histórico, la literatura traducida en ese momento pasó de tener condición de periférica a ocupar una posición central dentro del sistema literario chino.

b) Cuando una literatura es “periférica” o “débil”

Se considera que cuando una literatura es débil o está situada en la posición periférica, que generalmente corresponde a la de países o zonas pequeñas que han

desarrollado sus propias actividades literarias, se utiliza la literatura vecina como indispensable, y su traducción se traslada al centro. A modo de ejemplo, en el sistema literario gallego, la literatura traducida del español ocupa un lugar central y dominante (Domínguez Pérez, 2011).

c) Cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos en una literatura

En algunos períodos históricos, los diferentes tipos de literatura han experimentado un vacío, facilitando la entrada de modelos extranjeros, en cuyo caso la literatura traducida puede situarse en la posición central. Por ejemplo, en China se llegó a un punto de inflexión a principios del siglo XX cuando los intelectuales chinos consideraron que China carecía del conocimiento y pensamiento filosófico necesario para el desarrollo y evolución de su sociedad. Con este afán de absorber conocimiento procedente de Occidente, la literatura traducida se situó en una posición central. En este marco, la literatura clásica que se había escrito en la lengua clásica y antigua se trasladó a la periferia. En cambio, las traducciones que mostraban las ideas modernas con la lengua vernácula pasaron a ocupar la posición central y dominante, tal como muestra la figura 1.3.

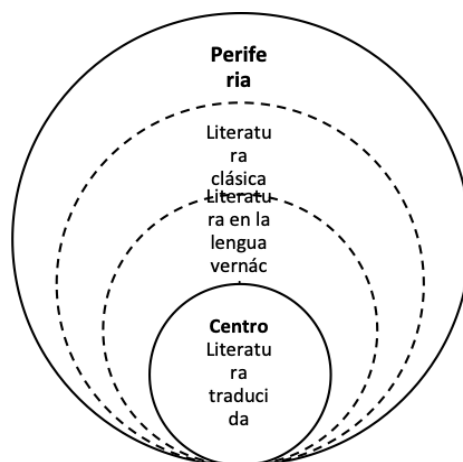


Figura 1. 3. Repertorio del sistema literario de China a principios del siglo XX

En resumen, a través del concepto de polisistema de Even-Zohar (1978), observamos que la estructura de la sociedad, el poder y la ideología dominante influyen en la literatura traducida y en su posición social. Del mismo modo, los métodos que adoptan los traductores también están ligados a la estructura de poder. Por otro lado, cabe destacar que cuando la literatura traducida ocupa el centro del polisistema, la traducción desempeña el papel de transmisor de conocimiento y cultura y de introductor de géneros narrativos que faltan en la sociedad de llegada.

En el caso de China, tal como se indica en los ejemplos expuestos, aunque la literatura traducida se posicionó como eje central en el siglo XX, conformando la condición de punto de inflexión en un momento histórico concreto, los Estudios de Traducción no se incorporaron a los movimientos de la época, ni tampoco llamaron la atención desde el punto de vista académico hasta principios del siglo XXI. Xie Tianzhen (2003) explica la situación periférica de los Estudios de Traducción en cuatro fundamentos desde la perspectiva del polisistema:

- a) En China la traducción se considera generalmente como un producto inferior a su original, permaneciendo como actividad de imitación y sin creatividad. Por lo tanto, los Estudios de Traducción nunca llegaron a prosperar hasta principios del siglo XXI.
- b) En China los Estudios de Traducción se estancaron en la fase de práctica hasta el siglo XXI, ya que, desde tiempos remotos, se puso más atención en la actividad práctica y aplicada, sin avanzar hacia los estudios teóricos. Wang Hongzhi (1999) comenta que en China los Estudios de Traducción se circunscriben mayoritariamente a los análisis de actividades prácticas, con el objetivo de criticar el valor de la traducción, sin desarrollar su vertiente teórica, a pesar de que Yan Fu

formuló ya en 1897 su propia idea en torno a la traducción, comentarios que incluyó en su traducción de *Evolution and Ethics* de T. H. Huxley.

- c) Los estudios literarios y lingüísticos empezaron a desarrollarse antes que los Estudios de Traducción, ocupando el centro del repertorio y manteniendo una posición dominante, de modo que los Estudios de Traducción fueron relegados a una posición inferior.
- d) En cuanto al desarrollo de los Estudios de Traducción en China, nunca se llegaron a incorporar nuevos conceptos hasta los años 80, mientras que en otras disciplinas en China ya se habían adoptado nuevos conceptos y modelos de investigación procedentes de Occidente y habían escalado posiciones en el repertorio. Por consiguiente, la traducción siguió enmarcada en la periferia como una parte de la investigación de la Lingüística.

En resumen, a través de la teoría del polisistema, la literatura traducida al final deja de ser un producto aislado que solo se relaciona con su texto original y se convierte en un sistema autónomo que interactúa independientemente con otros sistemas en el repertorio. Además, el concepto de polisistema confiere de una especial importancia en el marco sociocultural en los Estudios de Traducción, por lo cual la investigación de los fenómenos de la traducción adquiere una perspectiva más amplia y completa. En esta tesis, a través de la teoría del polisistema, se ha obviado el círculo opresor de las obras originales y tratamos los paratextos traducidos como objetos propios de análisis, contextualizándolos con los factores socioculturales.

1.3. Estudios Descriptivos de Traducción

En los años 70, ante la necesidad de consolidar la traducción como disciplina independiente, varios especialistas (Holmes, Even-Zohar, Toury, Lefevere, Bassnett,

Hermans, D'hulst) señalaron la importancia de desarrollar los estudios descriptivos. A través de las conferencias de Leuven (1976), Tel Aviv (1978) y Antwerp (1980), se constató en relación a los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) que “no se puede considerar que una ciencia empírica esté desarrollada y sea (relativamente) autónoma a menos que cuente con una sólida *rama descriptiva*” (Toury, [1995] 2004: 35). Es decir, con el fin de formarse como una disciplina independiente, los Estudios de Traducción deben desarrollar sus estudios descriptivos, lo cual encaja con el objetivo de esta tesis, centrándose en investigar el fenómeno cultural de la traducción chino-castellano/catalán, explorando en qué contexto se traduce, qué se traduce y por qué se traduce.

A continuación, basado en las propuestas de Holmes (1988), revisamos los EDT, que se dividen en los enfoques orientados al producto, al proceso y a la función. En primer lugar, el estudio orientado hacia el producto se centra en describir la traducción individual o comparar las distintas traducciones (en el mismo idioma o diferentes) de un texto original en el plano sincrónico y diacrónico. Asimismo, esta tesis se sitúa en esta dirección, profundizando en la descripción de las traducciones del chino al castellano y al catalán en el contexto sociocultural de España. Estudiamos cómo las traducciones de los paratextos ejercen su influencia en los lectores en el marco de la recepción de una cultura extranjera, en este caso la china, y en la construcción de la imagen del Otro. En definitiva, en este estudio investigamos qué valor tiene la información que aparece en las portadas en la sociedad española y cómo influye en la interrelación de ambas culturas.

En segundo lugar, el enfoque orientado hacia el proceso describe los métodos y los hechos tales como los métodos de la domesticación o de la extranjerización, que

adoptan los agentes de la traducción para obtener el producto final. Por último, el estudio orientado hacia la función incide en el valor y la posición que tiene la traducción en su contexto sociocultural (Toury, [1995] 2004: 47). Visto desde un prisma de mera descripción superficial, los tres campos, sin duda, se consideran como enfoques autónomos. Sin embargo, no cabe duda de que los tres enfoques también están vinculados entre sí, tal como especifica Toury ([1995] 2004: 49-50):

La futura función de la traducción, por medio de su configuración lingüística-textual y/o las relaciones que la vinculan a su original, inevitablemente rige las estrategias a las que se recurre durante la producción del texto en cuestión, y por tanto el proceso de traducción como tal. (...) Así, no tiene sentido un estudio orientado al producto que no tenga en cuenta cuestiones relacionadas con la fuerza determinante de la función que se pretendía que tuviera y con las estrategias que rigen las normas encaminadas a establecer un producto ‘adecuado’.

Dicho de otro modo, los métodos que adoptan los agentes de la traducción, la configuración resultante y las relaciones entre la traducción y su original determinan la posición del producto final (la traducción) en la cultura receptora. Es decir, son enfoques independientes, pero bien vinculados en los EDT y, además, se llevan a cabo dentro de los Estudios de Traducción e influyen en la rama teórica. No obstante, al tratarse de una rama importante de los Estudios de Traducción, los EDT deberían desarrollar su metodología específica. Toury ([1995] 2004) la concretó en tres etapas:

- a) Identificar y describir las traducciones en la cultura receptora.
- b) Explicar los fenómenos de traducción teniendo en cuenta el contexto sociocultural.
- c) Formular conclusiones sobre las normas de traducción con el objetivo de utilizarlas como plantillas y modelos de traducción.

1.4. Las normas de traducción

El concepto de *normas*, al principio, se puso en práctica en los estudios lingüísticos, como comportamientos que se consideraban adecuados en una comunidad (Bartsch, 1987). En sus comienzos, la teoría de las normas se centraba en la equivalencia que hacía referencia a una traducción, palabra por palabra, con el fin de superar las diferencias en la estructura lingüística. Posteriormente, se cambió el enfoque tratando el texto como la unidad básica de traducción, y se empezó a tener en cuenta el contexto en los fenómenos de traducción. En este marco referencial, las normas se convirtieron en criterios para producir textos equivalentes con lo que el valor de la traducción todavía residía en su fidelidad con el texto original.

No obstante, Vermeer (1989) mostró una opinión diferente y afirmó que el traductor debería subrayar la función y el objetivo de la traducción en lugar de la equivalencia palabra por palabra. Por su parte, en torno a los EDT, Toury trató la traducción como resultado de los comportamientos bajo el contexto sociocultural, afirmando que una traducción es aquello que se considera apropiado según las pautas establecidas en la sociedad de llegada (Toury, 1995: 54):

[Norms are as] the translation of general values or ideas shared by a certain community —as to what is right and wrong, adequate and inadequate— into performance instructions appropriate for and applicable to specific situations, (...).

Asimismo, los Estudios de Traducción, con sus diversos enfoques, desplazan la teoría de la equivalencia a un plano estrictamente lingüístico y abren una perspectiva nueva. Más aún, Toury ([1995] 2004: 100) confeccionó las normas de traducción y las dividió en tres tipos, que inciden en el resultado final de la traducción:

- a) Las normas preliminares (*preliminary norms*) determinan los métodos de

traducción y la selección de los textos a traducir.

- b) La norma inicial (*initial norm*) hace que el traductor se acerque o bien al texto original o bien a la cultura de llegada, coyuntura posible con los conceptos de extranjerización o domesticación.
- c) Las normas operacionales (*operational norms*) afectan a las decisiones que se toman durante el proceso de traducción.

No obstante, los tres tipos nos indican que las decisiones que toman los agentes de la traducción para resolver los problemas están bajo la influencia de las normas. Es decir, el valor general, la ideología dominante y la expectativa social se convierten en factores importantes en el proceso de la traducción. Desde este punto de vista, la traducción ya no pertenece a un acto lingüístico puro, que busca la equivalencia entre los distintos sistemas lingüísticos, sino que se transforma en un proceso influido por el contexto sociocultural, y a ello se le añade la afirmación de Schäffner (2010: 239-240) de que “el traductor justifica sus decisiones en los paratextos”, lo que nos lleva a afirmar que las normas también inciden en los paratextos. De hecho, los paratextos son lugares que se alejan más de la vinculación con el autor original e intervienen más en la manipulación de los agentes de la traducción. En este sentido, a través del análisis de la traducción de los paratextos, se pueden encontrar muchos indicios de las normas de la sociedad de llegada que condicionan al traductor en su proceso de traducir.

1.5. La Escuela de la manipulación

La Escuela de la manipulación es el término acuñado en la antología *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (1985), donde Hermans ([1985] 2014: 11) afirmó que todas las traducciones implican cierto grado de manipulación. Lefevere fue miembro de la Escuela de la manipulación y propuso la

teoría de “la reescritura” en *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame* (1992), basándose en la teoría del polisistema (Even-Zohar, 1978). Lefevere (1992) demostró que la traducción es una reescritura del texto original, ya que refleja la ideología y poética del traductor y, además, se presenta como literatura manipulada en la sociedad de llegada (Lefevere, 1992: vii):

[...] and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewriting can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation processes of literature are exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.

Según Lefevere (1992), la traducción no es una producción inocente, ni una transformación simplemente lingüística, sino que es un proceso en el que intervienen otros factores, los cuales describió como factores de profesionalidad y patrocinio. “El factor de profesionalidad” –críticos, profesores, traductores y escritores de reseñas– enfatiza la estética literaria del texto. “El factor de patrocinio” –personas y organizaciones poderosas que impulsan la traducción– corresponde a la ideología que domina en la sociedad, indicando lo que debe o puede ser. En otras palabras, en el patrocinio se incluyen la ideología, el poder y la política.

Tabla 1.1. Clasificación del patrocinio, la poética y la ideología

Control	Representante	Agentes	Punto focal
Interno	El profesional	Críticos, profesores, traductores y reseñadores	La poética
Externo	El patrocinio	Personas y organizaciones poderosas	La ideología

En cuanto al procedimiento de la traducción, el patrocinio manipula la narrativa traducida y afecta a los métodos que utilizan los traductores (Lefevere, 1992: 14-18). Desde esta perspectiva, cuando se produce la traducción, ésta se convierte en un producto manipulado por la ideología de la sociedad de llegada y se va alejando del texto original, transformándose en una reescritura. Es decir, a través del concepto de la reescritura, los Estudios de Traducción incorporan en la disciplina factores relacionados con la ideología, el poder, la política y la economía. En este sentido, el análisis de la traducción ya no es un estudio simple de lingüística, sino que debe considerar también el control externo ejercido por el patrocinio.

1.6. Enfoque cultural y sociológico sobre la traducción

Como hemos mencionado en los apartados anteriores, los Estudios de Traducción en un principio se centraron en las ramas de los estudios literarios y lingüísticos, limitándose a la comparación de exactitud, fidelidad y equivalencia entre los textos originales y sus traducciones. En este sentido, los Estudios de Traducción no abarcaron el área cultural hasta los años 70, cuando Lefevere (1978) presentó una definición preliminar en *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, afirmando que los Estudios de Traducción debían forjar una teoría completa, que incluyera aspectos teóricos y empíricos. Posteriormente, Bassnett y Lefevere (1990: 4) utilizaron por primera vez el término *cultural turn* en *Translation, History and Culture*, y además indicaron que la cuestión de los Estudios de Traducción había cambiado, yendo más allá del enfoque lingüístico, hacia un aspecto cultural (Bassnett y Lefevere, 1990: 12):

Now the questions have changed, the object of study has been redefined, what is studie

d is the text, embedded within its network of both source and target cultural signs and in this way Translation Studies has been able to utilize the linguistic approach and move out beyond it.

Con el paso del tiempo los estudios culturales cambiaron, dividiéndose en tres períodos (Easthope, 1997, citado en Bassnett, 1998: 131): la fase Culturalista, la Estructuralista y la Post-estructuralista. En los años 60, la noción de “cultura” pasó de la élite hacia el concepto de lo popular. Más tarde, en los años 70, la trayectoria de los estudios culturales se acercó más a los Estudios de Traducción, cuando estos ampliaron su perspectiva hacia un sistema con entidad propia (Even-Zohar, 1978). Posteriormente, la globalización de finales del siglo XX aumentó la necesidad de traducciones y de intercambios culturales (Snell-Hornby, 2010: 368). En este marco referencial, los Estudios de Traducción redirigieron su enfoque hacia la cultura y redefinieron el concepto de traducción, concretándolo como la transformación dinámica que reside en las zonas donde se entrecruzan dos culturas. Desde esta perspectiva, los Estudios de Traducción empezaron a focalizar la atención en los agentes y el proceso de traducción, enfatizando el macro-contexto social. Por un lado, los agentes, los que producen la traducción, pertenecen, sin duda, a la estructura social; por el otro, el proceso de la traducción implica la selección, la producción, la distribución y todas las trayectorias que son manipuladas por las organizaciones sociales.

Wolf (2007: 4) concreta los factores que condicionan el proceso de traducción en dos niveles: el cultural y el social. El nivel cultural se relaciona con los factores influyentes en la sociedad, tales como el poder, la religión, el interés nacional y la economía, correspondiendo al control del “patrocinio” (Lefevere, 2002) que interviene en la traducción. En cambio, el nivel social se centra en los agentes de la traducción, los que despliegan su *habitus* en el proceso de traducción. Wolf (2007: 338) introduce

el concepto sociológico de Bourdieu (1977, 1988, 1996) en los Estudios de Traducción y afirma que el *habitus* es la suma de experiencias vitales de los agentes de la traducción, ya que se acumulan a través de la educación, tradición e historia colectiva de la sociedad. En este sentido, comprendemos que el *habitus* de las editoriales y los traductores poseen unos condicionantes sociales: las costumbres, la ideología, el pensamiento y la cultura. Cuando investigamos las decisiones que toman las editoriales y los traductores, no se puede evitar que su decisión esté determinada por lo que interpretan que espera la sociedad de llegada. En otras palabras, en relación a los Estudios de Traducción, debemos profundizar en el enfoque cultural abarcando el factor social, y viceversa. Pym (2006: 14, citado en Wolf, 2007: 4) también afirmó que el enfoque tanto cultural como social están definitivamente imbricados en el fenómeno de la traducción:

We talk, too readily, about ‘sociocultural’ or ‘social and cultural’ approaches, contexts, factors, whatever. [...] No doubt the ‘social’ is also the ‘cultural’, in the sense that both are opposed to the ‘eternal’ or the ‘ontological’. But why then do we need the two terms?

Por otro lado, la consolidación de los nuevos enfoques también redefine la traducción como invenciones o construcciones del Otro (Wolf, 2007: 3), ya que, desde la perspectiva social, la traducción es el acto condicionado dentro de la sociedad y en su proceso es donde negocian los agentes mediadores con los factores culturales y sociales. De esta manera, las editoriales y los traductores construyen la representación de una cultura en la sociedad de llegada. Asimismo, Marinetti (2011) demostró que los artículos de *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* (1978) no solo corroboraban el enfoque cultural de la traducción, sino que además afirmaban que la traducción sirve para construir la imagen cultural e identitaria de la sociedad de partida, sin importar cuán ficticio pudiera ser (Marinetti, 2011: 26):

Translation is shown to be a powerful mode of cultural construction, a means by which new nations can establish their identity amongst neighbouring countries ([Bassnett y Lefevere], 1990: 65), but also a way of constructing fictitious ‘images’ of foreign authors, texts and entire cultures.

A través de los enfoques culturales y sociales, observamos que la traducción ya no solo se encarga de transmitir las palabras, sino que reconstruye elementos culturales, sociales y políticos, o dicho de otro modo, otra imagen de la sociedad y cultura originales en la sociedad de llegada. En este sentido, subrayamos que la traducción de los paratextos, donde se concentran más la ideología y la manipulación de los agentes de la traducción, revela con fuerza la construcción de la imagen del Otro.

1.7. Historia de la traducción

Los Estudios de Traducción conformaron su esquema preliminar y consolidaron los enfoques principales a través del mapa de Holmes (1988). Desde entonces, muchos expertos han desarrollado teorías basadas en este marco referencial. No obstante, Pym (1998) destacó la falta de los estudios históricos en la propuesta de Holmes y afirmó que no se puede profundizar en un estudio sin aclarar los hilos históricos. En el mismo sentido, García Yebra (1988: 11, citado en Lafarga 2005: 1136) subraya la importancia de la investigación en historia:

No se ha escrito hasta ahora una historia que abarque las principales manifestaciones de esta actividad cultural desde sus comienzos hasta nuestros días en todas las literaturas. Tal empresa sobrepasa las fuerzas de cualquier individuo, incluso las de un equipo amplio y bien concertado.

Pym (1998) también aclaró que el estudio de la historia de la traducción sirve como herramienta para aclarar el desarrollo de los Estudios de Traducción, vinculando el pasado con la actualidad. Además, nos facilita la comprensión de los cambios

producidos en la interacción de las diferentes culturas. Por ejemplo, a través de la perspectiva histórica, se pueden organizar los datos del pasado y formular normas para pronosticar el futuro de la traducción, tal como se hace en los estudios descriptivos. De la misma manera, D'hulst (1994: 13, citado en Lafarga 2005: 1136) enumera las ventajas de estudiar la historia de la traducción:

- a) Ofrece a los neófitos una vía de acceso para estudiar la disciplina.
- b) Proporciona a los investigadores una herramienta de análisis en las nuevas corrientes de pensamiento relacionadas con la traducción.
- c) Fomenta una mayor tolerancia en las cuestiones de traducción.
- d) Constituye prácticamente la única vía de vincular el pasado con la actualidad.
- e) Posibilita a los traductores que hagan referencia a los modelos del pasado.

Con el objetivo de complementar la historia de la traducción, Pym (1998) la divide en tres dimensiones: arqueología, crítica histórica y explicación. En primer lugar, la arqueología de la traducción se centra en las cuestiones básicas de los Estudios de Traducción (Pym, 1998: 5): “¿quién traduce, qué traduce, cómo traduce, dónde traduce, cuándo traduce, para quién traduce y qué efectos tienen?” y D'hulst (2010) los profundiza en los siguientes aspectos:

- a) “Quién traduce” se centra en el trasfondo intelectual y social de los traductores, sus traducciones y lo que lograron en el pasado.
- b) “Qué se traduce y qué no se traduce” se refieren a los criterios de la selección, en este caso, se necesitan varias bibliografías para comparar, descartar y seleccionar. Además, desde este enfoque, se puede descifrar la transformación que sufre una cultura a través del choque con la otra.
- c) “Dónde se llevan a cabo las traducciones” no solo queda delimitado por el lugar y la editorial, sino que se relacionan con el efecto que ejercen las

traducciones de una cultura a otras. Por ejemplo, la traducción al francés del teatro de Shakespeare tiene más influencia en el aspecto cultural que la propagación simplemente del idioma inglés en Francia.

- d)** “Por qué se traduce y por qué se traduce de una manera determinada” ahondan en las causas y efectos de la traducción, de esta forma, este parámetro nos facilita encontrar el modelo del éxito de las traducciones.
- e)** “Cómo se traduce” se centra en las normas que condicionan las traducciones. También es el tema más estudiado en los Estudios de Traducción, aunque varían mucho las líneas de investigación, dependiendo de qué corrientes sean más usadas en diferentes países y también en distintas épocas.
- f)** “Cuándo se traduce” se refiere a los parámetros temporales de las traducciones, que se pueden deducir según épocas, siglos, o generaciones. Por ejemplo, las bibliografías o las bases de datos de períodos determinados.
- g)** “Qué efectos, funciones y usos tienen las traducciones en la sociedad” son cuestiones transversales que abordan varias disciplinas a la vez, tales como la Informática, la Semiótica o la Psicología, consideraciones que se acercan al objetivo de esta tesis y que se centran en la creación de la imagen del Otro en la sociedad de llegada a través de las traducciones.

A continuación, la mención de “crítica histórica” se centra en valorar, por un lado, el efecto que logró la traducción en el pasado y si los métodos de traducción han sido beneficiosos o negativos, por el otro. Cabe destacar que la arqueología y la crítica histórica están más focalizados en casos individuales. En cambio, la “explicación” subraya las causas generales de los fenómenos de la traducción, profundizando en por qué, cuándo y dónde ocurrieron los actos arqueológicos, y, a su vez, cómo se transformaron (Pym, 1998: 6). Además, a través de la investigación del contexto

sociocultural de la traducción, observamos que la trayectoria de los traductores también constituye un factor determinante en la producción de traducción.

En resumen, estudiar la historia de la traducción nos ayuda a comprender el trasfondo íntegro de la traducción, con un amplio abanico de posibilidades para explorar en profundidad los fenómenos de la traducción y sus contextos. El estudio histórico no puede basarse en una pequeña muestra de casos concretos y, además, puede decirse que en la actualidad no hay suficiente bibliografía en los Estudios de Traducción para profundizar en el estudio de su historia. De esta manera, esperamos que nuestra investigación diacrónica sirva para aumentar el repertorio del análisis histórico y, asimismo, sea incorporada a las bases de datos bibliográficas de la traducción.

En primer lugar, nos dedicamos a construir y describir el corpus de las traducciones de narrativa china al castellano y al catalán que se publican en España. En esta tesis delimitamos el objeto de análisis a la narrativa contemporánea, es decir, las obras publicadas originalmente en chino moderno (*baihua*) a partir de los años 1919 con el Movimiento de la Nueva Cultura en China, debido a que los estudios sobre China en España, a su vez, se centran más en la época antigua, especialmente por lo que a literaria se refiere. En este sentido, decidimos aportar un estudio sobre la China contemporánea en España a través de la traducción de narrativa.

En segundo lugar, desde que los Estudios de Traducción giraron su enfoque de la equivalencia lingüística hacia la transferencia cultural, el texto ya no constituye el único objeto para analizar, sino que se incorpora más materiales para investigar, tales como los paratextos. Los paratextos son elementos que rodean y presentan el texto como libro y respecto a nuestro caso, ellos se convierten en materiales valiosos para la

investigación en los Estudios de Traducción abordada el aspecto sociocultural. Asimismo, en tanto que objetivo principal de esta tesis, ahondaremos el concepto de “los paratextos” con más detalles en el capítulo 2. Por último, teniendo en cuenta que en España hay pocos estudios que combinan el análisis de los paratextos de las traducciones con la traducción de narrativa china contemporánea, esperamos que este trabajo pueda complementar el vacío de las bases de datos bibliográficas de la traducción de obras literarias chinas en España.

II. MARCO TEÓRICO ESPECÍFICO

En este capítulo, nos centraremos en los conceptos específicos del marco teórico vinculados con los objetivos de esta tesis. En el apartado 2.1, presentaremos el concepto de paratextos, subrayando la función que ejercen sobre la traducción y su encaje dentro de los Estudios de Traducción. Además, profundizaremos en los detalles de las portadas, que nos sirven como herramienta para investigar la imagen del Otro chino en la traducción de la narrativa china contemporánea al castellano y al catalán. En el apartado 2.2., ahondaremos en la construcción de la imagen de Oriente, sobre todo, la de China en el mundo occidental. Asimismo, presentaremos el concepto del Otro y su relación con la traducción. Por último, en el apartado 2.3, nos centraremos en el desarrollo de la semiótica y, en concreto, en aspectos visuales y sociales aplicados al análisis de las portadas desde la perspectiva sociológica.

2.1. Paratextos

Genette ([1987] 1997), escritor y teórico francés, desarrolló el concepto de paratextos hace tres décadas, afirmando que el texto no se expone sin rodearse de otros materiales, sino que necesita de unos dispositivos que lo envuelvan, acompañen, introduzcan y le den aspecto de libro, tales como la tipografía, la portada, la contraportada, la solapa, el índice, el prefacio o las notas al pie. En otras palabras, los paratextos son elementos que están al servicio del texto y transforman la naturaleza del código escrito para facilitar la comprensión. Asimismo, los paratextos, según Genette ([1987] 1997), sirven de umbral, el cual se ubica entre el interior y el exterior del texto y ofrecen un espacio a los lectores para que se adentren o se alejen del mismo. Alvarado (1994: 20) también los describe como “dispositivo pragmático, que, por una parte, predispone –o condiciona– para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción –o reconstrucción– del sentido”.

Los paratextos, de hecho, se encargan de transmitir los mensajes, tanto denotativos como connotativos, a los lectores, compensando la ausencia del contexto compartido entre el sujeto transmisor y el receptor. En este sentido, analizar los paratextos puede considerarse un apoyo para interpretar la información que transmiten los libros, investigándolos desde una perspectiva más amplia en lugar de solo investigar el texto como tal.

Para profundizar más en los paratextos, Genette ([1987] 1997) propone cinco cuestiones: ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿de quién y a quién?, ¿para qué? y, por último, ¿dónde?.

a) ¿Cuándo?

Respecto al “cuándo”, Genette toma la fecha de la primera edición como el punto de referencia en el que se pueden distinguir cuatro tipos de paratextos: los priores, los originales, los posteriores y los tardíos.

- Los paratextos priores se refieren a los que se publican antes de la primera edición de la obra. Podemos observar algunos ejemplos en los anuncios que revelan información sobre las fechas de publicación de las obras, los prospectos, o las reseñas en la prensa que presentan la obra con antelación.
- Los paratextos originales corresponden a los que se publican junto a la primera edición, tales como las imágenes de portadas de la primera edición o los prólogos que se ofrecen al público unidos al texto.
- Los paratextos posteriores y los tardíos son los que se presentan después de la primera edición, pero toman la muerte del autor como parámetro para distinguirse entre sí. En otras palabras, los paratextos posteriores, que también se llaman paratextos póstumos, aparecen en las ediciones publicadas después de la muerte del autor. Por el contrario, los paratextos tardíos se presentan en las

ediciones posteriores a la primera que se publican cuando aún está vivo el autor (Genette, [1987] 1997: 6).

Debemos tener en cuenta que un paratexto puede ser a la vez original y póstumo, o a su vez, prior y póstumo. Por ejemplo, si un libro se publicara por primera vez después de la muerte del autor, su portada podría ser un paratexto original y póstumo al mismo tiempo. En cuanto a esta tesis, no incluimos los paratextos priores en el corpus, ya que nos centramos en las imágenes de las portadas de las obras, que siempre vienen con la publicación del libro. En otras palabras, las portadas que recopilamos pueden corresponder solo a paratextos originales, ulteriores o tardíos.

b) ¿Cómo?

En cuanto al “cómo”, Genette divide los paratextos en tres tipos según su forma: icónicos, materiales y factuales. Los paratextos icónicos corresponden a los signos visuales, mientras que los materiales se refieren a los elementos tipográficos que se presentan en el texto en formato de libro. Por otro lado, los paratextos factuales enfatizan el contexto de la obra, como la reputación del autor, la indicación del género, el período de publicación o los premios recibidos. Es decir, incluyen todos los elementos no verbales o icónicos que se esconden detrás del libro.

No obstante, Alvarado (1994) fusiona el tipo icónico y el material en una sola clase: los paratextos icónicos, afirmando que las ilustraciones y las tipografías desempeñan la misma función a la hora de ayudar a la comprensión del libro. Sin embargo, observamos que la clasificación del Alvarado (1994) no aclara mucho la diferencia entre icónico y verbal, sino que los distingue por “el predominio –no excluyente– de uno u otro” (Alvarado, 1994: 29). Teniendo en cuenta el objetivo de esta tesis, consideramos que la

clasificación que propuso Genette encaja más con nuestro análisis, puesto que diferencia con precisión el paratexto icónico del verbal y nos facilita la delimitación del corpus.

c) ¿De quién y a quién?

A continuación, Genette profundiza en dos “quiénes”: el transmisor y el receptor. Por lo general, el autor y la editorial son los transmisores principales de los paratextos, produciendo a su vez dos tipos de paratextos: los autorales y los editoriales. Sin embargo, en algunos casos puede haber paratextos de una persona autora, por ejemplo, el prólogo escrito por un amigo del autor. Asimismo, también existen zonas en las que se entrecruza la responsabilidad del autor y de la editorial, tales como el título y el prefacio, aunque los elementos publicados corren, en su mayoría, por cuenta de la editorial. Por otro lado, debemos señalar que, respecto a la traducción, si bien no la incorpora Genette a los paratextos, el traductor, sin duda, es uno de los transmisores principales, a pesar de centrarse más en la parte verbal. De esta manera, en la mayoría de los casos, la editorial sigue siendo el agente predominante en los paratextos.

En función de los diferentes receptores, Genette los categoriza en tres tipos: los públicos, los privados y los íntimos. Obviamente, los paratextos públicos tratan al público en general como receptores. Cabe destacar que un paratexto que se publica particularmente para los críticos, vendedores o lectores especiales también pertenece a la esfera de lo público. En cambio, los paratextos privados corresponden a los mensajes dirigidos a los particulares, pero Genette no lo especifica más en su clasificación. Por último, los paratextos íntimos se refieren a los mensajes que escribe el autor para sí mismo. En este marco referencial, podemos definir que las portadas, tanto del texto

original como de la traducción, pertenecen a los paratextos editoriales, que, además, tienen al público como su principal receptor.

d) ¿Para qué?

El “para qué” se centra en la función más pragmática, que también actúa como principal enfoque de esta tesis. En primer lugar, los paratextos se encargan de ofrecer información a los lectores, tanto denotativa como connotativa, a saber, la indicación del nombre “Gao Xiangjian” o “Mo Yan” en la portada no solo sirve para mostrar el nombre del autor, sino que también indica a los lectores la relación que tiene con el Premio Nobel. Es decir, esto implica que es un libro dirigido a personas cultas. Del mismo modo, la indicación de “Traducción del chino” o “Traducció del xinès” en nuestro caso denota que la traducción es directa, además subraya la idea de fidelidad al texto original por ser una traducción de primera mano. En segundo lugar, los paratextos sirven para dar a entender otras implicaciones, tal como se ve en el título de *Autobiografía de una muchacha china* y el añadido “El relato autobiográfico de una joven rebelde” en la portada de *La muñeca de Pekín*, que indican, sin ninguna duda, su carácter documental por el uso de la palabra “autobiografía”. En tercer lugar, los paratextos también pueden aportar sugerencias o indicaciones de lectura, lo que ocurre mayoritariamente en el prefacio.

Por otro lado, en cuanto a los elementos icónicos, los paratextos cumplen las funciones de atraer la atención del público, anclar el texto y contribuir a la composición de una imagen social ficticia del mundo conocido (Alvarado, 1994: 28). Los signos icónicos, tanto las ilustraciones como las imágenes de las portadas, implican la elección del punto de vista para “[reproducir] algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlas seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlos

registrado según convenciones gráficas (...)” (Eco, 1972: 30, citado en Alvarado, 1994: 28). En otras palabras, los signos icónicos no solo cumplen el objetivo comercial, sino que también establecen una vinculación con el texto, y, además, revelan lo que se conoce –no lo que se ve– sobre la cultura del texto. Del mismo modo, en cuanto a la traducción, estos elementos icónicos, yendo más lejos, sirven para revelar lo que conoce la sociedad de llegada sobre la cultura original. Es decir, no presentan lo que realmente es la cultura original, sino que reconstruyen una imagen ficticia por la perspectiva subjetiva, adaptándose a lo que los lectores receptores esperan. Profundizamos acerca de cómo se forma esta imagen en el apartado 2.2.

e) ¿Dónde?

Por último, según la localización de los paratextos, Genette los distingue en peritextos y epitextos. Los peritextos corresponden a los elementos que se localizan dentro del libro, tales como formato, portada, nombre del autor, secciones, prefacio, prólogo, índice, título, notas, epílogo, contraportada y glosarios. Por otro lado, los epitextos se refieren a todos los elementos que aparecen fuera del libro y pueden dividirse en epitextos públicos y privados. Los públicos son los materiales promocionales, entrevistas al autor o reseñas en la prensa, mientras que los epitextos privados corresponden a transmisiones orales, diarios y pre-textos. La tabla 2.1 resume los diferentes aspectos de los paratextos establecidos por Genette que hemos revisado en este apartado.

Tabla 2.1. Los cinco aspectos de los paratextos de Genette

Aspecto		Paratextos	Explicación
Cuándo	Según la edición	Prioros	Se publican antes de la primera edición de la obra.
		Originales	Se publican junto a la primera edición.
	En relación con la muerte del autor	Ulteriores	Se publican después de morir el autor.
		Tardíos	Se publican cuando está vivo el autor.
Cómo		Icónicos	Los elementos ilustrados.
		Materiales	Los elementos tipográficos.
		Factuales	El contexto de la obra.
Quién	De quién	De la editorial	Realizados por el autor o el editor.
		Alográficos	Realizados por un tercero.
	A quién	Públicos	Se publican para el público, los críticos, vendedores o lectores especiales.
		Privados	Se publican para los particulares.
		Íntimos	Se publican para el autor mismo.
Para qué			Ofrecen información explícita a los lectores.
Dónde		Peritextos	Los elementos están localizados dentro del libro.
		Epitextos	Los elementos aparecen fuera del libro.

2.1.1. Paratextos y traducción

En sus teorías, Genette ([1987] 1997) solo hace hincapié en explicar y definir los paratextos de un texto original, sin prestar atención a la vinculación con la traducción. Sin embargo, Kovala (1996: 120) considera vital este vínculo y afirma que la traducción, antes de presentarse a los lectores de la sociedad de llegada, ha pasado por unos filtros que están manejados por los agentes de la traducción. Respecto a la traducción literaria, estos agentes son los que median para llevar la obra y su cultura a otro mundo, que tiene una lengua distinta y otros patrocínios culturales. En este proceso, los paratextos de la traducción también forman parte de la transmisión cultural, tanto verbal como no verbal, y sirven como puente ubicado entre el texto traducido y los lectores receptores e influyen en cómo tratan y reciben estos lectores la obra traducida. Tahir-Gürçağlar (2002) también afirma que antes de entrar en el texto traducido, los lectores perciben

los primeros mensajes de esta cultura extranjera a través de los paratextos: la portada, el título o el prefacio. En una línea similar se expresa Venuti (1998: 68):

Whether the effects of a translation prove to be conservative or transgressive depends fundamentally on the discursive strategies developed by the translator, but also on the various factors in their reception, including the page design and cover art of the printed book, the advertising copy, the opinions of reviewers, and the uses [sic] of the translation in cultural and social institutions, how it is read and taught.

Es decir, los paratextos no solo acompañan al texto y lo presentan en forma de libro, sino que ofrecen una nueva perspectiva para investigar la traducción y la transmisión cultural. En esta transferencia cultural, observamos que la traducción de los paratextos también sirve de espacio para desplegar la ideología y la manipulación de los agentes de la traducción, sobre todo, las editoriales.

El Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción (T&P) de la Universidad de Vigo acuñó el nuevo término “paratraducción”² en los Estudios de Traducción (Yuste Frías, 2005), afirmando que si la traducción se muestra como un producto que traslada e interpreta un texto a otra sociedad y lo presenta en la lengua de llegada, la paratraducción se refiere a una actividad que traslada e interpreta los paratextos que convierten el texto en un auténtico objeto de lectura en la sociedad de llegada con su propia lengua. Además, la paratraducción no es una traducción simplemente interlingüística, ni corresponde a una actividad neutral, sino que es una reescritura de los paratextos bajo la influencia de la ideología inconsciente y consciente.

² Nord (2012) mantiene una opinión diferente y afirma que el concepto de “paratraducción” viene de antes, de cuando Genette propuso la teoría de los paratextos en 1987. Aunque el Grupo T&P de la Universidad de Vigo (Yuste Frías, 2005) acuñó el término de “paratraducción”, Nord considera que es un nuevo nombre creado para un concepto que ya existía en el pasado.

Esta manipulación inconsciente se refiere a las experiencias personales, tales como las relacionadas con la educación, el género, la posición social y la cultura en la que crecen, igual que los factores que afectan a los traductores del texto. Por otro lado, la consciente no tiene carácter personal, sino que se vincula con el conjunto social. En otras palabras, el criterio que predomina en la paratraducción es la ideología dominante de la sociedad de llegada (Garrido Vilariño, 2007, 2011). En este sentido, si analizamos la paratraducción de un lugar y en un cierto momento, se puede llegar al discernimiento de la ideología dominante, la estructura del poder y las normas escondidas de aquella sociedad, en un sentido parecido a los conceptos del polisistema (Even-Zohar, 1978), del patrocinio (Lefevere, 1992) y de las normas (Toury, 1995) sobre los fenómenos de la traducción.

En resumen, la paratraducción desempeña un papel tan importante como la propia traducción interlingüística del texto, ya que nos sirve como nuevo elemento analítico con el objetivo de revelar la ideología y la alteridad humanas en la sociedad de llegada. En esta tesis nos disponemos a analizar las portadas de la traducción de la narrativa china contemporánea al castellano y al catalán, con el objetivo de analizar si ofrecen a los lectores estereotipos sobre la imagen de los chinos y la cultura china. Consideramos que, a través de este estudio, se puede desvelar, por lo menos parcialmente, la ideología dominante de España en el intercambio, tanto cultural como literario, con China.

2.1.2. Evolución de las portadas

Según Martínez de Sousa (1999), la portada sirve para proteger el libro, mostrar el contenido y reforzar las ventas. En la antigüedad, la portada del libro solo tenía la función de protegerlo. Su confección y encuadernación tradicional, hecha a mano, convertía al libro en un objeto precioso que, como tal, solo poseía la Iglesia o la

aristocracia. A principios del siglo XVI, la encuadernación moderna apareció en Italia bajo la influencia oriental, en concreto, del Imperio Persa. Se adoptó el chagrén, pieles marroquíes y otras pieles similares como tapas de libro, con decoraciones en oro y mosaico. En la misma época en España destacaba Pedro del Bosque por utilizar la piel de becerrillo como tapa de libro, que adornaba con motivos heráldicos, castillos, águilas, bustos de guerreros, todo en oro o gofrado. Más tarde, en los siglos XVII y XVIII, aunque se modificaron varias veces los estilos de decoración a lo largo del tiempo, no cambió mucho la técnica de encuadernación hasta que llegó la revolución industrial en el siglo XIX.

Con el desarrollo de la imprenta en Europa en el siglo XIX, la máquina entró a formar parte del procedimiento de elaboración del libro, haciéndolo más barato, asequible y accesible. Entretanto, la clase intelectual emergió debido a la influencia de la Revolución Industrial, convirtiéndose en una clase consumidora de bienes culturales. Asimismo, con el avance de la imprenta prosperó el periodismo y la lectura, abandonando su carácter elitista y convirtiéndose en objeto de consumo de las clases populares. En consecuencia, con este gran cambio social las editoriales alcanzaron un importante auge, a lo que se añadió el uso de la fotografía en color y los nuevos modos de impresión, que el mundo editorial y los libros aprovecharon para diseñar y mejorar las portadas de los libros. En el año 1911, antes de la Primera Guerra Mundial, tal como recoge Powers (2001: 7), un autor anónimo afirmaba que:

[...] the exigencies of trade have caused publishers to tax their ingenuity to the utmost, and they vie with each other in presenting their wares in as attractive a form as possible. They are apparently convinced that a book, like a woman, is none the worse, but rather the better, for having a good dressmaker. To this end, they have enlisted artists of distinction to design book covers and end

papers, so far as certain classes of literature are concerned, 'the cover sells the book'.

Al terminar la Primera Guerra Mundial, prosperó la economía en EE.UU. y apareció la idea de promocionar y publicitar los negocios mediante anuncios. Además, el público consumidor que había crecido en la abundancia de imágenes visuales se había acostumbrado a recibir la información a través de los canales de impacto visual. En este contexto, surgió un nuevo fenómeno: se pusieron de moda los productos de marca y bien envueltos. Alentados por el creciente consumismo, las editoriales empezaron a establecer una imagen de marca de empresa propia y a reforzar la identificación de los propios libros que editaban a través de la portada impresa. Esta portada impresa apareció por primera vez en el siglo XIX, con decoraciones encima de la tela de encuadernación, o bien mediante papel impreso que envolvía la tapa del libro. Más tarde la portada impresa del libro empezó a popularizarse, aunque siguió siendo un papel con diseños puestos encima de la encuadernación, ya que no tenía un objetivo comercial. El mayor uso de imágenes se aplicó, sobre todo, en los libros para niños.

Por otro lado, en el continente europeo, en EE.UU. y el Reino Unido, los libros siguieron publicándose con la portada simple, tales como los últimos estilos que publicó la editorial "Faber and Faber". En este período, los libros en cartón todavía dominaban el mercado. En general, se publicaban en encuadernación simple, pero con la portada en papel impreso envolvente. No obstante, la versión rústica que apareció posteriormente, mantuvo el mismo diseño que el cartón, probablemente con el objetivo de reforzar la identificación de marca de la editorial. El primer libro rústico salió al mercado debido al aumento de los viajeros en ferrocarril para satisfacer la necesidad de la lectura rápida y libros baratos. En el año 1842, Bernard Tauchitz de Leipzig empezó

su carrera como vendedor de libros rústicos con portada simple en los estancos del ferrocarril. La situación continuó igual hasta que su sucesor, John Holroyd-Reece, rehizo la portada adaptando imágenes modernas, transformándolas, más o menos, en lo que hoy en día conocemos (Powers, 2001).

Cabe destacar que a mediados del siglo XX se reinterpretaron los objetivos y funciones del diseño de portadas, Alvin Lustig en el año 1947 (Powers, 2001: 11) afirma que la portada en realidad funciona como puente para comunicar el texto con el mundo físico. Además, sostiene que, una buena portada puede aportar y expresar más significados que la parte verbal del libro. Asimismo, Powers (2001: 11) detalla sobre la portada:

It is a kinetic art, which involves different viewing distances, and different sequence of handling as the front or the spine may be seen first and each needs to move the spectator into a physical engagement with the book. [...] The design of book cover helps to make a book something more than mere “information”, something that, [...], still demands a relationship, something that when given, defines the values of the giver and recipient.

En resumen, a lo largo del tiempo, la portada ha ido cambiando su posición convirtiéndose en un aspecto importante en el mercado editorial. Hoy en día, gracias a la tecnología, la portada no solo sirve para proteger el libro, sino que va más allá y tiene por objetivo llamar la atención de los lectores, incrementar las ventas, transmitir el contenido del libro y forjar la vinculación entre los transmisores y los lectores. Para interpretar el aspecto visual de las portadas bajo el contexto sociocultural, en el apartado 2.3.4 profundizaremos en la teoría semiótica social y visual de Kress y van Leeuwen (1996).

2.1.3. Contenido de las portadas

En los períodos clásicos, la información mostrada en la portada solo contenía el título y a veces el nombre del autor. En aquel tiempo, la página del título (*title page*) era el lugar principal en que se exponían los paratextos editoriales. Esta situación apenas cambió a lo largo de los siglos, hasta que avanzó la imprenta en Europa en el siglo XIX. Genette ([1987] 1997: 24) hizo una lista detallada de los elementos que se presentan (no necesariamente a la vez) en la portada, tales como el nombre o el pseudónimo del autor, el título de la obra, la indicación del género literario, el nombre del traductor, el nombre del autor del prólogo, la dedicatoria, el epígrafe, el perfil, la copia de la firma del autor, la colección, el representante de la colección, el nombre de la editorial, la dirección de la editorial, el número de edición, la fecha, el precio y la colección original cuando es una reimpresión. Además, cuando Genette publicó por primera vez su libro en el año 1987, la política editorial de Francia indicaba que el nombre del autor, el título y el emblema de la editorial eran los únicos elementos que se debían presentar obligatoriamente en la portada (Genette [1987] 1997: 24). Sin embargo, Madeleine Sauvé en *Qu'est-ce qu'un livre?* (2006, citada en Waldegaray, 2015: 289-310) afirmó que en aquella época varios editores no seguían esta norma “obligatoria”.

Asimismo, Genette ([1987] 1997) también recoge la segunda, la tercera y la cuarta portada. La segunda y la tercera portada se refieren a la primera y la segunda página dentro del libro que, en general, suelen ser blancas. La cuarta portada no es sino la contraportada, que contiene los siguientes elementos (puede ser a la vez o no): el recordatorio del autor y del título de la obra, el aviso biográfico, la cita de prensa o los comentarios laudatorios sobre el autor o la obra, el nombre de otras obras publicadas por la misma editorial, la indicación del género, los objetivos de la colección, la fecha de publicación, el número de reimpresión, el nombre del ilustrador de la portada, el

precio, el ISBN, el código de barras y/o los anuncios de patrocinadores. En algunos casos, la contraportada está en blanco y “se mantiene en silencio” (Genette, [1987] 1997: 26). Observamos que actualmente la información de publicación suele presentarse en la página de créditos y que, según Genette ([1987] 1997), corresponde a la tercera página.

2.2. La imagen de Oriente y del Otro

En este apartado, profundizaremos en la construcción de la imagen de Oriente y del Otro en dos subapartados. En el apartado 2.2.1 presentaremos cómo se establece la imagen de Oriente, sobre todo, la de China en el mundo occidental, a través del concepto del “orientalismo” que propuso Said en 1979 y de los informes que documentaron los escritores y misioneros europeos a lo largo de la historia. En el apartado 2.2.2, nos centraremos en la construcción de la imagen del Otro y en los apartados 2.2.3 y 2.2.4, profundizaremos en el concepto y la imagen del Otro, respectivamente. Por último, vincularemos la Imagología con los Estudios de Traducción en el apartado 2.2.5.

2.2.1. Evolución de la imagen de Oriente

Said (1979), profesor en la Universidad de Columbia, profundiza en el concepto del “orientalismo” en su obra *Orientalism* desde tres aspectos, ofreciéndonos un punto de partida para el estudio en la construcción de la imagen de Oriente. En primer lugar, el orientalismo es una disciplina académica y trata de Oriente (Oriente Medio y Asia Oriental)³ como objeto de estudio. En segundo lugar, el orientalismo es un estilo de pensamiento que distingue Oriente de Occidente por ontología y epistemología. Por

³ En la traducción al castellano, *Orientalismo* (2008), se utiliza el término “Lejano Oriente” para referirse a lo que Said (1979: 1) llamó “*Far East (China and Japan, mainly)*”. Sin embargo, lo hemos sustituido por el término “Asia Oriental” al ser este actualmente el de uso común en la academia española.

último, el orientalismo, definido de una manera más histórica y material, es un estilo de discurso que se relaciona íntimamente con el colonialismo y el imperialismo, además, según Said ([1979] 2008: 21):

[...] el orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente.

En otras palabras, Occidente constituyó la imagen que se tiene sobre Oriente desde una perspectiva eurocéntrica. Asimismo, para profundizar en la idea del “orientalismo”, es imprescindible definir el marco geográfico del concepto “Oriente” que utilizó Said. En *Orientalismo* ([1979] 2008), Oriente se refiere particularmente al mundo árabe, cuya imagen al principio se fue construyendo a través de la Biblia. Sin embargo, a lo largo de la historia, la cultura y la literatura árabes se difundieron profusamente por Europa a través de las batallas y la traducción literaria. En este sentido, la idea de Oriente para los europeos hasta el siglo XVIII reflejaba exclusivamente a los países islámicos.

Al llegar el siglo XVIII, Europa se expandió hacia el resto del mundo, por lo tanto, los libros de viajes, de las utopías imaginarias, de los viajes morales y de los relatos científicos ampliaron el marco geográfico de la frontera de Oriente, alargándose más allá, hacia India y Asia Oriental (China y Japón). Según Said ([1979] 2008: 166), los comerciantes franceses en el Pacífico y los misioneros jesuitas en China siguieron el mismo trayecto, desempeñando el mismo papel de creación de la imagen de Asia Oriental, a través de sus propias experiencias y escritos. Es decir, teniendo en cuenta la extensión geográfica de Europa, el término “Oriente” ya no se refería exclusivamente a los países islámicos, sino que se amplió para abarcar también Asia Oriental. No

obstante, a partir del siglo XVIII la situación política de Europa había cambiado mucho y la extensión colonial hizo difuminar el componente cristiano, incluyendo otras religiones como el budismo, el hinduismo y el zoroastrismo, abriéndose hacia la India, China y Japón. Desde entonces, el orientalismo se convirtió en un estudio moderno (Said, [1979] 2008: 169) y Asia Oriental se transformó también en objeto de estudio del Orientalismo.

Aunque China no apareció en la escena del Orientalismo hasta la época contemporánea, Schweiger (2007) organizó diacrónicamente su imagen en Occidente desde la perspectiva eurocéntrica: la imagen de Asia Oriental ya se había mencionado por primera vez en Occidente en el poema épico *Arimaspeia* en el siglo VII a.C. Asimismo, Plinio el Viejo en *Historia Natural* (77 a.C., citado en Schweiger, 2007: 127) vinculó la seda, valioso producto oriental por excelencia, con una imagen sensual de las mujeres asiáticas, a las que se describía llevando sedas transparentes cuando se mostraban en público. Esta circunstancia puso de actualidad a China, que era considerada desde siempre como “la tierra de la seda”, adquiriendo esta imagen sensual para Occidente. Luego, a través de la expansión de Mongolia en el siglo XIII, Europa adquirió una nueva imagen de China. Una de las descripciones detalladas de Catay –el nombre derivado del Kitán– se encuentra en el *Libro de las maravillas* (dictado por Marco Polo y escrito por Rustichello da Pisa) en 1298-1299, pero este libro no satisfizo las expectativas que el público de la Edad Media tenía sobre China, por lo que no llamó mucho la atención. Por el contrario, la obra *Viajes de Juan de Mandeville* en 1480 sí que atendió adecuadamente a las expectativas del público sobre China. Sin embargo, la historia que ofreció de China, con un perfil de tierra exótica y de cuento de hadas, no estaba basada en ninguna experiencia empírica, sino que se había obtenido a través de lecturas y en base a la imaginación del autor. Es decir, la imagen de China que construyó

Mandeville fue un producto totalmente ficticio pero que concordó con lo que esperaban los europeos.

Por otro lado, los misioneros también desempeñaron un papel importante en la construcción de la imagen de China. En la segunda mitad del siglo XIII, los franciscanos Johannes de Plano Carpini y Wilhelm Rubruk fueron enviados a China por el Papa Inocencio IV y el Rey Luis IX de Francia, respectivamente. Los dos religiosos también fueron, probablemente, los primeros que llegaron al Imperio mongol y sus informes auténticos sobre China sirvieron de punto de referencia para que posteriormente Johann Gottfried von Herder plasmara la imagen de China en su obra *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* en 1787, describiéndola como país cuyos ciudadanos estaban condenados a vivir de forma arcaica (Schweiger, 2007: 126).

Posteriormente, a principios del siglo XVI, España y Portugal colonizaron las Filipinas y Macao, respectivamente, para potenciar sus rutas de navegación y evangelizar a sus pueblos. En las cartas enviadas por los jesuitas Melchior Nuñez y Jesús Hernán Méndez en 1555, se mostraba una visión compleja de la sociedad china, describiendo el urbanismo, la comida, la organización del Estado y, sobre todo, la religión de la dinastía Ming (Folch, 2002: 5). Más tarde, alrededor del año 1575, Europa tuvo otro testimonio directo sobre China: un grupo de españoles en Manila consiguió repeler a un pirata chino, llamado Lin Feng por los chinos y Limahon por los españoles. Como agradecimiento, los funcionarios chinos les invitaron a China y entre ellos, el agustino Martín de Rada y el soldado Miguel de Loarca apuntaron este viaje en su informe. La primera parte del informe se centró en la lucha con Limahon y la segunda se dedicó a la descripción de China, en la que Loarca mostró una visión amplia al plasmar la vida cotidiana de sus ciudadanos. En cambio, Rada subrayó más el estado

del imperio, la medicina, los banquetes y la religión. Al cabo de poco tiempo, en 1579, el franciscano Pedro Alfaro entró en China ilegalmente, pero su experiencia fue mucho más limitada que las de Loarca y Rada (Folch, 2002).

Después de recibir los informes de Rada y Alfaro en 1575 y 1579, respectivamente, el rey Felipe II decidió mandar una delegación a China. González de Mendoza, líder de la expedición, tuvo acceso a todos los documentos sobre China en España, tales como las cartas de los gobernadores y los informes de los frailes (Folch, 2002: 14). A pesar de que, por factores políticos y comerciales, esta delegación no llegó a partir, el Papa pidió a Mendoza que publicara los datos del trabajo realizado. Así, en 1585 aparecieron las primeras informaciones que se publicaron en Europa sobre la imagen de China. El libro se divide en dos partes: una se centra en los informes existentes en soporte documental y la otra recopila los datos transmitidos oralmente, constituyendo un compendio completo de información anotada sobre China. En este marco histórico, el libro de Mendoza tuvo 30 ediciones en la mayoría de los idiomas europeos, contribuyendo a difundir la imagen de China por Europa.

A continuación, entre 1580 y 1631, la presencia misionera en China fue exclusivamente de jesuitas. Así, los misioneros ejercieron de correa transmisora de conocimientos y contactos entre Europa y China. Michele Ruggieri y Matteo Ricci fueron los primeros que llegaron a Macao en 1579 y 1582, respectivamente. A partir de este momento, los jesuitas establecieron una diócesis en Macao y fueron creciendo a lo largo de todo el siglo XVII. Sus informes sobre el sistema político de China reflejaban una íntima unión entre el pensamiento de Confucio y la política, que servía como ejemplo de un orden social y un patrón filosóficamente opuesto al occidental (Busquets Alemany, 2013: 192). En el mismo período, Leibniz en *Novissima Sinica* en 1697

también elogió a China, afirmando que era la homóloga de la cultura y la civilización europeas (Schweiger, 2007: 129).

En la segunda mitad del siglo XVIII, los misioneros jesuitas, basándose en sus experiencias, siguieron publicando traducciones de obras clásicas confucianas, libros de aprendizaje de lenguas e informes geográficos, históricos y socioculturales sobre China. A través del prestigio de sus aportaciones, China mostró a Europa una imagen nueva, convirtiéndose en tierra de cuento de hadas y modelo de utopía. Al mismo tiempo, el público europeo sucumbió a la arquitectura y moda de China, llenando sus jardines con los objetos más exóticos de Asia Oriental. Además, podía encontrarse el “gusto chino” (*goût chinois*) por toda Europa a finales del siglo XVII y XVIII. Sin embargo, la imagen de los chinos en la literatura siguió restringiéndose al papel de bufón (*chinois amusant*), característico de las obras teatrales.

No obstante, la imagen negativa de China brotó en el mismo período a través del testimonio de los marineros y los viajeros indios, que revelaron aspectos subjetivos de astucia, duplicidad, tortuosidad, hipocresía, traición y avaricia de los chinos. *A voyage around the world*, que escribió George Anson en 1748, fue la obra más destacada en la documentación de dichos rasgos negativos chinos y ejerció mucha influencia, sirviendo como manual de referencia a los intelectuales europeos en sus críticas sobre China. Además, la imagen de China también se convirtió en sinónimo del estancamiento y despotismo, siendo una civilización antigua y un estado enfermo, sin posibilidades de más desarrollo humano, Herder la describió como “an embalmed mummy, painted with hieroglyphics and bound in silk” (citado en Schweiger, 2007: 128). Este sistema senil y despótico de China, en comparación con la modernización de Europa, fortaleció el sentimiento de superioridad de los europeos y al final fue usado como excusa del

imperialismo y del colonialismo que arguyó Europa para su expansión imperialista por Asia en el siglo XIX.

Por último, a finales del siglo XIX, en Europa surgieron sentimientos de xenofobia por la diáspora de los numerosos *culés*⁴ chinos. La metáfora “peligro amarillo” mostraba el choque de culturas entre Asia Oriental y Occidente, otra vez dando una imagen negativa de los orientales: los chinos inflexibles con coleta se convirtieron en el nuevo perfil ridiculizado de China. De la misma manera, la literatura, sobre todo la popular, fue en la misma dirección, la de demonizar la imagen de China. El *Dr. Fu Manchu* en 1913 fue un ejemplo destacado que mostró el carácter negativo de los chinos desde una perspectiva subjetiva, convirtiendo este personaje de ficción en la representación del rechazo e incrementando las actitudes xenófobas. Paradójicamente, al mismo tiempo en Alemania, la adaptación de poemas de la dinastía Tang al ciclo de canciones *Das Lied von der Erde* en 1908 introdujo el carácter sabio y místico de China. Además, a través de las traducciones de obras clásicas chinas del sinólogo Richard Wilhelm y su obra *Die Seele Chinas* en 1925, aumentó el intercambio cultural entre las dos civilizaciones antiguas y el interés por la literatura asiática, de calidad notable en espíritu e intelectualidad.

En consecuencia, la consolidación de los estudios de Sinología aportó una perspectiva empírica y neutral en la descripción objetiva de China. Sin embargo, cuando llegó la segunda mitad del siglo XX, debido a la gestión de la reforma política de Mao, la imagen de China se oscureció otra vez. Además, el movimiento estudiantil del 1989 y su gestión por parte del gobierno chino, incrementaron el aspecto negativo de China

⁴ El término *culés* se refieren a los estibadores de la India, China u otros países de Asia Oriental que fueron contratados en la segunda mitad del siglo XIX para trabajar en las colonias europeas o los países americanos en condiciones de semi-esclavitud.

en Occidente, mostrándose como un país gobernado por una gerontocracia rígida y autoritaria. No obstante, desde el último tercio del siglo XX hasta el día de hoy, y en línea con la modernización global, China ha dado un giro en su imagen en Europa, pasando a tener múltiples caras.

2.2.2. Construcción de la imagen del Otro

Desde 1815 a 1914, el dominio colonial europeo duplicó su extensión, hasta ocupar el 85% de la superficie de la Tierra, de modo que el poder político abarcaba casi todos los continentes, sobre todo, África y Asia. El choque geográfico, étnico y cultural sugería los conceptos de lo “nuestro” y lo “suyo”. En esta dicotomía, el mundo occidental nunca concretó la imagen de lo “suyo”, sino que la inventó a partir de una realidad ficticia con el fin de diferenciar “nuestro territorio” del “territorio de los bárbaros” (Said, [1979] 2008: 87). En este sentido, se entiende bien el imaginario oriental que hay en Occidente: desde la Ilíada, hasta las Cruzadas, Oriente nunca fue bien comprendido, pero sí bien imaginado: lo exótico, lo misterioso o lo sensual, conceptos contrarios al perfil de Occidente: fuertes, rubios, razonables o civilizados. Para profundizar más en esta imagen de lo “suyo” que construye Occidente sobre Oriente, en los siguientes apartados, presentamos el concepto del Otro, la imagen del Otro y su relación con Estudios de Traducción, respectivamente.

2.2.3. Concepto del Otro

Antes de profundizar en el concepto del Otro, nos proponemos aclarar unos términos importantes en esta tesis. En primer lugar, “la alteridad” y “la otredad” muestran la dualidad de su correspondencia en inglés *otherness*. Serra-Vilella (2016: 43) analizó en detalle su adaptación integrada en los Estudios de Traducción, poniendo de manifiesto que no había autores que dirimieran las divergencias entre los distintos términos. A

modo de ejemplo, Carbonell (2004) utiliza la *otredad* para referirse a la idea de *otherness*, en cambio, Gil-Bardají (2009) y Rovira-Esteva (2014) adoptan el uso del término *alteridad* en sus trabajos. Por otro lado, Marin-Lacarta (2012a) considera los dos términos como sinónimos y los usa indistintamente en su estudio. Aunque la mayoría de los expertos no subraya la necesidad de diferenciar uno del otro, Türkkan (2011, citada en Serra-Vilella, 2016: 43) pone de relieve esta distinción en inglés, pero relacionándola con los estudios literarios y culturales.

En segundo lugar, apreciamos la forma ortotipográficamente divergente de “otro” y “Otro”, aunque ambos corresponden al término *Other* en inglés. En inglés se suele escribir con mayúscula inicial, pero en español se muestra una discordancia, incluido el uso de las comillas y la cursiva. Serra-Vilella (2016: 43) listó las presentaciones en español y encontró el uso en mayúscula inicial en Carbonell (1997, 1999, 2004), Gil-Bardají (2009) y Marin-Lacarta (2012a). En cambio, el uso en minúscula se presenta en Vidal (1995), Garrido (2007) y Rovira-Esteva (2014). Por otro lado, Serra-Vilella (2016) también hace una distinción semántica entre los dos usos, afirmando que el uso en minúscula, como el que adopta Carbonell (2004), implica un valor culturalmente opuesto del concepto del Mismo (la identidad propia), tal como aparece en el título de “Traducir al-Andalus: el discurso del Otro en el arabismo español” (Gil-Bardají, 2009). Sin embargo, el uso de la mayúscula presenta la diferencia deíctica que puede hacer referencia a distintos sujetos y también al valor opuesto en cultura, dependiendo del contexto. Por ejemplo, Rovira-Esteva (2014) recurre al uso en minúscula para referirse a la connotación opuesta en su presentación “La representación del otro chino a través de la traducción de los referentes culturales” y Serra-Vilella (2016) también lo utiliza en minúscula en su tesis doctoral para especificar el otro japonés. Por último, esta divergencia también puede interpretarse por una norma básica: el uso en mayúscula

corresponde a un nombre propio y la minúscula indica un nombre común. Para unificar su uso, en esta tesis adaptamos “la alteridad” como referencia de *otherness* y el uso en mayúscula del “Otro” para referirnos al nombre propio que implica semánticamente el componente contrapuesto del concepto Mismo.

Según lo que propuso Carbonell (2004), la gestión de la alteridad se puede realizar por medio de métodos discursivos: las distintas maneras de traducir, el uso de arcaísmos o la etimología equivalentes determinan el sentido alejado o de acercamiento que se muestran en la sociedad de llegada sobre el texto original. Al interpretar la formación de la alteridad e identidad propia en el ámbito de la traducción, en esta tesis, adoptamos el modelo de la construcción semiótica de Carbonell (2004) como marco teórico. En la siguiente figura 2.1, presentamos los cuatro enfoques que interpretan el concepto del Otro.

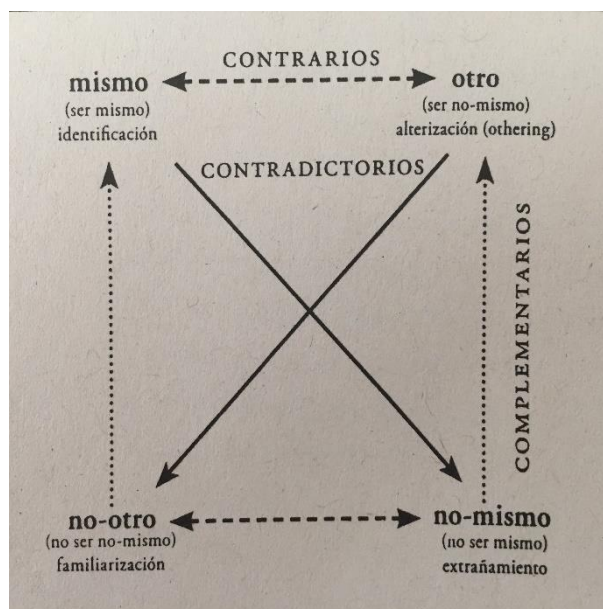


Figura 2.1. La construcción semiótica del otro adoptada por Carbonell (2004:66)

Estos cuatro enfoques se describen del modo siguiente:

- a)** El campo del Mismo (identificación): en este campo, los lectores tienen una sensación de que la situación que les rodea no posee ninguna diferencia con respecto a su propia cultura. No obstante, en la realidad no existen dos culturas iguales y, por lo tanto, es imposible identificarlas como iguales.
- b)** El campo del Otro (alteridad): lo que conciben los lectores es totalmente diferente a su propia cultura. Se corresponde a los métodos de traducción que tienden a crear un ambiente ajeno y con una distancia cultural insalvable. Sin embargo, la constitución de la alteridad absoluta es inalcanzable, ya que los lectores siempre se dan cuenta de alguna afinidad a partir de sus conocimientos o experiencias propias.
- c)** El campo del “no-mismo” (extrañamiento): los lectores identifican las experiencias nuevas como extrañas. Para crear un ambiente exotizante en la traducción, se suelen utilizar “calcos léxicos y sintácticos, tipografías y sonidos ajenos, organizaciones discursivas y retóricas inusuales, ilustraciones exóticas y otros paratextos, recursos todos ellos caracterizados por rasgos estereotipados que apuntan, sí, a una «visibilidad»” (Carbonell, 2004: 68). Asimismo, este caso puede resultar una presentación contradictoria del texto original y surgir información adicional. En cuanto a la traducción de los paratextos, se puede crear un ambiente exótico que no existe en el texto original, además de construir una imagen estereotipada en la sociedad de llegada.
- d)** El campo del “no-otro” (familiarización): ofrece la posibilidad de puente entre culturas a los lectores para que identifiquen las cosas mentalmente ajenas como conocidas.

Según la propuesta de Carbonell (2004), observamos que la absoluta identificación propia y la alteridad total son imposibles de establecer, ya que no existe información que venga completamente de dentro o de fuera de la experiencia propia. En este sentido, el concepto del Otro en la traducción se acerca más al campo del “no-mismo”, es decir, no proviene de una alteridad absoluta. De hecho, cuando dos culturas se ponen en contacto, se produce un vacío de información y la traducción juega un papel destacado en este vacío con el uso deliberado de recursos, tales como el léxico, el formato, las ilustraciones, las portadas, las contraportadas y otros paratextos. Así, cualquier nivel diferencial puede convertirse en signo del “no-mismo” y construir la imagen del “Otro” en la traducción.

2.2.4. Imagen del Otro

El concepto de “imagen” (*imago*) indica la perspectiva unilateral e incompleta que tiene la gente sobre otros países o culturas (Soenen, 1992: 128). Esta definición proviene de Platón y Aristóteles, pero continuó desarrollándose a través de diferentes movimientos culturales y llegó a su primer punto de reflexión moderno e influyente cuando Madame de Staël lo aprovechó para describir los aspectos filosófico, literario y sociocultural de los alemanes en 1813 (Beller, 2007: 3):

On pourrait dire avec raison que les français et les allemands sont aux deux extrémités de la chaîne morale, puisque les uns considèrent les objets extérieurs comme le mobile de toutes les idées, et les autres, les idées comme mobile de toutes les impressions.

A partir de lo afirmado por Madame de Staël, la imagen de otros países y pueblos se convirtió en un tema importante, no solo en la política, sino también en su representación en la literatura (Beller, 2007: 3). Mitchell (1986: 10, citado en Beller,

2007: 3) clasificó este concepto en cinco subtipos para profundizar más en la imagen del Otro:

- a) La imagen gráfica: dibujos, estatuas y diseños.
- b) La imagen óptica: espejos y proyecciones.
- c) La imagen perceptual: datos de sentidos y apariencia.
- d) La imagen mental: sueños, memorias e ideas.
- e) La imagen verbal: metáforas y descripciones.

Beller (2007) llegó más lejos y afirmó que entre las cinco categorías, la imagen mental es la que más se relaciona con el origen que constituyen las ficciones nacionales, siendo una representación pictórica que se produce de la interpretación subjetiva. En otras palabras, la imagen del Otro es el perfil mental que refleja las características parciales de los grupos, tribus o razas lejanas según nuestra percepción. La discontinuidad y las diferencias culturales provocan la percepción selectiva y restringen la perspectiva de conocer a otra cultura. Es decir, confundimos el atributo de lo esencial y extrapolamos constantemente de lo particular a lo general (Pageaux, 1994: 62, citado en Serra-Vilella, 2016: 49). Desde esta perspectiva, una información mínima presenta el valor máximo, la parte representa el conjunto y produce el estereotipo del Otro. Además, una vez establecido, el estereotipo se resiste al cambio, tal como afirma Aronson (2005: 434, citado en Beller, 2007: 429):

A stereotype is a generalization about a group of people in which incidental characteristics are assigned to virtually all members of the group, regardless of actual variation among the members. Once formed, stereotypes are resistant to change on the basis of new information.

En cuanto a la imagen del Otro chino, nos encontramos con la misma interpretación incompleta y subjetiva. Desde el siglo VII a.C., como hemos mencionado en el apartado

anterior 2.2.1, ya se había consolidado la imagen de China en Europa, basándose en lecturas y deducciones, es decir, información parcial. Además, si bien llegaron datos empíricos a Europa en la época contemporánea, los europeos se resisten a cambiar esta imagen del Otro en su mente.

En primer lugar, el perfil nuevo de China no se ajusta a lo que inventaron los occidentales con el fin de diferenciar el “ellos” del “nosotros”. Richon (1985, citado en Robertson, 1996: 242) subrayó esta relación entre Oriente y Occidente:

The Orient becomes what lies East of the Dividing line. It is a differential term which defines what is not Western. It defines the West negatively, so that the Occident as a category cannot exist without the Orient. Inversely, the Orient will then exist from a Western vantage point. The Western surveying gaze somehow constitutes itself as Western when looking at the Orient, at the Other.

En segundo lugar, la construcción de la imagen del Otro sirve para fortalecer la superioridad de Occidente, además, implica que Oriente no puede definirse a sí mismo, sino que solo Occidente tiene el poder de plasmar el mundo oriental. De la misma manera, Paul Hazard (1935, citado en Schweiger, 2007: 127) destacó que la imagen que tiene Europa sobre China estaba en función de mostrar la diferencia superior de los propios occidentales. En el próximo apartado, profundizamos en el papel que desempeña la traducción en este establecimiento de la imagen del Otro.

2.2.5. Imagología y Estudios de Traducción

La imagología es la ciencia que estudia la imagen cuando se centra en la justificación unilateral que tiene uno con otros países, grupos, sociedades o culturas, designando las características específicas desde la perspectiva subjetiva (Soenen, 1992: 128). Al abordar la literatura, la imagología literaria investiga el origen, la formación y la

función de estas características mostradas en la literatura con el objetivo de revelar los prejuicios y estereotipos que se tengan sobre “ellos” (Beller, 2007: 8). Por otro lado, Dyserinck (1977, citado en Soenen, 1992: 129) subraya el papel de “la creación de la imagen” (*imagebildung*) en la literatura traducida en los años 70, afirmando que la presentación de las obras o los autores preferentes en traducción se adapta a la imagen que tienen los lectores sobre aquellos países o culturas, y, además, pretende ajustarse a las expectativas de los lectores de llegada. En este sentido, las obras y los autores que no encajan en la imagen del Otro casi no se traducen en la sociedad de llegada. Con esto queremos decir que no leemos lo que no se ajusta al estereotipo, sino que solo nos alimentamos de lo que ya tenemos definido. De igual modo, cada vez que chocan las culturas, queda reforzada más la imagen del Otro.

De misma manera, Soenen (1992) también se centra en la integración de la imagología y los Estudios de Traducción, investigando cómo y hasta qué nivel la imagen estereotipada de otros países y culturas ejerce influencia en la producción de la traducción. A modo de ejemplo, Soenen (1992) demostró que, para los lectores alemanes, cuanto más sensual y mística se presenta la imagen de Flandes, más aceptadas son sus traducciones al alemán. En otras palabras, la imagen que tenemos sobre otros países, pueblos y culturas deriva de los juicios de valor selectivo que se muestran en la literatura y escritura de viajes y viceversa, y los documentos literarios reflejan cada vez más los estereotipos que tenemos sobre otra cultura.

En cuanto a los Estudios de Traducción, “la imagen” se refiere a obras o autores originales que reflejan en la sociedad de llegada (Lefevere, 1992: 110) y desempeñan un papel destacado en los estudios descriptivos, ya que la traducción adquiere mucho poder en el proceso de describir y construir la representación de las culturas extranjeras

(Venuti, 1998: 67). En este proceso, la traducción suele presentar un aspecto parcial de la cultura extranjera y la adaptación de lo exótico en traducción sustituye al conjunto. Así pues, se dirige a la discontinuidad y hacia la desfiguración de la cultura, es decir, construye la imagen del Otro en la sociedad de llegada (Carbonell, 2004). De la misma manera, Tymoczko (1999) destacó que los traductores suelen poner de relieve las partes más publicitadas de la literatura con el objetivo de tener más lectores cuando traducen obras populares. En este sentido, las editoriales van en la misma dirección para que su selección de literatura traducida se ajuste a las expectativas de los lectores de llegada, o, en otras palabras, al estereotipo que tienen ellos sobre otros.

Conviene destacar que, hasta la actualidad, la traducción de los paratextos no ha sido muy estudiada en la construcción de la imagen del Otro y consideramos que es un tema importante en la integración de la imagología y los Estudios de Traducción, por ello constituye uno de los objetivos de nuestra tesis. En primer lugar, los agentes de la traducción desempeñan un papel imprescindible en la producción de la traducción, así que es indispensable abordar sus trayectorias mientras investigamos la traducción. En segundo lugar, los paratextos se sitúan en un espacio específico que pueden implicar más ideología por parte de los agentes de la traducción, sobre todo, de las editoriales. En este sentido, consideramos que la traducción de los paratextos muestra una mayor manipulación en la construcción de la imagen del Otro en la sociedad de llegada y nos sirve de base para analizar la traducción literaria al castellano y al catalán.

2.3. Semiótica visual y social

La semiótica o semiología es una disciplina que estudia los signos, Saussure la llama “semiología” y Peirce “semiótica”. En los dos primeros apartados que siguen (2.3.1 y 2.3.2), presentaremos brevemente los postulados de estos dos investigadores

principales de los signos, respectivamente. En el apartado 2.3.3, abarcaremos la teoría de Barthes ([1961] 1977) en relación a la interpretación de las imágenes y en el siguiente 2.3.4 profundizamos en la teoría de Kress y van Leeuwen (1996) que vincula la semiótica visual con la sociología y la cultura. Es decir, es una teoría imprescindible que constituye un marco conceptual para nuestro análisis. Por último, ponemos de relieve que, si bien varían distintos términos para el mismo concepto, adoptamos la palabra “semiótica” en esta tesis, puesto que la teoría de Kress y van Leeuwen (1996) se acerca más a la de Peirce.

2.3.1 La semiología de Saussure

Saussure, conocido como el padre de la semiología, afirma que la semiología es una ciencia que estudia los signos de la sociedad. Esta disciplina abarca varios campos, tales como la lingüística, la arquitectura y la comunicación. En su obra (publicada póstumamente por sus alumnos en 1916) se divide el concepto del signo en “significante” y “significado”. El significante se refiere al objeto concreto, por ejemplo, los sonidos, la escritura o las imágenes; en cambio, el significado es la interpretación mental de aquel objeto. No obstante, esta vinculación puede ser arbitraria, a saber, el color negro remite a la muerte en Occidente, pero en la Ópera de Pekín, el mismo color representa la virtud. Es decir, según las diferentes convenciones sociales, el mismo significante puede tener distintos significados.

Sin embargo, Kress y van Leeuwen (1996: 12) se oponen a esa relación arbitraria, afirmando que la vinculación entre el significante y el significado es siempre motivada y convencional ya que, para lograr una comunicación bien comprendida, la gente tiende a utilizar los signos más aceptados en la sociedad. Asimismo, la clase con poder dispone de más influencia en el poder del discurso y sus directrices llegan a un público mayor.

En este sentido, cuando una sociedad se comunica, utiliza preferentemente los significados sometidos a las convenciones sociales, de modo que la integración entre el significante y el significado está controlada por el poder. A partir de este punto de vista, es indispensable considerar las convenciones sociales cuando investigamos los signos. En otras palabras, observamos que el poder y el contexto social no solo ocupan una posición importante en la transmisión de información entre diferentes lenguas, sino también en la codificación del mismo idioma.

2.3.2. La semiótica de Peirce

Peirce acuñó el término “semiótica” a finales del siglo XIX, afirmando que el signo es la interpretación que tiene una persona en la mente sobre una cosa en una ocasión determinada (Peirce, 1897: 2228, citado en Eco, 1984: 180):

A sign... [In the form of a *representamen*] is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen.

Dicho en otra manera, Peirce propuso un modelo triádico con tres elementos básicos en el sistema del signo: *representamen*, objeto e *interpretante* (véase también la figura 2.2):

- a) *Representamen* corresponde a la forma del signo.
- b) Objeto se refiere a la cosa concreta de la realidad.
- c) *Interpretante* es lo que interpretamos sobre esa cosa en nuestra mente.

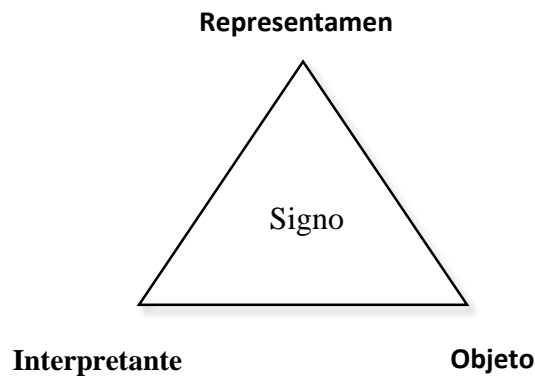


Figura 2.2. Modelo triádico de Peirce

En este sentido, por ejemplo, el dibujo de una persona embarazada en los autobuses puede referirse al signo representado como mujeres embarazadas en la realidad, además, generalmente lo interpretamos en la mente con la idea de “dejar el asiento a los necesitados”. De la misma manera, una señal de tráfico que se encuentra cerca de las escuelas con dibujos de niños representa a estudiantes en la realidad y lo interpretamos como “cuando se pasa por la calle, hay que ceder el paso a los niños”. A través de dichos ejemplos, apreciamos la formación del signo: objeto (dibujo)–*representamen* (el contenido del dibujo)–*interpretante* (lo que interpretamos en la mente). No obstante, según la perspectiva de diferentes culturas, la interpretación de un mismo signo puede ser muy distinta. Así, “matar al dragón” en Occidente significa matar al diablo, sin embargo, la misma acción muestra un *interpretante* totalmente contrario en China, puesto que significa destruir la buena suerte, ya que el dragón representa la buena suerte o al emperador.

Para profundizar en el concepto del signo, Peirce lo divide en tres partes: icono, índice y símbolo.

- a) **El signo icónico** se refiere a la imagen que nos muestra el objeto real, por ejemplo, una fotografía.
- b) **El signo índice** vincula inherentemente el objeto (puede ser concreto o abstracto) con su significado, tal como el humo que nos indica que pudiera haber un incendio.
- c) **El signo simbólico** es una señal que relaciona arbitrariamente el objeto y el significado que la gente interpreta subjetivamente mediante distintas maneras según sus conocimientos culturales, por ejemplo, el color blanco es símbolo de pureza en la cultura occidental, en cambio, la blancura representa el duelo en China.

En consecuencia, según el modelo triádico de Peirce, el signo es una señal que representa el objeto y se puede interpretar de acuerdo con diferentes contextos socioculturales. Además, a través de distintos niveles de similitud con la realidad, el signo se divide en icono, índice y símbolo. Entre ellos, el icono tiene la similitud más próxima al objeto, mientras el símbolo mantiene la similitud más lejana, asimismo, presenta la mayor abstracción.

2.3.3. La semiótica pictórica de Barthes

Basándose en la teoría de Saussure, Barthes ([1961] 1977) desarrolla la idea de la semiología en la investigación de imágenes en su artículo “The Photographic Message”, afirmando que la fotografía de prensa es un mensaje que se nutre de una fuente de emisión, un canal de transmisión y un punto de recepción. Entre ellos, la fuente de emisión pueden ser los agentes que han elegido o compuesto la foto. El canal de transmisión corresponde al periódico o cualquier tipo de prensa con fotos. Y, por último, el punto de recepción, sin duda, es el público que lee el periódico o ve la foto en los medios de comunicación. En cuanto al análisis de la imagen, Barthes ([1961] 1977) propuso que la fotografía es una representación perfecta de la realidad, mostrando la

escena con fidelidad completa. En cambio, el resto de las artes imitativas no se encargan de reflejar literalmente la realidad, sino que forman su propio estilo de representación tras varios procesos de producción.

Según Barthes ([1961] 1977), la fotografía de prensa es la única imagen que contiene el mensaje denotado, ya que, por su fidelidad de representación a la realidad, no implica nada en lo que se ve en ella. No obstante, Barthes ([1961] 1977) señala a la vez la paradoja de esta característica de la fotografía explicando que, si profundizamos en el proceso de su producción, apreciamos que la fotografía también conlleva un mensaje connotativo, debido a su producción en la que interviene la ideología de los fotógrafos y de los editores. En este sentido, los mensajes que perciben los receptores no solo sirven para presentarse exclusivamente, sino que también transmiten implícitamente alguna información. Dicho de otro modo, la aparición de la fotografía en realidad es la consecuencia de una selección consciente, por lo tanto, Barthes ([1961] 1977) afirma que, en base al mensaje denotativo, la fotografía también desarrolla lo connotativo.

2.3.4. La semiótica social y visual de Kress y van Leeuwen

Como hemos mencionado en los apartados anteriores, la semiótica es una disciplina que estudia los signos. No obstante, Jewitt y Oyama (2001) afirman que la semiótica, a su vez, es el producto del desarrollo cultural, debido a su íntima vinculación con el contexto sociocultural. En este sentido, surge una rama descrita como la semiótica social que abarca la sociología y, además, se centra en analizar los signos de la sociedad, dividiéndose en tres formas: visual, verbal y oral. Sin embargo, teniendo en cuenta el objetivo de esta tesis, profundizaremos particularmente en el aspecto visual que también nos sirve como recurso cognitivo con la función de interpretar los mensajes visuales.

A continuación, en el libro *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (1996), Kress y van Leeuwen, yendo más allá, especificaron que esta gramática, a su vez, se refiere a las reglas y las convenciones reconocidas en un determinado contexto sociocultural. Es decir, la semiótica visual no representa un concepto universalmente interpretado, sino que está restringido por los conocimientos de sociedades y culturas específicas. En este sentido, apreciamos que la formación y la interpretación de la semiótica visual y social se parecen a las normas que propuso Toury (1995), indicando que la traducción es una reflexión de la ideología dominante de la sociedad receptora, como explicaron Kress y van Leeuwen (1996: 14):

[W]e see images of whatever kind as entirely within the realm of the realizations and instantiations of ideology, as means –always– for the articulation of ideological positions. The plain fact of the matter is that neither power nor its use has disappeared.

En este marco referencial, consideramos que la composición de las imágenes –signos visuales– por su uso, encarna la ideología de cierto tiempo en cierta sociedad para los receptores. De hecho, Kress y van Leeuwen (1996) afirman que en las imágenes intervienen tres participantes: los participantes representados (personajes, objetos y lugares), el productor y los receptores. En cuanto a las características especiales de las imágenes, el productor y los receptores no se pueden comunicar en persona físicamente, sino que lo hacen a través de los participantes representados de imágenes. En este sentido, estas imágenes se convierten en recursos para que el público y el productor se comuniquen y se conozcan y, además, sirvan de espacio para codificar los significados (Kress y van Leeuwen, 1996: 114-115). En otras palabras, el productor muestra (o podemos referirnos a implicar) su ideología en la imagen y los receptores la descodifican. Debido a esta interpretación de los signos visuales, Kress y van Leeuwen

(1996) describen tres metafunciones: la representada, la interpersonal y la composicional, que veremos a continuación.

a) La metafunción representada

En relación a la metafunción representada, nos disponemos a interpretar las imágenes con los tres participantes arriba mencionados: personas, lugares y objetos. En cuanto a la composición entre ellos, se revela el significado representado de la imagen y se puede dividir en dos estructuras básicas: la narrativa y la conceptual. Mediante la estructura narrativa, se pueden encontrar las líneas del vector, que sirven para vincular a los participantes representados a fin y efecto de narrar una historia. A modo de ejemplo, la mirada puede ser un tipo de vector que relacione el transmisor con los receptores, con el objetivo de mostrar la emoción entre ellos. En cambio, en la estructura conceptual, no existe esta descomposición de líneas del vector, sino que ilustra simplemente por la disposición de la persona, los lugares y los objetos de la imagen. Asimismo, los diferentes participantes representados que se disponen simétricamente por la imagen solo muestran sus puntos en común, sin comunicarse a los receptores como objetivo: “*They say, as it were, ‘I am this way, regardless of who or where or when you are’*” (Kress y van Leeuwen, 1996: 131). Sin embargo, no aplicaremos esta metafunción en esta tesis.

b) La metafunción interpersonal

A continuación, ponemos de relieve que en esta tesis aplicamos la metafunción interpersonal como punto de partida para interpretar la relación que postulan los participantes representados de la imagen con sus receptores en tres aspectos: la relación interpersonal, la actitud y el contacto (véase la figura 2.3). Los participantes, en general, son figuras humanas, casi humanas o animales. No obstante, teniendo en cuenta del

objetivo de esta tesis, solo nos centramos particularmente en analizar las figuras humanas, sin tratar a los animales u otros participantes que se parezcan a las figuras humanas que aparezcan en las portadas.

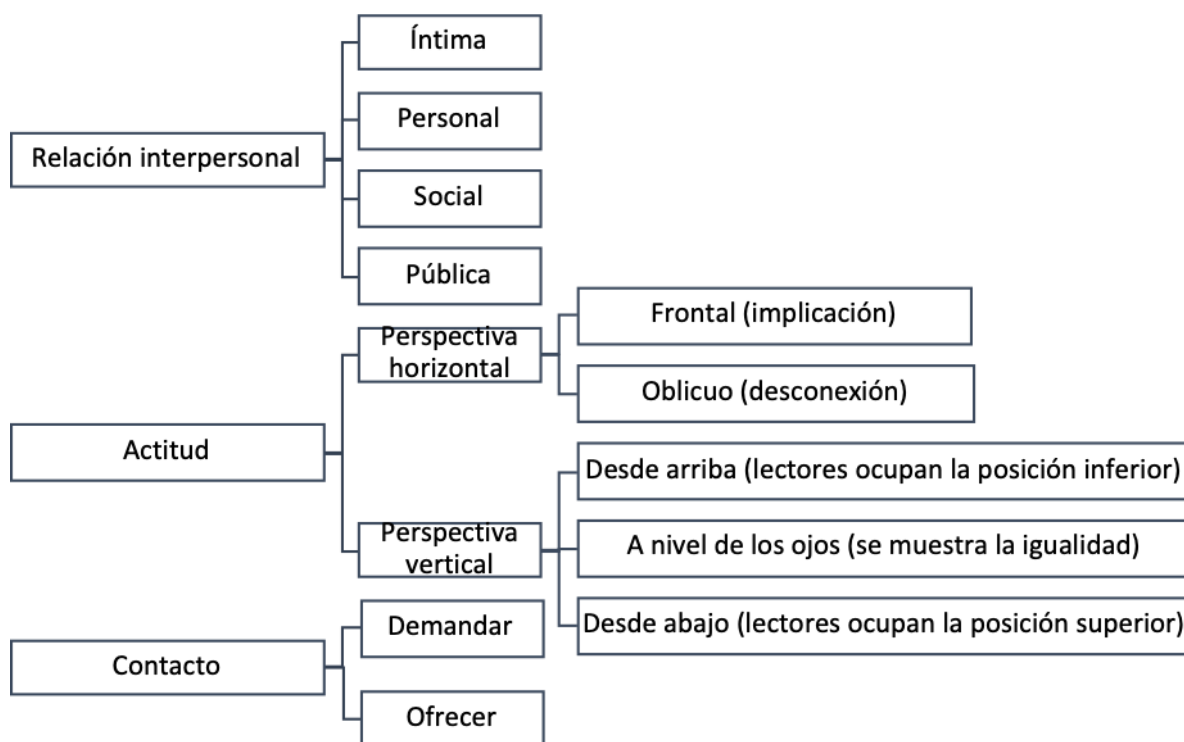


Figura 2.3. La metafunción interpersonal (adaptada de Kress y van Leeuwen, 1996)

Respecto a lo que analizaremos en el capítulo 5, en primer lugar, profundizamos en la relación interpersonal entre las figuras humanas de la imagen y sus receptores. Es decir, esta relación muestra la distancia que existe entre ellos, marcando una frontera invisible que refleja su relación social. En este sentido, según los planos de la composición fotográfica y su correspondencia social, pueden resultar cuatro relaciones en la imagen: la íntima, la personal, la social y la pública (Hall, 1966, citado en Kress y van Leeuwen, 1996: 125). Veamos a continuación en qué consisten (véase también la tabla 2.2):

- i. **La distancia íntima**, como la que mantenemos con los familiares, corresponde al plano que solo presenta la cara o la cabeza en la imagen.
- ii. **La distancia personal** es la que tenemos con los amigos y cuando se nos acercan las personas que no están en esta relación personal, percibimos cierta violación del espacio personal. Esta distancia personal incluye dos planos: el cercano, en el que se ve la cabeza y los hombros; el lejano, que muestra la figura desde la cintura hacia arriba.
- iii. **La distancia social** refleja la relación social que tenemos con personas en diferentes actividades sociales. Por ejemplo, la que existe entre dependientes y camareros con su clientela. La distancia social enmarca dos planos: el cercano, que se centra en la figura humana entera en la imagen, y el lejano, que enfatiza toda la figura con un espacio circundante.
- iv. **La distancia pública** corresponde a la relación que, por ejemplo, tenemos con las personas famosas, como políticos o futbolistas. Es decir, mantenemos distancias muy lejanas, de modo que en el plano pueden caber hasta cuatro o cinco figuras.

Tabla 2.2. Planos fotográficos con sus relaciones interpersonales

Relación interpersonal		Descripción de planos fotográficos
Distancia íntima		Se ve la figura de la cara y la cabeza.
Distancia personal	cercana	Se ve la figura de la cabeza y los hombros.
	lejana	Se ve la figura desde la cintura hacia arriba.
Distancia social	cercana	Se ve toda la figura.
	lejana	Se ve toda la figura, más el espacio que la rodea.
Distancia pública		Se ve el torso por lo menos de cuatro o cinco figuras.

En segundo lugar, analizamos las figuras humanas a través del punto de vista subjetivo del productor, que traslada su ideología a través de la imagen. En este caso, la perspectiva se convierte en el hilo conductor que nos muestra la ideología que quiere

transmitir la editorial en la representación de la imagen de China. Kress y van Leeuwen (1996) clasificaron las distintas perspectivas, vinculándolas con las diferentes actitudes socioculturales entre los participantes representados y sus receptores.

En esta parte, nos centramos en la perspectiva horizontal que se vincula con la actitud de o bien implicación o bien desconexión con los receptores en los siguientes ángulos:

- **El ángulo frontal** representa los receptores que intervienen en la composición fotográfica: “*what you see here is part of our world, something we are involved with*” (Kress y van Leeuwen, 1996: 136). Es decir, los receptores forman parte de aquel mundo ficticio.
- **El ángulo oblicuo** muestra una actitud desconectada de la imagen, “*what you see here is not part of our world; it is their world, something we are not involved with*” (Kress y van Leeuwen, 1996: 136). En otras palabras, los receptores no forman parte de la composición fotográfica y, por lo tanto, las figuras humanas de la imagen constituyen la diferencia, como el “Otro”.

A continuación, ahondamos también en la perspectiva vertical, que refleja la posición sociocultural entre las figuras humanas y los receptores, de acuerdo con los criterios siguientes:

- **El ángulo desde arriba:** cuando las figuras humanas de la imagen se muestran en el ángulo desde arriba, ocupando la posición superior, indica que ellas ejercen el poder sobre los receptores.
- **El ángulo a nivel de los ojos:** cuando las figuras humanas de la imagen se muestran en el ángulo a nivel de los ojos de los receptores, significa que los dos lados están en una posición social de igualdad.

- **El ángulo desde abajo:** cuando las figuras humanas de la imagen se muestran en el ángulo desde abajo, ocupando una posición inferior, se refiere a que los lectores a su vez adquieren el poder.

En tercer lugar, subrayamos el “contacto” que tienen las figuras humanas de la imagen con sus receptores, entre los cuales están el gesto, la mirada u otra expresión facial. Cuando las figuras humanas establecen uno de estos contactos, Kress y Leeuwen (1996: 11) lo llaman “imagen demandante (*demand pictures*)”. Esto indica que ellas exigen alguna intervención por parte de los receptores. En cambio, si una imagen no muestra ningún contacto con los receptores, la denominan “imagen de ofrecimiento (*offer picture*)”, es decir, solo sirve para ofrecer información.

c) La metafunción composicional

La última metafunción que propusieron Kress y van Leeuwen (1996) es la composicional que sirve para vincular las metafunciones representadas e interpersonales. Asimismo, esta metafunción composicional produce un significado integral: el valor de la información, la relevancia, el marco (*framing*) y la modalidad de la imagen. A pesar de que no aplicamos la metafunción composicional en esta tesis, con el fin de presentar la teoría de Kress y van Leeuwen (1996) de una forma más completa, nos disponemos a presentarla a continuación sucintamente.

Según la metafunción composicional, el valor de la información define la importancia de los participantes representados mediante sus posiciones en la imagen, conformadas por el uso de la escritura en alfabeto latino, es decir, que se lee de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

- i.** Izquierda-derecha: según lo estudiado por Kress y van Leeuwen (1996), en general, la colocación “izquierda-derecha” corresponde a la estructura “dada-nueva”. La información que se pone a la izquierda encaja en la familiar que ya conocen los lectores, como los conocimientos comunes. Por el contrario, los datos que se colocan a la derecha se ajustan a los nuevos y desconocidos para los lectores, que pueden ser la información en cuestión.
- ii.** Arriba-abajo (*Top-Bottom*): Kress y van Leeuwen (1996) consideran que la información de arriba se refiere a la ideal, reflejando la ideología ideal del contenido. En cambio, la de abajo corresponde a la información real, por ejemplo, los detalles, indicaciones prácticas.
- iii.** El centro: el contenido que se sitúan en el centro sirve para vincular las partes marginales, además, no se muestra ninguna interpretación específica.

En cuanto a la metafunción composicional, presentamos brevemente las dos últimas posiciones de la imagen: la relevancia y la modalidad. La primera se refiere a la capacidad de los participantes representados para llamar la atención a los lectores. Este marco aborda cómo se presentan los participantes representados en una imagen, separados o conectados. Por otro lado, la modalidad trata la validez y la fiabilidad de la imagen, de modo que la imagen que tiene la modalidad más alta es la imagen más real.

En resumen, a partir de lo que propusieron Peirce y Saussure sobre el estudio de los signos, la semiótica se ha desarrollado mucho y ha abordado varios campos, sobre todo, encaminado hacia el aspecto visual y social que sirve como marco de referencia para nuestro análisis. En esta tesis, adoptamos el punto de vista de Kress y van Leeuwen (1996) con el fin de descodificar los mensajes visuales de portadas con su contexto social. En este sentido, esperamos que con nuestro análisis se pueda revelar la ideología

que transmiten los editores españoles sobre la cultura china en sus lectores y la construcción de la imagen del Otro chino en España.

III. METODOLOGÍA Y CORPUS DE TRABAJO

Este capítulo se centra en cómo se ha establecido un corpus finito, de compilación exhaustiva, para investigar la imagen del Otro chino en la sociedad española a través de las traducciones de narrativa china contemporánea. En el apartado 3.1, presentaremos la metodología utilizada en la creación del corpus y en el apartado 3.2, enumeraremos los antecedentes ya consolidados en otros corpus que nos han servido como referencia. A continuación, en el apartado 3.3, detallaremos los criterios utilizados para delimitar bien el corpus. En el apartado 3.4, profundizaremos en las dificultades metodológicas con que nos hemos encontrado cuando nos hemos dispuesto a definir bien el corpus. Por último, en el apartado 3.5, presentaremos las fuentes a las que hemos recurrido como bases de datos en el establecimiento del corpus.

3.1 Marco metodológico

Respecto al análisis de las imágenes en el terreno de los Estudios de Traducción, si bien ya existen varias investigaciones que integran la imagología y los Estudios de Traducción (véase, por ejemplo, van Doorslaer, Flynn y Leersen, 2016), pocos de ellos profundizan en los paratextos, ya que mayoritariamente se centran en analizar los textos. En esta tesis, nos proponemos crear un corpus que incorpore el uso de esta metodología y que pueda aplicarse a los Estudios de Traducción. Además, destacamos el estudio de los paratextos y, en concreto, el análisis de las imágenes de las portadas.

Los Estudios de Traducción, tal y como se indica en los capítulos anteriores, se encuadran dentro de las ciencias humanas y sociales, que constituyen un ámbito condicionado por perspectivas personales y genera dificultades para encontrar regularidades universales. Afortunadamente, a pesar de que los comportamientos humanos muestran una configuración multidisciplinar, todavía se pueden formular

reglas de estas conductas humanas y sociales a través de los métodos cuantitativos. En este sentido, consideramos indispensable desarrollar nuestro estudio basándonos también en los análisis cuantitativos. Asimismo, cuando vinculamos los métodos cuantitativos con la investigación en traducción, estos pueden ser divididos en tres tipos principales: los diseños basados en las encuestas, los diseños basados en el uso de los corpus y los diseños experimentales (Rojo, 2013). Teniendo en cuenta el objetivo de esta tesis, hemos adoptado el uso de un corpus para analizar las portadas de las 133 obras de literatura china contemporánea que corresponden a 158 traducciones al castellano y/o al catalán.

En cuanto a la aplicación de los corpus para la investigación, y debido a que su uso se remonta al siglo XIII, el corpus no ha podido facilitar un acceso modernizado para más usuarios hasta la segunda mitad del siglo XX mediante el uso del ordenador. El primer corpus electrónico, *Brown Corpus*, se constituyó en los años 1960 y desde aquel momento se ha venido aplicando en varias disciplinas, tales como la Lexicografía, el Análisis del Discurso, la Sociolingüística, la Enseñanza de lenguas, los Estudios Literarios, los Estudios de Traducción y la Pragmática (McCarthy y O'Keeffe 2011, citados en Aijmer y Rühlemann, 2015: 5).

3.2 Antecedentes del corpus

En este apartado, nos disponemos a destacar brevemente los antecedentes que ya han establecido unos corpus de literatura china contemporánea traducida al castellano y/o catalán que, asimismo, nos han servido como punto de partida y fuente de información. En *La literatura china traducida en España* (Arbillaga, 2003) se organizan cronológicamente los datos por géneros, que incluyen el cuento y la novela. Arbillaga listó las traducciones, tanto directas como indirectas del chino al castellano publicadas

desde 1941 hasta 2000, pero solo aparecen datos de la traducción, tales como el nombre de la obra, lugar y año de publicación, la editorial y el nombre de los traductores.

Por otro lado, el trabajo de Marin-Lacarta (2012a) proporciona datos más abundantes, aunque incluye menos géneros, centrándose en las traducciones de poesía, de narrativa y de teatro, tanto directas como indirectas (si es indirecta se muestra el idioma mediador) que fueron publicadas entre 1949 y 2009. Esta autora subraya también elementos paratextuales, entre los cuales destacan el prólogo, el prefacio, la solapa y la cubierta posterior, en la que se añade información en el caso de 34 obras. Sin embargo, su análisis paratextual no se lleva a cabo de modo sistemático, sino que se limita al análisis de diferentes paratextos de las distintas obras analizadas.

Rovira-Esteva (2015) analizó 428 obras traducidas del chino al español y/o catalán durante el período 1940-2014, cuyos datos fueron organizados diacrónicamente según el género, el número, el autor, el traductor y la traducción (directa o indirecta). En la parte de los paratextos, también propuso su propia clasificación de la imagen de las portadas, ofreciendo una referencia para el análisis en este trabajo.

Por último, Serra-Vilella (2016) investigó la formación de la imagen del Otro japonés a través de portadas, contraportadas, prefacios y notas al pie de obras publicadas en España desde el 1900 hasta 2014. Si bien el estudio de Serra-Vilella (2016) nos sirve como inspiración al establecer el corpus de las portadas con el objetivo de investigar la imagen del Otro, su estudio no está vinculado con la literatura china.

En resumen, podemos encontrar varios antecedentes ya proporcionados en el terreno académico por algunas bases de datos de traducciones del chino al castellano, tanto de

los datos bibliográficos referentes a las obras como a los paratextos. Sin embargo, a su vez podemos apreciar que ninguno de ellos se centra particularmente en la investigación de las portadas de las obras de narrativa china contemporánea traducidas al castellano y/o catalán. Por consiguiente, hemos decidido establecer un corpus propio con la idea de que la creación de la base de datos y el corpus de esta tesis puedan complementar el estudio descriptivo de la traducción del chino al castellano y/o al catalán y, a través de nuestro análisis, podamos proporcionar datos empíricos de la imagen del Otro chino en España, a través de la traducción literaria.

3.3 Criterios de delimitación

Los parámetros que diferencian el corpus de otras numerosas compilaciones de datos en soporte digital residen en los criterios previamente establecidos para formar el corpus (Atkins et al., 1992: 1, citado en Kenny, 1998: 51). Fernandes (2006: 88) listó los cuatro elementos básicos para establecer el corpus en los Estudios de Traducción (*Corpus-based Translation Studies, CTS*): la representatividad, el tamaño, el formato electrónico y el carácter abierto (*open-endedness*).

3.3.1 Representatividad

La representatividad se refiere a la delimitación con precisión del alcance del corpus, para que sea representativo en un terreno concreto. En los siguientes subapartados concretaremos el objeto de nuestro análisis según cuatro criterios: el geográfico, el temporal, el género literario y el tipo de publicación.

En primer lugar, hemos recopilado meticulosamente las obras de la narrativa china contemporánea traducidas del chino al castellano y/o al catalán, además, publicadas dentro del marco geográfico de España. Debido a que en esta tesis nos hemos

concentrado en investigar el impacto cultural y la imagen del Otro chino que se materializa en la sociedad receptora. No obstante, no hemos limitado el terreno geográfico donde se publicaron las obras originales, puesto que, por varios factores tanto históricos como políticos, algunas obras escritas en chino no han salido a la luz en la República Popular de China, sino en EE. UU., Europa, Hong Kong, Japón, Malasia, Singapur o Taiwán. De hecho, estas obras también han dejado una gran huella en la literatura china contemporánea. Por ejemplo, las novelas de Gao Xingjian y Ma Jian se publicaron por primera vez en Taiwán o Europa. En este sentido, consideramos indispensable incluir también las traducciones publicadas en España que tienen sus originales en chino publicados fuera de China continental.

En segundo lugar, respecto a la delimitación temporal, nos centramos en las obras contemporáneas, es decir, las obras de narrativa escritas en chino vernáculo conocido como *baihua* (chino moderno), ya que a principios del siglo XX China pasó un período de gran convulsión, tanto política como cultural y lingüística. En ese contexto histórico, a medida que el imperio Qing se desmoronaba, la influencia del pensamiento occidental y el cambio ideológico en China se incrementó notablemente, lo cual provocó una reforma intelectual y literaria. Desde el año 1919 la literatura china contemporánea empezó a desarrollarse y los intelectuales, con especial mención a Hu Shi y Chen Duxiu, propusieron una reforma literaria, propugnando la importancia de la escritura en lengua vernácula (*baihua*). Asimismo, a partir del Movimiento del 4 de mayo de 1919, la literatura china contemporánea cambió su estilo de expresión, alejándose de su forma clásica (*wenyan*) y adoptando exclusivamente el chino *baihua* como paradigma literario. En consecuencia, debido a que la literatura china contemporánea representa una divergencia abismal con respecto a la literatura clásica, encaminándose hacia un panorama novedoso, en esta tesis nos hemos limitado a las obras originales en chino

baihua que se publicaron a partir de 1919, el momento que marca la nueva época literaria del chino moderno.

En tercer lugar, en cuanto al género, nos circunscribimos a la narrativa, ya que la narrativa es el género globalmente más traducido y que llega a más lectores. En el ámbito del chino-castellano/catalán, Rovira-Esteva (2015) analiza 428 traducciones publicadas en el período de 1940 a 2014, y de sus resultados se desprende que el género narrativo ocupa un 62% del total. En cambio, el cuento y la novela se reparten un 23% y un 39%, respectivamente. Respecto al caso de China, el género narrativo se ha convertido en el protagonista en la literatura china desde el Movimiento del 4 de mayo de 1919, superando a los géneros tradicionales, tales como el teatro y la poesía. Ponemos de relieve que, por otro lado, las obras de narrativa china contemporánea nos describen el desarrollo social de China y nos presentan la personalidad y el comportamiento de los chinos de aquella época, mostrando el enorme cambio de pensamiento y de la intelectualidad china en la primera mitad del siglo XX. En este sentido, el género narrativo formuló una mayor reflexión precisa del perfil de los chinos y de la sociedad china contemporánea, convirtiéndose en una herramienta útil para nuestro estudio de la imagen del Otro chino.

A continuación, para concretar la delimitación del corpus, nos parece necesario definir con precisión los conceptos de *literatura china*, *literatura sinófona* y *literatura sinoextranjera*. Marin-Lacarta (2012a: 42 y 146) propuso que la *literatura china* quedara definida como las obras escritas en chino, producidas dentro de los límites geográficos de la República Popular de China. Por otro lado, *literatura sinófona* se refiere a las obras escritas en chino como lengua original de las comunidades chinas en el extranjero. Así, Shih Shu-Mei (2004: 29; 2011: 710 y 717) amplía el concepto de

sinófono, refiriéndose al que tiene el idioma chino como lengua materna, pero sin identificarlo con el patrón geopolítico de gobernanza de la República Popular de China. Dicho de otra manera, el término *sinófono* esboza una nueva interpretación de la comunidad lingüística china, que tiene al idioma chino como lengua materna, pero no pertenece geográficamente a la identificación con el estado chino. Del mismo modo, Barmé (2008) también propuso su interpretación del mundo sinófono:

[...] the Sinophone world, that is one consisting of the individuals and communities who use one or another—or, indeed, a number—of China-originated languages and dialects to make meaning of and for the world, be it through speaking, reading, writing or via an engagement with various electronic media.⁵

Gao Xingjian es un ejemplo destacado que encaja en la literatura sinófona. Este autor originario de la República Popular de China, exiliado en Francia, ganó el Premio Nobel de Literatura en 2000 cuando sus obras maestras *–La montaña del alma y El libro de un hombre solo–* se habían publicado por primera vez en Taiwán en 1990 y 1999, respectivamente. A pesar de que el comité del Premio Nobel elogió el hecho de que las obras de Gao Xingjian habían abierto un nuevo camino a la novela china,⁶ su logro siempre ha sido ignorado institucionalmente por las autoridades gubernamentales en la historia literaria de China. A través de la posición, tanto literaria como histórica de Gao Xingjian en el mundo chino, nos damos cuenta de la importancia de tener en cuenta la literatura sinófona, ya que este género literario constituye un punto de vista que supera

⁵ Comunicación oral en *Leading 21st Century Schools National Forum* con el texto en la página: http://www.chinaheritagequarterly.org/articles.php?searchterm=014_worryingChina.inc&issue=014 [consultada en junio de 2020].

⁶ Información sobre el Premio Nobel de Literatura 2000, disponible en la página: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press.html [consultada en febrero de 2020].

las fronteras nacionales y ofrece una perspectiva abierta y flexible para los autores sinohablantes (Shih Shu-Mei, 2004: 26-27).

Avanzando estas cuestiones, el concepto de *literatura sinoextranjera* que propuso Marin-Lacarta (2012a: 134-136) es el menos ambiguo. La literatura sinoextranjera corresponde a obras escritas en otros idiomas diferentes al chino por autores de origen chino. A modo de ejemplo, no hemos incluido Amy Tan en el corpus, a pesar de que sus obras se dedican a explorar la sociedad china moderna y algunas han sido traducidas al castellano, tales como *El club de la buena estrella* (1997) y *La esposa del dios del fuego* (1992), pero todas tienen el inglés como lengua de partida y como resultado no encajan en nuestro criterio de selección. Del mismo modo, también encontramos a Der Ling como caso específico. Esta autora era una princesa manchú y documentó la vida de la emperatriz viuda Ci Xi, pero usó el inglés como lengua de partida en la novela *Dos años en la Ciudad Prohibida* (2008). Dicho en otras palabras, en este corpus nos centramos concretamente en recopilar las obras de la literatura china y sinófona como objeto de análisis, excluyendo las obras que pertenecen a la literatura sinoextranjera.

En cuarto lugar, y con el fin de delimitar bien el corpus, nos proponemos especificar la necesidad de incluir las reediciones. Estas generalmente se refieren a una publicación nueva, pero basada en su versión anterior con algunos cambios, tanto en el texto como en los paratextos. En el caso de las portadas, las reediciones probablemente comparten la misma imagen de la portada que la anterior o muestran similitudes con pocas modificaciones. Ponemos de relieve que las obras de Mo Yan encajan perfectamente en este interesante caso. A modo de ejemplo, la reedición de sus obras traducidas al castellano sigue teniendo la misma imagen de portada que la anterior, pero se agrega la frase “Premio Nobel de Literatura 2012” en la portada, después de que a Mo Yan le

fuera otorgado el Premio Nobel en el año 2012. Del mismo modo, la reedición de *Faltan palabras* de Zhang Jie también muestra la misma imagen como diseño de portada que la edición anterior, pero se agrega el nombre del traductor, información de lectura comentada por otro autor y unos caracteres chinos relacionados con el texto. Así, consideramos este ejemplo como reedición. Así, como veremos en el análisis, la reedición de esta novela marca un avance significativo en la presentación y visibilidad del traductor.

Respecto a las publicaciones es imprescindible diferenciar los conceptos de *reimpresión* y la *reedición*. Según Serra-Vilella (2016: 59), la reimpresión generalmente se refiere a la nueva impresión de la misma edición y no muestra ningún cambio, ni en el texto, ni en los paratextos, sino que meramente sirve como estrategia publicitaria, indicando el incremento de tiradas publicadas, pero conservando el mismo ISBN de la primera impresión. Sin embargo, las editoriales a menudo sustituyen el término “reimpresión” por el de “reedición”, con el fin de mostrar el éxito de la difusión de la obra, a pesar de que no haya ninguna modificación, ni en el texto, ni en los paratextos. Debido a que queremos delimitar el corpus con criterios claros y, por lo tanto, conseguir la mayor representación posible, excluimos la reimpresión como objeto de nuestro análisis, ya que dentro del sistema de ISBN (*International Standard Book Number*, ‘Número Estándar Internacional de Libros’), una reimpresión se considera como la misma publicación que la anterior. En cambio, debido a que la reedición tiene diferente ISBN a la edición original, la tratamos como entrada independiente en nuestro corpus, es decir, se pueden encontrar dos entradas diferentes y se cuenta el libro dos veces.

3.3.2 Tamaño

Continuamos con el segundo elemento en la constitución de este corpus, en los Estudios de Traducción, tal como propuso Fernandes (2006: 89): el tamaño. Tradicionalmente *corpus* se refiere a una gran cantidad de datos extraídos de una colección de textos con el fin de corroborar un estudio empírico. Bowker y Pearson (2002: 10, citados en Saldanha y O'Brien, 2014: 73) también señalan que un corpus tiene que ser de macro-nivel. No obstante, en cuanto al ámbito de los Estudios de Traducción, el tamaño no constituye una medida absoluta, sino que es un número relativo, puesto que el estudio cualitativo también desempeña un papel importante en este terreno académico. En esta tesis, a la luz de nuestros criterios de delimitación y del objetivo del estudio, no nos proponemos establecer un corpus inconmensurable, sino que nos centramos en crear un corpus de micro-nivel de la narrativa china contemporánea traducida al castellano y/o al catalán, pero con una recopilación exhaustiva de los datos.

3.3.3 Formato

Respecto al tercer elemento, el formato, y debido al progreso de la tecnología, la presentación electrónica ya se ha convertido en elemento indispensable en el establecimiento del corpus, facilitando el análisis automático o semi-automático (Baker, 1995: 226, citada en Fernandes, 2006: 88). Por otro lado, Fernandes (2006: 89) también indicó que los datos del corpus deberían compartirse en acceso abierto para facilitar a los especialistas el desarrollo de futuras investigaciones. En este marco referencial, nuestro corpus sí que adopta el formato electrónico, con el archivo de las imágenes de las portadas, de modo que no solo pueda facilitar nuestro análisis, sino también poner a disposición de otros investigadores los datos de esta tesis para futuros estudios (ver anexo 5).

3.3.4 Composición abierta

A continuación, para delimitar más el tipo de corpus, esta tesis ha seguido el criterio de clasificación de Laviosa (2002: 80) que define el corpus en seis parámetros:

- a) Finito o abierto: el corpus finito se refiere a que solo se coleccionan los datos hasta la actualidad y no se pretende amplificarlo. Por el contrario, el abierto sigue complementando los documentos constantemente.
- b) Sincrónico o diacrónico: el corpus sincrónico se centra en un cierto tiempo. Sin embargo, el diacrónico recopila los datos incluyendo un período largo.
- c) General o específico: el corpus general se centra en la lengua de uso diario, en cambio, el específico se establece según el objetivo concreto, con su propio criterio.
- d) Monolingüe, bilingüe o multilingüe: el corpus monolingüe consiste en los datos en un solo idioma. El bilingüe y el multilingüe coleccionan los contenidos en dos o más lenguas.
- e) Escrito, oral, mixto o multi-modal: el escrito solo recopila la información escrita y el oral recoge los datos orales. Con el mismo criterio, el corpus mixto combina ambos criterios: el escrito y el oral. No obstante, el multi-modal colecciona los textos producidos por varias fuentes semióticas: la lengua, la imagen y el sonido.
- f) Anotado o no anotado: el corpus anotado lleva las notas textuales o contextuales en los datos crudos. En cambio, el no anotado muestra los datos originales, sin tener ninguna anotación lingüística.

En resumen, según los parámetros de delimitación expuestos, en esta tesis nos proponemos establecer un corpus bien definido según los criterios indicados. Con el

objetivo de investigar la formación de la imagen del Otro chino a través de la narrativa china contemporánea que ha sido traducida del chino al castellano y/o al catalán y que han sido publicadas en España entre 1949 y 2018, forjaremos un corpus finito, diacrónico, específico con micro-nivel y, asimismo, de formato electrónico y de tipo multi-modal (incluyendo la imagen como fuente semiótica). En el apartado 3.5, presentaremos nuestra base de datos y el corpus en detalle.

3.4. Dificultades metodológicas para identificar al traductor y la lengua de partida de la traducción

En este apartado presentaremos las dificultades con las que nos hemos encontrado en la comprobación de la información sobre la traducción, ya que no todas las publicaciones muestran claramente la lengua de partida y el nombre del traductor, sino que los datos varían de una a otra, de modo que consideramos necesario detallarlas en cuatro casos.

En primer lugar, nos centramos en el caso que no ofrecen ninguna duda. Es decir, hemos comprobado la información referente a la traducción con el libro en papel y en su página del título o de créditos que se mostraba la lengua de partida de la traducción. Por ejemplo, en la página del título *Hija del río* (2005) aparece “traducido del inglés por Ana Herrera Ferrer”, y en el mismo lugar, *Nits fredes* (2013) muestra “Traducció del xinès d’Eulàlia Jardí”. Del mismo modo, en la portada de *Contar nuevo de historias viejas* (2001) pone “Traducción del chino, introducción y apéndices de Laureano Ramírez”.

En segundo lugar, tenemos las publicaciones en las que no se detallan la lengua de partida, sino que se ha colocado el título original chino en pinyin en la página de créditos.

Respecto a este caso, es de suponer que existe una traducción indirecta camuflada (Marin-Lacarta, 2012a), tales como *Las baladas del ajo* (2008), *La vida y la muerte me están desgastando* (2009), *Sorgo Rojo* (1992), *Shanghai Baby* (en catalán, 2002), *Servir al pueblo* (2008), *El llibre d'un home sol* (2001), *La muntanya de l'ànima* (2001) y *Una canya de pescar per al meu avi* (2003). Dicho de otro modo, a pesar de que son traducciones indirectas, se ha mostrado el título original en pinyin y provocando cierta ambigüedad. De esta manera, necesitamos contrastar la lengua de partida a través de otras fuentes, a saber, bases de datos de libros editados en España, documentos académicos o mediante el nombre del traductor.

A modo de ejemplo, las tres obras de Gao Xingjian que fueron traducidas al catalán –*El llibre d'un home sol* (2001), *La muntanya de l'ànima* (2001) y *Una canya de pescar per al meu avi* (2003)– muestran el título original en pinyin en la página de créditos, pero cuando lo comprobamos directamente mediante una comunicación personal con el traductor Pau Joan Hernández, supimos que estas obras pertenecen a traducciones indirectas que tienen el francés como lengua mediadora. Del mismo modo, conviene destacar *La montaña del alma* (2001) de Gao Xingjian como caso específico ya que, a pesar de haber utilizado el título original en pinyin, se agregó la frase “Este libro ha recibido una ayuda de la embajada francesa” en su página de créditos, lo cual consideramos que podría ser una pista para identificar su lengua de partida, en este caso el francés.

Por otro lado, tenemos *Las flores de la guerra* (2012) en el corpus que muestra en su página de créditos tanto el título original en sinogramas como el título en inglés. No obstante, con la frase “Traducción del chino por Nuria Pitarque Ledesma” puesta en la página del título queda claro que se trata de una traducción directa, ya que es sabido

que esta traductora traduce directamente del chino al castellano. Del mismo modo, y en la mayoría de casos, cuando el título original es en francés o inglés, corroboramos la lengua de partida a partir del nombre del traductor, por lo tanto, es posible confirmar la lengua de partida de la traducción.

En tercer lugar, destacamos un caso similar al anterior, en el que no se muestra la lengua de partida, ni el título original del libro, sino que solo aparece el nombre del traductor. En este caso, identificamos la lengua de partida de dos maneras: buscamos la información en bases de datos digitales, o bien a partir del nombre del traductor. Por ejemplo, en *Grito de llamada* (1978) de Lu Xun solo disponemos de los nombres de los traductores, que son Juan Ignacio Preciado y Miguel Shiao. De este modo, corroboramos que su lengua de partida es el chino a través de la base de datos de libros editados en España y también por la información de los traductores disponible en Internet.

A continuación, otro caso especial sobre el nombre del traductor es el de *El verano de la traición* (1998), donde advertimos que el nombre de la traductora de la página del título no coincide con el que consta en la página de créditos. Después de consultarlo con la Editorial Penguin Random House, supimos que el nombre de la página del título es el correcto: Lola Díaz Pastor.⁷

En cuarto lugar, encontramos en el corpus unos libros que no presentan ninguna información sobre la traducción. En estos casos, comprobamos el traductor y la lengua de partida a través de otros recursos. Por ejemplo, en *La verdadera historia de A Q*

⁷ La traductora nos explicó que pidió a la editorial aparecer con un seudónimo porque no estaba conforme con la corrección que hicieron de su traducción. Aparentemente, dicho deseo fue satisfecho solo parcialmente.

(1971) de la Editorial Salvat no se muestra el nombre del traductor, ni el título de la versión original. No obstante, confirmamos que se trataba de una traducción indirecta gracias a la tesis doctoral de Marin-Lacarta (2012a: 171), que investigó con anterioridad sobre estas mismas traducciones extraídas de *Novelas escogidas y Cuentos ejemplares (1919-1949)* de Lu Xun. Como resultado, encontramos que Luis Enrique Délano es el traductor correspondiente en ambas publicaciones de Ediciones en Lenguas Extranjeras de los años 1961 y 1984, respectivamente; además, este traductor solo trabaja del inglés y del francés al castellano.

Por otro lado, en algunos casos consultamos también directamente con la editorial, tales como *Diario de un demente y otros cuentos* (2008) y *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007) de la Editorial Popular. En ninguna de las dos traducciones se menciona al traductor en el libro, sino que solo se indica que es una traducción del inglés con el título original *Selected Stories of Lu Xun* de Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín y *Masterpieces by modern Chinese fiction writers* de Ediciones en Lenguas Extranjeras de Pekín, respectivamente. Por esta razón, consultamos con la editorial y corroboramos que ambas publicaciones fueron traducidas por Néstor Cabrera López a través del inglés. Del mismo modo, la Editorial Popular nos informó que otras tres traducciones *Amor en un pequeño pueblo* (2012), *Amor en un valle encantado* (2012) y *Amor en una colina desnuda* (2012) fueron traducidas del francés al castellano por especialistas propios de su editorial. La primera obra corresponde al traductor Orlando Zuloeta Rodríguez, las otras dos fueron traducidas por Miguel Sautié López.

Para obtener la información completa sobre los datos de cada obra, otros investigadores se han encontrado con los mismos problemas, tal como Serra-Vilella

(2016: 131 y 173), que resaltó la dificultad de identificar las reediciones hechas por distintas editoriales y la comprobación del nombre del traductor. Así también tenemos a Marin-Lacarta (2017: 136), quien denunció que algunas traducciones camufladas son prácticas deliberadas de las editoriales, que esconden la información sobre el proceso de traducción. Por otra parte, al establecer este corpus, también nos hemos encontrado en alguna ocasión con la dificultad de no poder consultar el libro en papel. En este caso, igual que otros investigadores, comprobamos la información en bases de datos en línea, tales como Base de datos de libros editados en España, el Index Translationum, el Catálogo Colectivo de las Universidades de Catalunya (CCUC) y la Red de Bibliotecas Municipales de Catalunya. Además, también recurrimos a otras fuentes secundarias como libros u otros documentos académicos en papel o digitales.

3.5. Bases de datos, corpus y fuentes utilizadas

En este apartado, presentamos la elaboración de la base de datos y del corpus en dos secciones de manera clara y ordenada: la elaboración de la base de datos y la elaboración del corpus de imágenes de portadas.

3.5.1. Elaboración de la base de datos

Con el objetivo de establecer una base de datos exhaustiva, además basada en los estudios anteriores, hemos recogido los datos relacionados a través de varios catálogos: *Index Translationum*, Catálogo Colectivo de las Universidades Catalanas (CCUC), Catálogo de la Red de Bibliotecas Municipales de Catalunya, Base de datos de libros editados en España, la base de datos “La literatura china traducida en España” del Grupo de investigación en Traducción del chino al catalán/castellano (TXICC) y catálogos de librerías. Además, también hemos consultado la información de la

publicación en las páginas web de las editoriales correspondientes. En los subapartados que siguen vamos a describir cada una de estas fuentes de datos.

a) Index Translationum

El *Index Translationum* funciona como una bibliografía internacional que lista los libros traducidos en varios idiomas entre 1979 y 2009. Para recopilar los datos necesarios, filtramos la búsqueda por lengua de origen (chino), lengua de llegada (castellano y catalán) y el género “literatura” y aparecieron 202 traducciones⁸ que incluían los subgéneros de teatro, poesía y literatura tanto clásica, como contemporánea. No obstante, con el fin de esbozar las líneas primeras de la base de datos, recogimos la información solo de las obras de narrativa contemporánea relativa a los siguientes datos: el nombre del autor en pinyin, el título traducido en castellano o catalán, el nombre del traductor, el año y el lugar de publicación, la editorial, y el idioma, tanto el original como el de llegada. Por último, vale la pena mencionar que en el *Index Translationum* no se incluyen datos de las portadas.

b) Catálogo Colectivo de las Universidades Catalanas (CCUC)

El CCUC nos ofrece información detallada de los datos de publicación de los libros, tales como el nombre del autor, el del traductor, el título original escrito en pinyin, el título traducido al castellano, el título de la obra mediadora de otra lengua si es una traducción indirecta, el idioma de llegada (en esta tesis mayoritariamente es el castellano y en algunas obras el catalán), el año y el lugar de publicación, la editorial, el nombre de la colección, el ISBN y los premios que haya ganado la obra. Sin embargo,

⁸ *Index Translationum*: < <http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx> > [consultado en abril de 2020].

por el sistema digital del CCUC generalmente no se puede consultar la imagen de las portadas.

c) Biblioteca Nacional de España

La Biblioteca Nacional de España colecciona varios libros que ya están descatalogados. A través de este recurso, recogimos datos tales como el nombre del autor en pinyin, el título original en pinyin y su traducción en castellano, el nombre del traductor, el año y el lugar de publicación, la editorial, el idioma de llegada y el ISBN. Cabe destacar que este catálogo digital tampoco muestra la imagen de las portadas.

d) Catálogo de la Red de Bibliotecas Municipales de Catalunya

En el catálogo de esta red se pueden consultar todas las novelas chinas que contienen las bibliotecas municipales a través del filtro “Xina·Novel·les”. Dentro de cada ficha, se presentan los datos como el título traducido en castellano y/o en catalán, el nombre del autor en pinyin, el nombre del traductor, el año y el lugar de publicación, la editorial, el nombre de la colección, la sinopsis, el tema (en este caso corresponde a “Xina·Novel·les”) y el ISBN.

e) Catálogos de librerías

Otra fuente que hemos utilizado es el catálogo de librerías, en los que se encuentran la Editorial Bellaterra, la Editorial Oriental y el Colegio de México. A través de estos catálogos, hemos podido consultar las obras de la categoría “literatura china” que han sido publicadas por diferentes editoriales. De este modo podemos encontrar los datos del título traducido en castellano y/o en catalán, el nombre del autor en pinyin, el año y el lugar de publicación, la editorial, el idioma y el ISBN de traducciones.

f) China traducida y por traducir

“China traducida y por traducir”⁹ es una página web que ofrece información sobre las traducciones de la literatura china publicadas en lengua castellana, tanto de literatura clásica, como contemporánea. En este espacio digital se expone el título original en caracteres chinos simplificados y en pinyin, el título traducido en castellano, el nombre del autor, tanto en caracteres chinos simplificados como en pinyin, el nombre del traductor, el año y el lugar de publicación, la editorial y una sinopsis. Hemos usado esta plataforma frecuentemente para complementar nuestra base de datos.

g) Base de datos de libros editados en España

La “Base de datos de libros editados en España”¹⁰ también es un recurso digital que nos sirve como fuente de datos bibliográfica. En esta plataforma podemos consultar la información a través del ISBN, el título o la fecha de edición de los libros publicados en España y, cuando obtenemos algún resultado, nos indica: el título, el nombre del autor, el nombre del traductor, la lengua de llegada, la lengua de partida, la edición, la fecha de publicación, la editorial, el tamaño, el tipo de encuadernación, la colección, el precio y otras informaciones.

h) Grupo de investigación en Traducción del chino al catalán/castellano (TXICC)

La base de datos en línea “La literatura china traducida en España” del “Grupo de investigación en Traducción del chino al catalán/castellano” (TXICC)¹¹ recientemente

⁹ La página web de “China traducida y por traducir”: < <http://china-traducida.net/>> [consultado en abril de 2020].

¹⁰ La página web de “Base de datos de libros editados en España”: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn.html>> [consultado en abril de 2020].

¹¹ La página web de “Grupo de investigación en Traducción del chino al catalán/castellano”:

ha hecho pública en acceso abierto su base de datos con el objetivo de ofrecer a todos interesados la información sobre las obras escritas originalmente en chino, tanto clásica como contemporánea, y sus traducciones publicadas en las lenguas oficiales de España. En este espacio digital se puede consultar los datos principalmente según tres parámetros de búsqueda: traducciones, originales y autores. Además, se exponen el género literario de la obra, el título original en caracteres chinos simplificados y en pinyin, el título traducido, el nombre del autor, tanto en caracteres chinos simplificados como en pinyin, el nombre del traductor, la información de la publicación, tales como el año y el lugar, la editorial y una sinopsis. Hacemos hincapié en el hecho de que este sitio web también proporciona muchos datos paratextuales como portadas, reseñas, entrevistas, prólogos y notas del traductor, que ayudan a hacerse una imagen fiel y real de cuál es la literatura china publicada en España y cómo se presenta.

i) Editoriales

En algunos casos, las editoriales también han sido un recurso importante cuando no hemos encontrado la información en libros o en ningún otro tipo de documento o fuente. Cabe destacar que la Editorial Penguin Random House y la Editorial Popular nos ofrecieron datos concretos cuando nos pusimos en contacto con ellos para contrastar información en la elaboración del corpus y la base de datos.

3.5.2. Información recopilada de la base de datos

En este subapartado, presentamos meticulosamente el diseño de la ficha que hemos usado para la base de datos del corpus. En primer lugar, subrayamos que este corpus se ha elaborado con el programa Excel, que es una herramienta ampliamente utilizada.

<<https://dtieao.uab.cat/txicc/lite/>> [consultado en mayo de 2020].

Además, su formato encaja adecuadamente en las necesidades de nuestro análisis, ya que su opción de filtros nos ha facilitado la consulta y organización de los datos según distintos parámetros de análisis, sobre todo para agrupar los datos cronológicamente. De esta manera, hemos dividido la base de datos en dos partes principales: los datos de las obras originales y los datos de las traducciones (enlace a la base de datos en el anexo 6).

A continuación, en las siguientes secciones, detallamos todos los campos de información de las obras originales que recogimos a través de los recursos mencionados en el apartado anterior:

1. Autor: creamos cuatro columnas para indicar el nombre del autor en caracteres chinos y en pinyin, el número de autores y su sexo, algo que nos facilita agrupar todas las obras de un mismo autor.
2. Título: tenemos dos columnas en el corpus para la información sobre el título, tanto en caracteres chinos tradicionales como en pinyin. Estas dos columnas nos sirven de referencia cuando disponemos de varias portadas de traducciones diferentes que corresponden a la misma obra original.
3. El año de publicación: según el año en el que se publicó la obra original, podemos confirmar si la obra se puede considerar o no como literatura contemporánea, ya que este dato es uno de los criterios en la delimitación de nuestro corpus.
4. Premios: en esta columna, indicamos el nombre de los premios que ha ganado la obra, sobre todo, el Premio Nobel de Literatura. Este aspecto desempeña un papel

importante en la presentación de una obra ya que, por un lado, es una información que suele aparecer en la portada y además suele convertirse en un factor decisivo en cuanto a la renovación de la portada. Por ejemplo, en la reedición de ocho obras traducidas al castellano de Mo Yan solo se ha cambiado la portada para agregar la información siguiente: “Premio Nobel de Literatura 2012”. Por otro lado, debido a la abundante presencia de obras de Mo Yan en la sociedad española, consideramos que el Premio Nobel también funciona como criterio de selección de las editoriales, en cuanto a la introducción de la literatura china contemporánea al mundo castellano y/o catalán.

Por último lugar, complementamos la base de datos con las siguientes informaciones referentes a las traducciones:

- a) Título: el título traducido al castellano y/o al catalán es un parámetro indispensable en nuestro corpus, ya que, por un lado, sirve de vínculo con la obra original y, por el otro, en varios casos el título traducido funciona como indicador de la imagen seleccionada para las portadas, como en la portada de *Sorgo Rojo* de Mo Yan, que muestra una foto de esta planta.
- b) Traductor: presentamos el nombre, el número de traductores y su sexo. Asimismo, el nombre del traductor de la traducción intermedia, si lo hubiere. Esta información nos sirve como uno de los elementos indicativos para identificar los tipos de traducción: directa o indirecta.
- c) Datos de la publicación: exponemos los datos referentes al año y lugar de publicación, la editorial y su colección en el corpus. El año de publicación es un

parámetro importante para mostrar diacrónicamente las traducciones y analizar cómo evoluciona la imagen que perciben los españoles sobre los chinos. El lugar de publicación sirve para delimitar el alcance de nuestro corpus, con el que nos centramos en analizar las traducciones que se han publicado exclusivamente en España. Por último, las fichas de la editorial y la colección también nos ayudan a conformar el ISBN, que es un elemento imprescindible para delimitar el corpus y lo presentamos en el apartado que sigue (punto f).

- d)** Traducción: clasificamos la traducción en tres tipos, directa, indirecta o la que no especifica ninguna información al respecto (en los casos que no podemos confirmar este dato, indicamos “no se encuentra”).
- e)** Idioma: debido a que en esta tesis delimitamos exclusivamente el castellano y el catalán como lenguas de llegada, en la columna del idioma ponemos “ES” o “CA” cuando la obra se ha traducido al castellano o al catalán, respectivamente.
- f)** ISBN: El ISBN es la abreviatura de *International Standard Book Number* en inglés que corresponde al “Número Estándar Internacional de Libros” en castellano. Este número tiene dos formas, el ISBN-10 (con 10 dígitos) y el ISBN-13 (con 13 dígitos). En nuestro corpus adoptamos siempre el ISBN-13, por lo tanto, cuando mencionamos el ISBN en esta tesis, se refiere al ISBN-13, que es el nuevo formato mundial para etiquetar libros desde el año 2007 y se basa en hacer preceder el indicador de producto (978 es para libros) al número antiguo (el ISBN-10). Asimismo, los siguientes dígitos son indicadores de país, editorial, libro y el último es el código de control. Por ejemplo, 978-84-204-2851-2 es el ISBN de *Las flores de la guerra* que publicó la editorial Alfaguara y dentro de

este número, el “978” muestra que es un libro, el “84” se refiere al lugar de publicación (España), “204” corresponde a la editorial Alfaguara, el “2851” indica la obra *Las flores de la guerra* y el último dígito es el código de control.

- g) Premios: indicamos el nombre del premio en esta columna, si su traducción ha ganado algún premio.

- h) Película: si la obra ha sido adaptada al cine, lo indicamos en esta columna, ya que la adaptación al cine suele ser un factor relevante en cuanto a la publicación o la reedición de las portadas. Por ejemplo, *Las flores de la guerra* de Yan Geling utiliza la imagen del cartel del cine como portada de la traducción, cuando se presenta en la sociedad española.

3.5.3. Elaboración del corpus de imágenes de portadas

Respecto a la recopilación de la imagen de las portadas, las hemos conseguido a través de seis fuentes: la biblioteca de la UAB, el sistema de CCUC (Catálogo Colectivo de las Universidades de Catalunya), la Biblioteca de Catalunya, la Red de las Bibliotecas Municipales de Catalunya, librerías de segunda mano e Internet.

La Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Barcelona ha sido la principal fuente de la que hemos conseguido la imagen de las portadas. Al principio buscamos las obras por el catálogo de la biblioteca, sacamos el libro en préstamo y escaneamos las portadas. Además de la UAB, el sistema de CCUC nos ha servido también como plataforma para conseguir la información siguiendo el mismo proceso. En cuanto a los datos que no hemos podido recopilar por dichas dos fuentes, los consultamos en la Red de las Bibliotecas Municipales de Catalunya, que es una

plataforma potente de préstamo de libros, a través de varias bibliotecas municipales de Cataluña. Asimismo, también consultamos la Biblioteca de Catalunya donde se coleccionan muchos libros que no se encuentran en las mencionadas bibliotecas universitarias y municipales. Ya que no está permitido sacar en préstamo fuera de la biblioteca algunos de sus libros, recurrimos a la lectura dentro de la biblioteca y cuando confirmamos que los datos eran correctos, los escaneamos según las normas del servicio de la biblioteca.

Sin embargo, debido a que las colecciones de las bibliotecas todavía son incompletas, una parte de las portadas las hemos conseguido también por Internet, sobre todo, las de los libros descatalogados. En estos casos, al principio consultamos en la página web “China traducida y por traducir” y “La literatura china traducida en España” del grupo de investigación TXICC que resultaron ser fuentes muy prácticas, en las que no solo se muestran los datos de la publicación, sino que también se presenta la imagen de portada de cada obra. Asimismo, también buscamos los libros descatalogados por las librerías de segunda mano en línea y encontramos algunos, así que los compramos para complementar el corpus con los datos necesarios.

A través de las fuentes mencionadas, recopilamos un total de 158 traducciones que corresponden a 197 ediciones, con imágenes de las distintas portadas de narrativa china contemporánea traducidas al castellano y/o al catalán, que se publicaron en España entre 1949 y 2019. Ponemos de relieve que consideramos la imagen de la reedición como diferente dato de referencia, ya que la reedición también tiene su propio ISBN, que es el identificador del libro independiente.

IV. PANORAMA DE LA TRADUCCIÓN DE LA NARRATIVA CHINA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA

En este capítulo se presenta un análisis tanto cuantitativo como diacrónico de los datos recopilados en el corpus, pero antes consideramos necesario puntualizar de nuevo distintos términos que hemos mencionado en la introducción. En esta tesis, usamos el término *obra* para referirnos a los textos narrativos originales en chino. Asimismo, el término *traducción* corresponde a la versión de su texto traducido al castellano o al catalán. Por último, el término *edición* se refiere a las diferentes versiones de la misma traducción publicadas con diferente ISBN en España. Basándonos en lo explicado anteriormente, en nuestro corpus hemos recopilado 133 obras de narrativa china contemporánea. No obstante, y teniendo en cuenta que algunas de ellas tienen varias traducciones, al final hemos obtenido un total de 158 traducciones, repartidas en 197 ediciones distintas. Este resultado es debido a que algunas traducciones están publicadas varias veces por diferentes editoriales o por la misma editorial, pero en formatos distintos.

En el apartado 4.1, nos centraremos concretamente en el análisis diacrónico de las traducciones, contextualizándolas en el desarrollo histórico de China. Además, con el fin de analizar las traducciones, los autores y los agentes mediadores de nuestro corpus, se dedicará al número de obras y traducciones en el apartado 4.2. A continuación, se abordarán el tipo de traducción y las lenguas de partida en los apartados 4.3 y 4.4, respectivamente. Por último, en el apartado 4.5 profundizaremos en el número de autores, mientras que los agentes de la traducción se analizará en el apartado 4.6.

4.1. Análisis diacrónico de las traducciones

En este apartado 4.1 presentamos el panorama general de la evolución de la traducción de la narrativa china contemporánea. En este sentido, se han detallado diacrónicamente las 158 traducciones con sus 197 ediciones distintas que se han recopilado en el corpus desde el año 1949, cuando se publicó la primera traducción de literatura china en España, hasta el año 2019. Por otra parte, con el objetivo de analizar los datos de un modo organizado y sistemático, hemos dividido las obras en períodos de 10 años (1949-2019).

La primera traducción de narrativa china contemporánea que encontramos fue publicada en España en el año 1949, año en que se fundó la República Popular China. Sin embargo, desde entonces y durante los 20 años siguientes no aparecieron más traducciones publicadas en España, ni en castellano, ni en catalán. Aún así, en los años 1970, se retomaron las publicaciones de traducciones en España. Además, a partir de los años 1990, las traducciones dejaron de ser un fenómeno aislado, ya que se pasaron de solo seis traducciones en los años 1980 a 15 traducciones en los años 1990. Desde ese momento, la literatura china ha presentado un flujo relativamente abundante en el mercado español, llegando a 42 y 90 traducciones en las dos décadas del siglo XXI, tal como se aprecia en la figura 4.1.

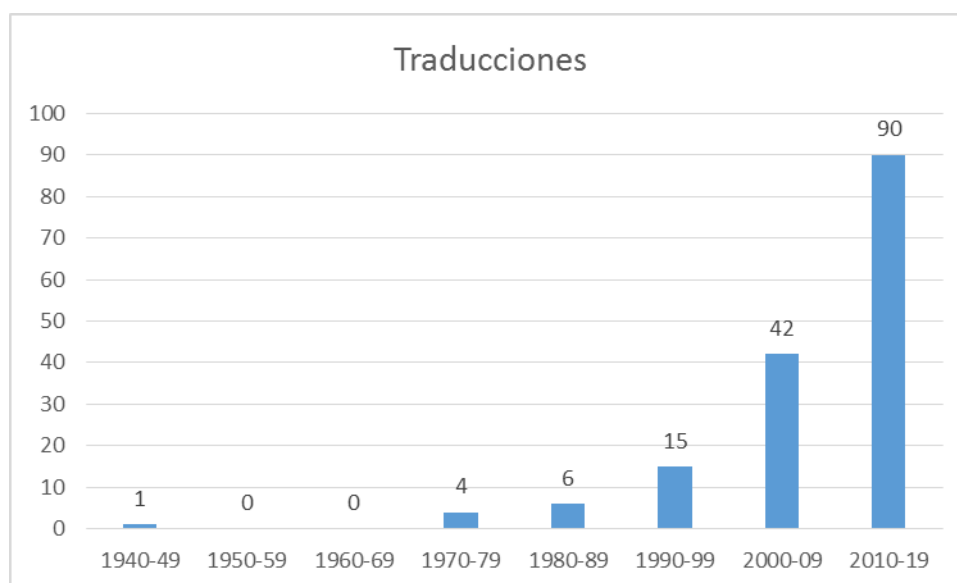


Figura 4.1. Número de traducciones publicadas en España por décadas

Para presentar meticulosamente la evolución del número de traducciones con sus ediciones, hemos dividido este análisis en tres etapas principales, ateniéndonos al desarrollo histórico de China:

- a) 1940-1949: época pre-comunista
- b) 1950-1989: época comunista
- c) 1990-2016: época de apertura

4.1.1. Época pre-comunista (1940-1949)

Antes de la llegada del Partido Comunista al poder, tal como muestra la tabla 4.1, encontramos una única traducción publicada en España, titulada *Autobiografía de una muchacha china* (1949) de Xie Bingying, y traducida por Rosa María Topete a través del inglés y con Tsui Chi como traductor mediador (Marin-Lacarta, 2012a: 114). Debido a la divergencia en la cosmovisión y a sendas guerras civiles de aquella época, los dos países interrumpieron sus relaciones diplomáticas, que no se restablecieron hasta el año 1973 (Palacios Bañuelos, 2013). Sin embargo, aunque hasta el año 1973

no hubo relaciones oficiales entre España y China, en el año 1949, cuando se fundó la República Popular China, el Partido Comunista de España en el exilio estableció un precedente de comunicación al felicitar a Mao Zedong por la proclamación de la República Popular China, la cual recibió la respuesta consiguiente de Mao.¹²

Tabla 4.1. Traducciones de narrativa china publicadas en España 1940-1949

Año	Título	Autora
1949	<i>Autobiografía de una muchacha china</i>	Xie Bingying

4.1.2. Época comunista (1950-1989)

Durante la época comunista encontramos 10 traducciones en el corpus. Sin embargo, debido a las circunstancias políticas en las que China estaba sumida, ninguna de ellas corresponde a los años 1950 o 1960. No obstante, desde los años 1960, los gobiernos de Madrid y de Pekín, bajo el contexto internacional de la Guerra Fría y la presión de la Unión Soviética, acercaron sus posturas políticas y restablecieron sus relaciones diplomáticas el día 9 de marzo de 1973. En los prolegómenos de esta fecha, en el año 1971, ya se publicaron de nuevo en España varias traducciones tales como algunas obras de Lu Xun.

En los años 1970 se publicaron en España tres obras de Lu Xun, las cuales escribió antes de la época comunista china: *Diario de un loco* (1971), *La Verdadera historia de A Q y otros cuentos* (1971) y *Grito de llamada* (1978). Entre ellas, *Diario de un loco* fue traducida por Sergio Pitol al castellano a través del inglés como lengua mediadora (Marin-Lacarta, 2012a: 174). *La Verdadera historia de A Q y otros cuentos* fue traducida por Luis Enrique Délano del inglés y del francés al castellano (Marin-Lacarta,

¹² La página de Archivo China España: < <http://ace.uoc.edu/items/show/311> > [consultada en enero de 2017].

2012a: 171). En cambio, *Grito de llamada* es una traducción directa realizada por Juan Ignacio Preciado y Miguel Shiao.

Asimismo, tenemos una traducción indirecta más en los años 1970 que corresponde a la autobiografía del último emperador de China, *Yo fui emperador de China* (1975) de Pu Yi. La obra fue traducida por Jesús Ruiz del alemán al castellano, alcanzando un logro monumental en su adaptación al cine con el título “El último emperador” (*The Last Emperor*) de la mano de Bernardo Bertolucci, con nueve premios Óscar en 1987. Debido al éxito que consiguió en el cine y, al ser la primera película que fue rodada en el interior de la Ciudad Prohibida, la autobiografía se volvería a publicar cuatro veces más con diferentes títulos, editoriales e ISBN, tales como *Yo fui el último emperador de China* (1987 de la editorial Luis de Caralt y 1988 de Círculo de Lectores) y *El último emperador* (1990 de Caralt Editores y 1994 de Globus Comunicación). Si bien esta obra corresponde a varias ediciones de distintas editoriales españolas, todas pertenecen a la misma traducción de Jesús Ruiz, así que se ha contado como una sola traducción con cinco ediciones distintas en el corpus. Por otro lado, a pesar de que esta obra se documentó como autobiografía escrita exclusivamente por Pu Yi, el contenido fue editado por historiadores y literatos chinos.

En los años 80, las relaciones oficiales entre España y China se tornaron más estables. Hubo intercambios de visitas oficiales, como por ejemplo la visita a España del presidente chino Li Xianian en 1984 y la visita del presidente Felipe González a China en 1985. Además, debido a la iniciativa de las Oficinas Comerciales de España primero en Pekín, y más tarde en Hong Kong, Shanghai y Cantón, se gestionó la presencia de empresas españolas en el mercado chino a principios de los años 1980, iniciándose una primera etapa de relaciones fluidas entre España y China. Durante este período (1980-

1989), en España se publicaron 10 traducciones provenientes de nueve novelas. Entre ellas, *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988)¹³ es la única antología en la que se reúnen siete relatos cortos y cada relato corresponde a traductores distintos. Además, al final de cada relato siempre se muestra la información del autor y los traductores correspondientes, así que hemos confirmado que hay seis relatos de traducción directa y uno de indirecta. En este sentido, tratamos *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) como caso único y especial, ya que no pertenece exclusivamente ni a traducción directa ni a indirecta. Por último, en la introducción de la antología se destaca que las traducciones de los siete relatos fueron premiadas con el Premio del Concurso Internacional de Traducción de China.

A continuación, en los años 80 apareció por primera vez una obra de Ba Jin, *La familia* (1982) y *La familia Kao* (1986), que son ambas traducciones directas que pertenecen a la misma obra y fueron realizadas por M. Teresa Guzmán Ponce y Taciana Fisac, respectivamente. Asimismo, tenemos *La blusa roja sin botones* (1989) y *El hombre de Pekín* (1989), que también son traducciones directas realizadas por Taciana Fisac y Dolors Folch, respectivamente. En cambio, *Hibisco* (1989) es una traducción indirecta que hizo Ramón Alonso Pérez a través del francés, con Philippe Grangereau como traductor mediador. Todas ellas quedan recogidas en la tabla 4.2.

Por último, conviene mencionar que hasta los años 90 no se publicó ninguna traducción de narrativa china contemporánea al catalán. Es de suponer que, por factores políticos y debido a que, por una parte, en aquella época había la prohibición de usar el

¹³ Se recopilan: “Patatas de mi corazón” (親親土豆) de Chi Zijian, “Correo de ensueño” (夢幻快遞) de Fan Xiaoqing, “Inflando vacas” (吹牛) de Hong Ke, “Los peces del pueblo”(人民的魚) de Su Tong, “La canción de Liangzhou” (涼州詞) de Ge Fei, “Especulaciones varias” (推測幾種) de Fang Fang y “La espada Rayo de Luna” (月光斬) de Mo Yan.

catalán y, por la otra, también había una escasez de traductores con competencia lingüística en este par de lenguas.

Tabla 4.2. Traducciones publicadas en España 1950-1989

Año	Título	Autor/a
1971	<i>Diario de un loco</i>	Lu Xun
1971	<i>La verdadera historia de A Q y otros cuentos</i>	Lu Xun
1975	<i>Yo fui emperador de China</i>	Pi Yi
1978	<i>Grito de llamada</i>	Lu Xun
1982	<i>La familia</i>	Ba Jin
1986	<i>La familia Kao</i>	Ba Jin
1988	<i>La espada Rayo de Luna y otros cuentos</i>	VV. AA. ¹⁴
1989	<i>Hibisco</i>	Gu Hua
1989	<i>La blusa roja sin botones</i>	Tie Ning
1989	<i>El hombre de Pekín</i>	Zhang Xinxin y Sang Ye

4.1.3. Época de apertura (1990-2019)

En la etapa de apertura (1990-2019), caracterizada por un incremento de las traducciones respecto al período anterior, hemos encontrado 147 traducciones que corresponden a 184 ediciones distintas. Debido al abundante flujo de traducciones publicadas desde 1990, nos parece necesario presentar esta época dividida en tres subperíodos: la última década del siglo XX, la primera y la segunda década del siglo XXI que corresponden a 15, 42 y 90 traducciones, respectivamente, tal como se muestra en la figura 4.2.

¹⁴ Vid. nota 13.

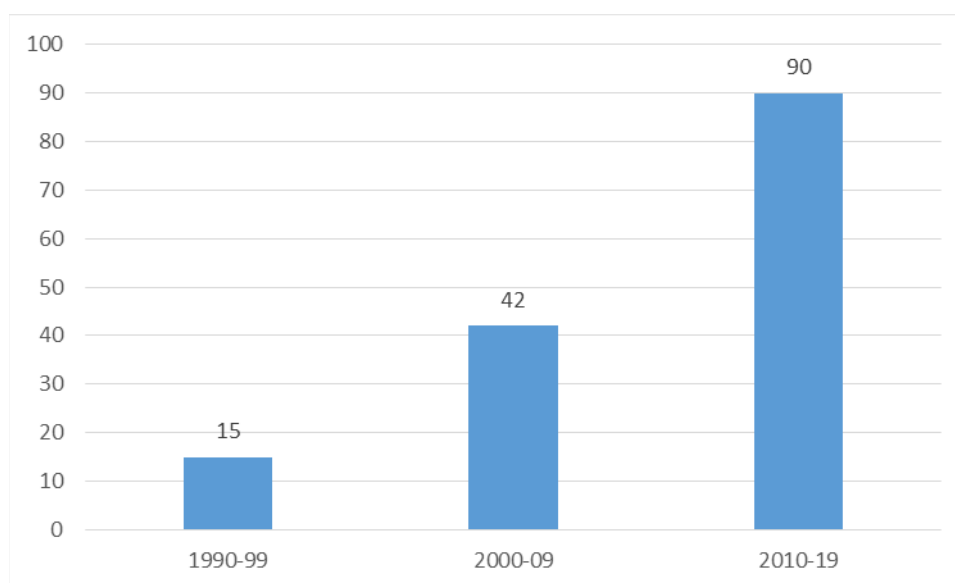


Figura 4.2. Número de traducciones publicadas en España en la época de apertura

a) Última década del siglo XX: 1990-1999

En los años 1990, se publicaron 15 traducciones que corresponden a 20 ediciones diferentes. De ellas, *Ocho escritoras chinas* (1990) es la única antología que colecciona ocho relatos¹⁵ escritos entre 1958 y 1981. Los relatos fueron traducidos del chino al castellano por ocho hispanistas de origen chino, es decir, cada relato corresponde a un traductor distinto. Por otra parte, tenemos *Olas* (1990), que es una novela escrita por el poeta Bei Dao y que fue traducida por Dolores Folch del chino al castellano. Además, en los años 90 se publicó una nueva traducción de *La verdadera historia de A Q y otros cuentos* (1971) con el título de *La verídica historia de A Q* (1991), que es una traducción indirecta realizada por Ernesto Posse y que, debido a una sucesión de traducciones en cadena, se desconocen las lenguas mediadoras que han intervenido, aunque Marin-Lacarta (2012a: 201) piensa que probablemente sean el francés o el inglés. *Yo fui*

¹⁵ Los ocho relatos son: “Los senderos de la estepa” (草原上的小路) de Ru Zhijuan, “El largo y zigzagueante arroyo” (長長的流水) de Liu Zhen, “No olvidar el amor” (愛是不能忘記的) de Zhang Jie, “Años de madurez (人到中年)” de Chen Rong, “Añoranza” (心祭) de Wen Bin, “Granos de abro” (紅豆) de Zong Pu, “El arroyo de los nueve recodos” (小溪九道彎) de Ye Wenling y “Mi tío Sani” (撒尼大爹) de Li Na.

emperador de China (1975) también fue reeditada en los años 1990 y 1994, rebautizada con el nuevo título de *El último emperador* que publicaron Caralt Editores y Globus Comunicación, respectivamente. A pesar de que esta obra de Pu Yi se ha publicado en España cuatro veces, en un período que abarca desde 1975 hasta 1994, todas las ediciones provienen de la misma traducción realizada por Jesús Ruiz del alemán al castellano.

A continuación, en el corpus también encontramos *Adiós a mi concubina* de Lilian Lee que publicó en el año 1993 la editorial Ediciones B (Grupo Zeta) y fue traducida por Víctor Pozanco a través del inglés, y con Andrea Ligenfelter como traductora mediadora. Además, esta novela fue reeditada en 1994 y 1997 por las editoriales Círculo de Lectores (Grupo 62) y Ediciones B (Grupo Zeta), respectivamente. De la misma autora, tenemos otra novela publicada en los años 1990, *La última princesa de Manchuria* (1996), que es una obra traducida por Víctor Pozanco del inglés con Andrea Kelly como traductora mediadora. Además, la novela salió a la luz en España el año 1996 con la editorial Círculo de Lectores (Grupo 62), reeditada en los años 1997 y 2010 por las editoriales Ediciones B (Grupo Zeta) y Zeta Bolsillo (Grupo Zeta), respectivamente. Por consiguiente, desde los años 1940 hasta 2019, hemos encontrado solo dos novelas de Lilian Lee que se introdujeron a España. Además, todas las publicaron el Grupo 62 y el Grupo Zeta y tuvieron Víctor Pozanco como traductor del inglés al castellano.

Por último, ponemos de relieve que la novela *Adiós a mi concubina* tuvo una adaptación al cine del director Chen Kaige en el año 1993 con título homónimo y se estrenó en España en 1994. La película ganó varios premios cinematográficos, tanto en Occidente como en Asia, incluida la Palma de Oro en 1993 (Cannes) y el premio a la

Mejor película en lengua no inglesa de los Globos de Oro (Hollywood) en 1994. Además, la traducción se vincula estrechamente con el éxito de la película, ya que se incluyó el nombre del premio en su portada y la mayoría de las ediciones adoptaron la imagen de la película como portada. Es de suponer que el logro del cine constituye un factor clave de las reediciones.

En los años 90 también se publicó la primera obra del galardonado Premio Nobel de Literatura de 2012, Mo Yan, en España. La novela *Sorgo Rojo* (1992) es una traducción indirecta que realizó Ana Poljak a través del inglés con Howard Goldblatt como traductor mediador. Cabe destacar que *Sorgo Rojo* ha sido publicada cuatro veces por distintas editoriales: el año 1992 por Muchnik, los años 2002 y 2009 por El Aleph y el año 2016 por Kailas. Las primeras tres pertenecen a la misma traducción indirecta de Ana Poljak; sin embargo, la edición de 2016 es una traducción directa realizada por Blas Piñero Martínez con el nuevo título de *El clan del sorgo rojo*. Si bien el peso de las traducciones indirectas no es desdeñable, consideramos que este cambio del tipo de traducción implica que la traducción directa va ejerciendo un papel más relevante en el mercado de la literatura extranjera, por una parte, y el Premio Nobel de Literatura sigue siendo un indicador decisivo en cuanto a la presencia de la literatura china en España, por otra, ya que Mo Yan se convirtió en el autor con más obras traducidas directas en España después de que consiguiera el Premio Nobel de Literatura en el año 2012.

Por otro lado, tenemos una serie de publicaciones de este período que en su mayoría relatan la vida en torno a la época de la Gran Revolución Cultural de China (1966-1976). Entre ellas, *La mitad del hombre es la mujer* (1992) de Zhang Xianliang y *Que broten 100 flores* (1998) de Feng Jicai son ambas traducciones directas que llevan a cabo el mismo equipo formado por Juan Ignacio Preciado y Emilia Hu. Asimismo, también

tenemos *Galera* (1995) de Zhang Jie, que es una traducción directa realizada por Isabel Alonso. Versando sobre otros temas: *La fortaleza asediada* (1992) de Qian Zhongshu, la cual se centra en los intelectuales de los años 1930 en China, es una traducción directa de Taciana Fisac. En cambio, *El verano de la traición* (1998) de Hong Ying corresponde a una traducción directa realizada por Lola Díez Pastor en la que se ilustran los hechos sucedidos en 1989 en la Plaza de Tian'anmen durante las protestas estudiantiles.

En el corpus encontramos dos traducciones indirectas de este período: *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino* (1994) de Lu Wenfu que fue traducida por Pilar Giralt del francés, con Annie Curien y Feng Chen como traductores mediadores (Marin-Lacarta, 2012a: 204). Asimismo, *Baotown* (1996) de Wang Anyi fue traducida por Herminia Dauer del inglés con Martha Avery como traductora mediadora. El contenido de dichas novelas, a pesar de que se sitúan en el contexto social de la Revolución Cultural, no profundiza especialmente en hechos crueles, sino que se centra más en mostrar la vida cotidiana de los ciudadanos.

Por último, en esta década también se publicaron dos traducciones directas al catalán, *El diari de Shafei* (1991) de Ding Ling, traducida por Dolors Folch, y *Mala Herba* (1994) de Lu Xun, traducida en equipo formado por Seán Golden y Marisa Presas. Queremos poner de relieve que *El diari de Shafei* (1991) fue la primera publicación en catalán de la literatura china contemporánea que salió a la luz en España. Además, en su página de créditos se adoptó el título original en pinyin y en la página del título se indicó que era una obra con “[i]ntroducció i traducció del xinès de Dolors Folch i Fornesa” y que “[l]a traducció d’aquesta obra ha estat possible amb l’ajut de la Institució de les Lletres Catalanes”. Con el fin de presentar dichas traducciones de

forma ordenada, listamos las traducciones y ediciones publicadas entre los años 1990 y 1999 en la tabla 4.3.

Tabla 4.3. Traducciones y ediciones de la última década del siglo XX (1990-1999)

Año	Título	Autor/a
1990	<i>Ocho escritoras chinas</i>	VV.AA. ¹⁶
1990	<i>Olas</i>	Bei Dao
1990	<i>El último emperador</i>	Pu Yi
1991	<i>El diari de Shafei</i>	Ding Ling
1991	<i>La verídica historia de A Q</i>	Lu Xun
1992	<i>Sorgo Rojo</i>	Mo Yan
1992	<i>La fortaleza asediada</i>	Qian Zhongshu
1992	<i>La mitad del hombre es la mujer</i>	Zhang Xianliang
1993	<i>Adiós a mi concubina</i>	Lilian Lee
1994	<i>Adiós a mi concubina</i>	Lilian Lee
1994	<i>El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino</i>	Lu Wenfu
1994	<i>Mala herba</i>	Lu Xun
1994	<i>El último emperador</i>	Pu Yi
1995	<i>Galera</i>	Zhang Jie
1996	<i>Baotown</i>	Wang Anyi
1996	<i>La última princesa de Manchuria</i>	Lilian Lee
1997	<i>Adiós a mi concubina</i>	Lilian Lee
1997	<i>La última princesa de Manchuria</i>	Lilian Lee
1997	<i>Que broten 100 flores</i>	Feng Jicai
1998	<i>El verano de la traición</i>	Hong Ying

b) Primera década del siglo XXI: 2000-2009

En cuanto llegó el siglo XXI, la traducción de narrativa china contemporánea dio un gran paso adelante, llegando hasta las 42 traducciones con 62 ediciones publicadas en España, incluyendo tanto las traducidas al castellano como al catalán. En este período, nos encontramos con dos antologías de traducción indirecta: *Diez grandes cuentos*

¹⁶Vid. nota 15.

chinos (2000) y *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007). La primera cuenta con diez relatos cortos¹⁷ escritos por los intelectuales que inauguraron la etapa de creación de la literatura china contemporánea, tales como Yu Dafu, Lao She, Lu Xun y Mao Dun entre 1918 y 1942. Esta antología fue traducida por Poli Déllano y su padre Luis Enrique Déllano a través del inglés y del francés, pero desconocemos los nombres de los traductores mediadores (Marin-Lacarta, 2012a: 207). Del mismo modo, *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007) recopila ocho relatos¹⁸ que escribieron ocho escritores entre 1922 y 1947. La traducción fue realizada por Néstor Cabrera López a través del inglés. No obstante, y aunque se consultaron los datos con la editorial, tampoco hemos identificado al traductor mediador, sino que hemos encontrado en su página de créditos el título original de *Masterpieces of modern Chinese fiction writers* publicado originalmente por la Foreign Languages Press de China.

A continuación, en la primera década del siglo XXI, se publicaron por primera vez, tanto en castellano como en catalán, traducciones de tres obras de Gao Xingjian, galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 2000. Además, analizando los datos ya presentados en el apartado 4.4, salvo la traducción *Una caña de pescar para el abuelo* (2003), el resto son traducciones indirectas camufladas, tales como *La montaña del alma* (2001, 2002 y 2004), *La muntanya de l'ànima* (2001), *El libro de un hombre*

¹⁷ Se recopilan “Intoxicantes noches de primavera” (春風沉醉的晚上), “Sangre y lágrimas” (血淚) y “El pasado” (過去) de Yu Dafu; “La luna creciente” (月牙兒) de Lao She; “El diario de un loco” (狂人日記), “Una familia feliz” (幸福的家庭) y “Restauración de la bóveda celeste” (補天) de Lu Xun; “Imagen en miniatura” (小巫), “El señor Chao no acierta a comprender” (趙先生想不通) y “La segunda generación” (兒子開會去了) de Mao Dun.

¹⁸ Los relatos recopilados son “El niño a la orilla del lago” (湖畔兒語) de Wang Tongzhao, “Una esposa contratada” (為奴隸的母親) de Rou Shi, “El esposo” (丈夫) de Shen Congwen, “La separación” (分) de Bing Xin, “Luna creciente” (月牙兒) de Lao She, “Manos” (手) de Xiao Hong, “El Sr. Hua Wei” (華威先生) de Zhang Tianyi y “La Sra. Shi Qing” (石青嫂子) de Ai Wu.

solo (2002, 2003, 2005 y 2008), *El llibre d'un home sol* (2001) y *Una canya de pescar per al meu avi* (2003).

Avanzando en estas cuestiones, *La montaña del alma* (2001, 2002 y 2004) es una traducción indirecta que hicieron Liao Yanping y José Ramón Monreal en equipo y tiene a Noël Dutruait y Liliane Dutruait como traductores mediadores. Se publicó por primera vez en 2001 y se reeditó en 2002 y 2004 con la misma traducción. Del mismo modo, *El libro de un hombre solo* (2002, 2003, 2005 y 2008) fue traducida del francés por José Luis Sánchez y Xin Fei y también tiene a Noël Dutruait y Liliane Dutruait como traductores mediadores. Se publicó por primera vez en 2002 con dos ediciones en diferentes editoriales y se reeditó en 2003, 2005 y 2008. En cambio, *Una caña de pescar para el abuelo* (2003) es una traducción directa que realizó Laureano Ramírez y tiene una sola edición.

Por otro lado, las obras de Gao Xingjian que se tradujeron al catalán solo se han publicado una vez. *La muntanya de l'ànima* (2001) es una traducción indirecta que hicieron Pau Joan Hernández y Liao Yanping en equipo a través del francés. *El llibre d'un home sol* (2001) y *Una canya de pescar per al meu avi* (2003) también son traducciones indirectas que realizó Pau Joan Hernández a través de la versión francesa de Noël Dutruait. En cuanto a la lengua de partida en el caso del traductor Pau Joan Hernández, ya hemos explicado los detalles en el apartado 3.4. “Dificultades metodológicas para identificar al traductor y la lengua de partida de la traducción”. En consecuencia, y por la notoriedad que le dio haber sido galardonado con el Premio Nobel, las publicaciones de las novelas de Gao Xingjian alcanzaron su cénit en este período, llegando a un total de 11 ediciones, incluidas las del castellano y las del catalán.

Asimismo, en la primera década del siglo XXI aparecieron de nuevo en España las obras de otro galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 2012, Mo Yan. Subrayamos que todas sus obras que se publicaron en este período son traducciones indirectas y, además, las realizaron diferentes traductores del inglés al castellano, contando todas con Howard Goldblatt como traductor mediador. En primer lugar, la novela *Sorgo Rojo* (2002 y 2009) se reeditó en este período dos veces, pero todas las versiones pertenecen a la misma traducción indirecta de 1992, tal como se ha mencionado en el apartado 4.1. En segundo lugar, encontramos en el corpus la obra *Grandes pechos, amplias caderas* (2008) que fue traducida por Mariano Peyrou del inglés al castellano y de la cual se publicaron en 2008 dos ediciones. En tercer lugar, las traducciones de *Las baladas del ajo* (2008) y *La vida y la muerte me están desgastando* (2009) pertenecen al mismo traductor, Carlos Ossés, y se editaron una sola vez.

Ponemos de relieve que después de que Mo Yan ganara el Premio Nobel, se reeditaron la mayoría de las traducciones de sus obras y, además, se agregó un texto indicando su condición de ganador del “Premio Nobel de Literatura” en la portada, aunque se presentan en el mercado español con el mismo ISBN. Dicho de otro modo, todas comparten el mismo ISBN y la misma imagen en la portada, pero una de las ediciones hace mención al premio y la otra no. Expondremos más detalles sobre esta cuestión en el capítulo sobre el análisis de los paratextos.

A continuación, en este período (2000-2009) las obras de Wei Hui también salieron a la luz y fueron muy traducidas: *Shanghai Baby* es una traducción directa al castellano que realizaron Romer Alejandro Cornejo y Liljana Arsovska colaborativamente. Se publicó por primera vez en 2002 y se reeditó en 2003 y 2008. Cabe destacar que la

versión en catalán lleva el mismo título (*Shanghai Baby*) y fue traducida por Víctor Aldea Lorente a través del castellano, pero se publicó una sola vez en el año 2002. Otra obra conocida de Wei Hui, *Casada con Buda*, también es una traducción directa que realizaron Ainara Munt Ojanguren y Xu Ying en equipo. Esta novela se publicó por primera vez en el año 2005 y cuenta con una reedición en 2007.

En la primera década del siglo XXI, encontramos también nuevas traducciones publicadas de obras de Lu Xun, tales como *Contar nuevo de historias viejas* (2001), que es una colección de sus relatos cortos que tradujo Laureano Ramírez del chino al castellano. No obstante, aunque *Diario de un demente y otros cuentos* (2008) también fue traducida de nuevo por Néstor Cabrera López, continúa perteneciendo al bloque de traducciones indirectas del inglés y seguimos sin poder dilucidar el nombre del traductor mediador. Conviene destacar que esta obra se publicó en catalán en el año 2007 con el título *Diari d'un boig i altres relats* y es una traducción directa que llevó a cabo Carles Prado-Fonts.

En el corpus recopilamos también tres obras que poseen traducciones al castellano y al catalán a la vez. *La muñeca de Pequín* (2003) y *La niña de Pequín* (2003) de Chun Sue son traducciones directas, publicadas por diferentes sellos editoriales del mismo grupo. La obra en castellano fue traducida por Luis Pérez Cornejo, Kai-lin Shan Wu y Verónica Canales Medina en equipo y la de catalán fue traducida por Sara Rovira-Esteva. Del mismo modo, tenemos *Triste vida* (2007) y *Trista vida* (2007) de Chi Li que son traducciones directas al castellano y al catalán traducidas por la misma traductora, Mari Carme Espín García, y la misma editorial (Belacqva). En cambio, *Tótem lobo* (2008) y *L'esperit del llop* (2008) de Jiang Rong son traducciones indirectas publicadas por Alfaguara y La Magrana, respectivamente. La publicación en castellano

fue traducida por Miguel Antón y la del catalán fue realizada por Xavier Solé y Núria Parés en equipo. Además, ambas tienen el inglés como lengua mediadora y con Howard Goldblatt como traductor mediador.

Seguimos con los autores que tienen varias traducciones publicadas en España, tales como Hong Ying, Han Shaogong y Bi Feiyu. En primer lugar, *K: el arte del amor* (2004 y 2006) y *La hija del río* (2005) de la autora Hong Ying son traducciones indirectas y ambas fueron traducidas por Ana Herrera Ferrer del inglés al castellano, pero la primera tiene a Henry Zhao y Nicky Harman como traductores mediadores, reeditándose una vez en 2006. La segunda obra, en cambio, tiene a Howard Goldblatt como traductor mediador y solo se publicó una vez en el año 2005. En segundo lugar, el autor Han Shaogong también tiene dos obras publicadas. Por un lado, *Diccionario de Maqiao* (2006), que fue traducida por Claudio Molinari del inglés al castellano con Julia Lovell como traductora mediadora. En cambio, *Pa pa pa* (2008) fue traducida por Yao Yunqing del chino al castellano. Por último, tenemos a Bi Feiyu con dos obras publicadas: *Qingyi, ópera de la luna* (2007) es una traducción directa que llevó a cabo Paula Ehrenhaus Faimberg. Por el contrario, *Las feroces aprendices Wang* (2007) es una traducción indirecta que realizó Joan Artés Morata a través del francés y tiene a Claude Payen como traductor mediador.

En este corpus encontramos dos autores con obras publicadas en España que emigraron a Occidente: Cao Guanlong y Ma Jian. *El desván* (2001) es la autobiografía de Cao Guanlong y fue traducida por María Teresa de los Ríos del inglés al castellano. Conviene destacar que el autor Cao Guanlong ha participado en la traducción de su obra del chino al inglés con Nancy Moskin. En este sentido, su traducción directa al inglés desempeña un papel distinto al de otras traducciones, ya que la obra mediadora en inglés

podría considerarse con más autoridad al tratarse parcialmente de una autotraducción. Del mismo modo, tenemos la obra prohibida en China *Pekín en coma* (2008) de Ma Jian, que es una traducción indirecta que realizó Jordi Fibla del inglés y tiene a Flora Drew como traductora mediadora. Consideramos que la versión en inglés de esta obra también constituye un caso especial, ya que la traductora del chino al inglés, Flora Drew, es la esposa de Ma Jian.

Por último, tenemos otros 11 autores que cuentan con una traducción publicada en esta década. Entre ellas solo hay dos traducciones directas del chino al castellano: *La fortaleza asediada* (2009) de Qiang Zhongshu que fue traducida por Taciana Fisac y *Haz el favor de no llamarme humano* (2002) de Wang Shuo, por Gabriel García-Noblejas. La obra de Wang Shuo se publicó primera vez el año 2002 en la editorial Lengua de trapo y tiene una reedición en 2008 publicada en Punto de lectura, además, con distinta imagen de portada.

Por otro lado, este corpus comprende seis traducciones indirectas que tienen el inglés como lengua mediadora.

- *Las amapolas del emperador* (2003) de Alai fue traducida por María Eugenia Ciocchini Suárez y tiene a Howard Goldblatt y Sylvia Li-Chun Lin como traductores mediadores.
- *La ciudad de la reina* (2009) de Shi Shuqing fue traducida por Elena López Fernández y de nuevo cuenta con Howard Goldblatt y Sylvia Li-Chun Lin como traductores mediadores.
- *Mi vida como emperador* (2009) de Su Tong fue traducida por Domingo Almendros y tiene, una vez más, a Howard Goldblatt como traductor mediador (Marín-Lacarta, 2012a: 269).

- *Brothers* (2009) de Yu Hua fue traducida por Vicente Villacampa y tiene a Eileen Chow y Carlos Rojas como traductores mediadores.
- *El profesor de inglés* (2009) de Wang Gang fue traducida por Isabel Murillo y tiene a Martin Merz y Jane Weizhen Pan como traductores mediadores.
- *La tierra de las mujeres* (2003) de Yang Erche Namu fue traducida por Ángeles Leiva Morales a través del inglés, pero no se encuentra el nombre del traductor mediador. Conviene mencionar que esta obra original en chino tiene un coautor que es Li Weihai.

Del mismo modo, tenemos tres traducciones con el francés como lengua mediadora: *Aventuras y desventuras de un pícaro chino* (2004) de Xu Xing, que fue traducida por Roser Berdagué y con Sylvie Gentil como traductora mediadora. Asimismo, *Historia de mi vida* (2005) de Lao She ha sido traducida por Javier Barrado García y tiene a Paul Bady, Li Tche-houa, Françoise Moreux y Alain Peyraube et Martine Valette-Hémery como traductores mediadores (Marin-Lacarta, 2012a: 257). Por otro lado, *Servir al pueblo* (2008) de Yan Lianke fue traducida por Ana Herrera Ferrer y con Claude Payen como traductor mediador. Por último, *Faltan palabras* (2009) de Zhang Jie es una traducción indirecta que realizó Jorge Rizzo a través del italiano y tiene a Maria Gottardo y Monica Morzenti como traductoras mediadoras.

Por consiguiente, en cuanto a los contenidos, aparte de las centradas en la época de Revolución Cultural, las publicaciones de este período empezaron a incorporar más temas, tales como el feminismo, las dificultades de la juventud y la humanidad en general. También tratan de viajes en búsqueda de uno mismo y la vida cotidiana contemporánea de los ciudadanos. En la tabla 4.4 presentamos dichas traducciones según el año de publicación con el título traducido y el nombre del autor.

Tabla 4.4. Traducciones de la primera década del siglo XXI (2000-2009)

Año	Título	Autor
2000	<i>Diez grandes cuentos chinos</i>	VV.AA. ¹⁹
2001	<i>El desván</i>	Cao Guanlong
2001	<i>El llibre d'un home sol</i>	Gao Xingjian
2001	<i>La muntanya de l'ànima</i>	Gao Xingjian
2001	<i>La montaña del alma</i>	Gao Xingjian
2001	<i>La montaña del alma (2 eds.)</i>	Gao Xingjian
2001	<i>Contar nuevo de historias viejas</i>	Lu Xun
2002	<i>El libro de un hombre solo (2 eds.)</i>	Gao Xingjian
2002	<i>La montaña del alma</i>	Gao Xingjian
2002	<i>Sorgo Rojo</i>	Mo Yan
2002	<i>Haz el favor de no llamarme humano</i>	Wang Shuo
2002	<i>Shanghai Baby (CA)</i>	Wei Hui
2002	<i>Shanghai Baby (ES) (3 eds.)</i>	Wei Hui
2003	<i>Las amapolas del emperador</i>	Alai
2003	<i>La muñeca de Pequín</i>	Chun Sue
2003	<i>La niña de Pequín</i>	Chun Sue
2003	<i>El libro de un hombre solo</i>	Gao Xingjian
2003	<i>Una canya de pescar per al meu avi</i>	Gao Xingjian
2003	<i>Una caña de pescar para el abuelo</i>	Gao Xingjian
2003	<i>La tierra de las mujeres</i>	Yang Erche Namu
2003	<i>Shanghai Baby (ES)</i>	Wei Hui
2004	<i>La montaña del alma</i>	Gao Xingjian
2004	<i>K, el arte del amor</i>	Hong Ying
2004	<i>Aventuras y desventuras de un pícaro chino</i>	Xu Xing
2005	<i>El libro de un hombre solo</i>	Gao Xingjian
2005	<i>La hija del río</i>	Hong Ying
2005	<i>Historia de mi vida</i>	Lao She
2005	<i>Casada con Buda</i>	Wei Hui
2006	<i>Diccionario de Maqiao</i>	Han Shaogong
2006	<i>K, el arte del amor</i>	Hong Ying
2007	<i>Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos</i>	VV.AA. ²⁰

¹⁹ Vid. nota 17.

²⁰ Vid. nota 18.

2007	<i>Las feroces aprendices Wang</i>	Bi Feiyu
2007	<i>Qingyi, ópera de la luna</i>	Bi Feiyu
2007	<i>Triste vida</i>	Chi Li
2007	<i>Trista vida</i>	Chi Li
2007	<i>Diari d'un boig i altres relats</i>	Lu Xun
2007	<i>Grandes pechos, amplias caderas (2 eds.)</i>	Mo Yan
2007	<i>Casada con Buda</i>	Wei Hui
2008	<i>El libro de un hombre solo</i>	Gao Xingjian
2008	<i>Pa pa pa</i>	Han Shaogong
2008	<i>Diario de un demente y otros cuentos</i>	Lu Xun
2008	<i>Pekín en coma</i>	Ma Jian
2008	<i>Las baladas del ajo (2 eds.)</i>	Mo Yan
2008	<i>L'esperit del llop</i>	Jiang Rong
2008	<i>Tótem lobo</i>	Jiang Rong
2008	<i>Haz el favor de no llamarme humano</i>	Wang Shuo
2008	<i>Servir al pueblo</i>	Yan Lianke
2008	<i>Shanghai Baby (ES)</i>	Wei Hui
2009	<i>La vida y la muerte me están desgastando (2 eds.)</i>	Mo Yan
2009	<i>Sorgo Rojo</i>	Mo Yan
2009	<i>La fortaleza asediada</i>	Qian Zhongshu
2009	<i>La ciudad de la reina</i>	Shi Shuqing
2009	<i>Mi vida como emperador</i>	Su Tong
2009	<i>El profesor de inglés</i>	Wang Gang
2009	<i>Brothers</i>	Yu Hua
2009	<i>Faltan palabras</i>	Zhang Jie

c) Segunda década del siglo XXI: 2010-2019

Desde el año 2010 hasta el 2019, se publicaron en España 92 traducciones de narrativa china contemporánea que corresponden a 104 ediciones diferentes. En primer lugar, tenemos seis reediciones que corresponden a las traducciones publicadas en períodos pasados, a saber: *Faltan palabras* (2010) de Zhang Jie, *La última princesa de Manchuria* (2010) y *Adiós a mi concubina* (2011) de Lilian Lee, *El libro de un hombre*

solo (2012) y *La montaña del alma* (2012) de Gao Xingjian y *Gritos: diario de un loco y otros relatos* (2017) de Lu Xun.

En segundo lugar, destacamos la notoriedad de Mo Yan, el galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 2012, ya que en España durante este período tiene 12 obras traducidas al castellano o al catalán, que se convierten en 14 traducciones y cinco reediciones. *La república del vino* (2010) y *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte* (2011) son traducciones indirectas que realizó Cora Tiedra García del inglés al castellano y que tienen a Howard Goldblatt como traductor mediador. Cada una tiene una reedición en 2010 y 2011, respectivamente. Desde entonces, todas las traducciones de obras de Mo Yan pasaron a ser directas, tales como *Rana* (2011) y *Boom* (2013), ya que fueron traducidas por Li Yifan al castellano y cada una corresponde a una reedición en 2011 y 2013, respectivamente. Asimismo, tenemos *Trece pasos* (2015) que ha sido traducida por Juan José Ciruela Alférez al castellano. No obstante, hacemos hincapié en que *Cambios* (2012) fue traducida por Anne-Hélène Suárez al castellano y la misma obra también fue traducida por Carles Prado-Fonts del chino al catalán. Con esto queremos decir que *Canvis* (2012) es la única obra de Mo Yan que se ha publicado en catalán.

Por último, debido a que Mo Yan adquirió un gran reconocimiento en la sociedad española, es indispensable mencionar que el traductor Blas Piñero Martínez trasladó la mayoría de obras de Mo Yan del chino al castellano con traducciones directas desde el año 2014, tales como *El suplicio del aroma de sándalo* (2014), *El clan del sorgo rojo* (2016), *El Manglar* (2016), *El rábano transparente* (2017), *El mapa del tesoro escondido* (2017), *El clan de los herbívoros* (2018) y *Una carretera en obras* (2019). Entre ellas, *El suplicio del aroma de sándalo* se reeditó una vez en 2014, el mismo año

en el que se publicó por primera vez su traducción. *El clan del sorgo rojo* es la nueva traducción de *Sorgo rojo* que se publicó en 1992 con reediciones en 2002 y 2009.

Pasamos a otro autor destacado de la literatura china contemporánea, Yu Hua, que también ha sido muy traducido en España. Además, todas sus publicaciones en este período son traducciones directas, tales como *Vivir* (2010), *Crónica de un vendedor de sangre* (2014) y *Gritos en la llovizna* (2016) que fueron traducidas por Anne-Hélène Suárez al castellano, *China en diez palabras* (2013) por Núria Pitarque Ledesma al castellano y *El passat i els càstigs* (2013), por Carla Benet al catalán. No obstante, conviene recordar que la obra *Brothers* de Yu Hua, que se publicó en el año 2009, es una traducción indirecta.

Del mismo modo, tenemos a Shen Congwen, Yan Lianke y Yan Geling que tienen más de una obra publicada en España durante el período 2010-2019. Todas estas obras son traducciones directas del chino al castellano y no cuentan con ninguna publicación en catalán. *Calma* (2010) y *La ciudad fronteriza* (2013) de Shen Congwen fueron traducidas por Maialen Marin-Lacarta, mientras que *La novena viuda* (2011) y *Las flores de la guerra* (2012) de Yan Geling, lo fueron por Núria Pitarque Ledesma. Por último, tenemos *El sueño de la aldea Ding* (2013), *Los besos de Lenin* (2015) y *Crónica de una explosión* (2018) de Yan Lianke que fueron traducidas por Belén Cuadra Mora, mientras que *Los cuatro libros* (2016), de este mismo autor, fue traducida por Taciana Fisac.

Por otra parte, ahondando en las traducciones indirectas, todas las obras de Wang Anyi que se publicaron en España son traducciones indirectas al castellano, incluyendo *Baotown* (1996) del período anterior. Entre 2010 y 2019 también podemos encontrar

Canción de la pena eterna (2012), que fue traducida por Carlos Ossés a través del inglés y tiene a Michael Berry y Susan Chan Egan como traductores mediadores. Asimismo, la obra *Amor en un pequeño pueblo* (2012) fue traducida por Orlando Zuloeta Rodríguez del francés y tiene a Yvonne André como traductora mediadora, *Amor en una colina desnuda* (2012) fue traducida por Miguel Sautié López a partir de la traducción en francés de Stéphane Lévêque. Por último, la obra *Amor en un valle encantado* (2012) también fue traducida por Miguel Sautié López del francés con Yvonne André como traductora mediadora.

Del mismo modo, en el corpus hay nueve autores más que tienen una obra publicada entre 2010 y 2019 con traducción indirecta al castellano, tales como *Caramelos* (2011) de Mian Mian, que fue traducida por Olga Usoz Chaparro a través de la traducción al inglés de Andrea Lingenfelter y fue reeditada en 2013 por la misma editorial. *Amor bajo el espino blanco* (2012) de Ai Mi fue traducida por Damià Alou del inglés con Anna Holmwood como traductora mediadora. Por último, *El camino oscuro* (2014) de Ma Jian fue traducida por Cruz Rodríguez Juiz a través de la traducción en inglés de Flora Drew (la esposa de Ma Jian). Conviene mencionar que otra traducción de Ma Jian, *Pekín en coma* (2008), tiene la misma traductora mediadora y se publicó en la misma editorial.²¹ *Deseando amar* (2013) de Liu Yichang fue traducida por Elisenda Julibert a través del francés, pero se desconoce el nombre del traductor mediador. Esta novela traza la imagen del Hong Kong de los años 70 y sirvió de guion para la película dirigida por Wong Kar-Wai en 2000 que lleva el mismo título. Presentamos la adaptación del póster de la película en la portada del libro en el siguiente capítulo de análisis.

²¹ Ma Jian tiene una obra publicada en catalán, *Treu la llengua saburrosa* (2002) que fue traducida del chino por Sara Rovira-Esteva, pero debido a que se publicó en Andorra, no se ha incluido en este corpus.

Respecto a la traducción indirecta, en el corpus encontramos también *Crimen de sangre* (2012) de He Jiahong, que fue traducida por Orlando Zuloeta Rodríguez del francés al castellano y tiene a Marie-Claude Cantournet-Jacquet y Xiaomin Giafferri-Huang como traductoras mediadoras. Además, encontramos también *Imparable ascenso al poder* (2016) de Zhou Daxin que fue traducida por Alexander Paredes González del francés al castellano y tiene a Geneviève Imbot-Bichet, con la colaboración de Lü Hua, como traductoras mediadoras. Asimismo, *Déjame en paz* (2014) de Murong Xuecun fue traducida por Cora Tiedra García y tiene a Harvey Thomlinson como traductor mediador. *Bronce y Girasol* (2017) de Cao Wenxuan fue traducida por Ana H. Deza a través del inglés y tiene a Helen Wang como traductora mediadora. Por último, tenemos una autografía que escribió la esposa del último emperador de China, Li Shuxian, con la colaboración de Wang Qingxiang: *Mi marido Puyi: el último emperador de China* (2015), que fue traducida por Mao Caiqin a través del inglés con Ni Na como traductora mediadora.

A continuación nos hemos centrado en los autores que tienen una obra publicada entre 2010 y 2019 en España con traducción directa al castellano: *La niña de papel* (2010) de Xu Xiaobing fue traducida por Mari Carme Espín García; *El sueño de la Montaña del Oro* (2012) de Zhang Ling por Javier Altayó Finestres; *La oveja descarriada* (2014) de Yu Dafu y *El joven de la vida errante* (2014) de Jiang Guangci por Blas Piñero Martínez; *El invisible* (2017) de Ge Fei por Miguel Ángel Petrecca; *Prosas selectas de Dai Wangshu* (2017) por Zhang Yifan; *La cabeza* (2017) de Dorothy Tse por Juan José Ciruela Alférez; *Campos de vida y muerte y otros relatos* (2018) de Xiao Hong por Teresa I. Tejeda Martín; y *La redención del tiempo* (2018) de Bao Shu por Agustín Alepuz Morales. Además, *Vida privada* (2019) de Chen Ran y *Ciudad difunta* (2018) de Jia Pingwa fueron traducidas por Blas Piñero Martínez. Por último,

en este período Lao She tiene una obra que se tradujo dos veces por parte de diferentes editoriales, *El camello Xiangzi* (2011), traducida por Blas Piñero Martínez, y *La verdadera historia del camello Xiangzi* (2014), a cargo de Manuel Lacruz y Tan Hui.

Por otro lado, en este período también hay cuatro antologías publicadas en castellano. *Un paraíso sobre el infierno* (2016)²² describe el ambiente de Shanghai en los años 30 y fue traducida por Maialen Marin-Lacarta del chino al castellano. Cabe destacar que uno de los tres autores, Liu Na'ou, vivió en la época del dominio japonés de Taiwán y estudió en Shanghai en los años 30. Asimismo, la antología *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)²³ también pertenece a la traducción directa que realizó Miguel Ángel Petrecca y cuyos relatos describen la vida cotidiana desde el período de apertura tras la caída de Mao, mientras que los ciudadanos chinos volvían a la normalidad después de la Revolución Cultural. Por otro lado, la antología *¡A la ciudad! y otros cuentos rurales chinos* (2014)²⁴ cuenta con una traducción indirecta que hizo Enrique B. Rodríguez García del inglés al castellano y recopila seis relatos cortos de cinco autores que expresan de manera genuina y dinámica las intrincadas experiencias recientes del pueblo chino, asomándose a la real y compleja vivencia china.

²² Se compone de tres relatos: “Dos enfermos insensibles al tiempo” (兩個時間的不惑症者) de Liu Na'ou, “El foxtrot de Shanghai” (上海的狐步舞) de Mu Shiyong y “Rojo y Negro” (紅與黑) de Du Heng.

²³ Se recopilan: “Un pequeño cuento para Zhang Deng” (寫給張燈的一個短故事) de Zhu Wen, “Interior con paisaje” (房間與風景) de Han Dong, “El bar de Ah Peng” (una parte de la novela 迷途: 一個啤酒主義者的獨白二) de Gouzi, “El ladrón de libros” (偷書人) de Lu Nei, “La mujer de Zheng el mayor” (大老鄭的女人) de Wei Wei, “La muerte de Xie Bomao” (謝伯茂之死) de Lu Min, “El pescador dice” (捕魚者說) de Sheng Keyi, “¿Qué han hecho con los indios?” (趙清河) de Cao Kou, “La historia de Li Ai y Hai Li” (李愛和海麗的故事) de Ah Mei y “Dos vidas” (兩生) de Ah Yi.

²⁴ Se recopilan: “Los recolectores de bayas” (採漿果的人) de Chi Zijian, “Los de Arriba” (上邊) de Wang Xiangfu, “La tierra: energía vital” (地氣) de Ge Shuiping, “Retoños de Cynomorium” (鎖陽) de Mo Yue y “¡A la ciudad!” (到城裡去) de Liu Qingbang.

Por último, ponemos de relieve la introducción de la ciencia ficción china a los lectores españoles con la obra *Planetas invisibles* (2017),²⁵ ya que tras esta antología la presencia de la literatura china en España entró en una fase de lectura popular, mostrando un aspecto diferente, dejando de lado los temas tradicionales que el lector estaba acostumbrado a consumir, y abriendo paso a nuevos géneros literarios. *Planetas invisibles* contiene 13 relatos de siete autores y fue traducida por Manuel de los Reyes García Campos y David Tejera Expósito del inglés al castellano con Ken Liu como traductor mediador. Además, Ken Liu también es el editor de la versión en inglés, que seleccionó los cuentos recopilados además de traducirlos del chino.

Asimismo, uno de los siete autores de ciencia ficción, Liu Cixin, apareció en el foco de la sociedad española gracias a la famosa serie de ciencia ficción *Tres-Cuerpos: El problema de los tres cuerpos* (2016), *El bosque oscuro* (2017) y *El fin de la muerte* (2018). Todas estas obras son traducciones directas del chino al castellano. La primera fue traducida por Javier Altayó Finestres, la segunda por Javier Altayó Finestres y Feng Jianguo en equipo y la tercera por Agustín Alepuz Morales. Además, el autor Liu Cixin tiene dos obras más de ciencia ficción publicadas en el año 2019: *La esfera luminosa* y *La tierra errante*, siendo ambas traducidas del chino al castellano por Javier Altayó Finestres. Del mismo modo, otro de los siete autores, Chen Qiufan, también tiene dos novelas de ciencia ficción que salieron a la luz en España el año 2019. *Contaminación* es una traducción directa que hizo Iris Capilla Campomar. En cambio, *Marea tóxica*

²⁵ Se recopilan: “El año de la rata” (鼠年), “El pez de Lijiang” (麗江的魚兒們) y “La flor de Shazui” (沙嘴之花) de Chen Qiufan; “Cientos de fantasmas desfilan esta noche” (百鬼夜行街), “El verano de Tongtong” (童童的夏天), “El paseo nocturno del dragón equino” (龍馬夜行) de Xia Jia; “La ciudad del silencio” (寂靜之城) de Ma Boyong; “Planetas invisibles” (看不見的星球) y “Entre los pliegues de Pekín” (北京折疊) de Hao Jingfang; “Chica de compañía” (黃色故事) de Tang Fei; “La tumba de las luciérnagas” (螢火蟲之墓) de Cheng Jingbo; “El círculo” (圓) y “Cuidando de Dios” (贍養上帝) de Liu Cixin.

(2019) fue traducida por David Tejera Expósito del inglés al castellano y tiene a Ken Liu como traductor mediador.

Aparte de la ciencia ficción, en la segunda década del siglo XXI también se introdujo en España la novela de espionaje de Mai Jia. *El don* (2014) fue traducida por Claudia Conde, y su versión en catalán, *El do* (2014) fue traducida por Núria Parés y Ernest Riera Arbussà. Además, las dos provienen de la traducción en inglés y tienen a Olivia Milburn y Christopher Payne como traductores mediadores. En cambio, la otra novela *En la oscuridad* (2016) de Mai Jia es una traducción directa que realizó Liu Jian. Asimismo, en este período el tema del Tíbet también se lanzó a los lectores españoles: Maialen Marin-Lacarta realizó la traducción directa de *Tharlo* (2018) del autor Pema Tseden, subrayando el dilema que surge en el Tíbet frente a la modernidad. Además, la obra se llevó al cine con el mismo título y ganó el premio al Mejor Guión Adaptado en el Festival de Cine Caballo de Oro (2015).

Para terminar, queremos poner de relieve que los autores de Taiwán también aparecieron en el escenario español entre 2010 y 2019: Li Ang, Lee Chiao, Chiu Miao-Chin y San Mao. *Matar al marido* (2012) de Li Ang se centra en describir la situación feminista en los años 80 en Taiwán. La obra fue traducida por Bernardo Moreno Carrillo del inglés y tiene a Howard Goldblatt y Ellen Yeung como traductores mediadores. Por su parte, Chiu Miao-Chin es una de las más destacadas figuras de la literatura lésbica de Taiwán y su obra *Cartas póstumas desde Montmartre* (2018) fue presentada en España con la traducción directa que realizó Belén Cuadra Mora. Del mismo modo, *La primavera de Lan Caixia* (2018) de Lee Chiao presenta por primera vez la cultura Hakka de Taiwán a la sociedad española, siendo una traducción directa

que fue realizada por Consuelo Marco Martínez, Wangtang Lee Jen, Fan Shengyang, Luis Roncero y Chang Yahui en equipo.

A continuación, cabe destacar que entre 2010 y 2019 tenemos tres obras de Sanmao presentadas en España, todas ellas traducciones directas, que fueron publicadas en castellano y en catalán a la vez por la editorial Rata. Irene Tor-Carroggio tradujo las tres en castellano: *Diarios del Sáhara* (2016), *Diarios de las Canarias* (2017) y *Diarios de ninguna parte* (2019). Por otro lado, Sara Rovira-Esteva e Irene Tor-Carroggio hicieron la traducción directa en equipo de *Diaris del Sàhara* (2016), mientras que Mireia Vargas-Urpí tradujo *Diaris de les Canàries* (2017) y *Diaris d'enlloc* (2019) también del chino al catalán.

Por último, subrayamos una obra que tiene nuevas traducciones publicadas en este período. *Família* (2011) y *Familia* (2014) de Ba Jin son ediciones nuevas que fueron traducidas del chino al catalán y al castellano por la misma traductora Eulàlia Jardí Soler, pero se publicaron en diferentes editoriales. Cabe añadir que las ediciones anteriores también son traducciones directas: *La familia* (1982) fue traducida por M. Teresa Guzmán Ponce y *La familia Kao* (1986) por Taciana Fisac. Respecto a la traductora Eulàlia Jardí Soler, ella también tradujo *Nits fredes* (2013) y *Primavera* (2016) de Ba Jin entre 2010 y 2019.

En resumen, durante la última década del siglo XXI (2010-2019), en España se fueron introduciendo más traducciones de narrativa china contemporánea, ampliando el abanico de temas tratados, aunque el enfoque principal siguió siendo el sufrimiento y la naturaleza humana durante las épocas más duras de la China contemporánea, los temas que abarcan la vida de los obreros chinos en el extranjero, las dificultades de la

población rural, la transformación social y el feminismo. En la tabla 4.5, presentamos las traducciones y las reediciones ordenadas por el año de publicación.

Tabla 4.5. Traducciones de la segunda década del siglo XXI (2010-2019)

Año	Título	Autor
2010	<i>La república del vino</i> (2 eds.)	Mo Yan
2010	<i>Calma</i>	Shen Congwen
2010	<i>Canción de la pena eterna</i>	Wang Anyi
2010	<i>La niña de papel</i>	Xu Xiaobin
2010	<i>¡Vivir!</i>	Yu Hua
2010	<i>Faltan palabras</i>	Zhang Jie
2010	<i>La última princesa de Manchuria</i>	Lilian Lee
2011	<i>Familia</i>	Ba Jin
2011	<i>Años de prosperidad</i>	Chen Guanzhong
2011	<i>Anys de prosperitat</i>	Chen Guanzhong
2011	<i>El camello Xiangzi: (Luotuo Xiangzi, 1936-1937)</i>	Lao She
2011	<i>Adiós a mi concubina</i>	Lilian Lee
2011	<i>Caramelos</i>	Mian Mian
2011	<i>Shifu, harías cualquier cosa por divertirme</i> (2 eds.)	Mo Yan
2011	<i>Rana</i> (2 eds.)	Mo Yan
2011	<i>La novena viuda</i>	Yan Geling
2012	<i>Amor bajo el espino blanco</i>	Ai Mi
2012	<i>El libro de un hombre solo</i> (6 eds.)	Gao Xingjian
2012	<i>La montaña del alma</i> (5 eds.)	Gao Xingjian
2012	<i>Matar al marido</i>	Li Ang
2012	<i>Cambios</i>	Mo Yan
2012	<i>Canvis</i>	Mo Yan
2012	<i>Amor en un pequeño pueblo</i>	Wang Anyi
2012	<i>Amor en una colina desnuda</i>	Wang Anyi
2012	<i>Amor en un valle encantado</i>	Wang Anyi
2012	<i>Las flores de la guerra</i>	Yan Geling
2012	<i>El sueño de la Montaña del Oro</i>	Zhang Ling
2012	<i>Crimen de sangre</i>	He Jiahong
2013	<i>Nits fredes</i>	Ba Jin
2013	<i>Deseando amar</i>	Liu Yichang
2013	<i>Caramelos</i>	Mian Mian

2013	<i>¡Boom! (2 eds.)</i>	Mo Yan
2013	<i>La ciudad fronteriza</i>	Shen Congwen
2013	<i>El sueño de la aldea Ding</i>	Yan Lianke
2013	<i>El passat i els càstigs</i>	Yu Hua
2013	<i>China en diez palabras</i>	Yu Hua
2013	<i>La mala hierba</i>	Lu Xun
2014	<i>Familia</i>	Ba Jin
2014	<i>El diario de la señorita Sofía / En el hospital</i>	Ding Ling
2014	<i>La verdadera historia del camello Xiangzi</i>	Lao She
2014	<i>El Camino oscuro</i>	Ma Jian
2014	<i>El suplicio del aroma de sándalo (2 eds.)</i>	Mo Yan
2014	<i>Déjame en paz</i>	Murong Xuecun
2014	<i>La oveja descarriada</i>	Yu Dadu
2014	<i>Crónica de un vendedor de sangre</i>	Yu Hua
2014	<i>A la ciudad y otros cuentos rurales chinos</i>	VV.AA. ²⁶
2014	<i>El don</i>	Mai Jia
2014	<i>El do</i>	Mai Jia
2014	<i>El joven de la vida errante</i>	Jiang Guangci
2014	<i>Diario de un demente y La auténtica historia de Ah Q</i>	Lu Xun
2015	<i>Después de Mao: narrativa china actual</i>	VV.AA. ²⁷
2015	<i>Trece pasos</i>	Mo Yan
2015	<i>Los besos de Lenin</i>	Yan Lianke
2015	<i>Mi marido Puyi: el último emperador de China</i>	Li Shuxian y Wang Qingxiang
2016	<i>Primavera</i>	Ba Jin
2016	<i>El Manglar</i>	Mo Yan
2016	<i>Gritos en la llovizna</i>	Yu Hua
2016	<i>Un amor que destruye ciudades</i>	Eileen Chang
2016	<i>L'amor que fa caure ciutats</i>	Eileen Chang
2016	<i>Diarios del Sáhara</i>	Sanmao
2016	<i>Diaris del Sàhara</i>	Sanmao
2016	<i>El clan del sorgo rojo</i>	Mo Yan
2016	<i>Un paraíso sobre el infierno: tres cuentos de Shanghai</i>	VV.AA.
2016	<i>Los cuatro libros</i>	Yan Lianke

²⁶ Vid. nota 24.

²⁷ Vid. nota 23.

2016	<i>El problema de los tres cuerpos</i>	Liu Cixin
2016	<i>Imparable ascenso al poder</i>	Zhou Daxin
2016	<i>En la oscuridad</i>	Mai Jia
2017	<i>El invisible</i>	Ge Fei
2017	<i>La cabeza</i>	Dorothy Tse
2017	<i>Gritos: diario de un loco y otros relatos</i>	Lu Xun
2017	<i>El mapa del tesoro escondido</i>	Mo Yan
2017	<i>El rábano transparente</i>	Mo Yan
2017	<i>Prosas selectas de Dai Wangshu</i>	Dai Wangshu
2017	<i>El bosque oscuro</i>	Liu Cixin
2017	<i>Diarios de les Canàries</i>	Sanmao
2017	<i>Diarios de las Canarias</i>	Sanmao
2017	<i>Planetas invisibles</i>	VV.AA.
2017	<i>Bronce y Girasol</i>	Cao Wenxuan
2018	<i>La primavera de Lan Caixia</i>	Lee Chiao
2018	<i>Cartas póstumas desde Montmartre</i>	Chiu Miao-Chin
2018	<i>El clan de los herbívoros</i>	Mo Yan
2018	<i>Una pizca de maldad</i>	Ah Yi
2018	<i>Tharlo</i>	Pema Tseden
2018	<i>Ciudad difunta</i>	Jia Pingwa
2018	<i>El fin de la muerte</i>	Liu Cixin
2018	<i>Campos de vida y muerte, y otros relatos</i>	Xiao Hong
2018	<i>Crónica de una explosión</i>	Yan Lianke
2018	<i>La redención del tiempo</i>	Bao Shu
2019	<i>Diarios de ninguna parte</i>	Sanmao
2019	<i>Diarios d'enlloc</i>	Sanmao
2019	<i>Incienso</i>	Eileen Chang
2019	<i>Una carretera en obras</i>	Mo Yan
2019	<i>Vida privada</i>	Chen Ran
2019	<i>Contaminación</i>	Chen Qiufan
2019	<i>Marea tóxica</i>	Chen Qiufan
2019	<i>La esfera luminosa</i>	Liu Cixin
2019	<i>La tierra errante</i>	Liu Cixin

4.2. Análisis cuantitativo de narrativa y sus traducciones (1949-2019)

Desde la primera traducción de narrativa china contemporánea, *Autobiografía de una muchacha china*, que se publicó en el año 1949, ha habido un total de 133 obras traducidas al castellano y/o al catalán en España hasta el 2019. Según la figura 4.3, observamos que, a partir del siglo XXI, el número de obras narrativas de literatura china contemporánea también entra en una fase expansiva comparado con los períodos anteriores, convirtiéndose en una herramienta importante de poseer conocimientos de la cultura china, si bien es cierto por marco referencial distorsionado y contribuyendo a establecer la imagen del Otro chino en España.

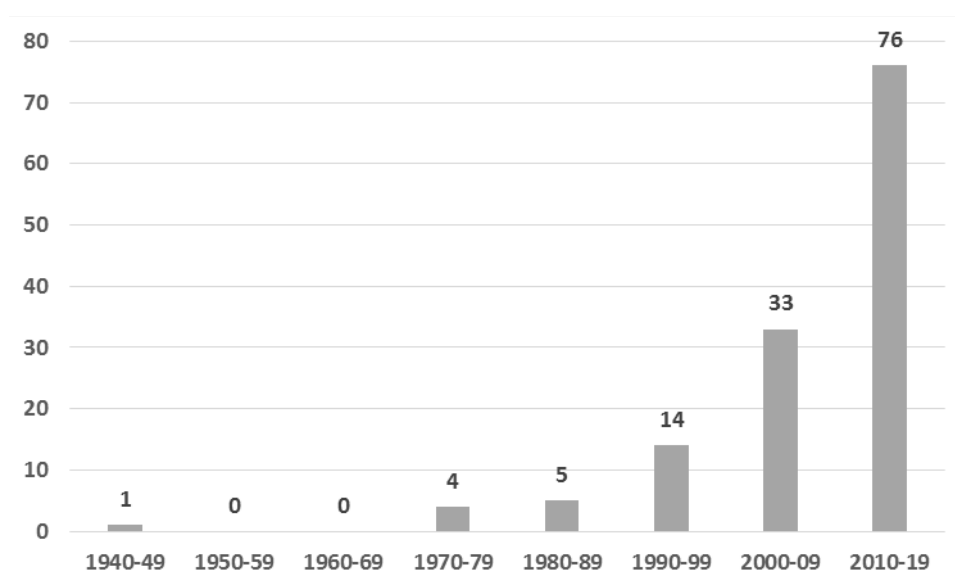


Figura 4.3. Número de obras traducidas en España por períodos

4.2.1. Número de obras de narrativa más traducidas en España (1949-2019)

En la transmisión, tanto literaria como cultural, entre España y China, varias obras fueron traducidas más de una vez con el objetivo de presentarse ante los lectores españoles en diferentes tipos de traducción, tales como *La familia* (1982, 1986, 2011 y 2014) de Ba Jin, que es la obra más traducida con cuatro traducciones y, además, una de las cuales es una traducción directa al catalán. Asimismo, con tres traducciones

tenemos *Diario de un loco* (1971, 2007, 2008 y 2014) y *La verdadera historia de A Q* (1971, 1991 y 2014) de Lu Xun, tal como se muestra en la tabla 4.6. El relato “Diario de un loco” se ha presentado cuatro veces a los lectores españoles con tres traducciones distintas.²⁸ Entre ellas, las que son en castellano son traducciones indirectas. En cambio, la traducción al catalán fue hecha directamente desde el chino. Finalmente, el relato “La verdadera historia de A Q” se ha publicado tres veces con tres traducciones diferentes y todas tienen al inglés como lengua mediadora.

Por otro lado, hemos de subrayar un caso especial de una obra de Lu Xun, *Diario de un demente* y *La verdadera historia de Ah Q* (2014) en la que se recopilan dos novelas a la vez: “Diario de un demente”, traducido por Néstor Cabrera López y “La verdadera historia de Ah Q”, traducida por Puerto Barrietabeña. Debido a que los dos relatos fueron reunidos en el mismo libro, en el corpus los hemos identificado como una traducción con dos traductores.

Tabla 4.6. Obras más traducidas en España

Título	Tipo de traducción	Autor	N.º de traducciones
<i>La familia</i> (1982)	Directa		
<i>La familia Kao</i> (1986)	Directa		
<i>Família</i> (2011)	Directa	Ba Jin	4
<i>Familia</i> (2014)	Directa		
<i>Diario de un loco</i> (1971)	Indirecta		
<i>Diari d'un boig i altres relats</i> (2007)	Directa		
<i>Diario de un demente y otros cuentos</i> (2008)	Indirecta	Lu Xun	3
<i>Diario de un demente y La verdadera historia de Ah Q</i> (2014)	Indirecta		

²⁸ El relato “Diario de un demente” que fue reunido en *Diario de un demente y otros cuentos* (2008) y *Diario de un demente y La verdadera historia de Ah Q* (2014) y pertenece a la misma traducción hecha por Néstor Cabrera López.

<i>La verdadera historia de A Q</i> (1971)	Indirecta		
<i>La verídica historia de A Q</i> (1991)	Indirecta	Lu Xun	3
<i>Diario de un demente y La verdadera historia de Ah Q</i> (2014)	Indirecta		

A continuación, en el corpus hemos encontrado también 18 obras con dos traducciones. Entre ellas, nos disponemos a subrayar dos de dichas obras: la de Lao She y la de Mo Yan, tal como se muestra en las primeras dos columnas de la tabla 4.7. *El camello Xiangzi* (2011) y *La verdadera historia del camello Xiangzi* (2014) pertenecen a la misma obra de Lao She, pero son traducciones diferentes, siendo ambas directas. La primera fue traducida por Blas Piñero Martínez y la segunda por Manuel Lacruz y Tan Hui en equipo. Del mismo modo, *Sorgo Rojo* (1992, 2002 y 2009) y *El clan del sorgo rojo* (2016) provienen de la misma obra de Mo Yan, pero la primera es una traducción indirecta que realizó Ana Poljak y la segunda es una traducción directa que hizo Blas Piñero Martínez. Hacemos hincapié en que *Sorgo Rojo* es la única obra en la que se ha producido un cambio en el tipo de traducción y consideramos que la obtención del Premio Nobel de Literatura por parte de Mo Yan puede haber constituido un factor determinante en este caso, ya que se pretendía ofrecer una lectura más directa, por una parte, y ampliar la comercialización de literatura china en España, por otra.

Respecto al resto de 16 obras con dos traducciones, todas tienen una traducción al castellano y otra al catalán. Además, observamos que *Shanghai Baby* (2002) de Wei Hui, *Una caña de pescar para el abuelo* (2003) de Gao Xingjian y *Años de prosperidad* (2011) de Chen Guanzhong no muestran la lengua de partida, ya que todas son traducción directa en castellano, mientras que en catalán son indirectas. Por otro lado, *Mala herba* (1994) y *El diari de Shafei* (1991) son obras que fueron traducidas primero al catalán y sus versiones correspondientes al castellano se publicaron 10 años más tarde.

Tabla 4.7. Obras con dos traducciones

Título	Tipo de traducción	Traductores
<i>El camello Xiangzi</i> (2011)	Directa	ES: Blas Piñero Martínez
<i>La verdadera historia del camello Xiangzi</i> (2014)	Directa	ES: Manuel Lacruz y Tan Hui
<i>Sorgo Rojo</i> (1992, 2002 y 2009)	Indirecta	ES: Ana Poljak
<i>El clan del sorgo rojo</i> (2016)	Directa	ES: Blas Piñero Martínez
<i>Mala herba</i> (1994)	Directa	CA: Seán Golden y Marisa Presas
<i>La mala hierba</i> (2013)	Directa	ES: Blas Piñero Martínez
<i>El diari de Shafei</i> (1991)	Directa	CA: Dolors Folch
El diario de la señorita Sofía / En el hospital (2014)	Directa	ES: Tyra Díez
<i>El llibre d'un home sol</i> (2001)	Indirecta	CA: Pau Joan Hernández
<i>El libro de un hombre solo</i> (2002)	Indirecta	ES: José Luis Sánchez y Xin Fei
<i>La muntanya de l'ànima</i> (2001)	Indirecta	CA: Pau Joan Hernández y Liao Yanping
<i>La montaña del alma</i> (2001)	Indirecta	ES: Liao Yanping y José Ramón Monreal
<i>Shanghai Baby</i> (CA) (2002)	Indirecta	CA: Víctor Aldea Lorente
<i>Shanghai Baby</i> (ES) (2002)	Directa	ES: Liljana Arsovska y Romer Alejandro Cornejo
<i>La nina de Pequín</i> (2003)	Directa	CA: Sara Rovira-Esteva
<i>La muñeca de Pekín</i> (2003)	Directa	ES: Luis Pérez Cornejo, Shan Kai-lin Wu y Verónica Canales Medina
<i>Una canya de pescar per al meu avi</i> (2003)	Indirecta	CA: Pau Joan Hernández
<i>Una caña de pescar para el abuelo</i> (2003)	Directa	ES: Laureano Ramírez
<i>Trista vida</i> (2007)	Directa	CA: Mari Carme Espín García
<i>Triste vida</i> (2007)	Directa	ES: Mari Carme Espín García
<i>L'esperit del llop</i> (2008)	Indirecta	CA: Xavier Solé y Núria Parés
<i>Tótem lobo</i> (2008)	Indirecta	ES: Miguel Antón Rodríguez
<i>Anys de prosperitat</i> (2011)	Indirecta	CA: Xavier Pàmies
<i>Años de prosperidad</i> (2011)	Directa	ES: Alfredo Barbero Morano
<i>Canvis</i> (2011)	Directa	CA: Carles Prado-Fonts

<i>Cambios</i> (2012)	Directa	ES: Anne-Hélène Suárez
<i>El do</i> (2013)	Indirecta	CA: Núria Parés y Ernest Riera
<i>El don</i> (2014)	Indirecta	Arbussà ES: Claudia Conde
<i>L'amor que fa caure ciutats</i> (2016)	Directa	CA: Carla Benet
<i>Un amor que destruye ciudades</i> (2016)	Directa	ES: Anne-Hélène Suárez
<i>Diaris del Sàhara</i> (2016)	Directa	CA: Sara Rovira-Esteva e Irene
<i>Diarios del Sàhara</i> (2016)	Directa	Tor-Carroggio ES: Irene Tor-Carroggio
<i>Diaris de les Canàries</i> (2017)	Directa	CA: Mireia Vargas-Urpí
<i>Diarios de las Canarias</i> (2017)	Directa	ES: Irene Tor-Carroggio
<i>Diaris d'enlloc</i> (2019)	Directa	CA: Mireia Vargas-Urpí
<i>Diarios de ninguna parte</i> (2019)	Directa	ES: Irene Tor-Carroggio

4.2.2. Número de obras de narrativa y traducciones publicadas en España

Avanzando en otras cuestiones, queremos resaltar que a partir del siglo XXI no solo se introduce más narrativa china contemporánea en España, sino que también aumenta exponencialmente su número de traducciones. En la figura 4.4 observamos que desde los años 80, el número de traducciones supera al de obras, lo que evidencia que hay obras a las que les corresponde más de una traducción. En este sentido, hemos constatado que hay obras que han sido traducidas de nuevo por otros traductores, sobre todo, en este último período. Por otro lado, desde el punto de vista diacrónico, no podemos ignorar que la narrativa china contemporánea ha experimentado una evaluación positiva desde los años 70, sobre todo, en las primeras dos décadas del siglo XXI, consiguiendo que el reconocimiento social de la literatura china se haya hecho más visible en España.

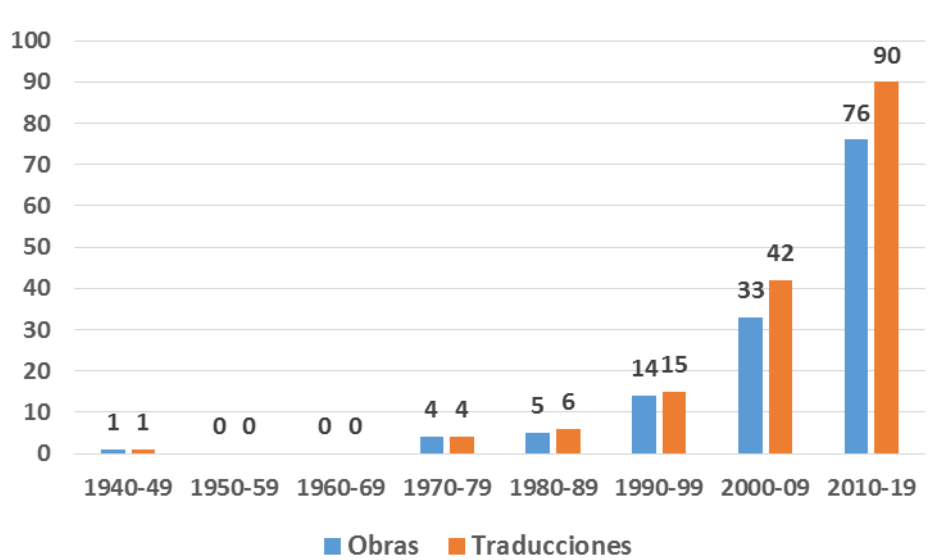


Figura 4.4. Número de obras y sus traducciones en España por períodos

En consecuencia, la traducción no solo desempeña el papel de introducir obras nuevas en España, llevando a cabo un intercambio tanto literario como cultural entre las sociedades de partida y de llegada, sino que, además, las diferentes traducciones sirven como plataforma interpretativa y de comprensión de las obras originales para presentarlas de nuevo a los lectores españoles. En este sentido, podemos decir que la traducción ha servido como umbral para transmitir y construir la imagen de China en España, contribuyendo a construir la imagen del Otro chino que tienen los lectores españoles de China. Sin embargo, no olvidemos que en este proceso productivo de la traducción intervienen los agentes mediadores, por ejemplo, los traductores, que participan en esa creación de estereotipos. En este sentido, consideramos necesario realizar un análisis más profundo, que presentaremos con más detalle en el apartado 4.6.

4.3. Análisis cuantitativo y diacrónico de las lenguas de partida

Aparte del número de obras y sus traducciones por períodos, en esta tesis, nos hemos centrado también en analizar el tipo de traducción que se ha hecho de la narrativa china contemporánea publicada en España entre 1949 y 2019. Tal como se muestra en la

figura 4.5, entre las 158 traducciones recopiladas en el corpus, la traducción directa e indirecta, tanto al castellano como al catalán, representan un 59% (con 93 publicaciones) y un 40% (con 64 publicaciones), respectivamente. Dicho en otras palabras, la traducción directa constituye la mayoría, siendo el medio principal en la transmisión de la narrativa china contemporánea en España. Por consiguiente, podemos afirmar que los lectores españoles poseen conocimientos literarios de la cultura china a través de un contacto más directo, si bien el peso de las traducciones indirectas no es desdeñable. Por último, cabe añadir que tratamos *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) como un caso especial, puesto que en esta antología se han recopilado seis relatos de traducción directa y uno de traducción indirecta.²⁹

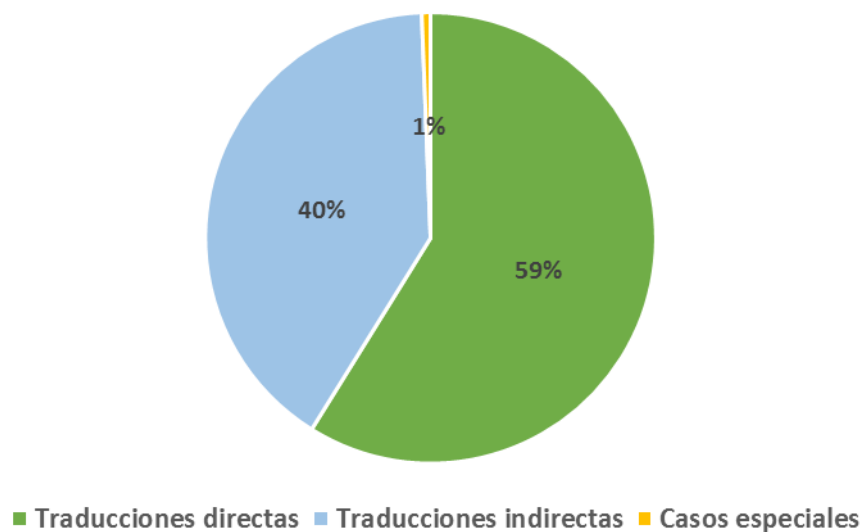


Figura 4.5. Tipo de traducción de la narrativa china contemporánea publicada en España (1949-2019)

²⁹ En *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) se recopilan: “Patatas de mi corazón” (親親土豆) traducido por Guo Lingxia e Isidro Estrada, “Correo de ensueño” (夢幻快遞) por David Mattas, “Inflando vacas” (吹牛) por Radina Plamenova Dimitrova, “Los peces del pueblo”(人民的魚) por Yang Jingyi, “La canción de Liangzhou” (涼州詞) por Alberto Supiot Ripoll y Cheng Yiyang, “Especulaciones varias” (推測幾種) por Josep Oriol Fortuny Carreras y Zhang Li y, finalmente, “La espada Rayo de Luna” (月光斬) por Maialen Marin-Lacarta.

A continuación, con el objetivo de profundizar en este aspecto, también mostramos la evolución del tipo de traducción por períodos de diez años. Según la figura 4.6 (que no incluye el caso especial), vemos que el peso de la traducción directa y la indirecta no presenta muchas diferencias hasta los años 70 y que, desde los 80 y 90, la traducción directa se incrementa más que la indirecta. Sin embargo, desde el año 2000 hasta 2009, la traducción indirecta toma una ventaja clara con 30 obras, correspondiendo a un 71% de las 42 traducciones publicadas. En cambio, la tendencia se invierte totalmente en la última década (2010-2019), puesto que la traducción directa aumenta considerablemente, llegando a un total de 67 traducciones, que corresponden a un 74% del total en ese período (2010-2019), casi el triple que la traducción indirecta. Es de suponer con esta evolución que hoy en día tanto las editoriales como los lectores prefieren la traducción directa por encima de la indirecta. Como ejemplo podemos tomar el caso del autor Yu Hua, que ha solicitado que todas sus obras sean traducidas directamente del chino. Por otro lado, consideramos que disponer de más traductores con esta competencia lingüística en España en el transcurso del tiempo también ha supuesto un factor esencial del aumento de la traducción directa. En consecuencia, a través de la evolución del tipo de traducción por períodos, vislumbramos que la traducción directa ha experimentado un desarrollo positivo y es cada vez más tenida en cuenta por los lectores españoles de literatura china.

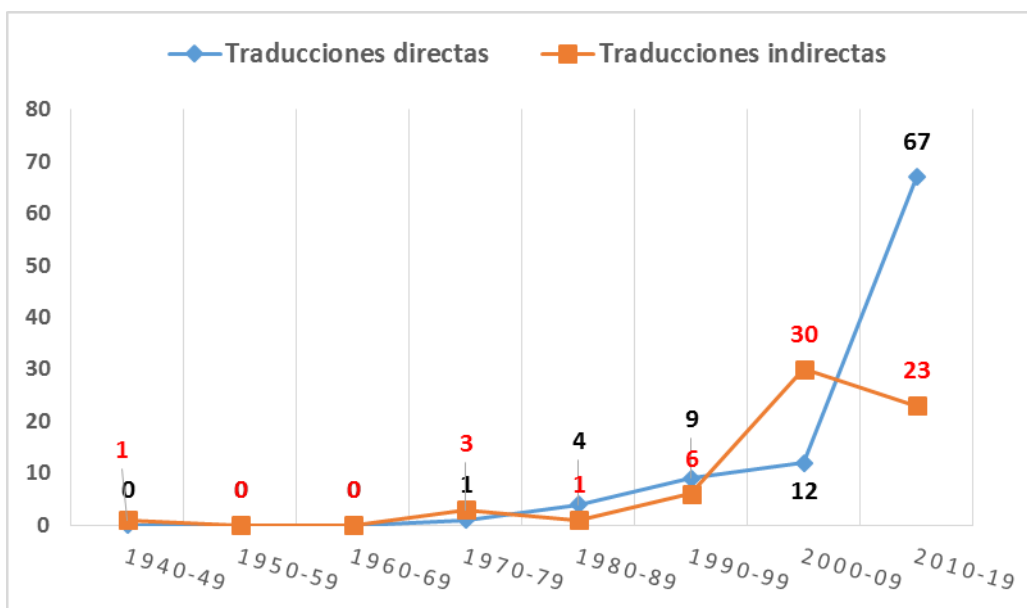


Figura 4.6. Evolución del tipo de traducción por períodos

Sin embargo, la traducción indirecta también constituye un elemento destacado en la transferencia literaria, puesto que Marin-Lacarta (2017: 138) afirmó que, en cuanto al estudio de los paratextos, esta desempeña un papel indispensable para construir el perfil de otra cultura en la sociedad receptora. Es decir, respecto a nuestro caso, la traducción indirecta también ha participado en la creación de la imagen del Otro en España. En este sentido, consideramos necesario analizar las lenguas que intervienen como mediadoras, que ayudan a transmitir la literatura del mundo chino a la sociedad española.

Tal como se muestra en las figuras 4.7 y 4.8, observamos que el inglés es la lengua mediadora más usada en la introducción de la narrativa china contemporánea en la sociedad española, representando un 64% con 41 traducciones, además, siendo la predominante en todos los períodos. El francés es la segunda lengua más adoptada como mediadora, particularmente en la primera década del siglo XXI cuando la traducción indirecta volvió a imponerse, y en todos períodos constituye el 29% del total, con 18 traducciones. Por otro lado, tenemos una traducción que utiliza el italiano como lengua

mediadora, *Faltan palabras* (2009), y una traducción que adopta el castellano como mediadora, *Shanghai Baby* (2002) en catalán.

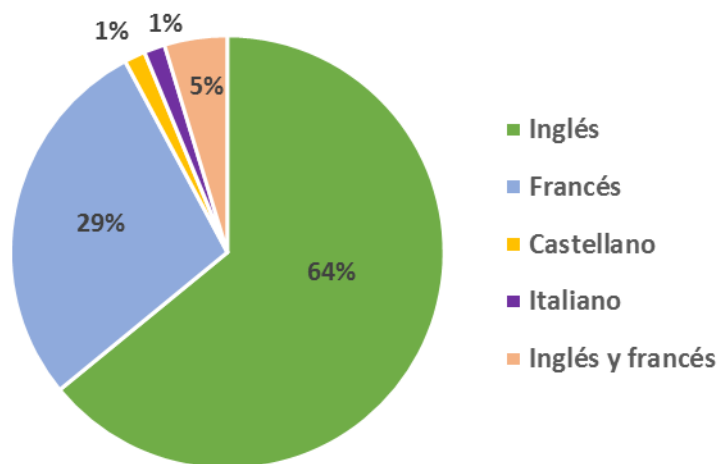


Figura 4.7. Porcentaje de las lenguas mediadoras

Aparte de los idiomas mencionados, tenemos tres traducciones que adoptan el inglés y el francés como lenguas mediadoras. *La verdadera historia de A Q* (1971) ha sido publicada por la editorial Salvat Editores y no muestra el título original, ni el nombre del traductor en el libro. No obstante, gracias a Marin-Lacarta (2012a: 171) sabemos que Luis Enrique Délano fue el traductor, pero las lenguas de partida de esta traducción pueden ser tanto el inglés como el francés. Por su parte, *La verídica historia de A Q* (1991) es la otra traducción que pertenece a la misma obra de Lu Xun y fue publicada por la editorial Compañía Europea de Comunicación e Información. En su página de créditos se muestra el nombre del traductor, Ernesto Posse. Así, a través de dicho nombre, Marin-Lacarta (2012a: 201) concluye que el traductor utiliza probablemente el inglés y el francés como lenguas mediadoras. Por último, en el prólogo de *Diez grandes cuentos chinos* (2000), el traductor Poli Délano afirmó claramente que hizo la traducción desde el inglés y el francés al castellano, con la colaboración con su padre

Luis Enrique Délano. En resumen, respecto a dichas lenguas mediadoras, Marin-Lacarta (2017: 145) subraya que el inglés y el francés –lenguas mundialmente influyentes– ejercen una poderosa fuerza en los sistemas literarios ajenos. En este sentido, consideramos que las lenguas mediadoras también constituyen un factor importante tanto en la transmisión literaria como en la construcción de la imagen de China en España, debido a que las editoriales españolas publican narrativa china contemporánea utilizando referencias del mercado anglosajón y francófono.

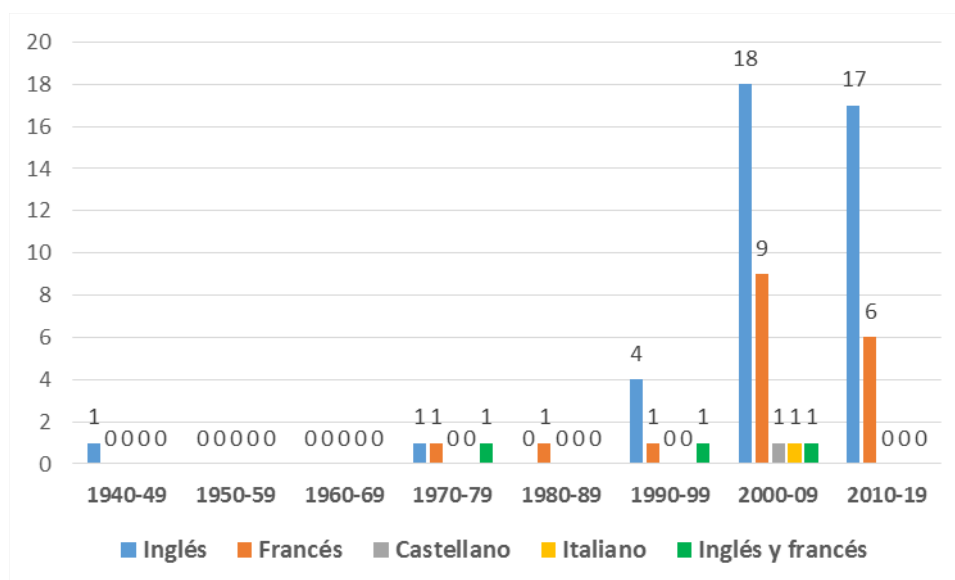


Figura 4.8. Número de obras traducidas a través de lenguas mediadoras por períodos

4.4. Análisis cuantitativo y diacrónico de las lenguas de llegada

En esta tesis no solo estudiamos las traducciones al castellano, sino que el catalán también constituye una lengua meta importante de nuestro análisis. El catalán es lengua co-oficial y la propia de Cataluña y tiene alrededor de 7,2 millones de hablantes en Europa (Melchor y Branchadell, 2002: 28). En este sentido, consideramos necesario analizar por separado el número de traducciones en ambos idiomas. La traducción al castellano de nuestro corpus apareció por primera vez en 1949 y se desarrolló

ampliamente a lo largo del siglo XX. Sin embargo, debido a que el uso del catalán pasó un período desapacible durante el régimen de Franco, las traducciones al catalán surgieron mucho más tarde, a partir del año 1991. Del mismo modo, y como es natural teniendo en cuenta el número de hablantes y el fenómeno del bilingüismo en Cataluña, la cantidad de traducciones tampoco ha sido tan abundante como las traducciones hechas al castellano. En la tabla 4.8, listamos las 21 traducciones que tiene el catalán como lengua de llegada. Además, ponemos de relieve que las traducciones al catalán nunca se han reeditado y, por lo tanto, debemos considerar que sigue afrontando una situación complicada.

De las 21 obras publicadas en catalán, hay 18 que también se han traducido al castellano y, excepto *El passat i els càstigs* (2013), *Nits fredes* (2013) y *Primavera* (2016), son todas traducciones directas. A continuación, destacamos que *Trista vida* (2007) de Chi Li y su traducción correspondiente al castellano, (*Triste vida*) fueron traducidas por la misma traductora, Mari Carme Espín García. Además, ambas fueron publicadas por la misma editorial (Belacqva), el mismo año y con el mismo diseño de portada. Del mismo modo, las tres traducciones de San Mao en catalán, *Diaris del Sàhara* (2016), *Diaris de les Canàries* (2017), *Diaris d'enlloc* (2019) y sus traducciones correspondientes al castellano (*Diarios del Sáhara*, *Diarios de las Canarias* y *Diarios de ninguna parte*) también han sido publicadas por la misma editorial (Rata) el mismo año. Además, las publicaciones al catalán comparten prácticamente el mismo diseño de la portada con sus traducciones correspondientes al castellano, con la única diferencia del color del fondo de la portada.

Tabla 4.8. Traducciones al catalán de nuestro corpus

Año	Título	Traductor	Tipo de traducción (lengua mediadora)
1991	<i>El diari de Shafei</i>	Dolors Folch	Directa
1994	<i>Mala herba</i>	Seán Golden Marisa Presas	Directa
2001	<i>El llibre d'un home sol</i>	Pau Joan Hernández	Indirecta (francés)
2001	<i>La muntanya de l'ànima</i>	Pau Joan Hernández Liao Yanping	Indirecta (francés)
2002	<i>Shanghai Baby</i>	Víctor Aldea Lorente	Indirecta (castellano)
2003	<i>La nina de Pequín</i>	Sara Rovira-Esteva	Directa
2003	<i>Una canya de pescar per al meu avi</i>	Pau Joan Hernández	Indirecta (francés)
2007	<i>Trista vida</i>	Mari Carme Espín García	Directa
2007	<i>Diari d'un boig i altres relats</i>	Carles Prado-Fonts	Directa
2008	<i>L'esperit del llop</i>	Xavier Solé Núria Parés	Indirecta (inglés)
2011	<i>Família</i>	Eulàlia Jardí Soler	Directa
2011	<i>Anys de prosperitat</i>	Xavier Pàmies	Indirecta (inglés)
2012	<i>Canvis</i>	Carles Prado-Fonts	Directa
2013	<i>Nits fredes</i>	Eulàlia Jardí Soler	Directa
2013	<i>El passat i els càstigs</i>	Carla Benet	Directa
2014	<i>El do</i>	Núria Parés Ernest Riera Arbussà	Indirecta (inglés)
2016	<i>Primavera</i>	Eulàlia Jardí Soler	Directa
2016	<i>L'amor que fa caure ciutats</i>	Carla Benet	Directa
2016	<i>Diaris del Sàhara</i>	Sara Rovira-Esteva Irene Tor-Carroggio	Directa
2017	<i>Diaris de les Canàries</i>	Mireia Vargas-Urpí	Directa
2019	<i>Diaris d'enlloc</i>	Mireia Vargas-Urpí	Directa

Siguiendo con el análisis cuantitativo sobre las lenguas de llegada, según la figura 4.9, observamos que de las 158 traducciones, la traducción al castellano se ha fortalecido en una posición superior con respecto al catalán, representando un 87% del total, mientras que la traducción al catalán ocupa un 13%, con 21 traducciones. Sin embargo, aunque la traducción al catalán solo cuenta con dichas 21 publicaciones, la

mayoría son traducciones directas, ya que corresponden a un 67%, mientras que las indirectas representan solo un 33%. Por otro lado, en cuanto a las traducciones que tienen al castellano como lengua de llegada, el número de traducciones directas no destaca en relación con las indirectas, ya que les corresponde un 58% y 42%, respectivamente. Según este análisis, consideramos que, por una parte, el castellano es la lengua principal a través de la cual los lectores de España se acercan a la narrativa china contemporánea, incluido en Cataluña y, por la otra, en el caso del catalán, se tiende a acceder a la narrativa china contemporánea de una forma más directa, sin la intermediación de otras lenguas o culturas.

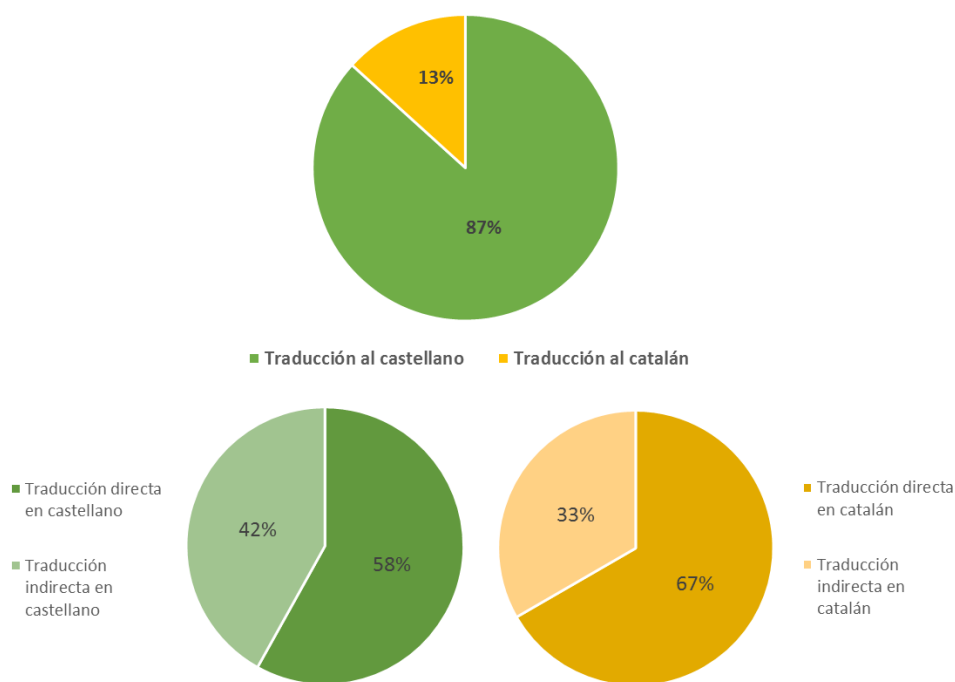


Figura 4.9. Porcentaje de obras por tipología de traducción según la lengua de llegada

Avanzando en el análisis diacrónico de las lenguas de llegada, y tal como se muestra en la figura 4.10, la traducción al castellano ha aumentado gradualmente desde los años 70 y ha llegado a su época de máximo esplendor en la última década (2010-19) de

nuestro análisis, ya que 79 de las 158 traducciones en total corresponden a este período. Mientras la traducción al catalán no experimentó un aumento destacable y quedó estancada, la traducción al castellano siguió creciendo en los dos últimos períodos.

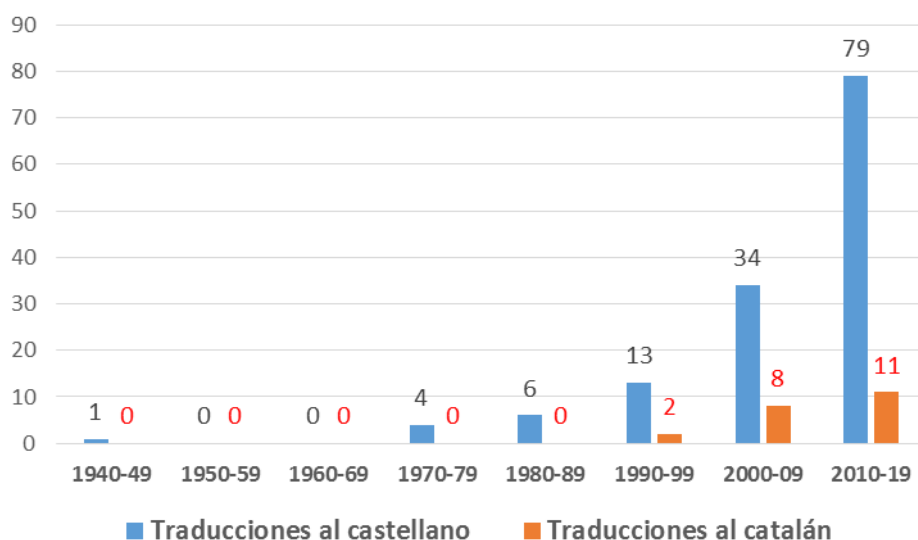


Figura 4.10. Número de traducciones según las lenguas de llegada por períodos

Por último, nos fijamos en la ciudad de publicación donde están ubicadas las editoriales de la lengua de llegada. Tal como muestra la figura 4.11, observamos que todas las traducciones al catalán, tanto directas como indirectas han sido publicadas en Barcelona, y están repartidas entre 10 editoriales (Columna Edicions, Viena, Belacqva, Edicions de l'Eixample, Empúries, Edicions de 1984, La Magrana, La Campana, Les Males Herbes y Club Editor). Por el contrario, las traducciones al castellano han sido publicadas en varias ciudades, aunque la mayoría se concentran en Madrid y Barcelona. En definitiva, apreciamos que Barcelona es la ciudad que contribuye más decisivamente a la traducción de la narrativa china contemporánea, ocupando un 60% del total traducido al castellano y al catalán.

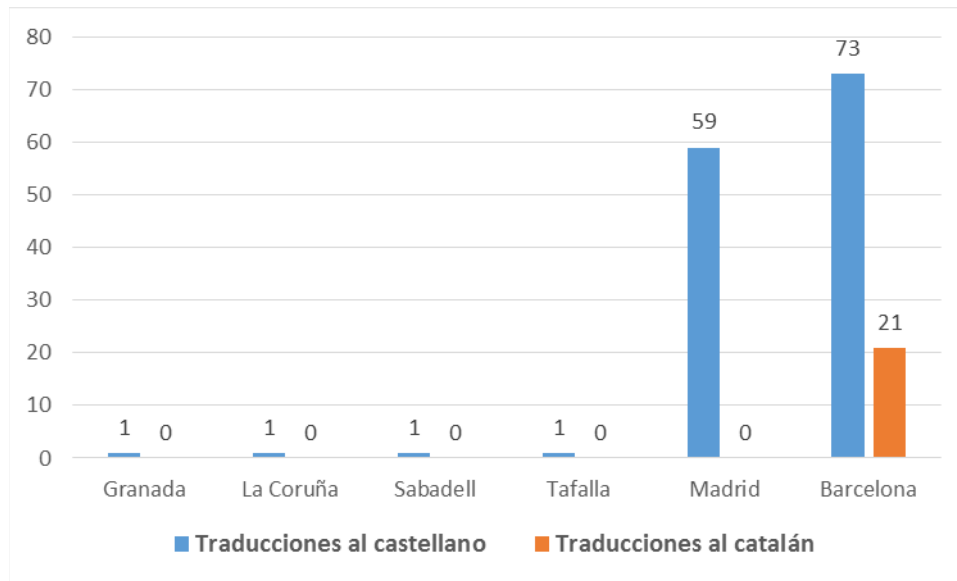


Figura 4.11. Ciudad de publicación de las traducciones al castellano y al catalán

4.5. Número de autores

En este corpus tenemos 109 autores con obras traducidas al castellano y/o al catalán. Entre ellos, hay 38 autores cuyos relatos solo nos han llegado en las siguientes antologías:³⁰

- a) *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) recopila los relatos de Chi Zijian, Mo Yan, Fan Xiaoqing, Hong Ke, Ge Fei, Su Tong y Fang Fang.
- b) *Ocho escritoras chinas* (1990) presenta los relatos de Ru Zhijuan, Liu Zhen, Zhang Jie, Chen Rong, Wen Bin, Zong Pu, Ye Wenling y Li Na.
- c) *Diez grandes cuentos chinos* (2000) reúne los relatos de Yu Dafu, Lao She, Lu Xun y Mao Dun.
- d) *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007) recopila los relatos de Wang Tongzhao, Rou Shi, Shen Congwen, Bing Xin, Lao She, Xiao Hong,

³⁰ Entre los siguientes autores listados no contamos a Chen Qiufan, Ah Yi, Lao She, Liu Cixin, Lu Xun, Mo Yan, Shen Congwen, Su Tong, Xiao Hong, Yu Dafu y Zhang Jie con los 38 mencionados, ya que, aparte de los relatos seleccionados para las antologías, ellos también tienen otras obras traducidas al castellano y/o al catalán.

Zhang Tianyi y Ai Wu.

- e) *A la ciudad y otros cuentos rurales chinos* (2014) incluye los relatos de Chi Zijian, Wang Xiangfu, Ge Shuiping, Mo Yue y Liu Qingbang.
- f) *Después de Mao: narrativa china actual* (2015) recopila los relatos de Zhu Wen, Han Dong, Gouzi, Lu Nei, Wei Wei, Lu Min, Sheng Keyi, Cao Kou, Ah Mei y Ah Yi.
- g) *Un paraíso sobre el infierno* (2016) reúne los relatos de Liu Na'ou, Mu Shiying y Du Heng.
- h) *Planetas invisibles* (2017) incluye los relatos cortos de Chen Qiufan, Xia Jia, Ma Boyong, Hao Jingfang, Tang Fei, Cheng Jingbo y Liu Cixin.

De los 109 autores de este corpus, Mo Yan es el más traducido en España con 16 obras publicadas y un relato, “La espada Rayo de Luna”, reunido en la antología *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988). Cabe destacar que entre dichas obras de Mo Yan, solo una ha sido traducida al catalán con el título *Canvis* (2012). No obstante, otro galardonado con el Premio Nobel de Literatura, Gao Xingjian, tiene toda su obra de narrativa traducida tanto al castellano como al catalán. Si bien cabe recordar que su producción narrativa es más bien reducida con solo tres novelas.

A continuación, tenemos a Yu Hua, Lu Xun y Liu Cixin con seis obras traducidas en España cada uno. En 2009, Yu Hua fue presentado a la sociedad española con cinco obras traducidas al castellano y una al catalán (*El passat i els càstigs*, 2013). Por otro lado, las obras de Lu Xun abarcan varios períodos en la cultura meta, desde los años 70 hasta 2017, tanto en castellano como en catalán. En cambio, todas las obras de Liu Cixin pertenecen al género de la ciencia ficción y solo se han traducido al castellano, incluyendo el relato “Cuidando de Dios” reunido en *Planetas invisibles* (2017). Del

mismo modo, tenemos a Yan Lianke y Wang Anyi con cinco obras publicadas en España cada uno y todas al castellano. Las obras de Yan Lianke fueron publicadas entre 2008 y 2018. Cabe destacar que solo la obra de 2008 es una traducción indirecta, mientras que las otras cuatro son directas. En cambio, todas las obras de Wang Anyi, publicadas entre 1996 y 2012, son todas ellas traducciones indirectas.

Tabla 4.9. Autores chinos con más obras de narrativa publicadas en España

Autores	Número de obras y relatos traducidos
Mo Yan	17
Liu Cixin	6
Lu Xun	
Yu Hua	
Wang Anyi	5
Yan Lianke	
Ba Jin	3
Chen Qiufan	
Gao Xingjian	
Hong Ying	
Lao She	
San Mao	
Shen Congwen	
Zhang Jie	

A continuación, tenemos a Ba Jin, Chen Qiufan, Hong Ying, Gao Xingjian, Lao She, San Mao, Shen Congwen y Zhang Jie con tres obras y/o relatos reunidos en antologías que fueron traducidos al castellano y al catalán. Ba Jin, Hong Ying, Gao Xingjian y San Mao, en cambio, nos han llegado con tres obras individuales. Por otro lado, encontramos a Lao She, con dos obras individuales y el mismo relato reunido tanto en *Diez grandes cuentos chinos* (2000) como en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007). Chen Qiufan tiene dos obras individuales traducidas y con tres relatos cortos reunidos en la misma antología *Planetas invisibles* (2017). Shen Congwen y Zhang Jie cuentan

con dos obras individuales y un relato reunido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007) y *Ocho escritoras chinas* (1990), respectivamente. Por último, conviene mencionar que las tres obras de San Mao salieron a la luz en versión castellana y catalana simultáneamente.

En cuanto al resto de literatos, tenemos 14 autores con dos obras traducidas al castellano y/o al catalán, que son Lilian Lee, Ma Jian, Eileen Chang, Bi Feiyu, Mai Jia, Wei Hui, Yan Geling y Han Shaogong, mientras que Ah Yi, Chi Zijian, Yu Dadu, Ge Fei, Xiao Hong y Su Tong cuentan con una sola obra traducida al castellano y una participación dentro de una antología. Por ejemplo, un relato de Ah Yi fue publicado en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015). También encontramos tres relatos de Yu Dadu en *Diez grandes cuentos chinos* (2000). Asimismo, Ge Fei y Su Tong tienen relatos reunidos en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) cada uno, y Xiao Hong también tiene un relato recogido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007). Por último, con una sola obra o relato publicado en antologías, tenemos 81 autores en el corpus, que se han listado en el anexo 3.

4.6. Agentes de la traducción

En este apartado nos centramos en el agente principal –el traductor– que interviene en el proceso de traducción. De las 158 traducciones que recopilamos en el corpus, se han encontrado 125 traductores distintos. No siempre es sencillo identificar a los traductores de cada obra, por lo que lo primero que se hizo fue buscar esta información en la página de créditos del libro. De esta manera, nos disponemos a subrayar dos antologías: *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988)³¹ y *Ocho escritoras chinas*

³¹ Vid. nota 29.

(1990)³², en las que se muestra el nombre de traductor al final de cada relato. Dicho con otras palabras, hemos podido identificar a los traductores que corresponden a cada relato que forma parte de la antología. Por último, cabe destacar que *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) cuenta con 10 traductores distintos y *Ocho escritoras chinas* (1990) con ocho traductores diferentes. Además, entre ellos, solo David Mattas hace una traducción indirecta del relato “Correo de ensueño”.

En caso de no encontrar el nombre del traductor en la página de créditos, intentamos encontrar esta información en recursos digitales, tales como las páginas web que hemos presentado en el capítulo III. En algunos casos especiales, tales como las traducciones que llevan muchos años publicadas, hemos consultado en documentos académicos, especialmente en la tesis doctoral de Marin-Lacarta (2012a). Asimismo, alternativamente, hemos solicitado la información directamente a las editoriales correspondientes.

Sin embargo, nos encontramos también con diversas dificultades al comprobar los datos de los traductores, a saber, en *Diario de un demente y otros cuentos* de la Editorial Popular, no se menciona al traductor en el libro, solo leemos en la página de créditos que “[l]a primera edición de este libro fue publicada por Foreign Language Press con el título *Selected Stories of Lu Xun*”. Igual que en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* de la Editorial Popular, en el que solo se dice que “[l]a versión original de este libro fue publicada por Foreign Language Press con el título *Masterpieces by*

³² En *Ocho escritoras chinas* (1990) se recopilan: “Los senderos de la estepa” (草原上的小路) traducido por Zhao Shiyu, “El largo y zigzagueante arroyo” (長長的流水) por Liu Xiaomei, “No olvidar el amor” (愛是不能忘記的) por Liu Xiaopei, “Años de madurez” (人到中年) por Wilfredo Carrizales, “Añoranza” (心祭) por Li Tuo, “Granos de abro” (紅豆) por Liu Yongxin, “El arroyo de los nueve recodos” (小溪九道彎) por Dong Yansheng y “Mi tío Sani” (撒尼大爹) por Mao Chinli. Todos los traductores son de origen chino.

modern Chinese fiction writers”. Una vez consultado directamente con la editorial, se constató que el traductor de ambas publicaciones corresponde a Néstor Cabrera López, que las tradujo del inglés al español. Por otro lado, la Editorial Popular ha conseguido los derechos de la versión al francés de *Amor en un pequeño pueblo* (2012), *Amor en un valle encantado* (2012) y *Amor en una colina desnuda* (2012) de Wang Anyi, traducidas por especialistas propios de la Editorial Popular. La primera obra corresponde al traductor Orlando Zuloeta Rodríguez, mientras que las otras dos fueron traducidas por Miguel Sautié López. Además, todas tienen el francés como lengua mediadora.

Del mismo modo, en *La verdadera historia de A Q* de la Editorial Salvat (1971) no se incluye el nombre del traductor, ni el título de la versión original. Hemos contrastado la información en la tesis doctoral de Marin-Lacarta (2012a: 171), que ha investigado con anterioridad sobre estas mismas traducciones pertenecientes a *Novelas escogidas y Cuentos ejemplares (1919-1949)* de Lu Xun. De este modo supimos que Luis Enrique Déllano fue el traductor de ambas publicaciones para Foreign Language Press en los años 1961 y 1984, respectivamente. Otro caso especial sobre el nombre del traductor es el de *El verano de la traición* (1998), donde advertimos que el nombre de la traductora en la página del título no coincide con el que consta en la página de créditos. Lo comprobamos con la Editorial Penguin Random House, quien nos informó que el nombre de la página del título es el correcto: Lola Díaz Pastor. Sin embargo, la traductora había pedido explícitamente figurar con un pseudónimo, por lo que la aparición de su nombre real fue un error de la editorial.

4.6.1. Número de traductores

De los 125 traductores que recopilamos en el corpus, destacamos a Blas Piñero Martínez, que ha traducido un total de 13 obras de narrativa china al castellano entre 2011 y 2019. Además, siete de las cuales son obras de Mo Yan que publicó la Editorial Kailas y todas presentan el nombre del traductor con la anotación “Traducción del chino de Blas Piñero Martínez” en la portada. Asimismo, tenemos también a Anne-Hélène Suárez Girard con seis traducciones directas al castellano entre 2010 y 2019, cuatro de las cuales han sido publicadas por la editorial Seix Barral. Conviene resaltar que en la página del título de *Gritos en la llovizna* (2016) se agregó la información, “Traducción del chino por Anne-Hélène Suárez Girard con la colaboración de Qu Xianghong y Zhang Peijun”. Del mismo modo, en la portada de *Un amor que destruye ciudades* (2016) se detalla que es una “[t]raducción de Anne-Hélène Suárez y Qu Xianghong”.

Del mismo modo, en el corpus identificamos a Javier Altayó Finestres con cinco traducciones. Todas sus traducciones son directas al castellano y fueron publicadas entre 2012 y 2019. Entre las cuales, *El bosque oscuro* (2017) es la única que pertenece a un trabajo en equipo entre Javier Altayó Finestres y Feng Jianguo. Asimismo, Maialen Marin-Lacarta también tiene cinco traducciones publicadas del chino al castellano, una de las cuales es el relato “La espada Rayo de Luna” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988).

A continuación, con cuatro traducciones tenemos a cinco traductoras: Belén Cuadra Mora, Taciana Fisac, Irene Tor-Carroggio y Eulàlia Jardí Soler. Entre ellas, encontramos que Belén Cuadra Mora y Taciana Fisac traducen directamente del chino al castellano y tienen traducciones publicadas entre 2013 y 2018, 2010 y 2018, y 1986 y 2016, respectivamente. Por otro lado, Eulàlia Jardí Soler traduce del chino al

castellano y también al catalán; además, todas sus traducciones son trabajos que corresponden a obras de Ba Jin publicadas en España entre 2011 y 2016. En consecuencia, ponemos de relieve que los ocho traductores más prolíficos de nuestro corpus son los que traducen directamente del chino (ver tabla 4.10).

Tabla 4.10. Traductores con más traducciones de narrativa publicadas en España

Traductor	Número de traducciones	Castellano	Catalán
Blas Piñero Martínez	13	13	0
Anne-Hélène Suárez	6	6	0
Javier Altayó Finestres	5	5	0
Maialen Marin-Lacarta	5	5	0
Irene Tor-Carroggio	4	3	1
Belén Cuadra Mora	4	4	0
Taciana Fisac	4	4	0
Eulàlia Jardí Soler	4	1	3

A parte de los traductores más prolíficos mencionados, encontramos 10 traductores que cuentan con tres traducciones cada uno: Mari Carme Espín García, Dolors Folch, Juan Ignacio Preciado, Carlos Ossés, Cora Tiedra García, Néstor Cabrera López, Ana Herrera Ferrer, Pau Joan Hernández, Núria Pitarque Ledesma y Miguel Ángel Petrecca. Asimismo, tenemos también 16 traductores con dos traducciones: Sara Rovira-Esteva, Laureano Ramírez, Carles Prado-Fonts, Liao Yanping, Juan José Ciruela Alférez, Mireia Vargas-Urpí, Víctor Pozanco, Emilia Hu, Carla Benet, Agustín Alepuz Morales, Li Yifan, Luis Enrique Délano, Núria Parés, Miguel Sautié López, Orlando Zuloeta Rodríguez y David Tejera Expósito. Por último, obtenemos una lista de 91 traductores más con una sola traducción (de obra o de relato) en el corpus, tal como se muestra en el anexo 4.

4.6.2. Análisis cuantitativo de traducciones directas e indirectas

En esta tesis, nos hemos centrado también en el análisis cuantitativo de traductores de traducción directa e indirecta. Según la figura 4.12, observamos que, entre los 125 traductores, los que traducen directamente del chino al castellano o al catalán ocupan un 56%, es decir, son poco más de la mitad. En cambio, los que hacen traducción indirecta, tanto con el castellano como el catalán como lengua de llegada, representan un 44%.

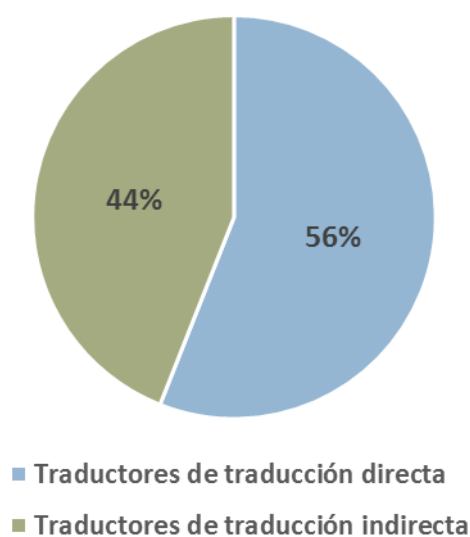


Figura 4.12. Porcentaje de traductores de traducción directa e indirecta

4.6.3. Traducción en equipo y otros

Aparte de analizar el número de traductores, en esta tesis también nos hemos dispuesto a profundizar en la traducción en equipo y obras de autoría múltiple con traductores diferentes. La traducción en equipo se refiere al hecho de que dos o más traductores se dedican a realizar una traducción conjuntamente. Por otro lado, cuando en una obra se han reunido varios relatos que fueron traducidos por traductores diferentes, los consideramos obras de autoría múltiple con traductores diferentes. Es

decir, ellos no realizaron la traducción juntos, sino que la editorial ha reunido la traducción de cada traductor en un solo libro.

En nuestro corpus, hemos encontrado 19 traducciones hechas en equipo y dos obras de autoría múltiple con traductores diferentes, tal como se muestra en la tabla 4.11. En primer lugar, nos centramos en las 19 traducciones realizadas en equipo y observamos que 12 de las 19 tienen el chino como lengua de partida, es decir, son traducciones directas. Además, también encontramos que nueve cuentan con la participación de traductores de origen chino. Por otro lado, observamos que el número de traducciones en equipo empieza a ascender desde los años 90, aunque se trate de un incremento pequeño. En segundo lugar, encontramos dos antologías que pertenecen al tipo “Obras de autoría múltiple con traductores diferentes”, ya que en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) y *Ocho escritoras chinas* (1990) se recopilan los relatos que fueron traducidos por separado, tal como hemos hecho constar en las notas al pie 12 y 14. Cabe destacar que 17 de los 18 traductores traducen del chino al castellano.

Tabla 4.11. Traducciones en equipo en nuestro corpus

Año	Título	Traductores	
1978	<i>Obras I: Grito de llamada</i>	Juan Ignacio Preciado y Miguel Shiao	Directa
1992	<i>La mitad del hombre es la mujer</i>	Juan Ignacio Preciado y Emilia Hu	Directa
1994	<i>Mala herba</i>	Seán Golden y Marisa Presas	Directa
1997	<i>Que broten 100 flores</i>	Juan Ignacio Preciado y Emilia Hu	Directa
2000	<i>Diez grandes cuentos chinos</i>	Poli Délano y Luis Enrique Délano	Indirecta
2001	<i>La muntanya de l'ànima</i>	Pau Joan Hernández y Liao Yanping	Indirecta
2001	<i>La montaña del alma</i>	Liao Yanping y José Ramón Monreal	Indirecta
2002	<i>El libro de un hombre solo</i>	José Luis Sánchez y Xin Fei	Directa
2002	<i>Shanghai Baby</i>	Liljana Arsovska y Romer Alejandro Cornejo	Directa
2003	<i>La muñeca de Pekín</i>	Luis Pérez Cornejo, Kai-lin Shan Wu y Verónica Canales Medina	Directa

2005	<i>Casada con Buda</i>	Ainara Munt Ojanguren y Xu Ying	Directa
2008	<i>L'esperit del llop</i>	Xavier Solé y Núria Parés	Indirecta
2014	<i>La verdadera historia del camello Xiangzi</i>	Manuel Lacruz y Tan Hui	Directa
2014	<i>Diario de un demente y la verdadera historia de Ah Q</i>	Néstor Cabrera López y Puerto Barrietabeña	Indirecta
2014	<i>El don</i>	Núria Parés y Ernest Riera Arbussà	Indirecta
2016	<i>Un amor que destruye ciudades</i>	Anne-Hélène Suárez Girard y Qu Xianghong	Directa
2016	<i>Diaris del Sàhara</i>	Sara Rovira-Esteva e Irene Tor-Carroggio	Directa
2017	<i>El bosque oscuro</i>	Javier Altayó Finestres y Feng Jianguo	Directa
2017	<i>Planetas invisibles</i>	García Campos Manuel de los Reyes y David Tejera Expósito	Indirecta
2018	<i>La primavera de Lan Caixia</i>	Consuelo Marco Martínez, Wangtang Lee Jen, Fan Shengyang, Luis Roncero y Chang Yahui	Directa
1988	<i>La espada Rayo de Luna y otros cuentos</i>	VV. TT. ³³	Especial ³⁴
1990	<i>Ocho escritoras chinas</i>	VV.TT. ³⁵	Directa

³³ Vid. nota 29.

³⁴ Contiene seis relatos de traducción directa y uno de traducción indirecta: “Correo de ensueño” (夢幻快遞), traducido por David Mattas. En este sentido, como hemos mencionado antes, hemos clasificado esta anotología como caso especial. Es decir, no pertenece a traducción directa ni indirecta.

³⁵ Vid. nota 32.

V. ANÁLISIS DEL CORPUS DE PORTADAS

En este capítulo nos hemos centrado en analizar las imágenes de las portadas de las traducciones de la narrativa china contemporánea al castellano y/o en catalán de nuestro corpus. Ante todo, consideramos necesario recordar de nuevo tres términos que hemos mencionado en el capítulo IV. En esta tesis usamos el término *obra* para referirnos a los textos narrativos originales en chino, asimismo, el término *traducción* corresponde a la versión de su texto traducido al castellano o al catalán y el término *edición* se refiere a las diferentes versiones de la misma traducción publicadas con diferente ISBN registrado en España. En este sentido y como ya hemos dicho, en nuestro corpus se han recopilado 133 obras de narrativa china contemporánea que corresponden a 158 traducciones. Es decir, hay 21 obras que han sido traducidas más de una vez y que hemos analizado en detalle en el apartado 4.2 del capítulo IV. No obstante, teniendo en cuenta que dichas 21 traducciones se han vuelto a publicar y presentar de nuevo a los lectores españoles con nuevas traducciones o ediciones, nos constan un total de 197 ediciones distintas en nuestro corpus. En este sentido, en este capítulo nos hemos dispuesto a profundizar en las imágenes de las portadas de dichas 197 ediciones con el fin de investigar qué imagen del Otro chino recibe la sociedad española.

En el apartado 5.1, nos centraremos en analizar las 197 portadas, contextualizándolas en el desarrollo histórico de China. En el apartado 5.2 profundizaremos en las 99 imágenes que contienen figuras humanas como portada, además, también las vincularemos con la temporalidad que se presenta en ellas. En el apartado 5.3, subrayaremos el papel que desempeña la mención de los premios literarios en las portadas, en particular, el Premio Nobel de Literatura. Por último, en el apartado 5.4, analizaremos las portadas que contienen sinogramas en el título, el nombre del autor o como imagen. El análisis de estos elementos en los paratextos de estas obras traducidas

contribuye a comprender qué imagen del Otro chino se pueden forjar los lectores de la sociedad española.

5.1. Análisis de la temporalidad

En este apartado, clasificamos las portadas según el desarrollo histórico de China, dividiendo en tres períodos, a los que hemos añadido un tipo inespecífico desde el punto de vista temporal (las portadas simples no entrarán en este análisis). Además, debido a que la historia de Taiwán ha seguido un curso distinto en el último siglo al de la China continental, las pocas obras recogidas en el corpus de autores taiwaneses se han analizado aparte.

- a) Época tradicional (antes de 1949): clasificamos como época tradicional el período transcurrido antes de que se fundara la República Popular China en 1949, ya que este año marca el inicio de la historia moderna de China.
- b) Época comunista (1949-1989): período en el que China estuvo bajo el mandato más revolucionario del comunismo maoísta, que incluye los movimientos del Gran Salto Adelante, la Revolución Cultural y las protestas de la Plaza de Tian'anmen.
- c) Época de apertura (1990-2019): a finales de los 1980 China puso fin a las políticas revolucionarias y empezó una serie de reformas económicas y cambios sociales. Desde ese momento empieza en China una época de apertura, combinando políticas económicas capitalistas con un fuerte autoritarismo político.
- d) Portadas con imágenes sin referencias o especificaciones a ningún momento histórico concreto, que hemos etiquetado como *atemporales*.
- e) Aparte de las portadas que son susceptibles de ser clasificadas desde el punto de

vista temporal, encontramos el tipo de portada simple que no incluye ninguna imagen.

Tal como se muestra en la figura 5.1, de las 197 portadas recopiladas en nuestro corpus, encontramos un 8% que pertenecen al tipo simple, un 39% a la época tradicional, un 9% a la comunista, un 26% a la época de apertura y un 18% presentan imágenes atemporales. Dicho en otras palabras, la mayoría de las imágenes que se han adoptado como portadas corresponden a la época tradicional, aunque la época de apertura representa un cuarto del total. Además, hemos contrastado estos resultados con el contenido de la obra y nuestro análisis demuestra que se recorre a la época tradicional como metonimia de la imagen de China en la sociedad española, de modo que las editoriales escogen este tipo de portadas también para representar las historias modernas de China. En definitiva, a través de la figura 5.1, observamos que existe una divergencia relevante entre la época en la que transcurren los hechos narrados en las obras y sus respectivas portadas, es decir, no existe una coherencia entre la imagen y la época en la que transcurre la trama. En este sentido, consideramos necesario profundizar con más detalle en esta cuestión.

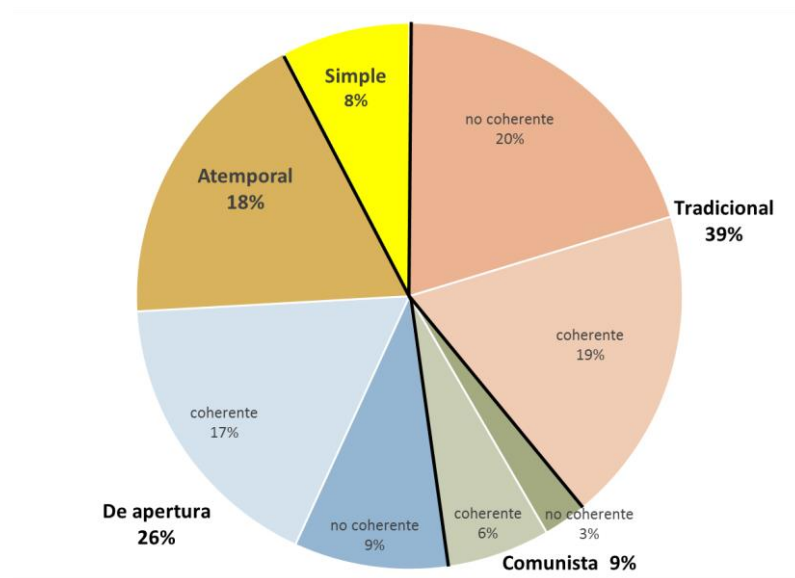


Figura 5.1. Porcentaje de los tipos de portadas según la temporalidad y su pertinencia

A continuación, tal como muestra la tabla 5.1, advertimos que cuando una obra está ambientada en la época tradicional, la mayoría de las imágenes de las portadas coinciden con la mencionada época, llegando a más de la mitad del total de los casos. Por el contrario, los resultados de nuestro análisis ponen de manifiesto que las obras del período comunista generalmente han sido presentadas con portadas de la época tradicional o con una imagen atemporal. Es decir, no se muestra una vinculación estrecha entre el contenido y la portada. Además, cuando ahondamos en las 36 portadas atemporales para ilustrar una trama narrativa ambientada en la época comunista, 29 de ellas no han desvelado la huella del comunismo, aunque han adoptado una escena u objetos relacionados con la historia o el título. El resto de las 3 portadas pertenecen a imágenes neutrales y no poseen relación con la historia ni el título, tal como se muestra en los ejemplos de la figura 5.2.

Tabla 5.1. Época relativa al contenido y la mostrada en portada

Contenido	Portada				
	Tradicional	Comunista	De apertura	Atemporal	Simple
Tradicional	37	3	5	3	9
Comunista	26	12	12	29	0
De apertura	14	2	33	3	0
Sobre Taiwán	0	0	2	1	6
Total	77	17	52	36	15



Figura 5.2. Portadas que recurren a imágenes atemporales sin relación con el contenido de la historia de trasfondo comunista

A continuación, respecto a las obras ambientadas en la época de apertura, apreciamos que la mayoría demuestra una coherencia con su contexto histórico, dejando una nueva imagen moderna de la cultura china a los lectores españoles. Dicho en otras palabras, de la misma manera que veíamos en la figura 5.1, las editoriales han escogido la época tradicional como metonimia principal de la imagen de China, mientras que también han intentado mostrar una cara moderna de los chinos en la sociedad española.

Por otro lado el trasfondo comunista ha sido escondido en este proceso, a pesar de que haya 93 de 133 obras traducidas al castellano y/o al catalán que cuentan la historia en la época comunista.

Por último, nos hemos dispuesto a ofrecer una breve presentación sobre las obras de Taiwán y sus portadas, debido a que Taiwán tiene un diferente desarrollo histórico con respecto a la República Popular China, lo cual puede tener un impacto en la imagen que se forman los lectores españoles sobre su literatura y sociedad. Las seis portadas simples corresponden a tres obras de San Mao y cada una fue traducida al castellano y al catalán a la vez por la misma editorial (Rata). Además, han utilizado un fragmento de la obra como portada, tal como se muestra en la figura 5.3. El resto de las tres obras son *Matar al marido* (2012), *Cartas póstumas desde Montmartre* (2018) y *La primavera de Lan Caixia* (2018) que narran sus historias ambientadas el período del dominio japonés y los años 80 de Taiwán, pero sus portadas pueden ser clasificadas como atemporales y de la época de apertura. Es decir, la literatura procedente de Taiwán ha mostrado una imagen más neutral en sus paratextos, dejando de mostrar la imagen del Otro.



Figura 5.3. Portadas de *Diaries de les Canàries* (2017), *Matar al marido* (2012), *Cartas póstumas desde Montmartre* (2018) y *La primavera de Lan Caixia* (2018)

5.2. Análisis de las figuras humanas

Con el objetivo de estudiar la imagen del Otro chino a partir de las imágenes que aparecen en los paratextos de las traducciones de narrativa china contemporánea, consideramos necesario profundizar más en las figuras humanas que aparecen en las portadas. De las 197 publicaciones recopiladas en nuestro corpus, encontramos 99 que contienen figuras humanas como elemento de portada. Además, las clasificamos en tres tipos según el sexo: hombre, mujer y otros. *Otros* se refiere a aquellas portadas en las que la imagen incluye tanto hombres como mujeres, o aquellos casos en los que no podemos distinguir su sexo, tal como se muestra en la figura 5.4.



Figura 5.4. Portadas con figuras humanas del tipo “otros”

De las 99 portadas que contienen figuras humanas en nuestro corpus, encontramos que el sexo predominante es el de *mujer*, con un 55% de los casos, tal como muestra la figura 5.5. En cambio, las de *hombre* y la categoría *otros* ocupan un 32% y 13%, respectivamente. Es decir, en los casos en los que se ha optado por presentar la imagen de la cultura china con figuras humanas, las editoriales han escogido preferentemente a la mujer china como representante. Basándonos en este resultado, en el siguiente apartado 5.2.1, vamos a analizar las figuras humanas en relación con la temporalidad y en el apartado 5.2.2, nos centraremos en vincular las figuras humanas con la teoría de

la semiótica social y visual de Kress y van Leeuwen (1996) con el fin de revelar la distancia social que se establece entre los lectores españoles y los chinos.

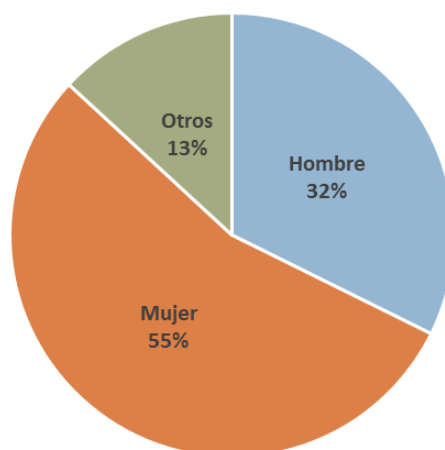


Figura 5.5. Proporción del sexo de las figuras humanas de las portadas

5.2.1. Análisis de figuras humanas en relación con la temporalidad

En este apartado, nos hemos centrado en analizar la temporalidad con tres tipos de figuras humanas: hombre, mujer y otros. Ante todo, dividimos también la historia de China en tres períodos y un caso específico, tal como hemos explicado en el apartado 5.1: época tradicional (antes de 1949), época comunista (1949-1989), época de apertura (1990-2019) y la categoría atemporal.

Según la figura 5.6, advertimos que, en primer lugar, de las 99 portadas con figuras humanas, las de la época tradicional ocupan un 39% de los casos y las de la época de apertura un 36%. En cambio, las de la época comunista y atemporal solo llegan a un 13% y un 12%, respectivamente. Dicho de otro modo, con el análisis de las figuras humanas, constatamos de nuevo que las editoriales se inclinan por presentar la sociedad china con una imagen tradicional y moderna a los lectores españoles, mientras que, en números absolutos, las obras ambientadas en la época comunista de China son, en

realidad, las más abundantes, tal como se observaba en la tabla 5.1. En segundo lugar, si profundizamos en el análisis del sexo en relación con la temporalidad, apreciamos que, en cuanto a la época tradicional, no se distinguen muchas diferencias entre el uso del hombre y de la mujer. Sin embargo, destaca la presencia visible de las mujeres en las imágenes correspondientes a la época de apertura y las atemporales. Por otro lado, el hombre ha sido sobre todo representante de la época comunista, pero no tanto como un perfil atemporal. En consecuencia, a pesar de que el número de figuras humanas ha sido el predominante en la época tradicional, en este período no se aprecian diferencias entre los dos sexos. Por el contrario, la mujer adquiere relevancia en la época de apertura y también con las imágenes atemporales.

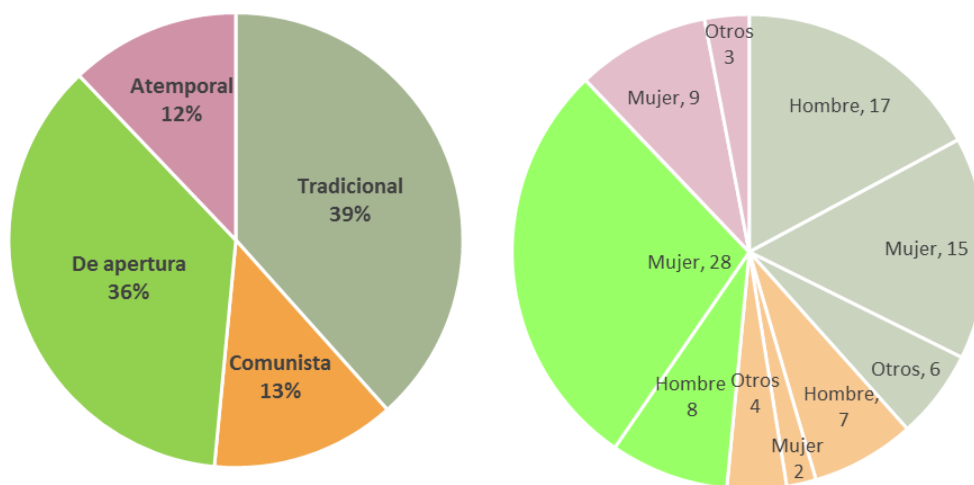


Figura 5.6. Porcentaje de figuras humanas en relación con la temporalidad

5.2.2. Análisis de las figuras humanas en relación con la semiótica social y visual

Kress y van Leeuwen (1996) son los padres de la teoría de la semiótica social y visual, que se refiere a las reglas y las convenciones reconocidas en un contexto sociocultural, indicando que la traducción es una reflexión de la ideología dominante

de la sociedad receptora, tal como hemos mencionado en el capítulo III. Asimismo, en cuanto a la paratraducción, las imágenes de las portadas se convierten en recursos para que el público y el editor se comuniquen y se conozcan: el editor impregna su ideología en la imagen y los receptores la descodifican. Dicho en otras palabras, las portadas que han sido escogidas por las editoriales pueden reflejar la distancia social que representan los chinos para los lectores españoles. Partiendo de esta teoría, en este apartado vamos a analizar las 99 portadas con figuras humanas a través de tres elementos: la relación interpersonal, la actitud y el contacto.

a) Relación interpersonal

La relación interpersonal se refiere a la distancia que existe entre las figuras humanas de la imagen y sus receptores, marcando una frontera invisible que refleja su relación social y la divide en cuatro tipos, desde la relación más cercana hasta la más lejana: la distancia íntima, la distancia personal, la distancia social y la distancia pública, tal como hemos mostrado en el apartado 2.3.4 con la figura 2.3.

De las 99 portadas que contienen figuras humanas en nuestro corpus, descubrimos que casi un tercio de ellas presenta una relación personal con los lectores españoles. Esta distancia corresponde al plano que muestra la cabeza y los hombros y también incluye las figuras que aparecen desde la cintura hacia arriba. Además, tal como se observa en el gráfico de la derecha de la figura 5.7, apreciamos que, en comparación con el número de imágenes que muestran a un hombre, las mujeres abundan más en esta relación personal. Por otro lado, las figuras humanas de las portadas no presentan muchas diferencias en cuanto a la relación, sea íntima, social o pública, representando un 21%, 22% y 25%, respectivamente. No obstante, respecto al sexo, apreciamos que, en la relación íntima y social, las mujeres han sido introducidas más como

representantes de la sociedad china en la española. En cambio, los hombres chinos solo destacan más en la relación pública, aunque tampoco superan a las mujeres por mucho.

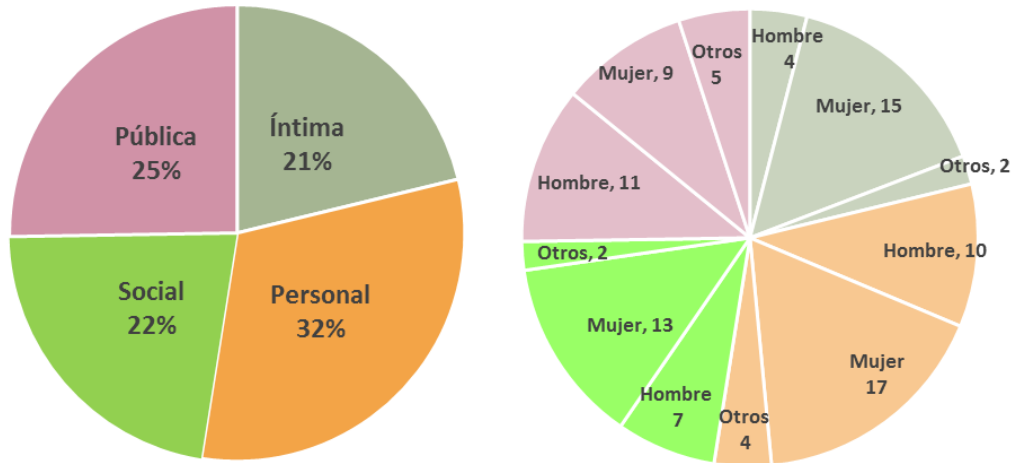


Figura 5.7. Porcentajes de la relación interpersonal de las figuras humanas según el sexo

b) Actitud

Kress y van Leeuwen (1996) han vinculado la perspectiva horizontal y vertical con diferentes actitudes socioculturales, indicando que, por un lado, la perspectiva horizontal muestra la actitud de implicación con el receptor mediante el ángulo frontal y la de desconexión, a través del ángulo oblicuo. Por otro lado, la perspectiva vertical refleja la posición sociocultural entre las figuras humanas y los receptores según el ángulo: desde arriba, a nivel de los ojos y desde abajo. Cada uno de los cuales corresponde a la posición de superioridad, igualdad e inferioridad, respectivamente (véase la figura 5.8).

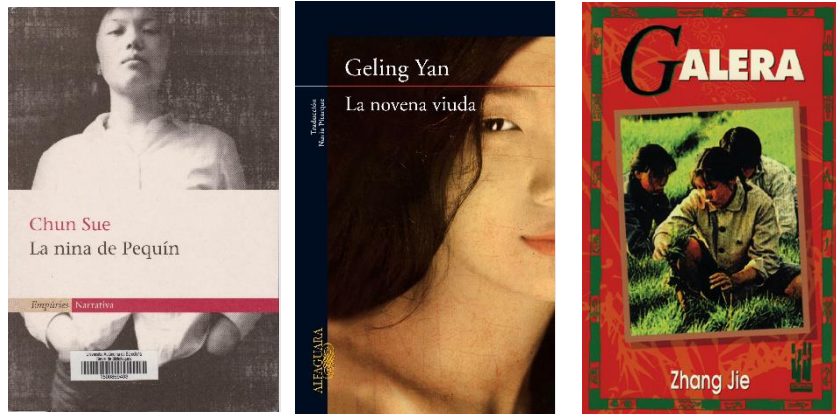


Figura 5.8. Portadas que corresponden a imágenes de la posición de superioridad, igualdad e inferioridad, respectivamente

En primer lugar, nos centramos en el análisis de la perspectiva horizontal y apreciamos que el ángulo frontal y el oblicuo ocupan casi la misma proporción, correspondiendo a un 51% y 49% cada uno. Es decir, las figuras humanas chinas no presentan una actitud predominante de implicación o de desconexión con los receptores españoles. Sin embargo, en cuanto al sexo, se observa que las imágenes usadas de hombres chinos adoptan una mayor actitud de desconexión y las mujeres chinas destacan por mostrar ambas actitudes por igual.

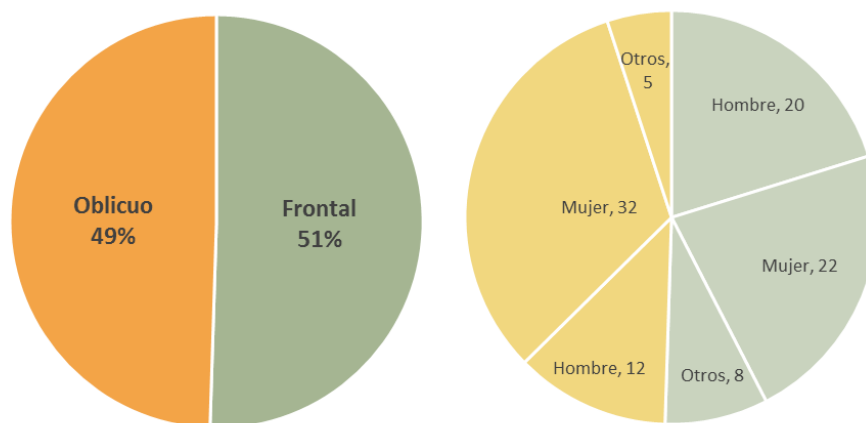


Figura 5.9. Actitud de perspectiva horizontal de las figuras humanas y el sexo

En segundo lugar, en esta parte hacemos hincapié en la perspectiva vertical con el fin de interpretar la actitud que muestran las figuras humanas chinas hacia los lectores españoles. Según se puede observar en la figura 5.10, advertimos que ambos lados están más en una posición social de igualdad, llegando a un 52%. Por otro lado, los chinos que están en posición de inferioridad ocupan un 33% y los que ejercen el poder sobre los receptores españoles representan una mínima cantidad, con un 15%. En consecuencia, respecto a la posición social entre las dos culturas, generalmente se muestra una situación de igualdad, mientras que también apreciamos que entre la posición inferior y la superior, las figuras humanas han sido colocadas más en una situación de inferioridad. Por último, cuando examinamos el sexo, advertimos que las mujeres suelen aparecer en la posición de igualdad o inferioridad. En cambio, en la posición de superioridad no hay muchas diferencias entre sexos.

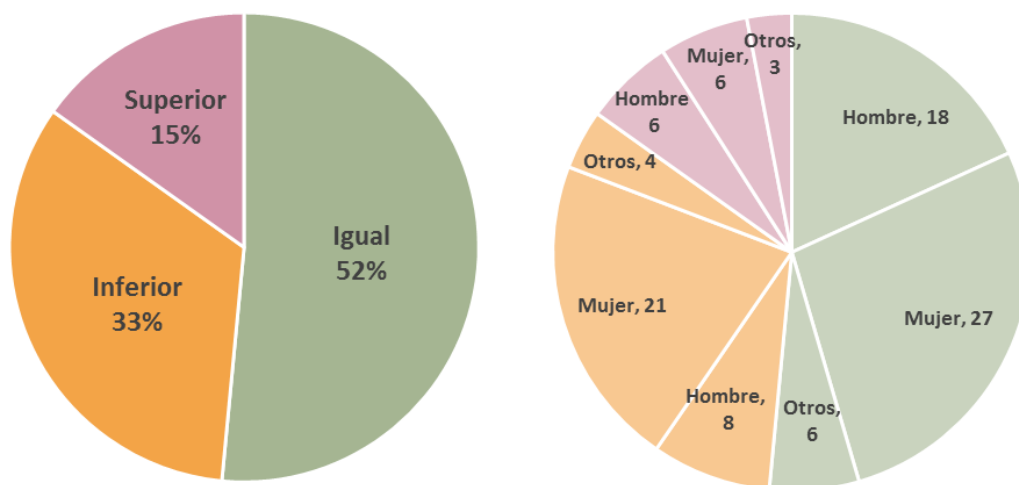


Figura 5.10. Porcentaje de la relación interpersonal de las figuras humanas según el sexo

c) Contacto

El *contacto* se refiere a los gestos, miradas u otras expresiones faciales entre las figuras humanas de la imagen y sus receptores, cuyo contacto Kress y Leeuwen (1996: 11) han denominado “imagen demandante” (*demand pictures*). Este tipo de imagen

implica que las figuras humanas exigen alguna intervención por parte de los receptores. En cambio, si una imagen no muestra ningún contacto con los receptores, la denominan “imagen de ofrecimiento” (*offer picture*), es decir, solo sirve para ofrecer información.

A partir de dicha teoría, hemos analizado las 99 portadas con figuras humanas y descubrimos que la mayoría pertenece a la imagen de ofrecimiento. Es decir, un 63% de las portadas solo sirve para transmitir información. En cambio, el 37% restante establece contacto directo con sus lectores con el gesto o la mirada. Dicho en otras palabras, las editoriales han escogido más imágenes como portada en las que los chinos no interactúan con los receptores españoles. Si añadimos la variable de sexo, apreciamos que las mujeres han aparecido más en ambos tipos, pero en particular en la imagen de ofrecimiento destacan aún más, tal como se muestra en la figura 5.11.

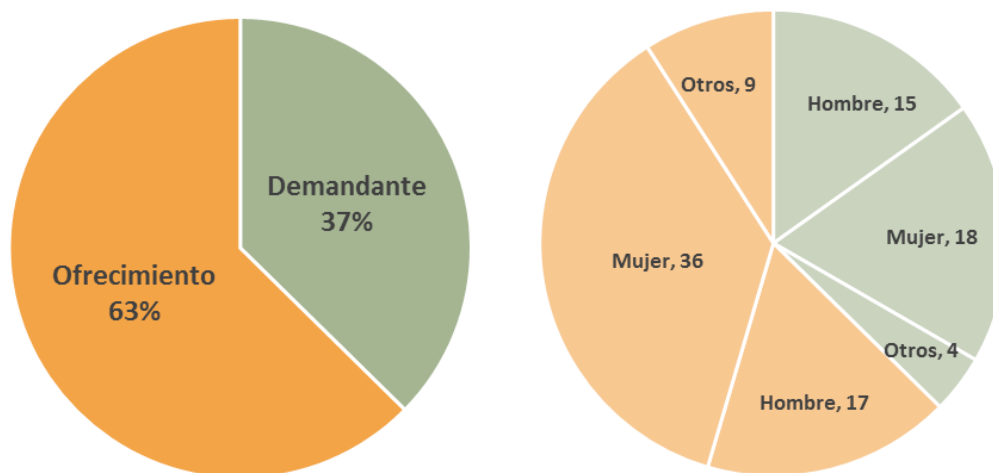


Figura 5.11. Porcentaje de la relación interpersonal de las figuras humanas según el sexo

5.3. Análisis de la indicación de premios literarios

En este apartado, nos centramos en el impacto que la otorgación de un premio puede tener en la presentación de la narrativa china contemporánea en España. Teniendo en

cuenta los diferentes casos de nuestro corpus, los hemos dividido en dos tipos de premios: el Premio Nobel de Literatura (que afecta solamente a Gao Xingjian y Mo Yan) y las referencias a otros premios literarios.

5.3.1. Premio Nobel de Literatura

a) Gao Xingjian, Premio Nobel de literatura del año 2000

En nuestro corpus encontramos un total de 15 imágenes de portada que corresponden a tres obras de Gao Xingjian: *El llibre d'un home sol* (2001) fue publicado primero en catalán y más tarde se publicó la versión en castellano *El libro de un hombre solo* con seis ediciones (dos en 2002, 2003, 2005, 2008 y 2012). Teniendo en cuenta el año en que se publicó por primera vez la obra de Gao Xingjian, la elección de este autor se puede vincular con el galardón del Premio Nobel de Literatura en el 2000. En este sentido, consideramos indispensable profundizar en el análisis de las indicaciones sobre el premio en las portadas.

Las reediciones de 2002 y 2008 publicadas en castellano por la editorial Círculo de Lectores y la editorial Planeta DeAgostini, respectivamente, son las únicas que no muestran el distintivo de “Premio Nobel” en sus portadas, aunque el premio ya había sido concedido en el año 2000. Del mismo modo, entre las cinco reediciones (dos en 2001, 2002, 2004 y 2012) en castellano y la del catalán (2001) de *La montaña del alma*, solo las de 2001 y 2004 en castellano, que se publican en las mencionadas dos editoriales, no se menciona el galardón en las portadas. La última obra que recopilamos de Gao Xingjian, *Una caña de pescar para el abuelo*, solo tiene una edición en castellano y una en catalán. En cuanto a *Una canya de pescar per al meu avi* (2003) que fue publicada por la editorial Columna, no muestra la información del Nobel en la portada. Por el contrario, la publicada también en 2003 en castellano por la editorial

Bronce (del Grupo Planeta), sí que la incluye.

En consecuencia, de las tres obras de Gao Xingjian que se publican en catalán y que son de la misma editorial Columna, editadas después del año 2000, solo *Una canya de pescar per al meu avi* (2003) no muestra la información del galardón en la portada. En este sentido, se observa que existe una tendencia marcada a recorrer como reclamo comercial a la concesión del Nobel en las publicaciones en castellano, debido a que, excepto las que publicaron las editoriales Círculo de Lectores y Planeta DeAgostini, todas las publicaciones contienen la mención del galardón en la portada. En definitiva, solo cinco de las 15 reediciones de las obras de Gao Xingjian, tanto en castellano como en catalán, no incluyen el elemento del “Premio Nobel” en la portada.



Figura 5.12. Las cinco imágenes de las sportadas de Gao Xingjian

b) Mo Yan, Premio Nobel de Literatura del año 2012

En nuestro corpus, Mo Yan tiene 16 obras traducidas al castellano y al catalán, que corresponden a 28 ediciones, cada una de las cuales presenta diferente casuística sobre la incorporación del distintivo sobre el Premio Nobel de Literatura. En primer lugar, nos centramos en las 10 obras que se publican por primera vez después de que Mo Yan ganara el premio en el año 2012 y observamos que las publicadas por la Editorial Kailas, tales como *Boom* (2013), *El suplicio del aroma de sándalo* (2014), *Trece pasos* (2015)

y *El Manglar* (2016), muestran siempre la información sobre el galardón en la portada. Además, *Boom* (2013) y *El suplicio del aroma de sándalo* (2014) se presentan en la colección Ficción y en la colección Bolsillo, simultáneamente, de la Editorial Kailas, compartiendo la misma imagen en relación con el elemento del premio.

En segundo lugar, nos fijamos en las obras que se reeditaron después del año 2012 y las dividimos en dos categorías: las de la Editorial Kailas y las publicadas por otras editoriales. En cuanto a la primera categoría, tenemos seis obras que se publican en las dos colecciones mencionadas de la Editorial Kailas: *Grandes pechos, amplias caderas* (2007 y 2012), *Las baladas del ajo* (2008 y 2013), *La vida y la muerte me están desgastando* (2009 y 2013), *La república del vino* (2010 y 2012), *Shifu, harías cualquier cosa por divertirme* (2011 y 2012) y *Rana* (2011 y 2012). Todas las obras reeditadas están incluidas a la vez en las dos colecciones, de Ficción y de Bolsillo, y las portadas son siempre las mismas, pero en las reediciones incorporan el indicativo del Premio Nobel. Además, las de la colección Ficción siempre comparten el mismo ISBN. A modo de ejemplo, ilustramos las tres imágenes de portada de *La vida y la muerte me están desgastando* (2009 y 2013) en la figura 5.13 ordenadas cronológicamente desde la primera edición, pasando por la reedición en la colección de Ficción, hasta la reedición en la colección de Bolsillo. En este sentido, advertimos que la indicación del Premio Nobel de Literatura ha desempeñado un papel importante en cuanto a la promoción de las obras de Mo Yan publicadas por esta editorial.



Figura 5.13. Imágenes de la portada de *La vida y la muerte me están desgastando* de tres ediciones distintas (2009 y dos de 2013)

En tercer lugar, destacamos también el impulso comercial que supone el galardón en la primera edición de algunas de las obras. Entre dichas seis obras, solo *Grandes pechos, amplias caderas* (2007) y *La vida y la muerte me están desgastando* (2009) no incorporan comentarios de la obra en la portada, en cambio, las cuatro restantes incluyen diferentes anotaciones. Tenemos *Las baladas del ajo* (2008) con la frase “Autor de *Sorgo rojo* y *Grandes pechos, amplias caderas*”; en *La república del vino* (2010) consta “Una obra magistral y frenética del más firme candidato al Nobel de las letras chinas, y autor de *Sorgo rojo* y *Grandes pechos, amplias caderas*”, en *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte* (2011) aparece el comentario: “Si pudiera escoger al próximo Premio Nobel sería Mo Yan’ Kensaburo Oé, Premio Nobel de Literatura 1994”. Por último, *Rana* (2011) muestra la frase siguiente: “El candidato de las letras chinas al Nobel de Literatura aborda la política del hijo único de forma magistral en esta fascinante y provocadora novela”. Apreciamos que el elemento Nobel ya se utiliza como imán publicitario incluso antes de ser galardonado con dicho premio, como muestran las siguientes portadas en la figura 5.14.

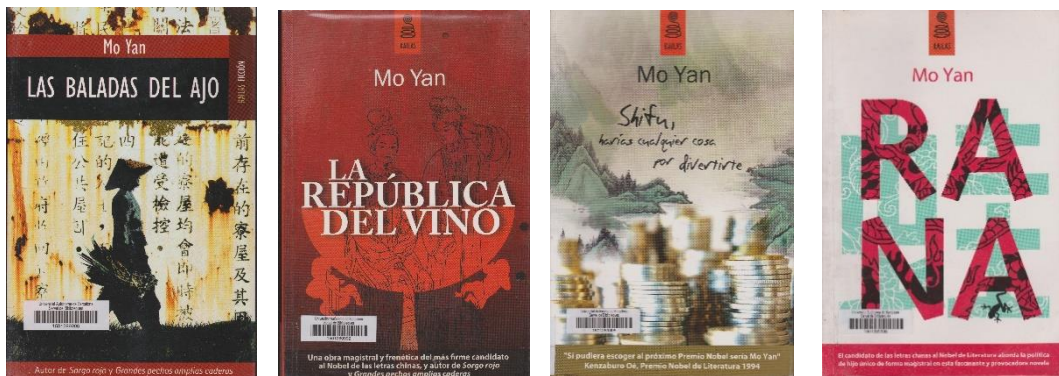


Figura 5.14. Imágenes de portadas que incorporan comentarios relacionados con el Premio Nobel

Seguimos con la segunda categoría relativa a las tres obras no publicadas por la Editorial Kailas. Tenemos *Cambios* (2012) de la Editorial Seix Barral, que no muestra información alguna sobre el premio en la portada. Es de suponer que se publicó en noviembre del 2012, un mes antes de que se concediera el Nobel. Sin embargo, consideramos que es curioso que la versión en catalán *Canvis* (2012) de Edicions 62, publicada también en noviembre del 2012, sí que incorporara la indicación de “Premi Nobel de Literatura” en su portada. Por último, destaca la obra *Sorgo rojo*, que al principio se editó en las editoriales Muchnik y El Aleph, y cuyas portadas no muestran el premio ni anotaciones relacionadas con el galardón puesto que se publicaron en 1992, 2002 y 2009). No obstante, *Sorgo rojo* volvió a publicarse en la Editorial Kailas en el año 2016, ya con otro título (*El clan del sorgo rojo*) incluyendo el elemento del premio en la portada. Del mismo modo, en las obras *El mapa del tesoro escondido* (2017), *El rábano transparente* (2017), *El clan de los herbívoros* (2018) y *Una carretera en obras* (2019) que fueron publicadas por primera vez después el año 2012, también aparece la mención al Premio Nobel en la portada.

En consecuencia, nuestro corpus incluye 16 obras de Mo Yan, que contemplando las primeras ediciones y sus correspondientes reediciones cuenta con 34 imágenes: 25

después del año 2012 y nueve antes de ese año. Entre las 25 primeras, 20 fueron publicadas después que Mo Yan ganara el Premio Nobel de Literatura y contienen la información sobre el galardón en la imagen. El único caso que no lo muestra es *Cambios* (2012) en castellano, tal como ya hemos mencionado. Por otro lado, cuatro del grupo de nueve portadas, aunque fueron publicadas antes del 2012, vinculan este premio con el autor en la imagen mediante el paratexto correspondiente. En otras palabras, según nuestro análisis, apreciamos que el Premio Nobel de Literatura desempeña una importante función en la introducción de las obras de Mo Yan en España. Además, la indicación del premio, tanto si hace referencia a un futurible premiado, como a una concesión firme, se convierte en elemento de reclamo fijo para la Editorial Kailas, ya que casi siempre lo ha utilizado en la portada.

5.3.2. Otros premios

En nuestro corpus, también tomamos nota de la información referente a otros premios. En primer lugar, tenemos el galardón de “Man Asian Literary Prize 2007” en la portada de *L’esperit del llop*, publicada por la editorial La Magrana. Sin embargo, su versión al castellano *Tótem lobo* que se publicó en Alfaguara no indica nada sobre el premio. Del mismo modo, conviene destacar que el relato “Yumi” recopilado en *Las feroces aprendices Wang* también ganó el “Man Asian Literary Prize” en el año 2010, pero dicho distintivo no está presente en su portada. Sin embargo, apreciamos que no se destaca mucho la importancia de los premios occidentales en las portadas, tal como sucede con *Vivir*, que ganó el Premio Grinzane Cavour (ficción extranjera) en Italia (1998), y *Brothers*, que consiguió el premio Courier International de Francia (2008). Por otro lado, advertimos que en las portadas tampoco se hacen constar los premios personales. Por ejemplo, Mo Yan, Han Shaogong y Wang Anyi también fueron galardonados con el “Newman Prize for Chinese Literature” de EE. UU. en 2009, 2011

y 2017, respectivamente, pero dichos premios no se han hecho constar en las portadas de sus obras.

En segundo lugar, tenemos el caso de *Adiós a mi concubina*, reeditada cuatro veces en 1993, 1994, 1997 y 2011, respectivamente. Las ediciones de 1993 y 1997 fueron publicadas por Ediciones B e incluyen el texto “Palma de Oro en Cannes, Premio Internacional de la Crítica” en la portada. La versión de 1993 tiene dos portadas diferentes que comparten el mismo ISBN y la de 1997 repite portada de una de las dos de 1993. Pero las tres ediciones mencionan la concesión del premio cinematográfico, tal como se ilustra en la figura 5.15. Aparte de este premio cinematográfico mundialmente conocido, en nuestro corpus también hay otras obras que fueron adaptadas al cine y recibieron varios premios. Por ejemplo, *Sorgo Rojo* ganó el Oso de Oro (Mejor Película) del Festival Internacional de Cine de Berlín en 1988, *Vivir* obtuvo el Premio del Jurado y Mejor interpretación masculina del Festival de Cannes en 1994 y el premio BAFTA (Mejor Película de habla no inglesa) de la Academia Británica en 1995. Asimismo, *Amor bajo el espino blanco* consiguió el Premio a la Mejor Actriz en la Semana Internacional de Cine de Valladolid (2011), y *Deseando amar* ganó varios galardones, tales como el Premio del Jurado y a la Mejor interpretación masculina del Festival de Cannes en 2000, así como el Premio César (Mejor Película extranjera) del cine francés en 2001, entre otros. Sin embargo, ninguno de ellos fue citado en las portadas de las obras literarias correspondientes, a pesar de que la mayoría de obras mencionadas se publicaron en España después de la concesión del premio cinematográfico.

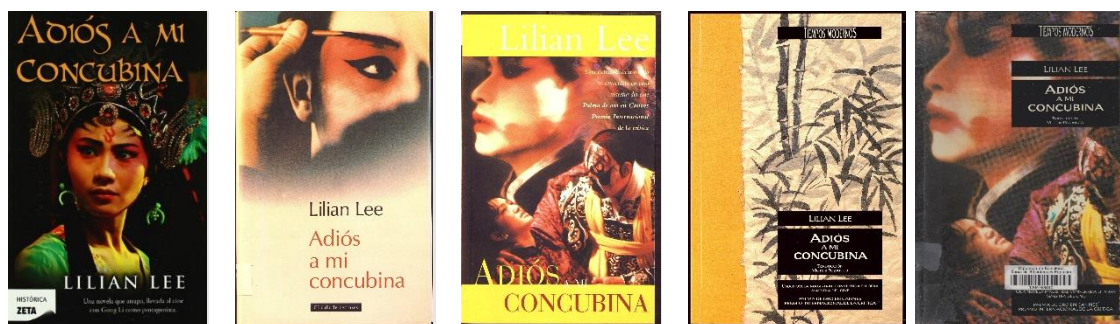


Figura 5.15. Las cinco imágenes de Adiós a mi concubina

Por otra parte, observamos que las editoriales españolas no recogen en las portadas de sus publicaciones la información referente a premios concedidos en el área geográfica de Asia. Por ejemplo, *Hibisco*, *Las amapolas del emperador*, *Canción de la pena eterna* y *Faltan palabras* ganaron el Premio Mao Dun de Literatura en 1982, 2000, 2000, y 2005, respectivamente. El relato “Yumi” de *Las feroces aprendices Wang* consiguió el Premio Lu Xun de Literatura en 2004. *Faltan palabras* y *Los besos de Lenin* fueron galardonadas con el Premio Lao She de Literatura en 2002 y 2005, respectivamente. Sin embargo, ninguno de estos galardones aparecen en la portada. De igual modo, las editoriales españolas tampoco se hacen eco de los premios cinematográficos relevantes de China, Hong Kong o Taiwán, eliminando la posibilidad de contar con un elemento importante para presentar la narrativa china en España.

5.4. Análisis de los sinogramas que aparecen en las portadas

Al ser uno de los símbolos de la cultura china, la escritura en caracteres forma una parte destacada como reclamo estético en las portadas de las novelas chinas, tanto como elemento principal como secundario. En este apartado, profundizamos en las 39 portadas que contienen sinogramas. A través de la figura 5.16 se observa que a partir del siglo XXI hay un flujo relativamente abundante del uso de ese recurso, aunque podría ser que se deba a que en los últimos 20 años también se han publicado más

traducciones del chino al castellano y al catalán en España. Con el fin de interpretar la utilización de los sinogramas en las portadas, en los siguientes apartados se ha analizado este elemento a través de dos categorías. La primera categoría se centra en los sinogramas que se usan solo en el título y en el nombre del autor, y la segunda en los que aparecen como parte de la imagen, como elemento estético.

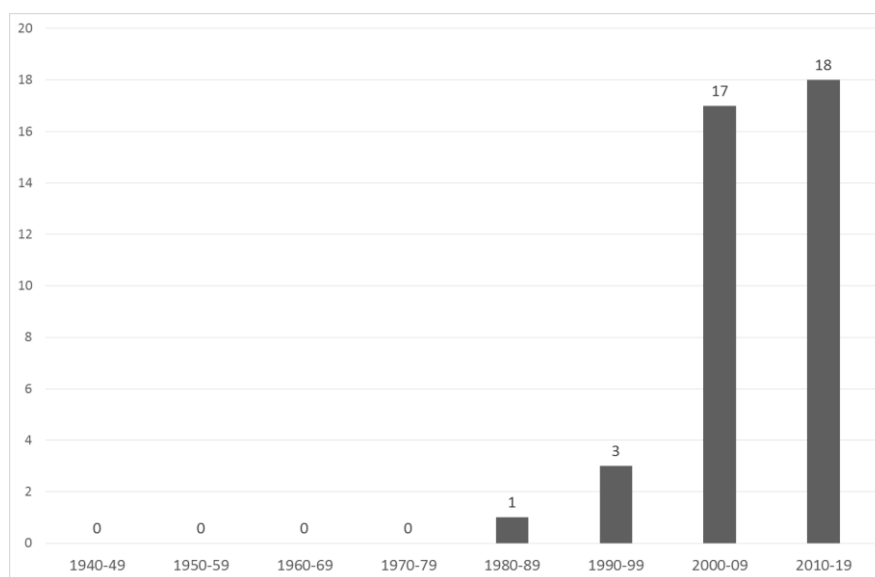


Figura 5.16. Número de portadas con sinogramas por períodos

5.4.1. Título y nombre del autor en sinogramas

En este subapartado, presentamos 18 portadas que muestran los títulos en castellano o catalán y también en sinogramas. A través de la tabla 5.2 se observa que, entre las cinco traducciones de los años 80, *Hibisco* es la única que se presenta con el título en sinogramas. A partir de los años 90, tenemos dos portadas que también muestran los títulos en caracteres chinos. *Ocho escritoras chinas* es la antología de relatos seleccionados de diferentes autoras. Si bien no aparece el título original en chino, los caracteres en sinogramas corresponden a la traducción literal del título en castellano. *El verano de la traición* es un ejemplo muy curioso, ya que su título original en chino debería ser *Luo Wu Dai* (裸舞代) o *Beipan zhi Xia* (背叛之夏). Sin embargo, en su

portada los caracteres que constan son Ji'e de Nü'er (飢餓的女兒), que corresponden a otra novela (*La hija del río*) de la misma autora.

A partir del siglo XXI, encontramos 15 portadas que utilizan sinogramas en el título y/o en el nombre al autor. *La muñeca de Pequín* tiene la versión en castellano y en catalán, pero solo la del castellano usa los sinogramas en el título. Por el contrario, se advierte que en todas las obras de Ba Jin en catalán –*Família* (2011), *Nits fredes* (2013) y *Primavera* (2016)– publicadas por la editorial Viena, se incluye el título en sinogramas, tal como se muestra en la figura 5.17. Además, todas tienen el mismo diseño, consistiendo en un círculo blanco en la portada donde se muestran por orden el nombre del autor en pinyin, el título en sinogramas y en catalán, el tipo de traducción y el nombre de la traductora. Las 18 traducciones de Mo Yan corresponden a 28 portadas diferentes, pero solo cuatro llevan el título en sinogramas, que son *Rana* (2011), *El suplicio del aroma de sándalo* (2014), *Trece pasos* (2015) y *El manglar* (2016). Por otro lado, *La verdadera historia del camello Xiangzi* (2014) es la única traducción de Lao She que muestra su título en sinogramas en formato grande, diferenciándose de la otra traducción *El camello Xiangzi* (2011).

Tabla 5.2. Sinogramas de las portadas que corresponden al autor o título de la obra

Año	Título	Nombre del autor
1989	<i>Hibisco</i> (芙蓉鎮)	Gu Hua (no)
1990	<i>Ocho escritoras chinas</i> (中國女作家)	AA.VV. (no)
1998	<i>El verano de la traición</i> (飢餓的女兒)	Hong Ying (no)
2003	<i>La muñeca de Pequín</i> (北京娃娃)	Chun Sue (no)
2007	<i>Las feroces aprendices Wang</i> (no)	Bi Feiyu (毕飞宇)

2007	<i>Qingyi, ópera de la luna</i> (no)	Bi Feiyu (毕飞宇)
2011	<i>Família</i> (家)	Ba Jin (no)
2011	<i>Rana</i> (蛙)	Mo Yan (no)
2013	<i>Nits fredes</i> (寒夜)	Ba Jin (no)
2013	<i>La ciudad fronteriza</i> (边城)	Shen Congwen (沈从文)
2014	<i>El diario de la señorita Sofía- En el hospital</i> (莎菲女士的日記 在医院中)	Ding Ling (丁玲)
2014	<i>La verdadera historia del camello Xiangzi</i> (骆驼祥子)	Lao She (no)
2014	<i>El suplicio del aroma de sándalo</i> (檀香刑)	Mo Yan (no)
2015	<i>Trece pasos</i> (十三步)	Mo Yan (莫言)
2016	<i>Primavera</i> (春)	Ba Jin (no)
2016	<i>El manglar</i> (红树林)	Mo Yan (莫言)
2018	<i>Campos de vida y muerte, y otros relatos</i> (生死场)	Xiao Hong (萧红)
2018	<i>La primavera de Lan Caixia</i> (藍彩霞的春天)	Lee Chiao (李喬)

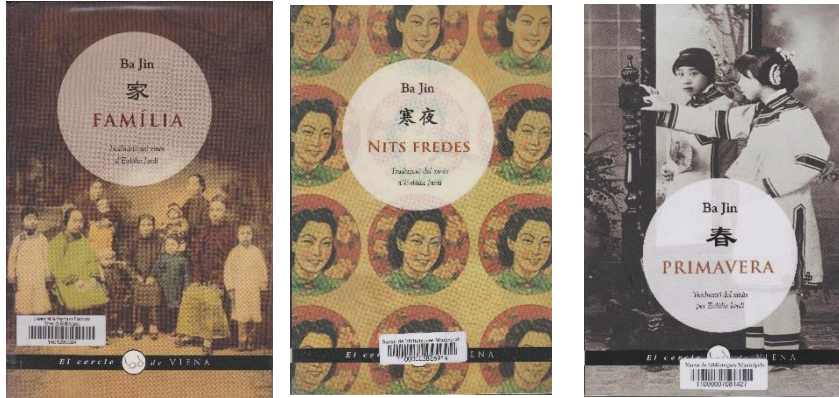


Figura 5.17. Ejemplos del uso de los sinogramas en el título en las obras de Ba Jin

A continuación, tal como muestra la figura 5.18, *La ciudad fronteriza* (2013), *El diario de la señorita Sofía / En el hospital* (2014) y *Campos de vida y muerte*, y otros relatos (2018) son de la misma editorial Bellaterra y muestran de forma unificada el título y el nombre del autor, tanto en castellano como en chino (pinyin y sinogramas). Además, entre ellas, solo *El diario de la señorita Sofía / En el hospital* (2014) utiliza a la vez los caracteres en ortografía simplificada y tradicional en su título. Por último, en *La primavera de Lan Caixia* (2018) se muestran el título y el nombre del autor en castellano y en sinogramas en la portada. Además, puesto que es una obra taiwanesa, los sinogramas corresponden a la ortografía tradicional.

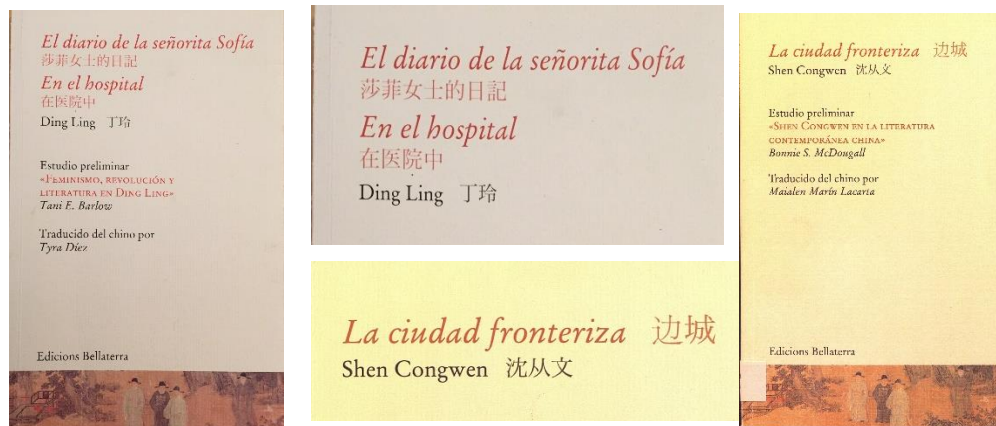


Figura 5.18. Ejemplos del uso de los sinogramas en el título y nombre del autor

Por otro lado, en cuanto al uso en el nombre del autor, tenemos *Trece pasos* (2015), *El manglar* (2016), *La ciudad fronteriza* (2013) y *El diario de la señorita Sofía / En el hospital* (2014) que muestran a la vez el título y el nombre del autor en sinogramas. Por otro lado, *Las feroces aprendices Wang y Qingyi, ópera de la luna* son las únicas portadas que muestran el nombre del autor en pinyin y sinogramas, tal como se muestra en la figura 5.18.

5.4.2. El uso de los sinogramas en imágenes

A través del análisis de los sinogramas en las portadas, observamos que no solo son utilizados en el título y el nombre del autor, sino que también sirven como elementos principales o secundarios de la imagen. En nuestro corpus, 21 portadas pertenecen a esta categoría y para profundizar bien en el análisis las hemos dividido en tres tipos. El primero se centra en los sinogramas que se relacionan con el contenido de la novela, el segundo agrupa los que no tienen relación con la obra y en el último tipo mencionamos los casos especiales.

5.4.2.1. Sinogramas relacionados con la novela

En primer lugar, tenemos cuatro imágenes de portadas que contienen sinogramas relacionados con el tema de la novela. En *Faltan palabras* (2009) se muestran los caracteres *zong qing ren* (宗親人) como elemento principal, cuyo significado sinograma a sinograma es “varias generaciones de una familia”, “familiares” y “persona”, respectivamente. Estos sinogramas, por un lado, están vinculados con la trama que cuenta la novela sobre las mujeres de varias generaciones de una familia. Por otro lado, se ve en la imagen el trazo inacabado del último carácter *ren* (人) que enfatiza aún más el significado del título, tal como muestra la figura 5.19.

A continuación, *La muñeca de Pekín* (2003) es la única imagen que utiliza a la vez los sinogramas en el título y en la imagen. En la parte de arriba de la portada se observan muchos sinogramas pequeños y repetidos, siendo algunos de ellos invertidos. Se pueden leer palabras relacionadas con la historia, tales como *chuang* (床, ‘cama’), *shaokai* (烧开, ‘hervir’), *fangzi* (房子, ‘casa’), *jing xi jiao* (京西郊, ‘afueras al este de la capital, que podría referirse al barrio al este de Pekín donde ocurre la historia’), pero el resto no se distingue mucho por la repetición. No obstante, esa repetición va más allá en su versión al catalán *La nina de Pequín* (2003), hasta no poder identificar ninguno de ellos. Por lo tanto, clasificamos *La muñeca de Pekín* (2003) en el grupo de sinogramas relacionados con la historia, mientras que *La nina de Pequín* (2003) se engloba en el grupo de los que no se relacionan con la historia.

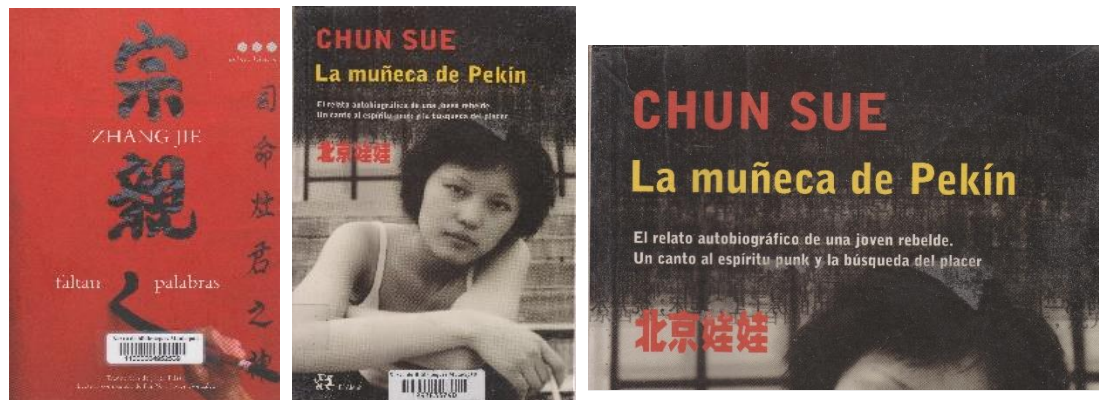


Figura 5.19. Ejemplos de portadas en las que los sinogramas tienen relación con el contenido de la obra

Del mismo modo, *El profesor de inglés* (2009) muestra varios registros del diccionario bilingüe del inglés al chino en su imagen. Este elemento encaja con lo que cuenta la novela, que empieza con un diccionario inglés como sujeto protagonista. En el tercer caso tenemos *Las feroces aprendices Wang* (2007), en cuya portada aparece un cuadro panorámico de la puerta de Tian’anmen como fondo de la imagen. Ambos

lados del retrato de Mao están adornados con los lemas *Zhonghua Renmin Gongheguo* (中華人民共和國萬歲, ‘viva la República Popular China’) y *shijie renmin datuanjie wansui* (世界人民大團結萬歲, ‘viva la unidad de los pueblos del mundo’), que son iguales a los que existen en la realidad en ese lugar. Debido a que la puerta, el perfil de Mao y los lemas han sido símbolos del comunismo desde la instauración de la República Popular China, creemos que esos sinogramas se relacionan con la historia que subraya la vida durante la Revolución Cultural (véase la figura 5.20).



Figura 5.20. Ejemplos de portadas en las que los sinogramas tienen relación con el contenido de la obra

5.4.2.2. Sinogramas no relacionados con la novela

En la segunda categoría, tenemos 14 imágenes de portadas que contienen sinogramas no relacionados con el contenido de la obra. En primer lugar, *Triste vida* (2007), *Trista vida* (2007), *Grandes pechos, amplias caderas* (2007) y *Olas* (1990) utilizan los caracteres como elemento principal de la imagen. *Triste vida* (2007) y *Trista vida* (2007) comparten la misma imagen, pero con colores de fondo diferentes. Según la portada, identificamos el primer carácter *cha* (茶, té) y una parte del segundo que podría ser cualquier carácter con la clave *shi* (食, comer o comida). Sin embargo, no aparece ninguna palabra ni escena relacionadas con el té en la trama de la novela.

En *Grandes pechos, amplias caderas* (2007) se muestra en la imagen los sinogramas *nü* (女, mujer) y *dong* (東, oriente), que juntos no tienen ningún sentido. Sin embargo, nos interesa mucho este ejemplo incorrecto, ya que refleja en cierta manera el estereotipo que Occidente tiene de Oriente, que el perfil de China es desde siempre la sensualidad de las mujeres orientales. Es decir, los dos caracteres representan la imaginación ilusoria sobre China, un territorio del Lejano Oriente con mujeres llevando sedas transparentes (Schweiger, 2007). Por el contrario, *Olas* (1990) recurre a los sinogramas *nü* (女, mujer) y *ren* (人, persona) combinados de forma correcta. Sin embargo, esta palabra tampoco está vinculada al contenido de la historia, ya que la protagonista es más una excusa para describir el ambiente de la Revolución Cultural y la novela no enfatiza particularmente la vida de las mujeres. En otras palabras, se refuerza el estereotipo de antes de la imagen del “Otro” chino en España.



Figura 5.21. Ejemplos de portadas en las que los sinogramas de la portada no tienen relación con el contenido de la obra

En segundo lugar, nos centramos con las portadas que exponen sinogramas como elemento secundario de la imagen. En la imagen de *Pa pa pa* (2008) se utiliza un sello en rojo del emperador Qianlong y una caligrafía en cursiva, sin estar ninguna de ellas vinculada con el tema de la obra, ya que la novela narra el período comunista de China, alejada de la época tradicional. *Las baladas del ajo* (2008) adopta un artículo periodístico sobre el problema de las débiles barracas ilegales de Hong Kong, como fondo de la imagen. Además, hemos encontrado un informe similar, que reproducimos en sinogramas a continuación, publicado en la página web oficial del gobierno de Hong Kong.³⁶

在一九八二年六月前已存在的寮屋， [...] 任何非法擴建或新建的寮屋，均會被即時拆除，有關人士也可遭檢控。 [...] 任何人士非法佔用已由政府收回的寮屋 [...]。

Según este documento, confirmamos que los sinogramas usados en *Las baladas del ajo* (2008) no están vinculados con la novela que escribió Mo Yan, inspirada en una

³⁶ La página web oficial del gobierno de Hong Kong: <<https://www.info.gov.hk/gia/general/201711/01/P2017110100452p.htm>> [consultado en mayo de 2020].

historia real de los campos de ajo de la provincia china de Shandong. Del mismo modo, el *Diccionario de Maqiao* (2006) también utiliza la escritura como imagen de fondo, pero no identificamos bien su significado por estar escrita en una forma caligráfica antigua y por su presentación incompleta. A pesar de tener una portada que nos remite a tiempos pretéritos, la novela narra la época comunista de China. Por lo tanto, no vemos vinculación alguna entre la trama y los sinogramas. El último caso sobre el uso de sinogramas de fondo de la imagen es *La canción de la pena eterna* (2010), que muestra un texto clásico del japonés antiguo en la portada. El texto proviene de la inscripción del monumento Meirinkan (明倫館碑), que es patrimonio cultural de Japón y se encuentra en la ciudad de Hagi (萩市).



Figura 5.22. Ejemplos de portadas en las que los sinogramas del fondo no tienen relación con el contenido de la obra

No obstante, la obra *La canción de la pena eterna* (2010) no es el único caso en el que se aprecia confusión sobre la lengua original. En el análisis de las figuras humanas, hemos advertido que en la portada de *Autobiografía de una muchacha china* (1949) se muestra un vestido de estilo japonés, la portada de *Hibisco* (1989) presenta un personaje que se llama *Renjishi* propio del teatro danzado tradicional (*kabuki*) de Japón y la imagen de *Haz el favor de no llamarme humano* (2002) corresponde al festival desnudo

Hadaka Matsuri también de Japón, tal como se muestra en la figura 5.23. Por otro lado, subrayamos que dichas traducciones fueron publicadas por las editoriales Kailas, Mayfe, Luis de Caralt y Lengua de trapo, respectivamente. Es decir, este fenómeno no se limita a una sola editorial y, además, transcurre en varios períodos. Dicho en otras palabras, las editoriales han escogido elementos de la cultura japonesa en vez de la china, mientras que introdujeron la imagen de China a la sociedad española, incluso tanto en el período en el que China y España no mantenían relaciones diplomáticas, como en el que ya se había restablecido el contacto y teóricamente estaban cada vez más familiarizados con las respectivas culturas.

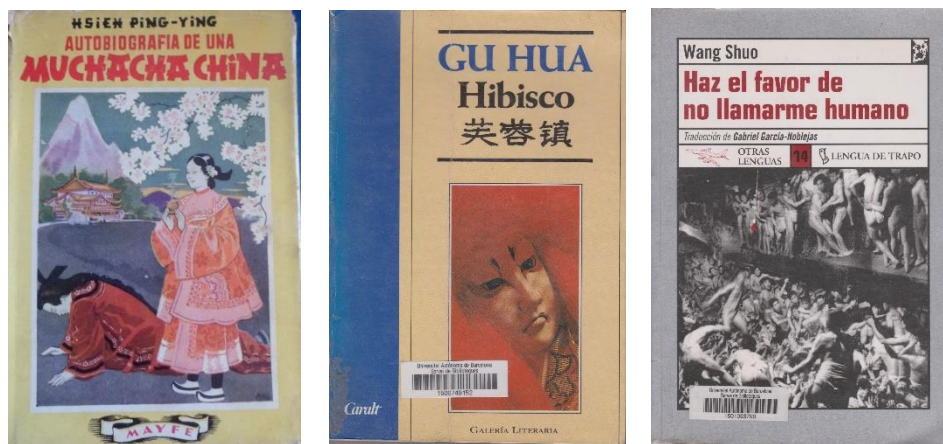


Figura 5.23. Ejemplos de portadas de obras chinas con elementos de la cultura japonesa

El mismo fenómeno de confusión cultural también se ha documentado en el caso de la literatura japonesa. Por ejemplo, en la portada de *El pabellón del oro* (1986) de Yukio Mishima aparece la imagen del Templo del Cielo de China en vez del Templo del Pabellón de Oro de Japón (Serra-Vilella, 2016). En otras palabras, ese intercambio de símbolos culturales podría ser un ejemplo de la construcción de la imagen del “Otro” de Lejano Oriente en Occidente, ya que según lo que propuso Said (1979), Occidente siempre interpreta y define Oriente con sus propias imaginaciones, sin precisar su perfil.

Además, los identifican como “el otro”, solo para que se diferencie de “nosotros”. Del mismo modo, Occidente agrupa todo lo del Lejano Oriente en una misma imagen, la de “ellos” y forma el estereotipo del “Otro”.

A continuación, *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007) y *La última princesa de Manchuria* (2010) utilizan unos pocos sinogramas como elemento secundario: el primero con *gang* (剛, duro o fuerte) y el segundo con *qingjie* (情節, trama). No obstante, ninguno de ellos se relaciona con la historia. Por otro lado, *Aventuras y desventuras de un pícaro chino* (2004) muestra unos sinogramas dispuestos en dos versos antitéticos situados a los lados de una puerta que forman una parte pequeña y menos importante de la imagen. Los sinogramas en *Diari d'un boig i altres relats* (2007) aparecen como parte de una obra pictórica de arte tradicional, que tiene una inscripción en caligrafía cursiva en la parte derecha (véase la figura 5.24).



Figura 5.24. Ejemplos de portadas con sinogramas como elemento secundario

Por último, tenemos *La ciudad de la reina* (2009) que muestra una parte del texto clásico Yue Yi Lun (樂毅論) en la imagen. Este texto fue escrito por Xiahou Xuan (夏侯玄) en la época de los Tres Reinos, trata del general Yue Yi (樂毅) en el período de

los Reinos Combatientes. Aunque el fragmento es incompleto, se identifican algunos caracteres con claridad, “[...] 亦將行千載一隆之道，豈其局跡當時，止於兼并而已哉”， y mencionan las virtudes del general cuando se niega a anexar otros reinos. Sin embargo, *La ciudad de la reina* (2009) traza las vicisitudes de Hong Kong desde el siglo XIX hasta el siglo XX. A pesar de que en la novela se citan varios poemas y frases del chino clásico, ninguno de ellos está relacionado con ese pasaje, tal como se muestra en la figura 5.24.

5.4.2.3. Tipo especial

En nuestro corpus, tenemos tres portadas con casos especiales. En primer lugar, *China en diez palabras* (2013) expone tres tipos diferentes de escritura. Principalmente se presentan diez palabras en castellano y sus correspondientes en sinogramas en ortografía simplificada y tipografía estándar, que pertenecen al tema en la novela. Aparte de esas palabras, también hay sinogramas en caligrafía antigua y moderna en ortografía tradicional, que no están vinculados con la trama. Cabe destacar, pues, que en la imagen se muestran a la vez caracteres simplificados y tradicionales. En segundo lugar, en la edición de 2005 de *Casada con Buda* no se distinguen mucho los caracteres de la imagen, ya que los que están escritos en el cuerpo de la mujer no parecen chino. Teniendo esto en cuenta, tampoco podemos asegurar que el libro que aparece como almohada esté escrito en sinogramas (véase la figura 5.25).

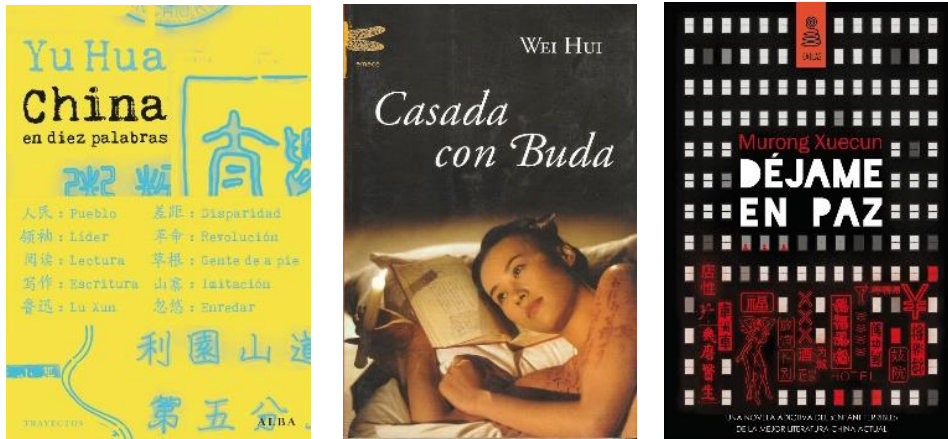


Figura 5.25. Ejemplos de uso especial de los sinogramas en las portadas

Por último, tenemos el interesante caso de *Déjame en paz* (2014), que en su portada muestra algunos caracteres en sinogramas formando palabras vinculadas íntimamente con la historia, tales como *lüguan* (旅館, hotel), *xingbie* (性別, sexo), *jiyuan* (妓院, prostíbulo), *jiu* (酒, alcohol) y *kai* (開, abrir). En cambio, también hay palabras o expresiones incompletas no relacionadas con el tema, por ejemplo, *baishen yong* (拜神用, para rendir a Dios), *weicheng* (為城, siendo una ciudad), *zhengzong* (正宗, auténtico) y *fu* (福, buena suerte). El último carácter de *buena suerte* se presenta en varios estilos caligráficos y se repite muchas veces en la imagen, pero no encontramos su vinculación con la historia. Por otro lado, también hay palabras en sinogramas que carecen de sentido. A modo de ejemplo, *dian xing* (店性) significan 'tienda' y 'sexualidad', respectivamente, pero cuando los dos caracteres se combinan no tienen ningún sentido porque no forman una palabra. Es de suponer que quieren expresar "tienda erótica", pero el significado que tiene en castellano se escribe en chino con los caracteres *jiyuan* (妓院, prostíbulo). Otro ejemplo similar es *jimo yisheng* (幾磨醫生), que no tiene ningún sentido cuando los cuatro caracteres se juntan porque no forman una palabra. Aunque *yisheng* (醫生) significa 'médico' en chino, *jimo* (幾磨) no tiene significado. Además, no se narra nada sobre médicos en esa novela. En resumen, en

esta categoría, hemos recopilado las imágenes de las portadas que contienen a la vez tanto sinogramas relacionados como no relacionados con el tema de la novela. Además, también incluimos la portada en la que aparecen caracteres, pero no hemos podido identificar si son chinos o no.

CONCLUSIONES

Para concluir esta tesis, en primer lugar, sintetizamos los resultados más destacados de cada capítulo. Contrastamos los objetivos y las hipótesis planteadas inicialmente con los resultados fruto del análisis y resaltamos las aportaciones concretas de esta tesis. Por último, examinamos las limitaciones de este trabajo, así como las líneas de investigación que abre y que pueden desarrollarse en mayor profundidad a partir de los resultados presentados en este trabajo.

En el primer capítulo de esta tesis se presenta el *Marco teórico general* en el que se enmarca esta investigación, y que nos sirve como punto de partida para construir, paso a paso, la base teórica de esta tesis con siete apartados. En el primer apartado, nos centramos en los Estudios de Traducción, desde sus inicios hasta el momento en el que se transformó en una disciplina autónoma, dejando de lado su anterior posición como una rama de la Lingüística. En el segundo apartado, subrayamos diferentes enfoques que forman parte de los Estudios de Traducción. A través de la teoría del polisistema, vinculamos la traducción con otras disciplinas, abarcando el contexto sociocultural. En tercer lugar, revisamos los Estudios Descriptivos de traducción, de los cuales Toury (2004) subraya su importancia, debido a que, a través de los datos empíricos, podemos corroborar o refutar las diferentes teorías. Así, en esta tesis hemos elaborado nuestra propia base de datos para complementar parte de los datos descriptivos en los Estudios de Traducción, incluyendo los aspectos socioculturales entre el chino y el castellano/catalán, lo cual constituye una de las primeras aportaciones de esta tesis y puede servir para nutrir futuras investigaciones.

En el cuarto y el quinto apartados, destacamos el concepto de norma y manipulación en la traducción, ya que con los estudios descriptivos podemos corroborar si existen

normas o convenciones consolidadas en una comunidad determinada a la hora de producir traducciones. Las normas sociales de la sociedad de llegada generalmente ejercen mucha influencia en el proceso de la traducción, debido a que los agentes mediadores tienden a manipular la publicación de las traducciones, sobre todo, en los paratextos, donde ofrece mayor posibilidad y libertad de manipulación, de modo que se acerque lo máximo posible a las convenciones forjadas en la sociedad receptora. En este sentido, hemos observado diferentes estrategias llevadas a cabo por parte de los agentes mediadores, tales como una impresión de los paratextos de ideologías o elementos socioculturales que no correspondidos con la realidad de la cultura de partida. Por ello, se puede afirmar que la traducción ya no solo sirve simplemente como método de transmisión de información, sino que también constituye una herramienta en la construcción y consolidación de la imagen del Otro para los lectores receptores.

En el sexto apartado, describimos el giro cultural y el enfoque sociológico a lo largo del desarrollo de los Estudios de Traducción, los cuales, basándose en los conceptos propuestos por Lefevere (1978), los Estudios de Traducción empezaron a dirigir su enfoque hacia aspectos culturales y sociales, profundizando más en la influencia que ejerce el contexto sociocultural. Consideramos que esta transformación es un punto de inflexión en el desarrollo de la disciplina de la Traducción, ya que, desde este momento, se abordan aspectos esenciales en los intercambios entre culturas, logrando una perspectiva más amplia y profunda.

En el último apartado de este capítulo, complementamos la base teórica de esta tesis con el enfoque histórico de la traducción, dando respuesta a las siguientes cuestiones: “quién traduce”, “qué se traduce y qué no”, “dónde se llevan a cabo las traducciones”, “por qué se traduce”, “cómo se traduce”, “cuándo se traduce”, y “qué efectos, funciones

y usos tienen las traducciones en la sociedad”. Este tipo de análisis nos ayuda a aclarar y a definir nuestro objeto de estudio y también a reflexionar acerca de los elementos básicos que intervienen en la traducción, punto clave de esta tesis.

En el segundo capítulo el *Marco teórico específico*, nos centramos en el marco teórico específico en el que se incluyen tres apartados. En el primero, llevamos a cabo un análisis detallado del concepto de *paratexto*, que propuso Genette ([1987] 1997). Sin embargo, Genette no aplicó estos aspectos a la traducción en su obra *Paratexts: Thresholds of interpretation*, pero Kovala (1996: 120) sí que consideró vital este vínculo, afirmando que, si la traducción traslada un texto de una cultura a la otra, la traducción de los paratextos (paratraducción) sigue el mismo proceso, transfiriendo los conocimientos socioculturales de una cultura a la otra, y además, ofrece más libertad a los agentes mediadores, alejando el control de la autoridad del texto. En este sentido, el estudio de la paratraducción nos revela más detalles de las normas y la manipulación ideológica que se ejerce en la sociedad de llegada por los paratextos. Dicho de otro modo, con vistas a profundizar más en el carácter de las portadas, el objeto principal de esta tesis puede hacer una revisión histórica de su evolución y de los diferentes papeles que han desempeñado las portadas desde la antigüedad, en las que se usaban meramente como elemento protector del texto, hasta hoy en día, que están enmarcadas en el área del marketing y la transmisión sociocultural.

A continuación, en el segundo apartado (2.2), hemos abordado también el concepto del Otro y la teoría del Orientalismo de Said (1979). Desde el etnocentrismo, el Otro existe para identificar el “Nosotros”, de modo que se pueda etiquetar como el Otro, sin una clara distinción. A pesar de que Said (1979) no menciona mucho la formación del Otro en Asia Oriental, afirma que los chinos, los indios y los japoneses pueden ser

definidos y distinguidos como el Otro. Por otro lado, para concretar más en la definición del Otro, también hemos adoptado en esta tesis la teoría de Carbonell (2004) que interpreta el concepto del Otro en cuatro enfoques: el Mismo, el Otro, el no-mismo y el no-otro. Basándonos en las teorías de los especialistas anteriores, hemos concretado que la definición del Otro pertenece al campo del “no-mismo”, puesto que no existen dos culturas totalmente distintas o iguales, sino que compartimos comportamientos y conocimiento similares, aunque procedan de diferentes culturas.

Para definir bien el tema y el objetivo de esta tesis, también hemos profundizado en el concepto de imagología, que hace referencia a una perspectiva unilateral e incompleta que posee la gente sobre otras culturas o países (Soenen, 1992: 128). En esta investigación se ha llevado a cabo una profundización en los aspectos que relacionan la imagología con los Estudios de Traducción, afirmando que este vínculo ya existía desde los años 70 y que la traducción literaria tiende a adoptar la imagen que se ajusta a las expectativas de los lectores de la cultura de llegada. En este sentido, las obras que no encajan en la imagen del Otro casi no se traducen ni se introducen en la sociedad de llegada. Es decir, no leemos lo que no está en consonancia con el estereotipo, de modo que cada vez que chocan las culturas, queda reforzada más la imagen del Otro.

En este marco referencial, la traducción adquiere mucho poder en el proceso de describir y construir la representación de culturas extranjeras de las que suele presentar solamente un aspecto parcial donde y lo exótico sustituye al conjunto. Así, las editoriales y los traductores también pretenden poner de relieve las partes más publicitadas de la literatura para que su selección de literatura traducida se ajuste a las expectativas de los lectores de llegada o, en otras palabras, al estereotipo que tienen

ellos sobre el Otro.

Por último, en el tercer apartado (2.3) hemos presentado la teoría semiótica. A través de la teoría de Barthes ([1961] 1977), advertimos que la imagen ha sido un instrumento de transmisión de mensajes, tanto denotativos como connotativos. Es decir, no ha adoptado un servicio inocente para presentarse, sino que también se ha encargado de transmitir información implicada. Respecto al objetivo de esta tesis, de hecho, las portadas también emiten mensajes connotativos y además ofrecen un espacio para las editoriales y los traductores en el que impregnar su ideología.

Basándose en las características específicas de la imagen, Kress y van Leeuwen (1996) van un paso más allá, afirmando que la semiótica visual no solo funciona para representar un concepto universalmente interpretado, sino que está restringido por los conocimientos de las distintas sociedades y culturas. En este sentido, apreciamos puntos en común entre la semiótica visual y social y las normas que propuso Toury (1995), indicando que la traducción es una reflexión de la ideología dominante de la sociedad receptora. En este marco referencial, consideramos que la composición de las imágenes y los elementos socioculturales que aparecen en las portadas trasladan a los receptores la ideología de cierto tiempo en cierta sociedad. Por ello, en esta tesis, hemos aplicado los tres enfoques de la semiótica social y visual para interpretar la relación interpersonal que se establece entre las figuras humanas de las portadas de la narrativa china traducida con los receptores españoles.

El tercer capítulo el *Metodología y corpus de trabajo*, se dedica a la metodología y al corpus de trabajo centrados en cómo establece el corpus finito correspondiente a esta tesis. En el primer apartado (3.1) hemos expuesto el marco metodológico que aplicamos

para integrar la imagología y los Estudios de Traducción, con el fin de crear un corpus con datos exhaustivos para analizar la imagen del Otro chino a través de los paratextos de las traducciones. Por otro lado, nos proponemos también aportar datos empíricos para nutrir los Estudios Descriptivos, que estarán al servicio de futuras investigaciones.

A continuación, con el objetivo de delimitar bien el alcance de nuestro corpus, hemos extraído los datos hechos por los antecedentes como soporte de partido. Sin embargo, apreciamos que todavía hay pocos estudios centrados en los análisis de la imagen que proyectan las portadas sobre la cultura y sociedad china a través de la traducción literaria al castellano y al catalán, tal como hemos mencionado en la Introducción. En este marco referencial, nos disponemos a establecer un corpus exhaustivo y actualizado de todas las traducciones de la narrativa china al castellano y al catalán hasta 2019 con el fin de nutrir los datos empíricos para complementar el Estudio Descriptivo de este campo académico. Así, en primer lugar, aplicamos las cuatro pautas propuestas por Fernandes (2006: 88) para establecer nuestro corpus: representatividad, tamaño, formato electrónico y carácter abierto (*open-endedness*).

En cuanto a la representatividad, hemos concretado el objeto de nuestro análisis a través de parámetros, tales como el geográfico, el temporal, el género y el tipo de publicación de las traducciones. Respecto al tamaño, aunque este parámetro tradicionalmente se refiere al *corpus* con una gran cantidad de documentos, en el ámbito de los Estudios de Traducción el tamaño también puede ser producido en una escala de micro-nivel, según el objetivo que tenga el estudio, ya que el análisis cualitativo también desempeña un papel importante en el terreno académico. Así, teniendo en cuenta el objetivo de esta tesis, no nos proponíamos establecer un corpus

inconmensurable, sino que hemos decidido a crear un corpus de micro-nivel, con datos precisos de narrativa china contemporánea y sus traducciones al castellano y/o catalán.

A continuación, gracias al progreso de la tecnología, en cuanto al parámetro del formato, el electrónico ya se ha convertido en una plataforma de mucha utilidad, con acceso abierto para facilitar a los especialistas el desarrollo de futuras investigaciones. En este sentido, nuestra base de datos también se ha adaptado al formato electrónico y ha sido publicada en acceso abierto en el Depósito Digital de Documentos de la UAB (DDD),³⁷ estando ahora a disposición de otros investigadores, como referencia para futuros estudios. Por último, según la definición que propuso Laviosa (2010: 80) sobre las características que tiene un corpus, el nuestro se encuentra clasificado como corpus finito, diacrónico, específico con micro-nivel y, asimismo, de formato electrónico y multi-modal (la imagen como fuente semiótica).

En el último apartado del tercer capítulo (3.4), hemos detallado, las diferentes fuentes de las que hemos obtenido la información para la elaboración de la base de datos y el corpus de las portadas. Además, hemos presentado las dificultades metodológicas con que nos hemos encontrado en la identificación de algunos elementos importantes del corpus, tales como el nombre del traductor y la lengua de partida de la traducción, ya que no todas las publicaciones lo indican explícitamente

En el cuarto capítulo, *Panorama de la traducción de la narrativa china contemporánea en España*, nos hemos centrado en presentar meticulosamente las traducciones de la narrativa china contemporánea recopiladas en nuestro corpus para

³⁷ <https://ddd.uab.cat/record/224952>

llevar a cabo un análisis diacrónico desde el año 1949 hasta el 2019. Los datos nos han mostrado que, a partir de los años 90, las traducciones de narrativa china contemporánea al castellano y/o al catalán son relativamente abundantes, sobre todo, en la última década del siglo XXI, cuando se alcanzó un 58% de todas traducciones publicadas en España entre 1949 y 2019. Del mismo modo, el número de obras originalmente escritas en chino moderno traducidas en España ha aumentado notablemente en el siglo XXI, entrando en una fase expansiva y llegando a un 25% (33 obras) y un 57% (76 obras) en las dos últimas décadas, respectivamente. Es decir, a partir del siglo XXI, en España se ha introducido más narrativa china contemporánea, tanto desde el punto de vista de las obras originales como de las traducciones, mostrando un intercambio literario positivo.

A continuación, en los apartados 4.3 y 4.4, nos hemos centrado en el análisis, tanto cuantitativo como diacrónico, de las lenguas de partida y de llegada. Además, advertimos que, de las 158 traducciones recopiladas en nuestro corpus, la traducción directa e indirecta publicada en castellano y/o en catalán representan un 59% (con 93 traducciones) y un 40% (con 64 traducciones), respectivamente. El 1% restante corresponde a un caso específico, el cual hemos mencionado en el apartado 4.3. Esto nos indica una tendencia al aumento de la traducción directa de la narrativa china contemporánea publicada en España, con especial importancia y vitalidad en el período 2010-2019. Sin embargo, el aumento del número de traducciones directas no refleja un cambio en la imagen del Otro chino por parte de los lectores españoles, debido a que lo que concluye Marin-Lacarta (2012a), declarando que el mercado editorial anglófono y francófono han ido afectando la recepción de la literatura china contemporánea en España, llegando a un 64% y un 29%, respectivamente, de las traducciones indirectas. Asimismo, tenemos un 5% de las 158 traducciones que tienen el inglés y el francés como lenguas mediadoras a la vez.

Avanzando en el análisis de las lenguas meta, en esta tesis hemos tratado el castellano y el catalán como lenguas de llegada a la vez. Sin embargo, por razones obvias, el castellano ha copado la mayoría de las 158 traducciones (87%), en cambio, la traducción al catalán solo ocupa el 13%. Por otro lado, a pesar de que la traducción al catalán no ha experimentado un aumento notable, es importante resaltar que los lectores en catalán gozan de un acercamiento más directo a la literatura china, ya que la proporción de traducciones directas es mayor en el caso del catalán, con el 67% de las traducciones. Por último, nos hemos fijamos también en la ciudad dónde se ubican las editoriales que publican las traducciones de la narrativa china contemporánea en España. Así, hemos constatado la importancia de Madrid y Barcelona, siendo esta última la ciudad que ha contribuido más a la publicación, tanto al castellano como al catalán, alcanzando un 60% del total.

En el cuarto capítulo, también hemos analizado cuantitativamente el peso de los autores y los traductores. De las 133 obras traducidas al castellano y/o al catalán, tenemos 109 autores y entre ellos, hay 38 que nos han llegado con relatos reunidos en diferentes antologías. Destaca Mo Yan, como el autor chino más traducido en España con 16 obras publicadas y un relato, “La espada Rayo de Luna”, incluido en la antología *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988). Asimismo, tenemos a Yu Hua, Lu Xun y Liu Cixin con seis obras traducidas cada uno y a Yan Lianke y Wang Anyi, con cinco. Posteriormente, encontramos a San Mao y Lao She con cuatro obras traducidas y a Ba Jin, Hong Ying, Gao Xingjian, Shen Congwen, Zhang Jie y Chen Qiufan con tres.

Aún teniendo en cuenta las diferencias abismales existentes entre España y China, tanto desde el punto de vista lingüístico como cultural, consideramos que existe un

número considerable de autores de narrativa china contemporánea que han llegado al mercado editorial español. Por otro lado, destacamos que dichos autores no solo pertenecen a diferentes períodos a lo largo del desarrollo de literatura china, sino que sus obras ya abarcan una gran variedad de temas en su retrato de la sociedad china, a pesar de que todavía hay un 70% de ellas que se centran en el período de la Revolución Cultural.

Respecto al análisis de los traductores, de las 158 traducciones que recopilamos en el corpus, encontramos 125 traductores distintos. De ellos, Blas Piñero Martínez es quien ha traducido más obras de narrativa del chino al castellano, con un total de 13, siete de las cuales son obras de Mo Yan y se han publicado en la Editorial Kailas. Asimismo, tenemos a Anne-Hélène Suárez Girard y a Javier Altayó Finestres, con seis y cinco traducciones del chino al castellano, respectivamente. Con cuatro traducciones, encontramos a Belén Cuadra Mora, Maialen Marin-Lacarta, Taciana Fisac, Irene Tor-Carroggio y Eulàlia Jardí Soler. A parte de dichos traductores más prolíficos, en nuestro corpus hay 10 traductores con tres traducciones y 16 traductores con dos traducciones. No obstante, observamos que la gran mayoría de traductores de nuestro corpus solo cuenta con una traducción al castellano y/o al catalán. Todo ello refleja que la traducción literaria del chino sigue sin ser una salida profesional de la que se pueda vivir en España, sino que los traductores todavía la combinan con otros trabajos.

Según la lengua de partida de los citados 158 traductores, observamos que hay un 56% de ellos que utiliza el chino como lengua de partida en la traducción. Es decir, observamos que con el paso del tiempo más de la mitad traducen directamente del chino, lo cual refleja un cambio positivo y mejoras en los intercambios tanto lingüísticos como culturales entre España y China.

El quinto capítulo de esta tesis se centra particularmente en el análisis de las 197 portadas recopiladas en nuestro corpus, examinando aspectos como la temporalidad, las figuras humanas que aparecen en ellas, la indicación de premios literarios y el uso de los sinogramas. Ante todo, con el fin de analizarlas con precisión, las hemos dividido de acuerdo con el desarrollo histórico de China. Con este análisis hemos observado que un 40% de las imágenes de las portadas corresponde a la época tradicional, el 9% a la comunista y el 26% a la de apertura, mientras que las portadas atemporales ocupan un 17% y las simples un 8%. De esta manera, observamos que la época tradicional sigue siendo el símbolo de la imagen de la cultura china en España. Por otro lado, advertimos que la cultura china ya ha empezado a interesar desde una perspectiva moderna a los lectores españoles, con un 26% del total.

No obstante, aunque la imagen del Otro chino se presenta principalmente con los perfiles tradicionales y de apertura, es importante subrayar que el 70% de la narrativa traducida al castellano y al catalán en España con un trasfondo histórico, versa sobre el período comunista. Sin embargo, ello no se refleja en los paratextos, ya que las portadas de la época comunista que se muestran en España solo ocupan un 9% del total. De hecho, si observamos con detalle los datos hemos advertido que el 33% de las portadas con imágenes tradicionales y modernas no son coherentes con la historia que narran. En consecuencia, a través del análisis de la temporalidad del contenido de las obras y sus portadas, por un lado, observamos que la imagen del Otro chino que tienen los lectores españoles sobre China se queda estancada en la China tradicional, mientras que otra parte de las portadas han empezado a renovarse con ímpetu por la visión moderna de la imagen del Otro chino. Por otro lado, vemos que el trasfondo comunista de China,

si bien destaca en el contenido de una gran parte de las obras históricas, permanece escondido en las portadas.

Aparte de la investigación de la imagen del Otro chino, en este capítulo también hemos analizado brevemente la imagen mostrada por las obras procedentes de Taiwán. De las nueve portadas pertenecientes a la literatura de Taiwán, seis son del tipo simple (las correspondientes a San Mao) y las otras tres se reparten entre la época de apertura y la atemporal, aunque las novelas estén ambientadas en el período del dominio japonés y los años 80 taiwaneses. Desde este punto de vista, consideramos que la literatura de Taiwán ha mostrado una imagen más neutral en las portadas.

Otro elemento que hemos analizado de las portadas es la presencia de figuras humanas, que observamos en 99 casos del total de 197. En ellas advertimos que el género predominante es el de la mujer, con un 55% del total. En cambio, las portadas en las que aparece un hombre u *otros* ocupan un 32% y 13%, respectivamente. En este sentido, se observa que las editoriales han escogido a la mujer china como representante para transmitir la imagen de la cultura china. Al vincular este elemento con la temporalidad, constatamos que la presencia visible de las mujeres en las imágenes destaca sobre todo en las portadas de obras sobre la época de apertura y las portadas atemporales. En cambio, el hombre es sobre todo representante de la época comunista, mientras que en la época tradicional no se aprecian diferencias entre los dos sexos, pese a ser el período donde mayor uso de las figuras humanas se hace.

Al aplicar los enfoques de la semiótica social y visual de Kress y van Leeuwen (1996) al análisis de las figuras humanas, hemos observado que casi un tercio de las portadas con figuras humanas presenta una relación personal con los lectores españoles. Es decir,

se establece una distancia parecida a la que tienen los amigos, que nos sorprende por el alejamiento teórico entre las dos culturas bajo estudio. Es de suponer que los que se interesan en leer y en percibir la cultura y la literatura chinas tienen una actitud más amable y cercana hacia “lo chino”. En cuanto al resto de relaciones, la íntima, la social y la pública, representan un 21%, un 22% y un 25%, respectivamente. Desde otro punto de vista, todavía hay un 47% de portadas que establecen una distancia lejana entre las figuras humanas chinas y los lectores, actitud que va cambiando, porque la ratio ya es un poco más de la mitad (53%) de portadas que optan por mostrar una distancia cercana respecto a una cultura tan lejana y diferente.

Al investigar el enfoque de la “actitud” hemos analizado la posición que presentan las figuras humanas, según las perspectivas horizontal y vertical. En cuanto al ángulo frontal y oblicuo no se observan grandes diferencias, como tampoco las hay entre el número de ítems de hombres y de mujeres. Del mismo modo, la actitud de desconexión representa un 49% del total de portadas, casi igual que la de implicación. Sin embargo, se observa una cantidad considerable de imágenes de mujeres que muestran una actitud de lejanía con los lectores españoles. Generalmente se muestra una situación de igualdad mientras que, entre las posiciones de inferioridad y superioridad, las figuras humanas se encuentran más en la situación de inferioridad.

Por último, continuando con el enfoque del “contacto”, la mayoría de las figuras humanas corresponden a la imagen de ofrecimiento, con el solo objetivo de transmitir información, mientras que el resto presenta contacto directo con sus lectores, bien a través del gesto o de la mirada. En este sentido, se observa que las editoriales, tienden a escoger para sus portadas imágenes de personas que no interactúan con los receptores

españoles, lo cual valoramos de manera negativa, ya que distancia la sociedad china de la receptora, en este caso, la española.

En esta tesis también hemos destacado el papel que desempeña la indicación de premios literarios en las portadas de las traducciones, en particular el Premio Nobel de Literatura. Hemos visto que, en los dos casos de autores chinos premiados con este galardón, Gao Xingjian y Mo Yan, la indicación del Premio Nobel de Literatura sí que ha realizado una importante función en la introducción de sus obras, convirtiéndose en reclamos fijos de la portada. En cuanto a otros premios, hemos advertido en las portadas que no se suelen destacar otros premios literarios occidentales, ya que hemos hecho un análisis sistemático y hemos observado que no hay indicación de la concesión de otros galardones, pese a haberlos recibido, como por ejemplo las novelas *Vivir* (2010), o *Brothers* (2009) u otras de Los premios personales a las figuras de Mo Yan, Han Shaogong o Wang Anyi, galardonados con el “*Newman Prize for Chinese Literature*” de Estados Unidos en 2009, 2011 y 2017, tampoco constan en las respectivas portadas..

En relación con otros paratextos, salvo la excepción de *Adiós a mi concubina* (1993) en cuya portada sí consta el premio que ganó la película resultante de su adaptación al cine, con la indicación de “Palma de Oro en Cannes, Premio Internacional de la Crítica”, ninguna del resto de obras que han sido llevadas la gran pantalla lo hacen constar en sus portadas. En definitiva, el único premio que ejerce la función de atracción y reclamo es el Premio Nobel de Literatura.

Finalmente, hemos analizado los sinogramas que se presentan en las portadas, al ser un símbolo referente de la cultura china. Hemos clasificado su uso en dos categorías,

una relacionada con el título y el nombre del autor y la otra con la imagen. De las 197 portadas recopiladas en nuestro corpus, encontramos 39 que contienen sinogramas en las portadas. Asimismo, 15 de ellas utilizan sinogramas en el título y/o en el nombre del autor. Sin embargo, lo más destacado en las portadas con sinogramas es que no hemos observado nada que vincule el uso de los sinogramas con la traducción o con la historia que narran las diferentes obras. Es decir, los sinogramas todavía se siguen utilizando como recurso estético o decorativo, reforzando el estereotipo de la imagen del Otro chino como algo exótico e inaccesible.

Por último, hemos detectado tres casos en los que se recurre a imágenes de la cultura japonesa para ilustrar portadas de obras chinas. Con ello constatamos que, en España, además de la imagen del Otro chino, también hay presencia de otras culturas de Asia Oriental, englobadas como algo monolítico, igual que la traducción que, tratando aspectos parciales de la cultura extranjera, se toma como metonimia del conjunto. En este sentido, la producción de la imagen del Otro en la sociedad receptora tiende a mantenerse inmóvil, reforzando los estereotipos que encajan en las convenciones y prejuicios sociales ya existentes.

Para terminar esta tesis, queremos resumir las aportaciones que concuerdan con la consecución de los objetivos establecidos en el inicio, así como apuntar las limitaciones de este trabajo y las líneas de investigación que abre o que se pueden derivar de ella. Una de las limitaciones de esta tesis ha sido la inaccesibilidad de datos concretos en las tiradas, resultando un obstáculo a la hora de llegar a unas conclusiones más específicas.

Otra de las limitaciones que se han encontrado en esta tesis, ha sido la dificultad de acceder y componer un corpus exhaustivo debido a que, anteriormente no se había creado ninguna base de datos similar para poder consultar o analizar con mayor

facilidad las imágenes de las portadas según diferentes parámetros por otros investigadores.

Esta tesis nos da la posibilidad de abrir diferentes futuras líneas de investigación en diferentes aspectos. Una de las primeras líneas de investigación podría encontrarse en el estudio de otros paratextos, así como el estudio de otros géneros literarios provenientes de China y traducidos al castellano y/o al catalán. Otra de las posibles futuras investigaciones podría enmarcarse en el estudio de traducciones del chino a otras lenguas o dialectos oficiales que existen en España, como por ejemplo el gallego y el euskera. Por otra parte, sería interesante llevar a cabo una investigación sobre el tipo de obras escritas en castellano o en catalán que han llegado a traducirse al chino moderno, profundizando en la imagen que proyectan en la sociedad china las portadas y los paratextos de estas traducciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Aijmer, Karin y Christoph Rühlemann (eds.). *Corpus pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Alvarado, Maite. *Paratexto*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1994.
- Arbillaga, Idoia. *La literatura china traducida en España*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.
- Barmé, 2008. "Worrying China & New Sinology" Comunicación oral en Leading 21st Century Schools National Forum. Adelaide, 20 de mayo 2008.
- Barthes, Roland. "The Photographic Message." *Image, Music, Text*. Stephen Heath (ed. y trad.). New York: Hill, 1977: 15-31.
- Bartsch, R. *Norms of Language*. London: Longman, 1987.
- Batchelor, Kathryn. *Translation and paratexts*. London & New York: Routledge, 2018.
- Bassnett, Susan y André Lefevere. *Translation, History and Culture*. London: Printer Publishers, 1990.
- Bassnett, Susan y André Lefevere (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- Beller, Manfred y Joseph Theodoor Leersen, (eds.). *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A critical survey*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- Busquets Alemany, Anna. "Primeros Pasos de los Dominicos en China: Llegada e Implantación." *Cauriensia*, Vol. Viii, 2013: 191-214.
- . "Más allá de la Querrela de los Ritos: el Testimonio sobre China de Fernández de Navarrete." *Anuario de Historia de la Iglesia*, Vol. 24, 2015: 229-250.
- Carbonell, Ovidi. *Traducir al otro: traducción, exotismo y poscolonialismo*. Cuenca: Editorial Universidad de Castilla - La Mancha, 1997.
- . *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1999.
- . "Vislumbres de la otredad. Hacia un marco general de la construcción semiótica del Otro en traducción." *Vasos Comunicantes*, 28, 2004: 59-71.

- Casas-Tost, Helena y Sara Rovira-Esteva (eds.). *Guía de estilo para el uso de palabras de origen chino*. Madrid: Adeli Ediciones, 2018.
- Dean, Garielle. "Cover Story: The Smart Set's Clever Packing, 1908-1923." *The Journal of Modern Periodical Studies*, Volume 4, Number 1, 2013: 1-29.
- D'hulst, Lieven. "Translation history." *Handbook of translation studies. Vol. 1*, Yves Gambier y Luc Van Doorslaer, (eds.). Amsterdam: John Benjamins, 2010: 397-405.
- Dimitriu, Rodica. "Translators' prefaces as documentary sources for translation studies." *Perspectives: Studies in Translatology* 17.3, 2009: 193-206.
- Domínguez Pérez, Mónica. "Traducciones de literatura infantil y juvenil al gallego (1968-1978) (1968-1978)." *Madrygal Revista de Estudios Gallegos* 14, 2011: 49-57.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Even-Zohar, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." *Literature and Translation: New perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco, 1978: 117-127.
- . *Polisistemas de Cultura*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv, 2007.
- . *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2010.
- Fernandes, Lincoln Paulo. "Corpora in Translation Studies: revisiting Baker's Typology." *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras* 30, 2006: 87-95.
- Folch, Dolors. "La cristalización de la primera imagen de China. De la carta de Dom Manuel (1508) al libro de Gonzalez de Mendoza (1585)." *Traspassando fronteras: el reto de Asia y el Pacífico*, Burgos y Ramos (eds.), Asociación Española de Estudios del Pacífico, 2002.
- Frank, Helen T. "Australian specificity in titles and covers of translated children's books." *Target. International Journal of Translation Studies* 17.1, 2005: 111-143.
- Garrido Vilariño, Xoán Manuel. "Ideología y traducción: la paratraducción." *Lenguas en contexto*, 4, 2007: 52-59.
- . "The paratranslation of the works of Primo Levi". *Translating dialects and languages of minorities: challenges and solutions*. Federico M. Federici (ed.). Bern: Peter Lang, 2011: 65-88.

- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Gerber, Leah. "Marking the text: Paratextual features in German translations of Australian children's fiction". *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Anna Gil-Bardaji, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva (eds.). Bern: Peter Lang, 2012: 43-62.
- Gil-Bardají, Anna. *Traducir al-Andalus*. Lewinston: Edwing Mellen Press, 2009.
- Gil-Bardají, Anna, Pilar Orero y Sara Rovira-Esteva (eds.). *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Bern: Peter Lang, 2012.
- Hermans, Theo. *The manipulation of literature (Routledge revivals): Studies in Literary Translation*. London & New York: Routledge, 2014.
- . "Norms of translation." *The encyclopedia of applied linguistics*, 5 de Noviembre, 2012.
- Holmes, James S. "The name and nature of translation studies." *Translated! Papers on literary translation and translation studies. Vol. 2*. Amsterdam: Rodopi, 1988: 67-80.
- Holmes, James S., José Lambert y Raymond van den Broeck, (eds.). *Literature and translation: New perspectives in literary studies*. Leuven: Acco, 1978.
- Hurtado, Amparo. *Traducción y Traductología: Introducción y la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Jewitt, C. y R. Oyama. "Visual Meaning: A Social Semiotic Approach", *Handbook of Visual Analysis*. T. van Leeuwen y C. Jewitt (eds.). London: Sage Publications, 2001: 134-156.
- Kenny, Dorothy. "Corpora in translation studies." *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York: Routledge, 1998: 50-53.
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London & New York: Routledge, 1996.
- Kovala, Urpo. "Translations, paratextual mediation, and ideological closure." *Target. international journal of Translation Studies* 8.1, 1996: 119-147.
- Kung, Szu-Wen. "Paratext, an Alternative in Boundary Crossing: A Complementary Approach to Translation Analysis". *Text, Extratext, Metatext and Paratetext in Translation*, Valerie Pellatt (ed.). Cambridge: Cambridge Scholars, 2013: 49-68

- Lafarga, Francisco. "Sobre la historia de la traducción en España: contextos, métodos, realizaciones." *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal* 50.4, 2005: 1133-1147.
- Laviosa, Sara. *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Amsterdam –New York: Rodopi, 2002.
- Lefevere, André. "Translation studies: The goal of the discipline." *Literature and translation: New perspectives in literary studies*. James S. Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck (eds.). Leuven: ACCO, 1978: 234-235.
- . *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London & New York: Routledge, 1992.
- Lefevere, André (ed.). *Translation/History/Culture: A sourcebook*. London & New York: Routledge, 2002.
- Marinetti, Cristina. "Cultural approaches." *Handbook of translation studies Vol. 2*. Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2011: 26-30.
- Marin-Lacarta, Maialen. "Mediación, recepción y marginalidad: Las traducciones de literatura china moderna y contemporánea en España" [tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona, 2012a [consulta: mayo, 2016].
- . "A Brief history of translations of modern and contemporary Chinese literature in Spain (1949-2009)." *Revista de historia de la traducción* 2, 2012b: 1-7.
- . "Indirectness in literary translation: Methodological possibilities." *Translation Studies* 10.2, 2017: 133-149.
- Martinez, Miriam, Catherine Stier y Lori Falcon. "Judging a book by Its Cover: An Investigation of Peritextual Features in Caldecott Award Books." *Children's Literature in Education* 47.3, 2016: 225-241.
- Martínez de Sousa, José. "Fuentes de información lexicográfica." *Técnicas documentales aplicadas a la traducción*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Marrero Pulido, Vicente y Marina Díaz Peralta. "Las notas a pie de página como dimensión pragmática en la traducción literaria." *Perspectivas Pragmáticas en Lingüística Aplicada*. Ignacio Vázquez Orta y Ignacio Guillén Galve (eds.). Zaragoza: Anubar, 1998: 503-508.
- Mossop, Brian. "Judging a translation by its cover." *The Translator* 24.1, 2017: 1-16.

- Nord, Christiane. "Paratranslation—a new paradigm or a re-invented wheel?" *Perspectives* 20.4, 2012: 399-409.
- Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.
- Pym, Anthony, Miriam Shlesinger y Zuzana Jettmarova (eds.). *Sociocultural aspects of translating and interpreting*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2006.
- Pellatt, Valerie (ed.). *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Cambridge: Cambridge Scholars, 2013.
- Powers, Alan. *Front Cover: Great book jackets and cover design*. London: Mitchell Beazley, 2001.
- Peña, Salvador. "El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones." *El papel del traductor*. Ester Morillas, Juan Pablo Arias (eds.). Salamanca: Colegio de España, 1997: 19-57.
- Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León, 1991.
- Robertson, George (ed.). *The Block Reader in Visual Culture*. London & New York: Routledge, 1996.
- Rovira-Esteva, Sara. "La representación del otro chino a través de la traducción de los referentes culturales." *Estudios de traducción e interpretación chino-español*. Gabriel García-Noblejas Sánchez-Cendal (ed.). Granada: Universidad de Granada, 2014: 131-163.
- . "El papel de los paratextos en la construcción de la imagen e identidad del otro chino a través de la traducción literaria." Comunicación oral al FEIAP, Granada, 6 de febrero de 2014.
- . "La traducción literaria en la construcción de la imagen de China en España Los paratextos como caso de estudio." Comunicación oral en El impacto de Asia Oriental en el contexto español: Producción cultural, política(s) y sociedad InterAsia, CIDOB, 4 de marzo de 2015.
- . "The (mis)use of paratexts to (mis)represent the Other: Chun Sue's Beijing Doll as a case study." *Onomázein* 34, 2016: 187-208.
- Rojo, Ana. *Diseños Y Métodos De Investigación En Traducción*. Madrid: Síntesis. 2013.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

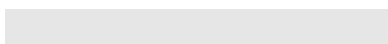
- . *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Debolsillo, 2008.
- Saldanha, Gabriela y Sharon O'Brien. *Research Methodologies in Translation Studies*. London & New York: Routledge, 2014.
- Schäffner, Christina. "Norms of translation." *Handbook of translation studies Vol. 1*, Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2010: 235-244.
- Schweiger, Irmay. "China." *Imagology: the Cultural Construction and Literary Representation of National characters: A Critical Survey*. Manfred Beller y Joseph Theodoor Leersen (eds.). Amsterdam: Rodopi, 2007: 126-131
- Serra-Vilella, Alba. "La Traducció de Llibres Japonesos a Espanya (1900-2014) i El Paper dels Paratextos en la Creació de L'Alteritat" [tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona, 2016 [consulta: mayo, 2019].
- Shih, Shu-mei (史書美). "Global literature and the technologies of recognition." *PMLA* 119.1, 2004: 16-30.
- . "The Concept of the Sinophone." *PMLA* 126:3, 2011: 709-718.
- Snell-Hornby, Mary. "The turns of translation studies." *Handbook of translation studies Vol.1*, Yves Gambier y Luc van Doorslaer (eds.). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2010: 366-370.
- Soenen, Jojan. "Imagology and Translation." *Linguistica Antverpiensia XXVI*, 1992: 127-139.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. "What Texts Don't Tell: The Uses of Paratexts in Translation Research." *Crosscultural Transgressions*, T. Hermans (ed.). London & New York: Routledge, 2002: 44-60.
- Torres Simón, Ester. "The Role of Translations in Post-bellum Image Building: Translations from Korean Published in the US after the Korean War" [tesis doctoral]. Universitat Rovira i Virgili, 2013 [consulta: octubre, 2016].
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- . *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá: Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Trad. Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra, 2004.

- . “The Nature and Role of Norms in Translation.” *A Descriptive Translation Studies and Beyond*, Gideon Toury (ed.). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995: 53-69.
- Tymoczko, Maria. “Post-colonial Writing and Literary Translation.” *Post-colonial translation: Theory and practice*, Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.). London & New York: Routledge, 1999: 19-40.
- Van Doorslaer, Luc, Peter Flynn y Joep Leersen (eds.). *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2016.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London & New York: Routledge, 1998.
- Vermeer, Hans J. "Skopos and Commission in Translational Action." *Readings in translation theory*, Andrew Chesterman (ed.). Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 1989: 173-187.
- Vidal Claramonte, María Carmen África. *Traducción, Manipulación, Desconstrucción*. Salamanca: Colegio de España, 1995.
- Waldegaray, Marta Inés. *Historia y Brevidad Narrativa: la Escritura de Andrés Rivera*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.
- Wang Hongzhi (王宏志). “Wenyan or Baihua: On the Issue on Translation Language since the Late Qing.” *Journal of Translation Studies* 3, 1999: 49-80.
- Wolf, Michaela. “The Location of the ‘Translation Field’. Negotiating borderlines Between Pierre Bourdieu and Homi Bhabha”. *Constructing a Sociology of Translation*, M. Wolf y A. Fukari (eds.). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2007: 109-119.
- . “The Implications of a Sociological Turn—Methodological and Disciplinary Questions.” *Translation Research Projects* 2, 2009: 73.
- Yampbell, Cat. “Judging a Book by Its Cover: Publishing Trends in Young Adult Literature.” *The Lion and the Unicorn* 29.3, 2005: 348-372.
- Yu, Hailing y Song Zhongwei. “Picture–text Congruence in Translation: Images of the Zen Master on Book Covers and in Verbal Texts.” *Social Semiotics* 27.5, 2017: 604-623.
- Yuste Frías, José. “Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital.” *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. José Yuste Frías y Alberto

Álvarez Lugrís (eds.). Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2005.

- “Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children’s Literature”. *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*, Anna Gil-Bardaji, Pilar Orero, Sara Rovira-Esteva, (eds.). Bern: Peter Lang, 2012: 117-134.
- “Paratraducción: la Traducción de los Márgenes, al margen de la traducción.” *Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, 31, 2015: 317-347.

Xie, Tianzhen (謝天振). “Polysystem Theory: A New Approach to Translation Studies.” *Revista Waiguo Yu (外國語, lenguas extranjeras)*, Vol 4, 2003.



ANEXOS

ANEXO 1: Título original de obras de narrativa traducidas al castellano y/o al catalán

- Ah Yi (阿乙). 2012. *Xiamian, Wo Gai Gan Xie Shenme* (下面，我該幹些什麼). *Una pizca de maldad* (2018).
- Ai Mi (艾米). 2010. *Shanzhashu zhi Lian* (山楂樹之戀). *Amor bajo el espino blanco* (2012).
- Alai (阿來). 1998. *Chenai Luoding* (塵埃落定). *Las amapolas del emperador* (2003).
- Ba Jin (巴金). 1938. *Chun* (春). *Primavera* (2016).
- . 1947. *Hanye* (寒夜). *Nits fredes* (2013).
- . 1933. *Jia* (家). *La familia* (1982), *La familia Kao* (1986), *Família* (2011), *Familia* (2014).
- Bao Shu (寶樹). *Shijian zhi Xu* (時間之墟). 2013. *La redención del tiempo* (2018).
- Bei Dao (北島). *Bo Dong* (波動). 1986. *Olas* (1990).
- Bi Feiyu (畢飛宇). *Diqiu shang de Wangjia zhuang* (地球上的王家莊). 2002. *Las feroces aprendices Wang* (2007).
- . *Qingyi* (青衣). 1999. *Qingyi, ópera de la luna* (2007).
- Cao Guanlong (曹冠龍). *Gelou Shangxia* (閣樓上下). 1993. *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino* (2001).
- Cao Wenxuan (曹文軒). *Qingtong Kuihua* (青銅葵花). 2005. *Bronce y Girasol* (2017).
- Chen Guanzhong (陳冠中). *Shengshi Zhongguo 2013* (盛世:中國 2013 年). 2009. *Años de prosperidad* (2011).
- . *Shengshi Zhongguo 2013* (盛世:中國 2013 年). 2009. *Anys de prosperitat* (2011).
- Chen Qiufan (陳楸帆). *Huang Chao* (荒潮). 2013. *Marea tóxica* (2019).
- . *Mai* (霾). 2010. *Contaminación* (2019).
- Chen Ran (陳然). *Siren Shenghuo* (私人生活). 2001. *Vida privada* (2019).

- Chi Li (池莉). *Fannao Rensheng* (煩惱人生). 1987. *Triste vida* (2007).
- *Fannao Rensheng* (煩惱人生). 1987. *Trista vida* (2007).
- Chiu Miao-Chin (邱妙津). *Mengmate Yishu* (蒙馬特遺書). 1996. *Cartas póstumas desde Montmartr* (2018).
- Chun Sue (春樹). *Beijing Wawa* (北京娃娃). 2002. *La muñeca de Pekín* (2003).
- *Beijing Wawa* (北京娃娃). 2002. *La nina de Pequín* (2003).
- Dai Wangshu (戴望舒). *Prosas selectas de Dai Wangshu* (戴望舒散文集). 1926-1946. *Prosas selectas de Dai Wangshu* (2017).
- Ding Ling (丁玲). *Shafei Nüshi de Riji* (莎菲女士的日記). 1927. *El diari de Shafei* (1991), *El diario de la señorita Sofía; En el hospital* (2014).
- Dorothy Tse (謝曉虹). *Tou* (頭). 2003. *La cabeza* (2017).
- Eileen Chang (張愛玲). *Chenxiang Xie* (沉香屑). 1943. *Incienso* (2019).
- *Qincheng zhi lian* (傾城之戀). 1943. *Un amor que destruye ciudades* (2016), *L'amor que fa caure ciutats* (2016).
- Feng Jicai (馮驥才). *Ganxie Shenghuo* (感謝生活). 1987. *Que broten 100 flores* (1997).
- Gao Xingjian (高行健). *Gei Wo Laoye Mai Yugan* (給我老爺買魚竿). 1989. *Una canya de pescar per al meu avi* (2003), *Una caña de pescar para el abuelo* (2003).
- *Ling shan* (靈山). 1990. *La muntanya de l'ànima* (2001), *La montaña del alma* (dos en 2001, 2002, 2004, 2012).
- *Yi Ge Ren de Shengjing* (一個人的聖經). 1999. *El llibre d'un home sol* (2001) *El libro de un hombre solo* (dos en 2002, 2003, 2005, 2008 y 2012).
- Ge Fei (格非). *Yinshen Yi* (隱身衣). 2012. *El invisible* (2017).
- Gu Hua (古華). *Furong Zhen* (芙蓉鎮). 1981. *Hibisco* (1989).
- Han Shaogong (韓少功). *Ba ba ba* (爸爸爸爸). 1986. *Pa pa pa* (2008).
- *Maqiao Cidian* (馬橋詞典). 1996. *Diccionario de Maqiao* (2006).
- He Jiahong (何家弘). *Xie Zui* (血罪). 2010. *Crimen de sangre* (2012).

- Hong Ying (虹影). *Jie de Nü'er* (飢餓的女兒). 1997. *La hija del río* (2005).
- *K* (K-英國情人). 1999. *K, el arte del amor* (2004 y 2006).
- Hong Ying (虹影). *Luo Wu Dai* (裸舞代). 1992. *El verano de la traición* (1998).
- Jia Pingwa (賈平凹). *Feidu* (廢都). 1993. *Ciudad difunta* (2018).
- Jiang Guangci (蔣光慈). *Shaonian Piaobozhe* (少年漂泊者). 1926. *El joven de la vida errante* (2014).
- Jiang Rong (姜戎). *Lang Tuteng* (狼圖騰). 2004. *L'esperit del llop* (2008), *Tótem lobo* (2008).
- Lao She (老舍). *Luotuo Xiangzi* (駱駝祥子). 1936. *El camello Xiangzi* (2011), *La verdadera historia del camello Xiangzi* (2014).
- Lao She (老舍). *Wo Zhe Yi Beizi* (我這一輩子). 1937. *Historia de mi vida* (2005).
- Lee Chiao (李喬). *Lan Caixia de Chuntian* (藍彩霞的春天). 1985. *La primavera de Lan Caixia* (2018).
- Li Ang (李昂). *Sha Fu* (殺夫). 1983. *Matar al marido* (2012).
- Li Shuxian, Wang Qingxiang (李淑賢, 王慶祥). *Wo de Zhangfu Pu Yi* (我的丈夫溥儀). 2008. *Mi marido Puyi: el último emperador de China* (2015).
- Lilian Lee (李碧華). *Bawa Bieji* (霸王別姬). 1985. *Adiós a mi concubina* (1993, 1994, 1997 y 2011).
- *Manzhouguo Yaoyan: Chuandao Fangzi* (滿州國妖豔 :川島芳子). 1990. *La última princesa de Manchuria* (1996, 1997 y 2010).
- Liu Cixin (劉慈欣). *Hei'an Senlin* (三體 II:黑暗森林). 2008. *El bosque oscuro* (2017).
- *Liulang Diqu* (流浪地球). 2000. *La tierra errante* (2019).
- *Qiuzhuang Shandian* (球狀閃電). 2004. *La esfera luminosa* (2019).
- *San Ti* (三體). 2008. *El problema de los tres cuerpos* (2016).
- *Sisheng Yongsheng* (三體 III:死神永生). 2010. *El fin de la muerte* (2018).
- Liu Yichang (劉以鬯). *Duidao* (對倒). 2000. *Deseando amar* (2013).

- Lu Wenfu (陸文夫). *Meishi Jia* (美食家). 1983. *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino* (1994).
- Lu Xun (魯迅). *AQ Zhengzhuan* (阿 Q 正傳). 1923. *La verdadera historia de A Q* (1971), *La verídica historia de A Q* (1991), *Diario de un demente y La auténtica historia de Ah Q* (2014).
- *Gushi Xinbian* (故事新編). 1936. *Contar nuevo de historias viejas* (2001).
- *Kuangren Riji* (狂人日記). 1923. *Diario de un loco* (1971), *Diari d'un boig i altres relats* (2007), *Diario de un demente y otros cuentos* (2008), *Diario de un demente y La auténtica historia de Ah Q* (2014).
- *Nahan* (呐喊). 1923. *Obras I: Grito de llamada* (1978), *Gritos: diario de un loco y otros relatos* (2017).
- *Ye Cao* (野草). 1927. *Mala herba* (1994), *La mala hierba* (2013).
- Ma Jian (馬建). *Beijing Zhiwuren* (北京植物人). 2008. *Pekín en coma* (2008).
- *Yin zhi Dao* (陰之道). 2012. *El camino oscuro* (2014).
- Mai Jia (麥家). *An Suan* (暗算). 2003. *En la oscuridad* (2016).
- *Jie Mi* (解密). 2002. *El don* (2014), *El do* (2014).
- Mian Mian (棉棉). *Tang* (糖). 2000. *Caramelos* (2011 y 2013).
- Mo Yan (莫言). *Bian* (變). 2010. *Cambios* (2012), *Canvis* (2012).
- *Cangbao Tu* (藏寶圖). 2003. *El mapa del tesoro escondido* (2017).
- *Fengru Feitun* (豐乳肥臀). 1996. *Grandes pechos, amplias caderas* (dos en 2007).
- *Fengru Feitun* (豐乳肥臀). 1996. *Grandes pechos, amplias caderas* (2007).
- *Hong gaoliang Jiazu* (紅高粱家族 紅). 1988. *Sorgo Rojo* (1992, 2002 y 2009), *El clan del sorgo rojo* (2016).
- *Hongshulin* (紅樹林). 1999. *El Manglar* (2016).
- *Jiu Guo* (酒國). 1992. *La república del vino* (dos en 2010).

- . *Shengsi Pilao* (生死疲勞). 2006. *La vida y la muerte me están desgastando* (dos en 2009).
- . *Shicao Jiazu* (食草家族). 1993. *El clan de los herbívoros* (2018).
- . *Shifu Yuelaiyue Youmo* (師傅越來越幽默). 2000. *Shifu, harías cualquier cosa por divertirme* (dos en 2011).
- . *Shisan Bu* (十三步). 1989. *Trece pasos* (2015).
- . *Sishiyi Pao* (四十一炮). 2003. *Boom* (dos en 2013).
- . *Tanxiang Xing* (檀香刑). 2001. *El suplicio del aroma de sándalo* (dos en 2014).
- . *Tiantang Suantai zhi Ge* (天堂蒜臺之歌). 1988. *Las baladas del ajo* (dos en 2008).
- . *Touming de Hongluobo* (透明的紅蘿蔔). 1986. *El rábano transparente* (2017)
- . *Wa* (蛙). 2009. *Rana* (dos en 2011).
- . *Zhu Lu* (築路). 1986. *Una carretera en obras* (2019).
- Murong Xuecun (慕容雪村). *Chengdu, jinye qing jiang wo yiwang* (成都，今夜請將我遺忘). 2011. *Déjame en paz* (2014).
- Pema Tsenden (萬瑪才旦). *Taluo* (塔洛). 2012. *Tharlo* (2018).
- Pu Yi (溥儀). *Wo de Qianbansheng* (我的前半生). 1960. *Yo fui emperador de China* (1975), *Yo fui el último emperador de China* (1987 y 1988), *El último emperador* (1990 y 1994).
- Qian Zhongshu (錢鐘書). *Weicheng* (圍城). 1947. *La fortaleza asediada* (2009 y 1992).
- Sanmao (三毛). *Daocaoren de Weixiao* (稻草人的微笑). 1977. *Diarios de ninguna parte* (2019), *Diariis d'enlloc* (2019).
- . *Sahala de gushi* (撒哈拉的故事). 1976. *Diariis del Sàhara* (2016), *Diarios del Sàhara* (2016).
- . *Mengzhong de Ganlanshu* (夢中的橄欖樹). 1981. *Diariis de les Canàries* (2017), *Diarios de las Canarias* (2017).
- Shen Congwen (沈從文). *Biancheng* (邊城). 1934. *La ciudad fronteriza* (2013)

- . *Jing* (靜). 1932. *Calma* (2010).
- Shi Shuqing (施叔青). *Xianggang San Bu Qu* (香港三部曲). 1993. *La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial* (2009).
- Su Tong (蘇童). *Wo de Diwang Shengya* (我的帝王生涯). 1989. *Mi vida como emperador* (2009).
- Tie Ning (鐵凝). *Meiyou Niukou de Hong Chenshan* (沒有鈕扣的紅襯衫). 1983. *La blusa roja sin botones* (1989).
- Wang Anyi (王安憶). *Changhen Ge* (長恨歌). 1996. *Canción de la pena eterna* (2010).
- . *Huangshan zhi Lian* (荒山之戀). 1980. *Amor en una colina desnuda* (2012).
- . *Jinxiu Gu zhi Lian* (錦繡谷之戀). 1986. *Amor en un valle encantado* (2012).
- . *Xiao bao zhuang* (小鮑莊). 1985. *Baotown* (1996).
- . *Xiao cheng zhi Kian* (小城之戀). 1986. *Amor en un pequeño pueblo* (2012).
- Wang Gang (王剛). *Yinggelishi* (英格力士). 2004. *El profesor de inglés* (2009).
- Wang Shuo (王朔). *Qianwan Bie Ba Wo Dang Ren* (千萬別把我當人). 1989. *Haz el favor de no llamarme humano* (2002 y 2008).
- Wei Hui (衛慧). *Shanghai Baobei* (上海寶貝). 1999. *Shanghai Baby* (catalán) (2002), *Shanghai Baby* (castellano) (dos en 2002, 2003 y 2008).
- . *Wo de Chan* (我的禪). 2004. *Casada con Buda* (2005 y 2007).
- Xiao Hong (蕭紅). *Shengsi Chang* (生死場). 1935. *Campos de vida y muerte, y otros relatos* (2018).
- Xie Bingying (謝冰瑩). *Yige Nübing de Zizhuan* (一個女兵自傳). 1936. *Autobiografía de una muchacha china* (1949).
- Xu Xiaobin (徐小斌). *Yu She* (羽蛇). 1998. *La niña de papel* (2010).
- Xu Xing (徐星). *Shengxia de Dou Shuyu Ni* (剩下的都屬於你). 2004. *Aventuras y desventuras de un pícaro chino* (2004).
- Yan Geling (嚴歌苓). *Di Jiu Ge Guafu* (第九個寡婦). 2006. *La novena viuda* (2011).

- . *Jinling Shisan Chai* (金陵十三釵). 2007. *Las flores de la guerra* (2012).
- Yan Lianke (閻連科). *Ding Zhuang Meng* (丁莊夢). 2006. *El sueño de la aldea Ding* (2013).
- . *Shaohuo* (受活). 2004. *Los besos de Lenin* (2015).
- . *Si Shu* (四書). 2010. *Los cuatro libros* (2016).
- . *Wei Renmin Fuwu* (為人民服務). 2005. *Servir al pueblo* (2008).
- . *Zhalie Zhi* (炸裂志). 2013. *Crónica de una explosión* (2018).
- Yang Erche Namu (楊二車娜姆). *Zouchu Nü'er Guo* (走出女兒國). 1997. *La tierra de las mujeres: la vida en un mundo sin padres ni maridos* (2003).
- Yu Dadu (郁達夫). *Mi Yang* (迷羊). 1928. *La oveja descarriada* (2014).
- Yu Hua (余華). *Huozhe* (活著). 1993. *Vivir* (2010).
- . *Shige Cihui li de Zhongguo* (十個詞彙裡的中國). 2011. *China en diez palabras* (2013).
- . *Wangshi yu Xingfa* (往事與刑罰). 1989. *El passat i els càstigs* (2013)
- . *Xiongdi* (兄弟). 2005. *Brothers* (2009).
- . *Xusanguan Maixue ji* (許三觀賣血記). 1995. *Crónica de un vendedor de sangre* (2014).
- . *Zai Xiyuzhong Huhan* (在細雨中呼喊). 1991. *Gritos en la llovizna* (2016).
- Zhang Jie (張潔). *Fangzhou* (方舟). 1983. *Galera* (1995).
- . *Wu Zi* (無字). 2002. *Faltan palabras* (2009 y 2010).
- Zhang Ling (張翎). *Jin Shan* (金山). 2009. *El sueño de la Montaña del Oro* (2012).
- Zhang Xianliang (張賢亮). *Nanren de Yiban Shi Nüren* (男人的一半是女人). 1985. *La mitad del hombre es la mujer* (1992).
- Zhang Xinxin, Sang ye (張辛欣, 桑曄). *Beijing, Yibaige Putongren de Zishu* (北京，一百個普通人的自述). 1985. *El hombre de Pekín* (1989).

Zhou Daxin (周大新). *Xiang shang de Taijie* (向上的台階). 1996. *Imparable ascenso al poder* (2016).

Antologías que no tienen obras individuales correspondientes en chino³⁸

La espada Rayo de Luna y otros cuentos (1988).

Ocho escritoras chinas (1990).

Diez grandes cuentos chinos (2000).

Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos (2007).

A la Ciudad y Otros cuentos rurales chinos (2014).

Después de Mao: narrativa china actual (2015).

Un paraíso sobre el infierno: tres cuentos de Shanghai (2016).

Planetas invisibles (2017).

³⁸ Los relatos recopilados en cada antología se pueden consultar en las notas 14, 16, 18, 18, 25, 24, 23 y 26 con el orden como se muestran en la lista.

ANEXO 2: Títulos de traducciones al castellano y/o al catalán

A la ciudad y otros cuentos rurales chinos (2014). AA.VV.³⁹ Madrid: Cooperación Editorial.

Adiós a mi concubina (2011). Lilian Lee. Barcelona: Zeta Bolsillo.

Adiós a mi concubina (1994). Lilian Lee. Barcelona: Círculo de Lectores.

Adiós a mi concubina (1997). Lilian Lee. Barcelona: Ediciones B.

Adiós a mi concubina (1993). Lilian Lee. Barcelona: Ediciones B.

Amor bajo el espino blanco (2012). Ai Mi. Madrid: Santillana.

Amor en un pequeño pueblo (2012). Wang Anyi. Madrid: Popular.

Amor en un valle encantado (2012). Wang Anyi. Madrid: Popular.

Amor en una colina desnuda (2012). Wang Anyi. Madrid: Popular.

Años de prosperidad (2011). Chen Guanzhong. Barcelona: Ediciones Destino.

Anys de prosperitat (2011). Chen Guanzhong. Barcelona: La Campana.

Autobiografía de una muchacha china (1949). Xie Bingying. Madrid: Mayfe.

Aventuras y desventuras de un pícaro chino (2004). Xu Xing. Barcelona: Roca.

Baotown (1996). Wang Anyi. Barcelona: Juventud.

Boom (2013). Mo Yan. Madrid: Kailas.

Bronce y Girasol (2017). Cao Wenxuan. Madrid: SM.

Brothers (2009). Yu Hua. Barcelona: Seix Barral.

Calma (2010). Shen Congwen. Barcelona: Alpha Decay.

Cambios (2012). Mo Yan. Barcelona: Seix Barral.

Campos de vida y muerte, y otros relatos (2018). Xiao Hong. Barcelona: Bellaterra.

Canción de la pena eterna (2010). Wang Anyi. Madrid: Kailas.

³⁹ Vid. nota 25

- Canvis* (2012). Mo Yan. Barcelona: Edicions 62.
- Caramelos* (2011). Mian Mian. Madrid: La Factoría de Ideas.
- Caramelos* (2013). Mian Mian. Madrid: La Factoría de Ideas.
- Cartas póstumas desde Montmartr* (2018). Chiu Miao-Chin. Madrid: Gallo Nero.
- Casada con Buda* (2007). Wei Hui. Barcelona: Emecé.
- Casada con Buda* (2005). Wei Hui. Barcelona: Emecé.
- China en diez palabras* (2013). Yu Hua. Barcelona: Alba.
- Ciudad difunta* (2018). Jia Pingwa. Madrid: Kailas.
- Contaminación* (2019). Chen Qiufan. Barcelona: Hjckrrh.
- Contar nuevo de historias viejas* (2001). Lu Xun. Madrid: Hiperión.
- Crimen de sangre* (2012). He Jiahong. Madrid: Popular.
- Crónica de un vendedor de sangre* (2014). Yu Hua. Barcelona: Seix Barral.
- Crónica de una explosión* (2018). Yan Lianke. Madrid: Automática Editorial.
- Déjame en paz* (2014). Murong Xuecun. Madrid: Kailas.
- Deseando amar* (2013). Liu Yichang. Barcelona: Chindia Plataforma.
- Después de Mao: narrativa china actual* (2015). AA.VV.⁴⁰ Madrid: Adriana Hidalgo.
- Diari d'un boig i altres relats* (2007). Lu Xun. Barcelona: Edicions de 1984.
- Diario de un demente y La auténtica historia de Ah Q* (2014). Lu Xun. Barcelona: Kailas.
- Diario de un demente y otros cuentos* (2008). Lu Xun. Madrid: Popular.
- Diario de un loco* (1971). Lu Xun. Barcelona: Tusquets.
- Diarios de las Canarias* (2017). Sanmao. Barcelona: Rata.
- Diarios de ninguna parte* (2019). Sanmao. Barcelona: Rata.

⁴⁰ Vid. nota 24.

Diarios del Sáhara (2016). Sanmao. Barcelona: Rata.

Diaris de les Canàries (2017). Sanmao. Barcelona: Rata.

Diaris del Sàhara (2016). Sanmao. Barcelona: Rata.

Diaris d'enlloc (2019). Sanmao. Barcelona: Rata.

Diccionario de Maqiao (2006). Han Shaogong. Madrid: Kailas.

Diez grandes cuentos chinos (2000). AA.VV.⁴¹ Barcelona: Andrés Bello.

El bosque oscuro (2017). Liu Cixin. Barcelona: Ediciones B.

El camello Xiangzi (2011). Lao She. La Coruña: Ediciones del Viento.

El camino oscuro (2014). Ma Jian. Barcelona: Random House.

El clan de los herbívoros (2018). Mo Yan. Madrid: Kailas.

El clan del sorgo rojo (2016). Mo Yan. Barcelona: Kailas.

El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino (2001). Cao Guanlong. Madrid: Turpial y Amaranto.

El diari de Shafei (1991). Ding Ling. Barcelona: Edicions de l'Eixample.

El diario de la señorita Sofía; En el hospital (2014). Ding Ling. Barcelona: Bellaterra.

El do (2014). Mai Jia. Barcelona: Edicions 62.

El don (2014). Mai Jia. Barcelona: Ediciones Destino.

El fin de la muerte (2018). Liu Cixin. Barcelona: Ediciones B.

El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino (1994). Lu Wenfu. Barcelona: Seix Barral.

El hombre de Pekín (1989). Zhang Xinxin, Sang Ye. Sabadell: Ausa.

El invisible (2017). Ge Fei. Madrid: Adriana Hidalgo.

El joven de la vida errante (2014). Jiang Guangci. Madrid: Hermida Editores.

⁴¹ Vid. nota 18.

El libro de un hombre solo (2002). Gao Xingjian. Barcelona: Ediciones del Bronce.

El libro de un hombre solo (2012). Gao Xingjian. Barcelona: Debolsillo.

El libro de un hombre solo (2008). Gao Xingjian. Barcelona: Ediciones del Bronce.

El libro de un hombre solo (2005). Gao Xingjian. Barcelona: Planeta DeAgostini.

El libro de un hombre solo (2002). Gao Xingjian. Barcelona: Círculo de Lectores.

El libro de un hombre solo (2003). Gao Xingjian. Barcelona: Planeta.

El llibre d'un home sol (2001). Gao Xingjian. Barcelona: Columna Edicions.

El Manglar (2016). Mo Yan. Madrid: Kailas.

El mapa del tesoro escondido (2017). Mo Yan. Barcelona: Kailas.

El passat i els càstigs (2013). Yu Hua. Barcelona: Les Males Herbes.

El problema de los tres cuerpos (2016). Liu Cixin. Barcelona: Ediciones B.

El profesor de inglés (2009). Wang Gang. Madrid: Espasa.

El rábano transparente (2017). Mo Yan. Barcelona: Kailas.

El sueño de la aldea Ding (2013). Yan Lianke. Barcelona: Automática Editorial.

El sueño de la Montaña del Oro (2012). Zhang Ling. Barcelona: Ediciones Destino.

El suplicio del aroma de sándalo (2014). Mo Yan. Madrid: Kailas.

El último emperador (1990). Pu Yi. Barcelona: Caralt Editores.

El último emperador (1994). Pu Yi. Madrid: Globus Comunicación.

El verano de la traición (1998). Hong Ying. Barcelona: Plaza & Janés.

En la oscuridad (2016). Mai Jia. Barcelona: Ediciones Destino.

Faltan palabras (2010). Zhang Jie. Barcelona: Roca Bolsillo.

Faltan palabras (2009). Zhang Jie. Barcelona: Miscelánea.

Familia (2014). Ba Jin. Barcelona: Libros del Asteroide.

Família (2011). Ba Jin. Barcelona: Viena.

Galera (1995). Zhang Jie. Tafalla: Txalaparta.

Grandes pechos, amplias caderas (2007). Mo Yan. Madrid: Kailas.

Gritos: diario de un loco y otros relatos (2017). Lu Xun. Madrid: Miraguano Ediciones.

Gritos en la llovizna (2016). Yu Hua. Barcelona: Seix Barral.

Haz el favor de no llamarme humano (2008). Wang Shuo. Madrid: Punto de lectura.

Haz el favor de no llamarme humano (2002). Wang Shuo. Madrid: Lengua de trapo.

Hibisco (1989). Gu Hua. Barcelona: Luis de Caralt.

Historia de mi vida (2005). Lao She. Madrid: Amaranto.

Imparable ascenso al poder (2016). Zhou Daxin. Madrid: Cooperación Editorial.

Incienso (2019). Eileen Chang. Barcelona: Libros del Asteroide.

K, el arte del amor (2004). Hong Ying. Barcelona: El Aleph.

K, el arte del amor (2006). Hong Ying. Barcelona: El Aleph.

La blusa roja sin botones (1989). Tie Ning. Madrid: SM.

La cabeza (2017). Dorothy Tse. Barcelona: Hjkrrh.

La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial (2009). Shi Shuqing.
Madrid: El tercer nombre.

La ciudad fronteriza (2013). Shen Congwen. Barcelona: Bellaterra.

La esfera luminosa (2019). Liu Cixin. Barcelona: Nova.

La espada Rayo de Luna y otros cuentos (1988). AA.VV.⁴² Madrid: Popular.

La familia (1982). Ba Jin. Barcelona: Bruguera.

La familia Kao (1986). Ba Jin. Madrid: SM.

La fortaleza asediada (2009). Qian Zhongshu. Barcelona: Anagrama.

La fortaleza asediada (1992). Qian Zhongshu. Barcelona: Anagrama.

⁴² Vid. nota 14.

La hija del río (2005). Hong Ying. Barcelona: El Aleph.

La mala hierba (2013). Lu Xun. Madrid: Bartleby Editores.

La mitad del hombre es la mujer (1992). Zhang Xianliang. Madrid: Siruela.

La montaña del alma (2001). Gao Xingjian. Barcelona: Ediciones del Bronce.

La montaña del alma (2001). Gao Xingjian. Barcelona: Círculo de Lectores.

La montaña del alma (2002). Gao Xingjian. Barcelona: Ediciones del Bronce.

La montaña del alma (2004). Gao Xingjian. Barcelona: Planeta DeAgostini.

La montaña del alma (2012). Gao Xingjian. Barcelona: Debolsillo.

La muntanya de l'ànima (2001). Gao Xingjian. Barcelona: Columna Edicions.

La muñeca de Pekín (2003). Chun Sue. Barcelona: El Aleph.

La nina de Pequín (2003). Chun Sue. Barcelona: Empúries.

La niña de papel (2010). Xu Xiaobin. Barcelona: Mosaico de Gen.

La novena viuda (2011). Yan Geling. Madrid: Alfaguara.

La oveja descarriada (2014). Yu Dadu. Madrid: Kailas.

La primavera de Lan Caixia (2018). Lee Chiao. Madrid: Cuadernos del Laberinto.

La redención del tiempo (2018). Bao Shu. Barcelona: Ediciones B.

La república del vino (2010). Mo Yan. Madrid: Kailas.

La tierra de las mujeres: la vida en un mundo sin padres ni maridos (2003). Yang Erche Namu. Barcelona: Lumen.

La tierra errante (2019). Liu Cixin. Barcelona: Nova.

La última princesa de Manchuria (1996). Lilian Lee. Barcelona: Círculo de Lectores

La última princesa de Manchuria (1997). Lilian Lee. Barcelona: Ediciones B.

La última princesa de Manchuria (2010). Lilian Lee. Barcelona: Zeta Bolsillo.

La verdadera historia de A Q (1971). Lu Xun. Barcelona: Salvat Editores, Alianza Editorial.

La verídica historia de A Q (1991). Lu Xun. Madrid: El Sol de la Compañía Europea de Comunicación e Información.

La verdadera historia del camello Xiangzi (2014). Lao She. Madrid: El Funambulista.

La vida y la muerte me están desgastando (2009). Mo Yan. Madrid: Kailas.

L'amor que fa caure ciutats (2016). Eileen Chang. Barcelona: Club Editor.

Las amapolas del emperador (2003). Alai. Madrid: Maeva.

Las baladas del ajo (2008). Mo Yan. Madrid: Kailas.

Las feroces aprendices Wang (2007). Bi Feiyu. Barcelona: Verdecielo.

Las flores de la guerra (2012). Yan Geling. Madrid: Alfaguara.

L'esperit del llop (2008). Jiang Rong . Barcelona: La Magrana.

Los besos de Lenin (2015). Yan Lianke. Madrid: Automática Editorial.

Los cuatro libros (2016). Yan Lianke. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos (2007). AA.VV.⁴³ Madrid: Popular.

Mala herba (1994). Lu Xun. Barcelona: Edicions 62.

Marea tóxica (2019). Chen Qiufan. Barcelona: Nova.

Matar al marido (2012). Li Ang. Barcelona: Chindia Plataforma.

Mi marido Puyi: el último emperador de China (2015). Li Shuxian, Wang Qingxiang. Madrid: Popular.

Mi vida como emperador (2009). Su Tong. Barcelona: JP Libros.

Nits fredes (2013). Ba Jin. Barcelona: Viena.

Obras I: Grito de llamada (1978). Lu Xun. Madrid: Alfaguara.

⁴³ Vid. nota 19.

Ocho escritoras chinas (1990). AA.VV.⁴⁴ Barcelona: Icaria.

Olas (1990). Bei Dao. Barcelona: Edicions 62.

Pa pa pa (2008). Han Shaogong. Madrid: Kailas.

Pekín en coma (2008). Ma Jian. Barcelona: Random House.

Planetas invisibles (2017). AA.VV.⁴⁵ Madrid: Alianza.

Primavera (2016). Ba Jin. Barcelona: Viena.

Prosas selectas de Dai Wangshu (2017). Dai Wangshu. Granada: Comares.

Qingyi, ópera de la luna (2007). Bi Feiyu. Barcelona: Verdecielo.

Que broten 100 flores (1997). Feng Jikai. León: Everest.

Rana (2011). Mo Yan. Madrid: Kailas.

Servir al pueblo (2008). Yan Lianke. Madrid: Maeva.

Shanghai Baby (2002). Wei Hui. Barcelona: Columna Edicions.

Shanghai Baby (2002). Wei Hui. Barcelona: Planeta DeAgostini.

Shanghai Baby (2002). Wei Hui. Barcelona: Círculo de Lectores.

Shanghai Baby (2002). Wei Hui. Barcelona: Planeta.

Shanghai Baby (2003). Wei Hui. Barcelona: Planeta.

Shanghai Baby (2008). Wei Hui. Barcelona: Planeta.

Shifu, harías cualquier cosa por divertirte (2011). Mo Yan. Madrid: Kailas.

Sorgo Rojo (1992). Mo Yan. Barcelona: Muchnik.

Sorgo Rojo (2002). Mo Yan. Barcelona: El Aleph.

Sorgo Rojo (2009). Mo Yan. Barcelona: El Aleph.

Tharlo (2018). Pema Tseden. Barcelona: Hckrrh.

⁴⁴ *Vid.* nota 16.

⁴⁵ *Vid.* nota 26.

Tótem lobo (2008). Jiang Rong. Madrid: Alfaguara.

Trece pasos (2015). Mo Yan. Madrid: Kailas.

Trista vida (2007). Chi Li. Barcelona: Belacqva.

Triste vida (2007). Chi Li. Barcelona: Belacqva.

Un amor que destruye ciudades (2016). Eileen Chang. Barcelona: Libros del Asteroide.

Un paraíso sobre el infierno: tres cuentos de Shanghai (2016). AA.VV.⁴⁶ Barcelona: Hjckrrh.

Una caña de pescar para el abuelo (2003). Gao Xingjian. Barcelona: Ediciones del Bronce.

Una canya de pescar per al meu avi (2003). Gao Xingjian. Barcelona: Columna Edicions.

Una carretera en obras (2019). Mo Yan. Barcelona: Kailas.

Una pizca de maldad (2018). Ah Yi. Madrid: Adriana Hidalgo.

Vida privada (2019). Chen Ran. Madrid: Línea Horizonte.

Vivir (2010). Yu Hua. Barcelona: Seix Barral.

Yo fui el último emperador de China (1987). Pu Yi. Barcelona: Luis de Caralt.

Yo fui el último emperador de China (1988). Pu Yi. Barcelona: Círculo de Lectores.

Yo fui emperador de China (1975). Pu Yi. Barcelona: Caralt Editores.

⁴⁶ Vid. nota 23.

ANEXO 3: Autores con obras y/o relatos cortos más traducidos

a) Con 16 obras y un relato corto reunido en una antología:

- Mo Yan (莫言). *Bian* (變) 2010. *Cambios* (2012), *Canvis* (2012).
- , *Cang bao tu* (藏寶圖) 2003. *El mapa del tesoro escondido* (2017).
- , *Fengru feitun* (豐乳肥臀) 1996. *Grandes pechos, amplias caderas* (2007).
- , *Hong gaoliang jiazhu* (紅高粱家族) 1988. *Sorgo Rojo* (1992, 2002 y 2009), *El clan del sorgo rojo* (2016).
- , *Hongshulin* (紅樹林) 1999. *El Manglar* (2016).
- , *Jiuguo* (酒國) 1992. *La república del vino* (2010).
- , *Shengsi pilao* (生死疲勞) 2006. *La vida y la muerte me están desgastando* (2009).
- , *Shicao jiazhu* (食草家族) 1993. *El clan de los herbívoros* (2018), Madrid: Kailas.
- , *Shifu yuelai yue youmo* (師傅越來越幽默) 2000. *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte* (2011).
- , *Shisan bu* (十三步) 1989. *Trece pasos* (2015).
- , *Sishiyi pao* (四十一炮) 2003. *Boom* (2013).
- , *Tanxiangxing* (檀香刑) 2001. *El suplicio del aroma de sándalo* (2014).
- , *Tiantang suantai zhi ge* (天堂蒜臺之歌) 1988. *Las baladas del ajo* (2008).
- , *Touming de hongluobo* (透明的紅蘿蔔) 1986. *El rábano transparente* (2017).
- , *Wa* (蛙) 2009. *Rana* (2011).
- , *Zhu Lu* (築路) 1986. *Una carretera en obras* (2019).
- , “Yueguang zhan” (月光斬, La espada Rayo de luna) reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988).

b) Con 6 obras y/o relatos cortos reunidos en antología

Lu Xun (魯迅). *A Q zhengzhuan* (阿 Q 正傳) 1923. *La verdadera historia de A Q* (1971), *La verídica historia de A Q* (1991), *Diario de un demente* y *La auténtica historia de Ah Q* (2014).

—, *Gushi xinbian* (故事新編) 1936. *Contar nuevo de historias viejas* (2001).

—, *Kuangren riji* (狂人日記) 1923. *Diario de un loco* (1971), *Diari d'un boig i altres relats* (2007), *Diario de un demente y otros cuentos* (2008), *Diario de un demente* y *La auténtica historia de Ah Q* (2014).

—, *Na han* (吶喊) 1923. *Obras I: Grito de llamada* (1978), *Gritos: diario de un loco y otros relatos* (2017).

—, *Ye cao* (野草) 1927. *Mala herba* (1994), *La mala hierba* (2013).

—, “Kuangren riji” (狂人日記, El diario de un loco), “Xinfu de jiating” (幸福的家庭, Una familia feliz) y “Bu tian” (補天, Restauración de la bóveda celeste) reunidos en *Diez grandes cuentos chinos* (2000).

Yu Hua (余華). *Huozhe* (活著) 1993. *Vivir* (2010), Barcelona: Seix Barral

—, *Shige cihuili de zhongguo* (十個詞彙裡的中國) 2011. *China en diez palabras* (2013).

—, *Wangshi yu xingfa* (往事與刑罰) 1989. *El passat i els càstigs* (2013).

—, *Xiongdi* (兄弟) 2005. *Brothers* (2009).

—, *Xusanguan maixueji* (許三觀賣血記) 1995. *Crónica de un vendedor de sangre* (2014).

—, *Zai xiyuzhong huhan* (在細雨中呼喊) 1991. *Gritos en la llovizna* (2016).

Liu Cixin (劉慈欣). *Heian senlin* (三體 II: 黑暗森林) 2008. *El bosque oscuro* (2017).

—, *Liulang Diqiu* (流浪地球) 2000. *La tierra errante* (2019).

—, *Qiuzhuang Shandian* (球狀閃電) 2004. *La esfera luminosa* (2019).

—, *San ti* (三體) 2008. *El problema de los tres cuerpos* (2016).

- , *Sisheng yongsheng* (三體 III:死神永生) 2010. *El fin de la muerte* (2018).
- , “Yuan” (圓, El círculo) y “shanyang shangdi” (瞻養上帝, Cuidando de Dios) reunidos en *Planetas invisibles* (2017)

c) Con 5 obras y/o relatos cortos reunidos en antología

Wang Anyi (王安憶). *Baotown* (小鮑莊) 1985. *Baotown* (1996).

- , *Changhenge* (長恨歌) 1996. *Canción de la pena eterna* (2010).
- , *Huang shan zhi lian* (荒山之戀) 1980. *Amor en una colina desnuda* (2012).
- , *Jin xiu gu zhi lian* (錦繡谷之戀) 1986. *Amor en un valle encantado* (2012).
- , *Xiao cheng zhi lian* (小城之戀) 1986. *Amor en un pequeño pueblo* (2012).

Yan Lianke (閻連科). *Ding zhuang meng* (丁莊夢) 2006. *El sueño de la aldea Ding* (2013).

- , *Shaohuo* (受活) 2004. *Los besos de Lenin* (2015).
- , *Si shu* (四書) 2010. *Los cuatro libros* (2016).
- , *Wei renmin fuwu* (為人民服務) 2005. *Servir al pueblo* (2008).
- , *Zhalie zhi* (炸裂志) 2013. *Crónica de una explosión* (2018).

d) Con 3 obras y/o relatos cortos reunidos en antología

Sanmao (三毛). *Daocao ren de weixiao* (稻草人的微笑) 1977. *Diarios de ninguna parte* (2019), *Diarios d'enlloc* (2019).

- , *Sahala de gushi* (撒哈拉的故事) 1976. *Diarios del Sàhara* (2016), *Diarios del Sàhara* (2016).
- , *Mengzhong de ganlanshu* (夢中的橄欖樹) 1981. *Diarios de les Canàries* (2017), *Diarios de las Canarias* (2017).

Lao She (老舍). *Luotuo xiangzi* (駱駝祥子) 1936. *El camello Xiangzi* (2011), *La verdadera historia del camello Xiangzi* (2014).

—, *Wo zhe yi beizi* (我這一輩子) 1937. *Historia de mi vida* (2005).

—, “Yueya’er” (月牙兒, La luna creciente) reunido en *Diez grandes cuentos chinos* (2000) y también en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007).

Gao Xingjian (高行健). *Gei Wo Laoye Mai Yugan* (給我老爺買魚竿) 1989. *Una canya de pescar per al meu avi* (2003), *Una caña de pescar para el abuelo* (2003).

—, *Ling shan* (靈山) 1990. *La muntanya de l'ànima* (2001), *La montaña del alma* (dos en 2001, 2002, 2004 y 2012).

—, *Yi Ge Ren de Shengjing* (一個人的聖經) 1999. *El llibre d'un home sol* (2001), *El libro de un hombre solo* (dos en 2002, 2003, 2005, 2008 y 2012).

Ba Jin (巴金). *Jia* (家) 1933. *La familia* (1982), *La familia Kao* (1986), *Família* (2011), *Familia* (2014).

—, *Hanye* (寒夜) 1947. *Nits fredes* (2013), Barcelona: Viena

—, *Chun* (春) 1938. *Primavera* (2016).

Hong Ying (虹影). *Jie de Nü'er* (飢餓的女兒) 1997. *La hija del río* (2005).

—, *Yingguo Qingren* (英國情人) 1999. *K, el arte del amor* (2004 y 2006).

—, *Luo Wu Dai* (裸舞代) 1992. *El verano de la traición* (1998).

Zhang Jie (張潔). *Fangzhou* (方舟) 1983. *Galera* (1995).

—, *Wu zi* (無字) 2002. *Faltan palabras* (2009 y 2010).

—, “*Ai Shi Bu Neng Wangji de*” (愛是不能忘記的, No olvidar el amor) reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990).

Chen Qiufan (陳楸帆). *Huang Chao* (荒潮) 2013. *Marea tóxica* (2019).

—, *Mai* (霾) 2010. *Contaminación* (2019).

—, “Shunian” (鼠年, El año de la rata), “Lijiang de Yu’ermen” (麗江的魚兒們, El pez de Lijiang) y “Shazui zhi Hua” (沙嘴之花, La flor de Shazui) reunidos en *Planetas invisibles* (2017).

Shen Congwen (沈從文). *Bian cheng* (邊城) 1934. *La ciudad fronteriza* (2013).

—, *Jing* (靜) 1932. *Calma* (2010).

—, “Zhangfu” (丈夫, El esposo) reunido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007).

e) Con 2 obras y/o relatos cortos reunidos en antología

Ah Yi (阿乙). *Xiamian, Wo Gai Gan Xie Shenme* (下面, 我該幹些什麼) 2012. *Una pizca de maldad* (2018).

—, “Liang Sheng” (兩生, Dos vidas) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)

Bi Feiyu (畢飛宇). *Diqiu shang de wang jia zhuang* (地球上的王家莊) 2002. *Las feroces aprendices Wang* (2007).

—, *Qingyi* (青衣) 1999. *Qingyi, ópera de la luna* (2007).

Chi Zijian (遲子建). “Qinqin tudou” (親親土豆, Patatas de mi corazón) reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988)

—, “Cai jiangguo de ren” (採漿果的人, Los recolectores de bayas) reunido en *A la ciudad y otros cuentos rurales chinos* (2014).

Eileen Chang (張愛玲). *Chenxiang Xie: Di-Yi Lu Xiang, Chenxiang Xie: Di-Er Lu Xiang* (沉香屑) 1943. *Incienso* (2019), Barcelona: Libros del Asteroide.

—, *Qincheng zhi lian* (傾城之戀) 1943. *Un amor que destruye ciudades* (2016), *L'amor que fa caure ciutats* (2016).

Ge Fei (格非). *Yinshenyi* (隱身衣) 2012. *El invisible* (2017).

—, “Lianzhou ci” (涼州詞, La canción de Liangzhou) reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988).

Lilian Lee (李碧華). *Bawa bieji* (霸王別姬) 1985. *Adiós a mi concubina* (1993, 1994 1997 y 2011).

—, *Manzhouguo yaoyan: chuandao fangzi* (滿州國妖豔：川島芳子) 1990. *La última princesa de Manchuria* (1996, 1997 y 2010).

Ma Jian (馬建). *Beijing Zhiwuren* (北京植物人) 2008. *Pekín en coma* (2008).

—, *Yin zhi Dao* (陰之道) 2012. *El camino oscuro* (2014).

Mai Jia (麥家). *An Suan* (暗算) 2003. *En la oscuridad* (2016).

—, *Jie mi* (解密) 2002. *El don* (2014), *El do* (2014).

Han Shaogong (韓少功). *Ba ba ba* (爸爸) 1986. *Pa pa pa* (2008).

—, *Maqiao Cidian* (馬橋詞典) 1996. *Diccionario de Maqiao* (2006).

Su Tong (蘇童). *Wo de Diwang Shengya* (我的帝王生涯) 1989. *Mi vida como emperador* (2009).

—, “Renmin de yu”(人民的魚, Los peces del pueblo) reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988)

Wei Hui (衛慧). *Shanghai baobei* (上海寶貝) 1999. *Shanghai Baby* (catalán) (2002), *Shanghai Baby* (castellano) (tres en 2002, 2003 y 2008).

—, *Wo de chan* (我的禪) 2004. *Casada con Buda* (2005 y 2007).

Xiao Hong (蕭紅). *Shengsi Chang* (生死場) 1935. *Campos de vida y muerte, y otros relatos* (2018).

—, “Shou” (手, Manos) reunido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007).

Yan Geling (嚴歌苓). *Di-jiu ge guafu* (第九個寡婦) 2006. *La novena viuda* (2011).

—, *Jinling shisan chai* (金陵十三釵) 2007. *Las flores de la guerra* (2012).

Yu Dadu (郁達夫). *Mi yang* (迷羊) 1928. *La oveja descarriada* (2014).

—, “Chunfeng chenzui de wanshang” (春風沉醉的晚上, Intoxicantes noches de primavera), “Xue lei” (血淚, Sangre y lágrimas) y “Guoqu” (過去, El pasado) reunidos en *Diez grandes cuentos chinos* (2000).

f) Con sola una obra o relatos cortos reunidos en una antología traducida

Ah Mei (阿美). “Li Ai he Hai Li de gushi” (李愛和海麗的故事, La historia de Li Ai y Hai Li) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)

Ai Mi (艾米). *Shanzha shu zhi lian* (山楂樹之戀) 2010. *Amor bajo el espino blanco* (2012).

Ai Wu (艾蕪). “Shi Qing saozhi” (石青嫂, La Sra. Shi Qing) reunido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007).

Alai (阿來). *Chenai luoding* (塵埃落定) 1998. *Las amapolas del emperador* (2003).

- Bao Shu (寶樹). *Shijian zhi xu* (時間之墟) 2013. *La redención del tiempo* (2018).
- Bei Dao (北島). *Bo dong* (波動) 1986. *Olas* (1990).
- Bing Xin (冰心). “Fen” (分, La separación) reunido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007).
- Chen Guanzhong (陳冠中). *Shengshi zhongguo 2013* (盛世:中國 2013 年) 2009. *Años de prosperidad* (2011), *Anys de prosperitat* (2011).
- Chi Li (池莉). *Fannaorensheng* (煩惱人生) 1987. *Triste vida* (2007), *Trista vida* (2007).
- Chiu Miao-Chin (邱妙津). *Mengmate Yishu* (蒙馬特遺書) 1996. *Cartas póstumas desde Montmartr* (2018).
- Chun Sue (春樹). *Beijing Wawa* (北京娃娃) 2002. *La muñeca de Pekín* (2003), *La nina de Pequín* (2003).
- Cao Guanlong (曹冠龍). *Gelou Shangxia* (閣樓上下) 1993. *El desván: memorias del hijo de un terrateniente chino* (2001).
- Cao Kou (曹寇). “Zhao Qinhe” (趙清河, ¿Qué han hecho con los indios?) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)
- Cao Wenxuan (曹文軒). *Qingtong Kuihua* (青銅葵花) 2005. *Bronce y Girasol* (2017).
- Chen Rong (陳蓉). “Ren Dao Zhongnian” (人到中年, Años de madurez) reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990).
- Cheng Jingbo (程婧波). “Yinghuocheng zhi Mu” (螢火蟲之墓, La tumba de las luciérnagas) reunido en *Planetas invisibles* (2017).
- Chen Ran (陳然). *Siren Shenghuo* (私人生活) 2001. *Vida privada* (2019).
- Dai Wangshu (戴望舒). *Prosas selectas de Dai Wangshu* (戴望舒散文集) 1926-1946. *Prosas selectas de Dai Wangshu* (2017).
- Ding Ling (丁玲). *Shafei Nüshi de Riji* (莎菲女士的日記) 1927. *El diari de Shafei* (1991), *El diario de la señorita Sofía; En el hospital* (2014).
- Dorothy Tse (謝曉虹). *Tou* (頭) 2003. *La cabeza* (2017).

- Du Heng (杜衡). “Hong yu Hei” (紅與黑, Rojo y Negro) reunido en *Un paraíso sobre el infierno* (2016).
- Fang Fang (方方). Tuice Jizhong (推測幾種) “Especulaciones varias” en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988)
- Fan Xiaoqing (范小青). Menghuan Kuaidi (夢幻快遞) “Correo de ensueño” en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988)
- Feng Jicai (馮驥才). *Ganxie Shenghuo* (感謝生活) 1987. *Que broten 100 flores* (1997).
- Ge Shuiping (葛水平). “Di Qi” (地氣, La tierra: energía vital) reunido en *A la ciudad y otros cuentos rurales chinos* (2014).
- Gouzi (狗子). “Mitu: yige pijiu zhuiyizhe de dubai 2” (una parte de la novela 迷途：一個啤酒主義者的獨白二, El bar de Ah Peng) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)
- Gu Hua (古華). *Furong zhen* (芙蓉鎮) 1981. *Hibisco* (1989).
- Han Dong (韓東). “Fangjian yu Fengjing” (房間與風景, Interior con paisaje) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)
- Hao Jingfang (郝景芳). “Kanbujian de Xingqiu” (看不見的星球, Planetas invisibles) y “Beijing zhedie” (北京折疊, Entre los pliegues de Pekín) reunidos en *Planetas invisibles* (2017).
- He Jiahong (何家弘). *Xie Zui* (血罪) 2010. *Crimen de sangre* (2012).
- Hong Ke (紅柯). Chui Niu (吹牛) “Inflando vacas” en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988)
- Jia Pingwa (賈平凹). *Feidu* (廢都) 1993. *Ciudad difunta* (2018).
- Jiang Guangci (蔣光慈). *Shaonian Piaobozhe* (少年漂泊者) 1926. *El joven de la vida errante* (2014).
- Jiang Rong (姜戎). *Lang Tuteng* (狼圖騰) 2004. *L'esperit del llop* (2008), *Tótem lobo* (2008).
- Lee Chiao (李喬). *Lan Caixia de Chuntian* (藍彩霞的春天) 1985. *La primavera de Lan Caixia* (2018).

- Li Ang (李昂). *Sha Fu* (殺夫) 1983. *Matar al marido* (2012).
- Li Na (李納). “Sani Dadie” (撒尼大爹, Mi tío Sani) reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990).
- Li Shuxian, Wang Qingxiang (李淑賢, 王慶祥). *Wo de Zhangfu Pu Yi* (我的丈夫溥儀) 2008. *Mi marido Puyi: el último emperador de China* (2015).
- Liu Na’ou (劉訥鷗). “Liangge Shijian de Buhuo zhengzhe” (兩個時間的不惑症者, Dos enfermos insensibles al tiempo) reunido en *Un paraíso sobre el infierno* (2016).
- Liu Yichang (劉以鬯). *Duidao* (對倒) 2000. *Deseando amar* (2013).
- Liu Qingbang (劉慶邦). “Dao Chengli Qu” (到城裡去, ¡A la ciudad!) reunido en *A la ciudad y otros cuentos rurales chinos* (2014).
- Liu Zhen (劉真). “El largo y zigzagueante arroyo” (長長的流水) en *Ocho escritoras chinas* (1990).
- Lu Min (魯敏). “Xie Bomao zhi Si” (謝伯茂之死, La muerte de Xie Bomao) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)
- Lu Nei (路內). “Toushu ren” (偷書人, El ladrón de libros) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)
- Lu Wenfu (陸文夫). *Meishi jia* (美食家) 1983. *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino* (1994).
- Ma Boyong (馬伯庸). “Jijing zhi Cheng” (寂靜之城, La ciudad del silencio) reunido en *Planetas invisibles* (2017).
- Mao Dun (茅盾). “Xiao Wu” (小巫, Imagen en miniatura), “Xiao Xiansheng Xiangbutong” (趙先生想不通, El señor Chao no acierta a comprender) y “Erzi Kaihui Qu le” (兒子開會去了, La segunda generación) reunidos en *Diez grandes cuentos chinos* (2000).
- Mian Mian (棉棉). *Tang* (糖) 2000. *Caramelos* (2011 y 2013).
- Mu Shiyong (穆時英). “Shanghai de Hubuwu” (上海的狐步舞, El foxtrot de Shanghai) reunido en *Un paraíso sobre el infierno* (2016).
- Mo Yue (漠月). “Suoyang” (鎖陽, Retoños de Cynomorium) reunido en *A la ciudad y otros cuentos rurales chinos* (2014)

- Murong Xuecun (慕容雪村). *Chengdu, jinye qing jiang wo yiwang* (成都，今夜請將我遺忘) 2011. *Déjame en paz* (2014).
- Pema Tseden (萬瑪才旦). *Taluo* (塔洛) 2012. *Tharlo* (2018).
- Qian Zhongshu (錢鐘書). *Weicheng* (圍城) 1947. *La fortaleza asediada* (1992 y 2009).
- Pu Yi (溥儀). *Wo de Qian Ban Sheng* (我的前半生) 1960. *Yo fui emperador de China* (1975), *Yo fui el último emperador de China* (1987 y 1988), *El último emperador* (1990 y 1994).
- Rou Shi (柔石). “Wei Nuli de Muqin” (為奴隸的母親, Una esposa contratada) reunido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007).
- Ru Zhijuan (茹志鵑). “Caoyuan shang de Xiaolu” (草原上的小路, Los senderos de la estepa) reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990).
- Sheng Keyi (盛可以). “Buyuzhe Shuo” (捕魚者說, El pescador dice) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015).
- Shi Shuqing (施叔青). *Xianggang San Bu Qu* (香港三部曲) 1993. *La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial* (2009).
- Tang Fei (糖匪). “Huangse Gushi” (黃色故事, Chica de compañía) reunido en *Planetas invisibles* (2017).
- Tie Ning (鐵凝). *Meiyou Niukou de Chenshan* (沒有鈕扣的紅襯衫) 1983. *La blusa roja sin botones* (1989).
- Wang Gang (王剛). *Yinggelishi* (英格力士) 2004. *El profesor de inglés* (2009).
- Wang Shuo (王朔). *Qianwan bie ba wo dang ren* (千萬別把我當人) 1989. *Haz el favor de no llamarme humano* (2002 y 2008).
- Wang Tongzhao (王統照). “Hupan erylü” (湖畔兒語, El niño a la orilla del lago) reunido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007)
- Wang Xiangfu (王祥夫). “Shang bian” (上邊, Los de Arriba) reunido en *A la ciudad y otros cuentos rurales chinos* (2014).
- Wei Wei (魏微). “Dalao Zheng de Nüren” (大老鄭的女人, La mujer de Zheng el mayor) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)
- Wen Bin (問彬). “Xin ji” (心祭, Añoranza) reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990).

- Xia Jia (夏笳). “Baigui yexing jie” (百鬼夜行街, Cientos de fantasmas desfilan esta noche), “Tongtong de xiatian” (童童的夏天, El verano de Tongtong), “Long ma yexing” (龍馬夜行, El paseo nocturno del dragón equino) reunidos en *Planetas invisibles* (2017)
- Xie Bingying (謝冰瑩). *Yige Nübing de Zizhuan* (一個女兵自傳) 1936. *Autobiografía de una muchacha china* (1949).
- Xu Xiaobin (徐小斌). *Yu she* (羽蛇) 1998. *La niña de papel* (2010).
- Xu Xing (徐星). *Shengxia de dou shuyu ni* (剩下的都屬於你) 2004. *Aventuras y desventuras de un pícaro chino* (2004).
- Yang Erche Namu (楊二車娜姆). *Zouchu nüer guo* (走出女兒國) 1997. *La tierra de las mujeres: la vida en un mundo sin padres ni maridos* (2003).
- Ye Wenling (葉文玲). “Xiaoxi jiudao wan” (小溪九道彎, El arroyo de los nueve recodos) reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990).
- Zhang Ling (張翎). *Jinshan* (金山) 2009. *El sueño de la Montaña del Oro* (2012).
- Zhang Tianyi (張天翼). “Hua Wei xiansheng” (華威先生, El Sr. Hua Wei) reunido en *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007).
- Zhang Xianliang (張賢亮). *Nanren de yiban shi nüren* (男人的一半是女人) 1985. *La mitad del hombre es la mujer* (1992).
- Zhang Xinxin, Sang Ye (張辛欣, 桑曄). *Beijing, yibaihe putongren de zishu* (北京, 一百個普通人的自述) 1985. *El hombre de Pekín* (1989).
- Zhou Daxin (周大新). *Xiang shang de Taijie* (向上的台階) 1996. *Imparable ascenso al poder* (2016).
- Zhu Wen (朱文). “Xiegei Zhang Deng de Yi Ge Duangushi” (寫給張燈的一個短故事, Un pequeño cuento para Zhang Deng) reunido en *Después de Mao: narrativa china actual* (2015)
- Zong Pu (宗璞). “Hongdou” (紅豆, Granos de abro) reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990)

ANEXO 4: Traductores con más traducciones

a) Con 13 traducciones

Piñero Martínez, Blas. *El camello Xiangzi* (2011). La Coruña: Ediciones del Viento.

—. *La mala hierba* (2013). Madrid: Bartleby Editores.

—. *El suplicio del aroma de sándalo* (2014). Madrid: Kailas.

—. *La oveja descarriada* (2014). Madrid: Kailas.

—. *El joven de la vida errante* (2014). Madrid: Hermida Editores.

—. *El Manglar* (2016). Madrid: Kailas.

—. *El clan del sorgo rojo* (2016). Barcelona: Kailas.

—. *El mapa del tesoro escondido* (2017). Barcelona: Kailas.

—. *El rábano transparente* (2017). Barcelona: Kailas.

—. *Ciudad difunta* (2018). Madrid: Kailas.

—. *El clan de los herbívoros* (2018). Madrid: Kailas.

—. *Una carretera en obras* (2019). Barcelona: Kailas.

—. *Vida privada* (2019). Madrid: Línea Horizonte.

b) Con 6 traducciones

Suárez, Anne-Hélène. *Vivir* (2010). Barcelona: Seix Barral.

—. *Cambios* (2012). Barcelona: Seix Barral.

—. *Crónica de un vendedor de sangre* (2014). Barcelona: Seix Barral.

—. *Incienso* (2019). Barcelona: Libros del Asteroide.

—. *Gritos en la llovizna* (2016). Barcelona: Seix Barral.

—. *Un amor que destruye ciudades* (2016) con Qu Xianghong. Barcelona: Libros del Asteroide.

c) Con 5 traducciones

Altayó Finestres, Javier. *El sueño de la Montaña del Oro* (2012). Barcelona: Ediciones Destino.

—. *El problema de los tres cuerpos* (2016). Barcelona: Ediciones B.

—. *La esfera luminosa* (2019). Barcelona: Nova.

—. *La tierra errante* (2019). Barcelona: Nova.

—. *El bosque oscuro* (2017). Barcelona: Ediciones B.

Marin Lacarta, Maialen. *Calma* (2010). Barcelona: Alpha Decay.

—. *La ciudad fronteriza* (2013). Barcelona: Bellaterra.

—. *Un paraíso sobre el infierno: tres cuentos de Shanghai* (2016). Barcelona: Hjckrrh.

—. *Tharlo* (2018). Barcelona: Hjckrrh.

—. “La espada Rayo de luna” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988). Madrid: Popular.

d) Con 4 traducciones

Cuadra Mora, Belén. *El sueño de la aldea Ding* (2013). Barcelona: Automática Editorial.

—. *Los besos de Lenin* (2015). Madrid: Automática Editorial.

—. *Cartas póstumas desde Montmartre* (2018). Madrid: Gallo Nero.

—. *Crónica de una explosión* (2018). Madrid: Automática Editorial.

Fisac, Taciana. *La familia Kao* (1986). Madrid: SM.

- . *La blusa roja sin botones* (1989). Madrid: SM.
- . *La fortaleza asediada* (1992). Barcelona: Anagrama.
- . *Los cuatro libros* (2016). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Jardí Soler, Eulàlia. *Família* (2011). Barcelona: Viena.

- . *Nits fredes* (2013). Barcelona: Viena.
- . *Família* (2014). Barcelona: Libros del Asteroide.
- . *Primavera* (2016). Barcelona: Viena.

Tor-Carroggio, Irene. *Diaries del Sàhara* (2016) con Sara Rovira-Esteva. Barcelona: Rata.

- . *Diarios del Sàhara* (2016). Barcelona: Rata.
- . *Diarios de las Canarias* (2017). Barcelona: Rata.
- . *Diarios de ninguna parte* (2019). Barcelona: Rata.

e) Con 3 traducciones

Cabrera López, Néstor. *Luna creciente: cuentos chinos contemporáneos* (2007). Madrid: Popular.

- . *Diario de un demente y otros cuentos* (2008). Madrid: Popular.
- . *Diario de un demente y La auténtica historia de Ah Q* (2014). Barcelona: Kailas.

Espín García, Mari Carme. *Triste vida* (2007). Barcelona: Belacqva.

- . *Trista vida* (2007). Barcelona: Belacqva.
- . *La niña de papel* (2010). Barcelona: Mosaico de Gen.

Folch, Dolors. *El hombre de Pekín* (1989). Sabadell: Ausa.

—. *Olas* (1990). Barcelona: Edicions 62.

—. *El diari de Shafei* (1991). Barcelona: Edicions de l'Eixample.

Hernández, Pau Joan. *El llibre d'un home sol* (2001). Barcelona: Columna Edicions.

—. *Una canya de pescar per al meu avi* (2003). Barcelona: Columna Edicions.

—. *La muntanya de l'ànima* (2001) con Lao Yanping. Barcelona: Columna Edicions.

Herrera Ferrer, Ana. *K, el arte del amor* (2004). Barcelona: El Aleph.

—. *La hija del río* (2005). Barcelona: El Aleph.

—. *Servir al pueblo* (2008). Madrid: Maeva.

Ossés, Carlos. *Las baladas del ajo* (2008). Madrid: Kailas.

—. *La vida y la muerte me están desgastando* (2009). Madrid: Kailas..

—. *Canción de la pena eterna* (2010). Madrid: Kailas.

Petrecca, Miguel Ángel. *Después de Mao: narrativa china actual* (2015). Madrid:
Adriana Hidalgo.

—. *El invisible* (2017). Madrid: Adriana Hidalgo.

—. *Una pizca de maldad* (2018). Madrid: Adriana Hidalgo.

Pitarque Ledesma, Núria. *La novena viuda* (2011). Madrid: Alfaguara.

—. *Las flores de la guerra* (2012). Madrid: Alfaguara.

—. *China en diez palabras* (2013). Barcelona: Alba.

Preciado, Juan Ignacio. *La mitad del hombre es la mujer* (1992) con Emilia Hu. Madrid: Siruela.

—. *Que broten 100 flores* (1997) con Emilia Hu. León: Everest.

—. *Obras I: Grito de llamada* (1978) con Miguel Shiao. Madrid: Alfaguara.

Tiedra García, Cora. *La república del vino* (2010). Madrid: Kailas.

—. *Shifu, harías cualquier cosa por divertirte* (2011). Madrid: Kailas.

—. *Déjame en paz* (2014). Madrid: Kailas.

f) Con 2 traducciones

Alepuz Morales, Agustín. *El fin de la muerte* (2018). Barcelona: Ediciones B.

—. *La redención del tiempo* (2018). Barcelona: Ediciones B.

Benet, Carla. *El passat i els càstigs* (2013). Barcelona: Les Males Herbes.

—. *L'amor que fa caure ciutats* (2016). Barcelona: Club Editor.

Ciruela Alférez, Juan José. *Trece pasos* (2015). Madrid: Kailas.

—. *La cabeza* (2017). Barcelona: Hjckrrh.

Déllano, Luis Enrique. *La verdadera historia de A Q* (1971). Barcelona: Salvat Editores, Alianza Editorial.

—. *Diez grandes cuentos chinos* (2000). Barcelona: Andrés Bello.

Hu, Emilia. *La mitad del hombre es la mujer* (1992) con Juan Ignacio Preciado. Madrid: Siruela.

—. *Que broten 100 flores* (1997) con Juan Ignacio Preciado. León: Everest.

Li Yifan. *Rana* (2011). Madrid: Kailas.

—. *Boom* (2013). Madrid: Kailas.

Liao Yanping. *La muntanya de l'ànima* (2001) con José Ramón Monreal. Barcelona: Columna Edicions.

—. *La montaña del alma* (2001) con Pau Joan Hernández. Barcelona: Círculo de Lectores.

Parés, Núria. *L'esperit del llop* (2008) con Xavier Solé. Barcelona: La Magrana.

—. *El do* (2014) con Ernest Riera Arbussà. Barcelona: Edicions 62.

Pozanco, Víctor. *Adiós a mi concubina* (1993). Barcelona: Ediciones B.

—. *La última princesa de Manchuria* (1996). Barcelona: Círculo de Lectores.

Prado-Fonts, Carles. *Diari d'un boig i altres relats* (2007). Barcelona: Edicions de 1984.

—. *Canvis* (2012). Barcelona: Edicions 62.

Ramírez, Laureano. *Contar nuevo de historias viejas* (2001). Madrid: Hiperión.

—. *Una caña de pescar para el abuelo* (2003). Barcelona: Ediciones del Bronce.

Rovira-Esteva, Sara. *La nina de Pequín* (2003). Barcelona: Empúries.

—. *Diaris del Sàhara* (2016) con Irene Tor-Carroggio. Barcelona: Rata.

Sautié López, Miguel. *Amor en un pequeño pueblo* (2012). Madrid: Popular.

—. *Amor en un valle encantado* (2012). Madrid: Popular.

Tejera Expósito, David. *Planetas invisibles* (2017). Madrid: Alianza.

—. *Marea tóxica* (2019). Barcelona: Nova.

Vargas-Urpí, Mireia . *Diaris de les Canàries* (2017). Barcelona: Rata.

—. *Diaris d'enlloc* (2019). Barcelona: Rata.

Zuloeta Rodríguez, Orlando. *Amor en una colina desnuda* (2012). Madrid: Popular.

—. *Crimen de sangre* (2012). Madrid: Popular.

d) Con una traducción

Aldea Lorente, Víctor. *Shanghai Baby* (2002). Barcelona: Columna Edicions.

Almendros, Domingo. *Mi vida como emperador* (2009). Barcelona: JP Libros.

Alonso Pérez, Ramón. *Hibisco* (1989). Barcelona: Luis de Caralt.

Alonso, Isabel. *Galera* (1995). Tafalla: Txalaparta.

Alou, Damià. *Amor bajo el espino blanco* (2012). Madrid: Santillana.

Antón Rodríguez, Miguel. *Tótem lobo* (2008). Madrid: Alfaguara.

Arsovska, Liljana; Cornejo, Romer Alejandro. *Shanghai Baby* (2002). Barcelona: Círculo de Lectores.

- Artés Morata, Joan. *Las feroces aprendices Wang* (2007). Barcelona: Verdecielo.
- Barbero Moraño, Alfredo. *Años de prosperidad* (2011). Barcelona: Ediciones Destino.
- Barrado García, Javier. *Historia de mi vida* (2005). Madrid: Amaranto.
- Barruetabeña, Puerto. *Diario de un demente y La auténtica historia de Ah Q* (2014).
Barcelona: Kailas.
- Berdagué, Roser. *Aventuras y desventuras de un pícaro chino* (2004). Barcelona: Roca.
- Canales Medina, Verónica. *La muñeca de Pekín* (2003) con Shan Wu Kai-lin y Luis
Pérez Cornejo. Barcelona: El Aleph.
- Capilla Campomar, Iris. *Contaminación* (2019). Barcelona: Hjeckrrh.
- Carrizales, Wilfredo. “Años de madurez” reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990).
Barcelona: Icaria .
- Chang Yahui. *La primavera de Lan Caixia* (2018) con Consuelo Marco Martínez,
Wangtang Lee Jen, Fan Shengyang y Luis Roncero. Madrid: Cuadernos del
Laberinto.
- Cheng Yiyang. “La canción de Liangzhou” reunido en *La espada Rayo de Luna y
otros cuentos* (1988) con Alberto Supiot Ripoll. Madrid: Popular.
- Ciocchini Suárez, María Eugenia. *Las amapolas del emperador* (2003). Madrid: Maeva.
- Conde, Claudia . *El don* (2014). Barcelona: Ediciones Destino.
- Cornejo, Romer Alejandro. *Shanghai Baby* (2002). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Dauer, Herminia. *Baotown* (1996). Barcelona: Juventud.
- De los Ríos de Francisco, María Teresa. *El desván: memorias del hijo de un
terrateniente chino* (2001). Madrid: Turpial y Amaranto.
- Délano, Poli. *Diez grandes cuentos chinos* (2000) con Luis Enrique Délano. Barcelona:
Andrés Bello.
- Délano, Luis Enrique. *Diez grandes cuentos chinos* (2000) con Poli Délano. Barcelona:
Andrés Bello.
- Deza, Ana H. *Bronce y Girasol* (2017). Madrid: SM.

- Díez Pastor, Lola. *El verano de la traición* (1998). Barcelona: Plaza & Janés.
- Díez, Tyra. *El diario de la señorita Sofía; En el hospital* (2014). Barcelona: Bellaterra.
- Dong Yangsheng. “El arroyo de los nueve recodos” reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990). Barcelona: Icaria.
- Ehrenhaus Faimberg, Paula. *Qingyi, ópera de la luna* (2007). Barcelona: Verdecielo.
- Estrada, Isidro. “Patatas de mi corazón” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) con Guo Lingxia. Madrid: Popular.
- Fan Shengyang . *La primavera de Lan Caixia* (2018) con Consuelo Marco Martínez, Wangtang Lee Jen, Luis Roncero y Chang Yahui. Madrid: Cuadernos del Laberinto.
- Feng Jianguo. *El bosque oscuro* (2017). Barcelona: Ediciones B.
- Fibla Feito, Jordi. *Pekín en coma* (2008). Barcelona: Random House.
- Fortuny Carreras, Josep Oriol. “Especulaciones varias” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) con Jo Zhang Li Madrid: Popular.
- García Campos, Manuel de los Reyes. *Planetas invisibles* (2017) con David Tejera Expósito. Madrid: Alianza.
- García-Noblejas, Gabriel. *Haz el favor de no llamarme humano* (2002). Madrid: Lengua de trapo.
- Giralt Gorina, Pilar. *El gourmet: vida y pasión de un gastrónomo chino* (1994). Barcelona: Seix Barral.
- Golden, Seán; Presas, Marisa. *Mala herba* (1994). Barcelona: Edicions 62.
- Guo Lingxia. “Patatas de mi corazón” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) con Isidro Estrada. Madrid: Popular.
- Guzmán Ponce, M. Teresa. *La familia* (1982). Barcelona: Bruguera.
- Julibert, Elisenda. *Deseando amar* (2013). Barcelona: Chindia Plataforma.
- Lacruz, Manuel. *La verdadera historia del camello Xiangzi* (2014) con Hui Tan. Madrid: El Funambulista.

- Leiva Morales, Ángeles. *La tierra de las mujeres: la vida en un mundo sin padres ni maridos* (2003). Barcelona: Lumen.
- Li Tuo. “Añoranza” reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990). Barcelona: Icaria.
- Liu Jian. *En la oscuridad* (2016). Barcelona: Ediciones Destino.
- Liu Xiaomei. “El largo y zigzagueante arroyo” reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990). Barcelona: Icaria.
- Liu Xiaopei. “No olvidar el amor” reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990). Barcelona: Icaria.
- Liu Yongxin. “Granos de abro” reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990). Barcelona: Icaria .
- López Fernández, Elena. *La ciudad de la reina: una novela sobre el Hong Kong colonial* (2009). Madrid: El tercer nombre
- Mao Chinli. “Mi tío Sani” reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990). Barcelona: Icaria
- Mao Caiqin. *Mi marido Puyi: el último emperador de China* (2015). Madrid: Popular
- Marco Martínez, Consuelo. *La primavera de Lan Caixia* (2018) con Wangtang Lee Jen, Fan Shengyang, Luis Roncero y Chang Yahui. Madrid: Cuadernos del Laberinto.
- Mattas David. “Correo de ensueño” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988). Madrid: Popular.
- Molinari, Claudio. *Diccionario de Maqiao* (2006). Barcelona: Kailas.
- Monreal, José Ramón. *La montaña del alma* (2001) con Liao Yanping. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Moreno Carrillo, Bernardo. *Matar al marido* (2012). Barcelona: Chindia Plataforma.
- Munt Ojanguren, Ainara. *Casada con Buda* (2005) con Xu Ying. Barcelona: Emecé.
- Murillo, Isabel. *El profesor de inglés* (2009). Madrid: Espasa.
- Pàmies, Xavier. *Anys de prosperitat* (2011). Barcelona: La Campana.

- Paredes González, Alexander. *Imparable ascenso al poder* (2016). Madrid: Cooperación Editorial.
- Pérez Cornejo, Luis. *La muñeca de Pekín* (2003). Barcelona: El Aleph.
- Peyrou, Mariano. *Grandes pechos, amplias caderas* (2007). Madrid: Kailas.
- Pitol, Sergio. *Diario de un loco* (1971). Barcelona: Tusquets.
- Plamenova Dimitriva, Radina. “Inflando vacas” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988). Madrid: Popular.
- Poljak, Ana. *Sorgo Rojo* (1992). Barcelona: Muchnik.
- Posse, Ernesto. *La verídica historia de A Q* (1991). Madrid: El Sol de la Compañía Europea de Comunicación e Información.
- Presas, Marisa. *Mala herba* (1994). Barcelona: Edicions 62.
- Qu Xianghong. *Un amor que destruye ciudades* (2016) con Anne-Hélène Suárez. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Riera Arbussà, Ernest. *El do* (2014) con Núria Parés. Barcelona: Edicions 62.
- Rizzo, Jorge. *Faltan palabras* (2009). Barcelona: Miscelánea.
- Rodríguez García, Enrique B. *A la ciudad y otros cuentos rurales chinos* (2014). Madrid: Cooperación Editorial.
- Rodríguez Juiz, Cruz. *El camino oscuro* (2014). Barcelona: Random House.
- Roncero, Luis. *La primavera de Lan Caixia* (2018) con Consuelo Marco Martínez, Wangtang Lee Jen, Fan Shengyang y Chang Yahui. Madrid: Cuadernos del Laberinto.
- Ruiz, Jesús. *Yo fui emperador de China* (1975). Barcelona: Caralt Editores.
- Sánchez, José Luis. *El libro de un hombre solo* (2002) con Xin Fei. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Shan Wu Kai-lin. *La muñeca de Pekín* (2003) con Luis Pérez Cornejo y Verónica Canales Medina. Barcelona: El Aleph.

- Shiao, Miguel. *Obras I: Grito de llamada* (1978) con Juan Ignacio Preciad. Madrid: Alfaguara.
- Solé, Xavier. *L'esperit del llop* (2008) con Núria Oarés. Barcelona: La Magrana.
- Supiot Ripoll, Alberto. “La canción de Liangzhou” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) con Cheng Yiyang. Madrid: Popular.
- Tan, Hui. *La verdadera historia del camello Xiangzi* (2014) con Manuel Lacruz. Madrid: El Funambulista.
- Tejeda Martín, Teresa I. Tejeda Martín. *Campos de vida y muerte, y otros relatos* (2018). Barcelona: Bellaterra.
- Tejera Expósito, David. *Planetas invisibles* (2017) con Manuel de los Reyes García Campos. Madrid: Alianza.
- Topete, Rosa María. *Autobiografía de una muchacha china* (1949). Madrid: Mayfe.
- Usoz Chaparro, Olga. *Caramelos* (2011). Madrid: La Factoría de Ideas.
- Villacampa, Vicente. *Brothers* (2009). Barcelona: Seix Barral.
- Wangtang Lee Jen. *La primavera de Lan Caixia* (2018) con Consuelo Marco Martínez, Fan Shengyang, Luis Roncero y Chang Yahui. Madrid: Cuadernos del Laberinto.
- Xin Fei. *El libro de un hombre solo* (2002) con José Luis Sánchez. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Xu Ying. *Casada con Buda* (2005) con Ainara Munt Ojanguren. Barcelona: Emecé.
- Yang Jingyi. “Los peces del pueblo” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988). Madrid: Popular.
- Yao Yunqing. *Pa pa pa* (2008). Madrid: Kailas.
- Zhang Li. “Especulaciones varias” reunido en *La espada Rayo de Luna y otros cuentos* (1988) con Josep Oriol Fortuny Carreras. Madrid: Popular.
- Zhao Shiyu. “Los senderos de la estepa” reunido en *Ocho escritoras chinas* (1990). Barcelona: Icaria.
- Zhang Yifan. *Prosas selectas de Dai Wangshu* (2017). Granada: Comares.

ANEXO 5: Imágenes de portada

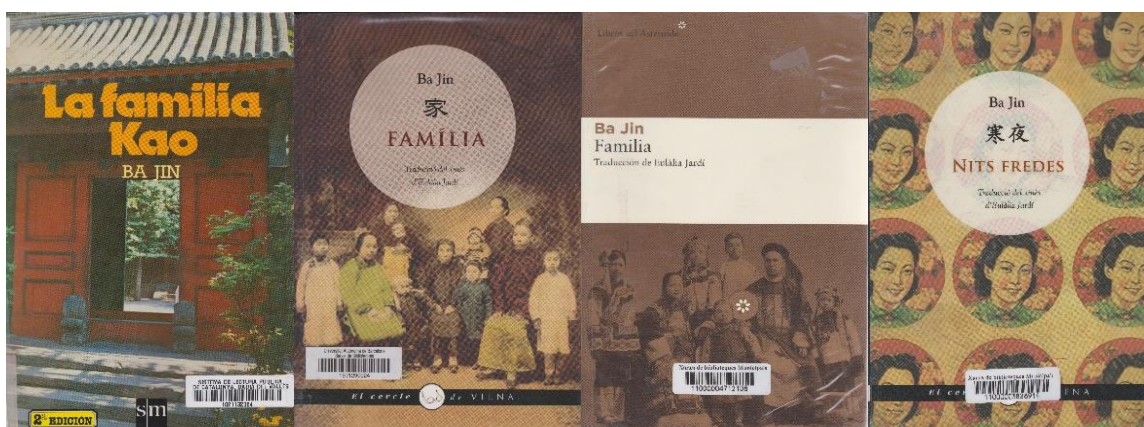


Ah Yi
978-84-16287086

Ai Mi
978-84-83653425

Alai
978-84-95354990

Ba Jin
84-02083331



Ba Jin
84-34815338

Ba Jin
978-84-83306314

Ba Jin
978-84-15625551

Ba Jin
978-84-83307229

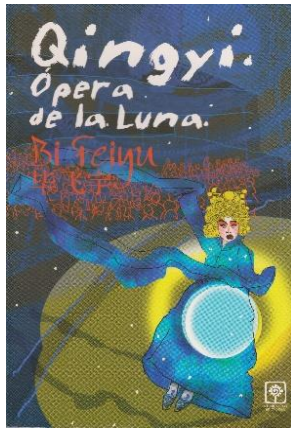


Ba Jin
978-84-83308820

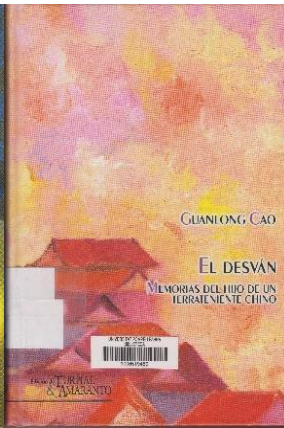
Bao Shu
978-84-17347345

Bei Dao
978-84-29731606

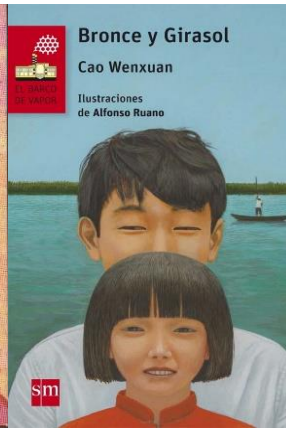
Bi Feiyu
978-84-93427153



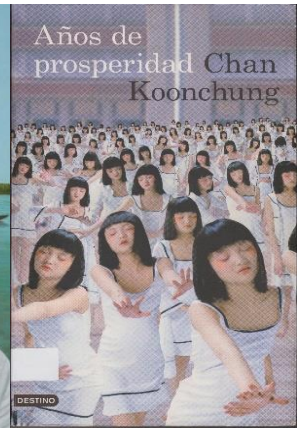
Bi Feiyu
978-84-93427160



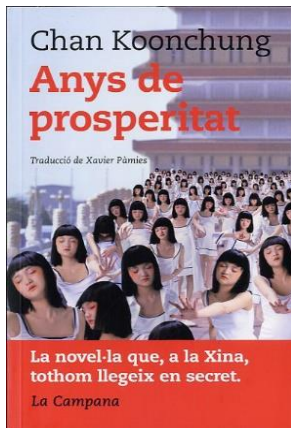
Cao Guanlong
84-95157098



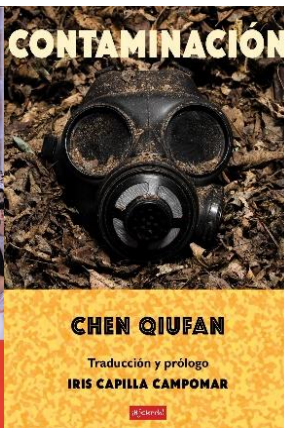
Cao Wenxuan
978-84-67591859



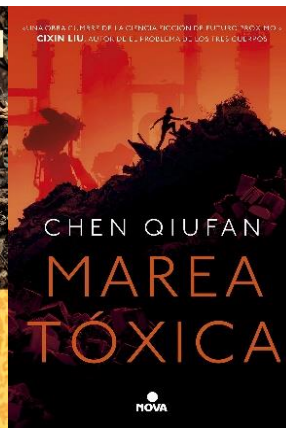
Chen Guanzhong
978-84-23345540



Chen Guanzhong
978-84-96735637



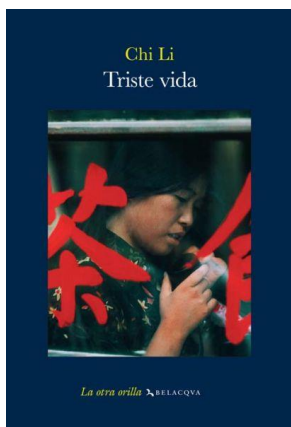
Chen Qiufan
978-84-94864827



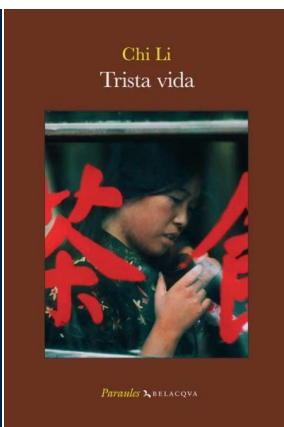
Chen Qiufan
978-84-17347482



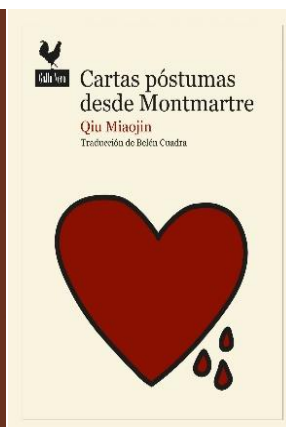
Chen Ran
978-84-17594176



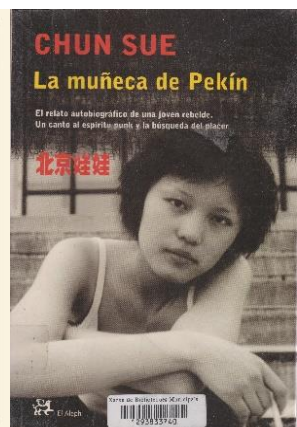
Chi Li
978-84-96694194



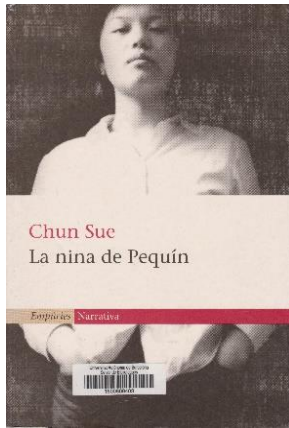
Chi Li
978-84-96694200



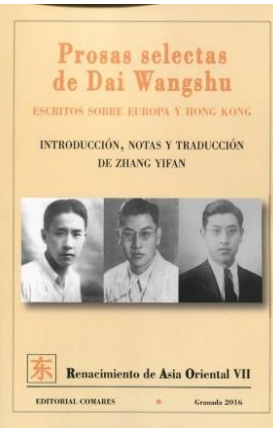
Chiu Miao-Chin
978-84-16529650



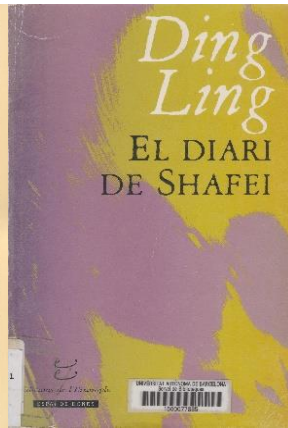
Chun Sue
84-76696264



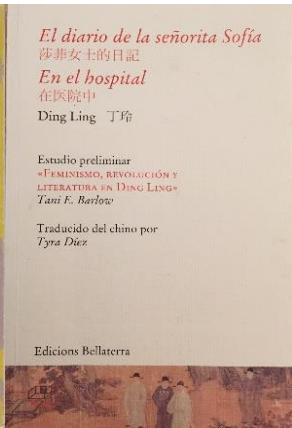
Chun Sue
978-84-97870023



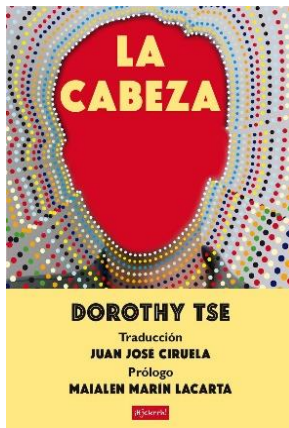
Dai Wangshu
978-84-90454787



Ding Ling
978-84-86279257



Ding Ling
978-84-72906792



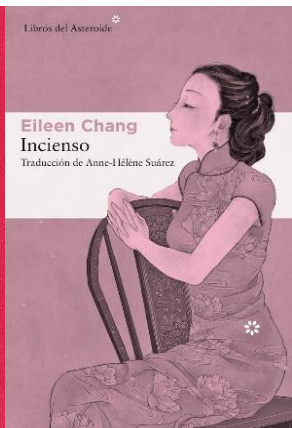
Dorothy Tse
978-84-94276781



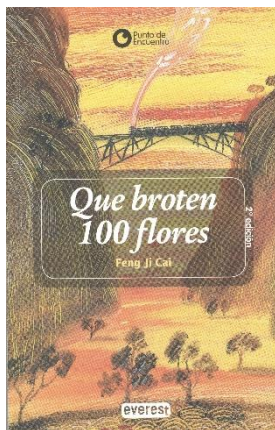
Eileen Chang
978-84-16213702



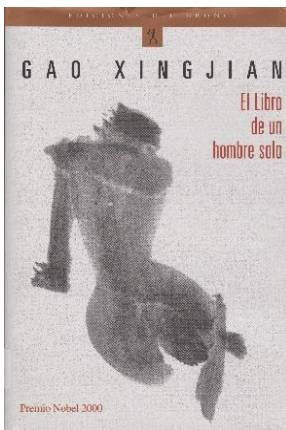
Eileen Chang
978-84-73292054



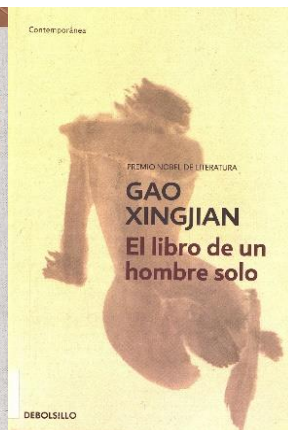
Eileen Chang
978-84-17977009



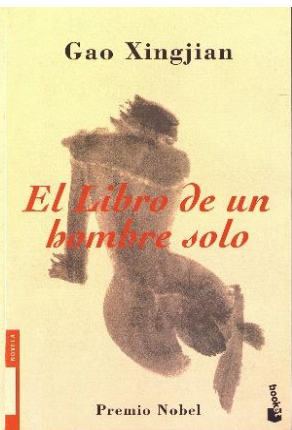
Feng Jicai
978-84-24159641



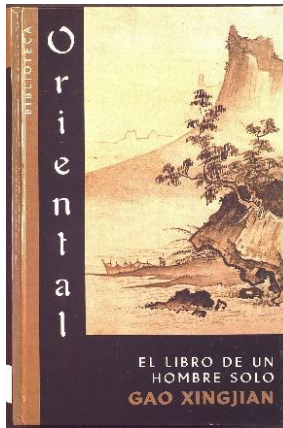
Gao Xingjian
978-84-84530824



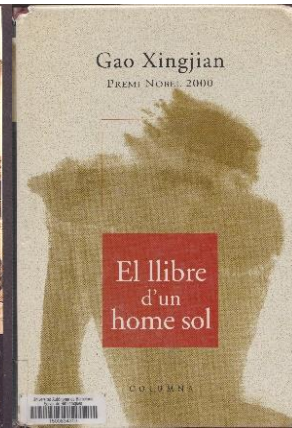
Gao Xingjian
978-84-99895000



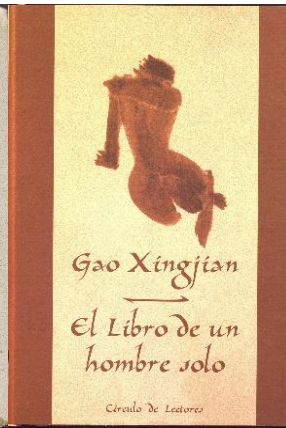
Gao Xingjian
978-84-84531791



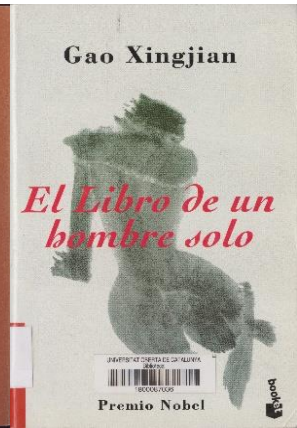
Gao Xingjian
978-84-67418214



Gao Xingjian
84-66401210



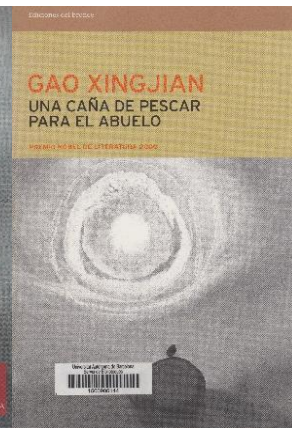
Gao Xingjian
978-84-22697909



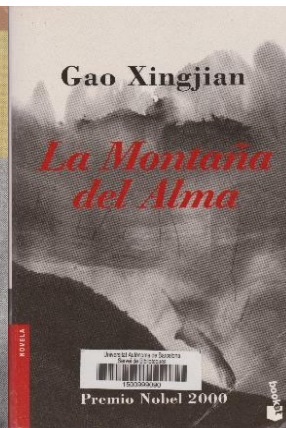
Gao Xingjian
978-84-84531425



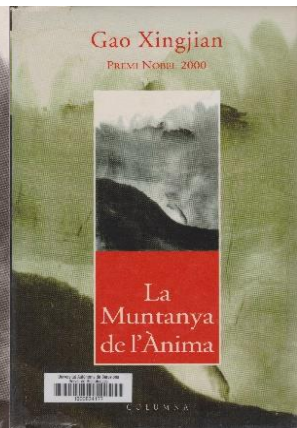
Gao Xingjian
978-84-66402888



Gao Xingjian
978-84-84531287



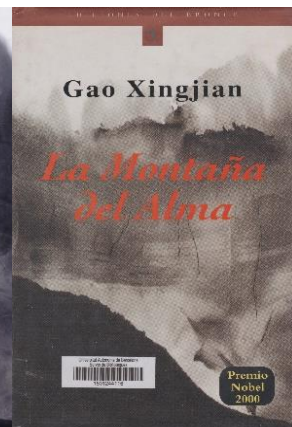
Gao Xingjian
84-84539598



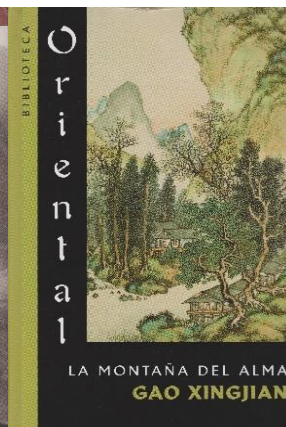
Gao Xingjian
978-84-66400534



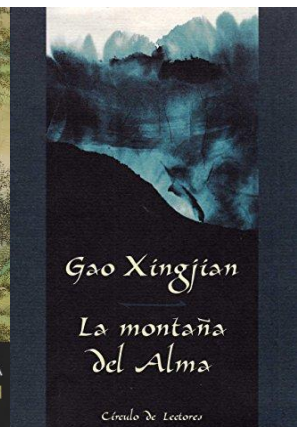
Gao Xingjian
978-84-99894133



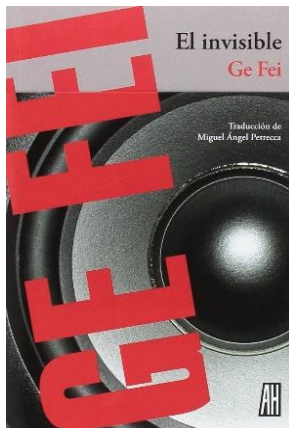
Gao Xingjian
978-84-84530442



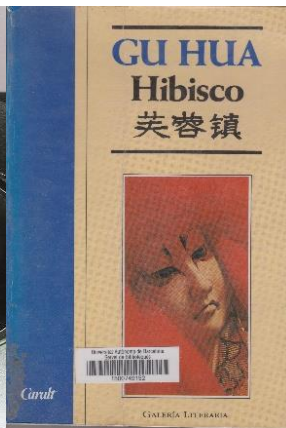
Gao Xingjian
84-67411988



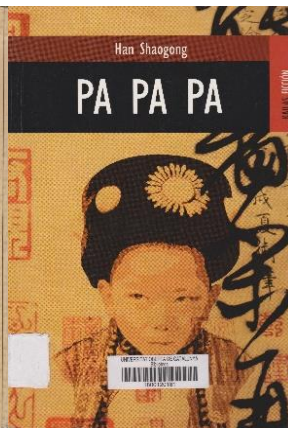
Gao Xingjian
978-84-22689133



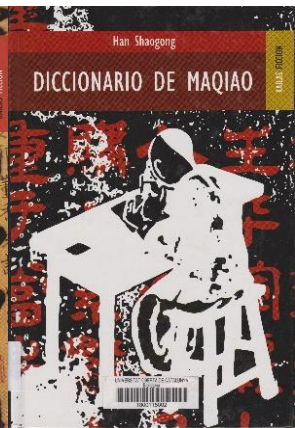
Ge Fei
978-84-15851868



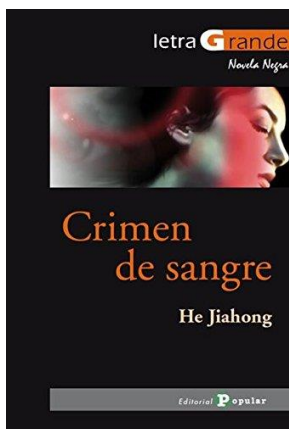
Gu Hua
978-84-21726051



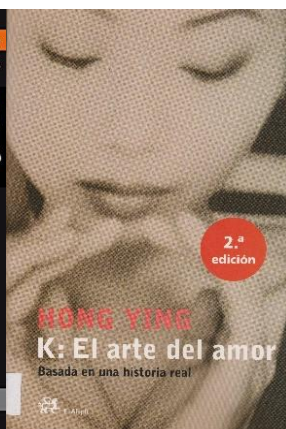
Han Shaogong
978-84-89624535



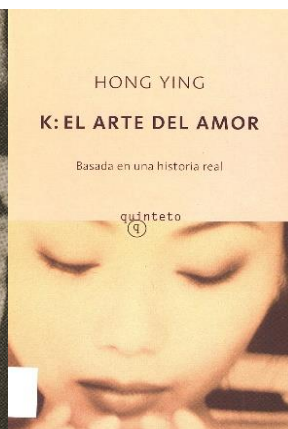
Han Shaogong
978-84-89624054



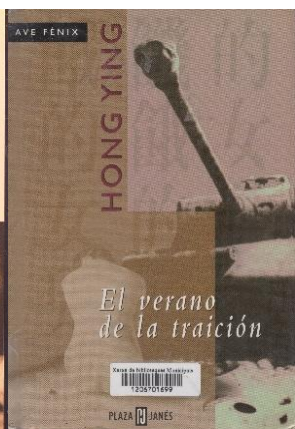
He Jiahong
978-84-78845026



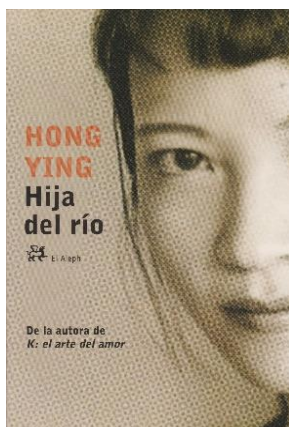
Hong Ying
84-76696736



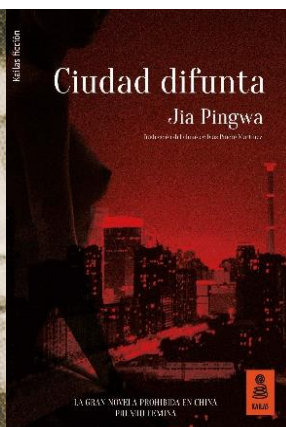
Hong Ying
978-84-96333895



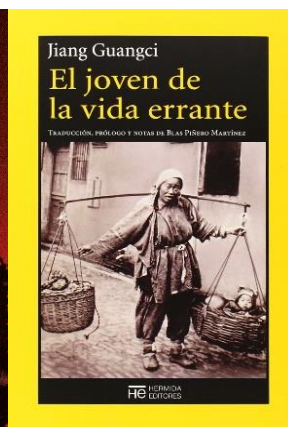
Hong Ying
84-01385768



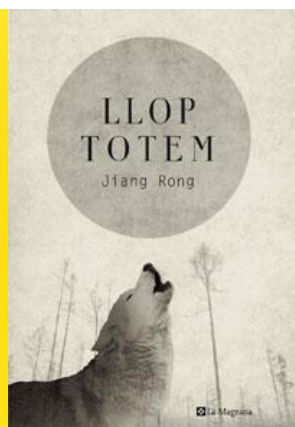
Hong Ying
978-84-76697252



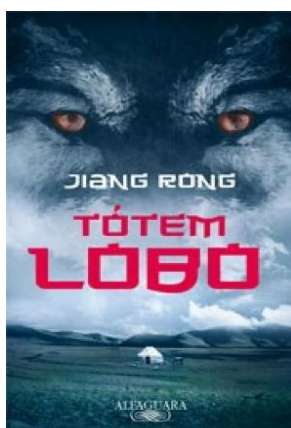
Jia Pingwa
978-84-17248307



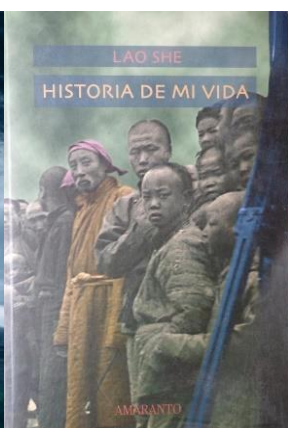
Jiang Guangci
978-84-94176715



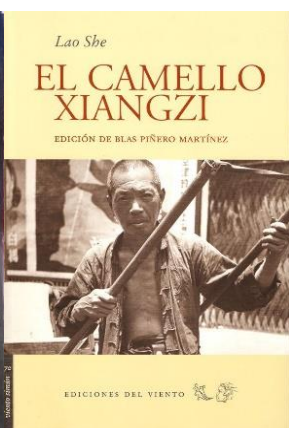
Jiang Rong
978-84-98673081



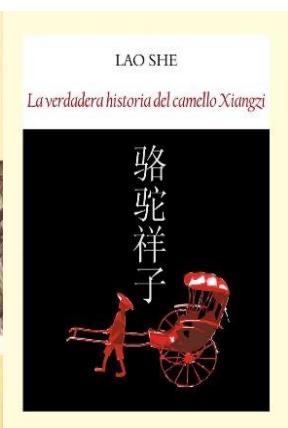
Jiang Rong
978-84-20473765



Lao She
978-84-93145798



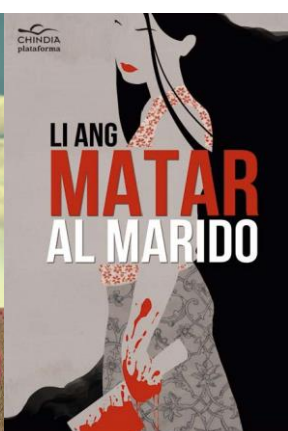
Lao She
978-84-96964884



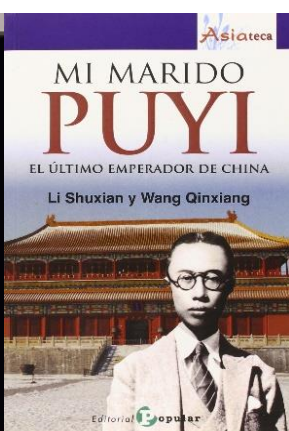
Lao She
978-84-94302633



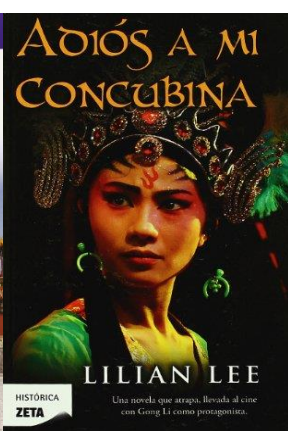
Lee Chiao
978-84-94860850



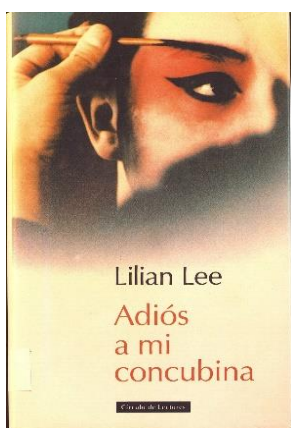
Li Ang
978-84-15577454



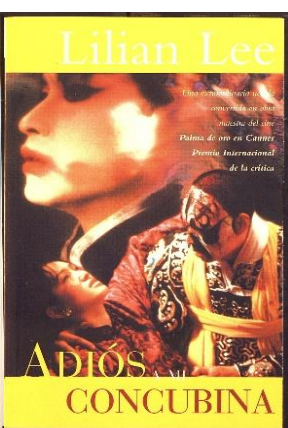
Li Shuxian y Wang
Qingxiang
978-84-78846368



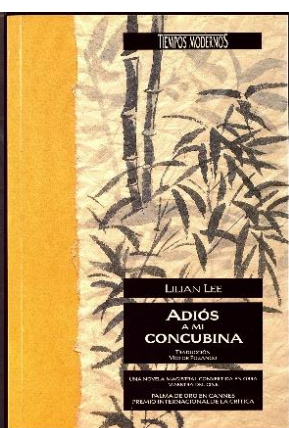
Lilian Lee
978-84-98721768



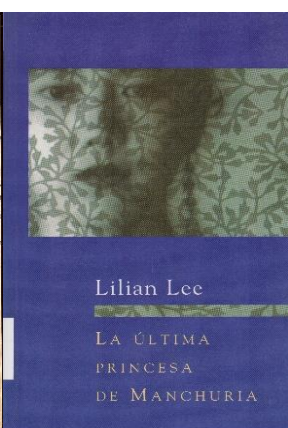
Lilian Lee
978-84-22650711



Lilian Lee
978-84-40670710



Lilian Lee
978-84-40641571



Lilian Lee
84-40663854



Lilian Lee
84-22658828

Lilian Lee
978-84-98724493

Liu Cixin
978-84-66659734

Liu Cixin
978-84-66660921

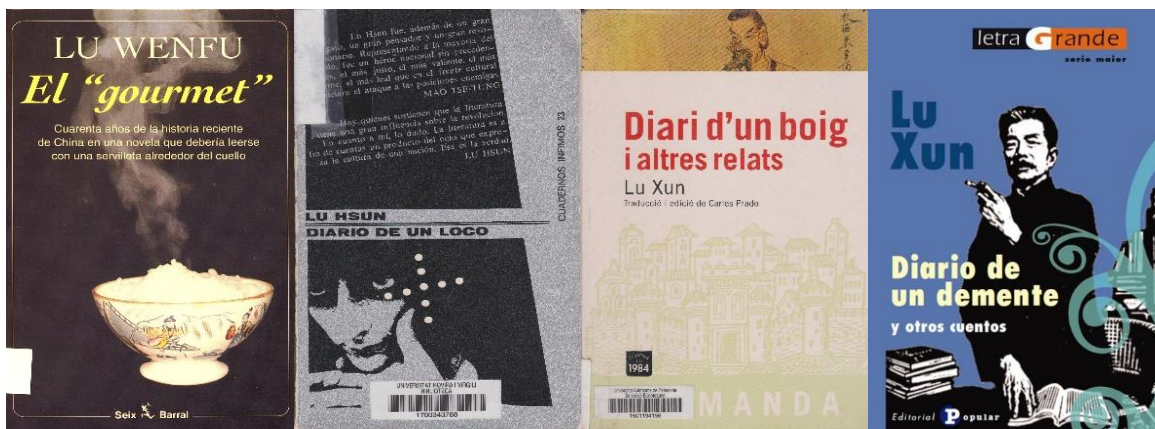


Liu Cixin
978-84-17347017

Liu Cixin
978-84-17347338

Liu Cixin
978-84-17347567

Liu Yichang
978-84-15750079

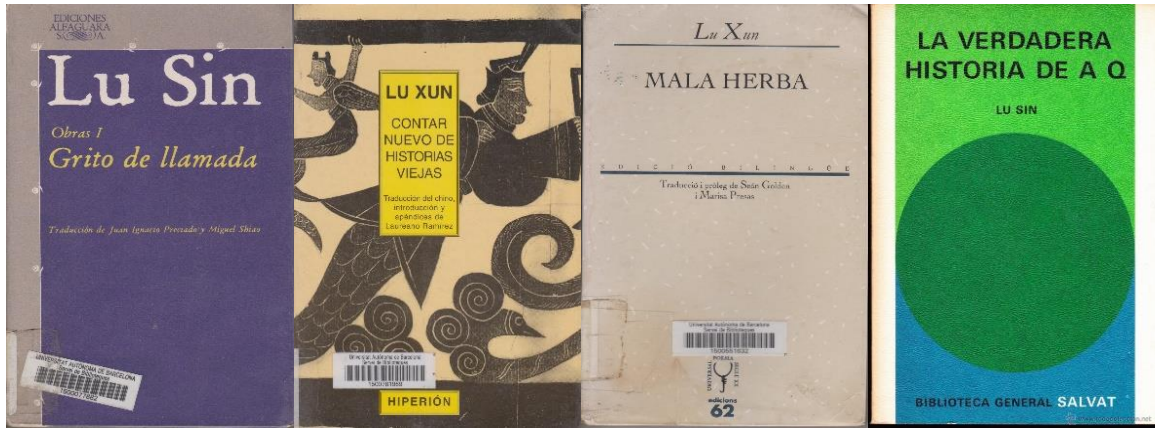


Lu Wenfu
84-32247154

Lu Xun
84-72235236

Lu Xun
978-84-96061866

Lu Xun
978-84-78844005



Lu Xun
978-84-20428512

Lu Xun
978-84-75176925

Lu Xun
978-84-29737585

Lu Xun
X



Lu Xun
978-84-79692186

Lu Xun
978-84-16023547

Lu Xun
978-84-78134649

Lu Xun
978-84-92799572



Ma Jian
978-84-39721352

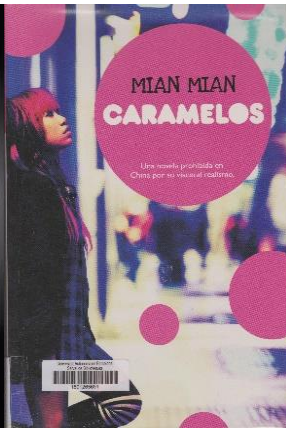
Ma Jian
978-84-39728078

Mai Jia
978-84-23348060

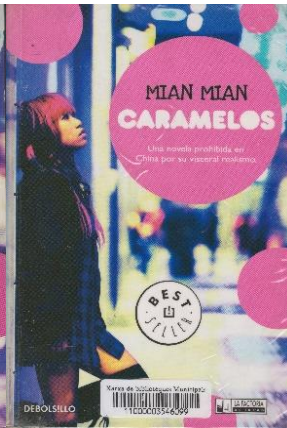
Mai Jia
978-84-29773101



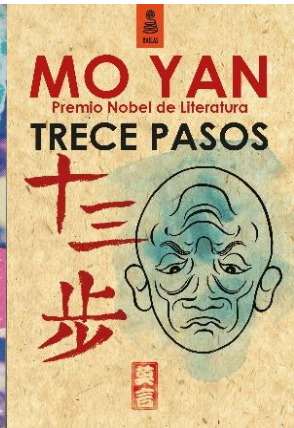
Mai Jia
978-84-23351022



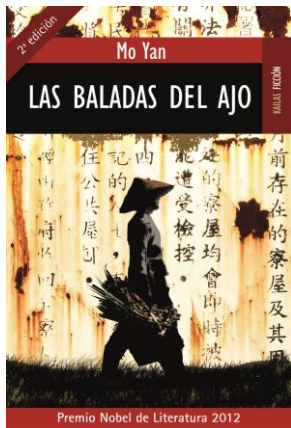
Mian Mian
978-84-98006889



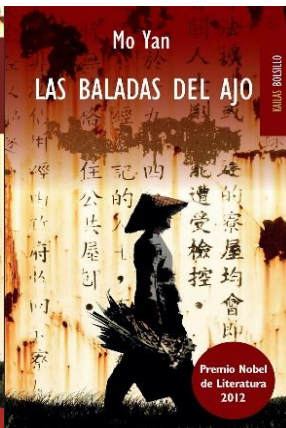
Mian Mian
978-84-90181454



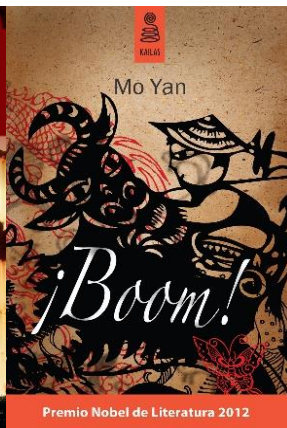
Mo Yan
978-84-16023264



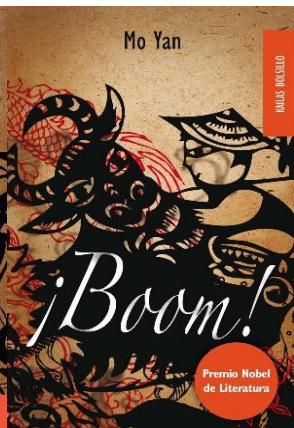
Mo Yan
978-84-89624429



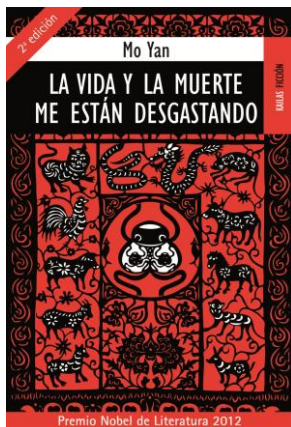
Mo Yan
978-84-94139116



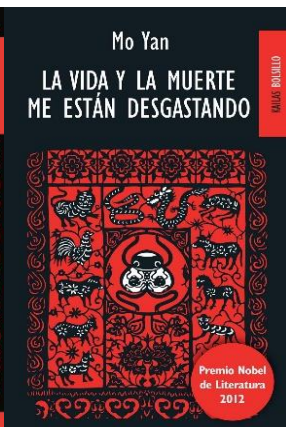
Mo Yan
978-84-89624993



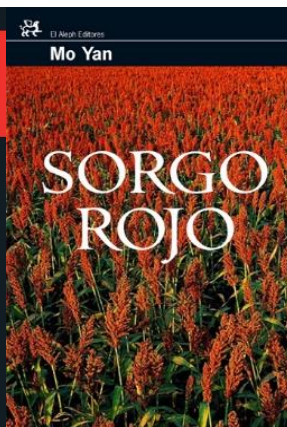
Mo Yan
978-84-16023301



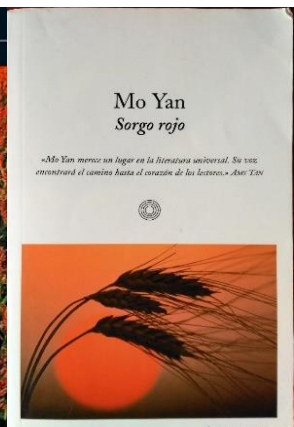
Mo Yan
978-84-89624610



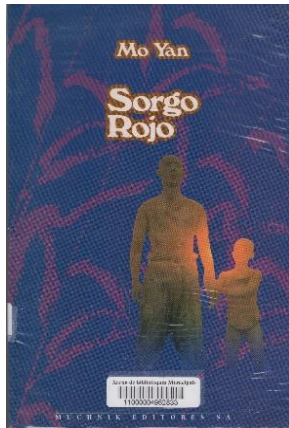
Mo Yan
978-84-94139123



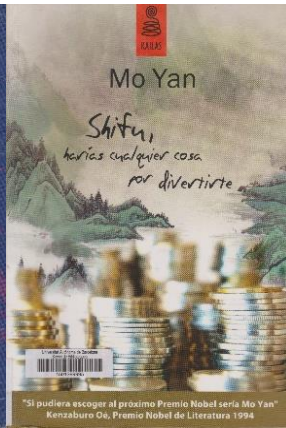
Mo Yan
978-84-76698556



Mo Yan
84-76695934



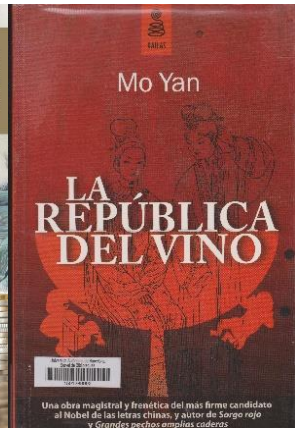
Mo Yan
978-84-76691731



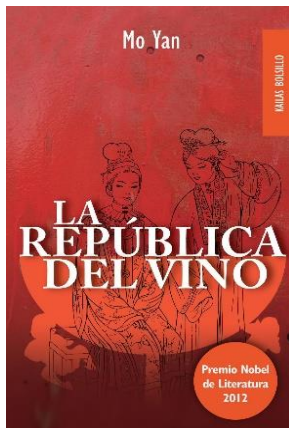
Mo Yan
978-84-89624818



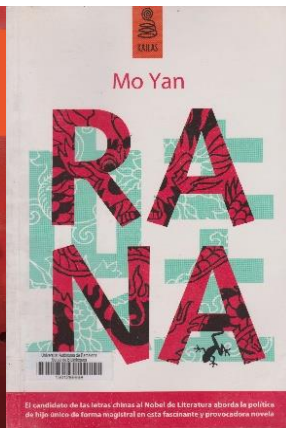
Mo Yan
978-84-94139147



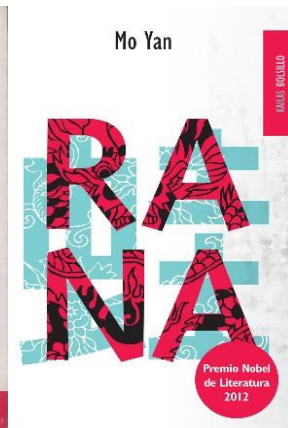
Mo Yan
978-84-89624733



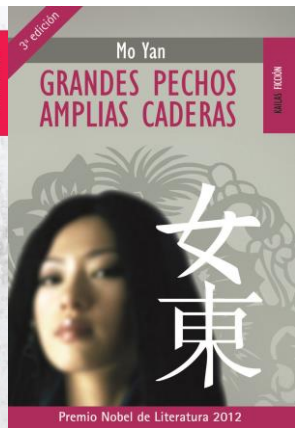
Mo Yan
978-84-94139130



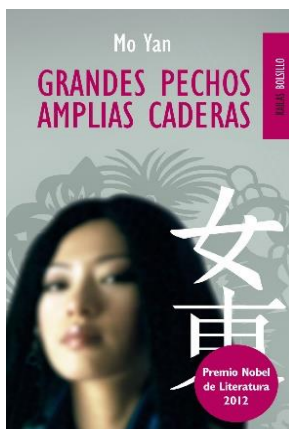
Mo Yan
978-84-89624849



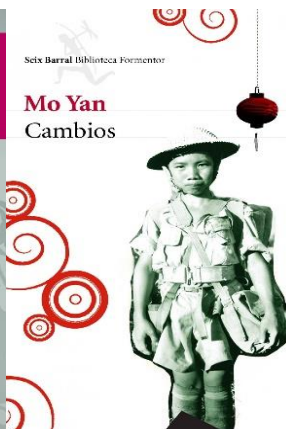
Mo Yan
978-84-94139154



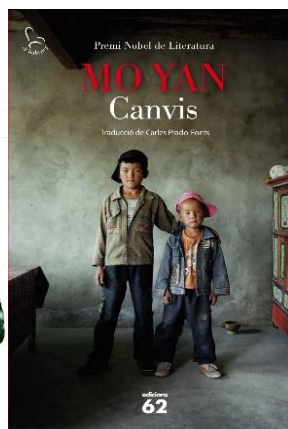
Mo Yan
978-84-89624269



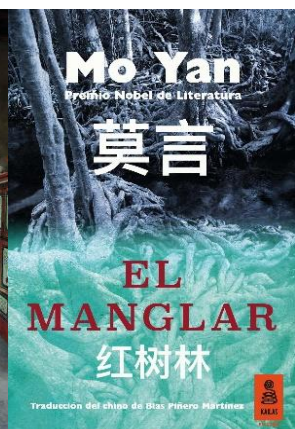
Mo Yan
978-84-94139109



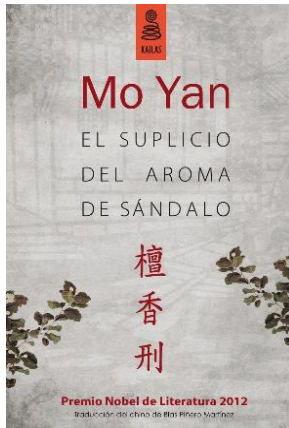
Mo Yan
978-84-32214844



Mo Yan
978-84-29770926



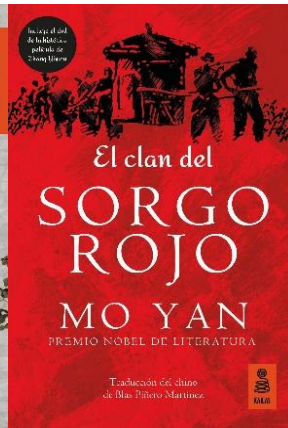
Mo Yan
978-84-16023950



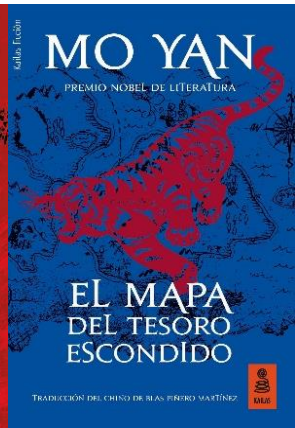
Mo Yan
978-84-16023011



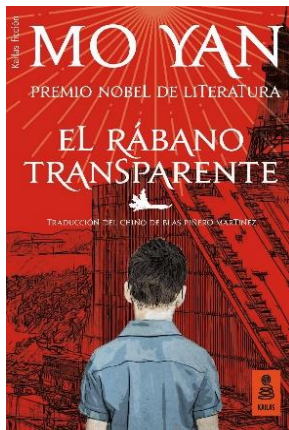
Mo Yan
978-84-16023318



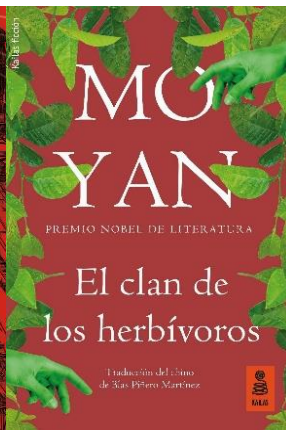
Mo Yan
978-84-16523481



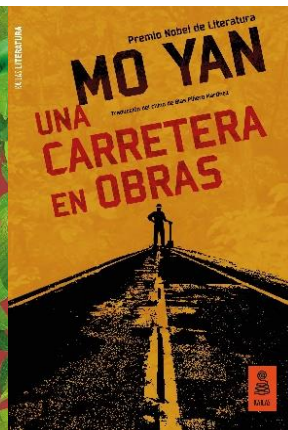
Mo Yan
978-84-16523825



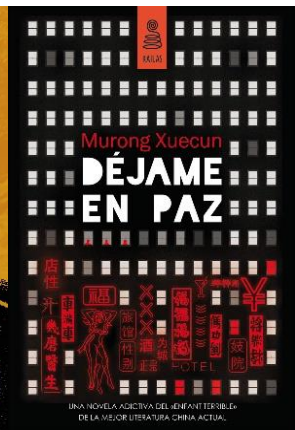
Mo Yan
978-84-16523931



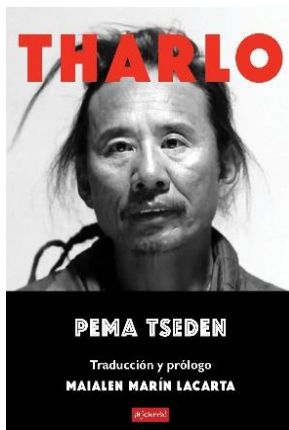
Mo Yan
978-84-17248116



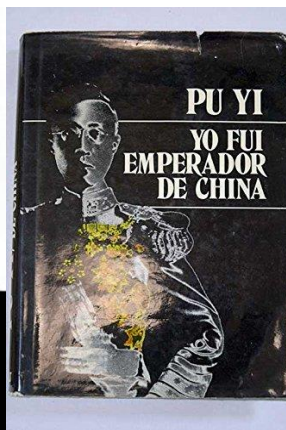
Mo Yan
978-84-17248451



Murong Xuecun
978-84-16023059



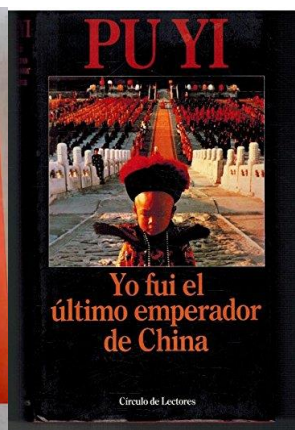
Pema Tsenden
978-84-94864810



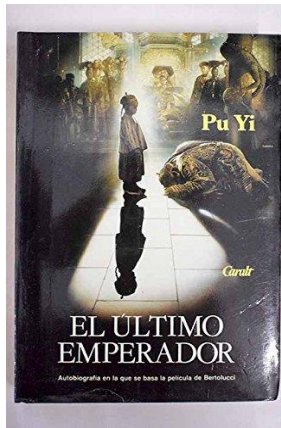
Pu Yi
84-21757148



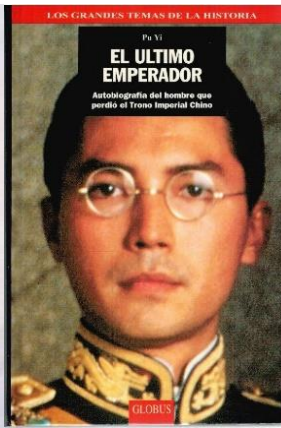
Pu Yi
84-21782134



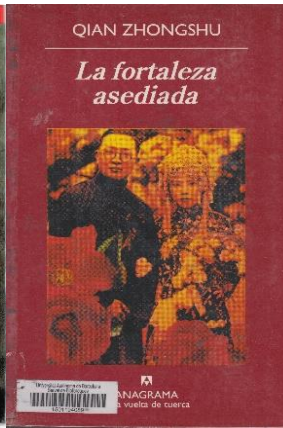
Pu Yi
84-22625237



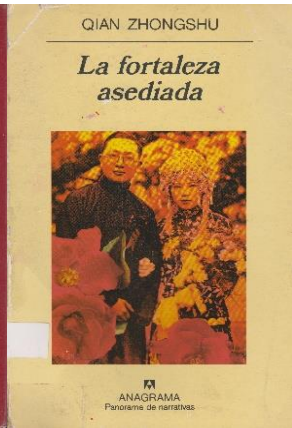
Pu Yi
84-21782223



Pu Yi
84-88424922



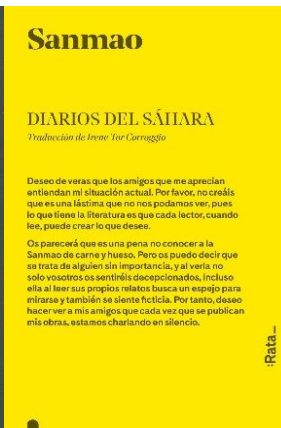
Qian Zhongshu
978-84-33975836



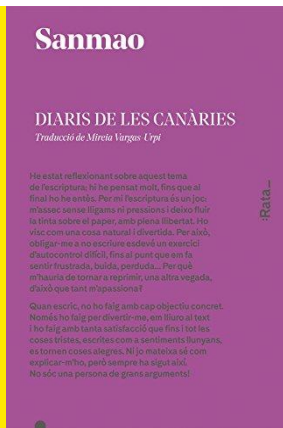
Qian Zhongshu
978-84-33911773



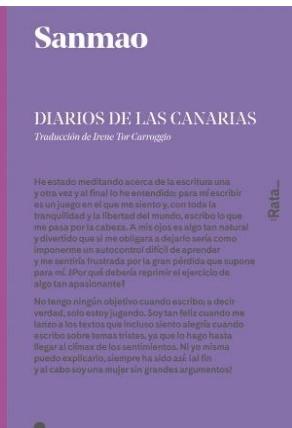
Sanmao
978-84-94489167



Sanmao
978-84-94489174



Sanmao
978-84-16738083



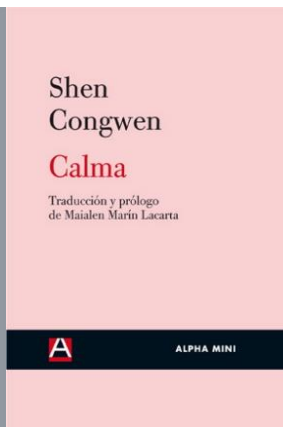
Sanmao
978-84-16738090



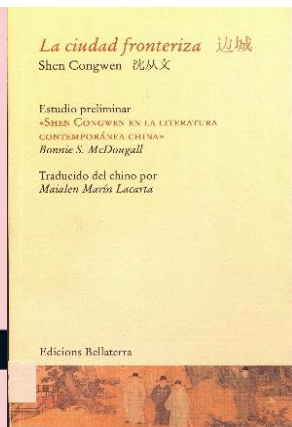
Sanmao
978-84-16738076



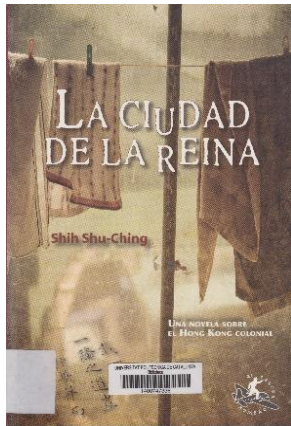
Sanmao
978-84-16738069



Shen Congwen
978-84-92837083



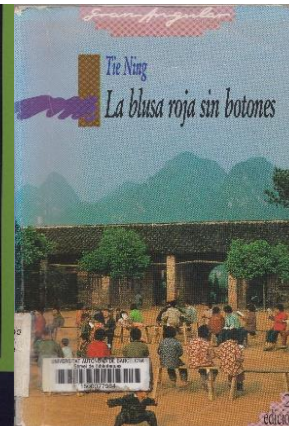
Shen Congwen
978-84-72906310



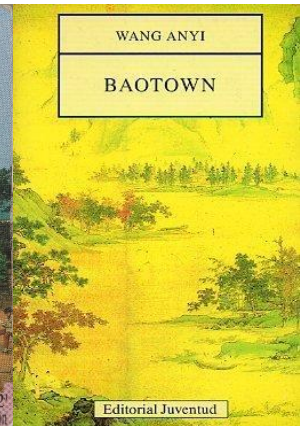
Shi Shuqing
978-84-96693685



Su Tong
978-84-93747602



Tie Ning
978-84-34827189



Wang Anyi
84-26129757



Wang Anyi
978-84-89624689



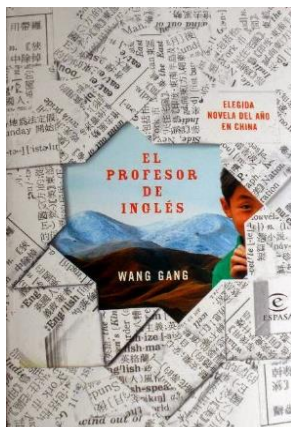
Wang Anyi
978-84-78845323



Wang Anyi
978-84-78845330



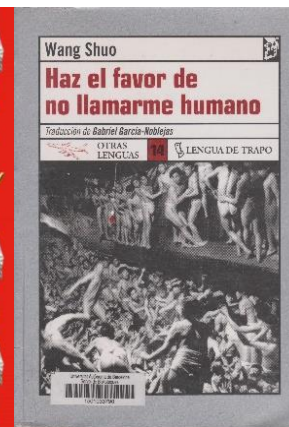
Wang Anyi
978-84-78845019



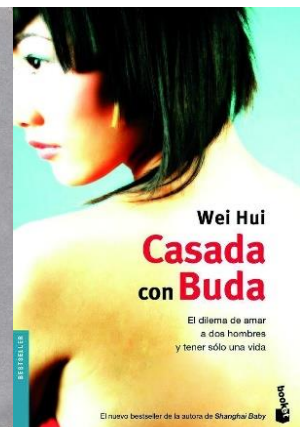
Wang Gang
978-84-67031911



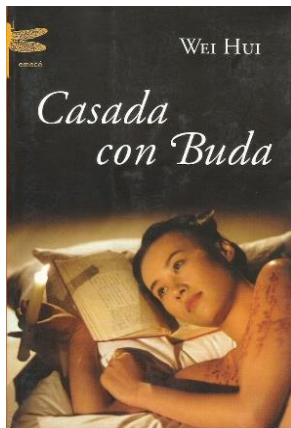
Wang Shuo
978-84-66322096



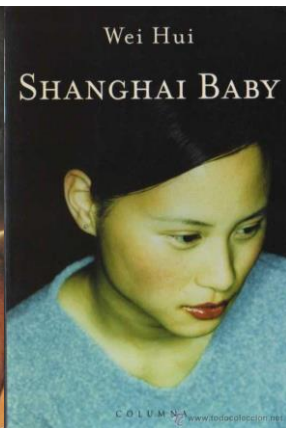
Wang Shuo
978-84-89618817



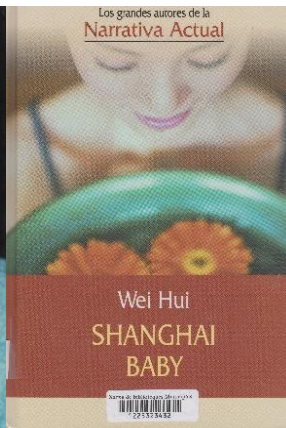
Wei Hui
978-84-96580213



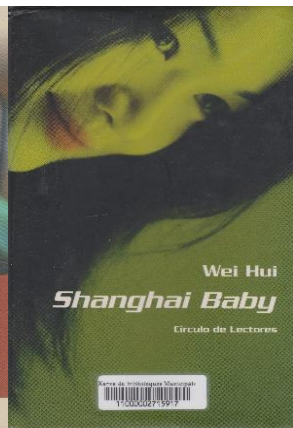
Wei Hui
978-84-95908735



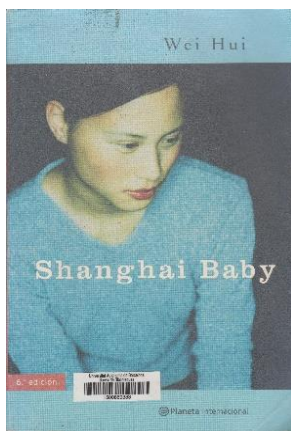
Wei Hui
978-84-66402279



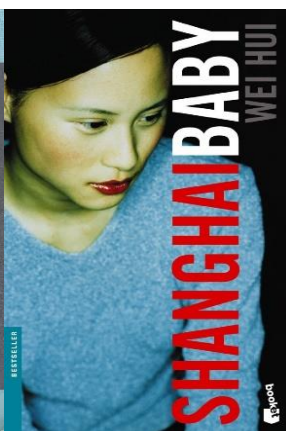
Wei Hui
84-67408707



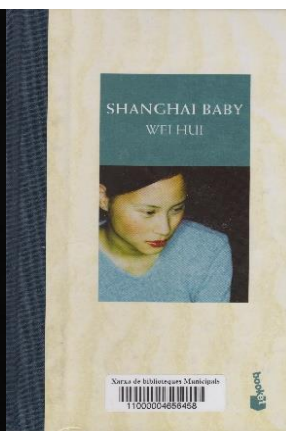
Wei Hui
978-84-22696957



Wei Hui
84-08042823



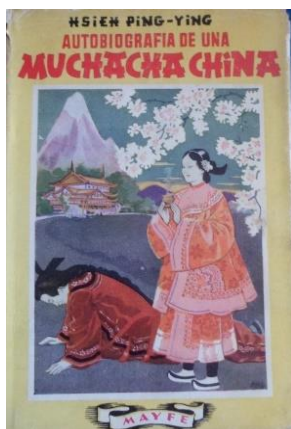
Wei Hui
978-84-08077626



Wei Hui
8408049879



Xiao Hong
978-84-72908840



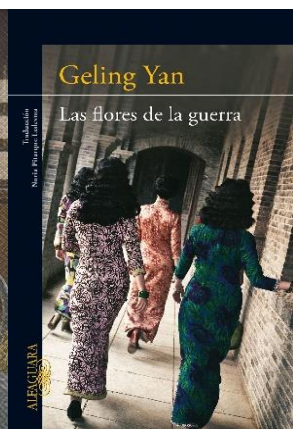
Xie Bingying
978-84-71050809



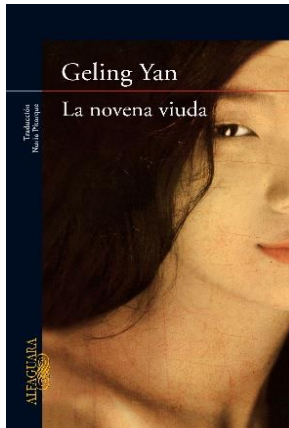
Xu Xiaobin
978-84-92682409



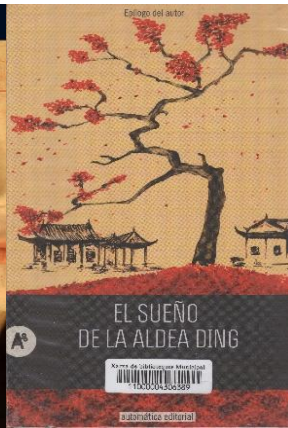
Xu Xing
978-84-96284301



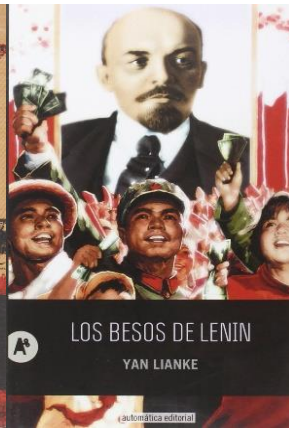
Yan Geling
978-84-20411439



Yan Geling
978-84-20406367



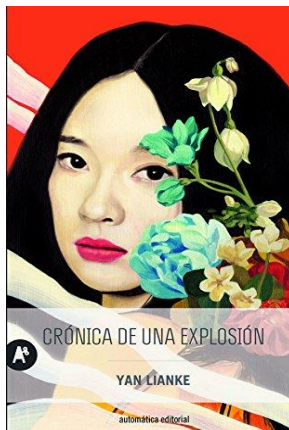
Yan Lianke
84-15509189



Yan Lianke
978-84-15509301



Yan Lianke
978-84-16734160



Yan Lianke
978-84-15509394



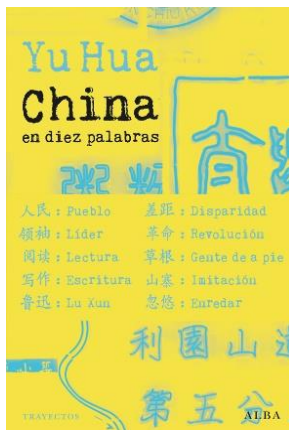
Yan Lianke
978-84-967486442



Yang Erche Namu
978-84-26413512



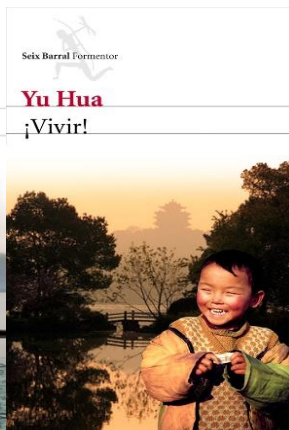
Yu Dafu
978-84-16023554



Yu Hua
978-84-84288312



Yu Hua
978-84-32228414



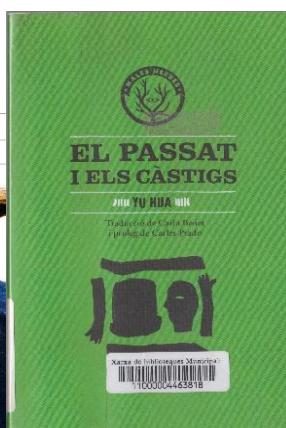
Yu Hua
978-84-32228735



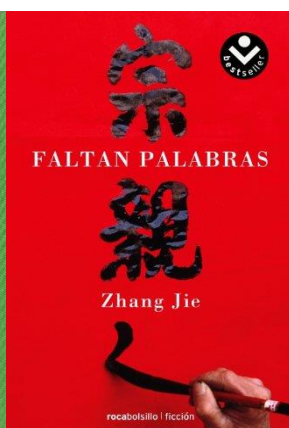
Yu Hua
978-84-32229473



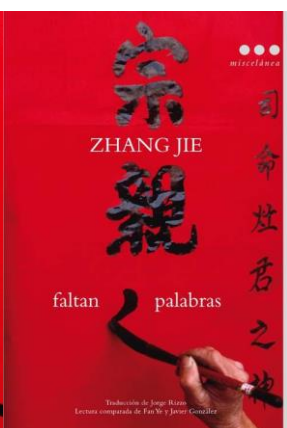
Yu Hua
978-84-32210136



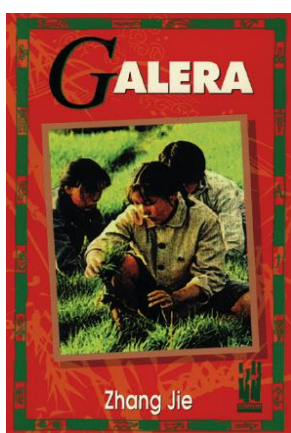
Yu Hua
978-84-94188800



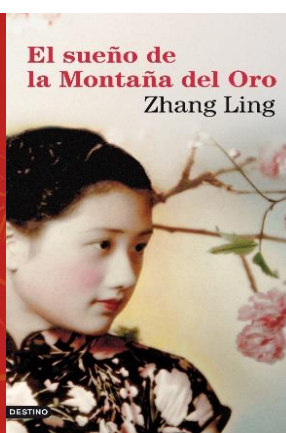
Zhang Jie
978-84-92833054



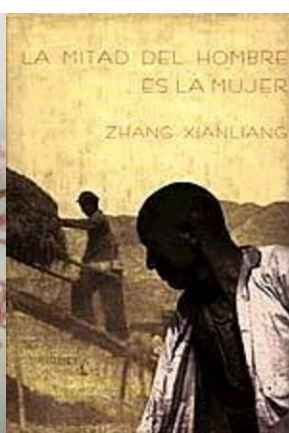
Zhang Jie
978-84-93722838



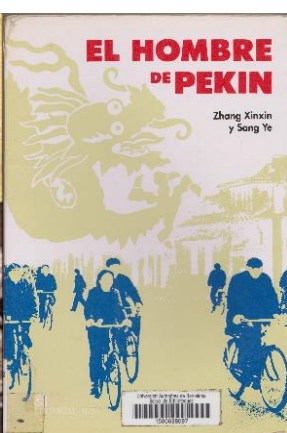
Zhang Jie
978-84-81369434



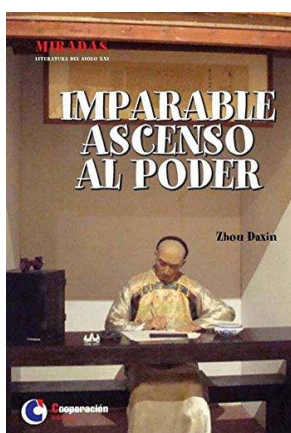
Zhang Ling
978-84-23323647



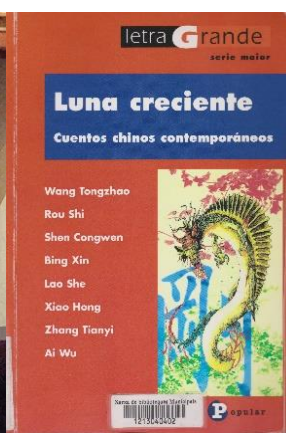
Zhang Xianliang
84-7844095X



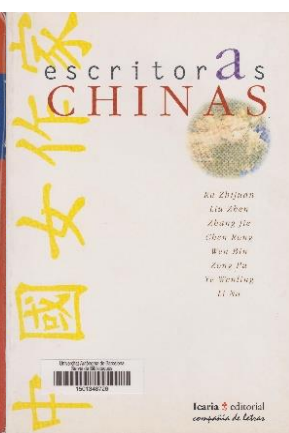
Zhang Xinxin y
Sang ye
84-86329396



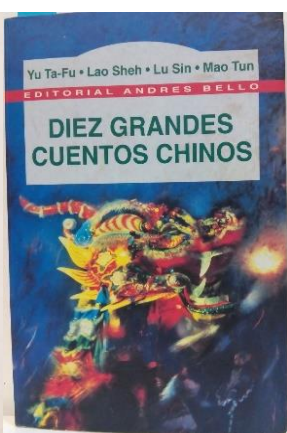
Zhou Daxin
978-84-94563171



VV.AA.⁴⁷
84-78843620



VV.AA.⁴⁸
978-84-74261714



VV.AA.⁴⁹
84-86441331

⁴⁷ Vid. nota 19.

⁴⁸ Vid. nota 16.

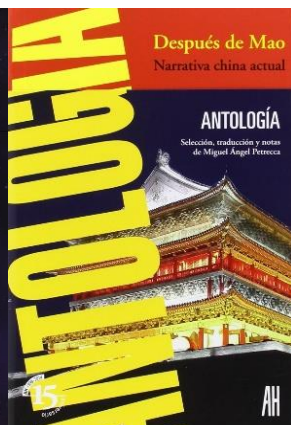
⁴⁹ Vid. nota 18.



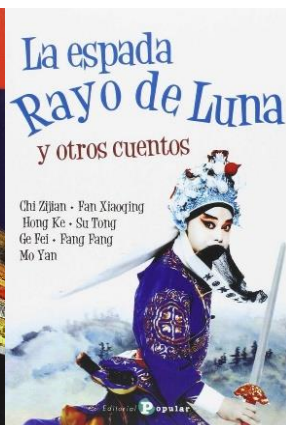
VV.AA.⁵⁰
978-84-94276774



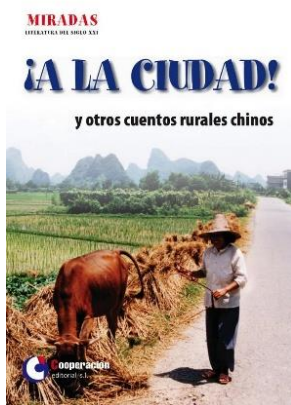
VV.AA.⁵¹
978-84-91048336



VV.AA.⁵²
978-84-15851547



VV.AA.⁵³
978-84-78846344



VV.AA.⁵⁴
978-84-95920621

⁵⁰ Vid. nota 23.

⁵¹ Vid. nota 26.

⁵² Vid. nota 24.

⁵³ Vid. nota 14.

⁵⁴ Vid. nota 25.

ANEXO 6: Base de datos para el análisis cuantitativo

Para una mayor transparencia y posibilidad de reutilización de la base de datos creada para el análisis cuantitativo de las obras incluidas en nuestro corpus por parte de otros investigadores, esta se ha publicado en formato de hoja de cálculo de Excel y cvs en el Depósito Digital de Documentos de la Universidad Autónoma de Barcelona y es descargable para su uso con fines no lucrativos.

<https://ddd.uab.cat/record/224952>

 dipòsit digital de documents de la UAB

 UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Ayuda Personalitzar Servicio de Bibliotecas Sobre el DDD Català

entos de investigació > Datasets > El papel de los paratextos en la traducción de la narrativa china al castellano y la creación de la imagen de 'otro chino'

Información: [Discusión \(0\)](#) [Estadísticas de uso](#) [Cita bibliográfica -- Enlace permanente: https://ddd.uab.cat/record/224952](#)

El papel de los paratextos en la traducción de la narrativa china al castellano y la creación de la imagen de 'otro chino'
An, Tsun-wei
Rovira-Esteva, Sara 
Casas-Tost, Helena 

Publicación: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020

Resumen: Cada vez son más numerosos y frecuentes los contactos entre China y España. Los chinos y su cultura progresivamente han pasado a ocupar un lugar más significativo en la sociedad española, dejando atrás su mera presencia en bazares y restaurantes. Ahora los encontramos en numerosos y variados ámbitos de la sociedad española, tanto económicos, como culturales o sociales. En este contexto, consideramos que es interesante analizar cómo se crea, transmite y reelabora la imagen de los chinos en España a través de la traducción de su literatura, para ver si esta imagen se ajusta a la realidad, que por otra parte no es monolítica, o si por el contrario la imagen que se proyecta sufre de algún tipo de sesgo o distorsión. Esta base de datos se ha creado a partir de un corpus de obras de narrativa escritas originalmente en chino traducidas al español/catalán en el que se ha basado el análisis cuantitativo correspondiente a la tesis doctoral titulada "El papel de los paratextos en la traducción de la narrativa china al castellano y la creación de la imagen del "otro chino" de Tsun-wei AN, presentada en el Departamento de Traducción, Interpretación y Estudios de Asia Oriental de la Universidad Autònoma de Barcelona el curso 2019-2010.

Derechos: Aquest document està subjecte a una llicència d'ús Creative Commons. Es permet la reproducció total o parcial, la comunicació pública de l'obra i la creació d'obres derivades, sempre que no sigui amb finalitats comercials i que es distribueixin sota la mateixa llicència que regula l'obra original. 

Lengua: Castellà.

Materia: Literatura china ; Narrativa china ; Traducción chino-español/catalán ; Paratextos ; Portadas ; Imagen ; Otredad


54.7 KB

El registro aparece en las colecciones:
Documentos de investigació > Documentos de los grupos de investigació de la UAB > Centros y grupos de investigació (producció científica) > Artes y humanidades > Grupo de investigació en Traducció del chino al catalán/castellano (TXICC)
[Documentos de investigació ~ Datasets](#)